



**MARIA REGINA EMERY QUITES**

**A IMAGINÁRIA PROCESSIONAL NA SEMANA SANTA  
EM MINAS GERAIS:**

**Estudo realizado nas cidades de Santa Bárbara,  
Catás Altas, Santa Luzia e Sabará**

Dissertação apresentada à Escola de  
Belas Artes da Universidade Federal  
de Minas Gerais, para a obtenção do  
título de Mestre em Artes.

Área de Concentração - Artes Plásticas  
Conservação Restauração

Orientadora- Beatriz Ramos de  
Vasconcelos Coelho

**Belo Horizonte  
1997**

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO CURSO DE MESTRADO EM  
ARTES DA ESCOLA DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE  
FEDERAL DE MINAS GERAIS EM 26 DE OUTUBRO DE 1997

BANCA EXAMINADORA

Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira  
Luís Antônio Cruz Souza  
Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho

QUITES, Maria Regina Emery. **Imaginária Processional na Semana Santa em Minas Gerais**. Estudo realizado nas cidades de Santa Bárbara, Catas Altas, Santa Luzia e Sabará. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais - Escola de Belas Artes - CECOR. 1997. .p. 133 il.

Orientadora - Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho

Dissertação ( mestrado ) EBA, UFMG

1-ESCULTURA POLICROMADA 2- ARTICULAÇÃO 3- ROCA 4-SEMANA SANTA 5- MINAS GERAIS.

CDD 702.88

## **DADOS CURRICULARES DO AUTOR**

---

1980/1985- Curso de Graduação em Belas Artes - bacharelado e licenciatura - Escola de Belas Artes - Universidade Federal de Minas Gerais.

1988- Curso de Especialização em Cultura e Arte Barroca, Instituto de Arte e Cultura / Universidade Federal de Ouro Preto.

1988/1990- Curso de Especialização em Conservação/Restauração de Bens Culturais Móveis - Departamento de Artes Plásticas - Centro de Conservação/Restauração de Bens Culturais - CECOR - Escola de Belas Artes - Universidade Federal de Minas Gerais.

1990/1992- Bolsista CNPq- aperfeiçoamento- Centro de Conservação/Restauração de Bens Culturais Móveis- CECOR- Escola de Belas Artes- Universidade Federal de Minas Gerais.

1992/1997- Professor Auxiliar de Ensino, Departamento de Artes Plásticas, Centro de Conservação / Restauração de Bens Culturais Móveis CECOR- Escola de Belas Artes- Universidade Federal de Minas Gerais.

---

Dedico este trabalho a minha mãe, Maria da Conceição Emery Pereira Quites e ao meu pai, Odilon Pereira Quites

## AGRADECIMENTOS

---

À Prof. Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho, pela competência, interesse e dedicação nesta orientação, mas principalmente, por ter - me mostrado, através de seu grande entusiasmo, os caminhos rumo à pesquisa e ao ensino.

A Tatiana Lúcia Costa Santos, bolsista de Iniciação à Pesquisa-FAPEMIG por dois anos, pela documentação fotográfica realizada nas cidades de Santa Luzia e Sabará; pela organização de toda documentação da pesquisa e principalmente pela eficiência, iniciativa e disponibilidade para o trabalho.

Às comunidades estudadas- Santa Bárbara, Catas Altas, Santa Luzia, Sabará- pela confiança, atenção e respeito pelo trabalho de pesquisa.

Aos párocos: Pe. João Francisco Ribeiro; Pe. Nedson Pereira de Assis; Pe. José Januário Moreira; Pe. Lauro Antônio Esteves Lima, Pe. Antônio Elias de Oliveira; pelo apoio a esta pesquisa.

À prof.a. Adalgisa Arantes Campos, pela atenção na orientação da pesquisa bibliográfica.

Aos professores Marco Elísio de Paiva e Marcos César de Senna Hill pela colaboração na indicação de referências bibliográficas.

A Afrânio Ângelo do Prado Ornelas, pelos desenhos que ilustram este trabalho.

A João Cura D'ars Figueiredo Júnior pela digitalização das imagens.

À especialista em informação, Míriam Cristina Emery Quites, pela organização das referências bibliográficas e revisão do texto.

Aos professores Carlos Wolney e Antônio Zumpano, pelas valiosas discussões.

À Pró- Reitoria de Pesquisa e à FAPEMIG pelo apoio ao desenvolvimento desta pesquisa.

A todos os meus amigos, um agradecimento especial, porque muito me ajudaram para que este trabalho acontecesse.

## SUMÁRIO

---

LISTA DE FIGURAS.....	10
LISTA DE TABELAS.....	11
RESUMO.....	12
ABSTRACT.....	13
1. INTRODUÇÃO.....	14
2. REVISÃO DA LITERATURA.....	18
3. METODOLOGIA.....	22
4. ANÁLISE ICONOGRÁFICA.....	26
4.1- Virgem das Dores.....	26
4.2- Jesus Cristo.....	30
5. ANÁLISE HISTÓRICA, SOCIAL E RELIGIOSA.....	37
6. ESCULTURA - CONCEITOS GERAIS.....	43
6.1. Conceitos gerais.....	43
6.2. Escultura policromada em madeira.....	44
7. RESULTADOS.....	51
7.1. Iconografia.....	51
7.2. Classificação da escultura policromada em madeira.....	54
7.2.1. Imagem de Talha Inteira.....	54
7.2.2. Imagem Articulada.....	56
7.2.3. Imagem de Vestir.....	57
7.2.4. Imagem de Roca.....	58
7.3. Tecnologia de construção.....	59
7.4. Articulações.....	65
7.5. Policromia.....	78
7.6. Vestes.....	80



7.7. Anexos.....	81
7.8. Acessórios.....	81
7.9. Aspectos Sociais e Religiosos.....	82
8. DISCUSSÃO DOS RESULTADOS.....	90
8.1 Iconografia.....	90
8.1.1. Nossa Senhora das Dores.....	93
8.1.2. “Ecce Homo”, Cristo da Coluna, Senhor dos Passos.....	97
8.1.3. Cristo Morto .....	97
8.2. Nomenclatura.....	98
8.3. Materiais e técnicas.....	101
8.4. Articulação.....	107
8.5. Função social e religiosa.....	109
9. CONSIDERAÇÕES SOBRE CONSERVAÇÃO/ RESTAURAÇÃO.....	122
10 CONCLUSÃO.....	125
11. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	127

## LISTA DE FIGURAS

---

1. Mapa do Estado de Minas Gerais mostrando as cidades de Santa Bárbara, Catas Altas, Santa Luzia, Sabará
2. Coração com sete espadas- Nossa Senhora das Dores- Santa Bárbara
3. Punhal e resplendor com sete estrelas- Nossa Senhora das Dores- Santa Luzia
4. Imagem de Talha Inteira- Nossa Senhora das Dores- Santa Luzia.
5. Imagem Articulada- Cristo da Coluna- Sabará
6. Imagem de Vestir- Nossa Senhora das Dores- Santa Bárbara
7. Imagem de Roca- Nossa Senhora das Dores- Sabará
8. Áreas ocas com tampo às costas- Senhor dos Passos- Santa Bárbara
9. Área oca com tampo às costas- Nossa Senhora das Dores- Santa Bárbara
10. Área oca com tampo às costas- Nossa Senhora das Dores- Sabará
11. Área oca sem tampo às costas- Nossa Senhora das Graças- Catas Altas
12. Imagem de Roca desmontada mostrando as partes componentes do suporte- Nossa Senhora das Dores- Santa Luzia
13. Cristo Morto- Sabará
14. Nossa Senhora das Dores- Santa Bárbara
15. Articulação- Esfera Macho/Fêmea
16. Peça que compõe a articulação- Esfera Macho/ Fêmea
17. Peças que compõem a articulação- Esfera Macho/ Fêmea
18. Articulação- Macho/ Fêmea Simplificado- Nossa Senhora das Dores- Sabará
19. Articulação- Macho/ Fêmea Simplificado- detalhe do cotovelo
20. Articulação- Macho/ Fêmea Simplificado- detalhe do cotovelo
21. Articulação- Macho/ Fêmea Simplificado- detalhe do ombro
22. Articulação- Esfera Bipartida
23. Articulação- Esfera Bipartida- Nossa Senhora das Dores- Santa Bárbara
24. Articulação- Esfera Maciça
25. Articulação- Esfera Maciça- Cristo Morto- Sabará
26. Articulação- Dobradiça- São Jorge- Sabará
27. Articulação- Dobradiça- São Jorge- Sabará
28. Articulação- Dobradiça- São Jorge- Sabará
29. Articulação no pescoço- Cristo Morto- Santa Luzia

30. Articulação no punho- Nossa Senhora das Dores- Catas altas
31. Articulação na coxa com área pélvica- Senhor dos Passos- Santa Bárbara
32. Couro na representação de feridas- Cristo Morto- Santa Luzia
33. Couro nas articulações- Cristo Morto- Santa Luzia
34. Procissão do Depósito- Catas Altas
35. Via sacra com a imagem de Nossa Senhora das Dores- Sabará
36. Crucificação- Catas Altas
37. O manjerição é levado para a igreja em caminhão- Santa Luzia
38. Lágrimas de vidro- Nossa Senhora das Dores- Catas Altas
39. Feridas e hematomas nas costas- Senhor dos Passos- Santa Bárbara
40. Rosto- Senhor dos Passos- Santa Bárbara
41. Nossa Senhora das Dores- Sevilha- Espanha
42. Boneca do século I com articulações nos ombros, cotovelos, joelhos, coxas, dedos das mãos e pés
43. Personagens bíblicos nas procissões
44. Procissão do Encontro em dia de chuva- Santa Luzia
45. Mulheres carregando o andor de Nossa Senhora das Dores- Catas Altas
46. Cireneu- Senhor dos Passos- Catas Altas
47. Vestes mais antigas- Nossa Senhora das Dores- Santa Luzia
48. Vestes mais recentes- Nossa Senhora das Dores- Santa Luzia
49. Imagens de Roca abandonadas

## **LISTA DE TABELAS**

---

1. Classificação das representações iconográficas por cidades
2. Atributos associados à Virgem das Dores por cidades.
3. Sistemas de articulações por categorias de imagens.
4. Presença da policromia por categorias.

## **PALAVRAS CHAVES**

---

Escultura policromada; Articulação; Roca; Semana Santa; Minas Gerais.

## **RESUMO**

---

Estudo da imaginária processional em Minas Gerais nas cidades de Santa Bárbara, Catas Altas, Santa Luzia e Sabará, que são tradicionalmente importantes por suas manifestações religiosas na Semana Santa. Foram pesquisadas as imagens de Nossa Senhora das Dores, Senhor dos Passos e Cristo Morto, principais representações iconográficas utilizadas na Semana Santa.

Classificamos a imaginária pesquisada em três categorias: imagens Articuladas, imagens de Vestir e imagens de Roca, baseando-se no seu sistema construtivo em relação à sua indumentária. Constatamos um nível crescente de simplificação das imagens Articuladas para as imagens de Roca. A articulação é a peça fundamental nestas categorias, onde classificamos cinco modelos, que vão variar segundo a técnica de execução e o material utilizado: Esfera Macho/ Fêmea, Macho/Fêmea Simplificada, Esfera Bipartida, Esfera Maciça e Dobradiça. As articulações servem para mudar a representação iconográfica da escultura e facilitar o ato de vestir, possuindo alto nível de elaboração técnica e eficiência. Esta imaginária demonstrou através do conhecimento de seu sistema construtivo que possui qualidade técnica e artística.

Conclui-se pela incontestável importância desta imaginária, visto que desempenha sua função processional desde o século XVIII até os dias de hoje. Consideramos então, seu grande valor como obra participativa, que existe plenamente quando exerce sua função social e religiosa. Na região estudada presenciou-se uma grande semelhança nas manifestações e rituais da Semana Santa: cerimônias, encenações e procissões.

## ABSTRACT

---

This dissertation report on the processional images from Minas Gerais region, particularly from the important religious traditions of Holy Week in Santa Bárbara, Catas Altas, Santa Luzia e Sabará. The images selected for study are Our Lady of Sorrows, Dead Christ and “Senhor dos Passos” ( Christ on the knee carrying the cross), which are the central iconographical images of Holy Week.

The images are classified, based on their method of construction, into the following categories: Articulated images, de Vestir ( dressed images ) and Roca images. We note one increase level of simplification of articulated images for roca images. These articulations permit the images to be moved into different positions and to be dressed. The articulations were classified into five model types: male/female sphere; male/ female simple; solid sphere; sphere in two halves and hinges.

The importance of these images is indisputable, having been used since the eighteenth century to the present day during the Holy Week. These work of art are of great value when their role in popular religious and social functions is considered together with their high technical, stylistic quality. Their use in religious processions and plays is found to be similar in each of the cities studied.

## 1- INTRODUÇÃO

---

A exploração aurífera ocorrida em finais do século XVII e início do século XVIII no interior do Brasil foi a primeira e grande responsável pela formação de Minas Gerais. Para Minas afluíram um grande contingente de pessoas em busca do enriquecimento rápido, sendo esta a forma inicial de ocupação do território.

Com a decadência do ouro, de caráter aluvionário e de efêmera duração, aparece um contingente humano disponível para outras ocupações e para a diversificação produtora. Boschi<sup>1</sup> comenta:

*“Sabe-se hoje que o que manteve viva a dinâmica das povoações mineiras, mormente na segunda metade do século, não foi a exploração aurífera, mas outras atividades e instituições, como o comércio, a administração, as forças militares, a variada produção cultural e as associações leigas”*

As primeiras manifestações da Igreja Católica portuguesa em Minas Gerais chegam de forma simples e lentamente vão assumindo características próprias. As primeiras missas foram celebradas por capelães, em meio aos aventureiros e, possivelmente, diante de um oratório de viagem. O clero que constituiu o primeiro período da Igreja Mineira, não tinha nenhuma preocupação de catequese e tão pouco possuía organização.

Aos poucos, vão surgindo os primeiros arraiais às margens dos rios, com suas primeiras capelas e vigários, e a manifestação do clero se faz pela presença dos “visitadores” diocesanos, que enviados pelos bispos do Rio de Janeiro, viajavam por todo o território, com o objetivo de fiscalizar a atuação do clero.

*“Os curas e vigários insistem na ação pastoral, até que El - Rei D. João V, a instâncias do Bispo do Rio de Janeiro, D. Frei Francisco de São Jerônimo, cria as primeiras igrejas mineiras e seus párocos, em 22 de fevereiro de 1716.”<sup>2</sup>*

Devido a abusos cometidos por religiosos regulares nesses primeiros tempos de formação da capitania, a Coroa Portuguesa proibiu a instalação

---

<sup>1</sup> BOSCHI, 1986, p.30.

<sup>2</sup> CARRATO, 1968. p.27.

das ordens religiosas, sob a alegação de que estes frades eram os principais responsáveis pelo extravio do ouro e por insuflar a população ao não pagamento de impostos.

Tivemos, porém, irmandades religiosas de leigos, que vão desenvolver nesta sociedade, manifestações sócio culturais e religiosas de forma diferenciada e original.

*“As irmandades coloniais mineiras surgiram como instituições nas quais as pessoas buscavam apoio mútuo e solidariedade. Em seus primórdios, diante de uma realidade instável e insegura, elas serviram como ponto de apoio tanto para indivíduos, como para os aglomerados urbanos que se formavam. Num momento em que o Estado ainda não se fizera presente, foi no interior dessas associações que o habitante da região mineradora encontrou ajuda espiritual e material. Mesmo quando o Estado se implantou e se consolidou, elas não perderam a sua função social. Pelo contrário solidificaram-na.”*<sup>3</sup>

Era a Coroa Portuguesa quem estabelecia as diretrizes da ação da Igreja em Portugal e principalmente na Colônia, onde a sua expansão era um instrumento de conquista para o Estado. Assim em 1745, é criado o Bispado de Mariana, com a intenção, acima de tudo, da manutenção e ampliação do Estado absolutista português.

Com a proeminência das irmandades mineiras, a Igreja que se encontrava presa aos poderes do Estado absolutista e afastada dos seus verdadeiros ideais, não vê outra forma senão associar-se às irmandades de leigos. Elas serão as promotoras e sedes das devoções e instrumento de sustentação material do culto. A atuação da Igreja nesta sociedade, se dará, então, de forma complementar.

O Estado encontrou também nas irmandades de leigos um poderoso aliado aos seus interesses, portanto elas foram reconhecidas e incentivadas por ele, porém mantidas em constante vigilância. Em momento algum elas se transformaram em risco para o Estado, ao contrário, elas foram instrumento de neutralização de tensões, além de assumir funções assistencialistas que seriam de responsabilidade da Coroa.

O catolicismo em Minas Gerais desenvolveu-se com características religiosas próprias. Da sua origem portuguesa vai herdar a simplicidade e a naturalidade com que encara os complexos dogmas da religião católica; não há uma preocupação em entender profundamente estes conceitos e sim de expressar o seu sentimento religioso. Vai assimilar também, o

---

<sup>3</sup> BOSCHI, 1986, p. 177.

gosto pelas solenidades litúrgicas, pelos cultos externos, o aparato ornamental das imagens, retábulos e igrejas. Pode-se dizer que tivemos um catolicismo essencialmente popular, marcado pela precariedade da evangelização e por um relacionamento íntimo entre o sagrado e o humano, peculiares a esta sociedade e a este momento histórico.

Associadas a essas características natas e regionais, estão as diretrizes reformistas e tridentinas que reforçam as devoções pessoais, o culto aos santos, as pompas das festas e das procissões.

Este ambiente foi propício para um grande desenvolvimento das artes, trazendo para esta região uma enorme gama de artistas, que trabalhavam principalmente para as irmandades religiosas de leigos, sendo estas as grandes patrocinadoras da arte no período colonial mineiro. Assim tivemos uma grande quantidade de artistas, artífices, oficiais mecânicos, enfim, profissionais que vão exercer a escultura, a pintura, a talha, e a arquitetura, recebendo variados nomes de acordo com suas especificações: entalhadores, escultores, pintores, carpinteiros, marceneiros, carapinas, pedreiros.

Estes profissionais que aqui trabalharam eram portugueses vindos da Metrópole, profissionais vindos do litoral da Colônia e aqueles que nasceram em Minas e aqui se formaram no exercício prático das atividades artísticas. Pelo volume de obras encontradas que remontam ao século XVIII em Minas, e apesar de não haver corporações de ofícios, devemos concluir que estes trabalhos eram realizados por mestres que mantinham uma estrutura de trabalho coletivo, onde era necessária a presença de aprendizes e auxiliares, inclusive escravos.

Na Minas do Setecentos desenvolveram-se todas as modalidades artísticas, mas a expressão maior da arte neste período colonial, está na escultura, principalmente a escultura em madeira policromada. As obras de talha e a escultura em madeira, muito utilizada em Portugal, vão encontrar no Brasil, especificamente em Minas, campo propício ao seu desenvolvimento, devido à abundância deste material, à herança e tradição portuguesa na sua utilização e à facilidade de manuseio, transporte e confecção se comparada à outras matérias-primas.

Nesse grande acervo escultórico mineiro, considerado o maior do Brasil, estão incluídas as obras de talha, como retábulos, portadas, balaustradas e, principalmente, as esculturas denominadas “*imagens de vulto*”<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> “ Escultura feita em pleno relevo, tridimensional e sem ligação a um plano de fundo, permitindo a sua observação de qualquer ponto à sua volta.”

TEIXEIRA, 1985, p.228.



Este trabalho visa estudar uma tipologia específica de imagem de vulto - a imaginária processional utilizada na Semana Santa em Minas Gerais. Apesar da grande incidência e da popularidade destas esculturas em nosso estado, são escassas as pesquisas a seu respeito.

Para uma melhor compreensão e sistematização deste estudo classificamos estas imagens em categorias, de acordo com seu processo construtivo. Reconhecemos em um primeiro grande grupo, as imagens de Talha Inteira, que são definidas em uma única posição, não possuem articulações e são reconhecidas por sua qualidade técnica e estilística.

As imagens propostas para estudo e objetivo principal deste trabalho se diferenciam deste primeiro grupo, porque sempre possuem articulações, e podem ser subdivididas de acordo com outras características de seu sistema de construção. Assim, o estudo da tecnologia de construção é um ponto relevante neste trabalho e nos leva à classificação desta imaginária em categorias.

Estas categorias, - imagens Articuladas, imagens de Vestir e imagens de Roca, são sempre relegadas a segundo plano e consideradas de como uma arte menor em detrimento da imaginária de Talha Inteira.

O objetivo principal deste trabalho é o conhecimento destas obras e a conseqüente discussão a respeito de suas características e qualidades artísticas, tecnológicas, e iconográficas, considerando-as como parte integrante de nosso acervo escultórico, portanto merecedoras de atenção e pesquisa.

Outro aspecto que nos despertou grande interesse, é sua utilização em Minas Gerais, desde o século XVIII até os dias de hoje, quando persiste em desempenhar sua função social e religiosa, reunindo grande parte das comunidades nas procissões e encenações religiosas da Semana Santa, sendo um dos objetos de culto religioso mais populares da região.

Este estudo pretende mostrar uma obra de arte em sua plena função social e religiosa, demonstrando sua qualidade técnica e artística, e reconhecendo seu valor dentro do acervo de esculturas brasileiras.

HHH

## 2- REVISÃO DA LITERATURA

---

A arte religiosa mineira dos séculos XVIII e XIX ainda é um assunto muito pouco estudado; são escassas as publicações na área e até há bem pouco tempo só se ouvia falar sobre Antônio Francisco Lisboa, o “Aleijadinho” e Manoel da Costa Atayde.

Temos o estudo sobre Antônio Francisco Lisboa, o “Aleijadinho”, de autoria de Germain BAZIN <sup>1</sup> que, apesar de ter sido publicado em 1963 ainda é uma importante referência sobre o escultor e sua obra. A historiadora Míriam Ribeiro <sup>2</sup>, também tem obras sobre o Aleijadinho, sendo este o artista mais estudado do Brasil colônia.

Especificamente sobre a imaginária mineira, temos um grande acervo com obras de qualidade técnica e artística indiscutíveis, sendo muitos dos artistas anônimos, ou ainda ignorados pelos pesquisadores, faltando o devido estudo e reconhecimento.

O Inventário de Bens Móveis do Estado de Minas Gerais <sup>3</sup> iniciado em 1986 e concluído em 1996, tem catalogado todo o acervo mineiro tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Também o IEPHA- Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico, possui inventários de bens móveis de alguns monumentos tombados no nível estadual.

Estes inventários são de vital importância para o conhecimento, a pesquisa e a proteção de nosso acervo.

No início da década de noventa vimos surgir vários projetos de pesquisa sobre a imaginária mineira <sup>4</sup>, onde são abordados, principalmente, aspectos referentes à técnica de construção das imagens, seus materiais e seus artistas.

---

<sup>1</sup> BAZIN, G, O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil, 1971.

<sup>2</sup> OLIVEIRA M.. Aleijadinho: passos e profetas, 1985.

Id, O santuário de Congonhas e a arte de Aleijadinho, s/d.

Id, Passos da Paixão. O Aleijadinho, s/d

<sup>4</sup> Estes projetos foram idealizados por profissionais do Centro de Conservação Restauração de Bens Culturais Móveis- CECOR - da Escola de Belas Artes da UFMG:

-Tecnologia da escultura policromada em Minas Gerais- Aleijadinho, Francisco Vieira Servas- Profa. Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho,

-Mestre de Piranga- Claudina Maria Dutra Moresi e Mara Solange Fantini;

- Policromia das esculturas mineiras - Prof. Luís Antônio Cruz Souza.

Recentemente foi fundado o Centro de Estudos da Imaginária Brasileira CEIB-<sup>5</sup> que é um passo importante para reunir profissionais interessados no desenvolvimento da pesquisa da imaginária e assuntos correlatos em Minas e no Brasil, promovendo intercâmbio entre seus membros, estimulando e favorecendo a divulgação dos trabalhos de pesquisa realizados.

Percebemos então, uma carência muito grande de pesquisas sobre a escultura colonial mineira e uma premente necessidade de suprir esta falta, tendo em vista os interesses surgidos nos últimos tempos.

Sobre a imaginária processional, especificamente tratada neste trabalho, temos conhecimento de raras publicações no país, apesar de considerarmos que ela tem grande importância como objeto de arte e de culto, nas manifestações socioculturais e religiosas do povo mineiro.

Em Minas Gerais temos os artigos intitulados: “*Imagens Religiosas Articuladas, o teatro místico religioso do Barroco*”<sup>6</sup>, e “*Imagem de roca, imagem de vestir*”<sup>7</sup> e na Bahia temos o artigo, “*Imagens barrocas de roca da Bahia*”<sup>8</sup>, cujo mérito é principalmente o de ter chamado a atenção para a relevância do tema.

Minas Gerais e Bahia são os estados brasileiros que possuem os maiores e mais ricos acervos escultóricos do país. Nestes dois estados a importância desta imaginária se faz presente até os dias de hoje, onde continua desempenhando a sua função religiosa, apesar de na Bahia, apresentar o sincretismo religioso como característica singular.

A imaginária processional no Brasil é conhecida pelas denominações de imagens de Roca e de Vestir e na Bahia pode receber também o nome de imagem de Bastidor.

Em referência à América Latina, encontramos algumas publicações sobre a escultura na Argentina<sup>9</sup>, onde a imaginária é tratada num sentido mais amplo, abordando assuntos referentes a materiais, técnicas, autoria, origem, procedência de suas várias províncias e iconografia. Em todos estes trabalhos sempre são tratados aspectos referentes à imaginária processional, também abundante neste país. Nenhum dos autores se

---

<sup>5</sup> O Centro de Estudos da Imaginária Brasileira-CEIB, foi fundado em 29/10/1996.

<sup>6</sup> PAIVA, 1974. P.17 a 20.

<sup>7</sup> CUNHA, 1979, p. 247 a 256.

<sup>8</sup> SANT`ANA, PARANHOS, 1981, p. 113 a 126.

<sup>9</sup> TERAN, CAZZANIGA, 1983.

GORI, BARBIERE, 1993.

RIBERA, SCHENONE, 1948.

PROVINCIA DE SALTA- PATRIMONIO ARTISTICO NACIONAL- INVENTARIO DE BIENESMUEBLES, 1988.

propõe a um estudo e uma classificação detalhada quando trata destas categorias. Os nomes encontrados para esta imaginária são: *de “vestir”, “candelero”, “caballete”, “trípode”, “arcadijo”, “bastidor”*, porém não há maiores explicações sobre estas nomenclaturas.

Estas imagens agradavam tanto, que são encontradas na região várias imagens de *“talha completa”* (talha inteira), que foram desbastadas para se transformarem em imagens de vestir e ou que foram adaptadas para a modalidade de vestir, sem modificações em seu volume.

Na Espanha há várias publicações sobre o tema do historiador e especialista em escultura, Juan José Martín Gonzáles <sup>10</sup>, abordando sua história, materiais, técnicas e seus principais artistas.

Apesar da importância desta imaginária na Espanha, que é considerada inclusive a pátria da imagem de vestir, não encontramos nas publicações citadas, nenhum capítulo em que o autor trate especificamente deste assunto, porém podemos encontrar comentários importantes sobre o tema. Neste país, esta categoria de imaginária é denominada *“imagens de vestir”* ou de *“bastidor”*.

A imaginária de vestir destinada à arte processional teve grande destaque na escola de Andaluzia do século XVII. Estas imagens tiveram grande ênfase, com seus trajes suntuosos, associando a arte do escultor aos artistas da costura e do bordado.

Em *“Las Virgenes en la Semana Santa em Sevilla”*<sup>11</sup>, o autor fala da profunda tradição existente em Sevilha, cidade da Andaluzia, de cultivar as imagens de vestir da Virgem, a ponto de identificar esta cidade como a terra da Maria Santíssima.

Em Sevilha este sentimento não desapareceu ou diminuiu, até o século XX, e sim, foi aumentando com a fundação de novas confrarias, execução de novas imagens e restauração das antigas. A Semana Santa em Sevilha, é ainda hoje, um fenômeno de complexidade e riqueza cultural.

Percebe-se pelas poucas publicações encontradas, que a imaginária, amplamente denominada de vestir, não tem o devido estudo no Brasil e demais lugares onde ela ocorre, apesar de sua importância e difusão por vários países.

Durante quatro anos de trabalho, no desenvolvimento desta pesquisa, já

---

<sup>10</sup> As referências consultadas foram:  
GONZÁLEZ, Historia de la Escultura, 1964  
Id., Escultura Barroca en España, 1600/ 1770, 1983  
Id., Las claves de la escultura, 1990

<sup>11</sup> PARAMO, 1983.

publicamos dois artigos <sup>12</sup> com resultados parciais. Agora, com o devido amadurecimento podemos apresentar um estudo mais abrangente.

HHH

---

<sup>12</sup> QUITES, Imaginaria Processional (imagens de roca e articuladas) em Minas gerais, 1994  
Id., The processional image in Minas Gerais- Brazil, 1996

### 3- METODOLOGIA

---

Ao se iniciar um trabalho de pesquisa é necessário ter em conta as delimitações do assunto a ser tratado, visto que se abre ao pesquisador um leque de intermináveis assuntos. É necessário, neste momento, saber discernir exatamente o seu campo de trabalho e o nível de pesquisa a ser alcançado, para que o estudo não se perca em outras vertentes, desviando-se de sua proposta inicial. Muitas vezes este seria o ponto de partida para outras pesquisas dentro da mesma temática.

A imaginária processional proposta para este estudo, tem como característica comum, a articulação, que permite mudanças de posição da escultura de acordo com os objetivos e a função para a qual foi executada.

Essas categorias de esculturas têm grande variedade de representações iconográficas, portanto, selecionamos para este trabalho as representações iconográficas consideradas as mais importantes em qualidade e quantidade no estado de Minas Gerais.

Escolhemos as imagens de Nossa Senhora das Dores, Senhor dos Passos e Cristo Morto, que são utilizadas nos cerimoniais, encenações e procissões da Semana Santa. Elas existem em grande número e não há uma comunidade ou igreja que não as possua. Outro aspecto que nos levou a selecionar estas imagens, é que elas preservam sua função social e religiosa em vigor até os dias de hoje.

Faz parte de nossa proposta, a utilização esporádica de outras representações iconográficas, desde que apresentem algum interesse, dentro da nossa proposta de estudo da tecnologia de construção.

A Semana Santa é o ponto alto das manifestações religiosas da Igreja Católica, onde é celebrada a paixão, morte e ressurreição de Cristo, através das cerimônias, encenações, preparo das imagens, dos andores, e demais alfaias para as procissões. Na Semana Santa, escolhemos as procissões importantes do ponto de vista deste estudo e da participação das representações iconográficas selecionadas. As procissões pesquisadas são as seguintes: Procissão do Depósito, Procissão da Nossa Senhora das Dores, Procissão do Encontro e Procissão do Enterro. As encenações são a crucificação e o descendimento.

Foram selecionadas cidades tradicionalmente importantes por suas

manifestações religiosas na Semana Santa em Minas Gerais: Santa Bárbara, Catas Altas, Santa Luzia e Sabará. São cidades históricas, fundadas no início do século XVIII, situadas nas proximidades de Belo Horizonte. ( FIG. 1 )



**FIG.1- Mapa do Estado de Minas Gerais, localizando as cidades de Santa Bárbara, Catas Altas, Santa Luzia e Sabará**

Estas cidades possuem um valioso patrimônio cultural, com ricos exemplares na área de bens culturais imóveis, como por exemplo as igrejas: Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara; Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Catas Altas; Matriz de Santa Luzia em Santa Luzia e Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Sabará. O acervo de bens móveis é grande e valioso, constituindo-se principalmente de

esculturas: obras de talha e imaginária.

O método de investigação foi subdividido em dois módulos. O estudo das imagens em seu contexto religioso durante a Semana Santa e a pesquisa das imagens individualmente, cujo principal objetivo foi o conhecimento da sua técnica construtiva.

Em seu contexto religioso, as imagens foram estudadas através de sua participação em todos os cerimoniais, junto às comunidades; o manuseio das imagens antes, durante e após as encenações e procissões. Foram feitas observações pertinentes ao preparo das imagens, (troca das vestes, tratamento da peruca, fixação dos atributos) e dos andores, incluindo os sistemas de fixação das imagens e as decorações. Também foram observadas as igrejas, onde ocorrem algumas cerimônias, e as ruas por onde passam os cortejos. Todas estas etapas estão documentadas em slides.

Foram entrevistadas várias pessoas em cada uma das comunidades, quando questionamos sobre a guarda, os cuidados e os costumes relacionados aos cerimoniais da Semana Santa.

Posteriormente, as imagens foram estudadas individualmente nas igrejas onde ficam guardadas, quando o principal objetivo foi o conhecimento de sua técnica construtiva. Iniciamos este trabalho preenchendo uma ficha de identificação que consta dos seguintes itens: obra, autor, técnica, dimensões, origem, procedência, época, proprietário e endereço. Em seguida após a remoção das vestes fez-se uma descrição da obra, onde o objetivo foi auxiliar na identificação e conhecimento da peça.

Foi investigado o número de blocos ou partes e os seus sistemas de fixação; se possuem alguma área oca ou se são maciças; as dimensões dos orifícios e os sistemas de encaixe de atributos e acessórios; as articulações e seu sistema construtivo e o material utilizado nos olhos, e sua forma de encaixe.

Fizemos, também, o estudo das características da policromia quando foram observadas as áreas policromadas e as não policromadas; a presença do couro policromado ou não; as técnicas utilizadas na carnação, como pingos de sangue, hematomas e feridas.

As vestes foram examinadas quanto a sua autenticidade, constituição e variedade. Os anexos, como resplendores, coroas de espinho, punhal, corações com espadas, foram analisados de acordo com sua constituição, e características iconográficas. Outros materiais agregados a esta imaginaria também têm atenção neste estudo.



Foi observado também o estado de conservação do suporte e da policromia: ataque de insetos e fungos, fraturas, rachaduras, fissuras e perdas do suporte, problemas com as articulações, sujidades, manchas, desprendimentos e perdas da camada pictórica, repinturas e intervenções inadequadas.

Paralelamente, foram realizadas documentações fotográficas, em preto e branco e slides, seguindo uma relação de posições e de detalhes pré estabelecidos. A obra foi documentada com e sem as vestes, nas posições de frente, costas, perfis direito e esquerdo. Em seguida foram documentados todos os detalhes, que são as partes do corpo da imagem, priorizando as mais significativas do ponto de vista construtivo.

Devido à grande quantidade de dados colhidos na pesquisa de campo, optou-se pela criação de um banco de dados, visando facilitar o trabalho de averiguação, comparação e classificação desta imaginária.

Foi realizada uma pesquisa sobre a iconografia das imagens de Nossa Senhora das Dores, Senhor dos Passos e Cristo Morto em relação às características iconográficas específicas da imaginária em questão.

A documentação fotográfica em slides foi catalogada e a documentação em preto e branco classificada e colocada em álbuns apropriados.

Ampliou-se, finalmente, a pesquisa bibliográfica, buscando referências nacionais e internacionais sobre estas categorias, visando um estudo comparativo.

HHH

## 4- ANÁLISE ICONOGRÁFICA

---

A imaginária processional, objeto deste estudo, foi fartamente utilizada na arte do século XVIII e XIX em Minas Gerais, possuindo uma gama enorme de representações iconográficas como santos, imagens da Virgem Maria e do Cristo. No entanto, para tornar este trabalho viável, delimitamos o assunto, selecionando a iconografia da Paixão de Cristo utilizada na semana Santa de quatro cidades mineiras tradicionais por suas manifestações religiosas. Consideramos esta escolha pertinente, devido à grande utilização dessas representações em todo o Estado, levantando assim, uma amostra significativa desta imaginaria. O nosso trabalho foi fundamentado nas representações da Nossa Senhora das Dores, Cristo Morto e Senhor dos Passos. Acrescentamos à estas iconografias as representações de Nossa Senhora das Graças e São Jorge, por considerarmos suas características construtivas diferenciadas e importantes neste estudo.

### 4.1- Virgem das Dores

O importante estudioso da iconografia cristã Louis Réau <sup>1</sup>, faz a classificação iconográfica da Virgem na arte do ocidente, definindo as seguintes tipologias: Virgem antes do nascimento do Menino; Virgem com o Menino; Virgem das Dores: Piedade e Nossa Senhora das Dores; e Virgem do Amparo ou Tutelar.

A representação iconográfica da Virgem das Dores tem origem na profecia de Simeão e nos remete ao evangelho. Segundo São Lucas, havia em Jerusalém um homem chamado Simeão, justo e piedoso, ao qual havia sido revelado pelo Espírito Santo que não veria a morte sem antes contemplar o Cristo. Movido pelo Espírito Santo, ele foi ao templo, onde o menino se apresentava para a circuncisão, aos oito dias de nascido. Vendo o menino, tomou-o em seus braços e louvou a Deus dizendo:

---

<sup>1</sup> REAU, 1957, p. 74

*“Agora, Senhor, conforme a tua promessa, podes deixar o teu servo partir em paz. Porque meus olhos viram a tua salvação, que preparastes diante de todos os povos: luz para iluminar as nações e glória do teu povo, Israel.”*<sup>2</sup>

Simeão abençoou os pais do menino e disse à Maria, sua mãe:

*“Eis que este menino vai ser causa de queda e elevação de muitos em Israel. Ele será um sinal de contradição. Quanto a você, uma espada há de atravessar-lhe a alma. Assim serão revelados os pensamentos de muitos corações.”*<sup>3</sup>

Assim foi profetizada a dor da Virgem Maria, que culmina com a morte de seu filho Jesus Cristo.

Segundo LIMA JÚNIOR<sup>4</sup>, o culto aos sofrimentos de Nossa Senhora se divide em várias invocações: Piedade, Soledade, Pranto, Angústias e Dores; e segundo PARAMO<sup>5</sup> as invocações das dores representadas na Semana Santa sevilhana são: *Amargura, Dolorosa, Quinta Angustia, Piedad, Afligida e Soledad*.

Estas várias invocações representam sempre o sofrimento da Virgem, demonstrando cada uma delas a sequência das dores impostas à mãe, acompanhando seu filho para a morte. A Virgem da *Amargura* é a representação da Virgem a caminho do calvário, na “rua da amargura”<sup>6</sup>, quando encontra com São João e vê seu filho com a cruz às costas. Este episódio não é citado nos evangelhos canônicos<sup>7</sup>, e de acordo com os apócrifos<sup>8</sup>, a Virgem teria desmaiado ao presenciar esta cena.

A Virgem *Dolorosa*, comumente denominada de Nossa Senhora das Dores em português, é a representação da mãe assistindo a crucificação, que segundo os evangelhos canônicos, cita sua presença aos pés da cruz.

---

<sup>2</sup> Lucas (2, 29-32) BIBLIA SAGRADA, 1990, p. 1312.

<sup>3</sup> Lucas, (2, 34-35) BIBLIA SAGRADA, p. 1313

<sup>4</sup> LIMA JÚNIOR, 1956, p.87.

<sup>5</sup> PARAMO, 1983, p.69-198.

<sup>6</sup> A “rua da amargura” é uma expressão utilizada popularmente, quando se quer dizer que alguém está atravessando uma fase muito difícil ou muito ruim.

<sup>7</sup> São chamados canônicos, porque formam o cânon ou lista oficial dos livros que a Igreja considera como inspirados e que servem, portanto, de norma para a fé e para a prática religiosa.

BÍBLIA APÓCRIFA, 1991, p.7.

<sup>8</sup> Apócrifo é uma palavra grega (apócrifos) que significa escondido, secreto, oculto. Foram assim chamados porque não eram de uso público, isto é, não eram usados oficialmente na liturgia e no ensino. São em geral, contemporâneos dos escritos bíblicos, ou pouco posteriores, datando dos últimos séculos a .c. ou dos primeiros séculos da era cristã.

Ibid., 1991. p.9.

*“A mãe de Jesus, a irmã da mãe dele, Maria de Cléofas, e Maria Madalena estavam junto à cruz. Jesus viu a mãe e, ao lado dela, o discípulo que ele amava. Então disse à mãe: “Mulher, eis aí o seu filho”* <sup>9</sup>

Esta representação iconográfica foi precedida e inspirada por uma grande produção poética, de um lirismo doloroso, que culminou no cântico *Stabat Mater*:

*“La Madre Piadosa estaba  
junto a la cruz y lloraba  
mientras su hijo pendía;  
cuya alma triste y llorosa,  
traspasada y dolorosa,  
fiero cuchillo tenía”* <sup>10</sup>

Esta descrição poética, levaria à representação da Virgem das Dores, ou das sete Dores, com um lenço nas mãos para enxugar as lágrimas e um punhal cravado no peito. No entanto este punhal teria se multiplicado chegando ao número de sete, que simbolizam as sete dores da Virgem. Os sete punhais obedecem à seguinte colocação: dispostos em círculos ou lateralmente, três do lado esquerdo, correspondendo às dores da infância e quatro do lado direito correspondendo às dores da Paixão.

As três dores relacionadas à infância de Jesus são:

- Profecia de Simeão, já relatada no início deste capítulo.
- Jesus, recém-nascido, é levado pelos pais para o Egito, fugindo da morte iminente imposta por Herodes. Lá, a família fica sete anos como estranha, sem recursos e sem amigos e penosa é a viagem de ida e volta.
- Jesus, com doze anos de idade, é levado por seus pais a Jerusalém, segundo o costume do dia da Páscoa. Lá Ele desaparece e sua mãe sente-se abandonada. Ele ficou três dias desaparecido e os pais o encontraram no templo entre os doutores, ouvindo-os e fazendo perguntas.

---

<sup>9</sup> João(19-25-26) BIBLIA SAGRADA, 1990, p 1383

<sup>10</sup> PARAMO, 1983. P. 86

As quatro dores relacionadas com a paixão de Cristo são:

- O caminho do Calvário, quando Maria se encontra com Jesus. A Procissão do Encontro se refere à esta dor.
- Crucificação e morte na cruz, quando sua Mãe assiste ao seu martírio após três horas de sofrimento.
- A abertura do coração de Jesus pela lança, o descendimento da cruz, e o recolhimento do Filho em seu regaço.
- A sétima dor, que é o sepultamento de Jesus.

A Virgem com sete punhais, símbolo das sete dores, é devoção da região de Flandres, no final do século XV. A devoção às sete dores da Virgem foi adotada em oposição simétrica às sete alegrias ou graças alcançadas pela virgem no paraíso.

A *Quinta Angustia*, ou Nossa Senhora das Angústias, é a representação da Virgem quando seu filho é retirado da cruz. Vestida de roxo, sua fisionomia é bastante angustiada e possui um lenço nas mãos.

Segundo MEGALE <sup>11</sup>, da Espanha o culto de Nossa Senhora das Angústias passou para Portugal onde foi fundada uma irmandade para venerar os padecimentos da Maria Santíssima. Esta confraria iniciou no século XVIII a realização das procissões do encontro e do enterro na Semana Santa, uso que se espalhou pelo Brasil colônia.

A Nossa Senhora da Piedade é uma criação iconográfica alemã que surgiu no final do século XIII e representa a cena posterior ao descendimento da cruz, quando a Virgem toma em seus braços o filho morto. Esta representação pode variar muito, apresentando diversas posições do filho junto à mãe. Em Portugal e Espanha, a Senhora da Piedade recebe, muitas vezes, o nome de Nossa Senhora das Angústias, devido à expressão de sua fisionomia que é angustiada e segura um lenço nas mãos.

Nossa Senhora da Soledade, é a representação da mãe sozinha com sua dor depois que o filho foi levado para o sepulcro. Representa Maria desolada, levantando os olhos aos céus ou então para a cruz, as mãos estão unidas e grossas lágrimas rolam por sua face. E para melhor exprimir a dor, passou a ser representada com um punhal ou espada traspassado em seu peito, sendo a representação que melhor se aproxima

---

<sup>11</sup> MEGALE, 1986, p.33

da profecia de Simeão.

De acordo com LIMA JUNIOR <sup>12</sup>, a invocação à Nossa Senhora das Dores começou a ser pública e específica desde que o Papa Benedito XIII, em 22 de agosto de 1727, mandou que se rezasse sobre as Dores de Nossa Senhora, inscrevendo-as nos breviários.

Em 1761, em Braga, foi estabelecida a Confraria dos Servos de Nossa Senhora das Dores, que passaram a ser denominados “servitas” e se transformaram em Irmandade de Nossa Senhora das Dores e Calvário.

No século XVIII vieram, de Braga e de outras regiões do Minho, vários sacerdotes e imigrantes, não tardando a aparecer em Vila Rica em 1767, a Irmandade de Nossa Senhora das Dores e Calvário. No ano seguinte, em 1768 é obtida a carta de confirmação, onde autorizava-se ao Prior Geral ou qualquer sacerdote, regular ou secular, o poder de conferir aos irmãos de Vila Rica o escapulário e a Coroa das Dores. São introduzidas as procissões dos Passos e Enterro.

A devoção à Nossa Senhora das Dores desenvolveu-se rapidamente tendo, já em 1775, cerca de cinco mil associados em toda a capitania. Neste mesmo ano realizou-se a primeira procissão de Nossa Senhora das Dores em Vila Rica, espalhando-se o seu uso por toda a capitania.

Até a reforma litúrgica determinada pelo Concílio Vaticano II, a Igreja celebrava duas festas em homenagem a Nossa Senhora das Dores. Uma na sexta-feira da semana anterior ao Domingo de Ramos e a outra em 15 de setembro. Esta última é hoje a única celebrada na liturgia Romana. Temos também o septenário das Dores, celebrado atualmente, uma semana antes da Semana Santa.

## 4.2- Jesus Cristo

RÉAU <sup>13</sup>, distingue três modos de figuração do Cristo na arte do ocidente: o Menino Jesus, o Cristo adulto suspenso na cruz e o Juiz Supremo reinando no céu. A estes três tipos ele acrescenta, o Cristo Mestre e o Cristo Intercessor.

Segundo ÁVILA <sup>14</sup> a representação humana do Cristo na História da Arte se processou de forma lenta. Nos primeiros tempos do cristianismo era

---

<sup>12</sup> LIMA JÚNIOR, 1956, p.88

<sup>13</sup> REAU, 1957, p. 40.

<sup>14</sup> ÁVILA, TRINDADE, 1993, p. 115.

realizada de forma simbólica, usava-se a Pomba em alusão ao Espírito Santo, integrante da “Trindade”, ou da alma cristã, e o Peixe representando Jesus Cristo e a Eucaristia. A cruz, instrumento de martírio do Cristo, foi aceita como representação simbólica do Cristo a partir de Constantino (305-337), sendo anteriormente identificada somente com o suplício de malfeitores.

Continuando, a autora comenta a evolução da representação do Cristo na arte cristã, chegando gradativamente ao humano:

*“A pintura e a escultura demoraram algum tempo para assimilar a lição de humanidade sem barreiras pregada pelo teatro litúrgico dos quatrocentos. Se os séculos XV e XVI canonizaram, via renascimento, a beleza da figura humana, a arte do século XVII ampliou a representação expressionista do homem. Houve assim, um rompimento dos limites do belo nas retratações dos Cristos dolorosos e sofridos, onde transborda toda a pungência e o sentido humano do Filho de Deus. Será este Cristo que levará o homem à salvação, através da acumulação da dor...”*

*“...Esta representação evolui até transformar-se no Cristo humilhado, subjugado, flagelado, pregado na cruz e finalmente morto, nos braços de sua mãe - Imagem da dor, Senhora das Dores. Impõe-se a contemplação desta imagem da morte e aos cristãos cabe a imitação de Cristo e acima de tudo a associação à sua agonia. Se até o filho de Deus teve que sofrer, quanto mais nós homens, pobres pecadores(...) Encenando a dor de Cristo, o fiel exorcizava o medo da morte, ao mesmo tempo que minimizava sua culpa pelos prazeres da terra”<sup>15</sup>*

O drama da Paixão e Morte de Cristo foi exaustivamente tratado na história da arte e mais especificamente nas festas religiosas da Semana Santa, sendo várias as representações iconográficas de Jesus utilizadas nestas cerimônias.

Os evangelistas descrevem com detalhes os acontecimentos relativos à paixão e morte de Cristo, e os apócrifos se referem a outros detalhes que complementam as ocorrências dos evangelhos canônicos.

Em Mateus,<sup>16</sup> Jesus fala a seus apóstolos sobre o seu destino:

*“Enquanto subia para Jerusalém, Jesus tomou consigo os doze apóstolos em particular e, durante a caminhada, disse para eles: “Eis que estamos subindo para Jerusalém, e o Filho do Homem vai ser entregue aos chefes dos sacerdotes e aos doutores da lei. Eles o condenarão à morte, e o*

---

<sup>15</sup> ÁVILA, TRINDADE, 1993, p. 116

<sup>16</sup> Mateus (20,17-19) BIBLIA SAGRADA, 1990, p. 1266

*entregarão aos pagãos para zombarem dele, flagelá-lo e crucificá-lo e no terceiro dia ele ressuscitará.”*

De acordo com o anunciado, a história nos remete à festa da Páscoa, quando Judas Iscariotes, um dos doze apóstolos, se aproxima de Jesus com uma grande multidão, armada de espadas e paus, que vinha por parte dos chefes dos sacerdotes e dos anciãos do povo. Judas entrega Jesus com um beijo traidor. Este era o sinal para que o Filho do Homem fosse reconhecido. Os chefes dos sacerdotes e os anciãos do povo convocaram um conselho contra Jesus, para o condenarem à morte. Eles o amarraram e o levaram para ser entregue a Pilatos, o governador. Judas arrepende-se de seu ato, devolvendo as trinta moedas de prata e confessando aos chefes dos sacerdotes e anciãos que Jesus era inocente. Seu ato foi em vão, nada mais podia ser feito. Então, Judas atira as moedas no santuário e vai se enforcar. Diante do governador, Jesus foi submetido a um interrogatório, mas ele não respondeu a nenhuma das acusações.

Na festa da Páscoa, era costume que o governador soltasse um prisioneiro que a multidão desejasse. Tinha nessa ocasião um prisioneiro famoso de nome Barrabás, condenado por revolta na cidade e homicídio. Pilatos então perguntou a multidão sobre qual prisioneiro soltar: Barrabás ou Jesus? A multidão insuflada pelos chefes dos sacerdotes e os anciãos insistiu na condenação de Jesus. Pilatos com receio de uma revolta, pediu água e lavou as mãos, dizendo a multidão não ser o responsável pelo sangue daquele homem.

Continuando o suplício de Jesus, Marcos <sup>17</sup> relata:

*“Em seguida os soldados de Pilatos levaram Jesus ao palácio do governador, e reuniram toda tropa em torno de Jesus. Tiraram a roupa dele, e o vestiram com um manto vermelho; depois teceram uma coroa de espinhos, puseram a coroa em sua cabeça, e uma vara em sua mão direita. Então se ajoelharam diante de Jesus e zombaram dele, dizendo: “Salve, rei dos judeus!”*

*Cuspiram nele e, pegando a vara, bateram na sua cabeça. Depois de zombarem de Jesus, tiraram-lhe o manto vermelho, e o vestiram de novo com as próprias roupas dele; daí o levaram para crucificar.”*

A caminho da crucificação, uma grande multidão, acompanhava Jesus rumo ao Gólgota, que quer dizer lugar da caveira, e Simão de Cirene é obrigado a ajudar Jesus a carregar a sua cruz.

Jesus foi colocado na cruz ao lado de dois criminosos, um à sua direita

---

<sup>17</sup> Marcos ( 27, 27-31) BIBLIA SAGRADA, 1990, p. 1277



(Dimas) outro à sua esquerda (Gestas), e Pilatos mandou escrever um letreiro, com os dizeres, “Jesus Nazareno - o Rei dos Judeus” e colocou-o no alto da cruz de Jesus.

Desde o meio-dia houve uma grande escuridão sobre a terra, e Jesus por volta das três horas deu um forte grito:

*“Eli, Eli, lamá sabactâni?” que quer dizer:*

*“Meu Deus, Meu Deus, por que me abandonastes?”* <sup>18</sup>

Neste momento foram buscar vinagre e o deram, em uma esponja, na ponta de uma vara. Então Jesus deu outra vez um forte grito, e entregou o espírito. Naquele momento, as trevas cobriam a terra inteira, sobreveio um terremoto, os túmulos se abriram e muitos santos falecidos ressuscitaram. Segundo os evangelhos apócrifos, <sup>19</sup> mais tarde os soldados quebraram as pernas dos dois ladrões que também estavam crucificados. A Jesus, como viram que já estava morto, não lhe quebraram as pernas, mas um dos soldados de nome Longinos, abriu-lhe o lado com uma lança, e imediatamente saiu sangue e água. Então, suas roupas foram repartidas e a sua túnica foi sorteada.

José de Arimatéia, discípulo de Jesus, rogou a Pilatos, que o deixasse tirar o corpo de Jesus. Pilatos lhe permitiu e juntamente com Nicodemos tomaram o corpo de Jesus, o embalsamaram com aromas e o envolveram em lençóis, maneira como os judeus fazem com seus mortos. Jesus foi sepultado num sepulcro novo, num horto, próximo ao local onde ele fora crucificado. Este sepulcro foi fechado com uma pedra, estando presentes Maria Madalena e outra Maria. No dia seguinte as duas Marias foram ao sepulcro, mas nada encontraram, Jesus havia ressuscitado.

Santiago de la Vorágine <sup>20</sup> escreveu no século XIII “La Leyenda Dorada” que foi base para muitas representações iconográficas cristãs. Ao tratar o tema da Paixão de Cristo, ele descreve alguns aspectos sobre a amargura de suas dores e a humilhação de seus escárnios.

Na questão sobre a amargura de suas dores, são relatadas a afronta que sofreu ao ser condenado à morte na cruz ao lado de dois ladrões e em um local onde morriam todos os malfeitores e marginais; relata-se também a injustiça de ter sido acusado de não pagar os impostos, de mentir dizendo que era rei e filho de Deus e de ser acusado por aqueles que diziam ser seus amigos. Outra questão é o fato de que a dor alcançou todos os seus membros e sentidos como, por exemplo quando teve sede e os soldados

---

<sup>18</sup> Marcos (27, 46) BIBLIA SAGRADA, 1990, p. 1278

<sup>20</sup> VORÁGINE, 1990, p. 217-227

deram-lhe de beber uma mistura de mirra, fel e vinagre. O vinagre era dado aos crucificados para antecipar-lhes a morte, no caso de Jesus com a mirra mortificaram seu olfato e com o fel o seu paladar.

Relata, ainda, as humilhações e zombarias que sofreu ao ter que vestir uma túnica branca em presença de Herodes, um manto púrpura, um cetro de cana e uma coroa de espinhos em presença de Pilatos, tudo isto com objetivo de gozação ao rei dos judeus. Diz-se que a coroa de espinhos era feita de juncos marinhos, cujos espinhos eram duros e afiados e que perfuraram o crânio e penetraram no cérebro de Jesus.

O autor, questiona sobre o local do corpo onde se aloja a alma. Para os entendidos, há três possibilidades, ela se encontra no coração, no sangue ou na cabeça.

*“Parece que los judios conocían estas opiniones, porque, en su afán de arrancar el alma del cuerpo de Jesús, buscáronla en los tres sitios: en el corazón, traspasándosele com una lanza; en la sangre, abriéndole las venas de las manos y de los pies; en la cabeza, clavando en ella los dardos de las espinas hasta hacerlos penetrar en el cerebro.”*<sup>21</sup>

Nestes relatos citados sobre a vida de Cristo podemos ver a origem de várias representações iconográficas: Cristo da Coluna, “Ecce Homo”, Senhor da Cana Verde, Senhor dos Passos (cruz às costas), Cristo Crucificado e o Cristo Morto (no esquife). Todas elas simbolizam a seqüência do sofrimento do Jesus a caminho da morte.

De acordo com Reau<sup>22</sup>, O Cristo da Coluna também é conhecido como Cristo da Flagelação, entretanto, todos os evangelistas falam da flagelação, sem, contudo, mencionar a coluna. Em todos os relatos, não há maiores detalhes sobre como ele foi flagelado. É mencionado que ele foi castigado, que bateram em sua cabeça e lhe deram bofetadas, o coroaram de espinhos, vestiram lhe um manto vermelho, colocaram uma vara em sua mão.

Sobre a coluna, Miriam Ribeiro<sup>23</sup> esclarece:

*“Ao contrário do que se possa pensar, esta coluna não é, entretanto, produto exclusivo da imaginação dos artistas: duas colunas da Flagelação uma situada em Roma e outra em Jerusalém, foram veneradas como relíquias importantes, desde os primórdios da era medieval. Os artistas medievais optaram pela coluna de Jerusalém, alta e delgada, sendo que somente a partir do século XVI a coluna venerada em*

---

<sup>21</sup> VORÁGINE, 1990, p.220.

<sup>22</sup> REAU, 1957. p.451.

<sup>23</sup> OLIVEIRA, 1984.p.40.

*Roma, baixa e ligeiramente abalaustrada, começa a figurar nas interpretações plásticas da cena da Flagelação. A arte da Contrarreforma retirou do emprego da coluna baixa efeitos dramáticos suplementares, representando muitas vezes o Cristo literalmente tombado em cima dela sob os golpes do açoite.”*

O “Ecce Homo” é o Cristo sendo apresentado ao povo quando Pilatos diz: “Eis o homem!” Este momento, de acordo com os relatos dos evangelhos, é posterior à flagelação, e Jesus se encontrava com a coroa de espinhos e o manto vermelho.

O Senhor da Cana Verde também tem referências nestes relatos, visto que juntamente com a coroa e o manto, o Cristo recebeu ainda uma vara parodiando um cetro de um rei.

A representação do Cristo que carrega a cruz às costas é citada no evangelho de São João:

*“Jesus carregou a cruz nas costas e saiu para um lugar chamado “Lugar da Caveira” que em hebraico se diz “Golgota”<sup>24</sup> (grifo nosso)*

Réau <sup>25</sup> comenta que, na Alta Idade Média o corpo de Cristo é fixado à cruz por quatro cravos (pés paralelos) e que após o século XIII somente com três, estando os pés um sobre o outro. A partir da Contrarreforma não se observa mais nenhuma regra, o Concílio de Trento permitiu aos artistas liberdade na representação do número de cravos.

Cristina Ávila cita:

*“Numa ousadia de dedução, pode-se dizer que esta redução de quatro para três pregos se deu em função da humanização progressiva das representações do Cristo na Cruz, a partir da Baixa Idade Média. Assim, os pés nesta nova posição- um sobre o outro- facilitariam ao artista a conceber ao corpo do Crucificado maior contorção e, portanto, dramaticidade, dando forma humana ao divino.”<sup>26</sup>*

Continuando, a autora comenta que os escravos romanos condenados ao suplício eram crucificados inteiramente nus e, no entanto, a tradição é a representação do Cristo Crucificado com o perizônio. Como exceção, temos conhecimento de uma escultura do Cristo Crucificado representado despido - Brunelleschi - Capela Gondi, Basilica S. Maria Novella, Firenze.

---

<sup>24</sup> João 19 (1) BIBLIA SAGRADA,1990, p.1383.

<sup>25</sup> RÉAU, 1957, p. 480

<sup>26</sup> ÁVILA, TRINDADE, 1993, p. 118

No evangelho apócrifo de Nicodemos<sup>27</sup> Jesus saiu do Pretório acompanhado dos dois malfeitores e:

*“Chegando ao lugar determinado, o despojaram de suas vestes, cingiram-no com uma faixa e lhe puseram ao redor da cabeça uma coroa de espinhos” (grifo nosso)*

Talvez provenha desta informação o costume de representar, nas imagens, Jesus cingido por uma faixa, denominada perizônio. Os evangelhos canônicos dizem somente que os soldados dividiram entre si as vestes de Jesus.

Segundo Adalgisa Arantes<sup>28</sup>, as cerimônias de crucificação, descendimento e procissão do enterro eram realizadas, em Ouro Preto desde o início do século XVIII, como atestam os documentos da Igreja Matriz do Pilar, onde a irmandade do Santíssimo Sacramento pagava em 1713 pela confecção de uma imagem para o descendimento, e em 1714 encomendava um esquife, uma cruz grande, uma escada e cravos para o Senhor morto.

Assim mesmo antes da criação da Irmandade do Senhor dos Passos de Vila Rica, a Irmandade do Santíssimo já realizava as cerimônias da Paixão.

HHH

---

<sup>27</sup> O evangelho de Nicodemos é também conhecido pelo nome de “Atos de Pilatos” ou “Memórias de Nicodemos”. Narra com detalhes interessantes, o processo condenatório de Jesus e a sua ressurreição, a partir das testemunhas de José de Arimatéia e de Nicodemos.

Nicodemos10(57-58) BÍBLIA APÓCRIFA, 1991.p. 50.

<sup>28</sup> CAMPOS, 1997, p.25

## 5- ASPECTOS HISTÓRICOS, SOCIAIS E RELIGIOSOS

---

No período da história da arte compreendido entre o Renascimento e o Barroco, ocorre um dado histórico de vital importância: a reforma religiosa.

O início da Reforma é frequentemente citado como sendo o ano de 1517, quando o teólogo alemão Lutero, lançou seu protesto contra a corrupção do papado e da Igreja Católica Romana. De fato, a maior parte dos movimentos reformistas enfatizou não a renovação, mas a volta à simplicidade primitiva. As leituras teológicas de Lutero levaram-no a atacar as doutrinas católicas fundamentais da transubstanciação, do celibato clerical e da supremacia papal. Ele também exigiu a reforma radical das ordens religiosas. Em 1530, vários países romperam com a Igreja Romana e regulamentaram as igrejas de seus territórios de acordo com os princípios protestantes. A seguir veio Calvino, em cujas mãos a opinião reformista assumiu um tom explicitamente doutrinário e revolucionário. Na Europa os movimentos reformistas foram postos em xeque pela Contrarreforma.

A Contrarreforma pode ser considerada como o renascimento da Igreja Católica Romana entre a metade do século XVI e a metade do século XVII. Tem suas origens nos movimentos reformistas que eram independentes da Reforma Protestante, mas tornou-se cada vez mais identificada com os esforços para se contrapor à mesma. Houve três principais aspectos eclesiásticos: primeiro, um papado reformado, com a sucessão de papas que tinham pontos de vista mais espirituais que seus predecessores imediatos; segundo, a fundação de novas ordens religiosas, principalmente os oratorianos e, em 1540, a Sociedade de Jesus (Jesuítas), e a reforma das antigas ordens, principalmente a reforma capuchinha dos franciscanos; terceiro, o Concílio de Trento (1545-63), que definiu e esclareceu a doutrina católica na maioria dos pontos de controvérsia com os protestantes e instituiu importantes reformas morais e disciplinares na Igreja Católica, incluindo a estipulação de uma melhor educação para o clero através de colégios teológicos chamados seminários.

As figuras proeminentes da Contrarreforma foram Inácio de Loyola (1491-1556), fundador da Sociedade de Jesus, Carlos Borromeu,

arcebispo de Milão (1538-84), papa Pio V (1504-72), a mística carmelita espanhola Teresa de d'Ávila (1525-82) e João da Cruz (1542-91).

Todos levaram o florescimento da espiritualidade católica ao nível popular, mas também a uma crescente mentalidade antiprotestante.

O movimento tornou-se político pelos seus elos com os governantes católicos, principalmente Felipe II da Espanha, que esperava restabelecer o catolicismo romano à força. O impasse entre católicos e protestantes foi efetivamente reconhecido pelo Tratado de Westfália, em 1648, que acabou com a guerra dos Trinta Anos e, de certa forma, concluiu o período da Contrarreforma.

Segundo Weisbach <sup>1</sup>, é fundamental compreender o barroco sobre o ponto de partida da Contrarreforma. A reforma protestante e o clima de catástrofe que engendra vem interromper o sonho do Renascimento, do otimismo humanístico, rompendo a unidade espiritual da Europa. Surge a Contrarreforma, com toda sua emoção religiosa, cujos mais puros e significativos impulsos partem da Espanha, trazendo uma nova época para a vida cultural e religiosa. Assim os novos valores encontram no Barroco um dócil veículo de expressão e propaganda.

A arte barroca é um dos grandes períodos da arte cristã, tendo por missão expressar as emoções essenciais da época da Contrarreforma, e as expressa através de seus artistas com uma convicção e uma paixão insuperáveis, com sua vocação para o realismo e sua dramática intuição do humano.

A história da arte constantemente oscila entre duas atitudes, o idealismo e o realismo. O idealismo na estética tradicional é a arte que constrói a forma perfeita e ideal, sua tendência é apolónia, e sua arte ideal é a arte clássica. O realismo, difícil de se reduzir a conceitos, não se satisfaz com as ideias e sim com as coisas. Muitas são as classes de realismo na história da arte, que diferem entre si, como nascidos de diversas circunstâncias históricas e de emoções distintas. Pode-se citar por exemplo, o realismo gótico da arte flamenga, o realismo barroco e o realismo do século XIX.

Pode-se dizer que a arte barroca e sua iconografia partem de Roma, sede da autoridade máxima da comunidade católica, reforçando os princípios do movimento da Contrarreforma. É da Espanha, no entanto, que parte o principal impulso da dura luta contra a cisão da consciência europeia. É o espanhol aquele que mais puramente expressa a essência da religiosidade da Contra - Reforma, e é a Espanha principalmente, o local onde a arte

---

<sup>1</sup> WEISBACH, 1948, p 9-47.

tem uma função religiosa.

MALE <sup>2</sup>, fala sobre a arte e a Contrarreforma:

*“Este arte, concebido a partir de los años trágicos en que el papado vió separarse de Roma una gran parte de la cristandad, no podía, como en la Edad Media, expresar el reposo da fe; tuvo que luchar, afirmar y refutar. Se convirtió en el auxiliar de la Contrarreforma y fué una de las formas de la apologética; defendía lo que el protestantismo atacaba: la Virgen, los santos, el papado, las imágenes, los sacramentos, las obras de misericordia y la oración por los difuntos. Desarrolló algunos temas que el arte del pasado apenas apuntó débilmente; expresó sentimientos nuevos y nuevas formas de devoción.”*

O decreto de 3 de dezembro de 1563, do Concílio de Trento, instruía sobre as funções da imaginária na arte religiosa. Ela poderia ser utilizada para veneração desde que fosse por motivos de semelhança, ou seja, que aquele fosse o modelo a ser seguido. Assim a veneração deveria ser feita ao exemplo de vida de um determinado santo, ao Cristo que fez milagres e amou o homem a ponto de morrer por ele, à virgem como exemplo de pureza, de fé, de resignação. A imaginária teria a função de incentivar as práticas religiosas seguindo os santos exemplos. Fica claro também que a imaginária deveria ter a função de instruir o povo menos culto, através da força da comunicação visual.

Contudo, na Espanha, no seu afã de buscar o realismo, foram cometidos abusos na representação da imaginária de vestir religiosa, chegando as imagens de culto popular a possuir camarins com verdadeiros vestuários e jóias, como é o caso de Sevilha.

Segundo PARAMO <sup>3</sup> a arte e o costume de vestir as imagens da Virgem, tem em Sevilha, origem mais antiga, desde à época de sua reconquista, quando Fernando III, o santo, faz a procissão da “Virgen de los Reyes”, na festividade de São Clemente em 1248, comemorando sua vitória sobre os muçulmanos. Esta imagem estava vestida à moda francesa do sec. XIII, sendo o rei um fervoroso fiel mariano que adornava as imagens com ricas vestes e coroas de pedras. Estas imagens tornaram se muito populares durante toda a Idade Média.

O culto a estas imagens se intensificou no século XVI, promovendo uma explosão externa, não se limitando à sua utilização no interior das igrejas,

---

<sup>2</sup> MALE, 1952. P. 191.

<sup>3</sup> PARAMO, 1983, P. 21/22.

mas levando as imagens de vestir para a rua, transformando Sevilha, durante a Semana Santa, em um imenso templo. Outra característica da imagem de vestir sevilhana, que se definiu no século XVI, foi o gosto pela profusão ornamental das vestes, bordados e adereços que carregam, vestindo as Virgens à moda da época com roupas profanas.

Este exagero ornamental foi reprovado pelo Concílio de Trento, censurado por São João da Cruz como abominável, produzindo duras críticas por parte das autoridades eclesiásticas em vários sínodos, sem contudo surtir grandes efeitos.

É prova disso a disposição decretada pelo Sínodo Gaditana de 12 de março de 1591 que proibia terminantemente os vestidos indecorosos e profanos nas imagens, condenando também que fossem vestidas por camareiras e leigos e impedindo que saíssem da igreja para serem adereçadas por membros de confrarias

No Sínodo de Orihuela, de 1600, as proibições são mais enfáticas:

*“Hay que dolerse de que en las iglesias, mientras se celebran las procesiones, las imágenes de los santos y mucho más la Beatísima Virgen, sean adornadas com una belleza tan desvergonzada y un esplendor tan mundano y sean compuestas com tanto adorno y tocados de mujer, com vestidos de seda según la costumbre de las mujeres profanas...Mandamos que desde ahora, no sean vestidas de este modo las imágenes según la costumbre de otras mujeres, peinadas com el cabello rizado en figura cómica o com vestidos recibidos en préstamo de mujeres profanas, ni aliñadas com hábito secular.”*<sup>4</sup>

Poucos anos mais tarde o Cardeal Arcebispo de Sevilha Don Fernando Niño de Guevara voltava a recomendar este preceito a seus diocesanos nas “Constituciones del Arzobispado de Sevilha, no sínodo do ano de 1604, onde se ordenava a forma correta de vestir e adereçar as imagens de Nossa Senhora e de outras santas. As vestes deveriam ser decentes, vestidas com honestidade e que de forma alguma fossem vestidas com roupas profanas.

Como as recomendações dos prelados não eram ouvidas, em 1635, fray Bernardino de Villegas voltava a censurar tais costumes, com firmeza nos comentários:

*“? Qué cosa más indecente- se pregunta el religioso- que una imagen de Nuestra Señora com saya entera, ropa, corpete, valona, arandela,*

---

<sup>4</sup> GONZALEZ, 1983, pág. 129.



*gargantilla y cosas semejantes, y unas santas vírgenes vestidas tan profanamente y com tantos dijes y galas, que no traen más las damas más bizarras del mundo, que a veces duda un hombre si la adorara... o si apartara los ojos por no ver la profanidad de sus trajes; porque en sus vestidos y adornos no parecen santas del cielo, sino damas del mundo. Razón es que se quiten de las imágenes semejantes apariencias de vanidades del mundo, que de esa suerte vestidos no son imágenes, porque no representan a las santas cuyas imágenes son, ni mueven a devoción y reverencia a quien la mira, antes provocam la liviandad. Pues el linage de las mujeres es inclinadísimo a galas, como lo dice la variedad de trajes que cada día se inventan, y tanto, que hasta los mismos santos visten de galas, y los cargan dijes, que parecen ídolos, porque verdaderamente ellas no son imágenes, que las imágenes hanse de parecer al prototipo. ?Pues qué tiene que ver la Virgen María Nuestra Señora, tan honesta y medida en su traje, com una imagen com su verdugado, manga de punta, zarcillos, rizos y cosa semejantes ? ”<sup>5</sup>*

Apesar de todos estes apelos e das censuras, feitas através dos tempos, tais anacronismos (profano/religiosos) não foram eliminados da arte sevilhana e da devoção popular, mantendo o exagero de sua ornamentação. Houve uma certa contenção nas imagens da virgem dolorosa, eliminando as manifestações da moda, sendo, contudo, mantidas nas representações das virgens de glória. A suntuosidade principalmente dos bordados, incrementou-se durante o século XIX, de nada adiantando as críticas do gosto neoclássico ante ao objetivo principal desta arte que é deslumbramento. Ao contrário, este gosto foi aumentando com a fundação de novas confrarias, execução de novas imagens e restauração das antigas.

Foi a grande época das manifestações de fé nas ruas, principalmente com a utilização da imaginária processional das confrarias penitenciais da Semana Santa. Nestas procissões se exaltava a Paixão de Jesus Cristo, participando também fiéis de várias classes sociais agrupados em confrarias.

Com a Contrarreforma, a Igreja se lançava à reconquista do velho mundo, mas também se preocupava em levar a fé ao novo mundo descoberto. A arte barroca participou desta conquista, partindo da Espanha, passando por Portugal e chegando ao Brasil.

Boschi, comenta especificamente sobre os aspectos da religiosidade em Minas Gerais:

---

<sup>5</sup> PARAMO, 1983, p 21,22

*“Essa religiosidade leiga se caracterizou pelos seus traços reformistas e tridentinos, onde se avultavam as devoções pessoais, o culto aos santos, as pompas das festas e das procissões. Religiosidade barroca, numa palavra: de manifestações de exterioridade do culto e da alta dose de sensibilidade nas devoções, de interpenetração de elementos profanos nos religiosos; religiosidade na qual a preocupação social do fiel estava paralela à sua preocupação religiosa. Acrescente-se também que o seu caráter essencialmente prático e imediatista, em que se busca suprir a insegurança emocional, levar consolo e prestar auxílio nas doenças, permitiu que se impusesse uma religião calcada no íntimo e direto contato com os santos. Por isso, o culto aos santos, longe de ser uma atipicidade, tornou-se exatamente o seu traço peculiar. Em síntese, não houve naquela realidade social sinais de irreligiosidade; antes, ali aflorou uma forma própria de vivência do catolicismo, em que a fé se associava à cultura local”*<sup>6</sup>

HHH

---

<sup>6</sup> BOSCHI, 1986, pag. 178



## 6- ESCULTURA

---

### 6.1- Conceitos gerais

Dentro das formas de expressão artística, temos um grande grupo denominado escultura, que se subdivide em: relevo ou talha e esculturas de vulto.

*Segundo GONZÁLEZ <sup>1</sup> “En la esfera de la expresión humana que denominamos creación artística, la actividad específica de la escultura es el proceso de representación de una figura en tres dimensiones. El objeto escultórico es por tanto sólido, tridimensional y ocupa un espacio”.*

O relevo ou talha se caracteriza pela tridimensionalidade, posto que é uma escultura, porém possui uma diferenciação, está fixo a um plano, que podemos denominar de fundo. Assim sendo, não há um lado posterior que possibilite uma visão circular, excluída deste plano de fundo.

De acordo com o grau de profundidade em relação ao seu plano de fundo, estes relevos são classificados em alto e baixo relevos.

*“El altorrelieve viene a ser una escultura de bulto completo que toca el plano de sustentación. Otras veces se presenta como una figura cortada por la mitad; finalmente el bajorrelieve tiene un grosor inferior a la media figura.” <sup>2</sup>*

Assim, além do relevo, temos a escultura de vulto completo ou redondo, que se caracteriza por ter suas dimensões de altura, largura e profundidade livres no espaço, isto é, não se prende a nenhum plano de sustentação, podendo ser tratada como um objeto completo, que pode ser isolado de seu contexto.

Cabe lembrar que estas esculturas podem apresentar características próprias, de acordo com o período histórico ou estilo a que pertencem, o que vai reforçar ou minimizar sua condição de vulto completo. Assim determinados períodos vão privilegiar a contemplação frontal, enquanto

---

<sup>1</sup> GONZÁLEZ, 1990, p.3

<sup>2</sup> Ibid., p. 34

outros vão possibilitar ao espectador uma fruição completa ao redor da obra.

A determinação do material para confeccionar uma escultura está condicionada a vários fatores, desde a simples escolha feita pelo artista ou pelo cliente até motivos mais complexos, como a função estética da obra.

O material influencia muito na linguagem que a obra pretende transmitir, estando sua definição relacionada a períodos históricos, estilos de época, tradição e herança cultural e até mesmo disponibilidade do material.

Quanto aos materiais tradicionais, utilizados na escultura ao longo da história da arte, podemos citar: mármore, alabastro, granito, madeira, barro, cera, bronze, marfim, etc. Entretanto, a estes materiais podem ser conjugados vários outros, outorgando assim ao objeto uma expressão artística desejada.

## **6.2- Escultura policromada em madeira**

No Antigo Testamento, no Êxodo <sup>3</sup> vemos relatadas instruções e descrições de peças em madeira, com detalhes sobre sua confecção em madeira (acácia e cedro do Líbano), e sua complementação com o ouro.

*“Faça uma arca de madeira de acácia, com cento e vinte cinco centímetros de comprimento por setenta e cinco de largura e setenta e cinco de altura. Revista a arca com ouro puro, por dentro e por fora; e ao seu redor, aplique uma moldura de ouro. Funda para ela quatro argolas de ouro, para colocar nos cantos inferiores da arca. Faça também varais de madeira de acácia e revista-os de ouro, e enfie os varais nas argolas de cada lado da arca, para poderem transportá-la. Os varais ficarão colocados nas argolas da arca e nunca serão tirados. Dentro da arca coloque os documentos da aliança que darei a você.”*

Continuando, em I REIS <sup>4</sup>, temos a descrição do templo de Salomão:

*“O Templo, isto é, o santuário diante do Santíssimo, media vinte metros. O cedro do interior do Templo era esculpido com flores e festões; tudo era de cedro (gimnosperma, e não angiosperma como o cedro brasileiro) e não se via pedra nenhuma. Salomão construiu o Santíssimo no fundo do Templo, para aí colocar a arca da aliança de Javé.”* (parênteses nosso)

*O Santíssimo tinha dez metros de comprimento, dez metros de largura e dez de altura; e ele o revestiu de ouro puríssimo. Fez um altar de cedro*

---

<sup>3</sup> Êxodo, (25, 10-16), BIBLIA SAGRADA, 1990, p. 98

<sup>4</sup> I Reis, (6, 17-22), Ibid., p.373.

*diante do Santíssimo, e o revestiu de ouro. Revestiu de ouro o Templo inteiro, que ficou totalmente coberto de ouro.”*

Fica evidente a utilização da madeira como suporte para receber o douramento, visto o custo dos metais nobres como o ouro e a prata na confecção de obras tão grandiosas. Mas principalmente, a utilização de uma técnica que conferirá a ilusão do ouro maciço, material mais de acordo com os objetivos de transcendência, de majestade e de sagrado que o monumento exigia.

A madeira, apesar de ser um material que apresenta características estéticas interessantes para ser empregada *in natura*, foi principalmente utilizada associada a técnicas de policromia e douramento.

Através dos tempos, muitos outros materiais escultóricos, como por exemplo o mármore, o marfim, a pedra calcária, também foram utilizados associados às técnicas de policromia. O objetivo não era outro que o de conferir verossimilhança com o material que se deseja representar, que se aproxime do real. Assim, através desta técnica, a escultura vai se aproximar mais do realismo.

A arte de esculpir na madeira é muito antiga e segundo SMITH <sup>5</sup>, para a Península Ibérica afluíram entalhadores do norte, principalmente flamengos, levando as obras que conquistariam Portugal e Espanha nos próximos séculos.

*“No fim do século XV e princípios do XVI criaram-se as bases da talha policromada e dourada como uma das maiores expressões da arte Ibérica. A sua importância perdurou e aumentou, até nos séculos posteriores, em Portugal e Espanha, quando, no resto da Europa, salvo Alemanha, a escultura de madeira deixava de ser empregada, sobretudo no adorno das igrejas.”*

Assim, veio de Portugal para a colônia brasileira, especialmente a partir do século XVIII, o gosto pela escultura em madeira, através da tradição e dos artistas lusitanos, encontrando no Brasil e em Minas Gerais condições propícias para o seu desenvolvimento, como abundância da madeira, facilidade de manuseio, e o premente desejo de expressão artística religiosa.

Os monumentos religiosos mineiros, apresentam uma exuberante decoração onde a madeira é o material por excelência e que, associado a técnicas de policromia e douramento, adquire o aspecto de outros materiais mais em voga na época, ou mesmo mais suntuosos, como o

---

<sup>5</sup> SMITH, 1962, p. 7.

ouro, o mármore e até mesmo o azulejo. Assim é comum vermos nas igrejas mineiras o douramento dos retábulos, o marmoreado das cimalthas e até mesmo a imitação de azulejos, tão empregados no litoral brasileiro.

Na concepção de uma escultura policromada em madeira não podemos separar a talha da policromia, ela é um conjunto indissociável. Se uma escultura foi concebida com policromia, este é um dado essencial para sua compreensão. A escultura policromada é a união da escultura com a pintura, sendo na maioria das vezes executada por dois profissionais diferenciados: o escultor e o policromador.

Segundo BAZIN <sup>6</sup> a escultura policromada “...constitui um gênero intermediário entre a pintura e a escultura, o que ocasiona algumas características diferenciadas.”

Assim, uma escultura tem suas próprias características, que são definidas pelo material, volume, movimento e luz fazendo da mesma uma unidade. Entretanto, quando se trata de uma escultura policromada, devemos ter em conta também a questão da unidade da obra. Em momento algum ela deve ser tratada somente como escultura ou somente como policromia, ela tem uma unidade que se define como escultura policromada, na qual está associada a cor, para ressaltar seus valores estéticos e simbólicos.

Esta questão é bem definida por BALLESTREM <sup>7</sup>

*“La importancia de la policromia en la escultura reside en la relación particular entre superficie policromada e forma. En contraste com pinturas en donde la sensación de una tercera dimensión es creada por un trazo en perspectiva y una variación de valores e densidades, en escultura las tres dimensiones son reales: altura, ancho y profundidad. Pero lo que vemos está muy influenciado por la luz y el espacio del entorno. Al crear una variedad de superficies que reaccionan con la luz, el artista podría dirigir a voluntad el juego de luz y sombra y de esa manera acentuar y variar el efecto tridimensional ya establecido por la escultura. Los colores y materiales disciplinados estrictamente por un alto conocimiento técnico era un medio para expresar su concepción artística completa.”*

Então, uma escultura pode ser “não policromada”, “monocromada”, “parcialmente policromada” e “policromada”. A categoria de não policromada é difícil de ser encontrada em se tratando do período

---

<sup>6</sup> BAZIN, 1971, p. 32.

<sup>7</sup> BALLESTREM, 1970, p.2.

abordado em nosso estudo e, quando ocorre, trata-se de uma obra que não chegou a ser terminada ou mesmo foi destruída em sua policromia, ensejando a um erro de leitura. Como exemplo de obras monocromadas temos anjos e retábulos totalmente dourados. Como parcialmente policromadas podemos citar as esculturas em pedra talco dos oratórios mineiros onde a policromia é localizada em pequenos detalhes e, finalmente, as policromadas, que são parte considerável de nosso acervo escultórico.

A escultura policromada em madeira, tem aspectos muito interessantes de sua tecnologia de construção, tanto no que diz respeito ao seu suporte quanto à sua policromia.

A madeira sempre foi um material escultórico tradicional, visto que é abundante em todo o mundo, possuindo cada país ou região, uma madeira ou madeiras, que tenham características adequadas às condições escultóricas desejadas.

De acordo com pesquisas realizadas em fontes primárias de documentação, em Minas e no Brasil, são sempre citadas as condições de qualidade, e a exigência sobre a espécie de madeira a ser utilizada.

*“Que será feita toda a mencionada obra de talha, de madeira -de cedro -da melhor que possa haver, sem branco algum (sem alburno - parte menos resistente da madeira), e sem que possa admitir outra qualidade de madeira, seja qual for o pretexto ou razão”*<sup>8</sup> (parênteses nosso)

A utilização do cedro (*cedrela sp*) foi muito comum nos séculos XVIII e XIX no Brasil. Isto é percebido através da tradição oral que nos chegou até os dias de hoje; através da análise de documentos por historiadores e também pela pesquisa científica realizada através da análise<sup>9</sup> da madeira.

KÜHN<sup>10</sup> cita a utilização pelo escultor medieval, de uma bancada de trabalho que podemos denominar de “torno mecânico” onde o bloco de madeira era fixado horizontalmente, por meio de duas peças de metal nas suas extremidades. Desta forma o escultor pode rodar o bloco, para trabalhar de todos os lados.

---

<sup>8</sup> ALVES, 1948, p.106.

<sup>9</sup> No Centro de Conservação Restauração de Bens Culturais Móveis -CECOR, são realizadas análises da madeira, através de trabalhos de pesquisas e monografias de trabalho final dos alunos do curso de Especialização.

Ver artigos:

COELHO, 1992

LISBOA, 1994

<sup>10</sup> KÜHN, 1986



Atualmente, encontramos essa técnica sendo utilizada por um escultor mineiro <sup>11</sup>, que trabalha nos moldes da escultura do século XVIII, tanto técnica quanto estilisticamente. De acordo com o artista, ele utiliza este torno somente para trabalhar peças de grande dimensão, sendo que peças pequenas são executadas apoiadas em suas pernas.

Continuando, KÜHN comenta sobre a técnica de se ocar as esculturas, utilizada desde a Idade Média, com o objetivo de evitar rachaduras, sendo acrescentado posteriormente, nas costas, um tampo de madeira para fechar. Com esta área oca no interior da escultura, a madeira sofre menos tensões internas, devido às movimentações ocorridas com as variações de umidade relativa.

Assim, uma escultura em madeira pode ser maciça ou oca. Devemos considerar também que, uma escultura oca tem o seu peso diminuído, o que sem dúvida facilita o manuseio e o transporte de imagens com a função processional.

Cabe também lembrar, a interpretação existente sobre o “santo de pau oco”, que justifica esta técnica construtiva para ser utilizada no contrabando do ouro. Consideramos que, tendo em vista esta tradição oral, não podemos eliminar a hipótese destas imagens terem sido, eventualmente, usadas para este fim. Contudo é obvio se tratar de uma técnica construtiva visando sua qualidade e conservação.

Podemos encontrar esculturas em madeira confeccionadas em um ou em vários blocos, dependendo da categoria à qual ela pertence, às suas dimensões, ao estilo de época e também à características iconográficas representadas. A fixação destes blocos pode ser realizada por meio de encaixes, através de cravos e ou adesivos.

Os olhos podem ser esculpidos na própria madeira e policromados ou podem ser de vidro. Em nosso trabalho sobre tecnologia de olhos de vidro na escultura policromada <sup>12</sup>, estudamos a confecção dos olhos, utilizando o vidro em tubo através da técnica do sopro e em processo de fundição, onde o vidro em bastão colorido vai sendo acrescentado para definir esclerótica, íris e pupila. Através desta técnica se confecciona o olho oco, sendo o seu pedúnculo a haste que foi utilizada durante a técnica do sopro.

Temos também, o olho maciço feito com o vidro em bastão utilizando o processo de fundição.

---

<sup>11</sup> Expedito Ribeiro trabalha como escultor em Porto Firme distrito de Viçosa.

<sup>12</sup> QUITES, 1996

SCHENONE <sup>13</sup> cita a utilização do vidro na confecção de olhos, mas, no entanto, a técnica utilizada é outra:

*“Los mismos santeros fabricaban los ojos, requiriéndose para ello suma destreza y habilidad. Utilizaban trozos de vidrio, seleccionados por su limpieza y transparencia, los cuales eran colocados sobre piedras previamente calentadas, a las que se les había hecho un pequeño hueco. La temperatura no debía ser excesiva- el vidrio podría perder su transparencia, tomando una coloración lechosa- ni demasiado baja, pues se corría el riesgo de que el vidrio se resquebrajase. Puesto el vidrio sobre la concavidad, mediante un palillo, que se hacía rotar ligeramente, se presionaba sobre el, produciendo una pequeña convexidad externa. Completábase la operación pintando con colores al óleo las distintas partes del ojo.*

Em OLIVEIRA <sup>14</sup> encontramos referência a uma técnica semelhante que ela denomina eglomização (do francês *egломisé*)- o método de pintura no cristal realizado em sua parte posterior.

Em outras referências já citadas da América Latina, encontramos também a utilização do cristal, pasta de vidro, e *cascarón* (casca de ovo).

O cristal é um tipo de vidro que possui chumbo, originalmente significava um vidro de potassa de chumbo puro, sendo este termo atualmente aplicado a todos os vidros transparentes sem impureza.

As lágrimas utilizadas em imagens de Nossa Senhora das Dores são, em geral, confeccionadas em vidro <sup>15</sup>

Quanto aos propósitos da policromia em uma escultura, BALLESTREM<sup>16</sup> define muito bem:

*“Para alcanzar sus distintos propósitos, como variar el juego de luz y de sombra, separar o acentuar las formas, crear una imagen realista, materializar o desmaterializar, o bien coordinar un todo, se empleó una intrincada combinación de técnicas.*

---

<sup>13</sup> RIBERA, SCHENONE, 1948.p.106, 187.

<sup>14</sup> eglomização é uma técnica de pintura sobre vidro feita na parte interna da superfície divisada pelo espectador. No caso dos olhos de vidro nas imagens de Congonhas o olho era pintado na concavidade de uma pequena superfície de vidro arredondada, fixada em seguida na cavidade das orbitas com um tampão de fibra vegetal.

OLIVEIRA, Passos da Paixão, s/d, p.119

<sup>15</sup> “...las lágrimas se realizan aproximando un trozo pequeño de vidrio al fuego y cuando empieza a formarse una gota, que el calor se va estirando, en este momento esa gota de vidrio es aplicada sobre la cara que, para ese menester, ya está encarnada.”

TERAN, CAZZANIGA, 1993, p.56

<sup>16</sup> BALLESTREM, 1970, p. 69-73.

Continuando, a autora comenta, que a policromia está sujeita a uma evolução estilística, estética e técnica, sendo um documento essencial para nossa compreensão da escultura.

A policromia pode representar partes distintas em uma escultura, como a carnação (representação do corpo humano desnudo, como rosto, mãos etc.), e áreas de panejamento com representação de tecidos, como túnicas, mantos, ou outras representações de objetos pertinentes à imagem executada.

O auge do desenvolvimento das técnicas de policromia, acontece no século XVIII quando foram utilizados vários recursos como folhas metálicas (ouro, prata); imitação de ouro com a utilização da prata, aplicação das folhas metálicas utilizando técnicas à base de água ou à base de óleo; técnicas aprimoradas de carnações, etc.

A policromia foi utilizada para imitar tecidos (seda, adamascados, veludos, brocados etc.) procurando-se através de variadas técnicas e dos efeitos das texturas, dar a ilusão da riqueza presente nos panejamentos naturais.

As técnicas mais utilizadas nas policromias em Minas Gerais <sup>17</sup> são: carnação, esgrafiado, pastiglia, punção e pintura a ponta de pincel.

As categorias de imagens processionais aqui estudadas podem ser totalmente policromadas, policromadas em algumas áreas, monocromadas em outras ou até mesmo ter áreas sem policromia, diretamente na madeira. Contudo a policromia não é um elemento importante nestas representações, pois não mais se quer imitar o tecido, e sim utilizar o próprio tecido. A carnação é a técnica considerada representativa na imaginária processional pesquisada.

HHH

---

<sup>17</sup> COELHO, 1994  
SOUZA, 1996

## 7- RESULTADOS

---

### 7.1- Iconografia

As representações iconográficas selecionadas para estudo, foram basicamente as imagens de Nossa Senhora das Dores, Cristo Morto, Cristo da Coluna e Senhor dos Passos. Estas iconografias foram escolhidas, por possuírem grande representatividade, sendo utilizadas durante a semana santa em várias procissões. Nesta escolha foram também levados em consideração, os aspectos de qualidade e quantidade destas representações, em meio ao grande acervo encontrado nestas categorias.

As imagens pertencem às cidades de Santa Bárbara, Catas Altas, Santa Luzia e Sabará, somando ao todo 14 esculturas pesquisadas. As imagens pertencem respectivamente às seguintes igrejas: Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara; Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Catas Altas; Matriz de Santa Luzia; Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Igreja de São Francisco e Igreja do Carmo de Sabará.

**Tabela 1- Classificação das representações iconográficas por cidades:**

	Santa Bárbara	Catas Altas	Santa Luzia	Sabará	Total
Cristo Morto	1	1	1	2	5
Senhor dos Passos	1	1	1	0	3
Cristo da Coluna	0	0	0	1	1
Nossa Senhora das Dores	1	1	1	2	5
Total	3	3	3	5	14

Estudamos cinco imagens do Cristo Morto, cinco da Nossa Senhora das Dores, três do Senhor dos Passos e uma imagem do Cristo da Coluna.

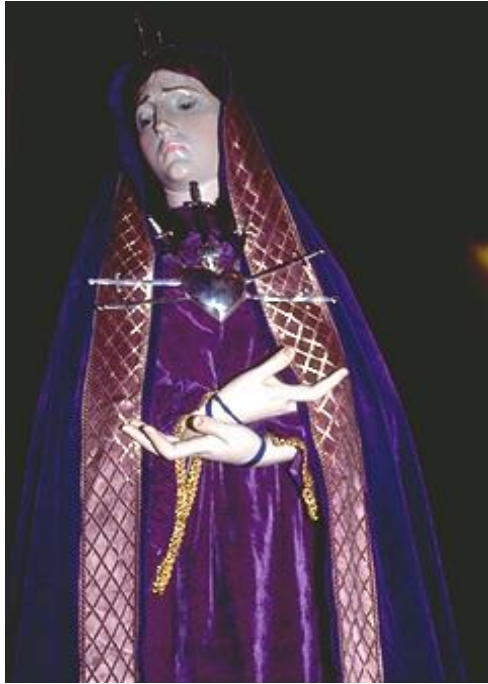
As imagens do Senhor dos Passos de Santa Bárbara e Santa Luzia possuem dupla representação iconográfica. O Senhor dos Passos de Santa Bárbara é transformado em uma imagem do Ecce Homo, sendo ambas representações utilizadas nos dias de hoje. O Senhor dos Passos de Santa Luzia pode ser adaptado para o Cristo da Coluna, mas esta função está em desuso nos dias atuais.

As imagens de Nossa Senhora das Dores estudadas, são representadas de pé, vestidas de roxo e possuem os seguintes atributos iconográficos:

**Tabela 2 - Atributos associados à Virgem das Dores por cidades**

	Um punhal	coração com sete espadas	lenço nas mãos	lágrimas	resplendor com sete estrelas
Santa Barbara		1			1
Catas Altas	1			1	
Santa Luzia	1		1		1
Sabará	2		2	1	2
Total	4	1	3	2	4

Foram encontradas quatro imagens com um punhal, e apenas uma imagem com o coração com sete espadas (FIG 2); três delas tinham um lenço às mãos e duas delas possuíam lágrimas de vidro. Três imagens possuíam um resplendor com sete estrelas, simbolizando as sete alegrias da Virgem em oposição as sete dores. (FIG 3)



**FIG. 2. Coração com sete espadas- Nossa Senhora das Dores-Santa Bárbara**



**FIG. 3. Punhal e resplendor com sete estrelas- Nossa Senhora das Dores- Santa Luzia**

## **7.2- Classificação da escultura policromada em madeira**

A partir de nossos estudos, e de referências anteriormente encontradas, classificamos as esculturas em quatro categorias, de acordo com seu sistema construtivo em relação à vestimenta ou indumentária:

- Imagem de Talha Inteira
- Imagem Articulada
- Imagem de Vestir
- Imagem de Roca

### **7.2.1- Imagem de Talha Inteira**

As imagens de talha inteira são também conhecidas como de “*talha completa*” nos países da América Hispânica. São totalmente entalhadas, definidas em uma única posição, não possuindo articulações; ou seja, não há possibilidade de alteração na gestualidade dessas esculturas. (FIG 4) Elas podem ser constituídas de um ou vários blocos de madeira, podendo apresentar-se ocas ou maciças. Estas esculturas, na maior parte das vezes, se apresentam policromadas e caracterizam-se por ter as áreas de panejamento sempre representadas com a utilização de ricas técnicas de ornamentação como: esgrafiados, punção, pastiglia e pintura a pincel, utilizando folhas metálicas de ouro e prata e tendo por objetivo imitar o tecido em todas as suas texturas. Os cabelos são sempre talhados e policromados e os olhos podem ser representados esculpido na própria madeira e policromados, ou de vidro.



**FIG. 4 - Imagem de Talha Inteira - Nossa Senhora das Dores - Santa Luzia.**

Estas esculturas possuem atributos que podem ser removidos da peça, como por exemplo um Menino Jesus no colo de uma Nossa Senhora, ou uma palma de martírio nas mãos de uma santa; ou até mesmo asas de um anjo que podem ser encaixadas às costas. Possuem também ricos acessórios em metal, como resplendores e coroas para santos e outros atributos mais pessoais como por exemplo a balança do São Miguel. As imagens femininas podem possuir brincos, embora em muitos casos eles não existam mais, mas o orifício na orelha demonstra sua utilização no passado. Esta imaginária, em geral, não cumpre mais sua função processional, mas o orifício ou peça de metal com rosca, encontrada na parte inferior da base, demonstra que ela já foi utilizada para este fim.



### **7.2.2- Imagem Articulada**

Estas imagens são uma categoria de transição dentro desta classificação. Possuem alto nível de elaboração da talha e da policromia como nas imagens de talha inteira, porém com articulações. (FIG 5) Como estas imagens não possuem vestes de tecido sobre o corpo, as engrenagens das articulações são cobertas originalmente por pelica e posteriormente policromadas. Estas esculturas na maior parte das vezes possuem cabelos esculpidos e policromados e os olhos podem ser esculpidos e policromados, ou de vidro.



**FIG. 5- Imagem Articulada- Cristo da Coluna- Sabará**

Temos, como exemplo para esta categoria, as imagens dos Cristos Crucificados utilizados nos cerimoniais da Paixão durante a semana santa, com articulações nos ombros, permitindo participar das cenas de

crucificação (braços abertos), descendimento (braços semiabertos) e enterro (braços estendidos junto ao corpo). Estas imagens possuem tecidos e não vestes, que são utilizados durante os cerimoniais ou encenações como: lençol do descendimento e lençol e manto para o esquife.

A policromia é distribuída em uma grande área de carnação e tendo apenas o perizônio como área de panejamento. Os cabelos também recebem pintura, visto que são esculpidos.

### 7.2.3- Imagens de Vestir

São esculturas que possuem a parte da talha, que fica escondida sobre as vestes, resolvida de forma simplificada, como um “manequim”, ou seja, o corpo está definido com todas as suas formas (tronco, membros superiores, membros inferiores) porém esculpido de forma simplificada ou tosca, deixando, portanto, muito explícita a intenção do artista, de cobri-la posteriormente, com uma veste de tecido natural. (FIG 6)



## **FIG.6- Imagem de Vestir- Nossa Senhora das Dores- Santa Bárbara**

A policromia se resume a áreas de carnação, havendo geralmente partes do corpo monocromadas representando vestes de baixo ou então, totalmente sem policromia, deixando aparente a madeira. As partes visíveis como rosto, mãos e pés recebem tratamento esmerado na talha e na policromia. Possuem articulações, cabelos e vestes naturais e os olhos podem ser esculpido na madeira e policromados, ou de vidro.

### **7.2.4- Imagens de Roca**

Estas esculturas têm uma estrutura bem mais simplificada que as anteriores, possuindo um gradeado de ripas de forma arredondada, em substituição aos membros inferiores, ou uma espécie de armação substituindo toda área escondida sob as vestes. O tratamento esmerado da talha e da policromia está presente somente nas mãos e cabeça, e às vezes pés. (FIG 7) Os cabelos e as vestes são naturais, possuem articulações e os olhos podem ser esculpido e policromados, ou de vidro.



**FIG.7- Imagem de Roca- Nossa Senhora das Dores- Sabará**

### **7.3- Tecnologia de construção**

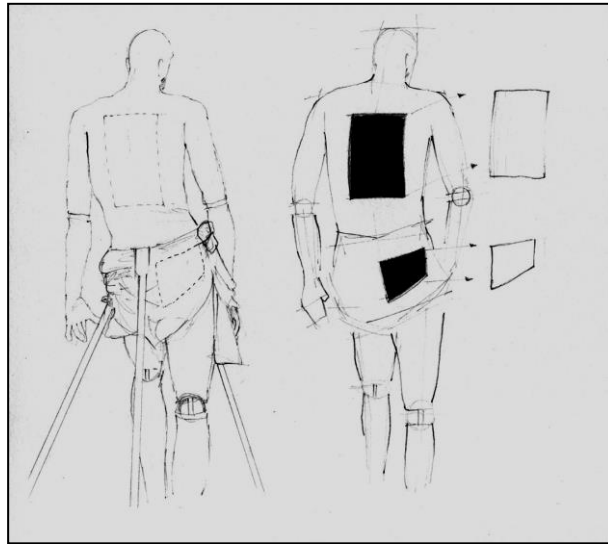
Tendo como objetivo enriquecer o estudo da técnica construtiva das imagens processionais, acrescentamos a este trabalho duas imagens: Nossa Senhora das Graças da cidade de Catas Altas e São Jorge de Sabará.

Temos então, 16 imagens pesquisadas sob o ponto de vista de seu sistema construtivo. A cidade de Sabará teve um número maior de imagens estudadas, totalizando 6, Catas Altas 4, Santa Bárbara e Santa Luzia com 3 imagens cada.

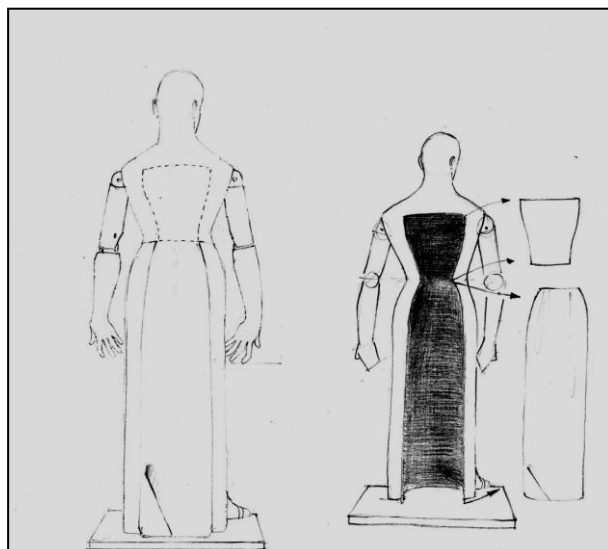
As esculturas estudadas têm dimensões que se aproximam do tamanho natural, visto que seu objetivo era ser o mais realista possível, assim temos para as imagens masculinas, as seguintes médias de altura: Cristo Morto: 1.67 m; Senhor dos Passos: 1.74 m. Para as esculturas femininas temos a Nossa Senhora das Dores com média de 1.48 m.

Classificamos 7 imagens na categoria de articulada, 4 na categoria de vestir e 5 na categoria de roca.

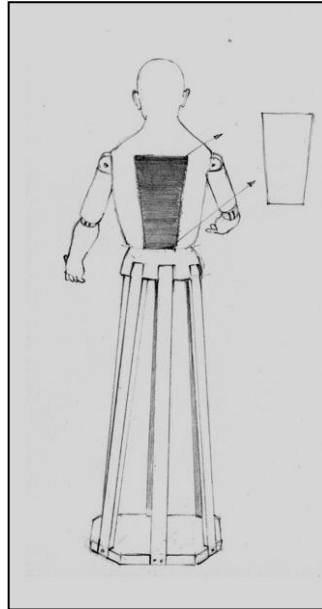
Encontramos 10 esculturas ocas e 6 maciças. São 7 as imagens articuladas, de tamanho natural, sendo apenas 1 imagem maciça e o restante ocas. Estas aberturas estão localizadas no tronco, exatamente onde a espessura é maior e totalmente de acordo com a técnica construtiva exigida nestes casos. Nas imagens de roca, onde temos apenas definido o tronco e membros superiores, tivemos 3 maciças e uma oca. Nas imagens de vestir encontramos 2 ocas e 2 maciças. Todas as esculturas ocas examinadas têm um tampo às costas fechando esta área, exceto a imagem de Nossa Senhora das Graças, de Catas Altas, onde esta área é visível, não possuindo tampo. (FIG 8, 9, 10, 11).



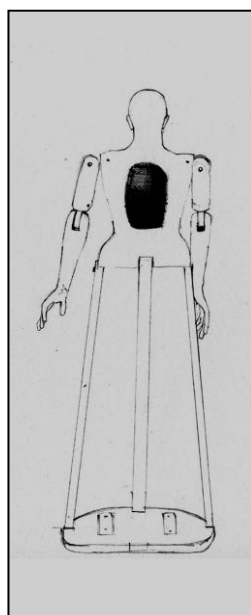
**FIG.8- Áreas ocas com tampo às costas- Senhor dos Passos-  
Santa Bárbara**



**FIG.9- Área oca com tampo às costas- Nossa Senhora das Dores-  
Santa Bárbara**



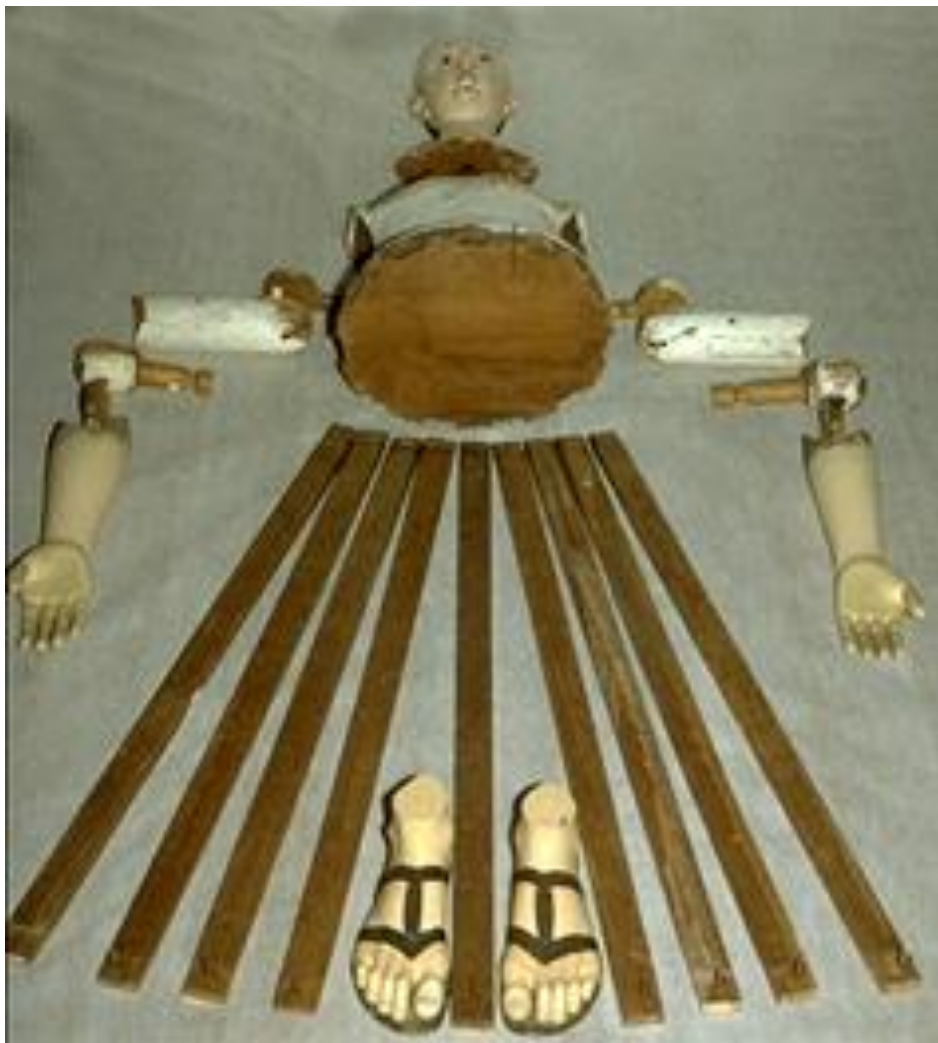
**FIG.10- Área oca com tampo às costas- Nossa Senhora das Dores-  
Sabará**



**FIG.11- Área oca sem tampo às costas- Nossa Senhora das Graças-Catas Altas.**

Das 16 imagens estudadas, 11 possuem acima de nove blocos ou peças de madeira. A quantidade de blocos ou peças que compõem a escultura está diretamente ligada à classificação por categorias.

Imagens de Roca são a categoria que possui o maior número de blocos e partes, tendo todos os exemplares um número acima de 10 blocos ou peças. (FIG12)



## **FIG.12- Imagem de Roca desmontada mostrando as partes componentes do suporte- Nossa Senhora das Dores- Santa Luzia**

Isto se deve à sua técnica construtiva, onde um gradeado substitui os membros inferiores e sustenta a escultura. Este gradeado é composto de várias partes, variando de 4 a 11 onze ripas

As imagens que possuem o menor número de blocos estão relacionadas à representação do Cristo Morto, que são consequência direta de sua função iconográfica. Esta imagem é utilizada para as encenações da crucificação, descendimento e enterro, onde apenas a posição dos braços é alterada por articulações nos ombros. Temos, portanto, imagens do Cristo Morto, classificadas nas categorias de articuladas e de vestir com um número reduzido de blocos (de 3 a 7 blocos). Não estão somados aqui os blocos ou partes que compõem as articulações e as partes pequenas como dedos de mãos e pés.

A cabeça pode apresentar-se fixa, fazendo parte do bloco principal do corpo, ou móvel, em sistema de encaixe macho e fêmea. Temos 12 imagens pesquisadas com cabeça fixa e 4 imagens com cabeça móvel.

A cabeça pode ser maciça ou oca, dependendo das características construtivas, e das necessidades de representação de olhos de vidro e boca aberta, ou orifícios para introdução de resplendores.

Os olhos podem ser encontrados esculpidos na própria madeira e policromados ou feitos de vidro.

Encontramos sete imagens com olhos de vidro e cinco com olhos esculpidos e policromados. As imagens do Cristo Morto estudadas são quatro, apresentando-se com os olhos fechados ou quase totalmente fechados, portanto não sendo necessário sua representação.

Assim, dentre as imagens que estão representadas com olhos abertos, somente duas possuíam olhos esculpidos e policromados, tendo a grande maioria olhos de vidro.

Das 16 esculturas estudadas 5 possuíam cabelos esculpidos na madeira e policromados, e 11 possuíam cabelos naturais.

As imagens classificadas na categoria de roca têm sempre cabelos naturais. As imagens articuladas possuem, em número maior, cabelos esculpidos e policromados, pois de acordo com a classificação proposta elas são muito semelhantes às imagens de talha inteira que sempre tem os



cabelos assim.

Das 16 imagens pesquisadas, 11 possuem representação de membros inferiores (coxa, pernas e pés), e estão classificadas nas categorias de articuladas e de vestir. Já as imagens de roca, que sempre possuem um gradeado de ripas em substituição aos membros inferiores, podem ter ou não os pés representados. Das cinco imagens de roca estudadas, três não possuíam pés e duas possuíam os pés em blocos separados encaixados à base do gradeado.

A representação dos pés, descalços e com orifícios, é comum nas imagens do Cristo Morto, posto que eles são atravessados pelos cravos para fixar a imagem na cruz, estando todas as imagens estudadas com os pés posicionados sobrepostos.

As imagens do Senhor dos Passos estudadas sempre possuem os pés descalços e as imagens da Virgem possuem sandálias quando da representação dos pés.

Encontramos várias imagens com alto nível de execução da talha e da policromia, demonstrando características eruditas e expressividade coerente com seus propósitos de arte religiosa barroca. ( FIG 13, 14 )

•



FIG.13- Cristo Morto- Sabará



- 
- FIG.14- Nossa Senhora das Dores- Santa Bárbara

- 7.4- Articulações

- 
- 

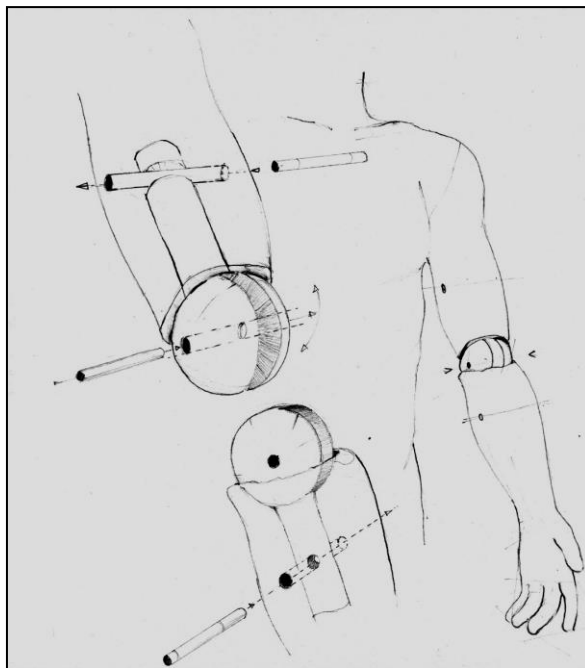
Das 16 imagens estudadas 13 possuíam articulações nos ombros, 11 no cotovelo, 4 na ligação da coxa com a área pélvica, 3 nos joelhos e 2 imagens tinham articulação no punho.

A técnica de execução das articulações das imagens pesquisadas é variada, tendo sido encontrados cinco modelos:

- Esfera Macho/Fêmea
- Macho/Fêmea Simplificado
- Esfera Bipartida
- Esfera Maciça
- Dobradiça

- **Esfera Macho/Fêmea.**

A articulação mais complexa encontrada foi denominada de esfera macho/fêmea, pois tem um sistema de conexão central macho/fêmea em forma de uma esfera, e a união destas partes é realizada por um pino central. Neste modelo, as partes que compõem a articulação propriamente ditam são separadas das representações dos membros que compõem o corpo humano. Estas peças têm um prolongamento em cilindro, com um entalhe na extremidade, o qual se insere nas partes anatômicas com a finalidade de permitir o movimento e ao mesmo tempo impedir que estas peças se desprendam. Este último objetivo é atingido pela colocação de um pino fixo que se prende a este entalhe. Este sistema possibilita a execução de movimentos, verticais e horizontais, em uma rotação de 360°. Por exemplo: um braço pode girar em torno de si mesmo; levantar até o alto da cabeça e abaixar até encostar no corpo. (FIG 15,16, 17)



**FIG. 15- Articulação Esfera Macho/Fêmea**



**FIG. 16- Peça que compõe a articulação Esfera Macho/Fêmea**



**FIG.17- Peças que compõem a articulação Esfera Macho/Fêmea**

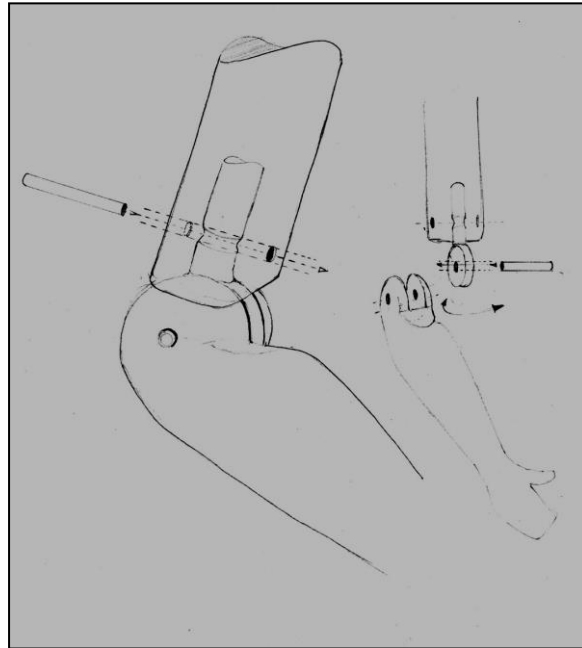
- **“Macho/fêmea” simplificado**

Neste modelo, a conexão central é realizada por um sistema “macho/fêmea, onde as partes que compõem os membros do corpo humano fazem parte do sistema da articulação. A articulação se compõe de apenas uma peça solta que possui o prolongamento em cilindro com um entalhe em sua extremidade, permitindo também nesta área uma rotação de 360°. A outra parte é formada por algum membro da anatomia que se fixa à articulação e acompanha a movimentação da primeira.

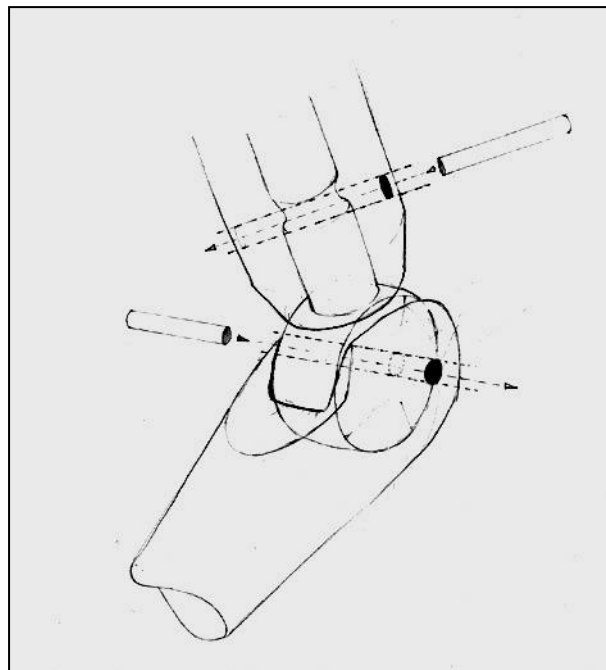
(FIG 18, 19, 20, 21 )



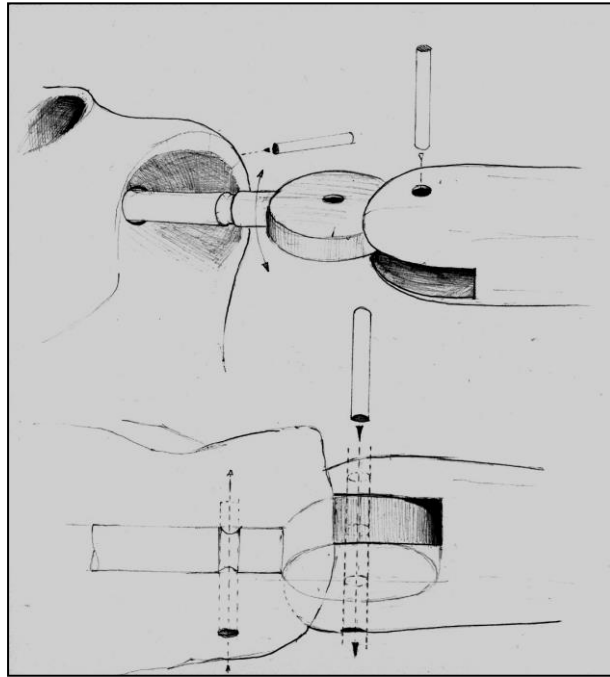
**FIG. 18- Articulação Macho/Fêmea Simplificado- Nossa Senhora das Dores- Sabará**



**FIG. 19- Articulação Macho/ Fêmea Simplificado- detalhe do cotovelo**



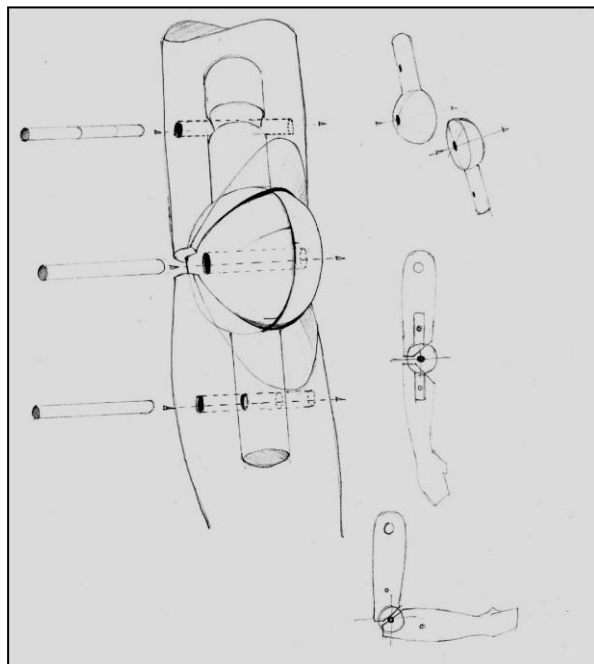
**FIG. 20- Articulação Macho/ Fêmea Simplificado- detalhe do cotovelo**



**FIG.21- Articulação Macho/Fêmea Simplificado- detalhe do ombro**

- **Esfera Bipartida**

Neste modelo as peças que compõem a articulação são isoladas das que representam os membros do corpo humano e a conexão central forma uma esfera partida ao meio unida por um pino ao centro. Estas peças possuem um prolongamento, formando um cilindro, com um entalhe em sua extremidade por onde atravessa um pino fixo. Este modelo se diferencia do primeiro apenas na forma de conexão que é uma esfera bipartida e não uma esfera com conexão em “macho e fêmea. (FIG 22, 23)



**FIG.22- Articulação Esfera Bipartida**

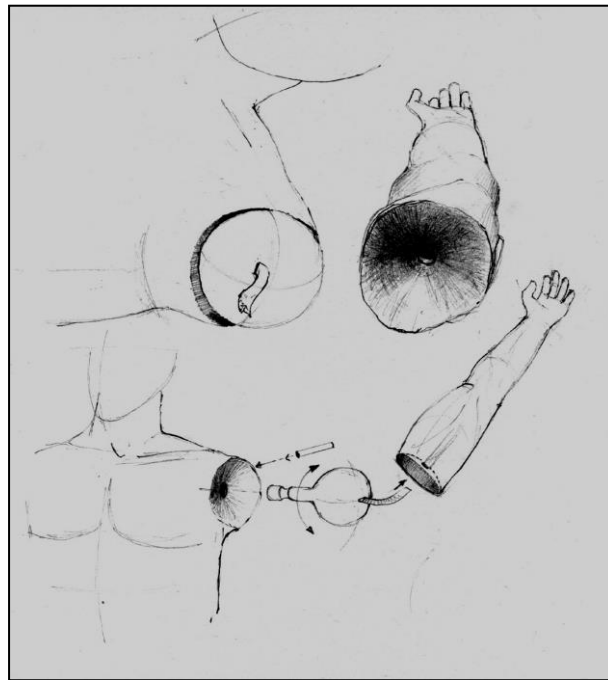


**FIG.23- Articulação Esfera Bipartida- Nossa Senhora das Dores-  
Santa Bárbara**



- **Esfera Maciça**

Encontramos em uma única escultura um sistema de articulação diferenciado dos demais, ao qual denominamos esfera maciça. Este sistema é formado por uma única peça de madeira em forma de esfera maciça com um prolongamento em forma de cilindro e com um entalhe na extremidade o qual se insere no ombro da imagem. Desta esfera sai uma tira de couro que se comunica e se fixa aos braços. A área do braço é côncava, encaixando no convexo da esfera e a tira de couro promove a união e o movimento. (FIG 24, 25 )



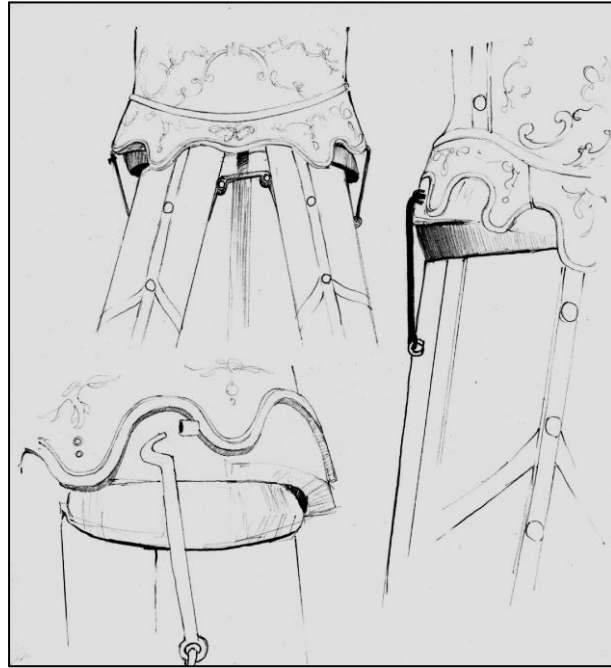
**FIG. 24- Articulação Esfera Maciça**



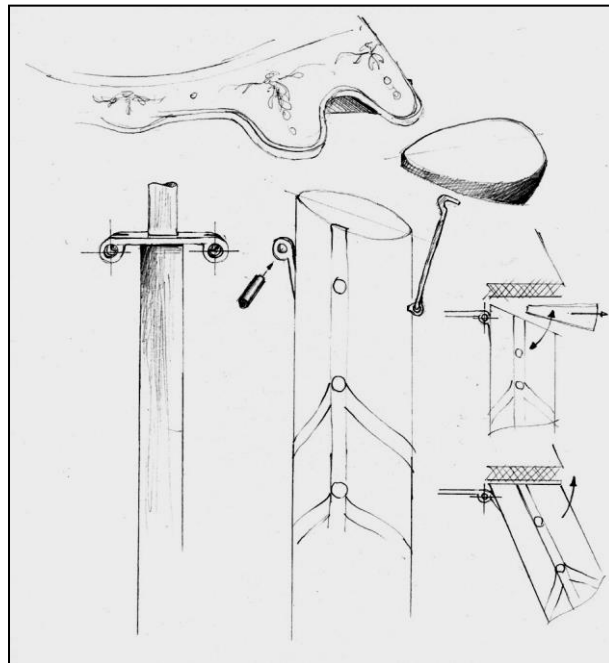
**FIG.25- Articulação- Esfera Maciça- Cristo Morto- Sabará**

- **Dobradiça**

Finalmente, temos um sistema mais simplificado onde a articulação é promovida por uma dobradiça de metal. Encontramos este exemplo em um São Jorge do Museu do Ouro de Sabará. A escultura é uma imagem processional, que pode ser montada no dorso de um cavalo, tendo, portanto, articulações em dobradiça na junção das pernas com a área pélvica. Quando a imagem se apresenta de pé são inseridas cunhas de madeira e um gancho de metal faz a fixação das pernas nesta posição, auxiliada por um apoio de madeira que se encaixa entre as pernas e a base. (FIG 26, 27, 28)



**FIG. 26- Articulação Dobradiça- São Jorge- Sabará**



**FIG.27- Articulação- Dobradiça- São Jorge- Sabará**



**FIG. 28- Articulação Dobradiça- São Jorge- Sabará**

Temos conhecimento de duas esculturas semelhantes representando também o São Jorge. Uma se encontra no Museu da Inconfidência de Ouro Preto, e é atribuída a Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho e a outra pertence ao Museu de Arte Sacra de São Paulo.

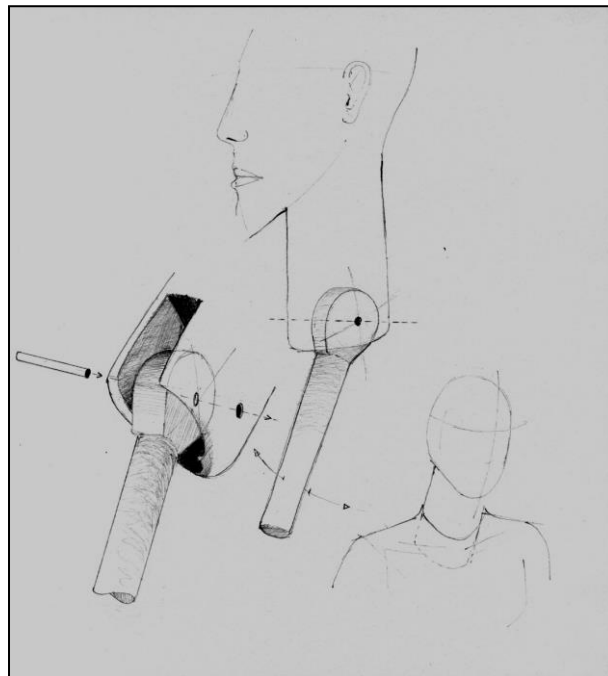
A madeira utilizada nas peças das articulações é dura, pois deve ter resistência para suportar a movimentação e sustentar as peças a ela anexadas. Foram encontradas várias peças em jacarandá, madeira considerada muito resistente, para a confecção de partes das articulações.

**Tabela 3- Sistemas de articulações por categorias de imagens:**

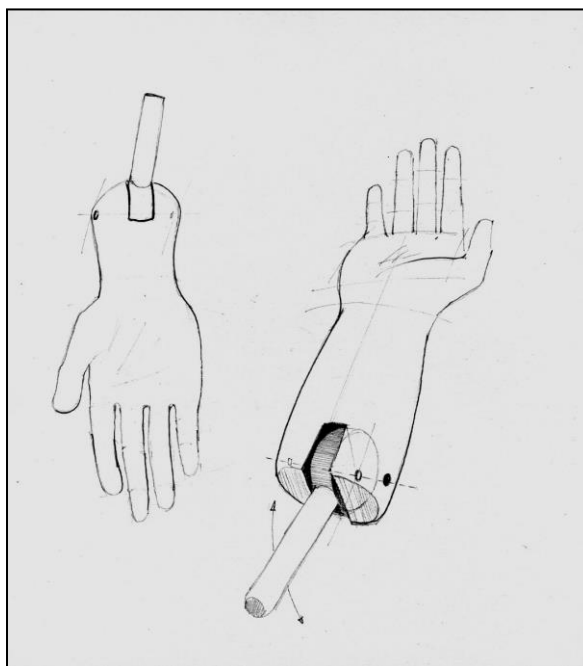
	Esfera Macho/Fêmea	Macho/Fêmea simplificado	Esfera Bipartida	Esfera Maciça	Dobradiça 1
Articulada de Vestir de Roca	5			1	1
	1		1		
	2	4			
total	8	4	1	1	1

Das 16 imagens estudadas, o sistema de articulação mais complexo denominada esfera macho/fêmea, foi encontrado em 8 imagens. A seguir vem o sistema macho e fêmea simplificado, que encontramos em 4 esculturas. Estes dois modelos são encontrados comumente nos cotovelos e ombros. O sistema denominado esfera bipartida foi encontrado em apenas uma imagem na área do cotovelo. Encontramos um sistema ímpar, o qual denominamos esfera maciça, localizado no ombro de uma imagem do Cristo Crucificado. O sistema de dobradiça em metal foi encontrado em uma imagem de São Jorge do Museu do Ouro de Sabará.

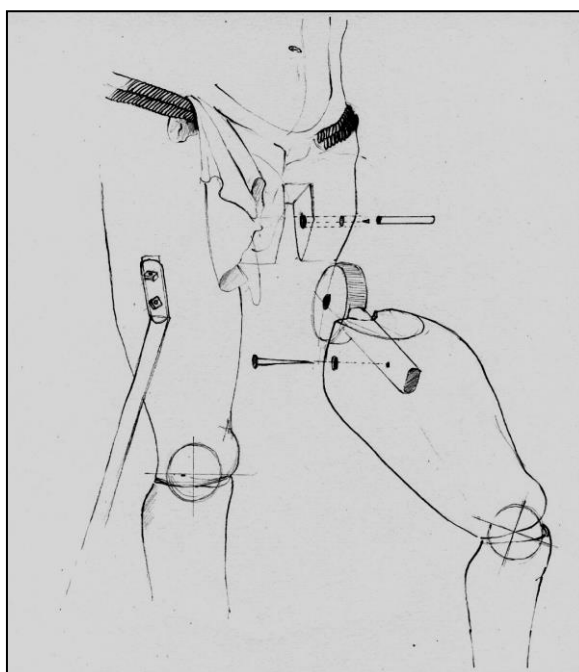
Nos punhos, cabeça e conexão da coxa com a área pélvica encontramos o sistema “macho e fêmea” simplificado. (FIG 29, 30, 31)



**FIG. 29- Articulação no pescoço- Cristo Morto- Santa Luzia**



**FIG. 30- Articulação no punho- Nossa Senhora das Dores- Catas Altas**



**FIG. 31- Articulação na área pélvica com a coxa- Senhor dos Passos- Santa Bárbara**

## 7.5- Policromia

A policromia, nestas obras se restringe quase que exclusivamente às carnações, sendo que nas áreas de panejamento é utilizado o próprio tecido. A técnica encontrada para a representação das carnações é basicamente o óleo, apresentando um trabalho de alto nível de elaboração.

**Tabela 4 - Presença da policromia por categorias**

	Articulada	de Vestir	de Roca	total
totalmente policromada	7	1	1	9
parcialmente policromada com áreas em madeira aparente		3	4	7

Das 16 imagens estudadas 10 apresentam-se totalmente policromadas. As imagens articuladas são totalmente policromadas estando a policromia principalmente nas áreas de carnação. Nas imagens articuladas do Cristo Morto temos as áreas do perizônio representadas de forma simples e sempre na cor branca, exceto uma imagem que apresentou renda dourada na borda. As imagens de vestir e de roca podem ser total ou parcialmente policromadas. Quando totalmente policromadas, apresentam, geralmente, as áreas a serem vestidas em tons de azul, ou verde.

As imagens que se apresentam parcialmente policromadas são 6, classificadas como de vestir ou de roca e possuem geralmente áreas de anatomia e áreas do gradeado totalmente sem policromia com a madeira aparente.

As imagens do Ecce Homo, Cristo da Coluna, Senhor dos Passos e Cristo Morto possuem representações de hematomas, feridas, escorridos e pingos de sangue <sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Foram feitas análises do pingo de sangue das imagens do Cristo Morto e Senhor dos Passos de Santa Bárbara O material encontrado é feito a partir da sublimação de um mineral denominado ouro pigmento. Popularmente estes pingos de sangue são reconhecidos como o rubi, pedra preciosa ou como uma resina orgânica  
MORESI, 1997

Encontramos em três imagens do Cristo, a utilização do couro para representar as feridas. (FIG 32)



**FIG. 32- Couro na representação de feridas- Cristo Morto- Santa Luzia**

Nas imagens Articuladas, como as articulações não ficam visíveis, era comum utilizar o couro policromado, para encobrir a engrenagem, possibilitando à carnação um efeito realista nas áreas de junções. (FIG 33).





**FIG. 33- Couro nas articulações- Cristo Morto- Santa Luzia**

### **7.6- Vestes**

As vestimentas são fundamentais nesta imaginaria, pois fazem parte da concepção original de uma imagem de Vestir e de Roca.

As imagens articuladas, não têm propriamente vestes em tecidos. No caso dos Cristos Crucificados, há peças em tecido que fazem parte da imagem, pois compõem a cena nas encenações e procissões. Temos o lençol, que participa do descendimento da cruz na cerimônia da Sexta Feira da Paixão; e o lençol, fronha e manto do esquife para a procissão do enterro.

As imagens de vestir e de roca sempre possuem vestes, e geralmente se compõem de várias peças sobrepostas. A imagem de Nossa Senhora das Dores veste anágua, sob túnica, túnica, manto e véu. As anáguas e sob túnicas são sempre brancas e geralmente são encontradas duas ou três em cada imagem. A túnica, o manto e o véu são geralmente de veludo roxo.

A imagem do Senhor dos Passos tem sob túnica sempre branca, e túnica e manto de veludo roxo. O Cristo Morto quando representado na categoria de imagem de vestir possui o perizônio em tecido branco amarrado ao quadril por um cordão.

Geralmente o cordão para amarrar a túnica do Senhor dos Passos feito com fios em dourado.

### **7.7- Anexos**

Classificamos como anexos aquelas peças que pertencem diretamente à escultura, podendo ser definidas também como atributos iconográficos. Temos nestas representações o resplendor, a coroa, o punhal, o coração com sete espadas etc.

Os resplendores são encontrados nas imagens de Nossa Senhora das Dores e do Senhor dos Passos e são confeccionados em metal.

A coroa de espinhos pertence ao Cristo Morto e encontramos confeccionada em cipó e em metal.

O acessório que acompanha a Nossa Senhora das Dores é um punhal ou um coração com sete espadas, feitos em metal.

Os resplendores encaixam-se através de um orifício no alto da cabeça, possuindo, às vezes, cada imagem dois resplendores, um mais simples que a imagem usa durante todo o ano e um especial que é colocado por ocasião das festividades religiosas. A coroa de espinhos é simplesmente encaixada à cabeça.

A imagem da Nossa Senhora das Dores possui um punhal, sendo este encaixado em um orifício feito na madeira do lado esquerdo do peito. No caso do coração com sete espadas, ele é amarrado ao peito da imagem através de um orifício nas vestes.

### **7.8- Acessórios**

Classificamos como acessórios aquelas peças que pertencem à obra, mas somente são utilizadas durante as procissões e encenações religiosas. São elas: cruz da crucificação, cruz que o Senhor dos Passos carrega às costas na procissão, o Cireneu, os andores, o esquife e os apoios para os andores que os fiéis usam para descansar do peso durante as procissões.

A cruz do Cristo Crucificado é de madeira, oca, com três cravos de metal para fixar a imagem, sendo montada de pé, e fixada ao palco para a cerimônia da crucificação e do descendimento.

O Senhor dos Passos tem duas cruzes, uma para sair à procissão e outra que faz parte de sua representação quando exposto na igreja, sendo ambas de madeira, ocas e fixadas às costas das imagens em um orifício localizado no ombro direito, e ao andor pelo cireneu.

O cireneu é a peça que apoia a cruz do Senhor dos Passos no andor. É uma peça de metal, com um formato em Y invertido, sendo parafusado à cruz e ao andor.

O esquife é feito em madeira, geralmente jacarandá, com peças torneadas, e quatro terminações em haste para ser carregado pelos fiéis na procissão do enterro levando o corpo do Cristo Morto.

O andor é uma peça fundamental, e é através dele que as imagens são carregadas por seus fiéis durante as procissões. Todos são confeccionados em madeira, possuindo quatro hastes para apoio nos ombros dos fiéis, sendo que esta área é recoberta por acolchoado e tecido.

As imagens são fixadas aos andores por vários sistemas: rosca de metal, pino de madeira, encaixes em geral. Os andores destas imagens são simplificados, recebendo por parte de seus fiéis, uma rica decoração em tecido e flores

Existem ainda 4 peças que acompanham o andor e o esquife, servindo-lhes como apoio, para o descanso dos fiéis durante a procissão. Têm formato em Y e são confeccionados em metal(ferro) e tem o cabo feito em madeira.

## **7.9-Aspectos sociais e religiosos**

As imagens processionais utilizadas na Semana Santa, participam das seguintes procissões:

- Procissão de Nossa Senhora das Dores,
- Procissão do Depósito,
- Procissão do Encontro
- Procissão do Enterro.

A procissão de Nossa Senhora das Dores, geralmente sai da Igreja Matriz em direção à Igreja do Carmo, Rosário ou das Mercês para daí partir para a procissão do Encontro em outro dia. Esta procissão está presente em todas as comunidades estudadas.

A procissão do Depósito (FIG 34), consiste num cortejo carregando o andor com o Senhor dos Passos totalmente coberto por uma espécie de baldaquino de cor roxa, geralmente sai da Igreja Matriz em direção à Igreja de São Francisco, de onde partirá em outro dia para a Procissão do Encontro.



**FIG.34- Procissão do Depósito- Catas Altas**

Esta procissão se mantém nas cidades de Catas Altas e Santa Luzia, sendo que em Santa Bárbara e Sabará elas foram substituídas por uma procissão onde a imagem transportada é o “Ecce Homo”, sem o baldaquino roxo, e, no entanto, o nome da procissão continua o mesmo. Isto se explica pela maior e forte tradição encontrada em Santa Luzia e pela pouca influência externa em Catas Altas, que só há pouco tempo se emancipou de Santa Bárbara.

Na procissão do Depósito a imagem do Senhor dos Passos sai velada, demonstrando a situação que se encontrava Jesus à caminho do Calvário, abandonado pelo próprio Pai e na mais completa solidão.

A procissão do Encontro, como definida pelo nome, é o encontro do Filho, no caminho do calvário e com a cruz às costas, com sua mãe dolorosa. As imagens saem em procissão separadamente e no momento do encontro, há um sermão do pároco e a procissão segue unida com a Nossa Senhora das Dores e o Senhor dos Passos ao final.

Em Sabará presenciamos a cerimônia da “Abertura do Sepulcro do Nosso Senhor Morto” que ocorre na quinta-feira santa. O historiador de Sabará, José Arcanjo Couto Bouzas, explica que no século XVIII a Igreja Católica acreditava que Jesus havia morrido numa quinta-feira, às quinze horas. A partir do século XIX, esta tradição foi alterada e passou-se a divulgar que Cristo morreu na Sexta Feira da Paixão. Esta cerimônia, segundo o historiador, ocorre unicamente em Sabará, mantendo uma tradição religiosa medieval. No entanto, na sexta feira, presenciamos a encenação da crucificação e enterro do Cristo, como ocorre em todas as outras comunidades estudadas.

Outra cerimônia que presenciamos unicamente em Sabará foi uma Via Sacra que acontece às quatro horas da madrugada de sexta feira. A imagem de Nossa Senhora das Dores é levada pelos fiéis até o Morro da Cruz, a dois quilômetros do centro da cidade. A imagem chega ao alto do

morro, na Capela do Senhor Bom Jesus do Matozinhos, com o nascer do sol, sendo prestigiada por uma multidão de fiéis.( FIG 35 )



**FIG.35- Via Sacra com a imagem de Nossa Senhora das Dores-Sabará**

A procissão do Enterro tem início com a cerimnia da crucificao e do descendimento, que é realizada geralmente  frente da Igreja Matriz, em um cenário montado num palco.

Das quatro comunidades estudadas, apenas uma delas tinha um personagem vivo representando o Cristo. Nas demais é sempre utilizada a imagem articulada do Cristo Morto, porém complementada por personagens vivos, devidamente paramentados nas figuras secundárias. (FIG 36 )



**FIG.36- Crucificação- Catas Altas**

Após a crucificação e o descendimento, que são acompanhados por um sermão, a imagem é transportada para o esquife e em seguida parte para a Procissão do Enterro. Apenas em Sabará o Cristo Morto tem a cabeça coberta pelo manto do esquife durante a procissão

Esta procissão arrasta multidões para a rua, apesar do seu longo percurso, sendo sempre a mais freqüentada pelos fiéis. Ao final, com o esquife em repouso na Igreja, o povo passa em frente a ele abençoando-se e levando um galho de manjeriço<sup>3</sup> para casa.

Em todas as comunidades estudadas, as pessoas levam ervas para a igreja durante todo o dia de Sexta-Feira da Paixão. Nas cidades do interior é comum encontrar estas ervas nos quintais das casas. Em nossa pesquisa, o manjeriço foi encontrado adornando esquifes, andores, retábulos, bancos, balaustrada, inclusive espalhada pelo chão da igreja. Em duas das comunidades estudadas, o manjeriço é utilizado em todas as cerimônias da Semana Santa, nas outras apenas na Sexta Feira da Paixão.

Em Santa Luzia, uma família tradicional da cidade, planta esta erva especialmente para ser utilizada nas festividades da Semana Santa, onde são levados para a igreja vários caminhões com ela carregados, sendo a igreja totalmente decorada com seus galhos. (FIG 37 )

---

<sup>3</sup> O manjeriço ou basilico é uma planta de cujas folhas se diz que contém poderes mágicos e cujas flores exalam penetrante odor. As folhas do manjeriço são usadas no Congo Central, para conjurar a má fortuna e proteger dos maus espíritos. São apropriadas para curar pancadas, feridas e contusões. CHEVALIER, 1988

Possivelmente os escravos vindos da Africa trouxeram este costume, sendo incorporado às tradições religiosas católicas.





**FIG. 37- O manjerição é levado para a igreja em caminhão- Santa Luzia**

Foram encontradas outras ervas e flores associadas ao manjerição, como o rosmaninho, perpétua e a alfavaca que são utilizadas nas decorações.

Há aproximadamente 50 anos, de acordo com as comunidades estudadas, o cuidado e a guarda das imagens é confiada a uma tradicional família pertencente àquela comunidade religiosa.

Essa guarda pressupõe a tarefa de: manutenção das vestes e da peruca, visto que a imagem possui mais de um destes anexos, devendo estarem as vestes limpas e a peruca cacheada por ocasião das festividades religiosas. Pressupõe ainda o preparo da imagem no andor, o que inclui sua movimentação correta e cuidadosa usando-se os conhecimentos adquiridos sobre a maneira de posicioná-la de acordo com sua representação iconográfica. A tarefa inclui também a decoração do andor nas cores e motivos determinados.

Em todas as comunidades estudadas percebe-se um relacionamento de extremo respeito entre o fiel e as imagens, manifestado pelo cuidado e o pudor com que a escultura é preservada de "olhares curiosos" durante seu manuseio e preparo para as procissões. As imagens masculinas em geral são preparadas pelos homens e a Imagem de Nossa Senhora das Dores

pelas mulheres, no entanto esta tradição vem se perdendo nas comunidades estudadas.

É costume que na Semana Santa as esculturas recebam, por parte de seus fiéis, uma veste ou uma peruca nova. Com estas doações o fiel está fazendo um voto de agradecimento ou de reconhecimento de sua crença naquela imagem.

**HHH**

## **8- DISCUSSÃO DOS RESULTADOS**

---

### **8.1- Iconografia**

A proposta de estudar especificamente a imaginária utilizada na Semana Santa, nos levou a selecionar a iconografia da Paixão de Cristo, definida pelas seguintes representações: Nossa Senhora das Dores, “Ecce Homo”, Cristo da Coluna, Senhor dos Passos e Cristo Morto. Analisando os resultados deste estudo percebemos a utilização de representações iconográficas apuradas e com características semelhantes em toda a região estudada.

#### **8.1.1- Nossa Senhora das Dores**

As imagens da Virgem das Dores estudadas, são utilizadas durante a Semana Santa, em três procissões: Procissão de Nossa Senhora das Dores, Procissão do Encontro e Procissão do Enterro. Portanto, elas estão relacionadas ao culto à Maria, à sua dor quando encontra seu filho com a cruz às costas e quanto acompanha seu filho no enterro, simbolizando o caminho para o sepulcro.

Nas comunidades estudadas, durante a encenação da crucificação e descendimento com a imagem do Cristo Morto, a cena é composta geralmente por atores representando Nossa Senhora, Maria Madalena, José de Arimatéia, soldados etc. A personagem que representa Maria, recebe a imagem do Cristo em seus braços e, logo em seguida os soldados depositam-na no esquife. Em seguida sai a Procissão do Enterro, com a imagem da Virgem acompanhando o esquife do Senhor Morto.

As imagens de Nossa Senhora utilizadas na Semana Santa são sempre classificadas nas categorias de imagens de vestir e de roca. Portanto, estão sujeitas a mudanças nas suas roupas, posição das mãos, vestes, atributos e acessórios, tornando a classificação iconográfica mais difícil.

Quanto aos atributos e acessórios das imagens estudadas, foram encontrados: o punhal, o coração com sete espadas, o lenço, as lágrimas, e o resplendor com sete estrelas. As vestes se compõem de: túnica, manto

e véu roxos e roupas de baixo, como anáguas e combinações na cor branca.

O estudo sobre a Virgem das Dores e os resultados concernentes à imaginária estudada nos levam a discussões sobre a representação da iconografia das Dores na região pesquisada. Das cinco imagens estudadas, quatro delas tem apenas um punhal no peito e uma delas tem um coração com cinco espadas. Duas possuem lágrimas e três possuem lenço às mãos. Todas se vestem com túnica e manto na cor roxa, e roupas de baixo na cor branca.

De acordo com referências sobre a iconografia das dores da Virgem temos várias possibilidades de representação: Nossa Senhora das Dores, Nossa Senhora da Soledade, Nossa Senhora das Angústias e Nossa Senhora da Piedade.

As imagens estudadas são conhecidas popularmente pela designação de Nossa Senhora das Dores, apesar de possuírem características que também se enquadram na iconografia da Nossa Senhora da Soledade.

No Nordeste, quando a imagem possui apenas um punhal e tem um lenço às mãos recebe a designação de Nossa Senhora da Soledade. No entanto esta não parece ser a forma representativa utilizada em Minas Gerais.

Em se tratando de uma imagem processional, a expressão do rosto é muito importante, pois é ela quem vai provocar a devoção do fiel, devendo também, estar sempre de acordo com a proposta iconográfica representada.

Nas imagens da Nossa Senhora das Dores, a cabeça sempre está em posição frontal, as vezes com uma leve inclinação para baixo ou para o lado. Quanto à expressão de seu rosto, podem estar contidas expressões de suavidade, serenidade, doçura e resignação, ao mesmo tempo em que expressa tristeza, dor e sofrimento.

Nas imagens da Virgem que foram estudadas, sempre temos a representação de uma mulher jovem, contudo a expressão vai variar, desde um rosto contorcido pela dor até a representação de uma suave tristeza. As lágrimas são utilizadas para ajudar a definir a tristeza, embora nem sempre este recurso seja eficaz. Temos por exemplo, na imagem de Catas Altas lágrimas em um rosto inexpressivo (FIG 38).



**FIG. 38- Lágrimas de vidro- Nossa Senhora das Dores- Catas Altas**

Já a imagem da cidade de Santa Bárbara, expressa dor e sofrimento, através de contração nas sobrelanceiras e na boca, sem, contudo, apresentar lágrimas. (VER a FIG 14). A imagem de Sabará tem todas as características citadas acima, como juventude, beleza, doçura, não apresentando lágrimas, porém com uma suave tristeza. Já a imagem de Santa Luzia, não tem nenhuma característica de ser uma autêntica Nossa Senhora das Dores, seu rosto é totalmente inexpressivo e possui no peito um orifício para a espada que demonstra ser uma intervenção posterior, portanto trata-se de uma adaptação à iconografia das Dores.

As lágrimas são, assim, um recurso utilizado para expressar a dor, ou mesmo um recurso fácil para demonstrar este sentimento. Nas Virgens sevilhanas, encontramos a utilização das lágrimas, como uma característica de exagero na expressividade, típica da região, que está presente também na ornamentação desta imaginária. Nas imagens de Sevilha encontramos um número de lágrimas variável, chegando até sete, número este, símbolo das dores da Virgem.

As lágrimas são de vidro, e encontramos em nosso trabalho um número reduzido delas, chegando no máximo a 4. Das 5 imagens de Nossa Senhora das Dores estudadas, 2 têm lágrimas: a imagem de Catas Altas

possuía 4, sendo que 1 se encontra perdida. Uma imagem de Sabará, possui 4 lágrimas também.

A boca da virgem geralmente está fechada, um pouco contorcida ou com uma ligeira abertura. As sobrancelhas são também um recurso para expressar sentimento de dor, podendo ser representada através da talha ou da policromia.

### **8.1.2 - “Ecce Homo”, Cristo da Coluna e Senhor dos Passos**

Em Santa Bárbara há uma imagem do Cristo que sai em duas procissões assumindo duas representações iconográficas. Na primeira encontra-se de pé, com um manto vermelho às costas, tendo uma coroa de espinhos e um resplendor à cabeça. Está amarrado a uma coluna, tem uma cana verde às mãos e todo o corpo está coberto por feridas e hematomas (FIG 39). Podemos enquadrar esta primeira representação dentro de três denominações iconográficas, visto que, apresenta elementos característicos do “Ecce Homo”, do Cristo da Coluna e do Cristo da Cana Verde.



**FIG.39- Feridas e hematomas nas costas- Senhor dos Passos- Santa Bárbara**

Em Sabará, temos uma imagem do Cristo amarrado à coluna vestindo apenas o perizônio, e tendo o corpo coberto por hematomas e feridas.

Isto nos sugere a possibilidade da imagem de Santa Bárbara ter sido utilizada também sem o manto vermelho, talvez numa encenação da flagelação, onde seu corpo nu ficasse à mostra antes da colocação do manto vermelho. Não há outra explicação para um detalhamento tão grande de talha e policromia, visto que seu corpo estaria sempre escondido sob as vestes.

Estas duas imagens, devido à suas características técnicas, devem ser consideradas como intermediárias entre as imagens articuladas e as imagens de vestir, pois possuem todo o corpo perfeitamente executado na talha e na policromia e, no entanto, possuem cabelos naturais.

O Cristo com a cruz às costas é denominado de “Senhor dos Passos”, sendo sua posição sempre a genuflexória (um dos joelhos apoiado ao chão e o outro flexionado) com a cruz sobre o ombro simbolizando as quedas a caminho do calvário. Veste uma túnica roxa (símbolo da paixão), presa na cintura por um cordão dourado. Tem a cabeça levantada, os cabelos sempre cacheados sobre os ombros e leva uma coroa de espinhos e um resplendor sobre a cabeça.

Estas imagens mostram um Cristo sofredor e humano, à caminho da morte, vendo-se expressos em sua face, sinais de dor. A cabeça apresenta-se frontal ou com alguma contorção, os olhos estão bem abertos demonstrando medo; as sobrancelhas são movimentadas, contraindo - se em sinal de dor; a boca entreaberta deixa ver os dentes e a língua e, em sua face, aparecem feridas e hematomas. (FIG 40 )





**FIG.40- Rosto- Senhor dos Passos- Santa Bárbara**

A imagem do Senhor dos Passos é utilizada na Procissão do Encontro com a Nossa Senhora das Dores. A palavra passos vem do latim “passus” que significa sofrimento.

Passos significa também etapas de um movimento, de uma caminhada, ou seja, o caminho do sofrimento que culmina com a morte. É também denominado passo uma edificação arquitetônica pequena, utilizada para orações nas procissões mineiras dos setecentos, tendo em seu interior pinturas e esculturas representando uma cena da Via Sacra ou Paixão de Cristo.

### 8.1.3- Cristo Morto

As imagens dos Cristos Crucificados são sempre articuladas nos ombros, permitindo a encenação da crucificação, descendimento e enterro. No alto da cruz se encontram os dizeres: Jesus Nazareno Rei dos Judeus - “INRJ”. A cabeça do Cristo está tombada sobre o peito, com uma coroa de espinhos. Os olhos apresentam-se fechados ou quase fechados. Os cravos estão na palma das duas mãos e no dorso dos pés sobrepostos. Ele se apresenta sempre vestido com um perizônio branco, sobre os quadris, amarrado do lado. O corpo é coberto de feridas que sangram e hematomas. Tem ainda uma chaga no lado esquerdo do peito.

Todas as imagens estudadas apresentam os pés unidos, exceto a imagem de Catas Altas que possui os pés separados originalmente, mas foram adaptados posteriormente para um único cravo.

De acordo com a iconografia do Cristo Morto, suas imagens têm sempre a cabeça tombada para a direita e os olhos estão fechados ou quase fechados. Seu rosto já não expressa mais o sofrimento e a dor e sim paz e serenidade. Esta representação do Cristo Morto é utilizada na Semana Santa, em dois momentos: na cerimônia da crucificação e descendimento e na procissão do enterro. Assim, o Cristo tem a posição de sua cabeça caída em direção ao ombro, quando está posicionado na cruz em pé ou em descendimento e a cabeça levantada em relação ao plano quando deitado no esquife. Portanto, no esquife, a imagem tem sempre um travesseiro debaixo de sua cabeça, servindo perfeitamente às duas representações.

Das cinco imagens estudadas, três são classificadas como imagens articuladas possuindo o perizônio esculpido e policromado e duas como imagens de vestir, possuindo o perizônio em tecido natural.

A cabeça nas imagens do Cristo Morto, é sempre fixa ao pescoço, fazendo parte do bloco principal do tronco. Como os olhos e a boca estão sempre fechados, a cabeça é sempre maciça. Não há também nenhum orifício na cabeça, visto que o Cristo usa apenas uma coroa de espinhos circular que se encaixa ao redor da cabeça.

## 8.2- Nomenclatura

A imaginária estudada foi classificada de acordo com a seguinte nomenclatura:

- Imagem Articulada
- Imagem de Vestir
- Imagem de Roca

O termo “imagem de Vestir” foi encontrado em todas as referências consultadas, para definir, genericamente, esta imaginária em estudo.

A imagem processional de Vestir das Virgens, muito encontrada em Sevilha, tem características marcantes, que se repetem através dos anos como comprovam os documentos de contratação dos artistas.

PARAMO <sup>1</sup> cita um contrato de 1570, onde o escultor Gaspar del Aguila, expõe a técnica e os materiais que utilizaria na confecção de uma imagem:

*“La imagen de Nuestra Señora de la Soledad (será)- reconoce el escultor- para vestida, de talla y pintura, que a de ser rostro y manos labrado de bulto y encarnado en toda perfección y de la cintura abajo a de llevar su armadura de listones de borne y sus brazos de lienzo y estopa.”*

Em outro contrato feito meio século mais tarde, o escultor Juan de Mesa propõe esta mesma tipologia para a confecção de uma imagem, porém substituindo os braços de tela e estopa por braços de madeira articulada.

No ano de 1603, um compromisso com o escultor Hernando Alvarez estabelece:

*“Que la dicha imagen a de llevar su rostro, cuello y manos para encarnar e lo que es el cuerpo su armadura para que se pueda vestir”,  
puntualizando, a continuación, “Que rostro y cuello y manos ( serían )  
para encarnar y lo demás en tosco para vestir.”*

---

<sup>1</sup> PARAMO, 1983, p. 25,26

De acordo com as referências citadas acima sobre a imagem da Virgem de Sevilha, pode-se observar que elas seguem um mesmo padrão observado pelos escultores de Sevilha até os dias de hoje. Este modelo compreende: cabeça com rosto e pescoço bem executados na talha e na policromia; um tronco tosco e simplificado que pode prolongar-se até o peito, a cintura ou os quadris; braços articulados, sem definição de anatomia, terminando com mãos detalhadas na talha e policromadas e armação substituindo os membros inferiores, denominada de bastidor troncocônico ou de candelero.

A palavra “candelero” procede semanticamente da área de ourivesaria e significa castiçal, tendo sido utilizada como terminologia para definir a escultura, por uma analogia à função do castiçal de sustentar uma vela, relacionada à função das ripas que sustentam a escultura, ou melhor, são a sua base.

Há também uma denominação mais antiga, utilizada no Renascimento e no Barroco, para definir esta parte da escultura: chamada de “armadura”.

Assim, segundo as referências, as denominações- imagem de Vestir e imagem de Candelero utilizadas na Espanha, se referem a uma mesma categoria.

E quanto às referências relativas à América Hispânica encontramos as seguintes denominações: “caballete”, “trípode”, “arcadijo”, “bastidor”. As palavras cavalete, tripé e bastidor<sup>2</sup> são utilizadas para denominar objetos que tem a função de sustentar algo, portanto se trata também de uma analogia à função de sustentação na escultura realizada pelas ripas de madeira.

Contudo, a terminologia “imagens de roca”, não é encontrada na Espanha e países de língua hispânica. Acreditamos que, passando por Portugal, esta imaginária teria incorporado esta denominação. Nos dicionários de língua portuguesa, entre as diversas definições para o termo roca, encontramos uma específica para a imaginária:

*“Imagem de Roca-, a que tem só a descoberto o busto ou meio corpo e os braços, sendo o resto formado por um disco de madeira assente sobre uma balaustrada e tabuinhas, tudo encoberto com o vestido da imagem”<sup>3</sup>*

---

<sup>2</sup> Caixilho de madeira onde se segura o tecido para bordar.

AURELIO, s/d., p. 190

<sup>3</sup> AULETE, 1958, p. 4446

“Imagem de Roca- *“a que tem meio corpo imitando o humano, assentado sobre um círculo de taboa, que se levanta sobre uma balaustrada de taboinhas em redondo, sobre uma base circular”* <sup>4</sup>

De acordo com esta definição, podemos ver claramente a utilização deste termo em Portugal, para denominar esta imaginária especificamente.

Paranhos e Sant’ana <sup>5</sup> explicam esta definição, através da semelhança apresentada com o fuso da roca de fiar e por terem sido na sua origem, vestidas com tecidos fabricados nesse instrumento. Quando as ripas são envolvidas por tecido, elas podem receber o nome de “imagens de bastidor”, dada a semelhança com um tecido esticado em um bastidor.

Paiva <sup>6</sup> esclarece a origem desta terminologia, dizendo:

*“O termo roca era usado antigamente em referência a uma parte das mangas dos vestuários, tanto femininos quanto masculinos, desde a Idade Média, fendida em cortes que formavam tiras separadas entre si ao comprido das mangas e que deixavam ver o tecido que se sobrepunham. A analogia ao gradeado de ripas de madeira do corpo destes santos, feita para sustentar a cabeça e os braços articulados é, portanto, evidente.”*

O termo “roca”, foi encontrado <sup>7</sup> no Livro de Receitas e Despesas da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Diamantina, de 16 de outubro de 1766 a 15 de outubro de 1767, folha n° 18,

*“A Eugênio Alz de fazer a roca para a Senhora.....4 ”*

Este documento comprova que esta terminologia já era utilizada em Minas Gerais desde o século XVIII.

Concluimos que, a terminologia imagens de Vestir veio da Espanha, sendo utilizada em toda América hispânica e também no Brasil.

A terminologia imagens de Roca foi encontrada somente em Portugal e consequentemente também no Brasil.

Portanto, como já temos no Brasil, estes dois termos sendo usados genérica e indistintamente, propomos neste estudo sua utilização, porém, com uma classificação diferenciada entre os dois. Assim, sempre que tivermos uma imagem onde ocorra a utilização das ripas em substituição a partes do corpo definiremos como imagem de Roca. As imagens que apresentarem definição do corpo, mesmo que apenas esboçado, receberão

---

<sup>4</sup> VIEIRA, 1874, p. 316

<sup>5</sup> SANT’ANA, PARANHOS, 1981, p. 113 a 126.

<sup>6</sup> PAIVA, 1974, p. P19

<sup>7</sup> Informação gentilmente concedida por Antônio Fernando Batista Santos, conservador/ restaurador do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN.

o nome de imagens de Vestir.

A terminologia Imagens Articuladas é a categoria que tem definição de talha e policromia e sem vestes diretas como as imagens de talha inteira, porém possuem articulações.

### **8.3- Materiais e técnicas**

Utilizando-se a classificação de imagens Articuladas, de Vestir e de Roca, denota-se um nível crescente de simplificação em seu sistema construtivo, sendo as primeiras mais elaboradas e as últimas mais simplificadas.

Esta redução não implica necessariamente em má qualidade, mas sim na utilização de técnicas diferenciadas para confecção das esculturas. A utilização destes modelos está condicionada também a um estilo em voga nos países ibéricos, portanto sujeito à transposição para as colônias.

Acredita-se também que a utilização dessas técnicas escultóricas que definem essas categorias, principalmente as imagens de roca, estejam relacionadas à economia em materiais e em recursos com um profissional habilitado na sua confecção. Por exemplo, em uma imagem que tenha somente cabeça e mãos bem executadas na talha e policromia, e o restante do corpo definido por uma armação de ripas de madeira, com certeza haverá uma grande economia em materiais e técnicas e no pagamento do escultor e policromador.

Queremos com este estudo, demonstrar que todas estas categorias têm seu valor dentro do seu contexto histórico, social, religioso e estético. Merecem, portanto, todas elas, uma pesquisa aprofundada, que contribua para seu conhecimento e descubra-lhes as qualidades, independente da categoria às quais possam pertencer.

A arte religiosa representada aqui na imaginária processional tem a ideologia do realismo, em oposição ao idealismo. Elas desejam se aproximar da realidade, através da representação da expressão máxima do sofrimento do Cristo que se fez homem, e sofreu como um homem. O objetivo é emocionar, e para isto estas imagens se aproximam dos sentimentos humanos pela semelhança com o humano, sendo levadas e acompanhadas às ruas por seus fiéis.

No afã de semelhança ao humano, a imaginária vai buscar materiais com características que se aproximem da representação do humano; materiais que são utilizados pelos humanos ou até mesmo materiais humanos.

O vidro, o cristal e o espelho foram utilizados na representação de olhos, lágrimas e palato, já que propiciam efeitos de brilho, transparência, translucidez e umidade desejados nestas representações. O nácar, a madrepérola e o chifre de touro foram utilizados para representação de dentes e unhas das mãos e pés. O couro policromado para representar feridas, chagas e acabamento para as articulações.

Dos materiais usados pelos homens, a imaginária se apropriou de todo tipo de indumentária, desde roupas de baixo até os mais requintados trajes, onde estão presentes os melhores tecidos, inclusive chegando ao exagero de seguir a moda da época, com algumas imagens usando até mesmo chapéu.

Associado ao tecido, desenvolveu-se a opulência dos bordados, onde a beleza dos motivos e ornamentação com fios de ouro e prata demonstravam riqueza e deslumbramento. As joias também foram muito utilizadas principalmente nas imagens da Virgem: brincos, colares e anéis com pedras preciosas enfeitavam as imagens em profusão. Associou-se ainda, a arte de trabalhar o metal, para a confecção de coroas, resplendores, espadas e demais atributos, com grande riqueza e sofisticação.

E ainda foram utilizados materiais humanos, como o cabelo, para fazer as perucas e cílios.

Estes materiais chamados extra escultóricos, presentes nesta categoria de imaginária, são sua característica marcante. Porém a utilização de todos estes elementos não é comum a esta imaginária em todas as regiões onde são encontradas.

Em Sevilha, por exemplo, o gosto pela profusão ornamental das vestes, bordados e adereços que carregam, não se compara com nenhum outro lugar. (FIG 41)

O mesmo pode se dizer, sobre a utilização de materiais extra-escultóricos nos países hispânicos, possuindo muito mais realismo e variedade de materiais que suas congêneres brasileiras.

No entanto, podemos citar a cidade de São João del Rey em Minas Gerais, que ao contrário da região por nós estudada, apresenta uma riqueza muito grande na arte do bordado associado à imaginária processional. Acreditamos que sua utilização se deva a influência hispânica. É uma exaltação ao realismo e têm como objetivo aproximar-se do humano, por isto utiliza-se de elementos naturais e não mais a representação deles através de técnicas pictóricas.



**FIG. 41- Nossa Senhora das Dores- Sevilha- Espanha**

A escultura se mescla com a arte da costura e bordado, sendo utilizados tecidos naturais, rendas e fios de ouro e prata para confeccionar as mais ricas vestes.

Estas imagens podem ter a cabeça móvel ou fixa, geralmente apresentando-se oca em seu interior devido à presença dos olhos de vidro, boca entreaberta com dentes e língua e orifício para resplendor no alto da cabeça.

As imagens aqui estudadas têm línguas e dentes esculpidos na madeira e policromados, ao passo que em países da América hispânica e na própria Espanha, encontra-se a utilização de outros materiais. Para representar os dentes foram utilizados nácar, marfim e chifre de touro. Para representar áreas de umidade no interior da boca foi utilizado o vidro e o espelho e para a língua foi encontrado a utilização de couro.



A expressão de um ser humano encontra-se em sua face, é ela o espelho do que vai na alma, é através dela que comunicamos nossas emoções. Os olhos são, na face, o elemento mais expressivo de nossos sentimentos. É através dos olhos que se estabelece o “olhar”, nele se encontra a força da comunicação que dispensa palavras.

Assim, quando um fiel se aproxima de sua imagem devocional ele busca os olhos desta imagem, estabelecendo uma identificação através do “olhar”.

Assim, é nesta imaginária, especificamente, que a busca do realismo chega à utilização de materiais que se aproximam ao máximo da verdade.

Os olhos, quando esculpidos e policromados, cumprem perfeitamente sua representação, porém os olhos de vidro têm muito mais realismo.

O vidro possui as características necessárias à representação do olho humano, tem brilho e com a utilização de pigmentos consegue-se as cores desejadas e uma certa translucidez e luminosidade.

Nas referências anteriores sobre imaginária na América hispânica e na Espanha, encontramos a utilização dos cílios naturais, nas imagens estudadas não encontramos nenhuma com esta modalidade.

As imagens geralmente apresentam os olhos na cor castanho escuro ou preto, não tendo sido encontrada nenhuma imagem de olhos claros.

As imagens articuladas do Cristo Morto possuem os cabelos esculpidos e policromados como nas esculturas de talha inteira. As imagens de Vestir e de Roca têm sempre cabelos naturais, de cor castanho a preto. Não foi encontrada nenhuma peruca original ou com características de ser mais antiga.

Na Bahia há referência da utilização de cabelos de fibra e de linha. Há, no Museu de Arte Sacra, uma imagem do Senhor dos Passos com peruca de cabelos de linha brilhante.

As mãos também são muito importantes nesta imaginária, visto que são sempre visíveis, possuindo, portanto, um tratamento cuidadoso da talha e da carnação. As imagens da Nossa Senhora das Dores geralmente apresentam as mãos abertas ou semiabertas, nunca fechadas, visto que elas podem segurar um lenço, para enxugar as lágrimas. As imagens do Cristo Morto têm sempre as mãos semiabertas, possuindo no centro o orifício das chagas, através dos quais são atravessados os cravos nas encenações da crucificação. Este orifício pode vir acompanhado de uma representação de chaga como na imagem do Cristo Morto de Sabará. As imagens do Senhor dos Passos apresentam as mãos semiabertas, visto que

têm a função de segurar a cruz e muitas vezes vêm acompanhadas de um buquê de flores. As unhas são representadas somente através da policromia, sem maiores artifícios, como vemos citado na utilização do nácar e madrepérola em imaginária argentina e espanhola.

A policromia da imaginária aqui estudada é bastante simplificada, basicamente se resumindo na carnação, partes desnudas do corpo das imagens que por isto mesmo, têm um alto nível de elaboração, com representações de carne, pingos de sangue, hematomas e feridas.

Nas imagens articuladas, geralmente do Cristo Crucificado, a ênfase é dada na carnação, e a representação de tecido somente é utilizada nas áreas do perizônio.

Em geral, nas esculturas estudadas do Cristo Morto e Senhor dos Passos há um exagero na representação das marcas de sofrimento na carne, como feridas, hematomas e pingos de sangue.

Encontramos em 2 esculturas a utilização do couro/ pelica como recurso para se obter o máximo de realismo na representação da ferida. É aplicado na carnação e em seguida policromado, sendo encontrado em feridas distribuídas por todo o corpo. Além disso o couro foi utilizado para encobrir as articulações nas imagens articuladas.

Em uma escultura encontramos aplicação de renda nas bordas do perizônio.

Nas imagens Articuladas, nas áreas onde há representação de tecido, foram utilizadas policromias simplificadas, como por exemplo no perizônio.

Nas imagens de Vestir e de Roca as áreas de carnação se reduzem ao rosto, mãos e, às vezes, aos pés. Nestas regiões, a carnação é muito bem elaborada e refinada, mas, nas outras áreas, encobertas pelas vestes há uma policromia simplificada geralmente de apenas uma cor. Encontramos uma escultura que apresentou uma maior elaboração nesta área que fica coberta pelas vestes, com a presença de um douramento nas bordas do decote e dos punhos. Há também um detalhe interessante, onde o policromador numera as ripas do gradeado em relação ao tronco da escultura. Trata-se de um requinte na confecção desta escultura, que acreditamos ser do século XVIII.

Não fez parte dos objetivos deste trabalho a pesquisa da documentação primária das imagens onde poderíamos aprofundar nas questões sobre autoria e datação.

Em Santa Luzia encontramos a Nossa Senhora das Dores e o Senhor dos

Passos entronizados em altares próprios de estilo rococó. Porém, na maioria das vezes as imagens tratadas neste trabalho ficam guardadas em armários, sacristias ou esquifes fixos, saindo uma vez ao ano para as solenidades da Semana Santa.

De acordo com a bibliografia argentina consultada, percebe-se que é comum a utilização da técnica de tela encolada associada às imagens de talha inteira ou às imagens de vestir.

A técnica de “Tela Encolada” é uma criação espanhola que teve grande aceitação na América Latina, desde o México até a Argentina.

Elas possuem uma “alma” de madeira, às vezes com formas esboçadas, onde são acrescentadas camadas de tecido encolado e engessado definindo as dobras da indumentária e recebendo em seguida a policromia. Esta técnica supria a falta de bons escultores, obtendo-se bons efeitos com menor custo e trabalho.

A técnica de tela encolada foi muito pouco utilizada no Brasil. Temos conhecimento de poucos exemplares, pertencentes à cidade de Tiradentes em Minas Gerais. A técnica de tela encolada associada à imagem de Roca é incomum, porém encontramos um São João Evangelista da cidade de Tiradentes, que possui em substituição ao corpo um gradeado de ripas com articulações nos ombros e cotovelos, sendo a cabeça representada na técnica de tela encolada e encaixada ao pescoço, demonstrando assim, influência da imaginária hispânica.

Esta imaginária é muito suscetível a mudanças, por seu próprio processo construtivo, onde cabeças, mãos e pés são removíveis, e pelo agregado de vestes e atributos, que podem ser substituídos ou trocados com facilidade, mudando totalmente uma iconografia e até mesmo trocando o sexo da imagem. Este fato é exemplificado por uma imagem, pertencente ao acervo do Colégio do Caraça na qual, durante a restauração no CECOR, foi constatada a utilização de uma imagem feminina adaptada à iconografia do Santo Antônio.

Em Paramo <sup>8</sup>, temos a referência de um documento de 20 de fevereiro de 1578, onde o escultor Gaspar del Aguila é encarregado da confecção de uma imagem da virgem com os seguintes dizeres:

---

<sup>8</sup> PARAMO, 1983, p. 29.

*“Que sirba para vestida para la Cofradía de la Soledad, que en la yglesia de Santiago de dicha billa está yntitulada, la qual ymagem a tener dos cabeças: la una por de tristeza y la outra a de ser para de alegría, de tal manera que se puedan quitar y poner en la dicha ymagem”*

As imagens de vestir tiveram tanta aceitação, que foi costume na América Hispânica desbastar imagens de talha inteira para transformá-las em imagens de vestir, ou mesmo imagens de talha inteira que foram vestidas.

Em Minas Gerais, temos, às vezes, algumas imagens do Menino Jesus, que foram concebidas como esculturas de talha inteira e atualmente se encontram vestidas. Algumas imagens de Nossa Senhora com o menino, ambas de talha inteira, possuem o menino vestido.

Este costume é muito comum na Bahia e acreditamos que esteja relacionado não somente à moda de se vestir as imagens, mas em alguns casos, principalmente a questões morais referentes a nudez do Menino Jesus.

#### **8.4- Articulação**

A utilização da articulação como recurso para propiciar movimento é muito antiga, tendo sido encontrada em um sarcófago romano, uma boneca do século I em madeira- carvalho- com articulações nos ombros, cotovelos, coxas, joelhos, dedos das mãos e pés.<sup>9</sup> (FIG 42 )

---

<sup>9</sup> LA MADERA, 1978, p.212



**FIG.42- Boneca do século I com articulações no ombro, cotovelo, coxas, joelho, dedos das mãos e pés.**

A articulação utilizada na imaginaria processional tem duas funções específicas: a primeira é que através dela, pode-se alterar a gestualidade da escultura, possibilitando a mudança das representações iconográficas. Por exemplo: o Cristo da cidade de Santa Bárbara pode ficar de pé representando o Ecce Homo ou na posição genuflexória representando o Senhor dos Passos. Outra função exercida pela articulação é promover maior facilidade no ato de vestir as imagens. Por exemplo: os braços da Nossa Senhora das Dores são levantados para receber as vestes e em seguida retomam a posição flexionada junto ao corpo. Ficaria impossível vestir uma imagem com braços imóveis e rentes ao corpo.

Assim a articulação é peça fundamental neste trabalho, caracterizando o sistema construtivo das categorias de imagens processionais em estudo.

Através deste estudo classificamos e denominamos cinco modelos, tendo por base suas características formais : esfera macho e fêmea, esfera bipartida, esfera maciça, macho e fêmea simplificado e dobradiça. Não temos conhecimento de nenhuma referência anterior sobre classificações de articulações e esperamos dar continuidade a este estudo, descobrindo novos modelos e aperfeiçoando esta nomenclatura.

Temos referências sobre a utilização de articulações, com mais profusão e exagero, no noroeste da Argentina, onde imagens do Cristo Morto possuem articulações no pescoço.

Durante a encenação da crucificação, acompanhado do sermão da agonia, no momento em que o Cristo, entrega o seu espírito, sua cabeça cai sobre o peito impressionando fortemente os presentes.

*“Crónicas de fines del siglo XIX cuentan que en la Casa de Ejercicios, en Buenos Aires, todos los Viernes Santos se reiteraban los demayos al morir Cristo en la cruz”*<sup>10</sup>

Ainda na Argentina, há representações do Cristo Morto nas quais se exagerou mais ainda, na busca da teatralidade e do realismo, colocando uma articulação nos quadris, promovendo assim, maior dramaticidade à cena do descendimento.

Constatamos que a imaginária mineira da região em estudo, apresenta-se com uma carga de realismo e dramaticidade inferior à imaginária hispânica, onde é maior a presença de materiais extra escultóricos e de articulações na representação da anatomia.

## **8.5- Função social e religiosa**

Há uma grande semelhança entre as manifestações sociais e religiosas das quatro comunidades estudadas.

Consideramos de grande importância estas manifestações desempenhadas por esta imaginária até os dias de hoje. Elas persistem cumprindo o seu papel de atrair multidões para as comemorações da Semana Santa. Neste

---

<sup>10</sup> GORI, BARBIERE, 1993, p. 19.

contexto o fiel é o coadjuvante, se aproxima da imagem, com ela se identifica, troca sua roupa, altera sua posição, acompanha o andor e vive todos os anos a Paixão e Morte de Cristo. Esta imaginária só existe plenamente quando está exercendo sua função social e religiosa, exigindo portanto, a participação do espectador, no caso o fiel. É uma obra de arte participativa e não apenas contemplativa.

A melhor maneira de se observar uma imagem processional de Semana Santa é numa noite de procissão, sendo esta a atmosfera real para a qual ela foi criada. Nela há um conjunto de elementos, que associados, fazem o ritual religioso da semana santa, o poder mágico da arte e da religião emocionando os fiéis. Fazem parte deste cenário, a imagem impecavelmente preparada em seu andor, seus incansáveis carregadores, as luzes de velas, as sombras da noite, o barulho dos passos, o sermão do padre, o som dos corais ou bandas com suas músicas tristes e fúnebres, o cantar da Verônica, das três Marias, os personagens bíblicos vivos que desfilam pelas ruas. (Fig. 43)



**FIG. 43- Personagens bíblicos nas procissões**

O padre tem um papel importante neste cenário, através do sermão que acompanha as cenas principais, a força das palavras se une ao forte apelo visual, o que torna este momento o mais real possível. É quando o fiel transcende as coisas da terra e vive a sua crença.

Adalgisa Campos <sup>11</sup> comenta a forte tradição popular de se cultuar o drama da Paixão, cuja tendência geral, desde o setecentos mineiro, foi de sempre aumentar o já abundante número de imagens alusivas ao sofrimento de Cristo. Este tempo de Paixão, para os nossos antepassados, não se restringia ao Tríduo Sacro, ou seja, de Quarta Feira Santa à Sexta Feira da Paixão. Abrangia uma temporalidade mais vasta, traspassada de penitências e jejuns, cujo início era marcado pela Quarta Feira de Cinzas.

A procissão do Encontro, presente em todas as comunidades estudadas, tem a simbologia do alento para o sofrimento, significa o momento de descanso, de reflexão sobre o sofrimento de toda humanidade. Na cidade de Santa Luzia presenciamos na Procissão do Encontro da Semana Santa do ano de 1995, as imagens da Nossa Senhora das Dores e do Senhor dos Passos participarem do cortejo com capa de chuva. Isto denota a importância desta imaginária em sua função processional. (FIG 44)

---

<sup>11</sup> CAMPOS, 1997, p 3 e 4





**FIG. 44- Procissão do Encontro em dia de chuva- Santa Luzia**

Era costume que mulheres acompanhassem a procissão da Nossa Senhora Dores e que homens acompanhassem a procissão do Senhor dos Passos. Nos dias de hoje está tradição se mantém somente na cidade de Catas Altas. Lá também, foi a única entre as localidades estudadas, onde somente as mulheres carregam o andor da Nossa Senhora das Dores. (FIG 45 )



**FIG. 45- Mulheres carregando o andor de Nossa Senhora das Dores-Catas Altas**

A imagem do Senhor dos Passos tem uma peça de metal denominada cireneu, que segura a cruz ao andor durante as procissões. Esse nome é usado em analogia ao personagem bíblico Simão Cireneu, que ajudou Jesus a carregar a cruz. (FIG 46)

Em Marcos (15,21-21), temos o seguinte relato,

*“Obrigaram certo homem que ia passando, Simão de Cirene, que vinha do campo, pai de Alexandre e de Rufo, a levar a cruz”.*<sup>12</sup>

Porém em Lucas (23, 26) comenta-se com mais detalhes:

*“Enquanto levavam Jesus para ser crucificado, pegaram certo Simão, da cidade de Cirene, que voltava do campo, e o forçaram a carregar a cruz”.*

---

<sup>12</sup> BÍBLIA Sagrada, 1996, p.1306

*atrás de Jesus.” grifo nosso)* <sup>13</sup>



**FIG.46- Cireneu- Senhor dos Passos- Catas Altas**

As encenações da crucificação e do descendimento utilizando a imagem de Cristo foram encontradas em três das comunidades estudadas, mas sempre acompanhadas por atores representando os outros personagens que compõem a cena. Em Sabará a imagem foi substituída por um ator que fez o papel do Cristo, sendo a imagem utilizada somente na procissão do enterro.

Há alguns anos, está se espalhando, pelo Brasil, a representação da Semana Santa com todos os personagens vivos e com grandiosos cenários, como um grande teatro e sem procissões. A mais famosa dessas representações acontece em Nova Jerusalém em Pernambuco.

---

<sup>13</sup> BÍBLIA Sagrada, 1996, p. 1348

Segundo Adalgisa Arantes,<sup>14</sup> as cerimônias de crucificação, descendimento e procissão do enterro eram realizadas desde o início do século XVIII, como atestam os documentos da Igreja Matriz do Pilar de Ouro Preto, onde a irmandade do Santíssimo Sacramento pagava, em 1713, pela confecção de uma imagem para o descendimento, e em 1714 encomendava um esquife, uma cruz grande, uma escada e cravos para o Senhor morto. Assim mesmo antes da criação da Irmandade do Senhor dos Passos de Vila Rica, a Irmandade do Santíssimo já realizava as cerimônias da Paixão. Nos livros da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja do Pilar de Ouro Preto, dos anos de 1712- 1745, foram encontrados vários dados referentes à confecção de um sepulcro, cenário efêmero, demonstrando que esta encenação já ocorria desde início do século XVIII. Continuando, a autora cita:

*“Suponho que o surgimento de irmandades do Senhor dos Passos, em altares laterais das igrejas matrizes, tenha suscitado cooperação e barganhas entre as mesmas e àquelas do Santíssimo Sacramento visando a não colisão, em um espaço social restrito, de ritos da sexta-feira da Santa.”*

Acreditamos que a tradição no preparo e cuidado com as imagens, realizada por famílias tradicionais em cada uma das comunidades estudadas, possa originalmente, ter sido tarefa das Irmandades Religiosas, que com seu declínio passou a ser uma tarefa das famílias. Este relacionamento das famílias com as imagens, tem uma carga simbólica muito grande, levando a atitudes extremosas de fé. Uma das famílias que cuida do Cristo Morto tem nas roupas de cama da imagem uma crença no poder de cura, chegando a colocá-las nas camas de doentes da família. Na procissão de Enterro do Cristo, as famílias seguem atrás do esquife como se estivessem levando um dos seus familiares para o sepulcro.

Poucas vestes antigas das imagens foram encontradas na maioria das comunidades estudadas. Isto, provavelmente, se deve ao costume de se presentear as imagens de sua devoção com ricas vestes, parecendo não haver uma preocupação maior com sua preservação.

No entanto podem ocorrer discrepâncias quanto ao estilo da veste doada, deturpando algumas vezes a leitura iconográfica, ou a tradição mantida pelos mais antigos. Em Santa Luzia por exemplo, as imagens do Senhor

---

<sup>14</sup> CAMPOS,1997, p. 25/26

dos Passos e da Nossa Senhora das Dores, receberam em 1995 vestes em tom de azul, além de possuírem uma estampa muito festiva e alegre destoando das tradicionais e sérias túnicas ( FIG 47, 48 ).

Apesar destas distorções ocorridas às vezes na indumentária, e de poucas vestes mais antigas preservadas, percebemos no geral, que há uma tradição nesta região estudada, pelo gosto mais sóbrio das indumentárias da Paixão.



**FIG 47. Vestes mais antigas- Nossa Senhora das Dores- Santa Luzia**





**FIG. 48- Vestes mais recentes- Nossa Senhora das Dores- Santa Luzia**

Percebemos que a tradição de vestir os santos é um costume muito comum, como atestam os documentos da Ordem Terceira de São Francisco da Bahia, <sup>15</sup>quando se referem à Casa dos Santos, mencionando as despesas com a renovação das vestes das imagens.

Estes recibos se referem ao pagamento da costureira e às mercadorias utilizadas para o ornato dos santos no ano de 1849: estamemha (tecido grosso de lã); durante branco (lã lustrosa como cetim); lapim preto (tecido fino para véu); cetim roxo de Macau largo; nobreza carmesim (sedas); veludo azul; cambrainha; renda verdadeira; borla de ouro; retrós; colchete; botões e outros aviamentos.

Gilca Sant`Anna e Valdete Paranhos <sup>16</sup> complementam esta lista com os seguintes nomes: damasco branco lavrado; veludo de seda; velbutina (feltro); tissu (tecido com entremeio para aplicação de fios de ouro e

---

<sup>15</sup> ALVES, 1948, p, 111

<sup>16</sup> SANT`ANA, PARANHOS, 1981, p. 113 a 126

prata); tafetá (tecido de seda); brim de linho; bretanha de linho; gorgurão roxo.

São João del Rei, cidade mineira tradicional por suas festividades religiosas da Semana Santa, possui vestes para as imagens da semana santa com características diferentes das regiões por nós estudada. Parece haver em São João del Rey uma influência direta da imaginária espanhola.

Após a Semana Santa, foram encontrados juntos às imagens e sob as vestes vários bilhetes, uma mecha de cabelo e chumaços de algodão perfumado principalmente junto ao Cristo Morto. Esta tradição no uso do perfume talvez esteja relacionada ao costume dos judeus de sepultar seus mortos:

*“Levou mais de trinta quilos de uma mistura de mirra e resina perfumada. Então eles pegaram o corpo de Jesus e o enrolaram com panos de linho junto com os perfumes”<sup>17</sup>*

A imaginária processional classificada nas categorias estudadas podem ter diversas representações iconográficas, como as alusivas à paixão de Cristo aqui estudadas e muitas outras como por exemplo representações da Virgem ou mesmo várias representações de santos. É interessante citar, por exemplo, a grande utilização de imagens de Roca nas representações utilizadas pelas Ordens Terceira de São Francisco de Assis em Minas Gerais. E que, futuramente, merecem um estudo específico.

As imagens Articuladas, imagens de Vestir e imagens de Roca, são desvalorizadas, ou melhor não são entendidas por museus, instituições de preservação e até mesmo igrejas. No caso de museus, muitas vezes estas imagens estão guardadas em reservas e quando expostas, não têm o tratamento e apresentação adequadas à sua categoria. No geral os cabelos e vestes estão mal-cuidados, ou mesmo estão sem as vestes.

A imagem de Vestir e de Roca foi idealizada para possuir vestes, esta é sua concepção original e portanto deve manter-se sempre vestida, mesmo que não tenha mais uma função religiosa. Então museus devem cuidar de seu acervo, procurando resgatar sua importância e sua integridade escultórica.

Os conhecedores, estudiosos da arte, artistas e até mesmo conservadores, ignoram estas esculturas, desconhecem seu valor considerando-as como uma arte menor.

---

<sup>17</sup>. João (19,39-40) BIBLIA Sagrada,1996, p. 1384

E finalmente podemos presenciar esta desvalorização quando encontramos estas imagens empoeiradas e jogadas em depósitos e sacristias, dentro das próprias igrejas, muitas vezes também abandonadas. ( FIG 49 )



**FIG.49- Imagens de Roca abandonadas**

A imaginária processional tem uma condição de objeto "prático", na medida em que tem uma função social e religiosa e transmite uma idéia no contexto religioso para a qual foi produzida. Ela serviu aos interesses da igreja, transmitindo um conceito, tendo a função de materializar o mais realisticamente a encenação da Paixão e morte de Cristo.



Acreditamos que o motivo que leva à incompreensão desta imaginária está condicionado à função que exerce ou exerceu dentro de uma sociedade religiosa.

A sua função primeira é religiosa, ela foi feita para executar um papel, para ser útil aos propósitos da igreja católica, e para isto usou todos os artifícios para representar o realismo e se aproximar da representação do humano. Quando ela procura este objetivo em primeiro lugar ela se afasta dos valores estéticos, que estão mais próximos do idealismo que do realismo. Portanto, ela é difícil de ser entendida como uma obra de arte, quando vista isoladamente de seu ritual religioso. Devemos considerá-la como uma obra de arte que exige a participação de seus fiéis. Neste contexto ela é facilmente compreendida e valorizada.

A história da arte nos mostra que há várias formas de se ver a arte, há a estética do Renascimento, como há a do Barroco e de vários outros períodos. Dentro da arte barroca, a imaginária processional, tem sua estética própria, a busca do belo, através do seu realismo exacerbado e em prol do sentimento religioso e da emoção.

Cabe refletir, sobre um certo sentimento de aversão e medo suscitado por esta imaginária que talvez esteja associado à semelhança com o humano, mas que ao mesmo tempo não é humano. Essa imaginária, fora de seu contexto religioso e longe de seus fruidores fiéis, provoca nas pessoas um sentimento de medo e até mesmo de aversão, muitas vezes por descuido no tratamento dos cabelos ou das vestes, ou até mesmo um certo receio, provocado pelo realismo exagerado, mostrando em algo inanimado uma aparência de vivo.

Outro motivo a ser considerado sobre as causas da desvalorização desta imaginária, diz respeito ao seu caráter popular. Ela foi feita para atingir uma massa de fiéis, através do sentimento e da emoção, da identificação do humano com o sagrado. Esse aspecto popular, do culto processional, do numeroso, também vai levar a uma massificação das imagens e consequente desprestígio.

Os artistas executores destas obras são anônimos. Não foi encontrada nenhuma documentação escrita nas comunidades estudadas e tampouco foi objetivo deste trabalho a pesquisa nos arquivos da Cúria de Mariana. Há uma grande dificuldade relativa à busca de informações junto às fontes primárias de documentação, sendo que na maioria das vezes estes documentos não foram preservados. Os livros de receitas e despesas das irmandades que executaram as obras, podem revelar a datação ou autoria de uma escultura através dos recibos de pagamento. Muitas vezes o artista

é comprovado através desta documentação e até mesmo reconhecido em sua condição de artista, de mestre.

A questão da importância da autoria de uma obra de arte barroca, neste período histórico mineiro, não era relevante, o importante era a obra e a função exercida por ela para os propósitos da igreja católica. É raro encontrar uma obra assinada neste período, o valor do artista era reconhecido no sentido da qualidade de sua arte, visto que eles poderiam receber até títulos de mestre, e serem reconhecidos como importantes, sem, contudo, permanecer na obra seu valor de autoria. A obra era feita para louvar a Deus, à Virgem, aos santos e à igreja, seu valor estético era em prol do divino.

Porém, isto não quer dizer que o autor não tivesse uma intenção estética, é claro que ela existia. O artista é também fruidor da sua própria obra, é exatamente neste momento, que ele transforma a obra em arte, cria um significado estético, que vai além da sua função prática. É exatamente aqui que aflora a mensagem particular do artista, seu estilo próprio.

O artista mineiro, trabalhando para as irmandades leigas, não teve o rigor das ordens religiosas estabelecidas no litoral. Contudo, isto não ameniza de todo os padrões a que seu trabalho estava condicionado, padrões de representação iconográfica, de estilo de época, de organização de trabalho e de técnicas e materiais.

Assim, o artista faz as escolhas, entre as várias alternativas, dado o contexto e as convenções da escola artística a qual pertence, solucionando problemas técnicos, estilísticos e iconográficos que lhe foram apresentados e marcando sua presença com suas intenções estéticas pessoais.

Através do conhecimento adquirido no estudo desta imaginária, reconhecemos obras de grande qualidade formal, estilística, técnica e iconográfica. Mas reforçamos que seu valor maior está justamente nesta condição de obra "prática", funcional e participativa. Constatamos que ainda hoje, no seu principal campo de fruição, o religioso, ela cumpre o papel maior da arte: emocionar o ser humano.

HHH

## 9-CONSIDERAÇÕES SOBRE CONSERVAÇÃO/ RESTAURAÇÃO

---

Um trabalho de conservação/ restauração exige do profissional habilitado um conhecimento inicial e metuculoso da obra de arte a ser tratada. Este conhecimento faz parte de uma metodologia essencial de trabalho onde todas as etapas são fundamentais para definir problemas conceituais e técnicos de uma obra, solucionando-os de forma criteriosa e segura.

O primeiro contato do profissional com a obra estabelece uma relação de identificação e reconhecimento que oscila entre dois olhares simultaneamente. Neste momento podemos sentir a emoção de um olhar estético que se deleita com a forma, cores, etc. ou a frieza de um olhar técnico, que imediatamente se dirige a uma deterioração.

É necessário um tempo hábil, definido pelo conservador, em contato com a obra, onde o conhecimento é construído passo a passo analisando suas várias etapas. Identificação; descrição; análises iconográfica / iconológica, formal e estilística, histórica, tecnológica; análise das deteriorações e suas causas, que vão guiar o profissional na escolha de materiais, técnicas e estabelecer critérios visando uma proposta de tratamento. Esta complexidade de caminhos vai suscitar várias linhas de pesquisa onde o conservador poderá atuar.

Consideramos todas estas etapas de fundamental importância na conservação/ restauração, mas enfatizamos nesta pesquisa, em primeiro lugar a obra de arte, enquanto matéria e conceito.

Enquanto matéria abordamos a concepção da escultura policromada em madeira, como uma unidade indissociável, a qual classificamos em quatro categorias de acordo com sua tecnologia de construção. Esta definição é fundamental para a compreensão clara e objetiva do objeto de arte a ser preservado.

Agnes Ballestrem <sup>1</sup> comenta sobre a concepção da escultura policromada em relação à sua preservação:

---

<sup>1</sup> BALLESTREM, 1970, p. 4

*“Pero sobre todo es prueba de que la creación artística no estaba terminada con el esculpido, sino que la superficie terminada de una escultura- en este contexto la policromia- es el documento esencial para nuestra comprensión de la escultura policromada y como tal tiene que ser preservada.”*

No caso das imagens de Vestir e de Roca, a sua concepção original engloba a talha, a policromia e as vestes. Sendo estes elementos associados muito importantes para a verdadeira compreensão e valorização destas categorias.

Esta imaginária foi concebida para receber vestes e portanto ela deve estar sempre vestida e bem cuidada por igrejas, museus e demais instituições que mantêm esta imaginaria sobre sua guarda. O que não invalida a possibilidade de mostrar a sua curiosa e bem executada técnica construtiva, através de exposições de caráter didático.

Outro aspecto importante a ser considerado é a função social e religiosa desempenhada por esta imaginária desde o século XVIII até os dias de hoje. Este valor é primordial e incontestável pois esta é sua concepção original.

Quanto à preservação deste acervo, não podemos considerar esta imaginária em estudo como objetos individuais fora de seu contexto e despojados de sua funcionalidade, ou utilidade para o qual foram criados, isto significaria tirar o seu mérito, reduzi-los a meras curiosidades perdendo assim sua informação histórica.

Esta imaginária ainda tem sua função social e religiosa definida nos dias de hoje, e é junto a seus fiéis, nas ruas durante as procissões, sobre as luzes de velas que se dá o seu real reconhecimento. Sendo assim é importante questionarmos a respeito de sua conservação e restauração e do respeito e cuidado que o profissional deve ter ao lidar com a imaginária devocional.

O trabalho deve conscientizar sobre a preservação dos bens culturais tangíveis e intangíveis, que são a manifestação da identidade cultural de um povo. A imaginária processional dentro de seu contexto religioso na Semana Santa integra um valor cultural material e espiritual.

Assim estamos falando de um trabalho integral, onde seriam resgatados seus valores físicos, funcionais e históricos. Resgatando sua funcionalidade estrutural estamos propiciando o resgate de sua funcionalidade espiritual.

A restauração pode devolver a resistência às suas partes estruturais, o movimento para as articulações, respeitando sua originalidade e resgatando sua funcionalidade. Esta escultura foi criada com este objetivo e deve continuar exercendo esta função, para que a sua memória não desapareça. Em todas as comunidades religiosas percebemos um interesse em manter a tradição nas manifestações religiosas da Semana Santa.

É inconcebível e não cabe aos conservadores transformarem a imagem processional em uma peça de museu, descaracterizando o objetivo principal para o qual ela foi criada. O papel do conservador/ restaurador é o da sensibilização e conscientização das comunidades para a preservação deste acervo.

Quanto ao estado de conservação da imaginária processional em estudo, observamos a apresentação, geralmente, dos mesmos problemas, determinados principalmente por agentes externos de deterioração ou má conservação. Isto devido à grande devoção e à sua utilização nos cerimoniais religiosos onde o manuseio inadequado pode levar às principais deteriorações.

Os principais problemas de suporte encontrados são: ataques de insetos, térmitas principalmente; fraturas; rachaduras e perdas de suporte. Quanto à policromia, geralmente há sujidades generalizadas, abrasões e perdas. As imagens foram alvo de repinturas, com o objetivo de apresentá-las com uma nova carnação como era costume ou para tentar resolver um problema técnico.

As articulações apresentam-se emperradas, sem movimento, quebradas, e na maior parte sem o couro policromado originalmente existente nas imagens articuladas. Geralmente este couro foi substituído por outro ou com a utilização de outros materiais em intervenções inadequadas.

Enfatizamos que o trabalho de conservação/restauração ganha um caráter mais científico e criterioso quando a obra é pesquisada em sua profundidade, abordando os aspectos, tecnológico, histórico, estético, social, religioso, etc. Nestas condições, qualquer intervenção, na matéria ou no conceito é respaldada por uma maior legitimidade da obra de arte preservada.

HHH

## 10- CONCLUSÃO

---

Estudamos, especificamente, a imaginária processional utilizada na região abrangida pelas cidades de Santa Bárbara, Catas Altas, Santa Luzia e Sabará. A iconografia religiosa utilizada, é composta das representações básicas da Paixão de Cristo na semana santa: Nossa Senhora das Dores, Cristo Morto, Senhor dos Passos, Cristo da Coluna e “Ecce Homo”. Então, temos uma amostra representativa do acervo de esculturas processionais mineiras.

Este estudo teve por objetivo principal o conhecimento da tecnologia de construção das esculturas, onde foram classificadas três categorias a saber: imagens Articuladas, imagens de Vestir e imagens de Roca. Analisando estas esculturas sob o aspecto de seu sistema construtivo, podemos dizer que possuem características técnicas de execução da talha, equiparáveis à qualidade encontrada nas imagens de talha inteira. Merece um destaque a presença de articulações que, peculiares a estas categorias, mostram um alto nível de elaboração, com vários modelos identificados, demonstrando eficiência, conhecimento técnico e criatividade para a função pretendida. Quanto à policromia, o destaque está nas carnações, que são executadas também com alto grau de conhecimento técnico.

No caso das imagens de Vestir e de Roca, a sua concepção original engloba a talha, a policromia e as vestes, sendo a associação destes elementos, muito importantes para a verdadeira compreensão e valorização destas categorias.

Outro objetivo importante, foi o estudo da imaginária em sua plena função religiosa; nas procissões, encenações e cerimoniais da Semana Santa. Após quatro anos de trabalho, quando estudamos, acompanhamos e documentamos a Paixão de Cristo, tivemos o resultado da análise das imagens nas comunidades propostas e dentro de seu contexto social. Consideramos muito importante a participação desta imaginária na Semana Santa, quando continua exercendo sua função processional, desde o século XVIII até os dias de hoje, demonstrando um grande valor sociocultural e religioso.

Apesar deste mérito, essas imagens são consideradas como uma arte menor e muitas vezes, depreciadas por museus, instituições e estudiosos da arte em geral.

Esperamos com esta pesquisa, mudar este quadro, demonstrando a existência em Minas Gerais de um acervo de imaginária processional de grande valor técnico, artístico, histórico, social e religioso, merecedor de atenção e prestígio.

Estas categorias escultóricas são importantes, principalmente, devido ao seu caráter de obra de arte participativa, podendo ser melhor entendidas se compreendermos que elas existiram e existem plenamente quando exercendo sua função processional, presente nas encenações, procissões e em contato direto com seus fiéis.

Acreditamos que este estudo amplia o conhecimento sobre o acervo da imaginária processional mineira e leva à sua conseqüente valorização. Faz-se necessário ainda, um trabalho de conscientização e divulgação, envolvendo os responsáveis diretos, indiretos e o público em geral, sobre a importância deste patrimônio, remetendo ao presente e ao futuro o valor da identidade sociocultural e religiosa do povo de Minas Gerais.

Esperamos abrir caminhos para novas pesquisas em outras regiões, outros estados do Brasil, e aprofundar e enriquecer o conhecimento relacionado às suas congêneres em outros países.

HHH

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

- 1- ALVES, Marieta. **História da Venerável Ordem 3º da Penitência do Seráfico Pe. São Francisco da Congregação da Bahia.** Rio de Janeiro, Oficina Gráfica da Imprensa Nacional, 1948.
- 2- AULETE, Caldas. **Dicionário contemporâneo da língua portuguesa.** Rio de Janeiro, Delta, 1958. V.4
- 3- ÁVILA, Cristina, TRINDADE, Silvana. **A morte na arte, as representações do Cristo Morto e sua evolução iconográfica.** In: COLOQUIO NACIONAL MORTE NA ARTE HOJE, Belo Horizonte , Laboratório de Estética da FAFICH-UFMG. 15 a 18 de abril de1993
- 4- BALLESTREM, Agnes. Limpieza de las esculturas policromadas. In: PREPRINTS of the **Conservation of wood objects.** Nueva York, UNESCO, v.2. p.69-73.
- 5- BARBOSA, Waldemar de Almeida . **História de Minas .** Belo Horizonte Comunicação , 1979 , 2v
- 6- BAZIN, Germain. **O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil.** Rio de Janeiro, Record, 1971.
- 7-BÍBLIA Sagrada., São Paulo, Paulus Gráfica, 1996.
- 8- BORROMEO, Carlos. **Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos.** Cidade do México, Universidad Nacional Autónoma de México - Imprensa Universitaria, 1985
- 9- BOSCHI, Caio C. **O barroco mineiro, artes e trabalho.** São Paulo, Brasiliense , 1988
- 10- BOSCHI, Caio C. **Os leigos e o poder, irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais.** São Paulo, Ática, 1986. (Ensaio, 116).



- 11- BURY, John. Arquitetura e arte no Brasil colonial. São Paulo, Nobel, 1991.
- 12- CADERNO DE PESQUISA IEPHA - **Iconografia**. Belo Horizonte, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 1982. vol.1.
- 13- CAMPOS, Adalgisa Arantes. Quaresma e tríduo sacro nas Minas setecentistas, cultura material e liturgia. **Revista Barroco**. n. 17, p. 209-220 , 1997
- 14- CAMPOS, Adalgisa Arantes. A visão nobiliárquica nas solenidades do setecentos mineiro. **Revista da ANPUH** (no prelo).
- 15- CARRATO, José Ferreira. **Igreja, iluminismo e escolas mineiras coloniais**, notas sobre a cultura da decadência mineira setecentista. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1968.
- 16- CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro, Ed. José Olímpio, 1988.
- 17- COELHO, Beatriz Ramos Vasconcelos. **A contribution to the study of Aleijadinho, the most important sculptor of colonial Brasil**. In: PREPRINTS of the contribution to the madrid Congress, 9-12 september , 1992. The International Institute for Conservation of History and Artistic Works , Conservation of the Iberian and Latin American Cultural Heritage. London, 1992.p.29-30
- 18- COELHO, Beatriz Ramos Vasconcelos. **A escultura policromada do século XVIII em Minas Gerais: uma abordagem interdisciplinar**. In: CONGRESSO DA ABRACOR, 7 . Anais. Panorama Atual da Conservação na America Latina. Petrópolis, 21 a 25 de novembro de 1994.
- 19- CUNHA, Maria José de Assunção. Imagens de roca, imagens de vestir. **Anuário do Museu da Inconfidência** , Ouro Preto. v.6, p.247-257, 1979.
- 20- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano, a essência das religiões**. Lisboa, Edição Livros do Brasil , s/d.

- 21- FRANÇA, Júnia Lessa. **Manual para normalização de publicações técnico -científicas.** Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1992.
- 22- GONZÁLEZ, Juan Jose Martin. **Escultura barroca en España, 1600/ 1770.** Madrid, Ediciones Cátedra, 1983.
- 23- GONZÁLEZ, Juan Jose Martin. **Historia de la escultura,** Madrid, Editorial Gredos, 1964
- 24- GONZÁLEZ, Juan Jose Martin. **Las claves de la escultura.** Barcelona, Editorial Planeta , 1990.
- 25- GONZÁLEZ, Maria Luíza Gomés. **Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte.** Madrid, Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. 1994.
- 26- GORI, Iris, BARBIERE, Sergio. **Técnicas y características estéticas, estilísticas e iconográficas de la imagineria de los siglos XVII / XX en el territorio argentino.** In: KUNSTTECHNOLOGIE UND KONSERVIERUNG, Vernersche 1993.
- 27- GUIGNEBERT, Charles. **El cristianismo medieval y moderno.** Cidade do México, Breviarios .Fondo de Cultura Econômica, 1988.
- 28- HOLANDA, Aurélio Buarque de. **Novo dicionário da língua portuguesa.** Rio de Janeiro, Nova Fronteira, s/d
- 29- INVENTARIO de bienes muebles. Provincia de Salta. Patrimonio Artístico Nacional. Buenos Aires, Enio Ayosa Impresores, 1988.
- 30- KÜHN, Hermann. Conservation and restoration of works of arts and antiquities. London, Butterworths 1986
- 31-LA MADERA, Barcelona, Ed. Blume, 1978.
- 32- LEHMANN, João Batista. **Na luz perpétua.** Juiz de Fora, Ed. Lar Católico, 1959 v.2.

- 33- LIMA JR, Augusto. **História de Nossa Senhora em Minas Gerais.** Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1956.
- 34- LISBOA, Pedro. Uma madeira muito usada no barroco mineiro. **Ciência Hoje**, v. 117, p.117, n.97 p. 18-20 , jan/fev 1994
- 35- MALE, Emile . **El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII.** Buenos Aires, Fondo de Cultura Econômica, 1952.
- 36- MARQUES, Lúcia. **Metodologia para o cadastramento de escultura sacra imaginária.** Salvador, Contemp Ed., 1982.
- 37- MARTINS, Judith. **Dicionário de artistas e artífices dos séculos VIII e XIX em Minas Gerais.** Rio de Janeiro, MEC / IPHAN, 1974.
- 38- MEGALE, Nilza Botelho. **112 Invocações da Virgem Maria no Brasil.** Petrópolis, Vozes, 1986.
- 39- MILLS, Johns, SMITH, Perry. **Cleaning, retouching and coatings.** In: IIC PREPRINTS OF THE CONTRIBUTIONS TO THE BRUSSELS CONGRESS -Tecnolgy and practice for Easel Painting and Polychrome Sculpture. Set. 1990, p.33-35
- 40- MONTERO, Sérgio Arturo. La restauración de los títeres de Rosete Aranda. **Revista de Restauración - Imprimatura** -n.11, p.3-6, 1995.
- 41-MORESI, Claudina Maria Dutra. Os pingos de sangue das chagas dos Cristos Crucificados . **Ciência Hoje** , vol 22, n. 127 , p. 70-71, ago/1997
- 42- NAVARRO, Isidoro Moreno. **La semana santa de Sevilla , conformacion,mixtification y significaciones.** Sevilla, Imprenta Escandón, , 1986.
- 43- NORMAS para publicações da UNESP. São Paulo, Editora da Universidade Estadual Paulista, / Coordenadoria Geral de Bibliotecas. 1994. v.4.

- 44- OLIVEIRA, Miriam Andrade Ribeiro de. **Aleijadinho, passos e profetas**. Belo Horizonte, Itatiaia, 1984.
- 45- OLIVEIRA, Miriam Andrade Ribeiro de. **Passos da paixão, o Aleijadinho**. Rio de Janeiro, Alumbramento, s/d.
- 46- OLIVEIRA, Miriam Andrade Ribeiro de. **O santuário de Congonhas e a arte de Aleijadinho**. Belo Horizonte, Edições Dubolso. s/d.
- 47- PAIVA, Marco Elísio de. Imagens religiosas articuladas, o teatro místico do barroco. **Mamulengo, Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos**, Belo Horizonte, n. 8, 1974.
- 48- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo, Perspectiva, 1991.
- 49- PARAMO, Jesus Miguel Palomero. **Las virgenes de la Semana Santa de Sevilla**. Sevilla, Artes Gráficas Salesianas, 1983.
- 50- PEREZ, Mariano Nieto. **Importancia de la conservación de la imagería procesionaria**. In: CONGRESSO DE CONSERVACION DE BIENES CULTURALES, 7. Vitoria - Gasteia, Serviço Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1991.
- 51-PERRAULT, Gilles. **Sculptures sur bois, techniques traditionnelles et modernes**. Paris, Éditions H. Vial, 1991.
- 52 PHILIPPOT, Paul. La restaración de las esculturas policromadas. **Studies in Conservation**. v. 15, n. 4, p.248-252, 1970.
- 53- PULGA, Rosana. **Beabá da Bíblia**. São Paulo, Paulinas , 1995.
- 54- QUITES, Maria Regina Emery. **Olhos de vidro na escultura policromada, tecnologia e restauração**. In: CONGRESSO DA ABRACOR, 8. Anais Ouro Preto, 3 a 8 de novembro de 1996.

- 55- QUITES, Maria Regina Emery. **Imaginaria Processional (imagens de Roca e Articuladas ) em Minas Gerais.** In : CONGRESSO DA ABRACOR 7 Anais Panorama Atual da Conservação na America Latina, 21 a 25 de novembro de 1994, Petropolis, R.J
- 56- QUITES, Maria Regina Emery. **The processional image in Minas Gerais .** 11th meeting , Edinburg- 1 a 6 de setembro de 1996 . Committee for conservation. p.416-420 .James & James
- 57- RAMOS, Lincoln, org. **Bíblia apócrifa, a paixão de Jesus nos escritos secretos.** Petrópolis, Vozes, 1991.
- 58- REAU, Louis. Iconographie de l'art chrétien, iconographie de la Bible ( Nouveau Testament ) Paris, Presses Universitaires de France, 1957.
- 59- RIBERA, Adolfo Luis, SCHENONE, Hector. El arte de la imaginaria en el Rio de la Plata. Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1948
- 60- SANT' ANA, Gilca; PARANHOS, Valdete. Imagens barrocas de roca da Bahia Revista Barroco, Belo Horizonte, n. 12., p.113-126 dez/81.
- 61- SMITH, Robert. A talha em Portugal. Lisboa, Livros Horizonte, 1962.
- 62- SOUZA, Luis Antônio Cruz. Evolução da tecnologia de policromias nas esculturas em Minas Gerais no século XVIII: o interior inacabado da igreja Matriz de Nossa. Sra. da Conceição de Catas Altas do Mato Dentro, um monumento exemplar. Belo Horizonte,1996. ( Tese de doutorado apresentada ao Departamentode Química do ICEX, UFMG).
- 63- TAUBERT, Johannes. Forma escultórica y color. .Farbige Skulpturen: Bedeutung, Fassung, Restaurierung, München: Callwey, 1978. p. 11-18.
- 64- TAUBERT, Johannes. Sobre la unidad artistica de forma y color en las esculturas góticas. Farbige Skulpturen: Bedeutung, Fassung, Restaurierung, München: Callwey, 1978. p. 30-37.

- 65- TEIXEIRA , Luis Manoel Dicionário ilustrado de belas artes, Lisboa , Editorial Presença, 1985
- 66- TERAN, Célia, CAZZANIGA, Beatriz. Tecnicas de la imagineria en el arte hispanoamericano. Buenos Aires, Ediciones del Gabinete, 1993.
- 67- TRICA, Maria Helena de Oliveira, comp. Apócrifos, os proscritos da Bíblia. São Paulo Ed. Mercuryo, 1989.
- 68- VIEIRA, Domingos. Grande Dicionário Português. Porto, 1874. v.5.
- 69- VORÁGINE, Santiago de la. La leyenda dorada. Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- 70- WEISBACH, Werner. El barroco, arte de la contrarreforma. (Traducción e ensayo).
- 71- WITTKOWER, Rudolf. La escultura, procesos e principios. Madrid, Alianza Editorial, 1987.