

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Adriano de Souza Bueno

MESTRE EXPEDITO RIBEIRO:

Materialidade e imaterialidade no fazer escultórico em Minas Gerais na contemporaneidade

Belo Horizonte
2022

Adriano de Souza Bueno

MESTRE EXPEDITO RIBEIRO:

Materialidade e imaterialidade no fazer escultórico em Minas Gerais na contemporaneidade

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

Linha de Pesquisa: Preservação do Patrimônio Cultural

Orientador(a): Maria Regina Emery Quites

Belo Horizonte
2022

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

709.81A Bueno, Adriano S., 1980-
R484m Mestre Expedito Ribeiro [manuscrito] : materialidade e imaterialida-
2022 de no fazer escultórico em Minas Gerais na contemporaneidade /
 Adriano de Souza Bueno . – 2023.
 221 p. : il.

Orientador: Maria Regina Emery Quites.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes, 2022.
Inclui bibliografia.

1. Ribeiro, Expedito Sobreira, 1945- – Teses. 2. Escultura – Minas
Gerais – Teses. 3. Talha em madeira – Teses. 4. Ferramentas de
artistas. I. Quites, Maria Regina Emery, 1958- II. Universidade
Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Belas Artes
COLEGIADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
FOLHA DE APROVAÇÃO

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **ADRIANO DE SOUZA BUENO** - Número de Registro - **2020680798**.

Título: **“MESTRE EXPEDITO RIBEIRO: Materialidade e imaterialidade no fazer escultórico em Minas Gerais na contemporaneidade”**

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

Prof. Dr. João Augusto Cristeli de Oliveira – Titular – EBA/UFMG

Profa. Dra. Bethania Reis Veloso – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 28 de novembro de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Maria Regina Emery Quites, Professora Magistério Superior - Voluntária**, em 14/12/2022, às 19:24, 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 **João Augusto Cristeli de Oliveira, Professor do Magistério Superior**, em 15/12/2022, às 21:53, 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 **Bethania Reis Veloso, Membro**, em 23/12/2022, às 06:51, 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 **Angelica Oliveira Adverse**,
Subcoordenador(a), em 28/12/2022, às 13:39, 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](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador
1951844 e o código CRC **9BE9A923**.

Referência: Processo nº 23072.267194/2022-05 SEI nº 1951844

Aos meus pais Arlindo e Benedita, à tia Conceição,
aos meus irmãos Alex e Andressa e ao meu cunhado Alexandre,
pela compreensão e apoio de sempre.

Aos meus sogros Jorge (*in memoriam*) e Adalgisa,
e ao meu cunhado Gabriel, por todo suporte nos momentos de tribulação.
À minha querida e amada Daysa, pelo amor, companheirismo,
carinho e paciência. Sem você essa etapa não seria completa.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente à Deus, por me conceder sabedoria e saúde para concluir mais uma importante etapa da vida.

À professora e orientadora Maria Regina Emery Quites, primeiramente pelos ensinamentos, em sala e fora dela, pelas pertinentes orientações durante o desenvolvimento da pesquisa, sobretudo pela incansável e valiosa contribuição para que este trabalho fosse concluído, sempre com perspicácia nos apontamentos de exímia pesquisadora que é.

Ao Sr. Expedito Sobreira Ribeiro (escultor Mestre Ribeiro), sua esposa Sr.^a Rita Magela Ribeiro e família, primeiramente pela fraterna acolhida em sua residência e pela oportunidade de conhecer parte de sua obra, sem dúvidas, um dos maiores artistas sacros da atualidade.

Às amigas restauradoras Andrezza Conde, Ana Carolina Assis, Patrícia Laval e Roseli Cota, pelo incentivo e ajuda com o Projeto de Pesquisa em 2019.

Aos amigos, ex-colegas de curso e restauradores Camila, Maurílio, Gilson, Luciana e Raquel, pelo convívio e companhia sempre agradáveis e pela eterna parceria nos intermináveis trabalhos em grupo da época de graduação.

Aos professores membros da banca examinadora, Prof. Dr. João Augusto Cristeli de Oliveira (UFMG), Prof.^a. Dr.^a. Bethânia Reis Veloso (UFMG) e Prof.^a. Dr.^a. Alessandra Rosado (UFMG), por aceitarem o nosso convite.

Às demais professoras, professores, técnicas e técnicos de laboratório, profissionais administrativos, de secretaria, dos serviços de segurança, portaria e limpeza da EBA-UFMG, por tornar possível a formação dos discentes e contribuir diretamente para que haja ensino público, gratuito e de qualidade no Brasil.

“(...) Então, “o uso se faz o mestre”, a minha palavra é essa, toda a vida vai ser. Você vai usar, vai fazer, vai descobrir como corta e como faz, pra depois você criar suas peças, modificar tudo... Porque aí você vai, a madeira vai te entender e você vai entender a madeira.”

Mestre Ribeiro

RESUMO

Desde o início do processo colonizatório, a produção sacra integrou a difusão do cristianismo católico no Brasil. A atividade referente à fatura de esculturas devocionais em madeira, inicialmente em ambientes monásticos e continuadas, a posteriori, pelos leigos, conta com a dedicação de artesãos em todo território nacional até os dias atuais. O presente trabalho trata da análise referente ao processo criativo do escultor contemporâneo Expedito Sobreira Ribeiro, o Mestre Ribeiro, da cidade mineira de Porto Firme, no Vale do Piranga. Para o estudo realizou-se uma breve revisão bibliográfica acerca da produção de esculturas devocionais em madeira no período colonial em Minas Gerais, da técnica escultórica em madeira, da própria madeira enquanto matéria prima e das principais ferramentas de escultura. Por meio de entrevista e conversas com o artista, juntamente com a documentação fotográfica de obras e ferramentas, se estabeleceu um estudo comparativo, do ponto de vista técnico do fazer escultórico, entre a trajetória artística do escultor em estudo e os modos de produção setecentista de esculturas devocionais em madeira em Minas Gerais.

Palavras-chave: arte sacra; escultura devocional; escultura em madeira; ferramentas de escultura; Mestre Ribeiro; Minas Gerais.

ABSTRACT

Since the beginning of the colonization process, sacred production has been part of the spread of Catholic Christianity in Brasil. The activity related to the making of devotional wooden sculptures, initially in monastic environments and continued, a posteriori, by lay people, has the dedication of artisans throughout the national territory until the present day. The present work deals with the analysis regarding the creative process of the contemporary sculptor Expedito Sobreira Ribeiro, Mestre Ribeiro, from the Minas Gerais city of Porto Firme, in Vale do Piranga. For the study, a brief bibliographic review was carried out about the production of devotional wooden sculptures in the colonial period in Minas Gerais, the sculptural technique in wood, the wood itself as a raw material and the main sculpture tools. Through interviews and conversations with the artist, together with the photographic documentation of works and tools, a comparative study was established, from the technical point of view of sculptural making, between the artistic trajectory of the sculptor under study and the 18th century production modes of devotional wooden carvings in Minas Gerais.

Keywords: religious art; devotional sculpture; wood sculpture; carving tool; Master Ribeiro; Minas Gerais.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Estrutura interna do tronco;	40
Figura 2: Eixos da madeira em relação às fibras e anéis de crescimento;.....	41
Figura 3: Tipologia dos cortes;.....	41
Figura 4: Exemplos de corte longitudinal em Pinho de Riga;.....	42
Figura 5: Pequena amostragem de madeiras brasileiras;.....	43
Figura 6: Exemplos das tipologias das fibras;.....	44
Figura 7: Deformações da madeira durante processo de secagem;.....	47
Figura 8: Motosserra à gasolina;	48
Figura 9: Machado de lenhador;.....	48
Figura 10: Extração das seções da madeira pelo processo de desdobro:.....	49
Figura 11: Partes da ferramenta de corte;.....	50
Figura 12: Tipos de ferramentas de corte;.....	51
Figura 13: Facas de entalhe	51
Figura 14: Tipos de formão;.....	52
Figura 15: Formas de corte e códigos correspondentes;.....	54
Figura 16: Códigos de identificação da ferramenta da marca Pfeil®;	54
Figura 17: Exemplos de malhos de madeira;.....	55
Figura 18: Tipos de <i>Riffilers</i> ;.....	57
Figura 19: Grosa reta e meia cana;	57
Figura 20: Lixas para madeira;.....	57
Figura 21: Mão esquerda esculpida em outro bloco;.....	60
Figura 22: Mão esquerda encaixada;	60
Figura 23: Divino Espírito Santo;.....	61

Figura 24: Simulação escultórica da figura da pomba;	62
Figura 25: Cristo esculpido em blocos separados;	63
Figura 26: Mestre Expedito em seu ateliê;	66
Figura 27: Espaço expositivo do artista;	66
Figura 28: Desenho feito pela mãe do artista;	68
Figura 29: Primeiro formão;	70
Figura 30: Primeira escultura em madeira;	70
Figura 31: Expedito Ribeiro e sua primeira escultura sacra;	71
Figura 32: Serra ou traçador;	73
Figura 33: Enxó;	73
Figura 34: Arco de pua;	73
Figura 35: Ferramentas artesanais;	74
Figura 36: Sobre a direção dos movimentos de corte no ato de esculpir;	75
Figura 37: Primeira bancada de trabalho com morsa em metal;	76
Figura 38: Croqui do torno ou "banquinha";	77
Figura 39: Funcionamento do torno;	78
Figura 40: Mestre Expedito montando o torno;	78
Figura 41: Torno para tornear madeira	79
Figura 42: Madeiras torneadas	79
Figura 43: Torno novo;	80
Figura 44: Nossa Senhora da Conceição;	83
Figura 45: Nossa Senhora da Conceição;	85
Figura 46: Crucifixo;	85
Figura 47: São Vicente de Paula (construção em blocos);	86

Figura 48: Esquema referente ao recorte de silhueta:.....	88
Figura 49: Escultura de rosto;.....	89
Figura 50: Talhe direto a partir do tronco;	90
Figura 51: Primeiro Cristo Crucificado realizado com galho de goiabeira;.....	93
Figura 52: Esquema de técnica construtiva do Cristo crucificado;	95
Figura 53: Crucifixo;	96
Figura 54: Detalhe da união dos blocos;	96
Figura 55: Intervenção no galho da goiabeira;	97
Figura 56: Escultura de Cristo sobre forquilha da goiabeira;	98
Figura 57: Parede dos crucifixos;	100
Figura 58: Módulos com as obras;	100
Figura 59: Mesa com crucifixos e obras menores;	100
Figura 60: Peanhas entalhadas;.....	101
Figura 61: Peanha da imagem de Santo André;	102
Figura 62: Peanha da imagem do Sagrado Coração de Jesus;.....	102
Figura 63: Peanha da imagem de Nossa Senhora Aparecida;	102
Figura 64: Assinatura e contato escavados na madeira;	103
Figura 65: Assinatura e dados de endereço;	103
Figura 66: São Francisco;.....	105
Figura 67: Sagrado Coração de Jesus;	105
Figura 68: Crucifixo;	105
Figura 69: São Luiz Gonzaga;	105
Figura 70: Santo Afonso Maria de Ligório;	105
Figura 71: Atributo de S. Miguel Arcanjo e o Doente;	106

Figura 72: Atributo de Nossa Senhora da Luz;	106
Figura 73: Esquema de escultura de corrente em madeira;	107
Figura 74: São Miguel Arcanjo Índio;.....	108
Figura 75: São Miguel Arcanjo Índio;.....	108
Figura 76: Esquema da fatura dos cordões;.....	108
Figura 77: Corda de São Francisco Alado.....	109
Figura 78: Corda de São Sebastião;.....	109
Figura 79: Nossa Senhora da Piedade;	109
Figura 80: Nossa Sra do Silêncio;	109
Figura 81: Santo Afonso.....	109
Figura 82: Uso da faca na execução dos cabelos;	110
Figura 83: São Miguel Arcanjo Índio;.....	113
Figura 84: São Miguel Arcanjo e o Doente;.....	113
Figura 85: Anjo Protetor;.....	113
Figura 86: São Francisco Alado com Divino Espírito Santo;	113
Figura 87: Cristo Brotado;	114
Figura 88: Cristo no tronco natural 1;	115
Figura 89: Cristo no tronco natural 2;	115
Figura 90: Cristo com Cálice;.....	116
Figura 91: Crucifixo de bancada 3 (Cristo nu);.....	116
Figura 92: Cristo com pássaro;.....	116
Figura 93: Crucifixo de bancada 2;	116
Figura 94: São José Escultor;	117
Figura 95: São José Escultor (detalhe);	118

Figura 96: Menino Jesus (detalhe); 118

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABNT – Associação Brasileira de Normas Técnicas

CECOR – Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais

CEIB – Centro de Estudos da Imaginária Brasileira

CEMIG – Companhia Energética de Minas Gerais

cm – centímetro(s)

COPASA – Companhia de Saneamento de Minas Gerais

COVID – *Corona virus disease*

EBA – Escola de Belas Artes

FUNARTE – Fundação Nacional de Artes

JPEG – *Joint Photographics Experts Group*

LABORE – Laboratório de Conservação Restauração de Escultura

mm – milímetro(s)

UEL – Universidade Estadual de Londrina

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	19
2	A PRODUÇÃO DE ESCULTURAS DEVOCIONAIS EM MADEIRA.....	25
2.1	As corporações de ofício em Portugal	28
2.2	Sobre a arte sacra luso-brasileira	30
2.3	Sobre a produção sacra setecentista em Minas Gerais.....	32
2.3.1	As Irmandades Religiosas e as oficinas.....	35
3	MATERIAIS E TÉCNICAS DA ESCULTURA EM MADEIRA	38
3.1	Trabalhabilidade da madeira: propriedades físicas	38
3.1.1	Madeira: partes constituintes e tipos de cortes	39
3.1.2	Caracterização da madeira	42
3.1.3	Processo de secagem	45
3.2	Ferramentas da escultura em madeira	47
3.2.1	Ferramentas de corte e desdobro:.....	48
3.2.2	Ferramentas de entalhe:.....	49
3.2.3	Ferramentas de acabamento.....	56
3.3	A madeira na escultura devocional.....	58
3.3.1	A prática escultórica: estudos de caso	59
4	MESTRE RIBEIRO.....	65
4.1	Breve biografia	66
4.2	Início da carreira	67
4.2.1	Primeiras ferramentas.....	72
4.2.2	Artefatos construídos pelo artista	73
4.3	Técnica escultórica do Mestre	81
4.3.1	Técnica construtiva em cedro	86
4.3.2	Técnica construtiva em galho de goiabeira	91

4.4	Sobre a obra de Mestre Ribeiro.....	99
4.4.1	Primeiras esculturas sacras	102
4.4.2	Labor e técnica: o apreço pelo detalhe	106
4.4.3	A criação como intersecção de referências	111
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
	REFERÊNCIAS	124
	APÊNDICE A – Transcrição da entrevista.....	129
	APÊNDICE B – Transcrição das conversas	143
	Conversa 1: Sobre a datação aproximada de algumas peças	143
	Conversa 2: Sobre fabricação de ferramentas de grande porte	144
	Conversa 3: Sobre a fabricação de ferramentas menores.....	145
	Conversa 4: Sobre começar a esculpir.....	146
	Conversa 5: Sobre técnica construtiva (união dos blocos)	147
	Conversa 6: Sobre processo escultórico.....	148
	APÊNDICE C – Documentação fotográfica das obras de Mestre Ribeiro	151
	Invocações Marianas	151
	São Francisco	157
	São José	160
	São Sebastião	162
	Sagrado Coração de Jesus	164
	Outras iconografias	166
	Crucifixos	174
	Criações do Mestre.....	200
	ANEXO A – Termo de Cessão de uso de imagem e voz para fins científicos	209
	ANEXO B – Fichas técnicas de madeira	210
	ANEXO C – Características botânicas da Goiabeira (<i>Psidium guajava</i> L.).....	220

1 INTRODUÇÃO

Sou formado em Artes Visuais há doze anos, pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), com licenciatura em Educação Artística, e durante a primeira graduação fui sempre muito afeito às disciplinas práticas que tratavam das expressões tridimensionais. No entanto, foi na ocasião da minha segunda formação, no curso de Conservação Restauração de Bens Culturais Móveis pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), mais precisamente no ambiente do Laboratório de Conservação Restauração de Escultura (LABORE) e, evidentemente, através do contato direto com as esculturas devocionais em madeira, que me despertou o interesse pelo estudo mais aprofundado referente às técnicas de construção dessas peças: Quais são as ferramentas utilizadas para se esculpir madeira? Qual o tipo de madeira utilizado para se realizar as esculturas? Quais são as técnicas? Como fazer?

Tais indagações e interesse me levaram a investigar mais sobre o tema e até começar a esculpir madeira, entretanto, a motivação que considero como ponto de partida para a realização da presente pesquisa foi tomar conhecimento do trabalho escultórico do artista Expedito Sobreira Ribeiro, o Mestre Ribeiro. Este me foi apresentado na época do curso de graduação em Conservação e Restauo pela Professora Maria Regina Emery Quites, hoje minha orientadora.

O projeto inicial seria estudar Mestre Ribeiro, do Vale do Piranga, juntamente com outros três escultores mineiros contemporâneos que atuam nas regiões de São João Del Rey e Mariana, que produzem imagens religiosas e que, sobretudo, têm a madeira como matéria prima principal para a sua produção. Porém, fatores como a inviabilidade referente ao prazo para concluir o curso agravado pela situação atípica, acerca da pandemia do COVID-19, nos últimos meses, decidimos que seria mais factível realizar a pesquisa somente com Mestre Ribeiro, da cidade de Porto Firme no Vale do Piranga.

Os critérios para a realização da seleção se apoiavam nas características próprias de produção de cada um dos escultores e, mesmo não sendo possível a realização da pesquisa como foi concebida a priori, acredito na importância de citá-los, destacar que são artistas atuantes em suas regiões e, principalmente, que são agentes que perpetuam esses saberes.

Algumas cidades brasileiras¹ são nacionalmente conhecidas pela tradição na fatura de esculturas devocionais em madeira e na produção santeira, com destaque especial para as cidades mineiras de Mariana e São João del Rei. Embora o processo industrial se incumba da produção em série de figuras em material moldável, como gesso e resina, as imagens esculpidas ainda expressam fortemente a materialidade da devoção nessas cidades, estas preservam as técnicas por meio das quais se obtém as obras que adornam tanto as suas igrejas quanto as casas dos fiéis e amantes da arte sacra.

O artista Carlos Calsavara, possui uma produção que pode ser considerada como polivalente em relação à execução das técnicas e da produção tradicional das esculturas devocionais em madeira policromada. Seu ateliê encontra-se na cidade de São João del Rei e em suas instalações executa com destreza a escultura em cedro com ferramentas manuais e a policromia, utilizando-se de técnicas tradicionais como, douramento à base d'água, têmpera a ovo, esgrafito e carnação à base oleosa.

Na mesma cidade, o escultor Fernando Pedersini, se destaca pela produção de imagens de vestir, as chamadas imagens de roca. Em sua maioria são representações de figuras de santos em tamanho natural, de tronco estruturado com ripas de madeira que ligam a base da escultura às representações anatômicas do busto, cabeça, pernas e pés (em alguns casos) e dos membros superiores. Estes últimos são, em sua maioria, articulados (ombros e cotovelos), aspecto que confere movimentação às esculturas. As obras deste artista possuem todas essas características, porém detêm a plenitude de sua visualidade quando são policromadas, com técnicas pictóricas de carnação à óleo, feitas pelo próprio artista, e quando são vestidas, ornamentadas com atributos e resplendores.

A produção de Edney do Carmo, da cidade de Mariana-MG se caracteriza não somente pelas belas esculturas em madeira, mas também por reaproveitar os resíduos produzidos em seu próprio espaço de trabalho. Numa mistura de serragem, taliscas e pequenos pedaços de madeira, com adesivo sintético e água, o artista reproduz, por meio de

¹ Como afirma Marco Antonio Fontes de Sá (2022), em seu artigo, *As Esculturas de Santos como Expressão da Arte e da Religião Material Brasileiras*, reflete que além das cidades históricas mineiras há tradição na produção de esculturas devocionais em madeira também em outras cidades, estados e regiões do Brasil, como “Juazeiro do Norte, Ceará, Ibimirim, Goiás, Tracunhaém e Petrolina em Pernambuco, Teresina e Parnaíba no Piauí e Treze Tílias em Santa Catarina” (FONTES DE SÁ, 2022, p.18).

moldes produzidos a partir de obras anteriormente esculpidas, figuras tridimensionais que, posteriormente, recebem acabamento pictórico.

Algumas questões foram determinantes dentre os aspectos pelos quais optamos por pesquisar o trabalho de Expedito. Trata-se do artista mais experiente entre os citados, com exatos 50 anos de carreira. O Mestre utiliza ferramentas manuais na fatura de suas obras, alpica as técnicas necessárias em seu manejo. A madeira aparente em suas esculturas é uma característica que permite o acesso visual da técnica de construção escultórica.

O tema, portanto, da presente pesquisa é a escultura devocional em madeira, para tanto se fez necessária uma abordagem referente à produção religiosa colonial em Minas Gerais. É sabido que as irmandades e ordens terceiras eram, majoritariamente, as principais financiadoras daquela produção, e que as referências imagéticas na produção das oficinas eram, a rigor, as gravuras (estampas), imagens e objetos devocionais vindos da Europa, e, que a formação dos artífices acontecia no próprio ambiente de trabalho. Nota-se, portanto, que em alguns aspectos a arte sacra na Capitania de Minas se distingue da produção santeira contemporânea como, por exemplo, a modernização de algumas ferramentas e o trabalho individual do artista, no entanto, em outras questões se assemelham como é o caso do vínculo com o religioso e as técnicas acerca da própria manufatura.

O objetivo desta pesquisa é estudar o Mestre Expedito Ribeiro, quais são as suas referências artísticas e visuais, bem como a sua formação e obra. Essas questões devem ser esclarecidas para que se possa obter um panorama mais amplo referente às semelhanças e distinções entre a produção do escultor e a arte devocional produzida no período colonial em Minas Gerais.

Nesse sentido será realizado um estudo comparativo entre a obra de Mestre Ribeiro e o entendimento da sua produção numa perspectiva técnica (da fatura), em relação aos artífices do período colonial e ao conhecimento das ferramentas materiais e técnicas para que se possa apresentar não apenas os pontos divergentes e convergentes que compreendem ambos os contextos, mas também para que se possa estabelecer uma caracterização referente à obra do artista em estudo.

Como método para realização da pesquisa inicialmente foi realizada uma revisão bibliográfica na qual se buscou embasar, por meio da literatura, questões correspondentes a história da produção da escultura devocional em madeira na capitania de Minas Gerais, da

madeira e de suas especificidades (anatomia, higroscopicidade, anisotropia, trabalhabilidade etc.) e da técnica escultórica propriamente dita. Na sequência, realizou-se a pesquisa de campo. Esta consistiu na visita ao ateliê do Mestre Expedito Ribeiro, na cidade de Porto Firme em Minas Gerais, nos dias 07 e 08 de abril do corrente ano. Realizou-se entrevista/conversas com o artista que foram registradas com a finalidade de obter informações referentes ao seu modo de produção. Tal registro se deu por meio gravações em arquivo audiovisual e transcrições.

Foi concedida por Expedito apenas uma entrevista no dia 07 de abril, no entanto é o material transcrito mais extenso. As conversas sobre o processo de trabalho no ateliê do artista aconteceram no dia seguinte (08 de abril) e os trechos dessas conversas estão reunidos em materiais transcritos de menor tamanho. As transcrições oriundas da entrevista e conversas constam nos apêndices da pesquisa.

Tendo em vista a vasta produção do artista em estudo, optou-se pela documentação fotográfica somente das esculturas que se encontram em seu espaço de trabalho. Foram documentadas 59 obras, a partir da técnica de geração de imagem fotográfica em luz visível, utilizando luz natural (luz ambiente) do local em que estavam expostas, uma máquina fotográfica profissional e objetiva de 50 mm. Os arquivos gerados em extensão JPEG foram pós-produzidos objetivando correção de exposição, cor e nitidez em *software* específico para tal função, bem como remoção de fundo e colocação de *background* branco. Esses arquivos estão disponíveis no apêndice da pesquisa. As obras fotografadas foram devidamente dimensionadas e se tomou nota das técnicas por meio das quais foram produzidas. Registrou-se também algumas das ferramentas e equipamentos de trabalho utilizados pelo escultor, essas imagens encontram-se no corpo da pesquisa. Além das fotografias realizou-se algumas ilustrações com objetivo de elucidar algumas questões existentes no texto.

Deste modo, no primeiro capítulo são abordadas as questões vinculadas à produção de esculturas devocionais em madeira e o modo como estas se fazem presentes na cultura humana já há algum tempo. Para tal abordagem se fez necessária a delimitação de um recorte que abarca desde a origem das corporações de ofício em Portugal, no medievo, até a sua reverberação no interior do Brasil, com destaque para o trabalho executado pelas oficinas em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX e seus modos de produção.

O texto inicia com uma breve reflexão acerca dos conceitos de escultura, devoção e símbolo no âmbito da religiosidade e da função dos objetos utilizados em sua prática. Reflete-se também sobre a importância acerca da fatura desses objetos, com uma breve retrospectiva sobre a reprodução das imagens e a sua importância do ponto de vista simbólico e de comunicação entre os cristãos do primeiro século da era comum. Na sequência se aborda o contexto pós-tridentino, na ocasião contra reformista e, chegando na produção sacra portuguesa, com enfoque na tradição lusitana no trato com a madeira.

Na sequência, abordo o surgimento de agremiações de trabalho em Portugal, organizadas para a produção, dentre outros objetos manufaturados, de artefatos devocionais, as chamadas corporações de ofício. Fontes como Mônica de Souza Nunes Martins e Natália Marinho Ferreira-Alves me auxiliaram no entendimento referente ao modo como se estruturavam essas corporações europeias no final do medievo e início da modernidade. Depois, referente à produção da arte sacra no Brasil e sua origem lusitana pela colonização, enfatizo a produção das primeiras imagens em ambientes monásticos situados na região litorânea do país, seguida de sua migração para o interior, mais precisamente Minas Gerais, e todo contexto histórico, político e socioeconômico, protagonizado pelo início, auge e declínio da exploração aurífera na região. Dentre os autores utilizados na redação desse trecho da pesquisa a dissertação de Rafael Schunk e o artigo de Luiz Alberto Ribeiro Freire apresentam bom referencial sobre os modos como sucederam as produções religiosas durante as décadas iniciais do processo de colonização. O livro de Adalgisa Arantes Campos, e o texto de Maria do Carmo Pires e Alex Fernandes Bohrer, ofereceram valioso suporte na compreensão daquela sociedade em formação no interior do país. Por fim, ainda no primeiro capítulo, realizo uma abordagem referente ao trabalho das oficinas na colônia, sua organização estrutural e a estreita relação com as Irmandades Religiosas, ou Ordens Terceiras, que pressupõe demanda de prestação de serviço na produção de obras religiosas e, por conseguinte, financiamento delas. Obras como o livro de Caio César Boschi e o texto de Jeaneth Xavier de Araújo foram leituras indispensáveis na elaboração dessa etapa do texto.

No segundo capítulo são abordadas questões vinculadas à madeira, técnica escultórica e principais ferramentas de escultura. O texto se inicia com destacando questões inerentes à própria madeira como, natureza, as partes que a constituem, os tipos de corte, densidade entre outros. As ferramentas e, conseqüentemente, o modo como essas são utilizadas na execução

de esculturas em madeira, também são pontuadas nessa etapa do texto. O segundo tópico da pesquisa é finalizado com um breve estudo de caso referente à técnica de construção escultórica tendo como base o comportamento do material. Como bibliografia base e imprescindível na escrita desse capítulo destaco o livro de Beatriz Coelho e Maria Regina Emery Quites, que traz em seu conteúdo conhecimentos essenciais sobre escultura em madeira policromada. A dissertação de Hilton Albano Vieira Fagundes, que apresenta de modo bastante amplo questões vinculadas à madeira desde o plantio, colheita, secagem a até o beneficiamento e utilização deste material. Sobre as ferramentas da escultura em madeira, os volumes 1 e 2 da obra *Woodcarving: Tools, Materials & Equipaments*, de Christopher J. Pye, foram importantes fontes de conteúdo e informação.

No terceiro e último capítulo trata da pesquisa sobre o escultor Mestre Ribeiro. O texto se inicia com uma breve biografia do artista, sua origem, começo da carreira, primeiras obras, surgimento das encomendas, perpassando pela produção e desenvolvimento de técnicas e estruturas de trabalho, com uma breve reflexão sobre da obra do artista, das ferramentas e estruturas que usa e ou constrói, das falas coletadas em entrevista e conversas com o artista. A partir dessas reflexões elaboro as considerações referentes à produção do artista em contraponto com a revisão de literatura e o levantamento sobre madeira e produção escultórica do primeiro e segundo capítulos respectivamente. Por fim, estabeleço um breve paralelo entre a técnica, relevância e atuação do Mestre e sua obra com questões acerca do Patrimônio Cultural Imaterial, como os saberes ou aos conhecimentos e modos de fazer tradicionais.

Como embasamento teórico para a redação do terceiro capítulo o livro de João Castro Silva e a dissertação de Caio Arantes Ventura, ambos os textos sobre técnicas escultóricas e produzidos por pesquisadores da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, foram essenciais na elaboração das reflexões o processo criativo de Mestre Expedito e suas especificidades. Por fim, o Manual de História Oral, de José Carlos Sebe Bom Meihy, foi utilizado como principal ferramenta metodológica na produção dos dados em ocasião da pesquisa de campo, como o registro das entrevistas e conversas, a transcrição desse material para posterior utilização no texto e os registros fotográficos.

2 A PRODUÇÃO DE ESCULTURAS DEVOCIONAIS EM MADEIRA

Escultura é a expressão artística da tridimensionalidade².

Segundo Coelho e Quites (2014) “a riqueza da escultura está na sua transformação, na medida em que giramos em torno dela, realizando a síntese de vários pontos de vista.” A fruição por parte do espectador de uma obra escultórica consiste na utilização sensorial da visão ou tato para acessar as informações daquele objeto, e este, por sua vez, comunica por intermédio da forma.

Já a palavra devoção deriva do termo latino *devotione*, que segundo Ana Maria de Souza Melech “significa o ato de dedicar-se” (MELECH, 2015, p.2), dedicação esta que pode se manifestar, segundo a autora, de maneira religiosa através da “linguagem, quando cria discursos ideológicos que confirmam a onipresença e o poder das divindades.” De acordo com Passos e Sanches (2015), em seu Dicionário do Concílio Vaticano II:

O termo “devoção” (*d.*) refere-se a práticas religiosas que incluem tanto culto privados como comunitários, nos quais acontece a entrega ou a consagração pessoal ou coletiva ao AMOR de DEUS e, por extensão, das pessoas divinas à Virgem, aos santos e anjos, aos quais se venera, honra, invoca, suplicam intercessões para o alcance de bens e graças especiais. (PASSOS e SANCHEZ, 2015, p. 262).

Portanto, uma escultura devocional pressupõe um objeto de configuração tridimensional concebido para fins de culto ou ritual de caráter religioso que, portanto, cumpre, cumpriu³ ou cumprirá função devocional a um determinado grupo ou indivíduo. Sob esse aspecto é possível estabelecer uma associação entre o objeto produzido para uma determinada função e o conceito de símbolo que, impresso na forma escultórica, permite sua identificação por parte de um determinado grupo.

Do ponto de vista sociológico define-se símbolo como algo que “se refere ao sinal de reconhecimento de duas pessoas” que “substitui e compensa uma realidade ausente, mas compreensível dentro de uma determinada cultura.” O símbolo aglutina os indivíduos que compartilham seus aspectos comuns em torno de um significado e pelo fato de “remeter para

² Materialidade provida das grandezas: altura, largura e profundida.

³ Algumas esculturas não mais cumprem a sua função devocional, pois não se apresentam em condições de serem expostas nos nichos dos retábulos das igrejas, por conta de seu estado de conservação tampouco estão disponíveis para procissões ou qualquer ou rito litúrgico semelhante. Estas se encontram acondicionadas em locais de guarda e museus.

um imaginário desligado da realidade fornece um sentido aos acontecimentos ritualizados e permite associações na comunicação e na interação, permitindo unidades significantes.” (SÍMBOLO, 2022.)

Do mesmo modo, de acordo com Fontes de Sá (2020) é justamente no contexto do simbólico “que o papel das imagens sacras assume sua maior importância, na medida em que elas são também símbolos. O símbolo não mostra; sugere.” (FONTES DE SÁ, 2020, p.7) Portanto, é na produção desses objetos repletos de simbolismo que trabalham os artesãos, artistas, santeiros e escultores, tendo a madeira como matéria prima, debruçam suas vidas e as dedicam ao ofício, para que possam através dele aprimorar seus processos de produção e construir suas peças.

A representação dos símbolos religiosos cristãos católicos se dá inicialmente de por meio de expressões bidimensionais. É nas paredes das catacumbas⁴ que se encontram registros de pinturas parietais, inscrições e incisões produzidas, mesmo que de modo arcaico, com o objetivo de compartilhar aquela simbologia entre os membros que ali frequentavam e identificá-los entre si, orientar os recém-chegados e, por conseguinte, educá-los aos seus ensinamentos e preceitos. Segundo Rodrigues e Nunes (2019), além da oralidade como instrumento de transmissão dos ensinamentos aos primeiros adeptos:

(...) os cristãos originários utilizaram também as potencialidades da expressão artística no processo de comunicação e identificação do seu novo movimento religioso, surgindo imagens, símbolos e inscrições como suporte para a mensagem cristã. Essas representações destacam-se como uma importante ferramenta para a reflexão sobre a experiência religiosa dos primeiros cristãos. (RODRIGUES e NUNES, 2019, p.34)

A partir da adesão do Cristianismo como religião oficial do Império Romano, por volta do século IV da era comum, as produções artísticas de temática cristã têm continuidade durante todo o período Medieval, inclusive com o acréscimo de outras manifestações além do bidimensional, como os relevos e as esculturas, mas principalmente com edificação dos espaços de culto: capelas, igrejas, catedrais e basílicas.

Entretanto, é somente no período pós Concílio de Trento, no contexto contra reformista, que a produção de arte cristã católica, no que diz respeito à imaginária se

⁴ Espaços, em sua maioria subterrâneos, em que os primeiros cristãos se reuniam escondidos nos primórdios do cristianismo, para se protegerem da perseguição romana e, por conseguinte, professar a sua fé em segurança.

potencializa. Tendo como principal objetivo a orientação de seus seguidores por meio de um viés catequético, a produção sacra daquele período tinha como referência obras literárias como as Sagradas Escrituras e a hagiografia (história da vida dos santos e Virgem Maria) e reforçava, por meio da arte, o papel salvífico dessas figuras que eram responsáveis por interceder a Deus em favor dos cristãos, questões fortemente combatidas pela Reforma Protestante. Esses escritos continham os enredos ou roteiros que norteavam a produção sacra, somado também das próprias legislações canônicas produzidas pela referida reunião episcopal, como destaca Denzinger (1963) apud Santos (2019):

A orientação baseou-se nos seguintes pontos: a intercessão dos santos, sua invocação, o culto às relíquias e o uso legítimo das imagens; a veneração dos santos e mártires; o culto de *latria* (Jesus Cristo), *hiperdulia* (Virgem Maria) e *dulia* (Santos); o papel pedagógico da arte sacra; e o controle da representação (DENZINGER, 1963, p. 90 apud SANTOS, 2019, p.445-446).

Em função da estreita ligação religiosa entre a Igreja de Roma e os países Ibéricos e, conseqüentemente, suas colônias no novo mundo, seguia-se o modelo vigente de produção sacra tanto na construção dos espaços de culto quanto em sua ornamentação. De acordo com Bohrer (2015), a disseminação dessas novas diretrizes, concordadas na referida reunião clerical, sucedeu pois:

(...) houve, logo após o término do concílio, a publicação de uma avalanche de livros, tratados e manuais que organizavam e direcionavam o culto. Por todo o mundo se espalharam, através dos bispados e arcebispos locais, as constituições, espécies de normas locais adaptadas das disposições contrarreformistas. Essas constituições usavam, em geral, uma linguagem mais direta e objetiva, se tornando manuais de observação do rigor da vida diária e, por conseguinte, das representações imagéticas voltadas para o culto. (BOHRER, 2015, p.29)

No Brasil, mais especificamente na Bahia, essas constituições são implantadas no início do século XVIII. De acordo com Maria Helena Ochi Flexor (2018) foi a:

(...) implantação dos cânones do Concílio de Trento (1545-1563) adaptados, - com certa defasagem pelo Arcebispo D. Sebastião Monteiro da Vide -, presentes nas Constituições Primeiras do Arcebispo da Bahia, de 1707, aprovadas pelo Sínodo Diocesano e publicadas em 1719, tornando o território do Brasil num campo de experimentação dos decretos da Contrarreforma Católica Romana. (FLEXOR, 2018, p.39)

Nesse contexto surge a Capitania de Minas, de acordo com Bohrer (2015)

A construção das nossas primeiras capelas foi impulsionada pela descoberta das ricas jazidas auríferas (especialmente nas comarcas de Vila Rica, do Rio das Mortes e do Rio das Velhas) e posteriormente de diamantes (no Distrito

Diamantino). Dentro do espírito criativo português, seguindo de perto as diretrizes conciliares, as novas igrejas que se erguiam, repletas de ouro, eram alvo de visitantes episcopais, que observavam a decência das representações e a piedade dos fieis. (BOHRER, 2015, p.29)

As imagens devocionais começam a ser confeccionadas à maneira como ditavam tais constituições e a madeira, dentre outros materiais, é utilizada como matéria prima na confecção dessas peças.

Tal produção se deu numa configuração de trabalho coletivo e a atuação desses grupos aconteceu nas Minas de modo similar, porém não com o mesmo rigor, à que sucedeu em Portugal. Na metrópole a responsabilidade do mestre na formação de um novo oficial que estivesse apto a realizar os serviços com qualidade era de extrema importância, havia uma sistematização mais definida do conhecimento em função do aprendizado. Eram formados os profissionais não apenas com o objetivo de executar de maneira exímia o trabalho que lhes era atribuído, mas também para compor uma sociedade na qual teriam, futuramente, a função de passar a diante aquela formação.

O presente capítulo almeja tecer algumas considerações sobre a produção de esculturas devocionais em madeira no estado de Minas Gerais entre os séculos XVIII e XIX. Para tanto, se faz necessário traçar um breve histórico referente ao contexto das oficinas, buscando compreender a configuração hierárquica de trabalho dessas agremiações a partir do seu surgimento na Europa, especificamente em Portugal, sua ramificação para a colônia americana e sua influência na formação dos modos de produção artesanal no Brasil.

2.1 As corporações de ofício em Portugal

O período medieval europeu protagonizou o surgimento de novas organizações de trabalho, que, se diferenciavam historicamente das estruturas anteriores por serem precursores na concepção corporativista, com sistematização de normas que regiam, de maneira geral, as atribuições dos ofícios. Em Portugal, as corporações de ofício, ou guildas, como eram denominadas no continente europeu, tinham dentre as principais atribuições o amparo dispensado ao profissional artesão, além, evidentemente, dos regimentos que norteavam a formação de mão de obra qualificada por meio de uma configuração de aprendizagem calcada

num sistema hierárquico (relação mestre e aprendiz) e da prestação de serviços desses profissionais à comunidade, como discorre Mônica de Souza Nunes Martins (2012):

Logo, as corporações de ofícios caracterizavam-se como polos de proteção, crédito, previdência e seguridade, além de serem fundamentais no estabelecimento de regras e critérios para a execução do ofício e para a legitimação e aceitação dos produtos nas ruas da cidade. (MARTINS, 2012, p.2)

Um exemplo de instituição nesses moldes é a famosa Casa dos Vinte e Quatro. Inaugurada na capital portuguesa ainda no século XIV. Mozart Alberto Bonazzi da Costa (2014), em sua tese de doutorado, discorre sobre os motivos pelos quais se criou a referida corporação:

Composta por dois representantes de cada um dos doze grêmios ou corporações de ofício mecânicos (cada ofício corresponderia a uma bandeira, representativa de um santo padroeiro da agremiação), a Casa dos Vinte e Quatro foi criada em 1383, por D. João, Mestre de Avis, que se tornaria o rei D. João I de Portugal, com o objetivo de permitir a participação dos mestres de ofício no governo da cidade, construindo uma assembleia municipal, onde a aprovação das medidas propostas deveria ocorrer pelo voto da maioria. (COSTA, 2014, p.114)

Sobre a estruturação dessas agremiações, Martins (2012) complementa:

Na estrutura administrativa da Casa, os artesãos eram divididos em vinte e quatro corporações e distribuídos de acordo com o ofício que desempenhavam em sua cidade. Cada uma delas tinha a incumbência de eleger um juiz e era a reunião desses eleitos que formava a referida Casa. Tais juízes elegiam ainda um presidente - denominado juiz do povo - e um escrivão, e ambos tinham assento no senado. Seus estatutos e compromissos, embora fossem feitos de forma autônoma e independente, só poderiam ser reconhecidos junto ao poder público local e obedecidos por todos caso houvesse a aprovação do poder régio. (MARTINS, 2012, p.3)

O processo de formação do jovem aspirante ao trabalho de um determinado ofício se dava de maneira muito precoce e se estendia por alguns anos. Este ingressava em uma das inúmeras tendas de trabalho (oficinas), sob regimento de alguma instituição corporativa e nelas aprendia na prática as atribuições da função de modo gradativo. Natalia Marinho Ferreira-Alves (2003) discorre sobre o aspecto relevante da formação e aprendizagens nas oficinas e destaca seu caráter hierárquico:

Outro aspecto que importa referir é a preparação técnica dos artistas ligados à arte da talha nas suas diversas vertentes, desde o entalhador ao dourador, e bem assim a qualidade excelente das matérias-primas utilizadas. Os artistas, fossem eles entalhadores, ensambladores, imaginários, pintores ou douradores, organizavam-se em oficinas, de acordo com os esquemas

tradicionais, tendo à frente um mestre, responsável pelas empreitadas assumidas, e a quem competia distribuir as tarefas pelos oficiais mais preparados e ensinar o ofício aos aprendizes que eram iniciados na arte ainda crianças. (FERREIRA-ALVES, 2003, p.740)

Findada a etapa de iniciação, e, seus respectivos treinamentos, os aprendizes iniciavam o grau de oficial, que consistia ainda no trabalho nas tendas de aprendizagem, para que depois de certo tempo de serviços prestados fosse submetido a uma avaliação prática, na qual o candidato era avaliado através do desempenho empregado na execução de um trabalho sob critério de excelência na execução, como apresenta Pires e Bohrer:

Após cerca de seis anos prestando serviços, era então encaminhado a dois juízes de ofício para ser julgado numa espécie de banca. Nesse exame se requeria que o avaliado executasse algum trabalho conforme os regimentos dos ofícios. (PIRES e BOHRER, 2021, p.287)

A aprovação nesta etapa dava direito ao oficial adquirir a carta de exame que o habilitava para o exercício do ofício na condição de mestre e lhe dava o direito de abrir sua própria oficina, local no qual podia desempenhar os trabalhos a ele atribuídos e formar os futuros aprendizes.

2.2 Sobre a arte sacra luso-brasileira

A colonização, iniciada pelos povos europeus nas Américas no século XV e XVI, inseriu os nativos do novo continente numa realidade distinta da costumeira rotina daqueles grupos organizados em tribos. O choque cultural, ocasionado em larga medida pela alteração dos costumes e modelos sociais trazidos pelos colonizadores, rascunhou as novas estruturas sociais daquela comunidade em formação. Em relação às questões de âmbito religioso tais processos sucederam do mesmo modo. Rafael Schunk (2012) descreve, logo na introdução de sua dissertação, uma breve reflexão vinculada aos efeitos produzidos pela colonização portuguesa no Brasil. Segundo o ator:

(...) o desafio tornou-se uma complexa tarefa de equalizar um território com culturas e símbolos pré-existentes, inserindo-os em uma perspectiva cristã para o futuro, criando mecanismos de assimilação e transição dos significados da religião aos nativos, ofertas de religiosos para assistências e serviços nos vastos territórios conquistados, além de salvaguardar as almas de uma população emigrada da metrópole. (SCHUNK, 2012, p.19)

Para o Brasil vieram naus com tripulações compostas também por trabalhadores artesanais já nos primeiros desembarques, que, desde o início foram fundamentais na

efetivação do processo colonizatório. Esses homens foram os responsáveis não somente pela construção e estruturação que deram corpo às primeiras instalações sociais da colônia, mas também por passar suas experiências aos demais interessados em adquirir o conhecimento daqueles ofícios. A devoção cristã católica, trazida pelos portugueses, envolta por inúmeros símbolos, rituais e objetos de devoção, se instaurou e se solidificou na América Portuguesa não somente pelo aspecto da prática devocional propriamente dita, mas também pela tradição lusitana na construção de seus espaços de culto, bem como na produção de artefatos, imagens e adornos.

Sobre a imaginária religiosa trazida pelos colonizadores o autor ainda pontua:

Acompanhando os caminhos trilhados por missionários, exploradores e viajantes que dilataram a fé cristã pelo mundo quinhentista, as imagens religiosas compõem um extenso legado na história cultural do Brasil. Ao lado dos testemunhos arqueológicos de nossos antepassados indígenas, a produção sacra constitui outro grande berço da arte brasileira, nascida do encontro de civilizações, revelando os rumos percorridos pela sociedade na edificação do caráter singular da pátria, síntese de uma aventura continental marcada pela miscigenação e sincretismo. (SCHUNK, 2012, p.18)

E ainda segue com ênfase no papel determinante desempenhado pelos objetos devocionais trazidos pelos colonizadores com objetivo de legitimar seus preceitos religiosos:

Elemento estratégico para a disseminação dos conceitos cristãos foi o traslado de relíquias sagradas, relicários e imagens sacras complementando a visualidade do ritual em colônias fundadas nas Américas, África ou Ásia, comunidades ansiosas por símbolos e mártires a consagrar seus territórios. (SCHUNK, 2012, p.19)

Sob esse ponto de vista, é possível considerar que a arte sacra portuguesa é, por sua vez, a principal referência para a produção dos primeiros objetos devocionais católicos na colônia, não somente como modelo estético, formal, estilístico ou iconográfico, mas, sobretudo no que se refere à produção desses objetos no ocidente, e, por conseguinte, os materiais, ferramentas e técnicas vinculados a esses saberes.

Evidentemente que tais objetos obtinham, a priori, objetivo de culto, mas que num período posterior foram utilizados como modelo na produção sacra em solo brasileiro.

Dentre as imagens devocionais produzidas na colônia, as de maior relevância, e, as primeiras que se tem registro têm fatura ocorrida em ambientes conventuais e monásticos. O projeto e a execução das primeiras obras de arte integrada das igrejas (retábulos, altares,

adornos) bem como as primeiras imagens é atribuído aos missionários e aprendizes nas oficinas conventuais, como discorre o professor Luiz Alberto Ribeiro Freire (2009):

Com o crescimento urbano dos povoados e vilas no Brasil a demanda pela arte sacra, notadamente a escultura, cresceu muito e necessitou de artistas que pudessem realizar as imagens com agilidade e perfeição. Desde o princípio havia nos conventos e mosteiros das ordens regulares um ou mais membros que exercia as práticas artísticas da arquitetura, pintura e escultura, a exemplo do Frei Agostinho da Piedade, português, beneditino, que no Mosteiro da Bahia fez muitas imagens de terracota de grande qualidade artística. Muitos deles adquiriram formação erudita nas suas terras de origens, e aqui, além de produzirem imagens, ensinavam também aos leigos e outros colegas da ordem, às vezes já nascidos no Brasil, como foi o caso de Frei Agostinho de Jesus. (FREIRE, 2009, p.2148)

Segundo Schunk (2012) os ambientes conventuais existentes no Brasil possuíam as suas instalações inicialmente nas cidades costeiras da colônia, “sendo difundida principalmente nos Estados da Paraíba, Pernambuco, Bahia, Espírito Santo, Rio de Janeiro e São Paulo durante os séculos XVI e XVII.” Entretanto, na medida em que o processo de colonização avançou do litoral para o interior do país (final do século XVII) os modos de fatura dos artefatos devocionais começaram a transcender ambientes monásticos e contar também com mão de obra de artistas leigos.

2.3 Sobre a produção sacra setecentista em Minas Gerais

As Bandeiras, constituídas por grupos de homens em busca de riquezas minerais, chegaram às Minas vindas de outras regiões do Brasil no final do século XVII início do XVIII, e, se instalaram no local onde se utilizaram de mão de obra composta por população africana escravizada, que acompanhavam essas expedições a fim de cumprir a função extrativista. Logo de início há uma pretensão por parte dessas pessoas em permanecerem e se instalarem na região, sobretudo por motivos relacionados às expectativas prósperas do eminente progresso na extração do ouro e diamantes. Em artigo intitulado “*O contexto social da produção arquitetônica e artística nas Minas Gerais no início do século XVIII*”, Pires e Bohrer (2021) refletem sobre a necessidade dessas pessoas em estruturar e organizar socialmente esses locais:

A formação social das Minas foi urbana desde o princípio, o que propiciou um grande número de construções, além de uma vivência coletiva mais intensa, da solidificação de uma sociedade de aparências e de uma religiosidade exacerbada e barroca. (PIRES e BOHRER, 2021, p.284)

No âmbito religioso não foi diferente, inserida numa cultura majoritariamente cristã católica, trazida e instaurada pelos colonizadores e seu poder político, é natural que a recém-estruturada sociedade colonial iniciasse também a prática da referida religião, por intermédio da manifestação dos seus ritos litúrgicos, paramentada com simbologia característica de seus espaços de culto, exposta e representada através dos seus objetos de devoção. Mesmo porque a prática religiosa da época integrava o convívio social comum. De acordo com Adalgisa Arantes Campos, em seu livro *“Introdução ao Barroco Mineiro”* ao definir a terminologia Barroco a autora também reflete sobre os modos de vida que se fundiam entre si na Minas Gerais setecentista:

O termo Barroco significa Pérola de esfericidade imperfeita e irregular, servindo para denominar a produção artística da Europa de fins do século XVI até o primeiro quartel do século XVIII. Essa periodização, entretanto, não é rigorosa, variando conforme o país em questão. No vasto Império colonial português e espanhol, essa cultura se estende mais, convivendo inclusive com o Rococó. Ao contrário deste, o Barroco não foi apenas um estilo artístico, mas uma visão de mundo envolvendo formas de pensar, sentir, representar, comportar-se, acreditar, criar, viver e morrer. (CAMPOS, 2006, p.7)

A produção sacra no Brasil, especificamente na Minas Gerais do século XVIII se deu com características muito peculiares. Surgem os primeiros arraiais, suas edificações rudimentares, e, é no meio desses pequenos aglomerados que surgem os primeiros prédios públicos, praças, e igrejas enfim, toda a composição necessária para que se viabilizasse o convívio e se possibilitasse o exercício das suas respectivas práticas sociais

Nesses primeiros povoados, que se instalavam geralmente ao redor das capelas, há uma demanda crescente em relação à procura dos artefatos devocionais e, por conseguinte, por mão de obra especializada em sua produção. Neste contexto a presença de importantes artistas portugueses que trabalharam na fatura de retábulos e imagens religiosas na capitania de Minas como, Francisco Xavier de Brito, José Coelho de Noronha, Francisco de Faria Xavier, Francisco Vieira Servas, Jerônimo Felix de Teixeira e Felipe Vieira, propiciou o surgimento de vários outros profissionais locais, que se capacitaram por intermédio do contato com o trabalho desses artistas para desempenhar tais ofícios. Evidente que o notório saber português, vinculado ao trabalho com madeira, tem potencial e genuína relação com a experiência adquirida ao longo dos anos na construção de utilitários feitos com madeira, como explica Mozart Alberto Bonazzi da Costa:

A tradição portuguesa no trato com a madeira já era reconhecida devido à qualidade atingida na construção das naus e caravelas, ou mesmo pela ornamentação goticizante com elementos manuelinos presentes na talha realizada na passagem do século XV para o XVI, assim como nos conjuntos de elementos emoldurados que nos seiscentos se alternariam com painéis pintados. (COSTA, 2014, p.103)

Os artistas portugueses portavam uma metodologia embasada na aprendizagem que pressupõe a troca ou passagem de saberes do mestre para o aprendiz, de acordo a sua experiência na execução das técnicas e na utilização dos materiais. Além da formação de mão de obra local, que objetivou a capacitação específica de profissionais para desempenhar tais ofícios, o trabalho desses profissionais portugueses também se destaca pela adaptação dos métodos de fatura e dos materiais disponíveis na colônia.

Estruturalmente, os modos de produção seguiram quase os mesmos moldes dos existentes no velho continente, por se organizar também a partir de configurações hierárquicas, compostas pela figura do mestre, como detentor dos saberes e formador dos aprendizes. Estes se inserem nessa estrutura de trabalho iniciados nas funções das quais não se exigiam tanta experiência como, aplainar e esquadrear a madeira ou a pedra, remover do suporte o maior volume possível de matéria afim de se atingir a forma, porém sem definir os detalhes (trabalho atribuído aos mestres), limpeza da oficina, afiar ferramentas, entre outros.

Ludmila Machado Pereira de Oliveira Torres (2018), em sua dissertação de mestrado intitulada “*Os oficiais mecânicos na Vila Real do Sabará: controle, cultura material e trabalho (1735- 1829)*”, sintetiza bem o modo como se davam as relações entre os membros dessas agremiações na colônia:

Ao aprendiz, exigia-se a subordinação e humildade, deveria obedecer ao mestre, que abria sua casa e o ensinava com amor e caridade. O mestre era a fonte da técnica, do saber-fazer; a origem da identidade grupal. (...) O mestre era responsável por tornar o novo oficial apto a produzir bens e prestar serviços de qualidade, além da técnica, havia uma educação formadora de identidade, em que se formavam membros de um grupo social, as corporações de ofícios. (TORRES, 2018, p.96)

Entretanto, apesar desses ambientes de produção também serem estruturados num sistema hierárquico, era dever de qualquer profissional inserido naquele meio, seja mestre ou oficial aprendiz, ter conhecimento básico dos ofícios, como argumenta João Humberto Morgado Figueiredo Silva (2012) em sua tese “*La Evolución de la Escultura Figurativa en madera*”:

Desde o início na oficina de um mestre, o aprendiz deveria adquirir as técnicas auxiliares e fundamentais no trabalho escultórico com madeira, familiarizar-se com a maneira e o estilo de seu mestre, com o mundo das formas escultóricas preferidas por ele e com o seu repertório artístico. (SILVA, 2012, p.157) (tradução do pesquisador⁵)

Na metrópole essas corporações, apesar da rigidez na delimitação hierárquica dos deveres atribuídos a cada função (mestres, oficiais e aprendizes), detinham maior autonomia para desenvolver os seus métodos, enquanto no Brasil, mais especificamente em Minas Gerais, esses grupos de trabalho estavam sob o julgo da coroa portuguesa e governantes que, evidentemente, se submetiam às recomendações daquelas autoridades.

Na colônia, os ofícios mecânicos dedicados à produção de artefatos obtinham o respaldo financeiro de membros das comunidades religiosas daquele período, as denominadas Ordens Terceiras ou Irmandades. Estas detinham maior interesse em adquirir o produto do trabalho que demandava a específica mão de obra, portanto, eram os principais contratantes da arte sacra produzida na época.

2.3.1 As Irmandades Religiosas e as oficinas

Não se sabe com exatidão o momento em que surgem as Irmandades Religiosas em Minas Gerais. Elas surgem no mesmo contexto em que a capitania se desenvolve. Ambos os acontecimentos históricos sucedem concomitantemente. Caio Cesar Boschi (1986), logo na introdução de sua obra *Os Leigos e o Poder: Irmandades Leigas e Política Colonizadora em Minas Gerais*, reflete acerca de ambos os eventos, por serem, segundo o autor, “dois fenômenos que caminham *pari passu*. Difícil dizer qual o determinante do outro.”

De acordo com Boschi, o impedimento da instalação de ordens religiosas regulares na capitania de Minas Gerais, por parte da Coroa, propiciou uma ação mais participativa dos leigos na estruturação da religiosidade naquela sociedade em formação, ou seja, “a população se reuniu em torno de irmandades ou ordens terceiras formadas por leigos devotos,” o que caracteriza fundamentalmente a formação dessas agremiações.

⁵ Desde el inicio en el taller de un maestro, el aprendiz habría de adquirir las técnicas auxiliares y las fundamentales en el trabajo escultórico con la madera, estar familiarizado con el modo y estilo de su maestro, con el mundo de formas escultóricas preferidas por él o su entorno artístico. (SILVA, 2012, p.157)

Deste modo, o leigo se vê incumbido de realizar as atribuições, que deveriam ser da própria Igreja e do Estado, de organizar-se em pequenas comunidades capazes de promover a edificação dos seus templos, estruturá-los e adorná-los para que pudessem receber a prática dos seus ritos litúrgicos, como explica Boschi (1986):

Por seu turno, a Igreja não teve tempo e nem condições para se impor, como instituição, no novo território. Nos primeiros tempos, sua ação foi desencontrada, individualizada. Quando poderia se estabelecer, o Estado a impediu, através de toda uma legislação restritiva. Assim, não restou à Igreja outro recurso senão o de atrelar-se às associações leigas, mais para a prática dos seus ofícios do que para uma política evangelizadora. Até mesmo a construção dos templos não ficou sob sua responsabilidade. Foi também obra dos leigos. (BOSCHI, 1986, p.23)

Portanto, vale destacar o relevante papel social desempenhado por esses grupos de leigos, afinal sua organização transcende a esfera do religioso, como destaca o autor:

“tornaram-se responsáveis diretas pelas diretrizes da nova ordem social que se instalava e, a exemplo dos templos e capelas que construíram, elas espelharam o contexto social de que participavam. Nesse sentido, precederam ao Estado e à própria Igreja, enquanto instituições.” (BOSCHI, 1986, p. 23)

Por abarcar grande parte das esferas do convívio social na época reforça que as irmandades “funcionaram como agentes de solidariedade grupal, congregando, simultaneamente, anseios comuns frente à religião e perplexidades frente à realidade social” (BOSCHI, 1986, p.14), e complementa ao refletir que “toda a análise conduz à constatação da onipresença das irmandades em Minas Gerais no período colonial e a consequente impossibilidade de o indivíduo viver à margem de seus quadros.” (BOSCHI, 1986, p.26)

Daniela Gonçalves Gomes (2009) apresenta em seu texto que a relação entre a comunidade se dava “com o intuito de cultuar seus santos, buscar a proteção diante das contingências da vida e da morte, encontrar pessoas, estabelecer relações e praticar a caridade.” (GOMES, 2009, p.1)

Pelo fato de obterem total autonomia nas decisões da comunidade, com relação às mais variadas questões, com as relacionadas às obras da Igreja não foi diferente. Segundo Bohrer e Pires (2021) o importante papel das Irmandades no incentivo da produção sacra daquelas comunidades foi determinante em sua vasta produção:

Estas associações leigas foram as principais encomendantes das obras religiosas, e responsáveis pela construção das grandes matrizes de pedra, das capelas filiais e da ornamentação das mesmas, contratando para a execução dos trabalhos mestres de obras, carpinteiros, entalhadores, pintores,

douradores, entre outros na numerosa gama de ofícios mecânicos existentes e essenciais para o sistema construtivo do período. (BOHRER e PIRES, 2021, p.285)

Portanto, os integrantes destas agremiações eram, a rigor, os principais contratantes das oficinas, que, por sua vez, realizavam os trabalhos de maior expressão nos espaços religiosos das vilas de Minas Gerais, não apenas pela capacidade de executar um ofício especializado, mas também por organizar e administrar o cumprimento de questões burocráticas e atender a demanda em progresso.

Deste modo, é possível compreender que a inter-relação entre esses dois grupos, Irmandades e Oficinas, viabilizou uma produção sacra de extrema relevância a qual se tem acesso até os dias atuais.

Como já mencionado em tópicos anteriores da presente pesquisa, as raízes medievais europeias dos saberes técnicos, como tradição no âmbito das oficinas, foram transpostas ao novo mundo, e, com estas a cultura da não formalização e sistematização de um conhecimento por meios escritos e a ausência de um material didático de apoio. Tais aspectos pressupõe uma aprendizagem pautada na oralidade, observação e prática.

Torres (2018) discorre sobre tais questões quando pontua que nas Minas do século XVIII:

(...) aprendia-se fazendo e observando; repetia-se até dominar o manuseio da ferramenta; quando houvesse dúvida, perguntava-se ao mestre que demonstrava o que deveria ser feito para se acertar a técnica. Era uma aprendizagem ligada ao ver muito, mais que uma orientação escrita, um conhecimento tácito (...) (TORRES, 2018, p.95)

Nesse contexto, portanto, a técnica pode ser entendida como a destreza na utilização das ferramentas, adquirida por intermédio da experiência, e esta é, por sua vez, obtida por meio da repetida reprodução. O processo para o desenvolvimento de uma determinada técnica pode ser considerado como aprendizado no ambiente desses espaços de trabalho. Ludmila Machado Pereira de Oliveira Torres (2018), em sua dissertação de mestrado intitulada *Os Oficiais Mecânicos na Vila Real do Sabará: Controle, Cultura Material e Trabalho (1735-1829)* discute tal modelo de aprendizagem, pautado no tempo e na prática, que carece de pessoas dispostas a tais condições, razão pela qual se introduzia bem jovem o aprendiz nas oficinas:

Um menino, ao adentrar uma tenda de ofício pela primeira vez era apresentado à materialidade, às ferramentas e à matéria-prima. O saber

manusear as ferramentas é de grande importância ao oficial mecânico, por permitir o feitura de bens ao modificar a matéria. Aprendia-se como manusear, usar e domar através da repetição de técnicas, assim ganhava-se traquejo com a ferramenta, algumas vezes domava-se o seu corpo a elas, não só a cabeça memorizava as técnicas, o corpo também aprendia como segurar determinado instrumento. (TORRES, 2018, p.96)

Deste modo o oficial aprendiz se desenvolvia por meio da prática, executando o trabalho que lhe era encarregado, de acordo com as suas habilidades técnicas. O aprimoramento técnico do fazer se dava a medida em que a experiência, em executar determinada função, fosse ampla.

3 MATERIAIS E TÉCNICAS DA ESCULTURA EM MADEIRA

Dentre as manifestações artísticas⁶ que compõem a linguagem das artes visuais a escultura se caracteriza pela configuração tridimensional de suas composições, através das quais se materializam as expressões, de modo a compor a forma do objeto. Sempre foram utilizadas para representar os símbolos identitários dos grupos humanos no decorrer da história, seja do ponto de vista político, cultural ou religioso, portanto, sempre estiveram inseridas no convívio social dos povos.

O presente capítulo almeja tecer algumas considerações acerca da escultura em madeira pelo ponto de vista técnico, especificamente, no que diz respeito aos fatores que as caracterizam: à trabalhabilidade do referido material, às principais ferramentas utilizadas no processo escultórico e ao próprio fazer.

3.1 Trabalhabilidade da madeira: propriedades físicas

Embora não seja o objetivo do presente tópico tratar de questões que envolvem os aspectos científicos referentes à madeira (anatomia, natureza, propriedades físicas), não há como abordar as questões vinculadas à trabalhabilidade desse material sem ao menos pontuar, mesmo que de maneira sucinta, tais aspectos.

De acordo com Ventura (2016):

⁶ A linguagem artística das artes visuais é composta por outras manifestações como: desenho, pintura, gravura, fotografia entre outros.

O entendimento sobre as características biológicas e propriedades estruturais da árvore de onde se pretende retirar a matéria para esculpir, contribui para evitar imprevistos do comportamento da madeira que possam vir a prejudicar o processo produtivo do trabalho escultórico e, assim, melhor usufruir da matéria. (VENTURA, 2016, p.7)

Ainda a respeito de saber sobre o material Gonçalves (2014) acrescenta:

Contudo, para fazer escultura em madeira é impossível dela não ter conhecimento. A materialização da obra e, sobretudo, o desenvolvimento de um método próprio que se dê resposta às particularidades individuais de cada escultor pode ter tanta importância quanto a coerência do seu discurso. (GONÇALVES, 2014, p.16)

Portanto, para o trato da madeira no fazer escultórico, ter ciência do material com o qual se trabalha é de extrema relevância, pois influencia diretamente no entendimento da técnica e na aquisição de bons resultados.

3.1.1 Madeira: partes constituintes e tipos de cortes

João Castro Silva (2021), em seu livro *Reflexões sobre Escultura, Matéria e Técnicas, um manual*, define madeira como:

Material orgânico sólido, naturalmente leve e resistente, a madeira possibilita um sem-número de variadíssimas utilizações que vão desde a fonte de energia, à construção civil, carpintaria naval e civil, indústria papeleira, marcenaria e fabrico de uma imensidade de objetos de uso direto, servindo ainda de matéria-prima para múltiplos outros produtos. Para além destas aplicações funcionais, a madeira terá também servido, desde cedo, para a execução de trabalhos de escultura. (SILVA, 2021, p. 131)

No entanto, quando se pensa em madeira há de se refletir que se trata de um material advindo de uma árvore. Francisco José Gonçalves (2014), em um dos tópicos de sua dissertação de mestrado, intitulada *A madeira na escultura*, apresenta a lenhificação como principal característica que “permite distinguir as plantas lenhosas das herbáceas, isto é, de caule duro ou de caule macio”, ou seja, a madeira só pode ser extraída de árvores de troncos lenhificados.

É possível observar a formação e o crescimento de uma árvore através do corte transversal em seu tronco, por meio dessa incisão se tem acesso aos anéis de crescimento (Figura 1) que, por sua vez, consistem em círculos concêntricos que delimitam as partes que compõem a estrutura do tronco. De acordo com Coelho e Quites (2014), cada uma dessas partes possui nomenclatura própria e respectiva função:

Casca externa ou cortiça: formada por uma camada de células mortas na sua parte mais externa; **Casca interna, floema ou líber:** conduz a seiva elaborada; **Câmbio:** responsável pelo crescimento radial ou horizontal. Durante o período de crescimento, suas células dividem-se dando lugar a novas células; **Alburno ou xilema:** de formação mais recente, em geral coloração mais clara e teor de umidade elevado, pois conduz a seiva bruta e armazena substâncias nutritivas. Tem pouca resistência; **Cerne ou duramên:** formado pelas camadas transferidas do alburno, não conduz mais a seiva. Parte resistente do lenho que tem madeira de melhor qualidade; **Medula:** parte central da madeira, células que constituem o crescimento original da árvore. A sua posição marca o centro de crescimento a partir do qual gerou o crescimento da árvore. (COELHO e QUITES, 2014, p.135)

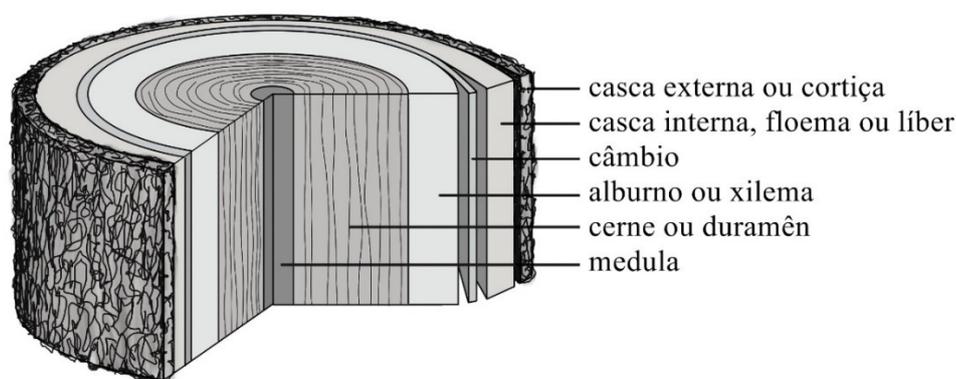


Figura 1: Estrutura interna do tronco;
Ilustração: Adriano Bueno, 2022.

Para se realizar os cortes em um tronco, é preciso primeiramente considerar o sentido natural em que as fibras estão dispostas e os seus anéis de crescimento. Tal observação se dá ao analisar os dois tipos de desenvolvimento dimensional da árvore, o vertical, referente à sua altura; e, o horizontal, que diz respeito às medidas do diâmetro do tronco (Figura 2). A partir da observação desses aspectos se pode traçar alguns eixos para guiar a direção dos cortes.

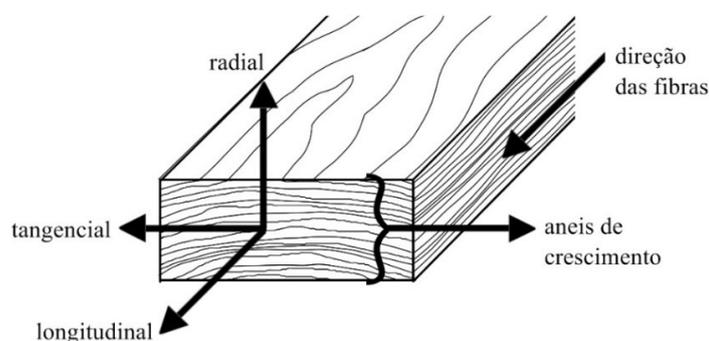


Figura 2: Eixos da madeira em relação às fibras e anéis de crescimento;
Ilustração: Adriano Bueno, 2022.

O posicionamento das fibras é organizado na direção vertical, ou seja, paralelo ao seu crescimento em altura. Deste modo, o corte longitudinal (ou axial) nada mais é do que a incisão realizada paralelamente à direção em que estão dispostas as fibras. Por outro lado, o corte transversal é aquele realizado na direção perpendicular à disposição das fibras da madeira (Figura 3). Para a maioria das utilizações da madeira os cortes são, geralmente, realizados na direção longitudinal e estes podem ser longitudinal tangencial ou longitudinal radial.

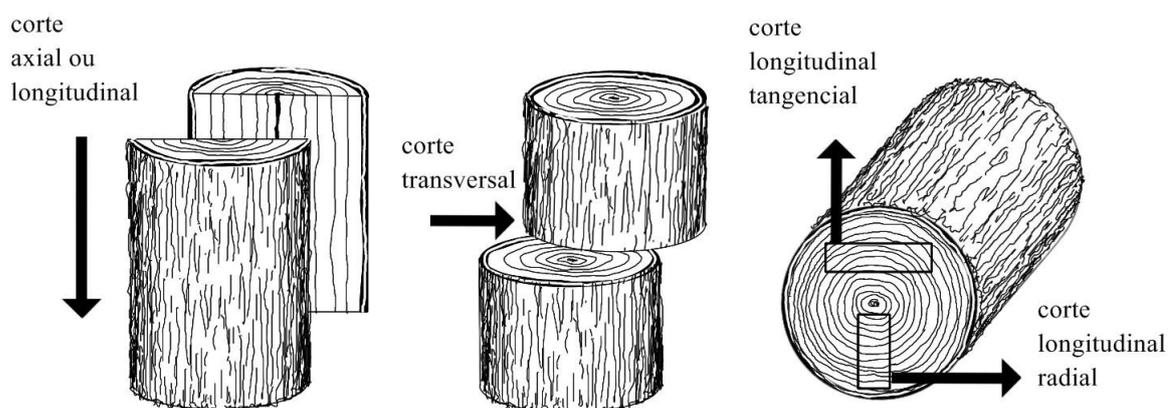


Figura 3: Tipologia dos cortes;
Ilustrações: Adriano Bueno, 2022.

O aspecto visual de uma peça de madeira em que se realiza um corte na direção longitudinal radial se distingue de outra em que se corta o material na direção tangencial aos anéis de crescimento. Tal diferenciação (Figura 4) pode ser notada tanto na face transversal da peça cortada, local em que se visualiza claramente os anéis, como em sua extensão

longitudinal, na qual se visualiza padrões distintos em relação aos desenhos que se formam no referido plano.



Figura 4: Exemplos de corte longitudinal em Pinho de Riga;
Imagem: Adriano Bueno, 2022.

Gonçalves (2014) define os aspectos visuais da madeira cortada longitudinalmente, radial e tangencial ao descrever esteticamente cada uma dessas faces:

Dos planos longitudinais paralelos ao eixo do tronco, faremos referência ao *plano radial*, que passa pela medula, e outro, tangente às camadas de crescimento, que é designado por *plano tangencial*. Nestes distinguimos a imagem proporcionada pela intenção dos anéis anuais que conferem a este material o que se denomina veio da madeira, ou seja o “*desenho ou figura*” e, também, no plano tangencial, podemos ver os desvios do alinhamento axial dos elementos fibrosos, fenómeno que se dá o nome de *fio da madeira*. (GONÇALVES, 2014, p.34)

3.1.2 Caracterização da madeira

Do mesmo modo que o saber científico, acadêmico, auxilia no entendimento da madeira, enquanto material para a realização de trabalhos escultóricos, é importante ressaltar que o saber empírico, abalizado na experiência adquirida por intermédio da prática e do conhecimento advindo do longo tempo de exercício da profissão, também se faz relevante. Tal experiência permite ao profissional que lida com madeira, seja marceneiro, carpinteiro ou escultor, o conhecimento do material através de suas características organolépticas, como cor, cheiro, textura, densidade.

O aspecto da madeira é importante para a sua identificação. De acordo com Silva (2021):

Dada a variedade de árvores que existem a madeira produzida apresenta, também ela, uma grande diversidade de características mecânicas, de

densidade, cor, grão, resistência ao apodrecimento e ao fogo, odor, assim como de múltiplos outros fatores diferenciadores. Esta distinção determina as mais diversas aplicações, tornando difícil o estabelecimento de classificações genéricas. (SILVA, 2021, p.135)

A flora brasileira possui grande variedade de árvores que produzem madeira das mais diversas cores (Figura 5), materiais com valores cromáticos que vão desde tons mais escuros até os mais claros, que possuem coloração arroxeadada, rosada e avermelhada, passando pelas amareladas e chegando nas amarronzadas e terrosas.



Figura 5: Pequena amostragem de madeiras brasileiras;
Imagem: Adriano Bueno, 2022.

De acordo com Gonçalves (2014):

A cor da madeira é sobretudo devida aos seus constituintes extrativos embora os principais componentes da parede celular, com exceção da celulose, em virtude da sua oxidação, também possam contribuir para a tonalidade do lenho exposto. (GONÇALVES, 2014, p.44)

Entretanto, a cor não pode ser, e nem é, o único indício para identificação de uma determinada madeira, suas características, portanto, vão além do aspecto cromático. Madeiras como Pau-ferro e Jacarandá possuem praticamente a mesma cor, em contrapartida, a coloração do cedro pode ser mais clara e rosada ao passo que também se possa encontrar da mesma madeira em tons escuros e avermelhados. Sob esse aspecto, Gonçalves (2014) reforça a ideia da diversidade cromática da madeira que “varia não apenas com a espécie, mas também com os indivíduos da mesma espécie.” (GONÇALVES, 2014, p.44)

Além da diversidade cromática as madeiras também possuem texturas.

Tal aspecto está diretamente atrelado à tipologia das fibras, definida na literatura como grão ou grã, ou seja, são terminologias utilizadas para descrever os elementos anatômicos estruturais da madeira dispostos na direção longitudinal do tronco. De acordo com Santos (2018) o termo *grã direita* é utilizado para referenciar a organização das fibra que configuram uma disposição reta; enquanto que utiliza-se a denominação *grã irregular* para designar as fibras com disposição revessas, inclinadas e onduladas (Figura 6).



Figura 6: Exemplos das tipologias das fibras;
Imagem: Adriano Bueno, 2022.

É importante salientar que a configuração resultante da organização e disposição das fibras em uma madeira não oferece somente resultados estéticos e efeitos visuais, esta pode também interferir nas propriedades físicas do material. Santos (2018) explica que a madeira pode se rachar “mais facilmente seguindo a direção da grã direita (reta) do que com grã irregular (reversa, inclinada e ondulada), devido ao paralelismo dos elementos anatômicos”, entretanto, um “corte seguindo a grã direita resulta em peças com maior qualidade para processamento, maior resistência estrutural e estabilidade dimensional para secagem.” (SANTOS, 2018, p.9)

Ainda referente comportamento da madeira, considerando a textura dos grãos, Gonzaga (2006) reforça:

Nas madeiras de grã direita, fibras retas e longitudinais, o corte no fio produz bom acabamento. Todavia, nas madeiras de grã reversa, ou perto dos nós, não há como contrariar as fibras retorcidas, produzindo superfície áspera, “arrancada”. (GONZAGA, 2006, p.235)

A densidade é outra propriedade física importante em relação à trabalhabilidade da madeira. De acordo com Ventura (2016) “o grau de dureza da madeira de um tronco é um fator fundamental a ser previsto, pois condiciona em muito o trabalho de entalhe e o próprio resultado”. (VENTURA, 2016, p.26) Portanto, refletir sobre dureza ou maleabilidade da madeira é refletir sobre o próprio trabalho de esculpir e sua intencionalidade. Sobre a trabalhabilidade da madeira em relação à sua densidade, o autor ainda expõe algumas questões:

(...) as madeiras macias sendo menos densas, oferecem menor resistência às ferramentas, tornando o trabalho de desbaste de perfuração e de entalhe da madeira com menos esforço. (...) As madeiras duras, pelo contrário, possuem uma estrutura celular mais consolidada e requerem, portanto, um maior grau de esforço e energia para serem trabalhadas. Esta dificuldade apresenta-se no entanto como vantagem a nível da qualidade e precisão do trabalho da madeira. (VENTURA, 2021, p. 26-27)

Portanto, se o objetivo é realizar esculturas menores, as quais requerem uma atenção mais direcionada no que se refere aos detalhes, é interessante que se utilize madeiras mais duras, em contrapartida, caso se pretenda fazer esculturas de dimensões mais avantajadas as madeiras macias são mais recomendadas.

Pode se dizer, portanto, que os aspectos referentes às propriedades físicas e mecânicas da madeira são determinantes para a tomada de decisão sobre a escolha de um determinado material para se realizar um trabalho escultórico.

3.1.3 Processo de secagem

Características como anisotropia, higroscopicidade e retratilidade são questões inerentes ao material, e, que influenciam diretamente nas propriedades físicas da madeira, e, estão intimamente relacionadas à etapa que precede o trabalho escultórico, a sua secagem.

Define-se como anisotropia a “característica de alguns materiais cujas propriedades se alteram ou se modificam dependendo das direções em que são medidas.” (ANISOTROPIA, 2022) Deste modo, pode se considerar a madeira um material anisotrópico pois, de acordo com Coelho e Quites (2014), a madeira “apresenta propriedade mecânica que pode variar de acordo com a direção de suas fibras.” (COELHO e QUITES, 2014, p.134)

Em seu artigo intitulado *Madeiras*, Lara Monalisa Alves dos Santos (2018), classifica a madeira como higroscópica, em função de sua natureza orgânica e semiporosa, isso significa

que se trata de um material que “absorve umidade quando o ambiente está úmido e perde umidade quando o ambiente está seco.” (SANTOS, 2018, p.11) A higroscopicidade é, a rigor, a capacidade de um determinado material de realizar a troca constante de umidade com o ambiente, e, de acordo com Coelho e Quites (2014) tal propriedade resulta em variações em seu volume, “quando absorve umidade do ambiente ela incha e quando perde umidade para o ambiente ela se retrai ou encolhe.” (COELHO e QUITES, 2014, p.134)

É importante destacar as questões referentes ao processo de estabilização do material durante sua secagem. Sob esse aspecto, Santos (2018) explica que a “água na madeira se apresenta de duas formas; como água livre contida nas cavidades das células (lumens), e como água impregnada contida nas paredes das células” (SANTOS, 2018, p.12), assim o chamado teor de umidade consiste na etapa do processo de secagem em que a madeira obtém o mínimo de água livre e o máximo de água de impregnação. De acordo com a autora, durante o processo de secagem:

(...) a madeira perde toda a água livre, ela fica com um teor de umidade que é chamado de ponto de saturação das fibras. Este ponto de saturação das fibras varia de 24% a 30%, dependendo da espécie da madeira. Logo, a madeira começa a perder a água de impregnação, que se encontra dentro das paredes celulares, até atingir a umidade de equilíbrio do local onde se encontra (SANTOS, 2018, p.13).

Até atingir o ponto de saturação das fibras a madeira não sofre nenhuma alteração dimensional, “a partir deste ponto a perda de umidade resulta na retração, sendo a redução das suas dimensões” (SANTOS, 2018, p.12).

A retratilidade é uma característica que está vinculada à higroscopicidade, pois trata-se da “perda de volume provocada pela redução da umidade da madeira sendo variável conforme o sentido das fibras” (SANTOS, 2018, p.15), isso significa que o material, durante e após o processo de perda de umidade, não apresentará “os mesmos valores de retração segundo as três direções principais, longitudinal ou axial, tangencial e radial.” (SANTOS, 2018, p.15)

De acordo com Coelho e Quites (2014), tais comportamentos mecânicos da madeira estão diretamente relacionados à sua característica anisotrópica. Logo, as alterações volumétricas, em função da perda de umidade, são distintas de acordo com a direção das fibras e, conseqüentemente, estão vinculadas também aos tipos de corte, por exemplo: “a variação dimensional no sentido longitudinal ao eixo de uma tora, por exemplo, é mínima

(0,1%); no sentido tangencial, é máxima (até 10%), e no sentido radial, cerca de 5%.” (COELHO e QUITES, 2014, p.134)

Tal evento pode acarretar alterações formais na estrutura da madeira ao ponto de trazer prejuízo ao material:

Devido ao comportamento anisotrópico da retratibilidade, ocorre o desenvolvimento de defeitos na madeira durante a fase de secagem ou de seu acondicionamento, tais como rachaduras, torções, empenamentos, abaulamentos e fendas de secagem; decorrentes de contrações diferenciadas, sendo defeitos de secagem malconduzida. (SANTOS, 2018, p.16)

As imagens a seguir (Figura 7) apresentam esquemas gráficos com objetivo de ilustrar tais alterações decorrentes desse comportamento.

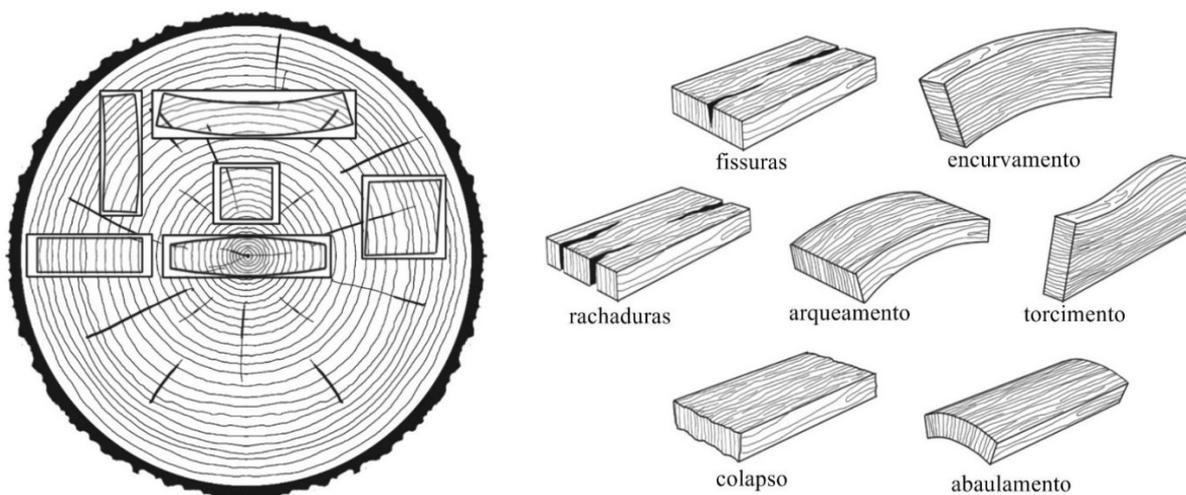


Figura 7: Deformações da madeira durante processo de secagem;
Ilustrações: Adriano Bueno, 2022.

Deste modo é importante destacar que a madeira adequada para a realização de esculturas é aquela que já concluiu o processo de secagem, que se encontra estável para que possa “dessa forma prevenir fenômenos como deformações significativas e rachaduras decorrentes do encolhimento da madeira” (VENTURA, 2016, p.28)

3.2 Ferramentas da escultura em madeira

Quando se aborda questões referentes ao trato da madeira, e, por conseguinte, as etapas necessárias para a realização de um determinado trabalho com este material, é importante também que se aborde as ferramentas com as quais se executam tais processos. De acordo com Ventura (2016):

No processo de entalhe, o escultor necessita ter conhecimento sobre as ferramentas disponíveis, de modo a optar por aquelas mais convenientes para a sua proposta de trabalho e, obviamente, no sentido de compreender como manipulá-las no corpo da madeira. (VENTURA, 2016, p.54)

O presente tópico pretende apresentar um conjunto de ferramentas comumente utilizadas no processo de fatura de esculturas em madeira. Tal apresentação se dará de acordo com a ordem de execução do trabalho escultórico, objetivando as suas respectivas funções. São ferramentas que abarcam desde os procedimentos iniciais como a extração do material, os primeiros cortes, passando por todo o processo de desbaste e chegando ao acabamento.

Primeiramente vale considerar que a etapa inicial do processo de fatura de esculturas se assemelha a dos demais ofícios que a utilizam a madeira como matéria prima principal, como a carpintaria e a marcenaria.

3.2.1 Ferramentas de corte e desdobro:

A primeira parte de todo processo se resume à extração ou colheita da madeira, que “compreende as fases de corte da árvore, desgalhamento, destopo, toragen ou traçamento e, quando necessário, descascamento” (FAGUNDES, 2003). Esta primeira etapa do processo consiste em realizar a retirada das seções de madeira provenientes da tora ou tronco, ou seja, da parte da árvore que fornece o material, isto implica seu corte total.

Serras maiores, motosserras (Figura 8) e machados (Figura 9) são utilizadas para se executar esta etapa.

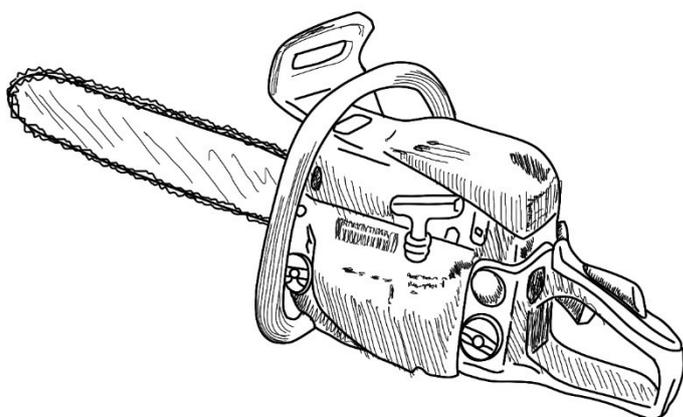


Figura 8: Motosserra à gasolina;
Ilustração: Adriano Bueno, 2022.



Figura 9: Machado de lenhador;
Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/905856912537236521/>
Acesso: 30/09/2022

O passo subsequente, denominado desdobro (Figura 10), consiste no “processo de redução das toras inteiras, através do corte longitudinal, em partes menores (FAGUNDES, 2003)” como as pranchas: peças de configuração retangular mais espessas das quais são retiradas as vigas, vigotas e caibros; ou as tabuas: de configuração retangular, porém de espessura reduzida, para que se possam retirar os sarrafos e as ripas. Atualmente, em função da produtividade que norteia o setor industrial madeireiro, se lança mão da utilização de serras circulares e traçadores movidos à eletricidade para a executar estes cortes, são equipamentos que otimizam o processo, que anteriormente era realizada com ferramentas manuais.

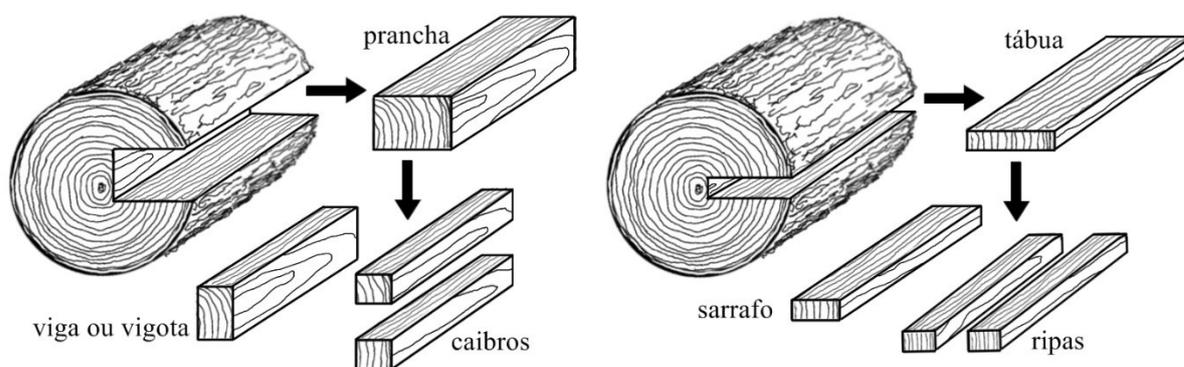


Figura 10: Extração das seções da madeira pelo processo de desdobro:
Ilustração: Adriano Bueno, 2022.

Após o desdobro, a madeira passa pelo processo de secagem que compreende um determinado tempo em que o material é armazenado com o objetivo de perder umidade. Na etapa seguinte a da secagem se obtém o material pronto para utilização.

3.2.2 Ferramentas de entalhe:

Especificamente no caso da escultura em madeira pode se iniciar o trabalho diretamente do tronco (tora bruta) ou da prancha (tronco já desdobrado), seja em um bloco único ou em uma peça composta por vários blocos fixados por meio de parafusos, cavilhas, encaixes/ensambladuras, adesivo e pressão. A realização de intervenções mais contundentes no suporte caracteriza o início do desbaste. De acordo com Ventura (2016):

(...) o trabalho inicial é mais exaustivo em relação ao esforço físico e é a fase onde mais se percebe a modificação tridimensional do bloco de madeira pois consiste no processo de remoção dos excessos maiores para chegar a um esboço em bruto da forma desejada. (VENTURA, 2016, p. 31)

Sobre os tipos de ferramentas utilizadas nessa etapa inicial do processo, o autor completa:

(...) utiliza-se geralmente ferramentas e/ou máquinas que permitam retirar grandes porções de madeira. Para concretizar largos desbastes da madeira existem ferramentas manuais úteis como machadinhas, enxós, serrotes, formões e goivas de lâminas largas. (...) A motosserra, com os seus variados comprimentos e tipos de banda, é o útil sobretudo no trabalho com troncos de grandes dimensões e por possibilitar uma grande flexibilidade de corte. (VENTURA, 2016, p. 31)

Com a realização dessa etapa, na qual se parte de um bloco de madeira maciça, se traça a intenção de uma forma e se descarta áreas do suporte que não irão constituir a composição, é que, efetivamente, se inicia o processo escultórico. Para tanto é necessário apresentar os principais aspectos que caracterizam as ferramentas de corte (Figura 11) utilizadas para esculpir: são ferramentas são feitas em metal (geralmente aço) onde se formata a lâmina e por um cabo em madeira.

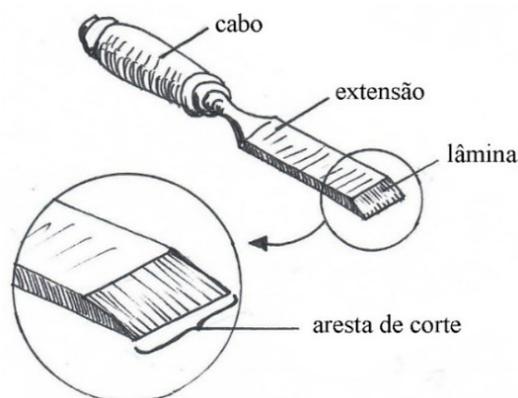


Figura 11: Partes da ferramenta de corte;
Ilustração: Adriano Bueno, 2022

Os formões, as goivas, os buris (ou goivas em corte “V”) e as facas de entalhe são ferramentas de desbaste, corte e detalhamento, comumente utilizadas na maior parte do processo escultórico. Tais instrumentos (Figura 12) variam em suas dimensões gerais (tamanho da ferramenta), na extensão e formato da aresta de corte, seu posicionamento, curvatura ou angulação e nos tipos de cabos em madeira.



Figura 12: Tipos de ferramentas de corte;
Imagem: Adriano Bueno, 2022.

As facas de entalhe (Figura 13) são, em geral, ferramentas de pequeno porte, possuem cabos em madeira bastante anatômicos, para melhor encaixe e empunhadura das mãos no ato de esculpir. Sua aresta de corte é localizada geralmente na região lateral da extensão da ferramenta. Possuem lâminas retas e curvas (as facas em gancho), estas últimas substituem as goivas em alguns processos.



Figura 13: Facas de entalhe

Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/28851253855242793/>
Acesso: 30/09/2022.

Os formões (Figura 14) se caracterizam principalmente por obter apenas lâminas em formato reto e aresta de corte localizada na extremidade da ferramenta. O que varia são as dimensões das ferramentas em si, o modelo do cabo e o tamanho da aresta de corte.



Figura 14: Tipos de formão;
Imagem: Adriano Bueno, 2022

Similar aos formões, por também possuírem lâminas na extremidade da ferramenta e cabos em madeira, as goivas e os buris só se diferenciam entre si na configuração das lâminas. As goivas possuem arestas de corte de formato curvo, meia cana ou em forma de “U” e, portanto, os buris as possuem em formato de “V”.

Outra questão importante a ser abordada diz respeito à identificação dessas ferramentas de acordo com as formas de suas lâminas. O mercado desses materiais estabeleceu uma codificação para categorizá-los, tais códigos consistem basicamente na apresentação de dois números, geralmente separados por uma barra, impresso nos cabos das ferramentas, ou às vezes também nas lâminas. Pye (2007) apresenta no primeiro volume de sua obra, *Woodcarving Tools, Materials & Equipament* o modo como as fábricas especializadas em ferramentas de corte para escultura sistematizou tais codificações e imprimiram também as suas marcas:

Ao pegar uma ferramenta de escultura, procure um número, normalmente estampado na haste, logo além do cabo. Associado a este número estará o nome e/ou logotipo do fabricante e, às vezes, também o local de fabricação. Todos os fabricantes especializados em ferramentas de escultura em madeira

na Grã-Bretanha colocam essas estampas, bem como as marcas de reputação o fizeram posteriormente. Na verdade, de um modo geral, esta é uma boa verificação da qualidade de uma ferramenta: se a ferramenta não tiver carimbo, ou é feita artesanalmente uma a uma ou o fabricante que produziu não deve ser recomendado. (Deve-se dizer que muitos fabricantes antigos excelentes não são numerados - e ainda é comum encontrar boas ferramentas de segunda mão feitas antes da introdução do sistema de numeração.) O número também aparecerá no catálogo do fabricante, e vale a pena ter alguns deles em arquivo para comparar tamanhos e formas. (PYE, 2007, p.11) (tradução do pesquisador⁷)

De acordo com Pye (2007), para entender os critérios de codificação das ferramentas de escultura em madeira é necessário observar o formato da própria ferramenta que, segundo o autor, “é a combinação de três fatores: a largura da lâmina; a forma da lâmina em seção transversal; a forma da lâmina ao longo do seu comprimento (a seção longitudinal) (tradução do pesquisador)⁸”, ou seja, o tamanho da aresta de corte, o seu formato e o modelo da ferramenta.

Em geral, o modelo e ou os tamanhos das ferramentas de corte são representados por uma letra⁹, que pode ou não estar estampada em seu cabo. Já o primeiro número do sistema de codificação refere-se à identificação da forma da aresta de corte (reta, curva ou angular) que compreende uma escala entre os números 1 e 12 (Figura 15), sendo os números 1 e 2 para as ferramentas de corte retilíneo: formões e formões de aresta chanfrada respectivamente; os números entre 3 e 11 são identificadores das ferramentas de corte curvo e as suas variações

⁷ When you pick up a carving tool, look for a number, normally stamped on the shank just beyond the handle. Associated with this number will be the manufacturer's name and/or logo, and sometimes the place of manufacture as well. All specialist woodcarving tool manufacturers in Britain roady put such details on, as do those of repute afterwad. In fact, generally speaking, this is a good check on the quality of a tool: if the tool has no stamp on it, then either it is individually hand-made or the maker did not think it worth acknowledging. (Although it should be said that many excellent older makers ar not numbered - and it is still not unusual do find good second-hand tools made before the numbering system was introduced.) The number will also appear in the manufacturer's catalogue, and it is worth having a few of these on file to compare sizes and shapes. (PYE, 2007, p.11)

⁸ (...) is a combination of three factors: the wdth of the blade; the shape ofthe blade in cross section; the shape of the blade along its length (the longitudinal section). (PYE, 2007, p.11)

⁹ No caso das ferramentas para entalhe em madeira da marca suíça *Pfeil*[®] os códigos para identificação dos modelos e tamanhos são representados pelas letras “D”, que são as ferramentas de cabo médio (20cm) e “L” para identificar as ferramentas de cabo pêra (13cm). As ferramentas de cabo longo (25cm) não possuem codificação em letras para o modelo, somente os números (separados por barra /) de identificação da forma e extensão da aresta de corte. Entretanto, somente as ferramentas de cabo médio possuem impressas a identificação completa (Figura 16): letra para identificação do modelo, código referente à forma da aresta de corte e código referente à extensão da aresta de corte.

vinculadas a abertura das curvas e, por fim, o número 12 identifica as ferramentas de corte em ângulo, em “V”.



Figura 15: Formas de corte e códigos correspondentes;
Ilustração: Adriano Bueno, 2022.

O segundo número, localizado geralmente após a barra, objetiva identificar a extensão da aresta de corte em milímetros (Figura 16).



Figura 16: Códigos de identificação da ferramenta da marca Pfeil®;
Imagem: Adriano Bueno, 2022.

Os malhetes (Figura 17), malhos, maços ou macetes, são também indispensáveis em algumas etapas do processo da talha. Trata-se de uma ferramenta semelhante a um martelo ou marreta, geralmente confeccionada em madeira mais pesada com a qual o escultor golpeia o cabo da ferramenta de corte. Os golpes objetivam realizar, conforme a força, ritmo e movimentos aplicados, incisões na madeira via ferramentas de corte que, simultaneamente, retira material do suporte e lhe confere forma.



Figura 17: Exemplos de malhos de madeira;
Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/319896379787834563/>
Acesso: 30/09/2022.

Sobre a diversificação na utilização de ferramentas para a realização de trabalhos escultóricos em madeira deve se considerar algumas questões.

A primeira delas é evidentemente a questão dimensional da peça a ser esculpida. Para melhor desenvolver tal questão consideremos que uma escultura de pequeno porte pode ser algo que possua dimensões entre 5 e 30 centímetros de altura e que possa ser trabalhada sem que se necessite do auxílio de nenhuma estrutura de apoio com bancada ou morsa, ou seja, um trabalho que seja realizado de modo que se apoie/segure a peça com uma das mãos e que possa ser esculpido com a outra. Contudo, esculturas de médio e grande porte são aquelas que extrapolam a altura de 30 centímetros e já carecem de uma estrutura de apoio para se fixar o suporte, de modo que as mãos fiquem livres para manipular a ferramenta de corte, neste caso, formão, goiva ou buril, bem como o malho. A partir dessas reflexões pode-se considerar que, caso a peça trabalhada tenha tamanho reduzido a utilização de lâminas menores, como pequenas facas, serão mais eficazes no processo e, portanto, se dispensa a utilização dos malhos. Ademais, se a obra for de médio ou grande porte é necessária, além das lâminas maiores e malhetes, também a utilização de uma estrutura de apoio para se fixar a madeira.

Ainda sobre as dimensões no caso da fatura de obras de médio e grande porte inicia-se o processo de desbaste realizando a retirada de grande quantidade de material o que pressupõe a utilização de lâminas maiores, à medida que a fatura se adentra na execução dos detalhes, lança-se mão das ferramentas de precisão como as facas, pequenas goivas e formões menores.

Outro aspecto em que se caracteriza a diversificação na utilização das ferramentas está relacionada à questão cultural. Na América do Norte (Estados Unidos da América e Canadá)

utiliza-se muito as facas de entalhe como instrumento na construção de pequenos objetos em madeira e miniaturas. Já nos países Europeus como Itália, Espanha e Portugal é mais recorrente o uso dos formões e goivas.

3.2.3 Ferramentas de acabamento

Para etapa de acabamento de escultura em madeira, são utilizadas as ferramentas que auxiliam na produção de uma superfície homogênea, suavizando as marcas produzidas pelas ferramentas de corte e, simultaneamente, resolvendo as formas. Os chamados *rifflers* (Figura 18), são instrumentos de metal texturizado que possuem a função de desgastar a superfície da madeira. Essas ferramentas estão disponíveis em diversos formatos, tamanhos e gradações de textura. São comumente utilizadas de acordo com a forma que se já esculpida na superfície do suporte. Pye (2007) as define como:

(...) pequenas grosas em forma de espátula, geralmente de duas pontas, com cabo de metal estreito no meio. Os comprimentos dessas ferramentas variam entre 10 e 30cm, mas tendem a ser semelhantes - ou seja, médios. A forma das extremidades das “espátulas” é muito variável: reta, curva ou angulada; redondo, plano, triangular, convexo ou em forma de faca; paralelas ou afiladas. (PYE, 2007, p.16) (tradução do pesquisador¹⁰)

As grosas (Figura 19) são, de acordo com o autor, são ferramentas que possuem em sua extensão uma espécie de inúmeros pequenos:

(...) dentes levantados individualmente, conferindo texturas grossas, médias e finas. Quanto maiores e mais grossos são esses dentes, mais rapidamente a madeira é desgastada. (...) Estes funcionam bem na madeira, dando um resultado limpo e um acabamento suave. (PYE, 2007, p.14) (tradução do pesquisador¹¹)

Esse tipo de ferramenta é utilizado por abrasão com objetivo de retirar porções de material da superfície previamente entalhada. Portanto deve ser utilizado com muito cuidado, afinal, trata-se de uma ferramenta, que aprimora a forma que já está praticamente finalizada.

¹⁰ (...) small paddle rasps, usually double-ended, with a narrow, metal handle in between. The lengths of these tools vary between 6in and 12in (100 e 300mm), but the cuts all tend to be similar - that is, medium. the shape of teh paddle ends is very variable: straight, curved, or angled; round, flat, triangular, convex or knife-like; parallel or tapered. (PYE, 2007, p.16)

¹¹ Rasps, strictly speaking, have individually raised teeth, giving coarse, medium and fine cuts. The larger and coarser the teeth, the more quickly the wood is removed. (...) These work well on woodod, giving a clean cut and a smooth finish.



Figura 18: Tipos de *Rifflers*;

Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/372180356713633644/>
Acesso: 30/09/2022.



Figura 19: Grosa reta e meia cana;

Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/372180356713635982/>
Acesso: 30/09/2022.

As lixas (Figura 20) também possuem um papel muito semelhante ao das grosas na etapa de acabamento das esculturas. Trata-se de um artefato composto de papel, ou tecido, mais material abrasivo em uma das superfícies. Este possui granulações que variam entre as mais grossas (que conferem maior desbaste quando utilizadas) e de numeração menor como 50, 80 e 100, as de granulação média de numeração 120 e 150 e mais finas 180, 200 e 220. Durante o processo de lixagem, as lixas são substituídas de acordo com a sua granulação, iniciando o processo com as de grão mais grosso e finalizando com as compostas por material de abrasão mais fino, com as quais se finaliza a lixagem da superfície da madeira.

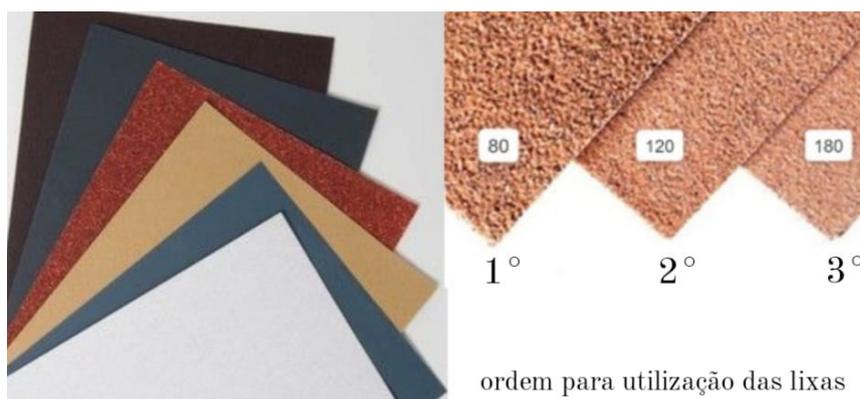


Figura 20: Lixas para madeira;

Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/569072102914790944/>
Acesso: 30/09/2022.

Ao contrário das marcas deixadas no suporte pela utilização das grosas e *rifflers*, a superfície da madeira na qual se intervém com processos de lixagem vai adquirindo uma característica mais suave, lisa e homogênea.

3.3 A madeira na escultura devocional

Como já mencionado anteriormente, trata-se de uma matéria orgânica de origem vegetal, natural, higroscópica, anisotrópica e de densidade que varia de acordo com a espécie, tendo variações, inclusive, dentro da própria espécie. Em geral, quando se aborda técnicas de construção de objetos tridimensionais em madeira (não somente esculturas), é importante considerar que se trata de um material composto por fibras e, que estas, por sua vez, cumprem função estrutural.

Do ponto de vista do fazer e da durabilidade, relacionada à conservação, a utilização da madeira como material na produção tridimensional de esculturas sacras foi pensada inicialmente como matéria prima pouco durável e transitória, preterida em função da utilização de outros materiais como pedra e metal. A partir de um determinado instante, esta passa a ser vista como material de possibilidades considerando o uso de técnicas de fatura que conferiam a este suporte maior nobreza como a aplicação de douramento aquoso, têmpera e óleo. Estes processos funcionam muito bem na madeira em função de suas características físico-químicas e mecânicas, tais fatores desencadearam a produção ibérica de imagens devocionais em madeira dourada e policromada.

A larga utilização de um determinado material na fatura de objetos depende de algumas variáveis. A primeira delas é a disponibilidade de acesso, seguida da possibilidade de trabalhá-lo; e, por fim, os resultados conseguidos com a utilização deste material, do ponto de vista de processo, da questão estética e de conservação, e se estes são satisfatórios.

No Brasil, o cedro foi (e ainda é) muito utilizado na construção das imagens devocionais e ornamentação do interior das igrejas, é uma madeira nativa das florestas tropicais e que contempla praticamente todas as questões acima citadas. Esta espécie ocorre em grande escala em praticamente todo o território nacional, portanto é um material disponível; trata-se de uma madeira que, apesar de leve (menos densa), possui boa resistência mecânica e ao mesmo tempo possui maleabilidade que facilita o corte, deste modo apresenta excelente trabalhabilidade, com resultados estéticos satisfatórios quando acabados.

Evidentemente que os tipos de relação que são estabelecidos entre os materiais, ou matéria prima, são inúmeros e podem abranger desde questões atreladas à durabilidade, maleabilidade e trabalhabilidade, perpassando por graus de dureza, nobreza, raridade.

3.3.1 A prática escultórica: estudos de caso

Referente às questões práticas, vinculadas ao trato da madeira, em relação à composição do material, Ventura (2016) tece algumas considerações:

Tendo em conta que a madeira constitui-se por estruturas fibrosas, designadas por *grão*, o corte produzido pela lâmina de uma ferramenta deve seguir um movimento e orientação adequados. (...) O entendimento sobre as formações e direções fibrosas da madeira com que se trabalha é, portanto, fundamental para poder interpretá-las e manipulá-las com habilidade. (VENTURA, 2016, p.54)

As esculturas devocionais em madeira podem ser feitas em um único bloco ou em vários blocos, e, estes podem ser unidos antes, a fim de compor todo o suporte em que se pretende esculpir, ou depois de esculpidas individualmente e compondo a escultura à posteriori.

A união dos blocos é realizada por meio de encaixes (ensamblagem), cavilhas ou pinos de madeira e ou hastes metálicas como cravos, pregos e parafusos. Ainda se acrescenta material aderente, como cola animal ou adesivo sintético, para conferir eficiência na união dos substratos. Sobre a união dos blocos Gonçalves (2014) destaca:

No contexto das ligações, devemos considerar três áreas sobre as vamos refletir: o comportamento da madeira face à superfície de ligação; o comportamento da madeira à recepção e fixação de órgãos de ligação em madeira como as cavilhas e os encaixes ou em metal como os pregos, placas e parafusos e o comportamento a recepção, reação e durabilidade, de produtos ligantes como colas e adesivos. A preparação das superfícies de ligação da madeira, pressupõe a utilização de maquinaria e ferramentas variadas. Atendendo à natureza, anisotropia, e defeitos do material (...) (GONÇALVES, 2014, p.61)

Geralmente, a construção de uma escultura em dois ou mais blocos objetiva resolver mecanicamente partes de peça que ficariam muito frágeis em função da disposição da fibra da madeira, caso fossem realizadas em bloco único, além de dificultar a fatura. De acordo com Silva (2021), visando a estabilidade mecânica da madeira é importante ressaltar a necessidade de que:

Sempre que possível ela deve ser trabalhada ao correr do veio, adequando a resistência natural da árvore à resistência necessária para a forma que se representa. Os braços de uma figura, a menos que se situem junto ao corpo, serão normalmente trabalhados num outro pedaço de madeira e posteriormente acoplados no seu lugar. (SILVA, 2021, p.139)

Outro exemplo muito recorrente, principalmente em imagens sacras é a escultura das mãos em blocos separados (Figura 21 e Figura 22).



Figura 21: Mão esquerda esculpida em outro bloco;
Adriano Bueno; Santo Antônio
Escultura em cedro (processo); 34x12x10cm
Imagem: Adriano Bueno, 2022.



Figura 22: Mão esquerda encaixada;
Adriano Bueno; Santo Antônio
Escultura em cedro (processo); 34x12x10cm
Imagem: Adriano Bueno, 2022.

Especificamente, algumas iconografias carecem de uma fatura em vários blocos visando suprir a necessidade de melhor estruturar áreas potencialmente frágeis das formas que a compõe, como por exemplo, a representação do Divino Espírito Santo (Figura 23), que consiste na figura composta por uma ave, representada com as asas abertas e em primeiro plano, composta por uma espécie de resplendor, localizado na parte posterior da escultura. Em alguns casos, apresenta uma base ou pedestal, em outros exemplos a peça é simplesmente dependurada em parede ou qualquer outra estrutura vertical.

Dentre as questões a serem consideradas, ao observar uma peça com esses aspectos formais, o que acaba direcionando a reflexão para os aspectos específicos da fatura dessa representação iconográfica, são as inúmeras extremidades e áreas frágeis que a compõe. Essas extremidades são, muitas vezes, acometidas por rupturas no suporte por serem áreas de maior fragilidade, e, que acabam acontecendo por inúmeros motivos, manuseio inadequado, pressão mecânica, entre outros. Vale salientar que a técnica de construção desta peça, especificamente, contribui para uma compreensão prática de como a organização e disposição

dos blocos de madeira que compõe uma escultura podem potencializar sua resistência mecânica minimizando, por conseguinte, danos àquele suporte.

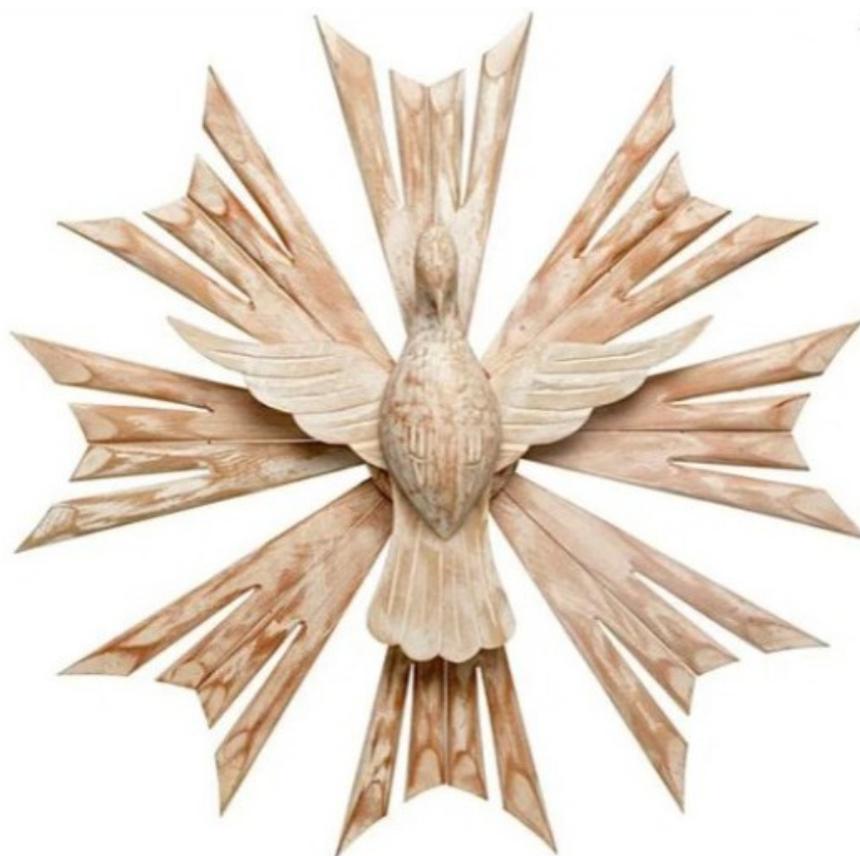


Figura 23: Divino Espírito Santo;
Escultura em madeira
Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/681873199845457383/>

Do ponto de vista prático, e, a nível de exemplificação, a fatura da escultura em madeira da figura da pomba (Figura 24), que compõe a iconografia do Divino Espírito Santo, deve ocorrer observando as seguintes questões: num primeiro momento, a(s) madeira(s) é(são) selecionada(s) de modo a contemplar as dimensões desejadas, bem como as suas proporções e forma (A); são recortadas dessa(s) madeira(s) dois esboços tridimensionais, um referente ao corpo do pássaro e outro ao par de asas (B); são esculpidos, com os devidos detalhes de composição, em seus respectivos blocos o corpo da ave (cabeça, tronco e cauda) e as suas asas, direita e esquerda numa configuração simétrica (C); realiza-se tanto no corpo quanto no par de asas um encaixe, em macho e fêmea, para possibilitar a junção dos blocos e compor a figura (D) e (E); finaliza-se a escultura unindo os blocos pelo encaixe com adesivo ou cola (F).



Figura 24: Simulação escultórica da figura da pomba;
 Adriano Bueno: Divino Espírito Santo;
 Escultura em marupá (processo); 2,7x2,7x0,5cm;
 Imagem: Adriano Bueno, 2022.

Outro exemplo com as mesmas características é o de Jesus crucificado.

Composto pela representação de uma figura masculina presa pelos pés e mãos a uma cruz, que são, por sua vez, duas peças alongadas que se intersectam entre si perpendicularmente, uma na posição vertical¹² e outra na horizontal¹³. Portanto, a cruz é, a rigor, um objeto tridimensional construído por dois blocos de madeira, e a figura do Cristo, de braços abertos, por três blocos: cabeça, tronco e membros inferiores em bloco principal e, membros superiores, cada um esculpido em um bloco secundário (Figura 25).

¹² *Stips* ou poste, referente ao lenho da cruz, parte do instrumento de tortura que fica fixado ao chão.

¹³ *Patibulum* ou patíbulo, referente à trave, presa no poste, na qual se pregava as mãos do condenado à pena de crucifixão.



Figura 25: Cristo esculpido em blocos separados;
Adriano Bueno: Cristo crucificado (em processo);
Escultura em cedro (processo); 23,5x18x5cm
Imagem: Adriano Bueno, 2022

Percebe-se que tanto os braços como o corpo são esculpido em seus blocos orientados longitudinalmente em relação à disposição da fibra da madeira.

Esse assunto será abordado com maior profundidade no decorrer do presente trabalho.

A utilização de mais de um bloco de madeira na construção de uma escultura também pode estar atrelada às questões dimensionais. Se a demanda pede uma escultura com determinadas medidas e estas não correspondem as dimensões do material disponível, a solução possível é a união dessas seções até que se atinja o tamanho almejado.

Referente a essas questões, Gonçalves (2014) ressalta:

Ideal para o escultor seria dispor de troncos inteiros com diâmetro suficiente para a dimensão das formas pretendidas para trabalhar e a partir deles, rejeitando a casca e o borne, no entanto, sabemos que essas condições raramente acontecem. (...) Dada esta limitação, sobretudo na escultura de grande escala, não há como evitar o recurso a ligações independentemente do tipo ou da metodologia adotada. (GONÇALVES, 2014, p.60)

Nesses casos os blocos são unidos anteriormente. Com o auxílio de adesivos e ferramentas que podem conferir pressão aos blocos, estes são dispostos de modo a abarcar as dimensões e, por conseguinte, as formas desejadas.

Vale ressaltar também que em alguns casos o escultor se utiliza madeiras com cores distintas para compor a sua obra, ou até mesmo para realizar algum detalhe na escultura, são as esculturas policromáticas (conceito que será mais bem desenvolvido no decorrer da pesquisa). Peças com essas características são evidentemente construídas em mais de um bloco.

Considerando a trabalhabilidade da madeira, em função de suas características anisotrópicas e visando maior resistência mecânica, no que concerne à organização das fibras do material, é muito recorrente que as bases de algumas esculturas sejam esculpidas separadamente, em um outro bloco. É construída de modo que possa ser unida perpendicularmente ao bloco principal da escultura, orientada pelo eixo longitudinal das fibras dispostas em ambos os blocos.

Esculturas em madeira podem ser maciças ou ocas. O processo de ocar imagens em madeira é muito usual em peças de grandes dimensões objetivando a estabilidade de seu suporte. Ressaltou-se anteriormente que a madeira é um material higroscópico, isto significa que em função da sua propriedade porosa tem grande capacidade de perder e absorver água do ambiente, de acordo com a umidade relativa. Tal comportamento do material pressupõe alterações em seu volume que, como também já foi mencionado no presente trabalho, pode lhe causar danos físicos. Sobre tais questões, Coelho e Quites (2014) ainda destacam que:

As esculturas muito grandes quase sempre são ocas no interior, pois um tronco muito grande e espesso tem tendência a apresentar rachaduras. Portanto são ocadas, e no verso da imagem é colocada uma tampa. (...) A escultura de grande dimensão oca fica também mais leve e, portanto, mais fácil de ser transportada em procissões. (COELHO e QUITES, 2014, p.136-137)

Retirar material do interior de uma escultura é literalmente retirar parte de seu volume e peso, logo, tal ação visa minimizar os comportamentos de inchaço e retração do suporte, diminuindo assim a probabilidade de danos ao material e conseqüentemente à obra.

4 MESTRE RIBEIRO

O objetivo desse capítulo é apresentar o escultor mineiro Expedito Ribeiro, bem como o seu processo criativo, ferramentas e uma parte de sua obra. Como embasamento teórico metodológico para a realização da entrevista, descrição e utilização textual do material coletado, utilizou-se a história oral. José Carlos Sebe Bom Mehy (1996) define a história oral como:

(...) um recurso moderno usado para a elaboração de documentos, arquivamento e estudos referentes à vida social de pessoas. Ela é sempre uma história do tempo presente e também conhecida por história viva. Como história dos contemporâneos, a história oral tem de responder a um sentido de utilidade prática e imediata. Isto não quer dizer que ela se esgote no momento da apreensão e da eventual análise das entrevistas. Mantém um compromisso de registro permanente que se projeta para o futuro sugerindo que outros possam vir a usá-la. (BOM MEHY, 1996, p.13)

O autor ainda prossegue ao ressaltar que a história oral tem metodologicamente “três tempos principais e nítidos, ainda que apenas eventualmente complementares: 1) o da gravação; 2) o da confecção do documento escrito; 3) o de sua eventual análise.” (BOM MEHY, 1996, p.16)

Durante a visita ao ateliê do escultor realizou-se entrevista e conversas, e, estas foram transcritas e colocadas na íntegra nos apêndices da dissertação. Entretanto, serão utilizadas no presente tópico trechos desse material em forma de citações. A ABNT não possui uma regra específica para citação e ou referenciação de material textual não publicado e gerado pelo próprio autor. Deste modo, tanto as citações diretas como as indiretas serão redigidas em itálico para que haja distinção das falas em relação ao restante do texto. Estas serão referenciadas entre parênteses sob a seguinte codificação: identificação do artista, ano de geração do material e, por fim, se refere-se à entrevista ou às conversas, exemplo: (MESTRE RIBEIRO, 2022, Entrevista) ou (MESTRE RIBEIRO, 2022, Conversa 2).

Deste modo, ao longo desse tópico serão utilizadas também, além das citações provenientes de trechos da fala do próprio artista, cedida por meio de entrevista e conversas e

transcritas (com versões na íntegra nos apêndices da pesquisa), algumas imagens fotográficas do seu espaço de trabalho, de parte das suas ferramentas e das obras que se encontram expostas em seu espaço.

4.1 Breve biografia

Nascido em 28 de fevereiro de 1945, natural do município mineiro de Presidente Bernardes, situado na zona da mata mineira, região do Vale do Rio Piranga, Expedito Sobreira Ribeiro criou-se no interior. Filho dos agricultores, o senhor Antônio Quintão Ribeiro e a senhora Carmelita Auxiliadora Sobreira, sempre teve uma vida simples, seu primeiro trabalho foi as tarefas do campo: a lavra da terra, o plantio, a colheita e a lida de gado. Com a comercialização dos produtos oriundos desse trabalho que se sustentavam ele, os pais e mais dez irmãos no sítio em que residiam, localizado na divisa entre os municípios de Presidente Bernardes e Porto Firme. Aos 27 anos deixou definitivamente os afazeres da roça para dedicar-se à escultura em madeira como profissão. Nesse interim, deixou de viver na zona rural e se mudou para a cidade de Porto Firme, onde reside atualmente.

Mestre Expedito, aos 77 anos de idade, ainda trabalha no espaço em que ele mesmo projetou, próximo à sua residência. Ali funcionam simultaneamente o ateliê (Figura 26), local onde beneficia a madeira e esculpe suas peças e o ambiente expositivo (Figura 27) espaço onde organiza as obras prontas.



Figura 26: Mestre Expedito em seu ateliê;
Foto: Daysa Darcin, 2022



Figura 27: Espaço expositivo do artista;
Foto: Daysa Darcin, 2022.

Essa exposição permanente, composta por algumas das inúmeras esculturas que Expedito produziu ao longo dos exatos cinquenta anos de profissão, conta com peças de grande valor para o mestre, por terem participado de concursos e exposições, eventos nos quais Expedito relembra com satisfação, ou pelo simples fato de apenas não querer se desfazer (vender ou doar). São obras desde as mais antigas, do início da carreira, até as mais recentes, com técnicas escultóricas desenvolvidas pelo próprio artista. A organização do espaço é realizada pelo próprio Expedito e reúne obras de diversas iconografias, dimensões e técnicas.

Os espaços (de trabalho e expositivo) do artista foram visitados nos dias 07 e 08 de abril de 2022, e, por ocasião da pesquisa de campo, em cumprimento de parte da metodologia da presente pesquisa. Realizou-se, portanto, entrevista e conversas com o artista sobre seu processo criativo, ferramentas e obra. Documentou-se por meio de fotografias (luz visível) as obras devocionais que compõe tal acervo e registrou-se também algumas ferramentas e equipamentos utilizados pelo mestre em seu trabalho como escultor.

4.2 Início da carreira

O artista considera que o início de sua carreira como escultor se deve a um episódio que sucedeu antes mesmo de seu nascimento. Sempre quando indagado a respeito de como tudo começou o mestre relata a curiosa passagem que acontecera com sua mãe, Dona Carmelita, mais conhecida como “Nenezinha”. Enquanto grávida de Expedito, tinha visões de um “deus” que, segundo o próprio Expedito, se comunicava com ela e a pedia que fizesse algumas imagens em argila. Ela, muito religiosa e obediente, as fazia. Porém, dias depois, a mesma “entidade” que encomendava os trabalhos também solicitava para que a mulher as desmanchasse. “Nenezinha”, prontamente cumpria a determinação e dissolvia aquelas figuras modeladas no barro e água, possivelmente antes da queima. Tal acontecimento se repetiu até que, certa vez, a mãe do artista, já sem paciência e cansada de fazer e desfazer as pequenas esculturas, resolve recusar a demanda pois, segundo ela, não conseguia agradar o encomendante pois sempre mandava desmanchar as peças depois de prontas. Ela também o pediu que arrumasse outra pessoa para cumprir as tarefas, por ele designadas. Ainda sobre esta passagem, outra curiosidade destacada por Expedito, foi o fato da sua mãe ter esboçado mais de meio século depois, já em seu leito de morte, o retrato dessa personagem que se

comunicava com ela por meio das aparições. O curioso desenho (Figura 28) feito a lápis de cor sobre uma cartolina branca encontra-se ainda hoje preservado e exposto em local de destaque no espaço expositivo do artista, é composto por algumas inscrições (illegíveis) na parte superior e laterais. A metade inferior da composição apresenta seis figuras humanas, aparentemente adultas e de gêneros e etnias distintas, perfiladas lateralmente e representadas de frente e de corpo inteiro. A parte superior é composta pela representação de uma figura masculina em escala maior, porém, só o dorso com os braços abertos, de barba e cabelos longos e com uma espécie de aureola que envolve a cabeça. Esta figura é apontada por Expedito como a tal “entidade” que fazia as encomendas à sua mãe no período em que ela o esperava.



Figura 28: Desenho feito pela mãe do artista;
Foto: Adriano Bueno, 2022.

Outra passagem destacada por Expedito, ocorrida ainda na infância, refere-se a uma imagem de Santo Antônio, esculpida em madeira, que a sua mãe havia ganhado de presente da sua madrinha. Certa vez o menino indagou a mãe sobre a referida imagem e logo foi

respondido que se tratava de uma peça esculpida por um artista que “não tinha as mãos”, Aleijadinho, mas que conseguia, mesmo naquela situação, executar tal beleza.

O artista atribui a esses dois episódios a sua habilidade e facilidade em esculpir. Sua mãe, que, quando fazia as imagens de barro encomendadas pela tal “entidade”, estava grávida de Expedito e esse saber fazer, segundo o próprio artista, foi absorvido por ele ainda no período de sua gestação. E a curiosidade em saber como um homem sem as mãos, no caso, Aleijadinho, conseguia esculpir. Segundo o Expedito, tais acontecimentos serviram para encorajá-lo a esculpir, afinal ele tinha as duas mãos e não lhe faltava nada.

Evidentemente que esses relatos, independentemente de sua veracidade, funcionam como pano de fundo para sua longa trajetória no ofício da escultura. Embora tenha iniciado tardiamente, aos 27 anos, Mestre Ribeiro apresenta uma obra muito potente, tanto em quantidade como em qualidade, e, de extrema relevância. A grande maioria dos trabalhos de Expedito possuem temática de cunho religioso (cristão católico), no entanto, são obras que transcendem a questão devocional. O cuidado na representação das formas através dos detalhes, que pode ser percebido na obra do artista desde as suas primeiras peças, impressiona, a ponto de impactar logo ao primeiro contato com as suas esculturas e gerar indagações do tipo: Como isso tudo começou? Teve algum mestre? Aprendeu como? Quais foram as motivações do artista e suas principais referências? Quanto tempo foi necessário para se realizar tantas obras? Como se dá o processo criativo desse artista que tanto impressiona através da forma?

Expedito relata que o início se deu no início da década de 1970, num período de chuva intensa, fato que o impossibilitou de ir trabalhar no campo e que o obrigou a ficar em casa por alguns dias. Durante o processo de rachar a lenha que serviria de combustível para o fogão da casa onde morava, Expedito se viu diante de um pedaço de madeira e um pequeno e único formão (Figura 29). Teve a ideia de reproduzir um cachorro (Figura 30), por meio da observação um modelo em gesso que adornava algum espaço da casa. Aquilo foi um acontecimento. Todos se admiraram da capacidade do homem simples e sem instrução em dar forma com tanta destreza a um pedaço de madeira.



Figura 29: Primeiro formão;
Foto: Adriano Bueno, 2022.



Figura 30: Primeira escultura em madeira;
Foto: Adriano Bueno, 2022.

A notícia correu, e um viajante/mascate que trabalhava comprando e vendendo coisas na região pediu para que Expedito esculpisse para ele, sob encomenda, um objeto qualquer em madeira (o artista não se lembra exatamente do que se tratava), e ele o fez. As encomendas começam a aparecer até que recebeu a proposta para esculpir aquela que viria a ser sua primeira escultura sacra, uma Nossa Senhora do Perpétuo Socorro (Figura 31). Trata-se de uma escultura que Expedito realizou utilizando como referência a fotografia de outra imagem da mesma iconografia apresentada a ele pelo encomendante da obra:

Ele mandou uma foto pra mim... Eu não sabia, esse negócio de santo, como é que é como é que não é, né? E porque a pessoa dizia assim: “eu quero é desse jeito.” Eu posso fazer a Nossa Senhora do Perpétuo Socorro de uma maneira, e de outra, e de outra e falar que é Perpétuo Socorro e é... Nossa Senhora da Conceição pode ser com anjo, cabeça de anjo, pode ser sem anjo nenhum... Pode ser Nossa Senhora da Conceição! A gente que faz arte, faz tudo quanto há nela (na imagem), mas você pode criar um estilo de roupa, pode mudar, não tem problema nenhum, eu faço é assim. (MESTRE RIBEIRO, 2022, Entrevista)

O artista reproduziu a encomenda em cedro, com altura aproximada de quarenta centímetros. Apesar de figurar entre as primeiras peças de sua carreira como escultor, a referida imagem apresentava todo cuidado na representação dos detalhes e formas, com volumes e proporções bem resolvidas, com movimentação anatômica e de panejamento eximamente posicionadas e bem-marcadas.



Figura 31: Expedito Ribeiro e sua primeira escultura sacra;
Escultura em madeira: Início da década de 1970 (Arquivo do artista);
Foto: Adriano Bueno, 2022.

Além do fato de tratar-se de uma iconografia com várias representações de figura humana (a virgem, o menino, ladeados por dois querubins na parte superior da imagem), obra é toda adornada, da cabeça à base, por uma espécie de resplendor composto por raios, cuidadosamente esculpido em baixo relevo, de modo a emoldurar as figuras em primeiro plano. Esculpida em bloco único, possuía uma base simples, de configuração retangular.

A execução dessa obra foi, num primeiro momento, desprezível, segundo o próprio Expedito, porém, reverberou de forma determinante em sua trajetória profissional, não apenas

pelo fato dele se ver diante da possibilidade real de tirar da escultura o seu sustento e poder abdicar da profissão de agricultor, mas, sobretudo, pelo fato de se enveredar pela produção de esculturas devocionais em madeira. Foi a partir desse instante que, o homem que não sabia nada sobre “*esse negócio de santo*”, começa a observar como são as iconografias, como essas figuras são representadas e quais os atributos indispensáveis para compô-las.

Expedito inicia sua carreira como escultor.

4.2.1 Primeiras ferramentas

Em sua primeira escultura devocional em madeira, o Mestre já apresentara certo domínio no manejo com as ferramentas de corte. No entanto, no início, ele se valia de apenas um pequeno formão (*Figura 29*), que segundo o próprio Expedito foi comprado e trazido por um dos seus irmãos.

(...) Um formão só. Eu comecei com um formão. Depois eu fui em Viçosa e comprei... Não me lembro agora o nome da loja, acho que essas pessoas até já morreram, já não é deles a loja mais não... Mas comprei as outras ferramentas lá, nesse local em Viçosa. (MESTRE RIBEIRO, 2022, Entrevista)

Trata-se uma ferramenta da marca Bellota^{®14}, composta por aço de ótima qualidade e de lâmina reta, com aresta de corte de extensão aproximada de pouco mais de um centímetro. Foi munido desta lâmina, pela qual demonstra venerável carinho, e de outras pequenas facas e canivetes, que o artista inicia a sua produção escultórica

Na medida em que as dimensões das peças produzidas foram ganhando maiores dimensões o artista sentiu a necessidade de obter outras ferramentas que pudessem auxiliá-lo nestas demandas. Como por exemplo, a antiga serra ou “traçador” (*Figura 32*), ferramenta com mais de um metro de extensão de lâmina, usada no desdobro manual do tronco bruto de madeira, o velho enxó (*Figura 33*), da mesma marca do primeiro formão, com o qual o escultor realizava a retirada de material do suporte nas áreas da escultura em que se necessitava de maior desbaste, e o arco de pua (*Figura 34*), que tem a finalidade de perfurar o suporte em determinadas áreas, nas quais a composição apresenta orifícios e vazados.

¹⁴ Empresa especializada na construção de artefatos em aço como ferramentas e peças para máquinas. Tem origem europeia e construiu filial no Brasil no início do século XX.



Figura 32: Serra ou traçador;
Ferramenta do artista;
Foto: Adriano Bueno, 2022.



Foto: Adriano Bueno, 2022.



Figura 34: Arco de pua;
Ferramenta do artista;
Foto: Adriano Bueno, 2022.

Atualmente o trabalho, antes realizado com essas ferramentas manuais¹⁵, tanto o de desdobra da madeira quanto o de desbaste e perfuração do suporte, é realizado com ferramentas elétricas e serra motorizada.

4.2.2 Artefatos construídos pelo artista

Expedito produz algumas de suas ferramentas. O artista enfatiza que para o cumprimento de determinadas funções alguns instrumentos existentes no mercado não oferecem resultados almejados:

(...) Às vezes a que tem não satisfaz, cê tem que fazer um “ponteirozinho”, tem que fazer uma ferramenta com uma curva, tem muitas coisas... Faca, tem muitas coisas... Até ferramenta de cortar ao contrário, que ocê não acha pra comprar. (MESTRE RIBEIRO, 2022, Entrevista)

Dentre as ferramentas (Figura 35) produzidas pelo escultor vale destacar uma goiva, de grande porte (A), portanto mais robusta e pesada, possui aproximadamente 7 cm de aresta

¹⁵ Essas ferramentas foram muito utilizadas no início da carreira do artista, porém, atualmente são guardadas pois têm valor de rememoração.

de corte. Outras lâminas menores (B) como é o caso das facas e dos pequenos formões e, da curiosa ferramenta de corte “inverso” (C), que nada mais é que um instrumento em formato de gancho, utilizada para cortar e retirar material do suporte no sentido inverso.



Figura 35: Ferramentas artesanais;
Imagem: Adriano Bueno, 2022.

Geralmente, o ato de esculpir pressupõe uma movimentação direcionada para a parte de fora, ou seja, na direção externa em relação ao próprio escultor. Entretanto, o artista desenvolve essa ferramenta em forma de gancho para que seja possível executar, segundo o próprio Expedito, cortes “*ao contrário*” (C), ou seja, realizar incisões no suporte com movimentação direcionada ao encontro do próprio escultor.

Num primeiro instante, a ideia de se executar um corte no suporte de maneira que a lâmina esteja voltada para quem o realiza aparenta ser um tanto quanto perigosa, afinal o risco de acidente se torna iminente, no entanto, a ferramenta projetada e feita por Expedito, e, denominada por ele “*formão de corte ao contrário*” conta com um cabo mais alongado de modo que a lâmina não possa alcançar e atingir quem a manipula.

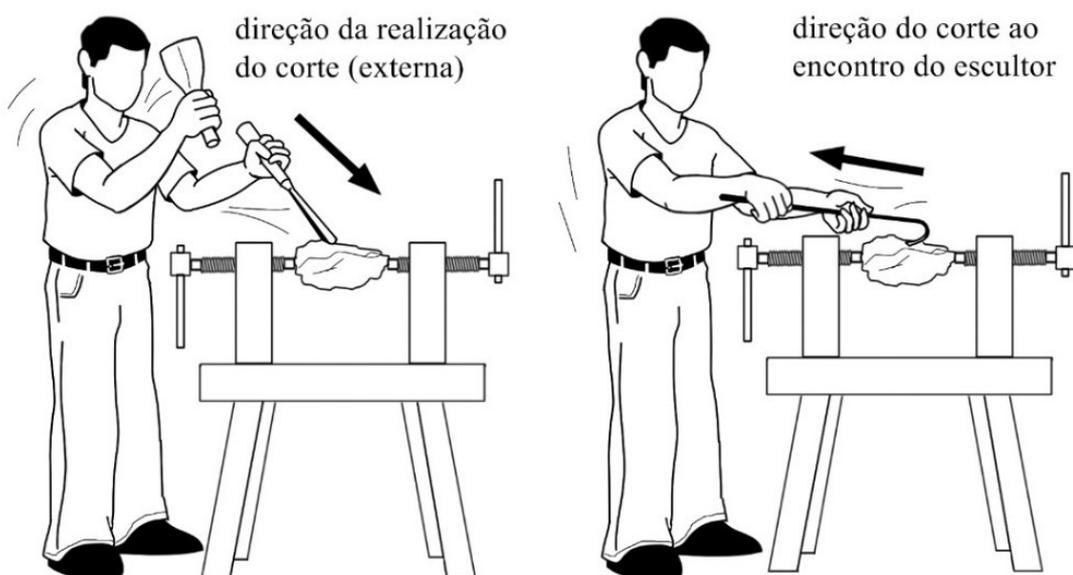


Figura 36: Sobre a direção dos movimentos de corte no ato de esculpir;
Ilustração: Adriano Bueno, 2022.

Para construir tais instrumentos o artista se utiliza de aço reaproveitado, como por exemplo as molas de veículos automotivos (caminhões e automóveis) e pedaços de vergalhão, comumente utilizado na construção civil.

Expedito ainda revela que, quando necessita de uma goiva menor para realizar uma incisão mais delicada na madeira, como algum detalhe, se utiliza de barbatanas de guarda-chuva para fazê-la. O escultor a retira de algum guarda-chuva inutilizado e a afia até que obtenha lâmina. Essas partes do guarda-chuva são pequenas hastes metálicas alongadas e delgadas, que possuem configuração de meia-cana, e que conferem estrutura e movimentação (abre e fecha) ao objeto.

Olha, no início eu usava muito barbatana de guarda-chuva como formãozinho “goivo”, como você pode ver aí ó. Eu amolava, pegava a lima e amolava assim ó, pegava uma faquinha e tirava o que dobrou pra dentro um bocadinho, a gente tira assim ó, e faz um formãozinho “goivo”. No início e até hoje tem hora que preciso. (...) é uma ferramenta fraquinha, mas as vezes o negócio que você vai cortar lá não precisa de muita força.
(MESTRE RIBEIRO, 2022, Conversa 3)

A primeira bancada de trabalho, segundo o próprio artista, foi construída reaproveitando a madeira de uma canoa desativada. A estrutura (Figura 37) ainda se encontra em seu ateliê, onde o escultor tem instaladas algumas ferramentas de apoio como morsa e grampos.



Figura 37: Primeira bancada de trabalho com morsa em metal;
Foto: Adriano Bueno, 2022.

Sobre esse móvel de trabalho, o Mestre esculpiu as suas primeiras obras, onde apoiava os blocos de madeira de modo que estes pudessem ficar imóveis enquanto esculpia, possibilitando a realização dos cortes necessários na construção das formas.

Visando maior praticidade no trabalho da talha, etapa que exige muita concentração, sobretudo na execução dos detalhes, o artista desenvolve a primeira estrutura a qual ele próprio chama de “banquinha” ou torno. O artista explica que: “(...) *começou ficar difícil pra “mim” trabalhar, eu fui fiz isso aqui* (apontou para o torno), *e eu nunca vi em lugar nenhum*”. (MESTRE RIBEIRO, 2022, Entrevista) O aparato (Figura 38) composto por madeira e barras rosqueadas do tipo trapezoidal¹⁶ metálicas tem o objetivo de prender a escultura para que esta seja trabalhada.

¹⁶ Consiste em uma barra metálica composta por uma rosca de espirais em forma de trapézio, construída para aumentar a área de contato entre o fuso e a rosca, tornando assim o equipamento mais eficaz ao cumprir a sua função de pressão, aperto e fixação.

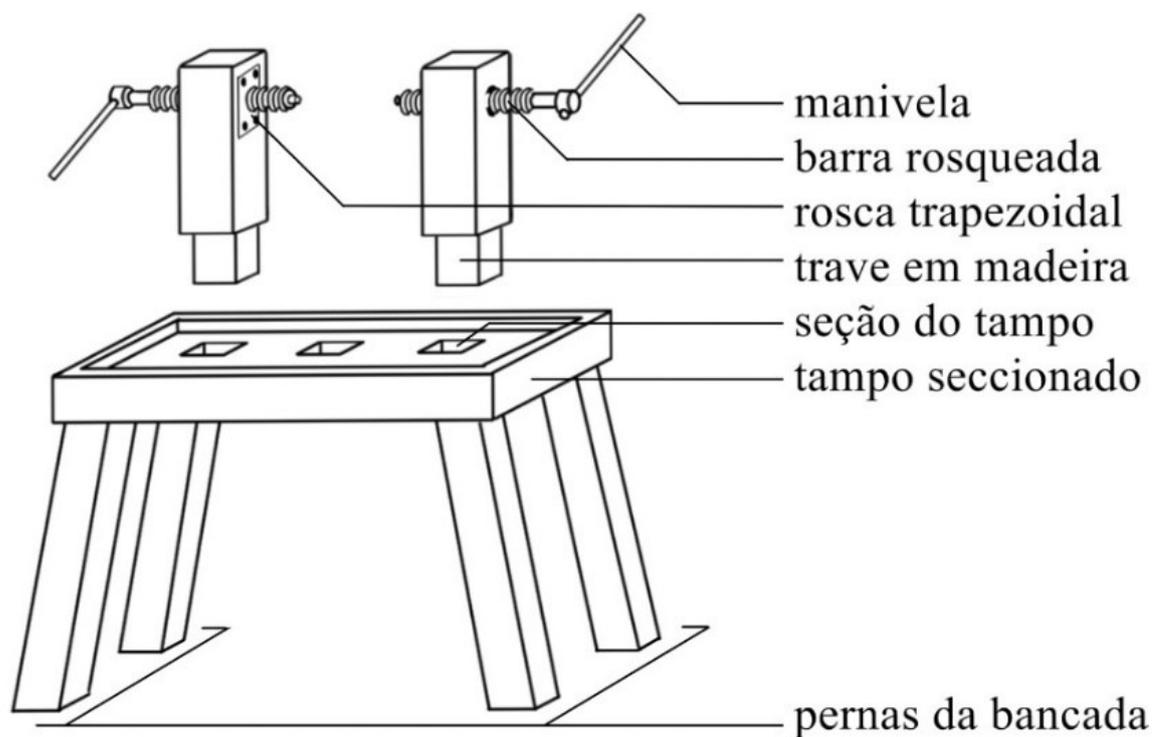


Figura 38: Croqui do torno ou "banquinha";
Ilustração: Adriano Bueno, 2022.

Trata-se de uma espécie de mesa, ou bancada, com quatro pernas ligeiramente inclinadas, para conferir maior estabilidade à estrutura. Possui um tampo seccionado com orifícios de configuração quadrada através dos quais se posiciona, por meio de encaixe, duas traves de madeira mais robusta. Cada uma dessas traves é transpassada por uma barra rosqueada (ou fuso) que é, eventualmente, regulada e posicionada por meio de uma porca fixa na parte interna da trave. Esta porca possibilita o giro das barras rosqueadas através de uma manivela situada na extremidade de cada um dos fusos, a fim de prender o suporte a ser trabalhado pelas duas extremidades (Figura 39).

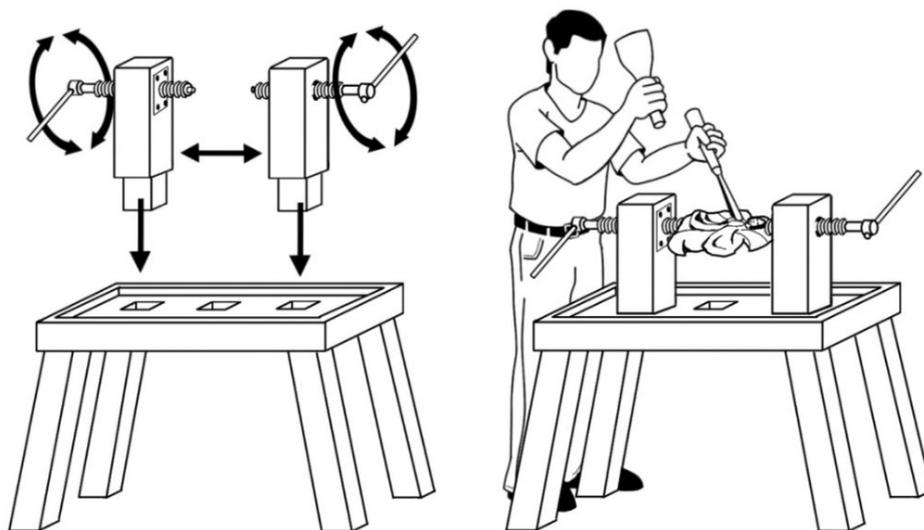


Figura 39: Funcionamento do torno;
Ilustração: Adriano Bueno, 2022.

As traves, compostas por fusos e manivelas podem ser reposicionadas e encaixadas nas seções (encaixes de formato quadrado) do tampo da bancada de acordo com o tamanho do suporte a ser trabalhado (Figura 40). Foi com auxílio desse importante equipamento que o artista realizou a maioria das obras que esculpiu durante a carreira.



Figura 40: Mestre Expedito montando o torno;
Foto: Adriano Bueno, 2022.

Este aparato criado por Expedito se assemelha a um torno utilizado para torneare a madeira (Figura 41), no qual se prende o material pelas extremidades e este gira longitudinalmente em torno do seu próprio eixo em alta velocidade. A diferença é que nesse torno elétrico a forma na madeira é conseguida através de incisão causada pelo contato da ferramenta cortante (formões e goivas específicos para torneare) com a madeira girando em alta velocidade. A característica de trabalhos realizados nessa ferramenta é a padronização da forma de suas faces laterais, ou seja, este terá silhueta e contorno similares, independente do ângulo em que for visualizada (Figura 42).



Figura 41: Torno para torneare madeira

Fonte: <https://pt.aliexpress.com/?gatewayAdapt=glo2bra>
Acesso: 05/09/2022



Figura 42: Madeiras torneadas

Fonte: <https://pt.aliexpress.com/?gatewayAdapt=glo2bra>
Acesso: 05/09/2022

Na estrutura criada por Expedito o suporte trabalhado também gira longitudinalmente em seu próprio eixo, porém a diferença deste para o torno elétrico é que o giro do suporte é controlado pelo escultor e utilizado para movimentar, posicionar e fixar manualmente a escultura na área do suporte em que se deseja trabalhar. Este recurso do torno de Expedito viabiliza o trabalho escultórico no suporte a partir de todos os seus ângulos e posições.

Expedito desenvolveu posteriormente outra versão do torno, como ele próprio relata:

(...) Depois eu fiz aquele inclinado assim ó (aponta para o próprio braço inclinado indicando a posição em que construiu o novo torno), porque a gente vai ficando velho e vai precisando de mais conforto né. Fiz ele assim ó, com vários "lugar" de levantar e de abaixar, se for preciso (com essa explicação refere-se às seções no tampo da estrutura para regulagem de tamanho). (MESTRE RIBEIRO, 2022, Entrevista)

Além de ter um porte mais avantajado (Figura 43), com um número maior de seções para encaixe das traves de madeira com a barra rosqueada, que permite a execução de esculturas de dimensões mais estendidas, a nova estrutura conta com uma inclinação que possibilita o trabalho escultórico de uma altura mais adequada para um escultor em pé, possibilitando assim a realização dos detalhes na escultura de maneira mais confortável. Outra alteração importante foi a substituição do tampo (mais largo) da bancada por uma viga (mais estreita), estabelecendo uma proximidade maior entre a obra e o escultor. O novo torno tem a configuração semelhante a de um tripé, contendo apenas um apoio no chão localizado em uma das suas extremidades (na parte mais alta do móvel), e dois apoios na extremidade mais baixa. Estas ainda contam com a adição de dois rolamentos (rodas) que facilitam o deslocamento da estrutura.

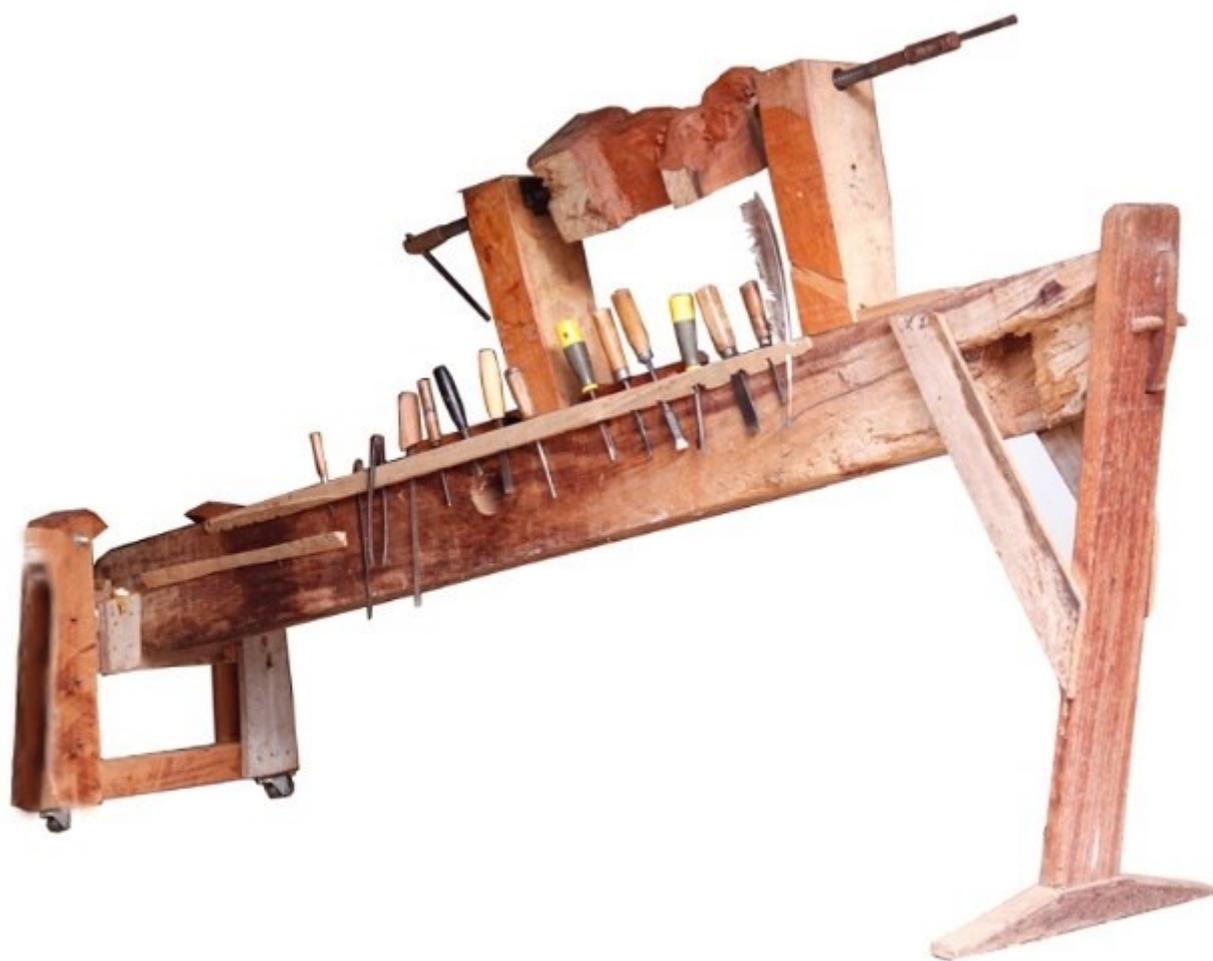


Figura 43: Torno novo;
Foto: Adriano Bueno, 2022.

A escultura é uma expressão tridimensional, logo, deve conter informações nas grandezas geométricas que a compõem: altura, largura e profundidade (ou espessura). Esculpir pressupõe uma ação que interfere diretamente nessas grandezas, ação esta que consiste simultaneamente na remoção de matéria (como é o caso da talha) e na configuração da forma. Deste modo, o acesso mais amplo do escultor à superfície do material a ser esculpido, seja visual ou tátil, resulta em um processo escultórico mais adequado. O amplo acesso à superfície do material a ser esculpido é possível quando este é trabalhado na estrutura criada pelo escultor.

4.3 Técnica escultórica do Mestre

A expressão tridimensional nas artes visuais, ou escultura, conta com algumas técnicas de fatura específicas. São elas: a modelagem, a moldagem, a fundição e a talha. Esta última, portanto, é a técnica utilizada por Expedito em seus trabalhos tanto em madeira como em pedra sabão. De acordo com Silva (2021), entalhar consiste em “partir de um bloco natural e pouco a pouco retirar o excesso de matéria até à obtenção da forma pretendida.” Trata-se de uma ação que, de certa maneira, desvenda os volumes da matéria por meio da subtração de material sobressalente. Ação que se difere, em larga medida, da modelagem por exemplo, “em que se trabalha a partir de um vazio, no talhe a forma circunscreve-se a um volume que já existe previamente.” A referência da materialidade é necessariamente presente quando se entalha. Segundo o autor, a matéria, na qual se trabalha, deve ser cuidadosamente observada e pensada antes dos cortes e incisões, o executar dessas ações “não permite erros, basta um golpe inconsciente para fazer perder dias de trabalho.”

Silva (2021) apresenta duas modalidades importantes referentes ao ato de entalhar e comumente utilizadas na escultura em madeira. A primeira, denominada talhe¹⁷ direto (ou entalhe direto), diz respeito ao processo que “vai sugerindo a forma final em vez de esta estar definida à partir por modelos prévios, elaborados em barro ou cera.” Ou seja, se dispensa os estudos tridimensionais realizados com outros materiais antes de se iniciar o trabalho definitivo na madeira. Este processo, portanto, requer um domínio na utilização das

¹⁷ Referente à entalhe, no português de Portugal. Ato ou ação de entalhar.

ferramentas de corte, na concepção da forma ao esculpir e um conhecimento profundo do material a ser esculpido.

Ao contrário, no talhe indireto (ou entalhe indireto), o escultor lança mão dos recursos sobre o estudo da forma e elabora um modelo a priori “a partir do qual se copiam os volumes que se vão desvendando no bloco.”

A produção sacra nas oficinas de escultura em São Mamede no Coronado, no Vale do Coronado em Portugal, tem tradição na fatura de imagens em talhe indireto, ou seja, via utilização de modelos pré-confeccionados na produção de suas esculturas. De acordo com Silva e Ribeiro (2017):

Um modelo é uma peça de escultura com dimensões variáveis, por norma, mais pequena do que aquelas que convencionalmente se produzem para venda. Tradicionalmente executado através da técnica da escultura talhada, o modelo de madeira, em regra produzido pelo mestre, é uma das peças mais valorizadas numa oficina de arte sacra. Este pode ser o resultado de uma criação, que o mestre desenvolveu para ampliar o seu repertório de imaginária, ou obtido através de um processo de cópia de outras imagens tridimensionais ou estampas, ao gosto do cliente. (...) Do ponto de vista técnico, o modelo serve para ser reproduzido quantas vezes for necessário. dada a sua função, é fundamental que reúna condições de resistência e durabilidade. Daí a preponderância da madeira para a sua produção quando comparada com gesso ou Barro, matérias frágeis que perdem propriedades com o manuseio inerente à atividade. Porém, os modelos de Barro e de gesso são os mais comuns nas oficinas de arte Sacra. os primeiros são modelados à mão, com espátula, e os segundos são obtidos através de moldes. (SILVA e RIBEIRO, 2017, p.27)

Vale destacar que, no contexto das oficinas de escultura, como é o caso das existentes no Vale do Coronado, se faz necessária a sistematização dos métodos de produção para fins didáticos (Figura 44). Do ponto de vista do aprendizado os modelos são imprescindíveis afinal, se há um modelo a ser seguido há, conseqüentemente, um critério por meio do qual seja possível orientar a produção, delegar as tarefas e, sobretudo, avaliar se uma determinada peça está bem executada ou carece de correções.

É importante destacar também que nesse modo de produção é evidente que haja uma similaridade formal entre as obras esculpidas, o que teoricamente varia são as dimensões, entretanto, quando se considera o fato de que se trata de peças manufaturadas, apesar de sua equiparação formal, conclui-se que possuem entre si suas particularidades oriundas do processo manual por meio do qual foram produzidas, são peças únicas.



Figura 44: Nossa Senhora da Conceição;
Obra (à esquerda) e modelo (à direita);
Fonte: SILVA e RIBEIRO, 2017, p.27.

Gonçalves (2014) aborda o processo de entalhe como conjunto de ações fluidas de subtração de material do suporte, logo, como todo processo continuado e em evolução, considera que este perpassa necessariamente por “três etapas: o desbaste, a definição da forma e o acabamento.” O desbaste, como etapa inicial do ato de esculpir, refere-se à remoção da maior quantidade de matéria do suporte, objetivando a distribuição das áreas, delimitando-as por meio das proporções e volumes. Na sequência, a definição da forma nada mais é que a aproximação progressiva “dos contornos do volume definitivo” da escultura, é “apurar os perfis até conseguir a forma desejada.” E, por fim, o acabamento consiste no apuro aplicado referente à textura da superfície. Este se dá por meio do nivelamento das arestas deixadas pela ferramenta de corte, eliminação das fibras e rebarbas da madeira e polimento.

Diante dessas informações é possível estabelecer uma convergência entre o trabalho de Expedito e o entalhe direto na escultura em madeira. O mestre não realiza estudos tridimensionais para lhe servir de modelo na execução das suas peças, ao contrário, ele já inicia o trabalho no bloco de madeira da própria escultura, no suporte definitivo.

Pode-se dizer que o processo criativo de Expedito é fruto de uma construção de conhecimento a partir da vivência que abarca a observação do objeto, o conhecimento da matéria prima e o próprio ato de esculpir. Autodidata, sem formação artística tanto do ponto

de vista acadêmico quanto de oficinas artísticas. Nunca teve um “mestre” que o orientasse, ou alguém que trabalhasse a escultura em madeira com quem pudesse trocar experiências. Entretanto, possui desde sempre uma aguçada percepção visual que o possibilita, por meio do contato com o material determinar se as formas preexistentes naquele pedaço de madeira são compatíveis às formas de um franciscano, de uma virgem ou de um crucificado. Tal associação, estabelecida pelo artista a priori, entre a matéria prima e a figura que se almeja construir, somada à destreza na execução de suas habilidosas mãos de escultor, é que se dá o processo criativo e o fazer escultórico de Mestre Ribeiro. Pode se dizer que esta relação sucede anteriormente ao início da execução de uma escultura.

Em suas primeiras experiências como escultor, Expedito relata que o processo se iniciava com um bloco de madeira maciço, ora a partir do tronco e seu formato cilíndrico ora com este cortado em forma de prancha, retirado de uma parte do tronco, do qual se desbastava com objetivo de remover o excesso de matéria e conferir forma à escultura.

Paralelamente a este processo, o artista desenvolveu outro método de esculpir a partir da forma natural do suporte, via observação da anatomia da madeira e da sua silhueta que o sugeria alguma forma previamente. A prática de associação formal é recorrente desde o princípio de seu processo criativo. É dela que se origina a ideia de se esculpir crucificados partindo da observação das formas dos galhos de uma goiabeira, ao perceber que a forquilha da referida árvore poderia ser compatível ao formato do corpo do Cristo crucificado, assunto que será abordado com maior profundidade no decorrer da pesquisa.

As obras de Expedito Ribeiro têm uma característica muito recorrente que é a ausência de policromia¹⁸, ou seja, não apresentam o conjunto de camadas de material pigmentado, folhas metálicas e camadas de proteção que conferem cor à escultura devocional. Ele as concebe em madeira, o suporte está sempre aparente, o que confere à maioria dos seus trabalhos uma estética que enfatiza os volumes, texturas e formas das suas esculturas. Coelho e Quites (2014) introduzem o conceito de Myriam Serck-Dewaid que classifica as esculturas de acordo com a sua configuração cromática:

As esculturas podem ser agrupadas em três tipos principais em relação ao cromatismo: monocromática, policromática e policromada. De acordo com

¹⁸ Além de ser um artifício utilizado para conferir cor ao objeto tridimensional, a policromia também cumpre a função de ocultar a união dos blocos, muitas vezes necessários na construção da escultura.

Myriam Serck-Dewaid uma escultura **monocromática** é executada em suporte ou superfície de uma única cor; a escultura **policromática** é uma obra composta por materiais de cores diferentes; enquanto que, uma escultura **policromada** é uma obra recoberta por policromia. (p.9)

As esculturas em cedro do Mestre são, em sua maioria, monocromáticas¹⁹, pelo fato de serem esculpidas com a mesma madeira, do topo à base (Figura 45). Entretanto, os crucifixos que possuem o Cristo esculpido em madeira de goiabeira (Figura 46) são, por sua vez, policromáticos. Estes últimos possuem diferenciação de cor proporcionada pelas diferentes madeiras que o artista utiliza na construção dos elementos que constituem a peça e, evidentemente, pela coloração própria de cada uma delas: o jacarandá, mais escuro, para a Cruz, cravos e mamilos; cedro rosa, de tom médio, para a inscrição INRI ou *titulus crucis*²⁰; e a madeira da goiabeira, com a qual o artista dá forma ao corpo do Cristo crucificado, possui madeira mais clara.



Figura 45: Nossa Senhora da Conceição;
Expedito Ribeiro, Escultura em madeira (cedro);
62x33x24cm; Década de 1990;
Foto: Adriano Bueno, 2022.



Figura 46: Crucifixo;
Expedito Ribeiro, Escultura em madeira
(goiabeira, jacarandá caviúna e cedro);
75x32x8cm; Década de 2000;
Foto: Adriano Bueno, 2022.

¹⁹ Em alguns casos o artista lança mão de madeiras de cores diferentes para realizar algum detalhe na escultura em cedro.

²⁰ Tábua ou placa, ditada por Pôncio Pilatos, governador romano da província da Judeia do início do primeiro século da era comum, e fixada no topo da cruz em que Jesus foi crucificado, contendo a seguinte informação em latim, grego e aramaico: “Jesus Nazareno, Rei dos Judeus”.

4.3.1 Técnica construtiva em cedro

Dentre os materiais utilizados por Expedito e, sem dúvidas, o mais presente em suas obras é o cedro. Foi com essa madeira que aprendeu a esculpir e começou a trabalhar.

De estabilidade adequada, referente à empenos e rachaduras, possui excelente trabalhabilidade quando bem seco. Ocorre em praticamente todo território nacional. Muito utilizado na fatura de artefatos devocionais, como os retábulos das igrejas e imagens sacras, pela sua maleabilidade no corte e, sobretudo, por oferecer boa resistência mecânica. Como enfatizam Coelho e Quites (2014) a utilização do cedro na produção de arte sacra católica é muito recorrente no Brasil de há muito:

No século XVIII, entretanto, a madeira foi o material mais utilizado como suporte da imaginária em todo o Brasil. Em Minas Gerais, cujos povoados e vilas começam a existir a partir de 1696, após a descoberta do ouro, a madeira mais utilizada foi o cedro, extraído da árvore *Cedrela fissilis* Vel., da família Meliaceae. (COELHO e QUITES, 2014, p.64)

As peças em cedro de Expedito são, a rigor, esculpidas em bloco único, salvo algumas exceções, nas extremidades como mãos, alguns atributos e dos crucifixos maiores esculpidos em cedro. Também há esculturas em que a madeira não foi suficiente para compor a peça nas dimensões desejadas pelo artista, como é o caso da imagem de São Vicente de Paula (Figura 47).



Figura 47: São Vicente de Paula (construção em blocos);
Expedito Ribeiro: Escultura em cedro; 115x53x33cm; Anos 2000;
Foto: Adriano Bueno, 2022.

Especificamente essa imagem de São Vicente, foi colada e prensada antes de esculpir, como explica o artista:

Agora, o São Vicente e eu colo ele primeiro. Eu quero fazer uma imagem, por exemplo, que a madeira não dá, que tem duas imagens as vezes (quis dizer, uma imagem com duas representações de figura humana), e a madeira não dá, aí o que que eu faço? Eu pego outra madeira, plano “bem planadinho” pega o... Antes não tinha Superbonder[®], era uma outra cola que tinha... Cascorez[®], o Cascorez[®] também não é de confiança não, mas tem uma outra que é Araldite, a gente colocava Araldite[®], prensava, depois de prensado, aí que a gente vai fazer o trabalho direitinho. Então, eu faço assim. (MESTRE RIBEIRO, 2022, Conversa 5)

A rigor, a árvore é cortada e a madeira é extraída do tronco, retira-se a casca e na sequência se submete o material ao processo de secagem. Portanto, o processo escultórico em si inicia-se somente após a madeira passar por essas etapas de beneficiamento.

Como detalha Ventura (2016), há de se seguir alguns passos no que se refere à subtração da matéria para se chegar à forma desejada, estes envolvem técnicas diferentes em cada etapa:

No trabalho de entalhe, geralmente são removidos excessos maiores de matéria numa etapa inicial, até se atingir um esboço do volume final. Depois então procede-se às diferentes fases de redução da matéria, progressivamente mais contidas e precisas. (VENTURA, 2016, p.30)

É justamente deste modo que procede Expedito em casos de esculturas menores.

Com a madeira devidamente aplainada, traça-se no bloco o esboço da silhueta referente a imagem que se deseja esculpir, e, se inicia, portanto, o processo de desbaste (Figura 48). Após retirar o material sobressalente nas laterais do risco e respeitando o esquadro tendo como referência a parte frontal da imagem o artista posiciona e fixa o bloco já recortado no torno.

Com o auxílio de um lápis ele traça as principais áreas que compõem a escultura como rosto, membros e panejamento, demarca as áreas que definem a proporção da escultura como cintura, altura dos joelhos, inclinação de ombros e cabeça, posicionamento dos braços, pernas e pés, e, somente então inicia o processo de talha.

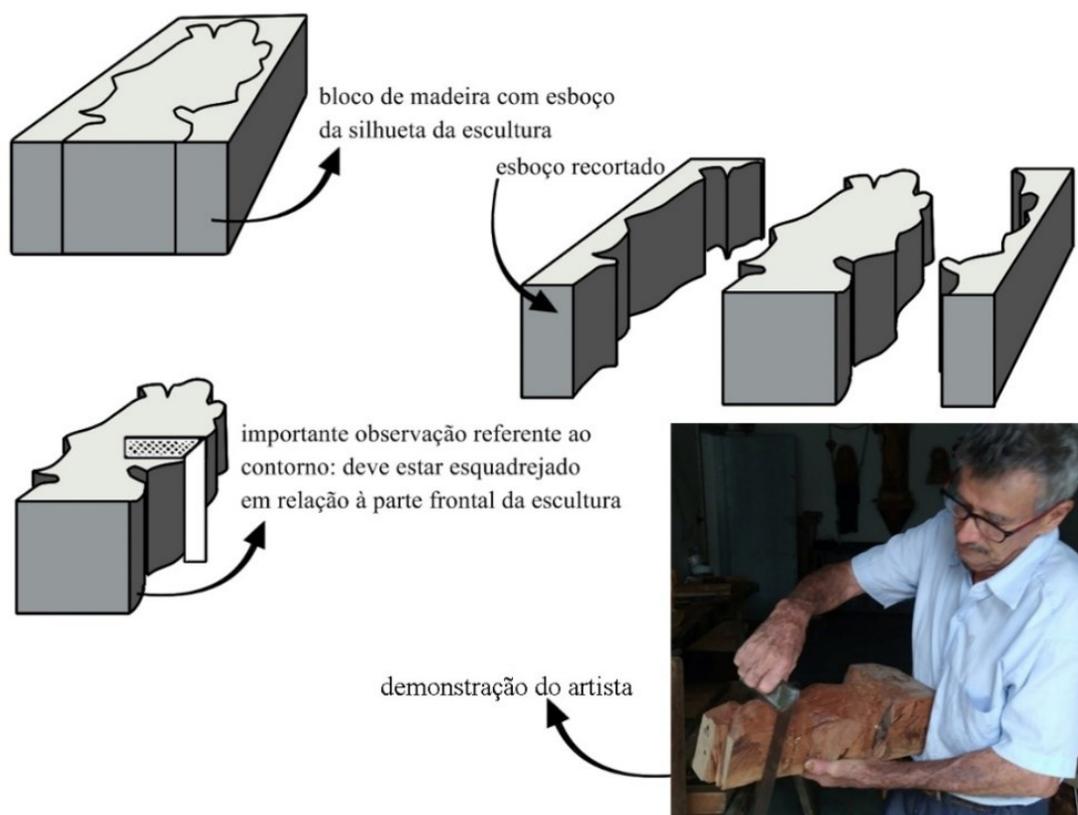


Figura 48: Esquema referente ao recorte de silhueta:
Imagem: Adriano Bueno, 2022.

Expedito orienta que, em um bloco de madeira, sempre se inicia uma escultura pela parte da frente, e em hipótese alguma se deve esculpir a parte posterior da peça antes que a anterior esteja finalizada:

Nunca corta aqui atrás enquanto não tiver bem-acabado essa parte daqui. (...) É. Porque senão às vezes pode faltar alguma coisa aqui, e se você cortou atrás você não tem como... (...) eu costumo dizer assim pra pessoa não esquecer: precisão, lápis na mão, não corte atrás não. (MESTRE RIBEIRO, 2022, Conversa 6)

Segundo ele, é possível submeter a peça a uma eventual correção caso ainda exista material sobressalente que possibilite tal intervenção. Uma forma mal esculpida ou mal posicionada pode ser corrigida caso ainda não tenha sido retirado nenhum material do suporte localizado em sua parte posterior.

As primeiras incisões realizadas com as ferramentas de corte são para estabelecer a localização e posicionamento às principais áreas, àquelas que já foram riscadas anteriormente com lápis. Após a finalização da demarcação das áreas, inicia-se a execução dos detalhes,

esta, segundo o próprio artista, é a parte mais demorada do processo escultórico. Em peças de grande e médio porte o artista inicia a retirada do material com ferramentas de corte um pouco mais robustas, estas vão diminuindo de tamanho à medida em que a execução dos detalhes vai exigindo maior delicadeza nas incisões. Mãos e atributos são, na maioria das vezes, esculpidos em blocos separados quando estes se encontram muito projetados em relação ao corpo.

Se inicia, portanto, o processo de escultura. Segundo Expedito este se dá sempre a partir do rosto, já devidamente demarcado, localizado e na inclinação correta, na sequência se começa a dar forma aos demais elementos da peça, que, só é removida do torno após sua completa execução.

As subdivisões do rosto também são demarcadas no suporte.

Expedito orienta que este seja dividido em três partes horizontais iguais (Figura 49), para que a organização dos elementos que o compõem, olhos, nariz e boca, sejam adequadamente posicionados, o escultor demonstra no próprio rosto e transfere as medidas para o rosto inacabado da escultura, que são: da parte superior da testa (início do cabelo) até linha das sobrancelhas, da linha das sobrancelhas até a ponta do nariz, e por fim, da ponta do nariz até o final do queixo. Essa subdivisão é transferida para a escultura pelo escultor com o auxílio de um compasso.



Figura 49: Escultura de rosto;
Foto: Adriano Bueno, 2022.

Mestre Ribeiro adverte que realiza as medições para que não haja desproporção:

Meço, risco com o lápis no lugar do olho, risco e corrijo depois... Nunca deixa num rosto, nunca deixa exagero. Tudo no tamanho exato. Porque senão depois você, se você fizer um nariz comprido, depois você como é que você vai fazer a boca? Nunca faça boca enquanto a imagem não estiver quase pronta. O rosto todo perfeito. Jamais você faça a boca. (...) A boca é por último, porque se você fizer a boca antes e depois você tiver puxar para baixo, como é que puxa pra baixo se tinha uma boca feita? (MESTRE RIBEIRO, 2022, Conversa 6)

Ainda na técnica escultórica em cedro o artista trabalha com talhe direto a partir do tronco bruto, sem que haja qualquer tipo de beneficiamento prévio da madeira como, esquadrejamento ou aplainamento. Ele apenas retira a casca e alburno da tora, ou tronco, e inicia o desbaste no cerne.

Nas imagens abaixo (Figura 50) o artista representa tridimensionalmente o modo como é realizado o talhe direto. Trata-se de um protótipo criado pelo próprio artista, com o qual presenteou a Professora Regina, no qual apresenta o processo escultórico. A peça se encontra atualmente no CECOR, na EBA da UFMG e é utilizada como material didático pelos discentes nas disciplinas de escultura do Curso de Conservação Restauração de Bens Culturais Móveis.



Figura 50: Talhe direto a partir do tronco;
Protótipo produzido por Mestre Ribeiro do processo de uma escultura em madeira;
Fonte: Maria Regina Emery Quites, década de 1990.

O artista costuma dizer que a escultura está lá, dentro do tronco, basta tirá-la dali. É possível vincular a ideia de Expedito com um trecho do historiador da arte Ernst Hans Gombrich (1985), quando cita algo similar, ao se referir acerca do modo como o artista renascentista Michelangelo Buonarroti definia seu processo escultórico:

(...) Miguel Ângelo procurou sempre conceber suas figuras como se jazessem ocultas no bloco de mármore em que estavam trabalhando: a tarefa que a si mesmo se impôs como escultor foi simplesmente remover a pedra que as cobria. Assim, o formato de um bloco estava sempre refletido nos contornos das estátuas, e mantinha-o coeso num desenho lúcido, por mais movimento que houvesse na figura. (GOMBRICH, 1985, p. 235-236)

Expedito teve, em algum momento de sua carreira (possivelmente entre 1990 e 2000), o auxílio de seus filhos no ofício da escultura e estes até se dedicaram, durante algum período, à produção de esculturas sacras. Carla Costa (2000) relata detalhes referentes ao ambiente de trabalho e ferramentas, bem como a rotina diária nesse período no texto do catálogo *Devoção e Festa: Imagens de Mestre Ribeiro*, produzido por ocasião de uma exposição realizada pelo artista na cidade do Rio de Janeiro, no final do ano 2000:

O ateliê, onde o artista trabalha com quatro “auxiliares” - Seus filhos José Geraldo, Antônio Carlos, Rinaldo, Geraldo Magela -, é um grande galpão com dezenas de toras e raízes, um torno manual e ferramentas – enxó, machado, macete, formões, goiva, facas, lixas, compasso e amolador de ferramentas. Nesse espaço, organizado como pequena oficina familiar, trabalham em jornadas de 10 a 12 horas, dedicando em média um mês às peças de grande porte. Os quatro filhos-escultores têm estilos diferentes e obra autônoma em relação ao chefe da família. Começaram a ajudar o pai na adolescência, realizando pequenos detalhes das imagens, como riscar o cabelo. (COSTA, 2000, p.26)

Porém, os filhos de Mestre Ribeiro acabaram por seguir outras carreiras, que não a de escultores. Atualmente, todo o processo escultórico é realizado única e exclusivamente por Expedito, da preparação da madeira, dos primeiros cortes e desbastes à execução dos detalhes.

O acabamento das esculturas é a etapa de lixamento e polimento da superfície da madeira e, em alguns casos, a aplicação de camada de proteção, ora cera, ora verniz para madeira.

4.3.2 Técnica construtiva em galho de goiabeira

Antes de abordar ao processo de fatura das esculturas realizadas por Expedito com a madeira da goiabeira é necessário saber um pouco a respeito da referida árvore. Há muitas

divergências na literatura sobre o local exato da origem da goiabeira (*Psidium guajava* L.), entretanto é consenso entre os botânicos que a espécie tenha surgido em áreas de clima tropical. Segundo Coser (2012), “a goiabeira é uma das fruteiras de maior importância econômica da família Myrtaceae. O Brasil é um dos maiores produtores de goiaba do mundo, sendo esta uma cultura potencial em expansão e rentabilidade.”

Os aspectos referentes ao caule da goiabeira são descritos por Costa e Costa (2003) apud Coser (2012) por possuir uma “casca ativa, delgada e lisa, variando de marrom esverdeado e castanho arroxeados”, com “tronco de diâmetro variável, curto, tortuoso, tendência a ramificação precoce, paralela ou perpendicular ao solo.” As ramificações são responsáveis pela formação das forquilhas nos galhos da goiabeira, e é justamente com essas formas que o artista compõe seus trabalhos. Trata-se de uma madeira que possui coloração clara e um material denso e resistente (duro) que permite uma trabalhabilidade favorável à fatura de detalhes em peças de dimensões mais reduzidas, que é o caso dos Cristos crucificados. De acordo com Ventura (2006), as madeiras duras:

(...) possuem uma estrutura celular mais consolidada e requerem, portanto, um maior grau de esforço e energia para serem trabalhadas. Esta dificuldade apresenta-se no entanto como vantagem a nível da qualidade e precisão do trabalho da madeira (VENTURA, 2006, P.27)

Padovano (1981) apud Ventura (2006) complementa que madeiras duras são mais adequadas para o entalhe “porque têm melhor acabamento” e por permitir incisões tanto a favor quanto contra a direção das fibras, e estas são realizadas de maneira limpa, segundo o autor, “sem dilacerar a madeira.”

Diante dessas informações, referentes à caracterização da madeira proveniente da referida árvore frutífera, é possível ponderar algumas questões práticas referentes à escolha desse material. A primeira delas está evidentemente vinculada à forma dos galhos. O artista não hesitou em esculpir seu primeiro Cristo (*Figura 51*) com essa madeira em função do aproveitamento da forma dos galhos, que se ramificam com muita facilidade, tomando a aparência de um “Y”.



Figura 51: Primeiro Cristo Crucificado realizado com galho de goiabeira;
Expedito Ribeiro: Crucifixo; Escultura em madeira
(Cedro rosa, Goiabeira e Jacarandá Cabiúna);
76x43x5cm; Início dos anos 2000; Foto: Adriano Bueno, 2022.

Expedito evidencia esse aspecto, quando menciona algo como, “*a goiabeira, ela mesmo me ensinou, porque a goiabeira costuma dar esse galho assim*”, pois trata-se de uma fala que reflete a aguçada percepção visual do artista ao notar o material na natureza e pensar na possibilidade de utilizá-lo.

Outra questão diz respeito à densidade, grão e textura da madeira retirada da goiabeira.

De acordo com Silva (2021):

Toda a madeira provinda de árvores de fruto possui a delicadeza das flores que nela floriram, apelando a um trabalho de detalhes que enfatizem a quase inexistência de veios, como no caso da laranjeira, do limoeiro ou da cerejeira.” (SILVA, 2021, p.140)

No caso da goiabeira não é diferente. O aspecto de uma escultura realizada com a madeira clara da goiabeira é realmente mais suave, em função da inexistência aparente de veios e o acabamento da superfície é mais delicado, por ser uma madeira mais densa. Outro ponto a ser destacado é o de que a goiabeira é uma árvore que ocorre em abundância na região. Vale ressaltar que o artista se utiliza da madeira de modo sustentável pois retira dos galhos da árvore a maioria da madeira com a qual esculpe as suas peças, aspecto que acaba preservando a árvore e esta não precisa ser abatida para fornecer material.

Usualmente uma escultura em madeira é feita no sentido longitudinal da fibra do material, ou seja, no sentido das fibras, que são estruturas naturais que fornecem sustentação à árvore. Portanto, a fatura de um Crucifixo em madeira (*Figura 52*), especificamente a parte que se refere ao corpo do Cristo²¹, em favor de uma maior estabilidade do suporte requer uma fatura através da qual a sua construção seja dividida em três blocos: bloco principal, composto por cabeça tronco e membros inferiores, seguido de mais dois blocos secundários, um para cada braço. Procedendo a construção desta maneira os blocos que compõem a representação do Cristo são necessariamente cortados em direções longitudinais. Do ponto de vista estrutural, o corpo de um Cristo crucificado esculpido em um único bloco é uma fatura inviável., como explica Silva (2021):

É impossível talhar um ‘Cristo na cruz’ à escala natural a partir de um só bloco de madeira, a menos que a árvore bifurque de maneira adequada. Por outro lado, e devido à sua estrutura constitutiva, a madeira é muito frágil quando cortada em fasquias transversais ao veio. (SILVA, 2021, p.139)

Ou seja, de acordo com o autor, no caso da escultura do Cristo crucificado a região que corresponde aos ombros da figura é uma área que ficaria extremamente frágil se esculpida em um único bloco (A). Por esse motivo se faz necessária a fatura dos braços em blocos separados (B) que, por conseguinte, é a mais usual para essa iconografia. No entanto, a produção da escultura de um Cristo de braços abertos em um galho com bifurcação (C) se vale da formação natural do suporte. É a estrutura natural da árvore, onde o sentido

²¹ As representações artísticas do Cristo crucificado possuem algumas variações em sua forma. Geralmente trata-se de uma figura masculina, adulta, de coluna ereta, pernas estendidas e semiflexionadas, pés juntos e braços abertos. Algumas apresentam os braços abertos próximos à linha dos ombros, em forma de “T”, em outros casos estes se encontram levantados, acima da altura dos ombros, em formato de “Y”. Os pés juntos podem estar simplesmente justapostos (um ao lado do outro) ou sobrepostos, um sobre o outro. A cabeça em pé, retrata o homem ainda vivo e agonizante e a cabeça tombada, portanto, traz a figura de um homem já morto.

longitudinal de fibras existe naturalmente e que é, a rigor, mais estável por ser realizado em apenas um bloco, não há emendas, nem encaixes e as fibras que acompanham longitudinalmente a forma do galho lhe conferem estabilidade.

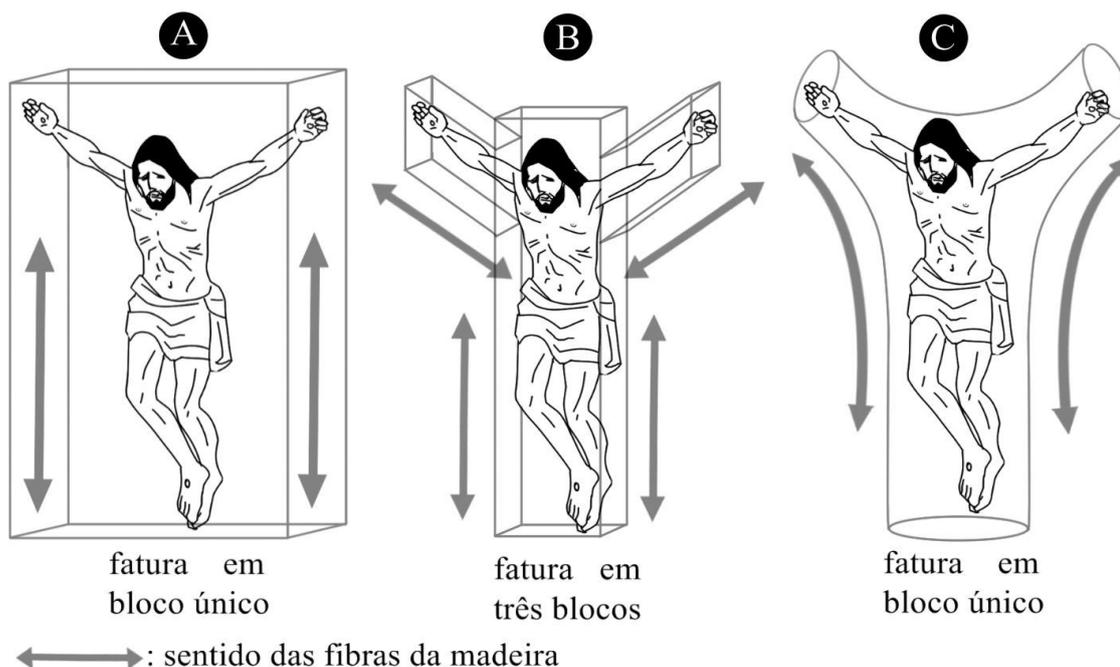


Figura 52: Esquema de técnica construtiva do Cristo crucificado;
Ilustração: Adriano Bueno, 2022.

Nos crucifixos (Figura 53) esculpidos em cedro, as partes das obras que correspondem ao corpo do Cristo, possuem uma construção composta por mais de um bloco, processo relatado pelo próprio Expedito:

O Cristo eu ponho o pino, mas antes de fazer o braço. Porque se você fizer o braço primeiro, aí na hora que você for colocar pode ficar um pouco fora do lugar. Então a gente faz assim, a gente coloca antes, faz o Cristo, deixa mais grosso a parte que é do Cristo (do corpo) deixa mais largo. Aí você vai pegar a madeira mais larga, colocar pino nela, arrumar direitinho, do jeito que quer e já faz a cruz. Põe lá na cruz, e a gente faz o cálculo direitinho para não ficar fora do lugar, fura e põe o pino. (MESTRE RIBEIRO, 2022, Conversa 5)

É possível detectar visualmente as linhas verticais que separam os membros superiores do restante do corpo (Figura 54), na região próxima aos ombros da figura do crucificado, há uma união dos blocos de madeira por meio de cavilhas (pinos) de madeira e material adesivo.



Figura 53: Crucifixo;
Expedito Ribeiro: escultura em cedro;
130x120x25cm; Anos 2000;
Foto: Adriano Bueno, 2022.

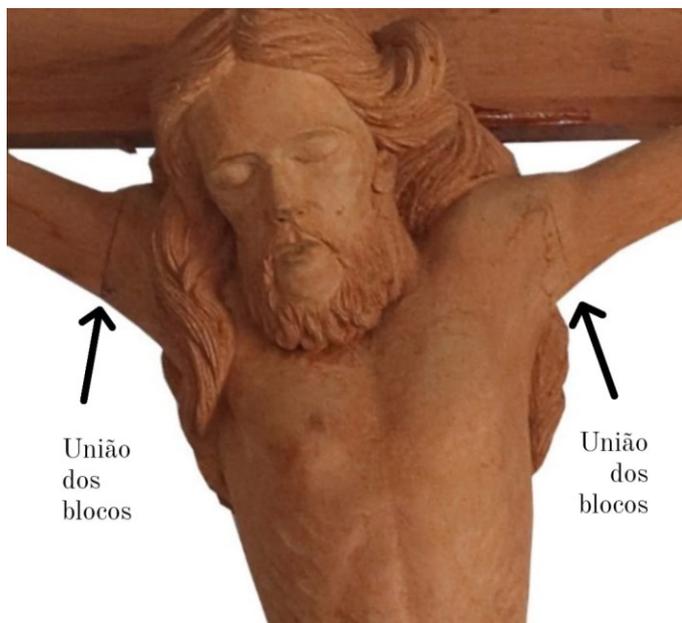


Figura 54: Detalhe da união dos blocos;
Expedito Ribeiro: Escultura em cedro;
130x120x25cm; Anos 2000;
Foto: Adriano Bueno, 2022.

A partir do primeiro trabalho feito com o galho de goiabeira, no qual se aproveita da semelhança entre a anatomia da madeira e a posição definida pela iconografia do crucifixo, Expedito se depara diante da possibilidade de produzir outras obras semelhantes, afinal a referida planta é abundante na região e de fácil cultivo, de crescimento rápido, e, para se obter sua madeira não há necessidade de cortar a árvore, pois os trabalhos são feitos com seus galhos. O que não acontece com o cedro por exemplo, do qual se aproveita como material para a escultura somente a madeira do tronco.

Ao observar a referida árvore, o artista notou que muitos dos seus galhos formavam naturalmente as forquilhas, forma ideal para se esculpir o Cristo crucificado. No entanto, percebeu que nem todas as forquilhas da árvore eram adequadas e poderiam servir para serem esculpidas. Algumas goiabeiras nem podiam oferecer matéria prima em função de fatores como tamanho insuficiente dos galhos, ramificações que, ora deformavam o galho ora o enchia de nós. Tal aspecto tornava inviável a utilização daquele material na realização de esculturas.

Indagado sobre a ideia de intervir no galho da goiabeira Expedito responde:

Eu cheguei na goiabeira e vi o galho... Agora, eu toda a vida me perguntei, por que que esse galho é assim? (...) E eu falei assim, se eu tirar esses outros todos (refere-se aos galhos que atrapalhariam a formação da

forquilha), *vai ficar assim, igual aquele de lá...* (MESTRE RIBEIRO, 2022, Entrevista)

Por meio de uma solução simples de poda precoce, através da qual se acompanha e controla o crescimento e a formação do galho, Expedito resolve intervir na formação dos galhos da goiabeira. Escolhe-se árvores mais jovens e delas são selecionados os galhos que futuramente irão fornecer formas adequadas (forquilhas) para se esculpir a figura de um Cristo de braços abertos (Figura 55). Nestas árvores, os galhos mais baixos poderão se desenvolver e formar forquilhas maiores e mais espessas, com alturas aproximadas entre 45cm e 60cm. Em contrapartida, os galhos da copa poderão servir de matéria prima para peças (corpo do Cristo crucificado) menores com dimensões entre 20cm e 30cm. Observando o crescimento de galhos, que potencialmente podem se desenvolver no espaço em que deseja esculpir, Expedito os remove ainda bem jovens e pequenos, muitas vezes em forma de brotos, para que estes não se convertam em galhos maiores que possam “deformar” aquela forquilha.

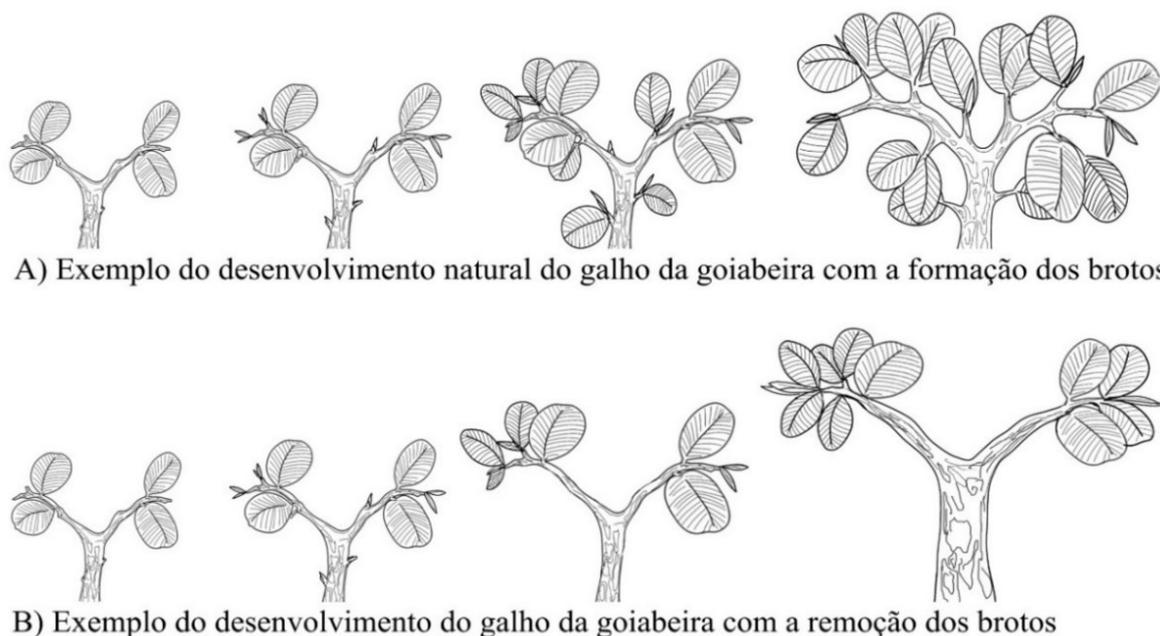


Figura 55: Intervenção no galho da goiabeira;
Ilustração: Adriano Bueno, 2022.

Sem os brotos, que poderiam comprometer o crescimento e o desenvolvimento da forquilha, o galho é cortado assim que adquire dimensão e proporções desejadas pelo artista (Figura 56), e, utilizado como suporte na construção das esculturas de Cristo para os crucifixos.



Figura 56: Escultura de Cristo sobre forquilha da goiabeira;
Foto: Expedito Ribeiro, 2022.

O processo se inicia com a observação na árvore de algum galho semelhante a uma forquilha, mais aberta, que tenha as dimensões e proporções necessárias para a realização de uma escultura e o retira da árvore. Após o corte, se aguarda um determinado tempo (aproximadamente um ano) para que se dê o processo de secagem do material. Este é armazenado sem casca e em local arejado. Somente então é que se inicia o processo de talha. Assim como as esculturas em cedro, primeiramente se faz a remoção das sobras do material, até se obter um esboço tridimensional da forma.

Para esses trabalhos Expedito não utiliza o torno, pois são peças de pequeno porte e, por conseguinte, dispensam a utilização de malhos e goivas. Na fatura dessas pequenas peças são utilizadas como ferramentas de corte facão, para remoção maior de material no início do trabalho, e pequenas lâminas, facas, ponteiros e pequenos formões para a execução dos

detalhes, na etapa de finalização e acabamento da escultura. Detalhes como cabelos, barba e até mesmo unhas de pés e mãos são eximamente esculpidos por Expedito e isto se faz possível em função da utilização de pequenas lâminas adequadamente afiadas, mas principalmente, pelo fato de tratar-se de um suporte com material mais duro.

Após a execução dos detalhes, segue a etapa referente ao acabamento.

Por fim, a colocação, por meio de cravos esculpidos em jacarandá, na cruz, que feita é feita em jacarandá ou em cedro.

4.4 Sobre a obra de Mestre Ribeiro

Optou-se por realizar o registro e a documentação apenas das obras sacras que se encontram expostas no salão montado por Expedito. Tal recorte foi estabelecido pelo fato de que o conjunto desse espaço contempla um volume considerável de imagens (ao todo cinquenta e nove esculturas devocionais) e pelo fato de reunir peças de praticamente todos os períodos de sua carreira. Segundo o próprio Expedito, o local em que o escultor expõe suas obras foi por ele idealizado: *(...) é, eu mesmo que desenhei tudo aqui, em cima tudo aqui ó, tudo é desenho meu... Tudo “é” eu que fiz aqui ó. Porque eu tô com bastante “peça” e pensei assim, vou pôr num lugar ali...* (MESTRE RIBEIRO, 2022, Entrevista)

Desde o risco arquitetônico da construção, ao mobiliário, como as mesas, aparadores, módulos e até os detalhes mais complexos, como as peanhas²², trata-se de um ambiente bem amplo e espaçoso. A parede (Figura 57), na qual se encontram expostas a maioria dos crucifixos, há também uma espécie de aparador, construído pelo escultor e posicionado mais abaixo das cruzes. Sobre ele estão colocadas algumas obras.

²² De acordo com o Raphael João Hallack Fabrino (2012), especificamente no glossário de bens integrados do seu Guia de Identificação de Arte Sacra do IPHAN, peanha é um “pequeno pedestal onde se colocam imagens, bustos ou estátuas.” (FABRINO, 2012, p.51)



Figura 57: Parede dos crucifixos;
Foto: Adriano Bueno, 2022.

Na parte central do salão, alguns módulos (Figura 58) estão posicionados e servem de estrutura para a colocação algumas esculturas de médio porte e os crucifixos de bancada. Sobre outra mesa grande (Figura 59), também construída por Expedito, estão deitados alguns crucifixos menores, feitos com goiabeira e algumas esculturas menores, obras dos filhos do escultor.



Figura 58: Módulos com as obras;
Foto: Daysa Darcin, 2022.



Figura 59: Mesa com crucifixos e obras menores;
Foto: Daysa Darcin, 2022.

Nas demais paredes, o aparador dá lugar às peanhas (Figura 60), que merecem uma atenção maior. Trata-se de ornamentos esculpidos pelo próprio Expedito para compor o ambiente ao mesmo tempo que sustentam as obras.



Figura 60: Peanhas entalhadas;
Foto: Adriano Bueno, 2022.

O cuidado na execução das peanhas é evidente quando se observa a forma bem resolvida dos detalhes e acabamento e a simetria bilateral, característica principal entre essas peças. Expedito adorna essas peças com figuras que vão desde a representação do Divino Espírito Santo e resplendor (Figura 61), passando por motivos fitomórficos (Figura 62), até peças ladeadas por querubins (Figura 63). São obras concebidas para serem bases para outras obras.



Figura 61: Peanha da imagem de Santo André;
Foto: Daysa Darcin, 2022.



Figura 62: Peanha da imagem do Sagrado Coração de Jesus;
Foto: Daysa Darcin, 2022



Figura 63: Peanha da imagem de Nossa Senhora Aparecida;
Foto: Daysa Darcin, 2022

4.4.1 Primeiras esculturas sacras

No início da carreira, o mestre experimentou e aprendeu na prática individual a cortar madeira, desbastá-la e dar-lhe a forma. Tal empirismo permitiu que o artista adquirisse uma experiência no trato com o material que o possibilitou a dar forma com facilidade aos objetos independentemente se esses fossem observados ou imaginados. As encomendas que começam a surgir nesse período encontram um escultor mais preparado, do ponto de vista técnico, com destreza e habilidade para resolver tridimensionalmente qualquer forma que lhe fosse apresentada.

Expedito revela que, quando começou esculpir imagens sacras, trabalhou durante muito tempo realizando “cópias”, em função do número de encomendas que surgiram na época. Ou seja, se utilizava de referências imagéticas, seja através de fotografias, desenhos ou até mesmo outras esculturas menores feitas em gesso, para produzir suas peças em madeira.

No início eu comecei com cópia, copiando o que o sujeito mandava pra mim a cópia. Eu fiz mais de cem imagens como cópia, porque eu sei que... No início, eu trabalhava só por encomenda e eu trabalhei vinte, vinte e cinco anos só com encomenda, de não deixar nada pra mim... (MESTRE RIBEIRO, 2022, Entrevista)

O escultor assina (Figura 64) algumas das suas obras apenas com o primeiro nome, em letras maiúsculas e de fôrma, escritas através de fina incisão realizada na madeira, geralmente

na localizadas na lateral da base de algumas esculturas ou no verso das cruzes. Em outras peças acrescenta, com caneta esferográfica, seu endereço e telefone (Figura 65).



Figura 64: Assinatura e contato escavados na madeira;
Detalhe da base de São Miguel Arcanjo Índio;
Foto: Daysa Darcin, 2022.



Figura 65: Assinatura e dados de endereço;
Detalhe da base de São Francisco com pássaros;
Foto: Daysa Darcin, 2022.

Não há nessas incisões outra informação como sobrenome ou data da fatura da peça. Sobre a época em que as esculturas foram esculpidas e finalizadas o artista apenas indica um período aproximado. Por exemplo, quando indagado a respeito de qual era a sua primeira obra feita com madeira da goiabeira (Figura 51) dentre as esculturas expostas no salão, Expedito respondeu: “*De goiabeira? Não tem dinheiro que pague... Aqui ó* (Expedito pega da parede o primeiro crucifixo com Cristo esculpido no galho da goiabeira), *tem mais de vinte anos esse aqui ó...*” (MESTRE RIBEIRO, 2022, Conversa 1) Portanto, em função da ausência dessas informações, não foi possível estabelecer uma organização cronológica das esculturas, tampouco uma datação exata das obras, entretanto, dentre as esculturas expostas em seu acervo, o escultor elenca, entre as primeiras peças feitas por ele, uma imagem de São Francisco (Figura 66), um Sagrado Coração (Figura 67) e um Crucifixo (Figura 68), o maior entre os vinte e sete crucifixos que compõem o conjunto.

Interessante notar que a escultura de São Francisco esculpida por Expedito é uma peça simplificada e feita em bloco único, o que pressupõe a opção inicial do artista por iconografias de formas menos complexas, muitas vezes até hieráticas, um tanto quanto estáticas e tímidas no que se refere a movimentação. A fala do próprio artista, em uma das conversas, quando o assunto se referiu ao modo como se deu o aprendizado no início da carreira, o Mestre revela as suas primeiras escolhas:

(...) Você por exemplo, se for começar esculpir agora, faz São Francisco, Santo Antônio, São Judas Tadeu. Não mexe com Nossa Senhora da Conceição não. No início faz primeiro umas dez imagens, São Francisco, Santo Antônio... (...) porque pra mim foi isso que deu certo. Eu não me preocupei em fazer primeiramente, uma Sant’Ana, Sant’Ana foi depois, bastante tempo... (MESTRE RIBEIRO, 2022, Conversa 4)

Percebe-se que o processo de aprendizagem do escultor teve, apesar da trajetória individual, uma linearidade crescente bastante nítida, no que se refere a resolução das formas de acordo com a sua complexidade. Expedito começa a escolher obras, em função de sua representação iconográfica, que exigem mais elaboração do ponto de vista técnico, de fatura, e o faz de modo gradativo.

E continua:

(...) porque senão, você acaba se perdendo ali, você perde uma madeira tão boa e não faz uma coisa desejada. (...)Né? Então, você aprendeu a cortar no São Francisco, sabe como cortar, fazer uma “cara” direitinho num Santo Antônio, essa... Nossa Senhora de Fátima é ótima... (...) pra aprender, pra você chegar no rosto de uma Nossa Senhora de Fátima... É uma beleza e ela vale muito, é uma peça linda! E se for fazer Nossa Senhora da Conceição faz Nossa Senhora da Conceição sem anjo primeiro, depois faz com anjo. (MESTRE RIBEIRO, 2022, Conversa 4)

A imagem do Sagrado Coração de Jesus já apresenta maior elaboração do ponto de vista técnico, há uma movimentação tanto no que se refere ao panejamento como na anatomia. Na referida peça é possível notar que as mãos foram esculpidas em blocos separados, e o restante, cabeça, tronco, membros e base em um mesmo bloco.

No caso do crucifixo, percebe-se um apuro técnico na escultura do Mestre. A referida escultura apresenta um cuidado com a resolução das formas tanto do ponto de vista anatômico quanto expressivo. São escultoricamente muito bem representados os músculos, estrutura óssea, cabelos e barba do mesmo modo que é bem construído o rosto contendo fisionomia de uma figura humana que perpassa por um momento de dor e sofrimento. Bem resolvidas são as questões vinculadas à proporção da figura humana (os cânones) e os elementos que completam a composição como os cravos, perisônio e corda.

Expedito relata que a imagem foi concebida na época para ser colocada nessa cruz, que já existia, portanto, a figura do crucificado e do *titulus crucis* foram esculpidas nas dimensões adequadas para sua fixação nessa cruz.



Figura 66: São Francisco;
Escultura em cedro;
53x18x16cm; Década de 1970;
Foto: Adriano Bueno, 2022.



Figura 67: Sagrado Coração de Jesus;
Escultura em cedro;
Dimensões não aferidas; Década de 1970;
Foto: Adriano Bueno, 2022.



Figura 68: Crucifixo;
Escultura em cedro;
230x120x25cm; Década de 1980;
Foto: Adriano Bueno, 2022.

As esculturas de São Luiz Gonzaga e Santo Afonso Maria de Ligório também figuram entre as primeiras obras de Expedito. São peças produzidas por meio da observação de referências iconográficas existentes.



Figura 69: São Luiz Gonzaga;
Escultura em cedro, 75x30x26cm;
Foto: Adriano Bueno, 2022.



Figura 70: Santo Afonso Maria de Ligório;
Escultura em cedro, 115x53x33cm;
Foto: Adriano Bueno, 2022.

4.4.2 Labor e técnica: o apreço pelo detalhe

As formas existentes nas esculturas de Mestre Ribeiro têm muito a dizer sobre a qualidade técnica do seu fazer escultórico. São elementos formais sobre os quais não há possibilidade de se passar despercebido quando vistos de perto, ao contrário, o contato com as obras, sobretudo com esses detalhes, eximamente esculpidos e bem executados, despertam a curiosidade em saber como aquilo foi realizado. Nesse sub tópico, pretende-se abordar do ponto vista técnico do fazer alguns desses detalhes.

Um exemplo bastante ilustrativo sobre esses detalhes são os atributos das imagens de São Miguel Arcanjo e o Doente (Figura 71) e de Nossa Senhora da Luz (Figura 72). Ambos os elementos representam uma espécie de lampadário, ou candeia, trazido pelas figuras e sustentados pela mão direita das iconografias. Esses objetos são compostos por uma lâmpada, na extremidade inferior de uma corrente que conta com um aparato, para seguras na outra extremidade.



Figura 71: Atributo de S. Miguel Arcanjo e o Doente;
Escultura em cedro; 60x50x28cm
Foto: Daysa Darcin, 2022.



Figura 72: Atributo de Nossa Senhora da Luz;
Escultura em cedro; 115x50x42cm
Foto: Daysa Darcin, 2022.

Tanto as correntes e seus respectivos elos como as próprias candeias e os elementos nas extremidades dos objetos, próximas das mãos das imagens, são esculpidos na madeira e

não possuem sequer uma emenda. Esculpir uma corrente em um único bloco de madeira não implica apenas no domínio técnico em relação à fatura, mas principalmente em conhecer o material e sua estrutura natural do sentido das fibras (Figura 73).

Inicia-se com a madeira semelhante à de um caibro (A), mais longo no sentido longitudinal e de configuração quadrada em seu corte transversal. As incisões se darão no sentido longitudinal da fibra de modo que se obtenha quatro abas em forma de cruz (B), quando visualizadas de topo. O passo seguinte é a marcação referente ao tamanho dos elos (C) que irão compor a corrente e essa marcação se dá de modo alternado de uma aba para a outra. E esculpe-se os elos (D). Nesse estágio já é possível visualizar a forma da corrente no suporte. Esta é finalizada com demarcação (E) e a retirada do excesso de material na parte interna entre os elos e com a separação entre eles (F).

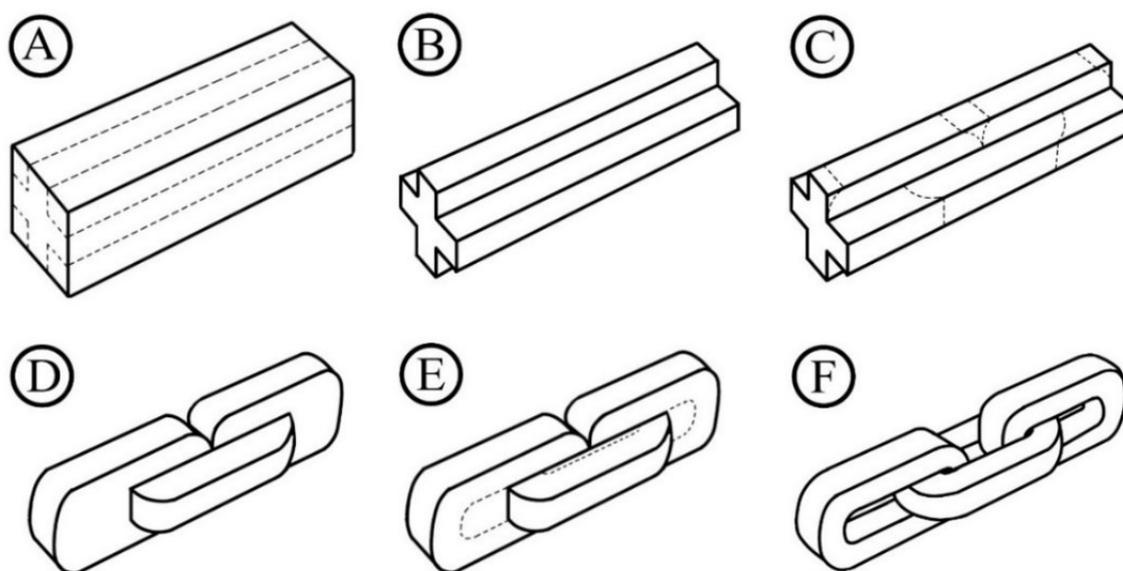


Figura 73: Esquema de escultura de corrente em madeira;
Ilustração: Adriano Bueno, 2022.

Outro detalhe muito interessante são os cordões e cadarços que compõem a parte superior da vestimenta (Figura 74) da imagem de São Miguel Arcanjo Índio e as suas botas (Figura 75).



Figura 74: São Miguel Arcanjo Índio;
Detalhe da vestimenta; Escultura em cedro;
Foto: Daysa Darcin, 2022.



Figura 75: São Miguel Arcanjo Índio;
Detalhe da bota; Escultura em cedro;
Foto: Daysa Darcin, 2022.

Estes cordões (Figura 76) são iniciados com um relevo delgado (A) na horizontal e ligando os dois orifícios pelas extremidades. Na sequência, este é subdividido em pequenas seções de modo a formar uma estrutura espiralada (B), semelhante a uma coluna salomônica. Cada uma das sessões desse espiral recebe incisões muito finas (C) paralelas ao comprimento do relevo.

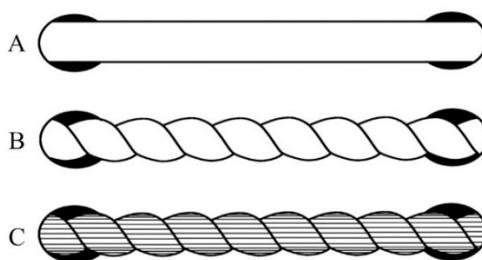


Figura 76: Esquema da fatura dos cordões;
Ilustração: Adriano Bueno, 2022.

No caso das cordas, que cingem a cintura dos franciscanos (Figura 77) e ou prendem o mártir Sebastião (Figura 78), em seu local de suplício, a técnica de fatura desses elementos é praticamente a mesma comparada aos cordões e cadarços. Com diferença na complexidade no ponto de vista da execução, pois trata-se de elementos com maior movimentação, em função da representação dos nós, do seu caimento natural e por se entrelaçarem e se enrolarem entre si, em suas respectivas representações iconográficas.



Figura 77: Corda de São Francisco Alado com Divino Espírito Santo;
Escultura em cedro, 53x26x15cm
Foto: Daysa Darcin, 2022.



Figura 78: Corda de São Sebastião;
Escultura em cedro, 90x31x25cm;
Foto: Daysa Darcin, 2022.

Diferentemente da representação das cordas, cordões e cadarços nas esculturas de Mestre Ribeiro, os detalhes que dão forma aos cabelos (Figura 79 e Figura 80) e à barba (Figura 81) nas imagens são resolvidos com incisões acompanhando a forma e configuração das mechas, estas são feitas anteriormente e num segundo momento, assim como nas cordas e cordões, são realizadas as incisões muito delgadas para representar os fios.



Figura 79: Nossa Senhora da Piedade;
Escultura em cedro, 90x50x35cm;
Foto: Daysa Darcin, 2022.



Figura 80: Nossa Sra do Silêncio;
Escultura em cedro; (dimensões não
aferidas);
Foto: Daysa Darcin, 2022.

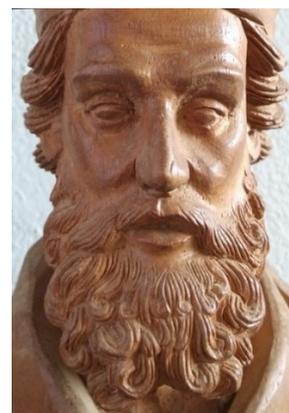


Figura 81: Santo Afonso
Maria de Ligório;
Escultura em cedro,
115x53x33cm;
Foto: Daysa Darcin, 2022.

Quando indagado sobre a execução dos cabelos e quais as ferramentas utiliza nessa etapa o escultor responde que usa “(...) a *faquinha* (Figura 82), o cabelo, boca e nariz, tudo é feito com aquela faca. O formato do olho é feito com o formão, o formato do rosto é feito com formão, mas todo esse cordão é feito com a *faquinha*”. (MESTRE RIBEIRO, 2022, Conversa 1)

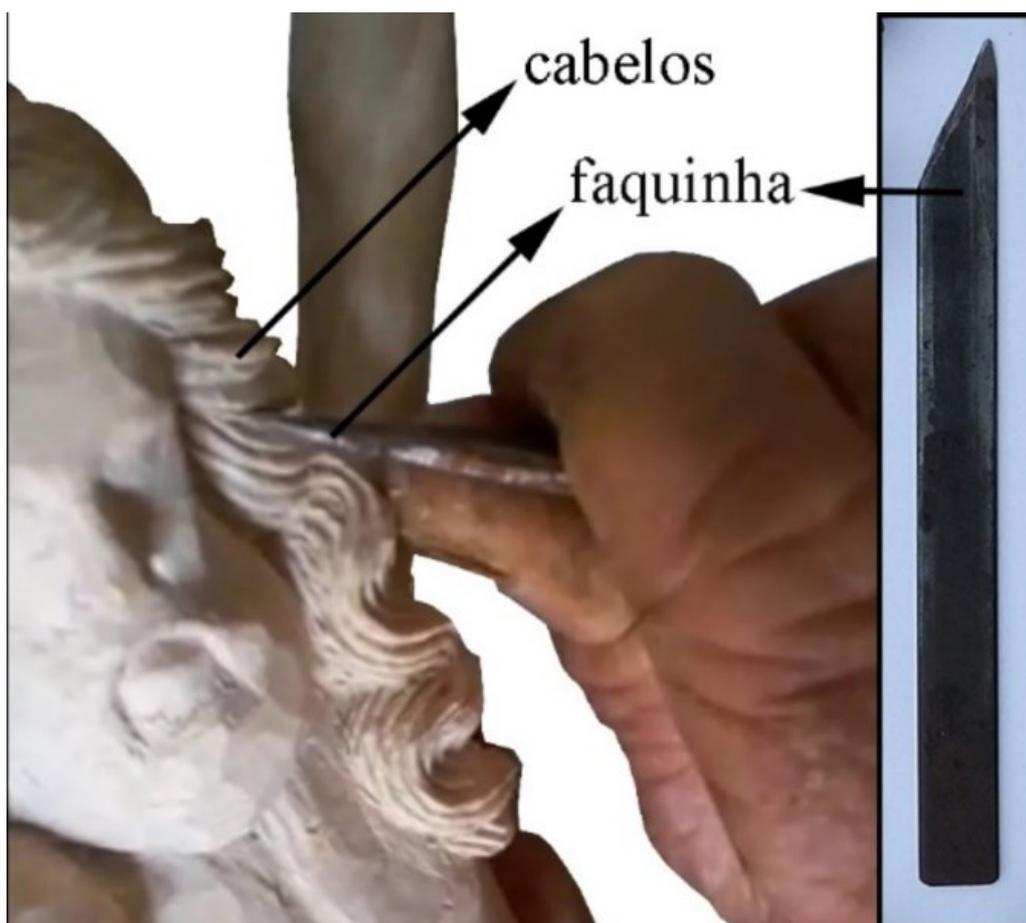


Figura 82: Uso da faca na execução dos cabelos;
Imagem: Adriano Bueno, 2022.

A ferramenta que Mestre Ribeiro se refere como “*faquinha*” é um artefato, feito por ele, que consiste em uma chapa de aço, de dimensões aproximadas entre 130x15x3mm, retirada da mola da suspensão de um veículo automotivo. Em uma das extremidades da chapa realizou um chanfro, que recebeu gume e ponta, de modo que se assemelha a uma faca sem o cabo, um objeto cortante, uma ferramenta de corte utilizada pelo escultor para fazer delicadas incisões na madeira, como os cabelos das esculturas.

4.4.3 A criação como intersecção de referências

No intervalo, entre a realização do pequeno cachorro em madeira (Figura 30) e o surgimento das primeiras encomendas, Expedito não deixou de esculpir. Continuou a produzir algumas peças que, de acordo com Carla Costa (2000), foi um trabalho paralelo à lida do campo e tinha uma característica mais criativa:

De início, trabalhou alternadamente nas esculturas e na lavoura, até começar a receber encomendas de imagens sacras e poder dedicar-se somente à atividade artística. No início da carreira, seus trabalhos eram, na maioria, inteiramente imaginários - idealizava animais fantásticos e personagens míticos envolvidos em histórias do cotidiano rural - ou baseado em temas da iconografia tradicional católica com elementos de invenção. (COSTA, 2000, p.20)

O próprio Mestre Ribeiro comenta sobre essa fase de sua carreira como escultor, quando indagado sobre o momento em que começa a criar: *desde o início que eu comecei fazer... No início eu fazia Nossa Senhora cozinhando, no fogãozinho de lenha. Eu criei muita imagem...* (MESTRE RIBEIRO, 2022, Entrevista)

Sobre esse período inicial da carreira de Mestre Ribeiro, Alice Inês de Oliveira e Silva (2000) destaca:

Rendido às pressões do mercado, faz imagens de inspiração barroca, com grande riqueza de detalhes. Belíssimas. Mas não é de sua produção recente que quero falar. Quero lembrar dos seus trabalhos mais antigos, nos idos anos setenta (...) Expedito trabalhava imerso no rico universo da cultura popular que explodia em seus trabalhos e em sua imaginação. Não que santos barrocos deixassem de representar parte expressiva de sua produção. Apenas, naquele tempo, ele ainda ousava dar mais asas à sua imaginação e foi assim que surgiram os seus Demônios Pagodeiros. (SILVA, 2000, p.462)

Apesar de muito devoto, sua obra nessa fase ainda não possuía um vínculo estreito com os modelos iconográficos e nem com o compromisso da reprodução exata de suas formas. Vínculo este que foi se estreitando ao passo que as encomendas começaram a surgir e, como já dito anteriormente, tratava-se de um trabalho de escultura pautado na observação e reprodução de imagens já prontas. O exercício de observar as iconografias devocionais católicas e reproduzi-las, somado ao conhecimento adquirido pelo fazer escultórico nessa fase inicial, forneceu a Expedito considerável repertório na produção santeira e, conseqüentemente, uma experiência na fatura dos elementos próprios desse estilo como, panejamentos, vestimentas, cabelos e barba, movimentação e posicionamento das figuras e os seus respectivos atributos.

É interessante notar que a obra de Mestre Ribeiro, durante toda a sua trajetória como escultor, considera as referências imagéticas e iconográficas em suas reproduções, no entanto também se apropria delas em suas criações. Um exemplo muito interessante dessa apropriação são as suas representações de São Miguel Arcanjo, nas quais o artista utiliza a figura do arcanjo combatente, subtrai alguns dos seus atributos e incorpora elementos de sua imaginação. O São Miguel Arcanjo Índio (Figura 83), assim denominado por Expedito, tem a cabeça adornada por uma espécie de cocar ou penacho, a espada deu lugar a uma tocha e figura do mal foi substituída por uma rocha. Já na obra São Miguel Arcanjo e o doente (Figura 84), a figura principal também tem a cabeça adornada com um arranjo de penas, porém menor, traz na mão direita um lampadário ou candeia, dependurado por uma corrente, e apoia, em seu colo e mão esquerda, uma figura masculina desfalecida, numa posição semelhante ao do Cristo morto nos braços de Nossa Senhora da Piedade.

Referindo-se ainda de figuras com asas criadas pelo escultor, destaca-se o Anjo Protetor (Figura 85), que consiste numa escultura composta por um anjo maior na parte superior central, dois querubins mais ao centro da composição, um à esquerda e outro à direita, e uma casa simples abaixo, que funciona até como base para a peça. A figura maior conduz os dois anjos menores que colocam sobre o telhado da casa alguns objetos, que segundo o artista, são sacas de alimento.

Outra obra que merece destaque é a do São Francisco Alado com Divino Espírito Santo (Figura 86), que se trata evidentemente da representação de um franciscano, com um par de asas, sob a figura de um pássaro rodeado por uma espécie de resplendor.



Figura 83: São Miguel Arcanjo Índio;
Escultura em cedro; 70x50x29cm;
Foto: Adriano Bueno, 2022.



Figura 84: São Miguel Arcanjo e o Doente;
Escultura em cedro; 60x50x28cm;
Foto: Adriano Bueno, 2022.



Figura 85: Anjo Protetor;
Escultura em cedro; 60x38x30cm;
Foto: Adriano Bueno, 2022.



Figura 86: São Francisco Alado com Divino Espírito Santo;
Escultura em cedro; 53x26x15cm;
Foto: Adriano Bueno, 2022.

Mestre Ribeiro também faz as intervenções formais em representações de Jesus crucificado. Como é o caso do Cristo Brotado (Figura 87), composto pela figura central, em posição de crucifixação, braços levantados e abertos, pés sobrepostos e cabeça inclinada, e por uma espécie de ramificação que brota da própria figura humana, essas ramas se misturam com o corpo representado e se fundem em duas espécies botânicas distintas, nas laterais são as ramas de um parreiral, com folhas e cachos de uva, e, na parte inferior são aparentemente folhas de palmeira ou coqueiro. A parte superior é composta pela figura do Divino Espírito Santo representado por uma pomba e resplendor.



Figura 87: Cristo Brotado;
Escultura em cedro; 53x33x5,5cm;
Foto: Adriano Bueno, 2022.

Outros exemplos de representação de Crucificado são os com os Cristos no tronco natural 1 e 2 (Figura 88 e Figura 89). São peças mais recentes, afinal são esculpidas na madeira da goiabeira, suporte em que o mestre faz questão de deixar aparente na parte inferior de ambas as esculturas. A primeira representação consiste basicamente na substituição da cruz pela própria forquilha do suporte. Já na segunda peça não tem uma composição cruciforme, a posição em que o artista esculpe a figura do Cristo, se assemelha bastante a de um São Sebastião, com a diferença que na criação de Expedito o representado está fixo no madeiro por cravos pelos pés e mãos.



Figura 88: Cristo no tronco natural 1;
Escultura em goiabeira; 45x31x6cm;
Foto: Adriano Bueno, 2022.



Figura 89: Cristo no tronco natural 2;
Escultura em goiabeira; 55x16x11cm;
Foto: Adriano Bueno, 2022.

A criatividade de Mestre Ribeiro, ao esculpir os Cristos que compõem os Crucifixos à sua *maneira*, como diz o próprio artista, resultam em peças muito curiosas como: com Cristo (Figura 90) segurando um cálice na mão direita que está solta, sem o cravo, porém, este perfura o cálice e o prende na cruz; um Crucifixo de bancada (Figura 91) também com o Cristo segurando um cálice na mão direita e nu, sem pano de pureza ou perisônio, com sexo à mostra; com Cristo e um pássaro de asas abertas sobre sua cabeça (Figura 92); e, um Crucifixo de bancada com Cristo com as mãos despregadas (Figura 93).



Figura 90: Cristo com Cálice;
Escultura em goiabeira, jacarandá e cedro;
55x30x6cm; Foto: Adriano Bueno, 2022.



Figura 91: Crucifixo de bancada 3 (Cristo nu);
Escultura em goiabeira, jacarandá e cedro;
103x46x17cm; Foto: Adriano Bueno, 2022.



Figura 92: Cristo com pássaro;
Escultura em goiabeira, jacarandá e cedro;
56x32x7cm; Foto: Adriano Bueno, 2022.



Figura 93: Crucifixo de bancada 2;
(Cristo com as mãos despregadas);
Escultura em goiabeira, jacarandá e cedro;
69x32x12cm; Foto: Adriano Bueno, 2022.

Sobre o Crucifixo de bancada com o Cristo de mãos despregadas Expedito comenta:

Igual o Cristo, aqui ó, (...) olha aí ó. Ai, ó. Ele precisa ficar agarrado na cruz aqui? Não precisa, Ele tá abençoando todo mundo que tá lá, aí ó. Esse é da minha maneira, com o cabelo caído como quem, quando Ele fez assim pra cá, o cabelo caiu (...) Né, fez assim ó, o cabelo caiu, uai. O Cristo não precisa ser de uma maneira só não, uai. (MESTRE RIBEIRO, 2022, Entrevista)

Em outra obra denominada São José Escultor (Figura 94), o artista cria uma cena em que ilustra muito bem a relação que estabelece entre as referências que possui.



Figura 94: São José Escultor;
Escultura em madeira (2019); 58x51x33cm;
Foto: Maria Regina Emery Quites, 2019.

A escultura é policromática, ou seja, feita com dois tipos diferentes de madeira (cedro e jacarandá), o que confere colorações distintas entre a representação das ferramentas de madeira escura e os demais elementos que compõem a peça, apresenta uma cena de oficina de

trabalho, na qual o homem adulto, São José (Figura 95), ensina ao jovem Jesus (Figura 96) o ofício de esculpir. Ambas as figuras são representadas em pé, vestindo túnicas que os cobrem do pescoço aos pés, que possuem mangas alongadas, porém não tão largas. Diferente da figura juvenil, o adulto tem a cintura cingida por uma espécie de tala ou cinta, presa ou amarrada ao lado esquerdo, donde pendem duas extremidades. Ambos estão a esculpir na madeira duas cabeças humanas, fixas uma em cada um dos dois tornos, e a manusear ferramentas de entalhe, formões/goivas e macetes. É importante evidenciar o movimento existente no ato representado, o menino olha para as mãos do adulto e repete os mesmos gestos ao segurar a ferramenta de corte com a mão esquerda e o macete com a direita, e, por sua vez, no adulto verifica-se que a instrução está sendo bem executada pelo aprendiz.



Figura 95: São José Escultor (detalhe);
Foto: Alessandra Rosado, 2019.



Figura 96: Menino Jesus (detalhe);
Foto: Alessandra Rosado, 2019.

Além das figuras já citadas, compõem também a cena ao centro, um “tronco” encimado pela representação do Divino Espírito Santo (pomba e resplendor) no qual São José pendura seu manto, antes de começar o trabalho. No canto inferior esquerdo, um machado cravado num cepo ou toco de madeira.

Numa perspectiva iconográfica, São José geralmente é representado nas imagens devocionais tendo como referência episódios de sua vida citados em alguns trechos dos evangelhos como, nas representações da Natividade, presente nos presépios (Mateus 2:1; Lucas 2:4), na fuga para o Egito com o próprio São José de Botas, que representa a figura do viajante (Mateus 2:13-23) e na de José, o carpinteiro. A propósito, há uma citação bem direta à profissão do santo no versículo 55, do capítulo 13 do evangelho de Mateus: “Esse homem não é o filho do carpinteiro? Sua mãe não se chama Maria, e seus irmãos não são Tiago, José, Simão e Judas?”, passagem que apresenta o comentário de alguns personagens presentes na Sinagoga ao se referirem a Jesus, já adulto, que na ocasião ensinava naquele espaço, no dia de sábado (dia sagrado para o judeu). Sobre essa mesma passagem, o versículo 3 do 6º capítulo do evangelista Marcos refere-se ao próprio Jesus como trabalhador: “Esse homem não é o carpinteiro, filho de Maria, irmão de Tiago, de Joset, de Judas e de Simão? E suas irmãs não moram aqui conosco? E ficaram escandalizados por causa de Jesus”.

Tais citações direcionam para a conclusão de que José de fato trabalhava como carpinteiro e que introduziu o filho ainda jovem no ofício. No entanto, não há nenhum registro de que José tenha, em algum momento de sua vida, trabalhado como escultor. Evidentemente que, a similaridade entre as ferramentas utilizadas em ambos os ofícios (carpintaria e escultura), bem como a utilização da mesma matéria prima (madeira) confere à ambas as profissões mais pontos de proximidade do que divergentes.

Assim, vale destacar que a relação de metalinguagem, estabelecida por Mestre Ribeiro, em sua representação de “São José Escultor”, revela mais sobre o artista em questão do que a própria iconografia do Santo trabalhador. O artista se apropria de tais aspectos quando transfere para a cena esculpida a representação dos objetos da sua própria realidade como escultor: o torno, as ferramentas de corte, o modo de posicionar-se fisicamente diante do trabalho, as dimensões dos objetos e suas respectivas proporções (torno próximo a altura da cintura). Quando observada de frente percorre-se com os olhos a composição triangular que se inicia no menino, juntamente com seus apetrechos de trabalho, em seguida o olhar se

encaminha na direção à José, passa pelo tronco com o manto, pelo Divino, no topo da obra, e se encerra no pedaço de madeira, golpeado pelo machado no chão da oficina.

Este último detalhe se faz relevante quando se tem conhecimento do processo criativo do escultor em estudo e se estabelece mais uma relação entre produção e obra. Mestre Ribeiro planta a árvore que irá fornecer a matéria prima para o seu trabalho futuro, e, portanto, a beneficia: corta, lavra, desdobra e, por fim, esculpe. A figura do cepo com machado, representado na imagem, faz uma alusão clara a esse movimento cíclico de trabalho que está por vir, da matéria que se transformará em objeto, de continuação do processo criativo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte sacra, ou arte santeira, no Brasil teve protagonismo enquanto produção artística, no recorte de tempo que abarca praticamente todo o período colonial até o século XIX, seja ela vinculada à devoção e à referência de práticas religiosas, seja na manifestação do imaginário popular. Vale ressaltar que atualmente ela ainda existe, talvez mais envolvida com finalidades artísticas a funções devocionais, mas existe, e diversos artesãos e artistas continuam a trabalhar suas respectivas matérias-primas.

Evidentemente que os contextos social e político, influenciadores diretos na configuração e sistematização dos ofícios, sofreram mudanças significativas em suas estruturas no decorrer das décadas. A pesquisa se apoiou na questão da manufatura, afinal, tanto hoje quanto no período colonial a produção de imagens devocionais em madeira é realizada de modo artesanal. O “feito à mão”, independente da distinção de materiais, de ferramentas e dos métodos antigos ou modernos, é o aspecto que persiste na produção desses objetos e conserva seu valor artístico, de peças exclusivas, especificamente as feitas em madeira.

O presente trabalho teve como tema a escultura devocional em madeira e a sua produção no ponto de vista técnico. O texto foi estruturado em três capítulos.

O primeiro capítulo apoiou-se numa pesquisa bibliográfica, que apresentou um resumo acerca da presença da arte sacra no Brasil, sua referência lusitana e com foco na produção de esculturas devocionais em madeira. A partir de um estudo comparativo entre a obra do artista e o modelo de produção sacra setecentista em Minas Gerais, foi possível observar que, assim como os oficiais mecânicos, Mestre Ribeiro fez do ofício de escultor sua profissão, em que

atuou ininterruptamente durante os últimos cinquenta anos e através do qual tirou o próprio sustento. Vale ressaltar que o conhecimento do trato com o material também acontece de modo similar em ambas as situações, assim como se fazia no passado, Expedito corta a madeira, aguarda o processo necessário de secagem e trabalha posteriormente.

Diferentemente do que acontecia no contexto das oficinas, nos quais o iniciante ingressava muito jovem e recebia uma formação constituída por um modelo hierárquico, composto por mestres, oficiais e aprendizes, caracterizada pela aprendizagem pautada na oralidade, Expedito inicia o ofício relativamente tarde, aos 27 anos e desenvolve sua aprendizagem individualmente, sem qualquer orientação ou referência profissional.

Sem a figura tutora do "mestre", Expedito se instrui individualmente, na prática. O conhecimento e o aprendizado de Mestre Ribeiro se deram, segundo ele próprio, em função do fazer. De acordo com o artista *“o uso se faz o mestre”*, que quer dizer, muito labor para aprender, para descobrir o modo como se manipula a ferramenta e se intervém no suporte, pois, é somente *“usando”*, ou fazendo, que se adquire a perfeição de modo que a alcançar a maestria e conhecer o material, afinal somente aí *“a madeira vai te entender e você vai entender a madeira”*.

O segundo foi dedicado à madeira e suas especificidades, às principais ferramentas de escultura e ao fazer escultórico, com breve estudo de caso.

Em relação a essas questões é possível dizer que o processo de produção de Expedito é resultado de uma construção de saberes baseada na experiência que inclui a observação do objeto, o conhecimento da matéria-prima e ferramentas e o próprio fazer escultórico. Além das mãos hábeis de escultor, que corroboram para a execução dos trabalhos, Mestre Ribeiro possui inquietante percepção visual que o permite identificar formas preexistentes na madeira, por meio da associação entre a matéria e a figura que pretende criar. Tais aspectos vão ao encontro dos modos de produção das oficinas, que sempre direcionava seus fazeres a partir de uma fatura pautada na reprodução dos modelos iconográficos existentes a fim de atender as encomendas que, a rigor, vinham das irmandades.

E, por fim, no terceiro capítulo apresento o escultor Mestre Ribeiro suas referências, motivações, principais técnicas, ferramentas e materiais e, sobretudo, o modo como se deu sua trajetória artística.

A criatividade acompanha Expedito em toda a sua trajetória profissional. Antes do contato com modelos iconográficos, que acontecera no início da carreira em função das encomendas de imagens católicas, o escultor já criava seus seres, cenas e composições. A posteriori, o que Expedito fez foi basicamente fundir esse universo criativo ao repertório santeiro, adquirido por intermédio da experiência em esculpir tais imagens sacras durante muitos anos da carreira. Ao incorporar a suas composições referências da imaginária devocional e elementos de sua cultura interiorana, folclórica e do cotidiano rural, o artista confere materialidade às suas criações. Um exemplo é a figura do Anjo e dois Querubins que abençoam a casa humilde com alimento, na obra Anjo Protetor (Figura 85), ou a cena em local de trabalho, em que o pai instrui o filho com os ensinamentos do ofício, na escultura São José Escultor (Figura 94), e até mesmo na representação da mulher do interior, na lida com seus afazeres domésticos, na obra *“Nossa Senhora cozinhando, no fogãozinho de lenha”*, a qual cita na entrevista e que infelizmente não temos registros.

Sua inventividade sempre se expande e acaba transcendendo a própria produção das esculturas, ao elaborar as próprias ferramentas de corte com aço reaproveitado de peças automotivas, os equipamentos de trabalho como os tornos com os quais fixa o suporte para esculpir, e sobretudo, ao intervir em um galho vivo de árvore, a fim de modificar a sua forma para que esta se adeque ao seu trabalho, como é o caso dos Cristos feitos com os galhos de goiabeira.

É inegável que a obra de Expedito tem valor e relevância do ponto de vista material, no entanto, é importante ressaltar que o conhecimento e experiência do mestre, acerca do ofício de esculpir madeira, abarca também questões referentes aos saberes tradicionais, o que pode ser caracterizado como bem de natureza imaterial.

Sabe-se que a arte sacra é produzida de modo artesanal, com as mais diversas matérias primas, em praticamente todo o território nacional. No entanto, considerando o fato de que há uma tradição em Minas Gerais na produção santeira, que perpetua há mais de dois séculos, especificamente escultura devocional em madeira, é importante ressaltar a importância de se registrar esse saber fazer como patrimônio cultural imaterial e, sobretudo, implementar políticas específicas que possam subsidiar sua salvaguarda.

Parte da metodologia utilizada para a realização da presente pesquisa se pautou no registro das técnicas do mestre, por meio de história oral e documentação fotográfica. Esses

dados podem ser revisitados e utilizados como ponto de partida para estudos e pesquisas posteriores, viabilizando a alimentação de dossiês, inventários e documentação necessária para a realização de eventual registro cultural.

REFERÊNCIAS

ANISOTROPIA. *In: DICIO, Dicionário Online de Português*. Porto: 7Graus, 2022. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/anisotropia/> Acesso em: 22 set. 2022.

ARAUJO, Jeaneth Xavier de. **Artífices na vila rica setecentista: possibilidades de pesquisa**. I Encontro de História da Arte – IFCH / UNICAMP, 2005, p.202-209.

ARAUJO, Jeaneth Xavier de. O trabalho artístico e artesanal na Vila Rica setecentista. *In: Imagem Brasileira nº2* – Centro de Estudos da Imaginária Brasileira. Belo Horizonte: Segrac, 2003, p: 87-97.

BOM MEHY, José Carlos Sebe. **Manual de história oral**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

BOSCHI, Caio C. **Os Leigos e o Poder: Irmandades Leigas e Política Colonizadora em Minas Gerais**. São Paulo: Ática, 1986.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Introdução ao Barroco Mineiro**. Belo Horizonte: Editora Crisálida, 2006.

CEDILHO, Rosa Maria Blanca; SOUSA, Ana Paula Bernardo de. **Arte Paleocristã: espelho da visão de mundo dos primeiros cristãos**. *In: SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). Mulier aut Femina. Idealismo ou realidade da mulher na Idade Média*. Mirabilia 17, Jul-Dez 2013, p.602-614. ISSN 1676-5818. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5180470.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2022.

COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos. **Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais**. São Paulo: EDUSP, 2017.

COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina Emery. **Estudo da escultura devocional em Minas Gerais**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.

COSER, Sara Morra. **Diversidade em *Psidium guajava L.* por caracteres morfológicos, moleculares e citogênicos**. 2012. 74 f. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Espírito Santo, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufes.br/bitstream/10/6635/1/Sara%20Coser%20Morra.pdf>. Acesso em: 04 set. 2022.

COSTA, Adelaide de Fátima Santana da; COSTA, Aureliano Nogueira da. **Tecnologias para a produção de goiaba**. Vitória, ES: INCAPER, 2003. 341p. Disponível em: <https://biblioteca.incaper.es.gov.br/digital/handle/item/1830>. Acesso em: 6 set. 2022.

COSTA, Carla. **Devoção e festa: imagens de Mestre Ribeiro**. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000, 32 p.

COSTA, Mozart Alberto Bonazzi da. **A talha no Estado de São Paulo: Determinações Tridentinas na Estética Quinhentista, suas projeções no Barroco e a fusão com elementos da Arte Palaciana no Rococó.** 2014. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-16102014-114447/pt-br.php> Acesso em: 29 ago. 2022.

ETZEL, Eduardo. **Arte Sacra Popular Brasileira: conceito, exemplo, evolução.** São Paulo: Melhoramentos. Ed. Da Universidade de São Paulo, 1975.

ETZEL, Eduardo. **Imagem Sacra Brasileira.** São Paulo: Melhoramentos. Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.

FABRINO, Raphael João Hallack. **Guia de Identificação de Arte Sacra.** Rio de Janeiro: Superintendência do IPHAN do Rio de Janeiro (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), 2012. 147 f.

FAGUNDES, Hilton Albano Vieira. **Diagnóstico da produção de madeira serrada e geração de resíduos do processamento de madeira de florestas plantadas no Rio Grande do Sul.** 2003. 173 f. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/4567/000412901.pdf> Acesso em: 22 ago. 2022.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho. **Pintura, talha e escultura (Séculos XVII e XVIII) no norte de Portugal.** Revista da Faculdade de Letras - Ciências e Técnicas do Património. Porto, 2003. I Série vol. 2, p.735-755. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10216/8402>. Acesso em: 6 set. 2022.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. O Concílio de Trento e as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia: “Programa” de Arquitetura e Arte Sacras na Bahia. *In: Imagem Brasileira - Vol 1. n. 09 (2018)* Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (CEIB), 2018. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistaceib/index.php/imagembrasileira/article/view/268/239> Acesso em: 04 out. 2022.

FONTES DE SÁ, Marco Antonio. (2022). As esculturas de santos como expressão da arte e da religião material brasileiras. *In: Herança - Revista de História, Património e Cultura*, volume 5, número 2. <https://doi.org/10.29073/heranca.v5i2.489>. Maio de 2022. Disponível em: <https://revistas.ponteditora.org/index.php/heranca/article/view/489>. Acesso em: 6 set. 2022.

FONTES DE SÁ, Marco Antonio. **Arte Santeira Barro e madeira no imaginário, na devoção e no trabalho do povo.** 2020. 250 f. Tese (doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP): Faculdade de Ciências Sociais. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/24372> Acesso em: 7 set. 2022.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. **Imaginária e Imaginário no Brasil Colonial**. 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais. Salvador, 2009, p.2142-2156. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/1290/1/luiz_alberto_ribeiro_freire.pdf. Acesso em: 20 abr. 2022.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da arte**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

GONÇALVES, Francisco José. **A madeira na escultura**. 2014. 151 f. Dissertação (mestrado) Universidade de Lisboa Faculdade de Belas Artes, 2014. Disponível em: <https://www.belasartes.ulisboa.pt/belas-artes/biblioteca-arquivo/> Acesso em: 29 ago. 2022.

GONZAGA, Armando Luiz. **Madeira: uso e conservação**. Brasília-DF: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) / Monumenta (Cadernos Técnicos; 6), 2006, 246p.

MARTINS, Mônica de Souza Nunes. A arte das Corporações de Ofícios: as Irmandades e o trabalho no Rio de Janeiro Colonial. *In: CLIO – Revista de Pesquisa Histórica*. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro. ISBN 0102-9487. Recebido em 15/05/12. Aprovado em 20/07/12. p. 1-18. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaclio/article/viewFile/24350/19725> Acesso em: 10 mai. 2022.

MELECH, Ana Maria de Souza. **A simbologia da devoção: o retrato da fé demonstrado pelos ex-votos e a relação com a Igreja midiaticizada**. *In: XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul*, 2015. Joinville: UNIVILLE, 2015. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/sul2015/resumos/R45-1401-1.pdf>. Acesso em: 8 set. 2022.

PASSOS, João Décio; SANCHEZ Wagner Lopes. **Dicionário do Concílio Vaticano II**. São Paulo: Paulus/Paulinas, 2015.

PIRES, Maria do Carmo; BOHRER, Alex Fernandes. **O contexto social da produção arquitetônica e artística nas Minas Gerais**. *Hist. R.*, Goiânia, v. 26, n. 1, p. 284 - 304, jan./abr. 2021. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/historia/article/view/67366>. Acesso em: 14 abr. 2022.

PORTUGUÊS. **Evangelho**. Edição Pastoral. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional e Paulus, 2001.

PYE, Christopher J. **Woodcarving: Tools, Materials & Equipment**. (Volumes 1 e 2) Guild of Master Craftsman Publications Ltd: Lewes, 2007.

RAMOS, Adriano (*org.*). **Francisco Vieira Servas e o ofício da Escultura na Capitania das Minas do Ouro**. Belo Horizonte: Instituto Cultural Flavio Gutierrez, 2002, 224p.

RODRIGUES, Elisa; NUNES, Iuri. A imagem do Bom Pastor na arte cristã primitiva: uma abordagem sócio-histórica a partir das interações culturais. *In: Numen: Revista de Estudos e Pesquisa da Religião*, Juiz de Fora, v. 22, n2, (jul./dez. 2019), p. 33-42. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/numen/article/view/28915/20412> Acesso em: 14 abr. 2022.

ROSADO, Alessandra. **História da Arte Técnica: um olhar contemporâneo sobre a práxis das Ciências Humanas e Naturais no estudo de pinturas sobre tela e madeira**. Escola de Belas Artes – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

SANTOS, Danilo Pinto dos. Critérios para produção de arte sacra imaginária no Brasil colonial, a partir das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia. *In: Temporalidades: Revista de História*. Belo Horizonte, Edição 30, v. 11, n. 2 (Mai./Ago. 2019). Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/temporalidades/issue/view/812/104> Acesso em: 14 abr. 2022.

SANTOS, Lara Monalisa Alves dos. Madeiras. *In: Revista Científica Semana Acadêmica*. Fortaleza, 2018, Edição 000131, v. 01 (05 set. 2018). Disponível em: <https://semanaacademica.org.br/artigo/madeiras> Acesso em: 29 ago. 2022.

SCHUNK, Rafael. **Frei Agostinho de Jesus e as tradições da imaginária colonial brasileira: séculos XVI-XVII**. 2012. 395 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP): Instituto de Artes, 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/86903>. Acesso em: 20 abr. 2022.

SILVA, João Castro. **Reflexões sobre Escultura, Matéria e Técnicas, um manual**. Lisboa: CIEBA – Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes Universidade de Lisboa, 2021. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/48423> Acesso em: 29 ago. 2022.

SILVA, João Humberto Morgado Figueiredo. **La Evolución de la Escultura Figurativa en madera (en torno a la figura humana y en sus técnicas)**. Tese de doutorado da Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2012. Disponível em: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/18050/> Acesso em: 10 jul.2019.

SILVA, Laura; RIBEIRO, Napoleão. **A produção de Arte Sacra no Vale do Coronado**. Trofa: Câmara Municipal de Trofa, 2017.

SILVA, Alice Inês de Oliveira e. Os demônios pagodeiros de Mestre Expedito. *In: Revista CONCINNITAS: Arte e cultura popular – Caderno temático*. Rio de Janeiro: v. 1, n. 3 (jan. e dez. 2000) Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/42626/29495>. Acesso em: 03 abr. 2022.

SÍMBOLO. *In: INFOPÉDIA DICIONÁRIOS*. Porto: Porto Editora, 2022. Disponível em [https://www.infopedia.pt/\\$simbolo-\(sociologia\)](https://www.infopedia.pt/$simbolo-(sociologia)). Acesso em: 9 set. 2022.

TORRES, Ludmila Machado Pereira de Oliveira. **Os oficiais mecânicos na Vila Real do Sabará: controle, cultura material e trabalho (1735- 1829)**. 2018. 189 f. Dissertação (mestrado) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUOSB9CG4D/1/disserta__oludmilatorres2018.pdf Acesso em: 18 abr. 2022.

VENTURA, Caio Arantes. **Apontamentos sobre escultura em madeira: possibilidades do tronco e seus elementos**. 2016. 95 f. Dissertação (mestrado) Universidade de Lisboa Faculdade de Belas Artes, 2016. Disponível em: <https://www.belasartes.ulisboa.pt/belas-artes/biblioteca-arquivo/> Acesso em: 29 ago. 2022.

APÊNDICE A – Transcrição da entrevista

O presente tópico refere-se à transcrição da entrevista realizada com Mestre Ribeiro em seu espaço expositivo, realizada dia 07 de abril de/2022.

Pergunta - Seu Expedito, qual é o nome completo do senhor?

Resposta - Expedito Sobreira Ribeiro.

P - O senhor é natural de que cidade?

R - Eu nasci no município de Presidente Bernardes, mas frequentei a vida toda Porto Firme, a cidade de Porto Firme é que é a minha cidade.

P - A sua vida profissional o senhor começou aqui ou lá em Presidente Bernardes?

R - Comecei lá, e outra, o sítio do meu pai era metade em Presidente Bernardes e metade em Porto Firme...

P - Então estava na divisa?

R - É, na divisa.

P - De certa forma então o senhor pertencia aos dois municípios?

R - Pois é, aos dois municípios.

P - Qual é a idade que o senhor começou a trabalhar com escultura?

R - Vinte e sete anos de idade.

P - E qual foi a primeira peça que o senhor fez?

R - A primeira peça que eu fiz foi um cachorro, e de imagem foi uma Nossa Senhora do Perpétuo Socorro. Depois, São Francisco, Santo Antônio, fiz muita reforma de imagem que as pessoas traziam para “mim” reformar.

P - Imagens antigas?

R - Imagens antigas, estava faltando braço, faltando pedaço da roupa, às vezes até a cabeça e eu colocava a cabeça nela.

P - Entendi. Essa primeira peça que o senhor fez, a Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, foi uma encomenda?

R - Foi uma encomenda, ele se chamava Cornélio Borges. Foi uma encomenda, ele me encomendou muitas imagens. Eu fiz pra ele durante uns quatro ou cinco anos, diariamente eu tinha encomenda dele. Ele mexia com coisas antigas.

P - O senhor comprava as ferramentas do senhor aonde?

R - O primeiro, foi um irmão meu que foi trabalhar em Viçosa e comprou aquele formão que eu mostrei para o senhor.

P - Ok.

R - Um formão só. Eu comecei com um formão. Depois eu fui em Viçosa e comprei... Não me lembro agora o nome da loja, acho que essas pessoas até já morreram, já não é deles a loja mais não... Mas comprei as outras ferramentas lá nesse local, em Viçosa.

P - Geralmente os escultores fazem as próprias ferramentas. O senhor já fez alguma?

R - Muitas, a metade. Às vezes a que tem não satisfaz, cê tem que fazer um “ponteirozinho”, tem que fazer uma ferramenta com uma curva, tem muitas coisas... Faca, tem muitas coisas... Até ferramenta de cortar ao contrário, que ocê não acha pra comprar.

P - Não acha na loja para comprar?

R - Não acha para comprar. Depois até vou mostrar para o senhor aí.

P - Entendi. E aí o senhor recebeu muitas encomendas, não é?

R - Muitas encomendas, eu trabalhei mais de... Mais ou menos 20 anos a 25 anos só com encomenda, todo dia tinha uma encomenda. Eu fiz exposições no Brasil inteiro, nas capitais do Brasil todas, as capitais “maior” eu fiz. Eu fiz exposição, museu sabe...

P - O senhor já comentou comigo uma vez, que nunca teve na família alguém que trabalhava com isso, além do senhor...

R - Nunca teve ninguém que trabalhava. O meu trabalho começou igual eu contei para o senhor aí... O negócio da minha mãe lá, né?

P - Sim

R - Foi como eu contei... Então, eu acho que começou assim.

P - E como é que é essa história Seu Expedito?

R - A história da minha mãe é assim:

Ela chegava na janela duma fazendinha lá, chegava e conversava com Jesus: “Senhor!”, ele aparecia para ela: “Nenezinha, faz para mim um Santo Antônio.” Nenezinha pegava o barro e ela fazia assim no barro (neste momento o artista fala e gesticula como quem modela algo pequeno com as mãos). Então, às vezes, na outra semana ele tornava a aparecer... O Cristo tornava a aparecer para ela: “Nenezinha, desmancha...” Ela ia lá na bacia e

desmanchava aquilo, aquilo era de barro, sabe? Aí ela fazia aqueles bichinhos de presépio. Ele tornava a aparecer para ela: “Nenezinha, faz um presépio para mim” E ela fazia, desde um menininho Jesus de Barro, aquela coisinha assim (novamente Expedito gesticula como quem modela alguma coisa bem pequena de barro com as mãos) ... “Nenezinha desmancha...” e ela desmanchava.

Então, parece que ela passou pra mim... Ela estava me esperando, parece que ela passou pra mim aquilo, naquela época, sabe! Quando eu estava assim já de dez, quinze anos ela já não mexia com mais nada, ela já tinha... Um dia ele falou assim: “Nenezinha, faz pra mim um...” (mudança brusca no diálogo, como se Nenezinha interrompesse a ordem daquela entidade): “Não senhor! O senhor vai arrumar outra pessoa! Porque eu estou esperando um filho e eu não posso mexer com isso mais. E na mesma hora que o senhor manda fazer o senhor manda desmanchar! Então, o senhor arruma outro que possa fazer pro senhor”. Aí ele arrumou eu. (risos)

P - Aí o senhor ficou com a...

R - Eu fiquei com isso que tá aí, né... Porque nós somos em onze irmãos, só eu é quem saí com esse... Eu fico pensando assim, será que foi? Ela passou para mim naquele período que ela tava negociando com ele? Será que ela passou para mim isso? Até hoje eu ponho isso na cabeça. Cê sabe que existe, né?

P - Então, antes do senhor na família ninguém trabalhou com...

R - Ninguém. Não tem história! A única coisa é que nós “tinha” um Santo Antônio, que uma madrinha de mamãe deu a ela. Aí eu falava assim:

- “Mamãe ó, essa imagem?”

- “É de madeira, meu filho. Minha madrinha me deu. É Aleijadinho que fez...”

- “Uai mãe, que Aleijadinho?”

- “Aleijadinho! Não meu filho, ele não tinha mão e nem nada, não tinha mão e acho que nem perna, sei lá... E ele fazia isso”

E eu com sete, oito anos:

- “Então, por que que papai não faz? Papai tem mão, por que papai não faz?”

- “Não meu filho, uma pessoa tem que ser muito inteligente, tem que nascer com o dom, tem que ser muito inteligente pra fazer isso, tem que nascer com o dom”

- “Não mãe, pois uai, o Aleijadinho, ele não tinha mão e fazia?”

Olhe bem, e não passava pela minha cabeça que eu ia ser um deles, né?

P - Olha só...

R - Hoje por exemplo o senhor pode me encomendar um retrato do senhor, de um pai do senhor, de um ano de idade, oitenta anos, setenta, quarenta, eu tiro toda essa diferença de idade, sabe? Nenenzinho de dias que nasceu... Eu não sei de onde é que vem, é Deus!

P - É um talento, né Seu Expedito? É um talento que o senhor tem?

R - Eu não acredito em talento não. Eu acredito mais é na vontade.

P - No trabalho?

R - “Eu quero!” Ela nunca esculpiu não, né? Ocê já né?

P - Já!

R - Ela não, né? Se ela falar assim: “eu vou esculpir!” Ela é... Da idade que ela tá, se ela falar assim: “eu vou ser uma doutora!” ela é uma doutora! Não sei se ela é ou não, às vezes é... “Eu vou ser uma advogada!” É! Estuda e vai ser, eu acredito na vontade, “eu quero!” Eu acredito mais é nisso daí. Porque meus filhos, por exemplo, quase todos eles são “escultor” por quê? Porque eu sou! E eles vieram daquele... Não é? Vieram do meio ali comigo, não? Então é o caso de fazer caso e não ter pressa. Eu não tenho pressa... tem pessoas que “ai não uma pessoa...”, eu sentado aqui e o varredor de rua tá ali eu trago ele aqui pra dentro pra ver o trabalho, e digo: “ó, meu filho vem aqui, venha ver uma obra aqui, ó”. Por que? Porque se eu recebo um deputado, por exemplo, agora o varredor de rua eu chuto e meto o pé? Não é verdade? Errado! Então se vier um mendigo aqui ó: “o Seu Expedito...”

Chegou um... Eu tava lá em Ponte Nova, fazendo exposição, chegou um senhor de gravata e debochou do meu trabalho. Na mesma hora atravessou um mendigo (vou até levantar aqui para mostrar para o senhor), o mendigo veio com um saco na cacunda assim ó: “quem faz isso aqui?” Eu falei: “sou eu, meu senhor!” “Eu nunca joguei na esportiva, pois vou jogar na esportiva, vou ganhar e vou te comprar tudo! Me dá seu cartão.” O homem (senhor que debochou), rapaz, ficou “vermeio”, amarelo e de toda a cor, foi embora. Quem é esse homem que chegou? Quem é ele? Atravessou a linha lá rapidinho e eu encontro esse homem. Nunca aconteceu, nunca na vida aconteceu isso. Quem é esse homem? É Jesus! Pra mostrar para aquele homem (o senhor que debochou) que não é assim que trata os outros não.

Se eu chego ali e tem alguma coisa que eu não gosto ou eu largo e vou embora ou não falo nada, não é verdade? Pra que? Né? Então o outro entrou... E ele ficou com a cara dum

tamanho assim, e foi afastando, foi afastando e sumiu no meio do povo. Aí o problema né? E enquanto o outro, igual eu contei pro senhor ali ó, enquanto o outro vem, um homem “bonitão”, com uma mulher “bonitona” de lado, “novão” e disse: “Expedito pula aqui ó!” (sinalizou para os próprios braços, em sinal de acolhimento) “Vou carregar você!” O outro chega: “Você não tem serviço não rapaz, vai caçar serviço!” Então, e eu com um milhão mudo aquilo?

P - Tem gente de todo tipo, né Seu Expedito?

R - Eu falo assim: “Meu filho, Deus abençoe você! Pra você pensar direitinho nas coisas.” Porque eu faço é assim, se eu sair aqui na rua e uma pessoa querer fazer... Caçar briga comigo, eu falo assim: “Olha, Deus vai ajudar você, pra você mudar de ideia!” E quando essas pessoas “liga” pra mim, toda hora “liga”, “liga”, eu falo assim: “Deus vai abençoar você, e você vai pensar direitinho e vai parar com esse negócio de ficar ligando a toa pros outros, amolando os outros. Deus abençoe você!” É assim que eu faço.

P - Seu Expedito, o senhor está com quantos anos?

R - Setenta e sete.

P - O senhor é de...?

R - Já completei, sou de 28 de fevereiro de 1945.

P - Então o senhor já tem setenta e sete completos, né?

R - Completos. Mais um pouquinho, né? Daqui uns vinte anos eu quero fazer uma coisa maior do que eu faço.

P - Seu Expedito, esse espaço que o senhor tem aqui foi o senhor que criou, né?

R - É, eu mesmo que desenhei tudo aqui, em cima tudo aqui ó, tudo é desenho meu. Ia fazer pra repartir em três apartamentos aqui em cima, mas acabou que eu doeï pro meu menino e ele fez a casa aqui em cima.

P - Entendi.

R - Meu filho.

P - Ele mora lá em cima?

R - É, ele mora aqui em cima. Até depois o senhor vai lá pra ver umas peças bonitas que tem ali em cima.

P - E esse espaço aqui embaixo, pra expor essas peças, foi o senhor que criou então?

R - Tudo “é” eu que fiz aqui ó. Porque eu tô com bastante “peça” e pensei assim, vou por num lugar ali... Porque eu não tô fazendo “exposição” mais, e meus filhos falam assim: “Pai não mexe com venda de peça nada, bobagem...” Porque é uma coisa assim, Adriano, é... Eu vendo uma peça daquela ali por vinte mil, vinte e cinco mil a trinta mil reais. A última que eu vendi, eu vendi por vinte e cinco mil reais, tem muito tempo. Uma peça assim eu posso vender ela por trinta mil reais, daqui há cinquenta (anos) ela tá valendo duzentos mil a trezentos mil. Eu não vou mais tá aí, mas eu preciso tá aí pra ficar com o dinheiro dessa peça? Preciso nada, prefiro ter ela aqui pra mim é melhor do que pegar trinta mil dela, né? Eu... Como diz, o escravo do dinheiro pensa no dinheiro, eu não penso, eu penso nas minhas “obra”. Agora, se uma pessoa chegou aqui e me fazer uma encomenda, eu largo tudo que eu tiver fazendo eu vou fazer a encomenda pra ele primeiro, pra depois eu pegar o que eu vou fazer pra mim, pra ficar aqui. Porque se uma pessoa chegar e tiver disponível aqui... Aqui eu tenho umas “cinquenta” peças, que cê pode falar assim: “eu te dou um milhão nela” que eu não vendo. Porque não é assim, a gente não precisa só de dinheiro não, a gente precisa... Se o outro me dá um milhão nela por que que eu não posso ficar com ela? Não é verdade?

P - Tem valor sentimental!

R - Uai! Por que eu não posso ficar com ela?

P - Seu Expedito, essa ferramenta que o senhor tem aqui ó (aponto para o torno), esse banco, esse fuso aí...

R - Isso eu mesmo fiz...

P - O senhor que inventou essa ferramenta?

R - Foi eu que inventei, porque eu trabalhava num banco assim, igual eu mostrei pro senhor lá (referiu-se a uma bancada, semelhante a de marceneiro). Eu mostrei pro senhor lá, não né?

P – Mostrou sim.

R - Que põe aqui assim (apontou para o tampo da bancada) e trabalhava aqui assim ó. E começou ficar difícil pra “mim” trabalhar, eu fui fiz isso aqui (apontou para o torno), e eu nunca vi em lugar nenhum. Depois eu fiz aquele inclinado assim ó, porque a gente vai ficando velho e vai precisando de mais conforto né, fiz ele assim ó (aponta para o próprio braço inclinado indicando a posição em que construiu o novo torno), com vários “lugar” de levantar

e de abaixar se for preciso (com essa explicação refere-se às seções no tampo da estrutura para regulagem de tamanho).

P - Entendi.

R - A gente tem que ir modelando as coisas do jeito que a gente precisa, né?

P - Entendi. E o senhor sempre usou esse banco ou é mais recente isso?

R - Desde o princípio.

P - Desde o princípio?

R - Desde o princípio eu usava aquele banquinho. Primeiro aquele bem pequeno lá, depois o grandão, que eu comprei (refere-se a madeira para construir o torno) e que era uma canoa.

Tem que passar... Pra sentar numa cadeira, pôr a cabeça assim e ir fazendo (refere-se a colocação do suporte no torno). Mas, as “peça” depois... Pegou até de dois metros, até dois metros que eu já fiz de madeira (fala sobre as esculturas em madeira que foram ficando cada vez maiores e, para tanto, carecia de uma estrutura maior para trabalhar), até de dois metros de tamanho. Então agora eu vou ter que fazer um trem que... Pra rodar ele, né! Então aquele ali eu ponho (madeira) de até dois metros de tamanho quase, e aperto. Porque é pesado, e ficar virando aquilo, é pesado pra burro, então... Eu até vou mostrar ao senhor lá, ela mexe e roda, mas não tem importância eu ponho uma coisa segurando também.

P - Entendi. E qual é a madeira que o senhor usa?

R - Eu uso é o cedro.

P - O cedro?

R - É. E o cedro é assim, eu quando eu comecei a trabalhar eles queimavam o cedro tudo pra carvão, não dá pro senhor acreditar. Tinha tora de cedro de um metro de “testa”, eles botavam fogo e queimavam tudo há cinquenta anos atrás, queimava tudo, chegava lá e queimava tudo. A ideia é essa, por exemplo, o senhor compra um mato lá, tem uma madeira lá de um metro de tamanho (gesticula com os braços dando a entender que fala sobre a medida do diâmetro do tronco) quanto de carvão ela dá, o senhor não tem como fazer outra coisa, o senhor vai aproveitar tudo em carvão. Por isso que eu acho um absurdo, uma mata, por exemplo, nativa o sujeito queimar pra carvão, ainda bem que hoje não se usa mais isso, né?

P - Hoje está proibido, né?

R - Proibido. Mas se queimava tudo, o senhor precisava de ver, a maior covardia que eu acho. Eu tenho madeira de vinhático lá, dessa grossura (gesticula com os braços, novamente indicando o diâmetro do tranco) que eu plantei, eu plantei perto da minha casa. Eu plantei duzentos, mas só escapou um. Porque eu plantei elas, e eu plantei o abacaxi, e os cachorro do mato pegou comer o abacaxi, eu fui e cerquei pros “cachorro” do mato não comer os “abacaxi” aí as outras arvores que eu plantei morreu tudo.

P - Eu queria que o senhor falasse a respeito dessa madeira que o senhor está usando agora, que é a goiabeira.

R - A goiabeira.

P - Como é que o senhor faz pra, pra....?

R - Eu tiro broto, eu deixo dois galhos assim, eu tiro broto daqui ó (com os dois dedos, indicador e médio, levantados e abertos na mão esquerda, faz um gesto de forquilha ou “V”, e, com a mão direita aponta para os locais em que remove os brotos do galho). Eu tiro broto daqui ó, e deixo um aqui e outro aqui ó (mostra os dedos, indicador e médio, como se fossem os galhos que deixa sem cortar).

P - Uma forquilha?

R - E tiro pra baixo aqui ó, sessenta centímetros, todo brotinho que nascer aqui eu tiro ó (aponta na região do braço), e todo brotinho que nascer aqui eu vou tirando assim, ó (aponta na região dos dedos os galhos). De vez em quando eu faço assim com ela, ó (explica como força a abertura dos galhos, para que estes cresçam o mais aberto possível, abrindo ainda mais os dedos), e se nascer brotinho aqui eu tiro fora. Aí o senhor me pergunta, e a cabeça da imagem onde é que fica? Porque, já que o galho pra fazer a cabeça, eu vou fazer aqui, ó (aponta para a região da sua mão, onde se inicia no galho a bifurcação forquilha, local onde vai fazer a cabeça), essa parte aqui.

P - Entendi. E esse tipo de tratamento que o senhor faz na goiabeira é só pra fazer o crucifixo?

R - Só pra fazer o crucifixo. Porque a goiabeira, ela leva muitos anos pra engrossar e não dá muitas imagens assim... O tronco dá imagem assim de São Francisco, pequeno assim, o tronco dá (gesticula demonstrando com as mãos um tamanho aproximado entre 35 e 45 centímetros) mas, mais é pra Cristo mesmo.

P - É porque ela é uma árvore baixa, né...

R - Ela é uma árvore baixa e ela não engrossa, não dá madeira grossa assim, ela morre antes.

P - Entendi...

R - Uma goiabeira, por exemplo ela dá assim uns, no máximo “dois litros” de grossura e ela morre o pé, ela num atura mais que vinte anos.

P - Ela morre jovem?

R - É, ela morre jovem.

P - Entendi. Da goiabeira, foi uma técnica que o senhor inventou essa de olhar...?

R - A goiabeira, ela mesmo me ensinou, porque a goiabeira costuma dar esse galho assim (novamente gesticula com os dedos, formando uma forquilha) ... Eu não posso falar que é eu que inventei a fazer, porque eu não gosto da mentira não, sabe... Eu cheguei na goiabeira e vi o galho. Agora, eu toda a vida me perguntei, por que que esse galho é assim? E eu olhava lá e tem um galho assim, tem um assim, tem um assim, tem outro assim, tem outro assim e assim (aponta para os dedos formando a forquilha e as suas outras ramificações). E eu falei assim, se eu tirar esses outros todos (refere-se aos galhos que atrapalhariam a formação da forquilha), vai ficar assim, igual aquele de lá... Então por isso eu tenho no meu quintal ali, deve ter umas cinquenta, por que? Porque eu vou lá e tiro um brotinho daqui, tiro os daqui e os de volta. E ele vai dar, qualquer um pode fazer isso lá, que quem interessar no trabalho de escultura, e querer fazer Cristo, com cinco anos, com sete anos, ele tá com a... Ele vai trabalhando em outra coisa, dali há pouco cê tem a madeira pra fazer.

P - E o senhor tira essa madeira do próprio quintal do senhor então?

R - Todas elas aqui é daqui do meu quintal (e aponta para as obras dos Cristos esculpidos na goiabeira).

P - Todas elas?

R - Todas elas. Deu umas duas na época, eu achei umas duas ali. Aí eu, imediatamente, eu comecei a fazer isso (tratar os galhos da goiabeira, removendo os brotos e dando forma de forquilha). No eu mexer com outra coisa, porque eu não vou fazer só Cristo, nunca eu vou fazer só Cristo, no eu mexer com outra coisa, o tempo passa, e dali há pouco tem uma goiabeira lá que tem um Cristo.

P - Entendi. O que eu queria perguntar pro senhor é o seguinte: essa primeira imagem que o senhor fez de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, o senhor já disse que foi uma encomenda, né?

R - Foi uma encomenda.

P - Essa pessoa falou que queria uma imagem de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro e mostrou pro senhor ou senhor teve que ir atrás e ver como é?

R - Não, ele mostrou... Mandou a foto pra mim...

P - Foi a partir de uma foto...

R - Ele mandou uma foto pra mim... Eu não sabia, esse negócio de santo, como é que é como é que não é, né? E porque a pessoa dizia assim: “eu quero é desse jeito.” Eu posso fazer a Nossa Senhora do Perpétuo Socorro de uma maneira, e de outra, e de outra e falar que é Perpétuo Socorro e é... Nossa Senhora da Conceição pode ser com anjo, cabeça de anjo, pode ser sem anjo nenhum... Pode ser Nossa Senhora da Conceição! A gente que faz arte, faz tudo quanto há nela, mas você pode criar um estilo de roupa, pode mudar, não tem problema nenhum, eu faço é assim. Eu tenho várias ali (apontou para imagens de Nossa Senhora da Conceição expostas no salão), tem duas ali, ou três... Os meninos também têm (apontou para o local onde estão expostas algumas obras esculpidas pelos filhos, que também esculpam), são diferentes, a gente muda, não precisa ser igual não. Olha ali (apontou a direção de uma escultura de São Sebastião) igual o São Sebastião, tem aquele lá daquele jeito e tem aquele ali daquele jeito, a lá ó. E tem outro de outro jeito.

No início eu comecei com cópia, copiando o que o sujeito mandava pra mim a cópia. Eu fiz mais de cem imagens como cópia, porque eu sei que... No início, eu trabalhava só por encomenda e eu trabalhei vinte, vinte e cinco anos só com encomenda, de não deixar nada pra mim...

P - E quando que o senhor começou a criar as coisas do senhor? Como aquele São Miguel que tá ali, que tem um penacho?

R - Tem uns trinta anos. Trinta, trinta e cinco anos. Ou mais um bocadinho. Que eu comecei, eu mesmo desenvolver meu trabalho. Que eu não precisei de ser daquele jeito. Sabe! Eu mesmo falei assim ó, por que que precisa ser daquele jeito? Cê pode ver que essa imagem aqui ó (e pega uma escultura de Sagrada Família nas mãos), na hora que cê for lá pra casa o

senhor vai olhar, que essa imagem que tá aqui não é igual a que tá lá em casa. Repara bem, o roupado dela vai ser diferente do roupado da outra lá.

P - Entendi.

R - Sabe...

- Em cada imagem o senhor faz de uma maneira diferente.

R - Um modo diferente, olha lá o Pai lá em cima, ó! A outra não tem o Pai, não tem esses anjos aí, aí ó! Porque os anjos cê pode mudar pra fazer as coisas. Não é? Igual o Cristo, aqui ó (nesse momento, Expedito devolve a escultura da Sagrada Família em seu local e pega um Crucifixo em que o Cristo está representado com as mãos despregadas da cruz e com o corpo levemente inclinado para a frente), olha aí ó. Aí ó. Ele precisa ficar agarrado na cruz aqui? Não precisa, Ele tá abençoando todo mundo que tá lá, aí ó. Esse é da minha maneira, com o cabelo caído como quem, quando Ele fez assim pra cá, o cabelo caiu (nesse momento Expedito se inclina para frente, justifica e explica o detalhe na escultura que consiste na posição dos cabelos que acompanham a cabeça inclinada para frente).

P - Olha só, que interessante!

R - Né, fez assim ó (novamente Expedito se inclina), o cabelo caiu, uai!

O Cristo não precisa ser de uma maneira só não, uai. Das coisas... Posso fazer... De certa vez pra cá eu tô fazendo com cálice, com cálice na mão, igual tá esse aqui ó, deixa eu pegar aqui... (Expedito pega outro crucifixo cujo Cristo está representado com mão direita despregada da cruz e segurando um cálice) Aí ó, aí, faço olhando pra cima, faço olhando pra baixo...

P - Esse tem um cálice na mão?

R - Tem um cálice na mão, aí! Tem um ali que tem um cálice e tem uma tocha na mão, não é? Eu vou trazer pro Senhor ver também...

P - Depois eu passo filmando e fotografando

R - Passa lá olhando né?

Tem um capeta também ali viu...

P - É, eu vi... (risos)

R - Aquilo fez um sucesso na Universidade de Viçosa, meu filho...

P - É?

R - Nossa Senhora! Eu fiz mais de dez “prum” professor, peguei dez deles...

P - Encomendas? Todas, encomendas?

R - É, encomenda. Cada capeta peladão, demonião... (risos)

P - Essas figuras que o senhor faz, os capetas, que o senhor chama, são mais recentes ou são mais antigos também?

R - Não, desde o início que eu comecei fazer.

P - No começo também?

R - É, desde o início que eu comecei fazer.

No início eu fazia Nossa Senhora cozinhando, no fogãozinho de lenha. Eu criei muita imagem... Ainda há pouco tempo tem um que... Já passou de três a quatro mãos, o cara morreu e coisa.... Ela separou do marido, foi pra outro, e o camarada, acho que quebrou o negócio e ela trouxe aqui pra mim aqui e eu até tirei uma foto dele, mas no celular eu não sei como ir lá no arquivo lá (Expedito dá a entender nesse trecho da entrevista que se trata de uma imagem mais antiga, de Nossa Senhora Cozinhando, esculpida por ele, que foi passando de mão em mão, que sofreu algum dano e que chegou para ele novamente pra que a consertasse) ... Eu fazia Nossa Senhora na cozinha cozinhando.

P - O senhor fez uma imagem pra a Professora Regina, lá do CECOR, que é um São José...

R - É, ensinando o Menino Jesus trabalhar.

P - Isso! Essa é uma ideia que o senhor teve também né?

R - Foi, é...

P - Uma ideia que o senhor teve?

R - Mudança né, uma mudança...

P - O senhor já tinha feito uma anterior dessa imagem?

R - Não, daquele estilo, não.

P - Daquele estilo aquela era a primeira?

R - Daquele estilo, não...

P - Tá, e o que é mais prazeroso pro senhor, fazer uma encomenda que a pessoa chega e fala assim ó “eu quero uma imagem igual a essa”, ou poder criar o que o senhor gostaria de fazer?

R - Criar minhas peças!

P - Criar as peças.

R - É. Eu não sou “garrado” com encomenda, não sou “garrado” com dinheiro, não sou “garrado” com nada...

P - O senhor prefere criar?

R - Eu prefiro assim, se a pessoa deixar por minha conta... Eu fiz uma imagem aqui, o sujeito me encomendou uma imagem, e ele me deu uma cópia de retrato, mal-acabada, mas mal-acabada mesmo. Eu fui e aperfeiçoei a imagem, deixei boa e ele chegou me falou: “Ah, o senhor aperfeiçoou demais não fico não. Se o senhor não incomodar?”, ele falou assim: “Eu não fico não. Se o senhor não incomodar? Eu não vou ficar com ela não. Eu queria ela mal acabada, do jeito que tá essa aqui, mal acabada. Eu não queria ela perfeita! Então se o senhor não incomodar?” Eu disse, não, jamais meu filho essa é minha e não tem dinheiro que pague ela mais. Se o senhor falar assim agora “eu vou levar” eu não aceito mais também não. Se o senhor mudar de ideia, se daqui há dez minutos o senhor mudar de ideia, eu vou falar pro senhor, “não, ela é minha, agora eu vou fazer outra pro senhor”.É agora, tem gente também... Uma mulher lá em Juiz de Fora, toda vez que eu fazia exposição ela me comprava uma. Aí eu melhorei meu trabalho demais e ela falou: “Ah Seu Expedito, não vou comprar do senhor dessa vez não porque o senhor aperfeiçoou demais, eu gosto de peça mal-acabada, menos lixada.” Então por isso que eu até falo pros meus, que tão aprendendo comigo aqui: “Olha, cê faz uma mal-acabada e outra bem-acabada.” Eu até falo assim pra eles: “Pobre gosta de bem-acabada, rico gosta dela mal-acabada” (risos)

P - O senhor estava falando pra mim no começo que já participou de várias premiações, né?

R - É, fui premiado quatro vezes. Primeiro pela Fundação João Pinheiro, depois pela COPASA, pela CEMIG e pela Companhia de Helicópteros Brasileiros. Fui premiado quatro vezes...

P - Todas com presépio? Ou não?

R - Não, na Helicópteros Brasileiros foi com um São Miguel Arcanjo

P - Ah, um São Miguel!

R - É, um São Miguel... Na COPASA, ou na CEMIG, foi aquele presépio ali e na Fundação João Pinheiro foi com um presépio diferente. Depois vou mostrar pro senhor ali... (refere-se aos arquivos, fotos e pequenos catálogos de suas exposições)

P - Então, muito obrigado seu Expedito!

R - Se ocê precisar gravar mais depois nós grava...

P - Ok, obrigado!

APÊNDICE B – Transcrição das conversas

O presente apêndice contém a transcrição de algumas conversas com Mestre Expedito sobre seu processo de criação, obras, ferramentas e aprendizado. Tais conversas aconteceram no dia 08 de abril de 2022, em seu espaço de trabalho. Diferente da entrevista, que consiste na realização de perguntas e respostas, a conversa informal nada mais é que um diálogo. Portanto, texto a seguir possui o diálogo com a seguinte formatação: numeração da conversa (Conversa 1, Conversa 2, Conversa 3...), para que possam ser referenciadas em eventuais citações no corpo da pesquisa, seguido do assunto; interlocuções iniciadas por hífen (-); frases em **negrito** correspondem a fala do pesquisador e sem negrito a fala do escultor.

Conversa 1: Sobre a datação aproximada de algumas peças

- **Seu Expedito, qual a peça mais antiga daqui?**

- O mais antigo deles todos aqui?

- **Sim, deles todos. Aponta pra mim.**

- O mais antigo é o Cristo (indica para o maior crucifixo exposto)

- **O Cristo, o maior.**

- Depois é essa aqui (aponta em direção à imagem de Nossa Senhora da Luz) e esses anjos de lá ó (aponta para três figuras aladas), aquele de lá principalmente (aponta para a imagem de São Miguel Arcanjo e o Doente) é mais antigo que esses dois aqui ó.

- **Esse aqui é mais recente?**

- Esse é mais recente.

- **E os Cristos são mais recentes?**

- Tudo esses outros aí é mais recente, cinco anos, sete anos.

- **E o de goiabeira mais velho que o senhor tem? Qual foi o primeiro de goiaba?**

- De goiabeira? Não tem dinheiro que pague... Aqui ó (Expedito pega da parede o primeiro crucifixo com Cristo esculpido no galho da goiabeira), tem mais de vinte anos esse aqui ó.

- **Dos anos dois mil. Olha o cabelo, que coisa mais maravilhosa! O cabelo o senhor fez com a faquinha?**

- Tudo com a faquinha, o cabelo, boca e nariz, tudo é feito com aquela faca. O formato do olho é feito com o formão, o formato do rosto é feito com formão, mas todo esse cordão é feito com a faquinha. Todo (cordão) de tudo quanto é imagem que tá aí ó, quando o cordão é grande, eu faço essas partes aqui com o formão, ó (aponta para a corda esculpida que prende o perisônio no corpo do Cristo). E quando é pequeno, tudo é com a faquinha.

Conversa 2: Sobre fabricação de ferramentas de grande porte

- O que é isso Seu Expedito?

- É uma mola de caminhão (mostra uma ferramenta de corte curvo, como uma goiva, feita de uma chapa de aço grande).

- Mola de caminhão.

- Engraçado que lá em Belo Horizonte, eu andando na rua com meu filho, fui lá visitar meu filho que está na universidade lá e um ônibus passou, e não sei como é que essa mola não cortou minha perna. Quando o ônibus virou assim de banda, assim que retornou numa rua, esse pedaço de mola, escapuliu lá e me acompanhou, se eu não pulasse ela cortava minha perna. Eu pensei, esse trem tá me procurando, vou levar ele. E um dia eu lembrei, aqui ó.

- Aí o senhor trouxe e fez a ferramenta?

- Fiz a ferramenta com ela. Falei, eu vou fazer uma ferramenta com ela, pois ela me procurou.

- E aqui está o corte dela Seu Expedito (aponto para a lâmina curva)?

- Aqui está o corte. Isso corta que ocê precisa de ver...

- É um aço bom, né seu Expedito?

- Nossa mãe, olha bem... Quando eu vou fazer imagem de um metro de tamanho, ou mais de um metro, precisa dela porque tenho que fazer aquelas... Maior... Aqui ó, (e mostra outras ferramentas feitas por ele) tudo de mola caminhão. Olha aí, rachei ela no meio... Tá, vendo?

- Tô vendo.

- Aqui ó (pega e mostra outras ferramentas menores), de mola fusca. Olha cá ó, tem esse aqui de mola também, ó... Eu fiz esse formão goivo, tá vendo?

- Olha só. O senhor desbastou aqui e fez o...

- Desbastei aqui com policorte aqui e fiz o formão. Esse aqui ó, para cortar ao contrário assim ó (gesticula puxando a ferramenta ao seu encontro), com mola de fusca.

- Olha...

- Às vezes você tem um lugar lá embaixo que você tem que puxar assim ó. Olha aqui, que grossura de formão, olha (mostra a outra ponta da mesma ferramenta, na qual formatou uma lâmina reta pequena).

- Ah, olha só, isso aqui deve ter o que? Uns dois milímetros?

- Um milímetro e meio. Muitas coisas a gente faz, o escultor, ele tem que fazer ferramenta, senão não tem jeito não. Essa aqui me acompanha desde o início e olha, só que essa aqui já é comprada aí ó (mostra uma ferramenta com a extensão toda deformada).

- Isso aqui é o quê (aponto para a deformação na extensão da ferramenta)?

- Isso aqui é ferragem de laje... É que foi acabando e eu fui soldando.

- Isso aqui é solda?

- É solda. Eu fui quebrando, quebrou uma vez, eu soldei, quebrou, soldei, tornou quebrar, soldei, até que eu precisei emendar esse pedaço de ferragem de laje, daqui a aqui ó, pra “mim” aproveitar ele... É que não acha formão bom igual esse pra comprar mais mesmo, entende? Hoje ocê acha formão, é tudo falsificado, não tem jeito.

O aço não é bom.

É, o aço não é bom.

Não pega fio.

Não...

Conversa 3: Sobre a fabricação de ferramentas menores

- Olha, no início eu usava muito barbatana de guarda-chuva como formãozinho goivo, como você pode ver aí ó. Eu amolava, pegava a lima e amolava assim ó, pegava uma faquinha e tirava o que dobrou pra dentro um bocadinho, a gente tira assim ó, e faz um formãozinho goivo. No início e até hoje tem hora que preciso.

- De uma ferramenta menor né.

- É, é uma ferramenta fraquinha, mas as vezes o negócio que você vai cortar lá não precisa de muita força.

- **É mais delicado né, pra um detalhezinho...**

- É, se a pessoa tá começando a esculpir eu mostro ‘tudo’ essas coisas. As vezes tem dificuldade em ter um formão goivo, uma barbatana de guarda-chuva é um formãozinho goivo.

- **Isso é barbatana de guarda-chuva?**

- É, barbatana de guarda-chuva. Eu guardo um montinho ali, porque uma hora precisa pra uma coisa, pra outra. Quem guarda o que não presta tem o que precisa. (risos)

Conversa 4: Sobre começar a esculpir

- No começo não faça trabalhos sem ser cópia, senão você acaba desanimando. É que a pessoa corta, fica errado, corta, fica fora de jeito... Então, “o uso se faz o mestre”, a minha palavra é essa, toda a vida vai ser. Você vai usar, vai fazer, vai descobrir como corta e como faz, pra depois você criar suas peças, modificar tudo... Porque aí você vai, a madeira vai te entender e você vai entender a madeira. Porque não adianta nada, você já ir chegando e vai... Meu neto tá fazendo esse (aponta para uma escultura em processo), esse aqui não vai longe, não vai ter jeito de terminar essa imagem bem-feita, igual ele vai querer, porque ele quis demais da conta... Eu falei com ele desde o início não mexe com isso aqui não... Você, por exemplo, se for começar esculpir agora, faz São Francisco, Santo Antônio, São Judas Tadeu, não mexe com Nossa Senhora da Conceição não. No início faz primeiro umas dez imagens, São Francisco, Santo Antônio... Eu passo isso pra eles (referindo-se aos interessados a aprender o ofício), porque pra mim foi isso que deu certo. Eu não me preocupei em fazer primeiramente, uma Sant’Ana, Sant’Ana foi depois, bastante tempo, eu já tinha uns dez, dez anos que eu estava...

- **De profissão?**

- É, porque senão, você acaba se perdendo ali, você perde uma madeira tão boa e não faz uma coisa desejada.

- **Entendi.**

- Né? Então, você aprendeu a cortar no São Francisco, sabe como cortar, fazer uma cara direitinho num Santo Antônio, essa... Nossa Senhora de Fátima é ótima...

- **Pra aprender?**

- Pra aprender, pra você chegar no rosto de uma Nossa Senhora de Fátima é uma beleza e ela vale muito, é uma peça linda! E se for fazer Nossa Senhora da Conceição faz Nossa Senhora da Conceição sem anjo primeiro, depois faz com anjo.

Conversa 5: Sobre técnica construtiva (união dos blocos)

- O Cristo eu ponho o pino, mas antes de fazer o braço. Porque se você fizer o braço primeiro, aí na hora que você for colocar pode ficar um pouco fora do lugar. Então a gente faz assim, a gente coloca antes, faz o Cristo, deixa mais grosso a parte que é do Cristo (do corpo), deixa mais largo. Aí você vai pegar a madeira mais larga, colocar pino nela, arrumar direitinho, do jeito que quer e já faz a cruz. Põe lá na cruz, e a gente faz o cálculo direitinho para não ficar fora do lugar, fura e põe o pino. Deixa lá na ponta (dos braços) bem mais largo, porque se é o furo que a gente fizer ficar mais baixo um bocadinho ou ficar mais alto um bocadinho tem por onde a gente tirar, ou da banda de baixo ou da banda de cima.

- Entendi.

- Agora, o São Vicente e eu colo ele primeiro. Eu quero fazer uma imagem, por exemplo, que a madeira não dá, que tem duas imagens as vezes (quis dizer, uma imagem com duas representações de figura humana), e a madeira não dá, aí o que que eu faço? Eu pego outra madeira, plano “bem planadinho” pega o... Antes não tinha Superbonder[®], era uma outra cola que tinha... Cascorez[®], o Cascorez[®] também não é de confiança não, mas tem uma outra que é Araldite[®], a gente colocava Araldite[®], prensava, depois de prensado, aí que a gente vai fazer o trabalho direitinho. Então, eu faço assim. Agora, a imagem, quando ela tem acima de trinta quilos ou vinte e cinco quilos, se ela estiver, por exemplo, do tamanho natural. Duas que eu já fiz, ou três, do tamanho natural, aí eu oco ela, porque senão fica pesado demais. Eu oco e arrumo uma tampinha (de madeira), uma tampazinha, põe na cacunda (costas da imagem ou parte posterior), risco e corto dois centímetros em volta, a menos. Aí o aparelho ela (a tampa), dou aquele risco e encaixo, pra não ficar, greta. Então é assim que eu faço.

Conversa 6: Sobre processo escultórico

- Você bota o esquadro aqui, ó... (posiciona o esquadro na parte frontal de uma escultura em processo)

- **Entendi.**

- Nunca corta aqui atrás enquanto não tiver bem-acabado essa parte daqui.

- **A parte da frente?**

- É. Porque senão às vezes pode faltar alguma coisa aqui, e se você cortou atrás você não tem como...

- **Corrigir depois?**

- Corrigir depois. Então a importância toda é essa da imagem...

- **Entendi**

- Eu vou pôr aqui no (e coloca a escultura inacabada no torno) ...

- **Tem um encaixe aí, Seu Expedito? (falo das extremidades da peça através das quais é fixada no torno)**

- Tem, aqui tem um furo... eu faço um furinho aqui atrás, pra “mim” prender ele aqui... eu faço um furinho no “umbigo” dele aqui ó... (e mostra os orifícios, um em cada uma das extremidades do suporte para encaixa-lo no torno)

- **Entendi**

- Aqui, tem que prensar bem “prensadinho” (gira a manivela do torno fixando o suporte para trabalhar), pego um formão e um “macetezinho” (malho) ó... E começo a trabalhar (demonstra como se faz o processo de talha batendo com o malho no cabo do formão e cortando a madeira) ... Esse aqui é meu neto que começou e... (continua esculpindo a figura presa no torno) Nunca corta atrás não. Eu costumo dizer assim pra pessoa não esquecer: precisão, lápis na mão, não corte atrás não.

(risos)

- Quando tem alguém trabalhando aqui eu sempre lembro eles... (sobre “precisão, lápis na mão, não corte atrás não”)

- **Seu Expedito.**

- Hum?

- **E esse parafuso (aponto para barra rosqueada) deixa a obra bem firme para trabalhar.**

- Deixa, olha aí ó, dá pra trabalhar ó... (e continua esculpindo) Se a obra tiver quase acabando a gente segura até com o cotovelo aqui ó... (e apoia com o cotovelo do braço que segura o formão) Tá vendo, ó?

- Entendi, tem apoio...

- Tem apoio, é... Se tiver mexendo em algum lugarzinho que não pode apertar muito você segura com o corpo aqui, ó... Porque se você arrumar alguma coisa que prende muito aqui embaixo, toda hora você tem que fazer com ela assim ó (e gira a obra no torno), toda hora (e gira novamente), então vai atrasar seu serviço aí mais uma semana, por conta de ficar torcendo parafuso e destorcendo parafuso... (explica que o torno prende o suporte pelas extremidades, porém não o fixa numa única posição, de modo que seja possível a sua movimentação sem que haja necessidade de desrosquear a barra toda vez que se precise trabalhar em alguma área diferente da escultura)

- Senhor Expedito, eu vi que o senhor risca aqui... (aponto pro rosto da escultura)

- É, no nariz...

- O senhor vai desenhando?

- É, porque a gente mede... Eu pego isso aqui ó (um compasso), e meço daqui até aqui ó... Porque nós “é” dividindo três parte, daqui a aqui (delimita com a mão apontando no próprio rosto do final da testa ao início do nariz), daqui a aqui (aponta toda extensão do nariz na vertical) e daqui a aqui (do das narinas até a ponta do queixo), no caso... Então, eu meço aqui (transfere as medidas iguais para o rosto a escultura) e meço o nariz, eu também meço que é maior. Aí agora eu tiro na largura, certinho aqui. Se eu quero fazer com a cabeça assim, o que é que eu vou fazer? Eu vou riscar ele assim oh, ou assim, pra riscar o rosto...

- Sim, o senhor dá uma inclinação.

- É. E se eu quero ele com a cabeça virada pra lá, pra cima, eu vou cortar aqui assim, ó, pra ele ficar olhando pra cima. Se eu quero que ele fique olhando pra baixo e torto, eu vou olhar meu nariz como é que tá aqui ó... Então o que eu tenho que fazer... Eu tenho que cortar lá assim, ó.

- O senhor faz um eixo.

- É, se eu quero ele assim, eu vou fazer assim ó... Com a mão também. Tem que observar tudo.

- E o senhor observa no Senhor mesmo o jeito...

- Em mim mesmo. Eu quero fazer um São Miguel Arcanjo, eu quero fazer ele matando o dragão, eu vou por nessa posição (e gesticula como se tivesse segurando uma lança), que eu acho, que é cada um de uma maneira pra não ficar tudo igual. Tem uns que eu levanto um pé pra cima, tem outros que eu ponho os pés pra trás, pra não ficar todos iguais, sabe?

- Entendi

- Então, é que a gente... E mesmo que eu seja todo errado, mas serve de modelo.

- Proporção, né?

- Se Deus me fez o meu braço meio errado e eu meio feio, o nariz meio torto, não importa, que tem nariz de tudo quanto é jeito, não é?

(risos)

- E aí o senhor mede e risca com lápis...

- Meço, risco com o lápis no lugar do olho, risco e corrijo depois... Nunca deixa num rosto, nunca deixa exagero. Tudo no tamanho exato. Porque senão depois você, se você fizer um nariz comprido, depois você como é que você vai fazer a boca? Nunca faça boca enquanto a imagem não estiver quase pronta. O rosto todo perfeito. Jamais você faça a boca.

- A boca e por último?

- A boca é por último, porque se você fizer a boca antes e depois você tiver puxar para baixo, como é que puxa pra baixo se tinha uma boca feita?

- Entendi.

- A boca, tem que escolher o lugar melhor dela. Mesmo que a da gente seja meio esquisita, você vai... A boca mais bonita... É porque existe a boca mais bonita e a boca mais... Em tudo existe, né?

- Sim.

- Existe o boi mais bonito, existe o cavalo mais bonito, existe o homem mais bonito, a mulher mais bonita, isso aí não acaba, "é" milhões de boniteza.

- É.

- Tem alguns que tem o queixo bonito, tem outros que tem o nariz bonito, tem outro que tem o olho bonito e vai por aí.

- Por aí vai.

- Ninguém é feio. (risos)

APÊNDICE C – Documentação fotográfica das obras de Mestre Ribeiro**Invocações Marianas**

Nossa Senhora da Luz;
Escultura em cedro;
115x50x42cm



Nossa Senhora da Conceição Aparecida;
Escultura em cedro;
51x33x15cm



Nossa Senhora da Conceição 1;
Escultura em cedro;
62x33x24cm



Nossa Senhora da Conceição 2;
Escultura em cedro;
65x24x20cm



Nossa Senhora da Piedade;
Escultura em cedro;
90x50x35cm



Nossa Senhora do Silêncio;
Escultura em cedro;
(dimensões não aferidas)

São Francisco

São Francisco;
Escultura em cedro;
(dimensões não aferidas)



São Francisco com pássaros;
Escultura em cedro;
44x23,5x15cm



São Francisco com pássaros e resplendor
Escultura em cedro
(dimensões não aferidas)

São José

São José de Botas
Escultura em cedro
92x40x35cm



São José
Escultura em cedro
45x18x14cm

São Sebastião

São Sebastião
Escultura em cedro
90x30x27cm



São Sebastião
Escultura em cedro
90x31x25cm

Sagrado Coração de Jesus



Sagrado Coração de Jesus;
Escultura em cedro;
(dimensões não aferidas)



Sagrado Coração de Jesus;
Escultura em cedro;
90x28x23cm

Outras iconografias

São Vicente de Paula;
Escultura em cedro;
115x53x33cm



São Luiz Gonzaga;
Escultura em cedro;
75x30x26cm



São Miguel Arcanjo;
Escultura em cedro;
90x30x27cm



Santo André;
Escultura em cedro;
45x20x13cm



Eva;
Escultura em cedro;
42x13x11cm



Santo Afonso Maria de Ligório;
Escultura em cedro;
115x53x33cm



Oratório;
Escultura em cedro;
63x26x12cm



São Jorge;
Escultura em cedro;
70x50x23cm

Crucifixos

Crucifixo;
Escultura em cedro;
230x120x25cm



Crucifixo;
Escultura em cedro;
130x80x18cm



Crucifixo;
Escultura em cedro, goiabeira e jacarandá;
90x45x10cm



Crucifixo;
Escultura em cedro, goiabeira e jacarandá;
75x32x8cm



Crucifixo;
Escultura em cedro, goiabeira e jacarandá;
56x32x8cm



Crucifixo com pássaro;
Escultura em goiabeira, jacarandá e cedro;
56x32x7cm



Crucifixo com cálice 1;
Escultura em cedro, goiabeira e jacarandá;
56x32x6cm



Crucifixo;
Escultura em goiabeira, jacarandá e cedro;
76x46x8cm



Crucifixo;
Escultura em goiabeira, jacarandá e cedro;
130x80x18cm



Crucifixo;
Escultura em goiabeira, jacarandá e cedro;
(dimensões não aferidas)



Crucifixo;
Escultura em goiabeira, jacarandá e cedro;
(dimensões não aferidas)



Crucifixo;
Escultura em goiabeira, jacarandá e cedro;
50x28x6cm



Crucifixo;
Escultura em goiabeira, jacarandá e cedro;
50x29x6cm



Crucifixo;
Escultura em goiabeira, jacarandá e cedro;
72x38x65cm



Crucifixo;
Escultura em goiabeira, jacarandá e cedro;
73x43x8cm



Crucifixo;
Escultura em goiabeira, jacarandá e cedro;
74x42x8,5cm



Crucifixo;
Escultura em goiabeira, jacarandá e cedro;
75x38x8cm



Crucifixo com cálice 2;
Escultura em goiabeira, jacarandá e cedro;
55x30x6cm



Crucifixo;
Escultura em goiabeira, jacarandá e cedro;
55x30x6cm



Crucifixo com cálice 3;
Escultura em goiabeira, jacarandá e cedro;
56x34x7cm



Crucifixo;
Escultura em goiabeira, jacarandá e cedro;
77x43x8cm



Crucifixo com cálice 4;
Escultura em goiabeira, jacarandá e cedro;
58x36x7cm



Crucifixo;
Escultura em goiabeira, jacarandá e cedro;
78x44x7,5cm



Crucifixo de bancada 1;
Escultura em goiabeira, jacarandá e cedro;
80x40x10cm



Crucifixo de bancada 2 (Cristo projetado);
Escultura em goiabeira, jacarandá e cedro;
69x32x12cm



Crucifixo de bancada 3 (Cristo nu com cálice);
Escultura em goiabeira, jacarandá e cedro;
103x46x17cm

Criações do Mestre

São Miguel Arcanjo Índio;
Escultura em cedro;
70x50x29cm



São Miguel Arcanjo e o Doente;
Escultura em cedro;
60x50x28cm



Cristo Brotado;
Escultura em cedro;
53x33x5,5cm



Cristo no tronco natural 1;
Escultura em goiabeira;
45x31x6cm



Cristo no tronco natural 2;
Escultura em goiabeira;
55x16x11cm



São Francisco Alado com Divino Espírito Santo;
Escultura em cedro;
53x26x15cm



Segurança de Deus
Escultura em cedro;
92x41x8cm



Sagrada Família com o Pai e o Espírito Santo;
Escultura em cedro;
60x40x13cm



Anjo Protetor;
Escultura em cedro;
60x38x30cm

ANEXO A – Termo de Cessão de uso de imagem e voz para fins científicos



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

PPG Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Escola de Belas Artes - UFMG



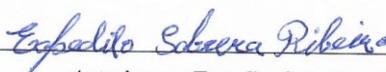
TERMO DE CESSÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ PARA FINS CIENTÍFICOS

Eu, **EXPEDITO SOBREIRA RIBEIRO**, brasileiro, casado, portador do RG n.º _____, inscrito no CPF sob o n.º _____, residente na Avenida 18 de Agosto n.º 722, da cidade de Porto Firme, Minas Gerais, **AUTORIZO** o uso de minha imagem, das imagens das minhas obras e transcrição de entrevista por mim concedida, com o fim específico de pesquisa acadêmica de mestrado, sem qualquer ônus e em caráter definitivo.

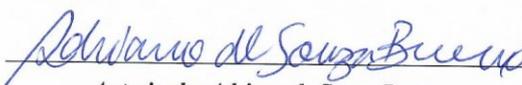
A presente autorização o uso da minha imagem e voz no trabalho acima mencionado é concedida à **ADRIANO DE SOUZA BUENO** a título gratuito, abrange trabalhos de dissertação, tese, artigos científicos, materiais editoriais e apresentações com objetivos didáticos e outros que existam ou venham a existir no futuro, para veiculação/distribuição em território nacional e internacional, por prazo indeterminado.

Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito, sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à imagem ora autorizada ou a qualquer outro, e assino a presente autorização em 02 (duas) vias de igual teor e forma.

Porto Firme, 08 de abril de 2022.



Autorizante: Expedito Sobreira Ribeiro



Autorizado: Adriano de Souza Bueno

ANEXO B – Fichas técnicas de madeira

(GONZAGA, 2006)

Fichas técnicas das madeiras de lei

Programa Monumenta

CEDRO (22)

Introdução: madeira leve, fácil de trabalhar, aceita prego, grande estabilidade – o cedro tornou-se pau para toda obra, sendo requerido para todos os usos onde se recomendava madeira estável e durável, até sua quase exaustão. Vale a pena reflorestar...

Classificação botânica: *Cedrela spp.*, família Meliaceae. *Cedrela fissilis* é a espécie mais encontrada, principalmente no Sul e Sudeste. *C. barbata*, *C. hirsuta*, *C. longiflora*, *C. macrocarpa*, *C. odorata* (algumas são sinônimas).

Obs.: A família Meliaceae é uma importante produtora de boas madeiras, sendo a mais comum o cedro, a mais nobre o mogno-brasileiro e, ainda, andiroba, canjerana (pau-de-santo), comboatã e catiguá.

Nomes vulgares: cedro-rosa, cedro-vermelho, cedro-branco, cedro-batata, cedro-macho, cedro-acaçou.

Ocorrência: em quase todo o Brasil (considerando as várias espécies do gênero *Cedrela*).

Classificação comercial: madeira de lei, madeira nobre.

Aspecto – características gerais

Alburo: pouco diferenciado, branco-rosado.

Anéis de crescimento: distintos, demarcados pelo parênquima marginal. A olho nu, poros maiores parecem concentrar-se junto aos anéis.

Brilho: lustrosa, com reflexos.

Cheiro: agradável, bem pronunciado.

Cor: castanho-claro-rosado a castanho-avermelhado (variando conforme a espécie e região). Recém-cortado, é rosa-vivo, escurecendo com a oxidação.

Figura: o que confere o aspecto característico na face tangencial são as camadas de crescimento bem demarcadas pela concentração de poros grandes.

Gosto: algo adstringente/amargo.

Grã: direita ou levemente ondulada.

Peso: madeira leve de excelente trabalhabilidade, de corte doce.

Textura: média.



Durabilidade natural: muito resistente a fungos apodrecedores, moderadamente resistente a insetos xilófagos (cupim, por exemplo), moderadamente resistente a teredos navais. Recebe, sem excesso, os preservantes, sob pressão, por ser madeira bem saturada de óleos e resinas.

Aplicações recomendadas: madeira leve, fácil de trabalhar, doce ao corte, boa estabilidade (não empena, não racha); é muito versátil e tem uso geral, alguns nobres. Na carpintaria naval, forro

interno do casco e, nas obras mortas, para toda superestrutura (casarias), por ser de baixo peso específico; laminado para compensado naval. Casco de embarcações miúdas, não as vigas, e excelente canoa-de-um-pau⁽⁵⁴⁾. Na carpintaria civil, esquadrias, aduelas, rodapés, peças de acabamento, lambris, forros e móveis. Foi muito usada no interior de igrejas, em altares e retábulos. Só não recomendo para pilares e vigas portantes, bem como assoalhos (baixa dureza Janka).

Indicada também para caixa de charutos, objetos de decoração, instrumentos musicais, moldes de fundição (por ser estável), laminados, esculturas e talhas⁽⁵⁴⁾.

Não recomendo usar madeira nobre em usos mais rudimentares, como cabos de vassouras, cercas e caixas.

Alguns exemplares, embora da mesma espécie, em razão da natureza do solo, condições climáticas etc., diferem do padrão normal, apresentando madeira esbranquiçada e muito fibrosa, de baixa qualidade (por isso chamada em algumas regiões de cedro-batata).

Obs.: a espécie *C. odorata* é a mais adequada das madeiras nacionais para fabricação de caixas de charutos, por ser leve, estável (como todos os cedros), permitir a respiração e ainda conferir um perfume agradável ao produto⁽⁵⁶⁾.

Recomendações gerais: madeira delicada, cuidado com o martelo. Em embarcações miúdas, como botes, bateiras e baleeiras, pode ser usada no casco, porém convém usar madeiras mais fortes para vigas, cavernas, quilha e roda-de-proa. Usada na forração do casco, resultará em embarcação leve, que segura bem a calafetação, não racha e é de boa durabilidade.

Curiosidade: o cedro verdadeiro, ou original, é o do Líbano (árvore na bandeira), *Cedrus libani*, família Pinaceae, portanto uma conífera, nenhum relacionamento com o "nosso" cedro, exceto pelo perfume, principalmente na espécie *Cedrela odorata*. Pelo menos, assim acharam os portugueses...

Propriedades físicas e mecânicas

Síntese dos dados fornecidos pelo IPT/SP para espécies do gênero *Cedrela*, colhidas em SP, PR, e SC⁽⁴¹⁾.

Propriedades físicas

- Massa específica (densidade) $\mu = 15\%$ – g/cm³ D – 0,53 – leve.
- Contração por secagem (%): do PSF até $\mu = 0\%$
Radial = 4,0 – média. Tangencial = 6,2 – baixa. Volumétrica = 11,6 – baixa.

Propriedades mecânicas

- Compressão axial – limite de resistência $\mu = 15\%$ – kgf/cm² σ – 399 – baixa.
- Coeficiente de qualidade $\sigma/100D$ – 7,5 – médio.
- Flexão estática – limite de resistência $\mu = 15\%$ – kgf/cm² – 828 – baixo.
- Choque – trabalho absorvido – mad. seca ao ar – kgf.m – 2,01 – médio.
- Cisalhamento – mad. verde – kgf/cm² – 72 – baixo.
- Dureza Janka – mad. verde – kgf – 320 – baixa.
- Tração normal às fibras – mad. verde – kgf/cm² – 52 – baixa.
- Fendilhamento – mad. verde – kgf/cm² – 5,9 – baixo.

FREIJÓ (28)

Classificação botânica: *Cordia goeldiana*, família Boraginaceae. A espécie *Cordia sagottii*, do Pará, produz madeira muito semelhante.

Nomes vulgares: claraiba, cordia-preta, frei-jorge, frejó, louro-freijó, louro-preto.

Ocorrência: Floresta Amazônica, principalmente Pará.

Classificação comercial: madeira de lei, madeira nobre.

Aspecto – características gerais

Alburno: pouco contrastado, bege-claro.

Anéis de crescimento: pouco distintos, caracterizados por zonas fibrosas mais densas.

Brilho: acentuado a fraco, principalmente na face radial.

Cheiro: característico, suave.

Figura e cor: cerne pardo-claro-amarelado ou pardo-claro-acastanhado, às vezes com reflexos roxos.

Gosto: indistinto.

Grã: direita a cruzada reversa.

Peso: moderadamente pesada, moderadamente dura ao corte, boa trabalhabilidade.

Textura: média, moderadamente áspera ao tato.



Obs.: tende a fendilhar e encanoar, sem excesso, na secagem.

Durabilidade natural: boa resistência a fungos apodrecedores, moderadamente resistente a insetos xilófagos. Baixa permeabilidade às soluções preservantes⁽¹⁾.

Aplicações recomendadas: na carpintaria naval, adequado para quase todos os usos nas embarcações, exceto nas principais vigas, quilha, roda e cadaste, também verdugo e sobressano. Atualmente escasso e considerado nobre, o freijó deve ser reservado ao interior de embarcações de fino acabamento. Na carpintaria civil, esquadrias de alto padrão, móveis finos, capa de contraplacado em folha faqueada, lambris, painéis, corrimão de escada, coronhas de armas; sempre como madeira aparente. Na construção aeronáutica, hélices e estruturas de pequenos aviões e planadores.

Obs. 1: presença de muitos cristais de oxalato de cálcio, pode ser agressivo às ferramentas, tirando o fio⁽²⁾.

Obs. 2: a espécie *Cordia sagottii* apresenta propriedades físicas e mecânicas quase equivalentes à *C. goeldiana*, e seu comportamento em estabilidade e trabalhabilidade pouco diferem.

Propriedades físicas e mecânicas

Síntese dos dados fornecidos pelo IPT/SP para a espécie *Cordia goeldiana*, colhida no PA⁽⁶²⁾.

Propriedades físicas

- Massa específica (densidade) $\mu = 15\%$ – g/cm³ D – 0,59 – moderadamente pesada.
- Contração por secagem (%): do PSF até $\mu = 0\%$
Radial = 3,2 – baixa. Tangencial = 6,7 – baixa. Volumétrica = 9,1 – baixa.

Propriedades mecânicas

- Compressão axial – limite de resistência $\mu = 15\%$ – kgf/cm² σ – 470 – médio.
- Coeficiente de qualidade $\sigma/100D$ – 8,0 – alto.
- Flexão estática – limite de resistência $\mu = 15\%$ – kgf/cm² – 955 – médio.
- Choque – trabalho absorvido – mad. seca ao ar – kgf.m – 2,8 – médio.
- Cisalhamento – mad. verde – kgf/cm² – 85 – médio.
- Dureza Janka – mad. verde – kgf – 401 – médio.
- Tração normal às fibras – mad. verde – kgf/cm² – 43 – baixa.
- Fendilhamento – mad. verde – kgf/cm² – 5,6 – baixa.

Propriedades físicas e mecânicas

Síntese dos dados fornecidos pelo LPF/IBAMA para a espécie *Cordia goeldiana*, colhida na Floresta Nacional de Tapajós⁽⁶³⁾.

Propriedades físicas

- Peso específico básico – g/cm³ – 0,48.
- Contração por secagem (%): do PSF até $\mu = 0\%$
Radial = 4,1. Tangencial = 6,6. Volumétrica = 10,6.

Propriedades mecânicas

- Flexão estática – módulo ruptura $\mu = 12\%$ – kgf/cm² – 932.
- Compressão $\mu = 12\%$
 - } Paralela às fibras – máx. resistência – kgf/cm² – 517.
 - } Perpendicular às fibras – esforço no limite proporcional – kgf/cm² – 62.
- Dureza Janka – mad. verde
 - } Paralela – kgf – 418.
 - } Transversal – kgf – 360.
- Tração perpendicular às fibras – máx. resistência – mad. verde – kgf/cm² – 35.
- Cisalhamento – máx. resistência – mad. verde – kgf/cm² – 68.

COATAQUIÇAUÁ OU ROXINHO (24,45,46,47 E 48)

Introdução: quinze são as espécies botânicas⁽⁶⁾, segundo alguns autores, que produzem madeira, tratadas aqui genericamente como roxinho ou pau-roxo. Esta ficha abrange as espécies de números 24, 45, 46, 47 e 48, arroladas na "Relação de madeiras indicadas para construção naval".

A experiência dos carpinteiros navais nos informa que as diversas espécies botânicas de madeira (roxinho) de um mesmo gênero – *Peltogyne* –, com pequenas diferenças, podem ser tratadas como se fossem uma só madeira, em termos práticos. Obviamente, levadas aos laboratórios, cada espécie (das cinco consideradas) apresentará propriedades um pouco (só um pouco) diferentes. Mas as diferenças entre as cinco espécies não serão mais divergentes do que se tomarmos madeiras de uma mesma espécie, colhidas em diferentes regiões do Brasil.

A idade da árvore, a natureza do solo, a amostra tirada mais junto à raiz ou à copa, também contribuem para resultados diversos. Ou seja, essas pequenas diferenças, entre as várias espécies do gênero, não invalidam a nossa proposta de juntá-las, como uma só madeira. Na carpintaria, uma só; na botânica, cinco. Com os ipês (dezenas de espécies) fazemos algo semelhante. Juntamos tudo em duas madeiras: ipê-tabaco e ipê-pardo.

Classificação botânica: gênero *Peltogyne*, família Leguminosae Caesalpinoideae, em diversas espécies⁽⁷⁾.

Nomes vulgares: coatiquiçauá, pau-roxo, pau-violeta, guarabu, amarante, pau-roxo-da-terra-firme, coraci.

Ocorrência: Floresta Amazônica e parte da Mata Atlântica, até São Paulo.

Classificação comercial: madeira de lei, madeira nobre.

Aspecto – características gerais

Alburno: contrastado, branco-palha (muito diferenciado).

Anéis de crescimento: pouco distinto, demarcado por tecido fibroso mais denso (e mais escuro).

Brilho: moderado; ao natural, adquire brilho ao esfregar de outra madeira dura.

Cheiro e gosto: indistintos.

Figura e cor: ceme de cor violeta, escurecendo para roxo forte por oxidação, ou por tratamento com óleo ou verniz. Embora os anéis anuais sejam pouco notados, a madeira apresenta belas faixas em tom roxo mais forte, num contraste magnífico.

Grã: irregular (pouco), quase direita.

Peso: muito pesada – D>1,0 – dura e resistente ao corte. Boa trabalhabilidade⁽⁸⁾.

Textura: fina, lisa ao tato.

Durabilidade natural: muito resistente aos xilófagos, porém medianamente resistente à umidade. Baixa permeabilidade às soluções preservantes⁽⁹⁾.

Aplicações recomendadas: por sua resistência mecânica e durabilidade elevada se presta a qualquer viga, na construção naval ou civil⁽¹⁰⁾, todavia, sua cor especial e beleza nobre a recomendam para assoalhos, lambris e forros decorativos, móveis (apesar do peso elevado), tacos de bilhar, marchetaria e peças de decoração, cabos de ferramentas e decoração interna de embarcações em fino acabamento. Excelente para raio de carroça! E também para macete do calafate naval e assoalho.

Obs.: tem boa aceitação no mercado norte-americano, para umas funerárias, certamente um uso nobre⁽¹¹⁾.

Cuidados especiais: cuidado com a umidade! Muitos de seus "extrativos", inclusive a cor, são solúveis em água; acabamento excelente na lixa, torno e broca. Aplainada, depois de seca, poderá apresentar "ondulações" resultantes da extrema dureza. Furar antes de pregar.

Propriedades físicas e mecânicas

Síntese dos dados fornecidos pelo IPT/SP para a espécie *P. recifensis*, colhida em PE⁽¹⁾.

Propriedades físicas

- Massa específica (densidade) $\mu = 15\%$ – g/cm³ D – 1,13 – muito pesada.
- Contração por secagem (%): do PSF até $\mu = 0\%$
Radial = 4,4 – média. Tangencial = 7,9 – média. Volumétrica = 14,4 – média.

Propriedades mecânicas

- Compressão axial (paralela às fibras) – limite de resistência $\mu = 15\%$ – kgf/cm² σ – 1.025 – alta.
- Coeficiente de qualidade $\sigma/100D$ – 9,4 – alto.
- Flexão estática – limite de resistência $\mu = 15\%$ – kgf/cm² – 1.841 – alta.
- Choque – trabalho absorvido – mad. seca ao ar – kgf.m – 6,13 – alto.
- Cisalhamento – mad. verde – kgf/cm² – 206 – alto.
- Dureza Janka – mad. verde – kgf – 1.401 – alta.
- Tração normal às fibras – mad. verde – kgf/cm² – 97 – alta.
- Fendilhamento – mad. verde – kgf/cm² – 14,1 – alto.

Propriedades físicas e mecânicas

Síntese dos dados fornecidos pelo LPF/IBAMA para a espécie *P. paniculata*, colhida no PA⁽²⁾.

Propriedades físicas

- Densidade aparente $\mu = 12\%$ – g/cm³ – 1,03.
- Contração por secagem (%): PSF até $\mu = 0\%$
Radial = 5,1. Tangencial = 8,1. Volumétrica = 12,7.

Propriedades mecânicas

- Flexão estática – módulo ruptura $\mu = 12\%$ – kgf/cm² – 1.908.
- Compressão $\mu = 12\%$
 - Paralela às fibras – resistência à ruptura – kgf/cm² a – 923.
 - Perpendicular às fibras – resistência no limite proporcional – kgf/cm² – 203.
- Dureza Janka – mad. verde
 - Paralela às fibras – kgf – 1.199.
 - Transversal às fibras – kgf – 1.331.
- Tração perpendicular às fibras – mad. verde – resistência à ruptura – kgf/cm² – 44.
- Fendilhamento – mad. verde – resistência à ruptura – kgf/cm – 78.
- Cisalhamento – mad. verde – resistência à ruptura – kgf/cm² – 145.

GUATAMBU OU PEROBA (3 1)

Introdução: o gênero botânico *Aspidosperma*, com ocorrência em quase todo o país, engloba várias espécies de madeiras, mais conhecidas no Sul por peroba, guatambu ou pequiá, no Norte como aracanga ou carapanaúba. (Ver introdução da ficha 10 – aracanga.)

Classificação botânica: *Aspidosperma* { *parvifolium*
populifolium – família Apocynaceae.
macrocarpon

Nomes vulgares: peroba, peroba-rosa, peroba-guatambu, guatambu-peroba, guatambu, pequiá, pitiá.

Obs.: não confundir com pequi ou piqui.

Ocorrência: Mata Atlântica, na Região Sul; porém, considerando as várias espécies assemelhadas, incluem a região Amazônica.

Classificação comercial: madeira de lei.

Aspecto – características gerais

Alburno: pouco contrastado, amarelo palha.

Anéis de crescimento: pouco distintos, delimitados por zonas fibrosas mais densas.

Brilho: moderado.

Cheiro: indistinto.

Cor: cerne amarelado com manchas rosadas ou faixas róseo-avermelhadas, perdendo com o tempo, quando recém-cortada, os tons vermelhos mais fortes, tornando-se mais amarelo-palha.

Figura: o não contraste entre os tecidos é a característica marcante das perobas, onde fibras e parênquima se confundem, e os poros não aparecem, visíveis só sob lente.

Gosto: amargo, adstringente, característicos das perobas (trava a boca do lixador).

Grã: direita, algo cruzada ondulada ou irregular.

Peso: madeira pesada, dura ao corte, porém de boa trabalhabilidade, com tendência ao fendilhamento.

Textura: muito fina.



Durabilidade natural: boa resistência a insetos xilófagos, boa resistência a teredos navais, mediana resistência a fungos apodrecedores, baixa permeabilidade a soluções preservantes.

Aplicações recomendadas: na carpintaria naval, vigas estruturais, quilha, sobrequilha, roda, cavernas, cadaste, escoas, dormentes e tabuado do casco. Na carpintaria civil da região Sul, no tempo das tábuas corridas, seu uso consagrou-se em assoalhos de duas cores, pelo emprego de tábuas alternadas de peroba e canela-preta. Marcos de esquadrias, estrutura de telhado, peças torneadas e todas as vigas⁽¹⁰⁾.

Não a recomendo para lambris, painéis, nem folhas de esquadrias, pela tendência a empenar e apresentar a superfície tangencial fendilhada.

Obs.: citada como madeira de construção naval no Grão-Pará, em carta de 1777 do naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira ao Ministro da Marinha em Lisboa, recomendava "para toda a ossada do casco, também para forros [...] por conservar bem os pregos (sic)⁽¹¹⁾".

Propriedades físicas e mecânicas

Síntese dos dados fornecidos pelo IPT/SP para a espécie *Aspidosperma sp* – pequiá –, colhido no ES⁽¹¹⁾.

Propriedades físicas

- Massa específica (densidade) $\mu = 15\%$ – g/cm³ D – 0,83 – pesada.
- Contração por secagem (%): do PSF até $\mu = 0\%$
Radial = 5,4 – média. Tangencial = 8,9 – média. Volumétrica = 15,9 – média.

Propriedades mecânicas

- Compressão axial – limite de resistência $\mu = 15\%$ – kgf/cm² σ – 683 – alta.
- Coeficiente de qualidade $\sigma/100D$ – 8,2 – alto.
- Flexão estática – limite de resistência $\mu = 15\%$ – kgf/cm² – 1.313 – alta.
- Choque – trabalho absorvido – mad. seca ao ar – kgf.m – 3,7 – médio.
- Cisalhamento – mad. verde – kgf/cm² – 158 – alto.
- Dureza Janka – mad. verde – kgf/cm² – 927 – alta.
- Tração normal às fibras – mad. verde – kgf/cm² – 91 – alta.
- Fendilhamento – mad. verde – kgf/cm² – 10,3 – médio.

CANELA-PRETA (18)

Introdução: repete-se aqui a confusão das canelas, gerada em grande parte pela profusão de nomes populares, que variam de região para região. (Ver ficha 17.)

Fiel às origens, vou tratar aqui da espécie que, na Região Sul, até São Paulo, é considerada madeira de lei. Todavia, as características físicas e mecânicas foram baseadas em dados do IPT/SP – que utilizou nos testes outra espécie, também conhecida por canela-preta, *Acrodictidium* (sic) sp – e do LPF/IBAMA – que utilizou a espécie do gênero *Ocotea*.

Obs.: a classificação *Acrodictidium* está em desuso.

Classificação botânica: *Ocotea catharinensis*, família Lauraceae. Na "Relação de madeiras indicadas para construção naval", *Nectandra mollis*.

Nomes vulgares: canela-coqueiro, canela-pinho, canela-amarela, canela-broto, canela-bicha.

Ocorrência: Região Sul e São Paulo (planalto). Considerando as várias espécies afins, também na Região Norte e Centro-Oeste.

Classificação comercial: madeira de lei.

Aspecto – características gerais

Alburno: estrito e pouco diferenciado (mais amarelado).

Anéis de crescimento: bem distintos, regulares, delimitados por tecido fibroso mais denso e parênquima marginal.

Brilho: pouco acentuado.

Cheiro: característico, fraco.

Figura e cor: o desenho formado na face tangencial pelas camadas de crescimento bem nítidas, com o lenho tardio mais escuro, pardo-castanho (marrom forte), e lenho inicial castanho-claro-amarelado é característico dessa canela. Com o tempo, por oxidação, torna-se quase uniformemente castanho bem escuro (mais escuro que a canela-especiaria que lhe deu o nome).

Gosto: imperceptível.

Grã: direita, bem uniforme.

Peso: madeira pesada.

Textura: média, lisa ao tato.

Durabilidade natural: resistente a fungos apodrecedores, desde que longe da umidade (água doce). Como a água do mar é preservante, revela-se excelente madeira de lei, de boa trabalhabilidade e estabilidade. Praticamente impermeável às soluções preservantes, mesmo sob pressão, face à forte presença de óleos/resinas.

Aplicações recomendadas: na carpintaria naval, vigas secundárias das obras vivas (vaus, latas, pés-de-carneiros, braços-de-caverna, borda-falsa), tabuado do casco e convés. Na carpintaria civil, ótima para esquadrias, móveis, rodapés, vistas (alisares) e estruturas de telhados. Muito usada como assoalho, em dobradinha com a peroba-rosa, formando belos desenhos⁽²⁾.

Propriedades físicas e mecânicas

Síntese dos dados fornecidos pelo IPT/SP para o gênero *Acrodictidium* sp, colhida no ES⁽¹⁾.

Propriedades físicas

- Massa específica (densidade) $\mu = 15\%$ – g/cm³ D – 0,99 – muito pesada.
- Contração por secagem (%): do PSF até $\mu = 0\%$
Radial = 6,0 – alta. Tangencial = 9,8. média. Volumétrica = 16,9 – média.

Propriedades mecânicas

- Compressão axial – limite de resistência $\mu = 15\%$ – a kgf/cm² $\sigma = 919$ – alta.
- Coeficiente de qualidade $\sigma/100D = 9,3$ – alto.
- Flexão estática – limite de resistência $\mu = 15\%$ – kgf/cm² – 1.837 – alta.
- Choque – trabalho absorvido – mad. seca ao ar – kgf.m – 3,6 – médio.
- Cisalhamento – mad. verde – kgf/cm² – 162 – alto.
- Dureza Janka – mad. verde – kgf – 1.019 – alta.
- Tração normal às fibras – mad. verde – kgf/cm² – 88 – média.
- Fendilhamento – mad. verde – kgf/cm² – 10,9 – alto.

Propriedades físicas e mecânicas

Síntese dos dados fornecidos pelo LPF/IBAMA para a espécie do gênero *Ocotea* sp, colhida no PA, sob o nome vulgar de louro-canela⁽²⁾.

Propriedades físicas

- Densidade básica – g/cm³ – 0,63.
- Contração por secagem (%): do PSF até $\mu = 0\%$
Radial = 3,6. Tangencial = 7,8. Volumétrica = 11,1.

Propriedades mecânicas

- Flexão estática – módulo ruptura $\mu = 12\%$ – kg/cm² – 1.221.
- Compressão $\mu = 12\%$
 - Paralela às fibras – máx. resistência – kgf/cm² – 647.
 - Perpendicular às fibras – esforço no limite proporcional – kgf/cm² – 99.
- Dureza Janka – mad. verde
 - Paralela – kg – 482.
 - Transversal – kg – 514.
- Tração perpendicular às fibras – máx. resistência – mad. verde – kgf/cm² – 50.
- Fendilhamento – máx. resistência – mad. verde – kg/cm – 61.
- Cisalhamento – máx. resistência – mad. verde – kg/cm² – 104.

ANEXO C – Características botânicas da Goiabeira (*Psidium guajava* L.)

(COSER, 2012, p.6-8)

Característica	Descrição	Referência
Porte	Pequeno arbustivo; pode atingir de 3 a 6 m de altura.	Koller, 1979
Caule/Tronco	Casca ativa, delgada e lisa, variando de marrom-esverdeado a castanho-arroxeadado, como presença de lenticelas, poros e tanino (13 a 15%); Tronco de diâmetro variável, curto, tortuoso, tendência a ramificação precoce, paralela ou perpendicular ao solo.	Costa; Costa, 2003
Folhas	Opostas, formato elíptico-oblongo e caem quando maduras, característica das plantas de folhas decíduas.	Gonzaga Neto, 1999
Inflorescência	As inflorescências são do tipo dicásio, com botões isolados ou em grupos de 2 ou 3, na axila das folhas que brotam em ramos maduros. As flores localizadas entre o meio e a base do ramo têm maior probabilidade de produzir frutos. O fruto originário do botão floral central quase sempre apresenta desenvolvimento mais rápido que os demais frutos.	Pereira; Martinez Júnior, 1986 Gonzaga Neto, 2007 Pommer; Murakami, 2009
Flores	São pequenas, heteroclamídeas, actinomorfas e epígenas, possui um odor adocicado, são ricas em pólen e apresentam receptáculo pouco prolongado; O cálice é constituído por 4 a 5 sépalas, brancas na face superior e verdes na inferior com pontuações translúcidas e crescentes desde a prefloração; a corola apresenta 4 a 5 pétalas alvas, com pontuações translúcidas ligeiramente pubescentes, imbricadas, com uma base larga, dialipétalas e caducas; Presença de pétalas modificadas ou estames diferenciais; São hermafroditas, com androceu formado por numerosos estames (cerca de 350) livres com e filetes brancos. as anteras são de forma variável com 2 tecas rimosas. o	Soubihe Sobrinho, 1951 Pereira; Naschtigal, 2002 Barreto et al., 2011 Pereira; Martinez Júnior, 1986 Pereira, 1995 Subramanyam; Iyer, 1993

	gineceu é gamocarpelar. O estilete é simples, ligeiramente cônico, do mesmo comprimento dos estames externos na prefloração e mais comprido na flor aberta, de coloração esverdeada no ápice e com o estigma capitado verde; Cerca de 30 dias são necessários para diferenciação do botão floral.	
Frutos	São bagas globosas, simples, carnosos, indeiscentes, variáveis em forma, peso, sabor, valor nutritivo, espessura de polpa, coloração de polpa e textura da casca. Frequentemente, a frutificação começa no segundo ou no terceiro ano quando o pomar é formado com mudas propagadas por sementes.	Costa; Costa, 2003 Gonzaga Neto, 2007
Sementes	Formato reniforme, duras, com 2 a 3 mm de tamanho e com quantidades variáveis por cultivar.	Zambão; Bellintani Neto, 1998
Raízes	Raízes adventícias primárias, há uma profundidade de 30 cm do solo; raízes adventícias secundárias, que podem atingir de 4 a 5 m de profundidade. Plantas propagadas por semente apresentam raízes pivotantes, entretanto, as mudas propagadas por enraizamento de estaca têm apenas raízes secundárias e normalmente não atingem grandes profundidades.	Zambão; Bellintani Neto, 1998