

SINGULARIDADES

ESCULTURA DEVOCIONAL BRASILEIRA

Maria Regina Emery Quites
Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho

Fábio Mendes Zarattini
Isis de Melo Molinari Antunes (Orgs.)



SINGULARIDADES

Escultura devocional brasileira

Maria Regina Emery Quites
Fábio Mendes Zarattini
Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho
Isis de Melo Molinari Antunes
Orgs.



São Carlos, 2022

Organizadores e Coordenadora Editorial

Maria Regina Emery Quites
Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho

Fábio Mendes Zarattini
Isis de Melo Molinari Antunes

Autores e Colaboradores

Adalgisa Arantes Campos
Adriano de Souza Bueno
Agesilau Neiva Almada
Alessandra Rosado
Aline Cristina Gomes Ramos
Amanda Cristina Alves Cordeiro
Ana Carolina de Souza Cruz
Ana Cláudia Vasconcelos Magalhães
Anamaria Lopes Camargos
André Viera Colombo
Andrezza Conde Araújo
Aziz José de Oliveira Pedrosa
Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho
Cláudia Maria Guanaís Aguiar Fausto
Cristiana Antunes Cavaterra
Daniela Ayala Lacerda
Débora Regina de Macêdo Santana
Edilton Mascarenhas Gomes
Fábio Mendes Zarattini

Fátima Justiniano
Fernando Cordeiro Barbosa Gonçalves
Flávia Costa Reis
Flavio Cardoso Gil
Fuviane Galdino Moreira
Gabriela Carvalho da Luz
Hebert Gerson Soares Júnior
Isis de Melo Molinari Antunes
Jadilson Pimentel dos Santos
Karin Philippov
Lia Sipaúba Proença Brusadin
Marcos César de Senna Hill
Marcos Vinicius Vieira Coutinho
Maria Clara de Assis
Maria Regina Emery Quites
Nancy Regina Mathias Rabelo
Olinto Rodrigues dos Santos Filho
Silvana Mary Bettio
Tayami Fonseca França
Vanessa Taveira de Souza

Capa Diagrama Editorial

Imagem da capa Virgem Virgem Mãe das Dores, Juazeiro, CE (foto Jadilson Pimentel, 2021)

Preparação do original e leitura final Maria Regina Emery Quites e Fábio Zarattini

Editoração Diagrama Editorial

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - código de financiamento 001.



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD

S617 Singularidades [recurso eletrônico] : escultura devocional brasileira / organizado por Maria Regina Emery Quites ... [et al.]. - São Carlos : Diagrama Editorial, 2022
208 p. : il. ; PDF ; 15 MB.

Inclui bibliografia e índice.
ISBN: 978-65-86512-27-4 (Ebook)

1. Arte. 2. Escultura. 3. Singularidades. 4. Devocional.
5. Brasil. I. Quites, Maria Regina Emery. II. Coelho, Beatriz Ramos de Vasconcelos. III. Zarattini, Fábio Mendes. IV. Antunes, Isis de Melo Molinari. V. Título.

2022-1008

CDD 700
CDU 7

Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva - CRB-8/9410

Índice para catálogo sistemático:

1. Arte 700
2. Arte 7

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGArtes – Escola de Belas Artes – EBA – Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, pelo auxílio da CAPES à publicação de livros digitais.

Aos membros do Grupo de Pesquisa do CNPq Imagem & Preservação pela criação e desenvolvimento do Projeto SINGULARIDADES – Escultura Devocional Brasileira

Aos parceiros, Centro de Conservação Restauração de Bens Culturais Móveis – Cecor, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais e o Centro de Estudos da Imaginária Brasileira – Ceib.

A todas as instituições, museus e igrejas pelo apoio e colaboração nas pesquisas inseridas neste livro.

À professora Adalgisa Arantes Campos pelo prefácio e aos autores de cada artigo submetido, que colaboraram com os estudos sobre a imaginária religiosa, ressaltando o caráter multirregional desta publicação.

SUMÁRIO

PREFÁCIO	10
APRESENTAÇÃO	12
1 SÃO JOSÉ ESCULTOR	14
REFLEXÕES ICONOGRÁFICAS ENTRE O SANTEIRO E O ARTISTA	
MESTRE EXPEDITO RIBEIRO, PORTO FIRME, MG	
Adriano de Souza Bueno	
2 NOSSA SENHORA DAS GRAÇAS, VALE DO JEQUITINHONHA, MG . . .	19
Agesilau Neiva Almada	
3 A IMAGEM DE VESTIR/ROCA DE NOSSA SENHORA DAS DORES	23
UMA POSSÍVEL MUDANÇA DE ICONOGRAFIA	
Alessandra Rosado	
4 SAGRADO CORAÇÃO DE JESUS	30
REFLEXÕES SOBRE SINGULARIDADE, CARIACICA, ES	
Aline Cristina Gomes Ramos	
5 MENINO JESUS BENDIZENTE COM BUQUÊ	36
VARIAÇÕES ICONOGRÁFICAS COM COMPLEMENTOS EM	
TÊXTIL, LEIRIA, PORTUGAL	
Amanda Cristina Alves Cordeiro	
6 MENINO DEUS DE VEIGA VALLE	41
ANÁLISES DE CÂNONE INFANTIL	
Ana Carolina de Souza Cruz	
7 SÃO FÉLIX DE CANTALICE, MARECHAL DEODORO, AL	47
Ana Cláudia Vasconcelos Magalhães	
8 SANTO ANTÔNIO PEQUENINO, DE ONDE VENS?	51
A PROCEDÊNCIA DE UMA IMAGEM EM MARFIM CEDIDA AO	
MUSEU DE CONGONHAS, MG	
Anamaria Lopes Camargos	
9 SÃO VICENTE DE PAULO, DE DORES DO TURVO, MG, E A	
TÉCNICA DA CARTAPESTA	58
André Vieira Colombo	

10	NOSSA SENHORA DAS DORES	63
	CURIOSIDADES ICONOGRÁFICAS DE UMA VIRGEM DOLOROSA, EM SABARÁ, MG Andreza Conde Araújo	
11	SÃO BENTO, IGREJA MATRIZ DE NOSSA SENHORA DO BOM SUCESSO, CAETÉ, MG	68
	Aziz José de Oliveira Pedrosa	
12	UM SANTO QUE ERA OUTRO SANTO	71
	Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho	
13	DIVINA PASTORA, MUSEU DO RECOLHIMENTO DOS HUMILDES, SANTO AMARO DA PURIFICAÇÃO, BA	77
	Cláudia Maria Guanaís Aguiar Fausto	
14	NOSSA SENHORA DA PAZ, ACOLHEDORA DOS IMIGRANTES, SÃO PAULO, SP	83
	Cristiana Antunes Cavaterra	
15	CRUZEIRO DE MARTÍRIO DE SÃO GONÇALO DO RIO ABAIXO, MG . .	87
	Daniela Ayala Lacerda	
16	SENHOR DOS PASSOS	93
	DEVOÇÃO EM FEIRA DE SANTANA NA BAHIA Débora Regina de Macêdo Santana	
17	PÁSSAROS E INSETOS NA POLICROMIA DE UMA IMAGEM DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO.	99
	Edilton Mascarenhas Gomes	
18	SANTA IFIGÊNIA	103
	ICONOGRAFIA ATÍPICA NA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS PRETOS, SALVADOR, BA Fábio Mendes Zarattini	
19	SÃO MOISÉS ANACORETA.	109
	SANTO NEGRO CARMELITA, RECIFE, PE Fátima Justiniano	
20	SÃO BALTAZAR NA VENERÁVEL CONFRARIA DE NOSSA SENHORA DA LAMPADOSA, RJ.	114
	Fernando Cordeiro Barbosa Gonçalves e Marcos Vinicius Vieira Coutinho	
21	SENHOR MORTO DO MESTRE DE SABARÁ	118
	EXPRESSÃO DA DEVOÇÃO, MG Flávia Costa Reis	

22	A IMACULADA TUPÃSY DO MUSEU JULIO DE CASTILHOS, PORTO ALEGRE, RS	126
	Flavio Cardoso Gil	
23	VESTIR IMAGENS.	131
	INDICAÇÕES DOS PRIMEIROS REGISTROS DE MANTOS DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO APARECIDA, SÉCULO XVII	
	Fuviane Galdino Moreira	
24	NOSSA SENHORA DA BOA MORTE E A LENDA DA NOIVA DE RIO PARDO.	136
	Gabriela Carvalho da Luz	
25	LAVATÓRIOS DE MADEIRA.	143
	UM EXEMPLAR DA CAPELA DE SANTO ANTÔNIO DE POMPÉU, SABARÁ, MG	
	Hebert Gerson Soares Júnior	
26	SANTO ALEXANDRE	148
	UMA ESCULTURA INCOMUM EM BELÉM, PA	
	Isis de Melo Molinari Antunes	
27	VIRGEM MÃE DAS DORES.	154
	A VIRGEM DOLOROSA DO JUAZEIRO DO “PADIM CIÇO”, CE	
	Jadilson Pimentel dos Santos	
28	A SANTA CECÍLIA, MARINO DEL FAVERO	160
	ENTRE DEVOÇÃO E ESCULTURA FUNERÁRIA	
	Karin Philippov	
29	AS MASCARILLAS DO CONJUNTO ESCULTÓRICO DOS PASSOS DA PAIXÃO DO CARMO DE OURO PRETO, MG	165
	Lia Sipaúba Proença Brusadin	
30	SANTA GERTRUDES, E A “LINHA DA BELEZA”, COLEÇÃO PARTICULAR, MG	170
	Marcos César de Senna Hill	
31	SÃO VICENTE DE PAULO MISSIONÁRIO	175
	UMA DEVOÇÃO VICENTINA NO CARAÇA, MG	
	Maria Clara de Assis	
32	SÃO JOSÉ DE BOTAS E O MENINO JESUS DORMINDO, BELO HORIZONTE, MG	181
	Maria Regina Emery Quites	

33	O SANTO ANTÔNIO E O MENINO	185
	UM REGISTRO DE ICONOCLASTIA HISTÓRICA, FAZENDA DA BICA, RJ	
	Nancy Regina Mathias Rabelo	
34	SÃO JOAQUIM, O ESPOSO DE SANT'ANA	190
	Olinto Rodrigues dos Santos Filho	
35	SACRÁRIO	196
	USO DE FOLHA DE PRATA E O LITÍGIO ENTRE MESTRE ATAÍDE E	
	A IRMANDADE DO ROSÁRIO DE MARIANA, MG	
	Silvana Mary Bettio	
36	O SENHOR DOS PASSOS E AS NOSSAS SENHORAS DAS DORES	202
	ESCULTURAS PROTAGONISTAS DOS CORTEJOS PROCESSIONAIS	
	DA SEMANA SANTA EM VILA RICA	
	Tayami Fonseca França e Vanessa Taveira de Souza	

PREFÁCIO

A edição apresentada buscou a partir do uso do conceito de singularidades, explorar a complexidade e a multiplicidade presente no campo da escultura devocional.

Cabe destacar que esta recente publicação manifesta o trabalho bem-sucedido do Grupo de Pesquisa do CNPq: *Imagem e Preservação*, coordenado pela professora Maria Regina Emery Quites, tirou proveito do período da pandemia mediante encontros virtuais, logrando êxito em reunir e conservar excelência no diálogo intelectual em torno do tema da imagem escultórica.

A presente edição é resultado da integração entre as várias partes de um Brasil de dimensões continentais que possibilita a existência concreta de um acervo variado. Além disso, merece destaque a forma como se efetivou a integração entre alunos e pesquisadores, com níveis distintos de formação. Vemos ao longo dos artigos selecionados, pesquisadores, profissionais de área, professores atuando através de um contínuo diálogo, que buscaram e conseguiram investigar as particularidades das obras analisadas em seus mais variados aspectos e parâmetros de análise.

Os estudos consideram as particularidades regionais e a complexidade do fazer artesanal e das representações iconográficas no Império Ultramarino Português, conseguindo, por exemplo, distinguir com êxito a produção de imagens da oficina do Mestre Sabará em Minas Gerais, com as representações de Santo Antônio nas versões do Toni Malau indo-africano ou ainda a multiplicidade de suportes empregados, como no estudo sobre o São Vicente de Paulo em *Cartapesta*.

Determinadas obras estudadas fogem plenamente a qualquer enquadramento cronológico, como a Nossa Senhora das Graças do Vale do Jequitinhonha em Minas Gerais, que embora seja da década de 1970, sua

forma é atemporal, tendendo para o modelado simples, para a forma esquemática. Na mesma linha de interpretação, as imagens em marfim de Santo Antônio, de linguagem bastante expressionista.

O conceito de singularidade não se restringiu ao tratamento formal e iconográfico, considerando também a técnica construtiva, trabalhada por exemplo no texto sobre o Sagrado Coração de Jesus, imagem de gesso de grandes dimensões.

Sobre o modo de apresentação desse volume, conforme a ordem alfabética, não nos parece a mais acertada, embora acalme anseios de distinção nas gerações mais novas. Quando no estudo se chega a estabelecer ou a seguir uma oficina já identificada, é razoável que o dito mestre atraia os artigos sobre si. Por outro lado, não é proveitoso ficar alternando no volume obras do culto santoral com aquelas do culto mariano, interrompendo o entendimento da leitura. Daí sugerimos ao leitor o seguinte itinerário, começando por Nossa Senhora, pois se não fosse pelo assentimento dela, pelo seu beneplácito, o Cristo não teria encarnado; dando continuidade aos estudos sobre Jesus Cristo – infância – Paixão de Cristo e temas correlatos (Nossa Senhora das Dores, da Soledade...); obras alusivas do culto santoral, separando os ‘santos negros’, distinção que já é feita em dissertações e teses e esclarece bastante; as invocações recentes – ou seja posteriores ao Padroado Régio e ao imaginário religioso ibérico e por fim as obras que já têm atribuição de autoria ou pelo menos da oficina.

Adalgisa Arantes Campos
Ouro Preto, maio de 2022

APRESENTAÇÃO

Singularidade é um termo originário do latim *singularitas*, que significa “individualidade, unidade, característica única ou especial, particularidade”. É usado em algumas áreas do conhecimento para designar comportamentos ou reações fora do padrão.

Apropriamo-nos do conceito de singularidades para exercitar com os membros de nosso grupo de pesquisa Imagem & Preservação* (CNPq), uma forma de pensar nossos objetos de estudo, de maneira a destacar, privilegiar e divulgar obras escultóricas peculiares e fora dos padrões já consagrados. Outro objetivo dessa iniciativa foi promover a integração entre os pesquisadores e alunos de programas de pós-graduação, sejam eles membros do grupo de pesquisa ou não, facilitando o diálogo entre aqueles que se interessam pelo estudo da escultura religiosa.

A chamada para publicação de estudos foi divulgada publicamente e as propostas avaliadas por pares pertencentes à comissão científica. Os trabalhos deveriam seguir a metodologia de análise recomendada, que estabeleceu alguns parâmetros, dentre os quais a escolha de uma escultura que apresentasse características especiais em sua materialidade, ou aspectos relacionados à sua função religiosa, condizentes com sua criação e ou existência ao longo do tempo. Dessa forma, uma imagem poderia ser singular por sua representação iconográfica fora dos padrões conhecidos, apresentar técnica ou materiais inusitados ou desvalorizados, fazer uma releitura de um estilo na contemporaneidade, revelar um nome de um mestre escultor, ou, ainda, elucidar um momento de ruptura que estabelece novos valores.

Para o desenvolvimento desse método de olhar as obras, estabelecemos dentro do vasto acervo de esculturas brasileiras, um conjunto de possibilidades que inclui: a) recorte temporal amplo, dos séculos XVI ao XXI,

* <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/5382657298477531>

circunscritos às mais diversas devoções e religiões; b) valorização do caráter popular, de fronteira ou erudito; c) materiais e técnicas pouco comuns ou desvalorizadas; d) função social, estilos, autorias e atribuições; e) representações iconográficas originais e valores sociais. Foram solicitados aos participantes textos curtos de aproximadamente 5.500 caracteres e até três fotografias, para fornecer de forma rápida, conteúdos consistentes, sobre a obra e suas singularidades

Os resultados superaram as expectativas, revelando autores e obras, localizados do Pará ao Rio Grande do Sul, contabilizando até o momento 36 textos, que ora se apresentam. Os autores dessas obras são pesquisadores, professores, bem como alunos e ex-alunos de vários programas de pós-graduação de renomadas universidades brasileiras, além de interessados em geral. Destacamos nesta coletânea o caráter multirregional das esculturas pesquisadas, fugindo dos padrões já consagrados e colocando em destaque acervos considerados periféricos da arte escultórica brasileira.

Paralelamente, usando ferramentas contemporâneas de comunicação e divulgação, criamos um blog* em constante construção, buscando divulgar a diversidade escultórica brasileira.

Maria Regina Emery Quites
Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho
Fábio Mendes Zarattini
Isis de Melo Molinari Antunes

* <https://sites.google.com/view/imagemepreservacao>

SÃO JOSÉ ESCULTOR

REFLEXÕES ICONOGRÁFICAS ENTRE O SANTEIRO E O ARTISTA
MESTRE EXPEDITO RIBEIRO, PORTO FIRME, MG

Adriano de Souza Bueno*



Escultura: São José escultor

Autoria/atribuição: Expedito Ribeiro

Técnica: Escultura policromática em madeira (cedro e jacarandá)

Dimensão aproximada: 58 cm x 51 cm x 33 cm (altura x largura x profundidade)

Origem: Porto Firme, MG

Época: Século XXI

Expedito Sobreira Ribeiro, escultor mineiro da cidade de Porto Firme, produz majoritariamente figuras devocionais em madeira há mais de quarenta anos e, dentre as imagens mais tradicionais, como as dos franciscanos Francisco e Antônio, a do mártir Sebastião, do próprio Jesus crucificado e de algumas invocações Marianas, o artista também se deixa levar pela criatividade quando esculpe figuras como a de “São José Escultor” (Figura 1), que será brevemente analisada no presente texto.

* adrianosouzabueno@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-4193-0402>
<http://lattes.cnpq.br/7447765262438751>

Figura 1. São José Escultor; escultura em madeira (cedro e jacarandá); 58 x 51 x 33 cm.



Fonte: Acervo de Maria Regina Emery Quites.

A escultura é policromática, ou seja, feita com dois tipos diferentes de madeira (cedro e jacarandá caviúna), o que confere colorações distintas à representação das ferramentas de madeira escura e aos demais elementos que compõem a peça. Apresenta uma cena de oficina de trabalho, na qual o homem adulto, São José (Figura 2), ensina ao jovem Jesus (Figura 3) o ofício de esculpir. Ambas as figuras são representadas em pé, vestindo túnicas que os cobrem do pescoço aos pés, que possuem mangas alongadas, porém não tão largas. Diferente da figura juvenil, o adulto tem a cintura cingida por uma espécie de tala ou cinta, presa ou amarrada ao lado esquerdo, de onde pendem duas extremidades. Ambos estão a esculpir na madeira duas cabeças humanas, fixadas uma em cada um dos dois tornos, e a manusear ferramentas de entalhe, formões/goivas e macetes. É importante evidenciar o movimento existente no ato representado: o menino olha para as mãos do adulto e repete os

mesmos gestos ao segurar a ferramenta de corte com a mão esquerda e o macete com a direita e, por sua vez, no adulto verifica-se que a instrução está sendo bem executada pelo aprendiz.

Figura 2. São José Escultor, detalhe 1.



Fonte: Acervo de Alessandra Rosado.

Figura 3. São José Escultor, detalhe 2.



Fonte: Acervo de Alessandra Rosado.

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

Em uma perspectiva iconográfica, São José geralmente é representado nas imagens devocionais tendo como referência episódios de sua vida citados em alguns trechos dos evangelhos, como nas representações da Natividade, presentes nos presépios (Mateus 2:1; Lucas 2:4), na fuga para o Egito com o próprio São José de Botas, que representa a figura do viajante (Mateus 2:13-23) e na de José, o carpinteiro. A propósito, há uma

citação bem direta à profissão do santo no versículo 55, do capítulo 13 do evangelho de Mateus: “Esse homem não é o filho do carpinteiro? Sua mãe não se chama Maria, e seus irmãos não são Tiago, José, Simão e Judas?”, passagem que apresenta o comentário de alguns personagens presentes na Sinagoga ao se referirem a Jesus, já adulto, que na ocasião ensinava naquele espaço, no dia de sábado (dia sagrado para o judeu). Sobre essa mesma passagem, o versículo 3 do 6º capítulo do evangelista Marcos refere-se ao próprio Jesus como trabalhador: “Esse homem não é o carpinteiro, filho de Maria, irmão de Tiago, de Joset, de Judas e de Simão? E suas irmãs não moram aqui conosco? E ficaram escandalizados por causa de Jesus”.

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

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

Esse último detalhe se faz relevante quando se tem conhecimento do processo criativo do escultor em estudo e se estabelece mais uma rela-

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

Adriano de Souza Bueno
Paraná, 22 de agosto de 2021.

Referências Recomendadas

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao Estudo da Arte da Renascença. In: **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.47-87.

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

MENEZES, Noeli. **Artista mineiro abre centro cultural**. Jornal Folha de São Paulo, 14 de janeiro de 2000. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1401200033.htm>>. Acesso em: 07 ago. 2021.

Data de envio: 21/08/2021

Data de aceite: 22/08/2021

NOSSA SENHORA DAS GRAÇAS, VALE DO JEQUITINHONHA, MG

Agesilau Neiva Almada*



Escultura: N. Sra. da Graças

Autoria/atribuição: Não identificada

Técnica: cerâmica (barro cozido) sem policromia

Dimensão aproximada: 20 cm x 8,5 cm x 9,5 cm (altura x largura x profundidade)

Origem: Vale do Jequitinhonha, MG

Procedência: Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG (MHNJB-UFMG)

Época: Década de 70 do século XX

Nossa Senhora das Graças é o título provisório dado à obra, de acordo com o Levantamento Artístico do Acervo da UFMG (2010). A peça é modelada em barro, originário do polo ceramista do Vale do Jequitinhonha, Nordeste de Minas Gerais, não possui identificação autoral, e é a representação iconográfica mariana delineada pela posição dos braços e mãos e também pela vestimenta (túnica e manto), e com ausência de policromia.

A produção ceramista do Vale do Jequitinhonha caracteriza-se pela modelagem de peças decorativas e utilitárias e, apesar da religiosidade ser um componente muito forte e presente nas comunidades produtoras, são encontradas pouquíssimas peças que reproduzem santos. Em geral, a religiosidade se faz presente em representação de peças que traduzem

* agealmada@yahoo.com
<https://orcid.org/0000-0002-9408-1854>
<http://lattes.cnpq.br/0381490727174184>

cenar do cotidiano (casamentos, batizados, procissões, missas, etc), mas a região não é marcada por uma produção santeira em barro.

A singularidade desta peça de cunho religioso, produzida na década de 70 do século XX, está relacionada ao tipo de material utilizado: o barro. Esse material não tem muita expressividade no cenário ceramista mineiro, em que a madeira é o material mais abundante na produção santeira. Também se caracteriza pelo cunho popular, resultado das tradições herdadas dos povos indígenas e negros, habitantes primitivos do Vale do Jequitinhonha, em que não há uma preocupação com a definição harmônica e purista das feições da virgem, pelo contrário, há uma certa rusticidade na modelagem da peça. Nota-se que a face da imagem apresenta olhos marcados por perfuração, nariz levemente modelado e não apresenta a definição de lábios e boca. Há uma simplificação na região frontal do manto, que remete a curvas quase abstratas e uma singular volumetria no alto da cabeça, o que cria, ao primeiro olhar, uma outra imagem como se o manto estivesse convertido em longas madeixas. Deve-se ressaltar que as peças produzidas em barro no Vale do Jequitinhonha são modeladas pelas mãos, sem a utilização de fôrmas ou moldes. É uma fatura completamente popular. (Figuras 1 e 2).

Figura 1. N. Sra das Graças, vista frontal.



Fonte: Acervo Artístico Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG (MHNJB-UFMG), 2010¹.

Figura 2. Vista posterior.



Fonte: Acervo Artístico Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG (MHNJB-UFMG), 2010.

Outra questão bastante singular é a ausência de policromia. As peças cerâmicas do Vale do Jequitinhonha apresentam sempre uma policromia, com uma paleta de cores reduzida. Para a formação dessa policromia, utilizam-se a água extraída do barro, chamada de óleo, que é aplicada na peça antes de ser queimada. Com a queima, realizada sempre em fornos artesanais, o óleo funde-se ao suporte (barro), resultando assim no objeto denominado cerâmica policromada. A limitação de cores da policromia ocorre uma vez que os barreiros da região não produzem uma diversidade de cores, limitados sempre ao branco, creme, laranja, rosa, vermelho e ao cinza. Portanto, raramente se encontrará uma peça produzida no Vale do Jequitinhonha em cor natural do suporte (barro) característica em outras regiões ceramista do país, como é o caso dos estados da região do nordeste brasileiro (Pernambuco, Alagoas, Ceará e Bahia).

O barro utilizado na confecção da imagem apresenta-se com uma coloração clara, no entanto há, no verso da peça, áreas com deposição de cor azul, na região do manto da santa. Claramente trata-se de uma intervenção realizada em momento posterior à queima, uma vez que no Vale do Jequitinhonha não se encontra nenhum barro que reproduz a cor azul.

Esta peça foi acometida pelo incêndio ocorrido em junho/2020 na reserva técnica do MHNJB-UFMG, e hoje encontra-se com fraturas em três partes, sem perda de material cerâmico, e coberta por fuligem gerada pelo incêndio.

Agesilau Neiva Almada,
Santa Luzia, Minas Gerais, 2 de maio de 2021.

Notas

- 1 O Projeto de Registro do Acervo Artístico do Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG - MHNJB-UFMG, 2010, contou com a participação de Moema Nascimento Queiroz e dos bolsistas Alice Almeida Gontijo, Bárbara Mesquita dos Santos Gomes, Camilla Ayla Oliveira dos Anjos, Flávia Alves de Alcântara, Florence Lodo Costa, João Antônio

Freitas Ribeiro, Otávio Augusto Borges Rodrigues, Tatiane Aparecida Damião From e Val-deci da Silva Cunha.

Referências Recomendadas

DALGLISH, Lalada. **Noivas da seca**: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha. São Paulo: Editora UNESP, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. 216 p.

FROTA, Lélia Coelho. **Pequeno dicionário de arte do povo brasileiro, século XX**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005. 440 p.

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS. Governo do Estado de Minas Gerais. **Dossiê para registro do Artesanato em Barro do Vale do Jequitinhonha**: saberes, ofício e expressão artísticas em Minas Gerais. Belo Horizonte: IEPHA-MG, 2018. 397 p. Disponível em: <<http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/programas-e-aco-es/patrimonio-cultural-protetido/bens-registrados/details/2/8/bens-registrados-artesanato-em-barro-do-vale-do-jequitinhonha-saberes,-of%C3%ADcio-e-express%C3%B5es-art%C3%ADsticas>>. Acesso em: 04 mar. 2021.

MASCELANI, Angela. **Caminhos da arte popular**: o Vale do Jequitinhonha. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal, 2008. 180 p.

MATTOS, Sônia Missagia. **Artefatos de gênero na arte do barro**: Jequitinhonha. Vitória: Edufes, 2001. 304 p.

MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO BRASIL 500 É MAIS. **Arte Popular**. Nelson Aguilar (org.) / Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Associação Brasil 500 anos/Artes Visuais, 2000. 320 p. Catálogo de Exposição, 24 abr. – 10 set. 2000, Parque do Ibirapuera, São Paulo.

Data de envio: 02/05/2021

Data de aceite: 13/05/2021

A IMAGEM DE VESTIR/ROCA DE NOSSA SENHORA DAS DORES

UMA POSSÍVEL MUDANÇA DE ICONOGRAFIA

Alessandra Rosado*



Escultura: Nossa Senhora das Dores - Nossa Senhora da Soledade

Autoria: Não identificada

Técnica: Imagem de vestir/roca/escultura em madeira policromada

Dimensão aproximada: 152 cm x 38 cm x 33 cm (altura x largura x profundidade)

Procedência: Ordem Terceira do Carmo – Sabará, MG

Época: Século XVIII/XIX

A imagem de vestir/roca de Nossa Senhora das Dores (Figura 1 e 2) é uma obra pertencente ao acervo da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, localizada no município de Sabará, Minas Gerais. O inventário de Bens Móveis e Integrados do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN, atual IPHAN), realizado em novembro de 1986, apresenta a imagem como obra de origem mineira, de autoria não identificada e datada do fim do século XVIII e início do XIX.

* alessandra.rosado@gmail.com.br
<https://orcid.org/0000-0002-6968-8283>
<http://lattes.cnpq.br/9978680564909091>

Figura 1. Imagem de vestir/roca de Nossa Senhora das Dores (com vestes) - Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Sabará, MG.



Fonte: Acervo de Alessandra Rosado, 2003.

Figura 2. Imagem de vestir/roca de Nossa Senhora das Dores (sem vestes), Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Sabará, MG.



Fonte: Acervo de Maria Regina Emery Quites, 1996.

Em 2002, essa escultura foi objeto de estudo do primeiro trabalho de monografia sobre imagem de vestir, desenvolvido no Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Bens Móveis CECOR, cujos resultados demonstraram a importância dessa tipologia escultórica no contexto cultural, histórico e artístico da Minas Setecentista. As documentações primárias levantadas no Arquivo da Ordem Terceira do Carmo de Sabará (AOTCS), além das modificações e intervenções identificadas na imagem de Nossa Senhoras das Dores, indicaram a possibilidade de a iconografia original ter sido a de Nossa Senhora da Soledade. Lembramos que ambas as representações iconográficas estão relacionadas ao sofrimento de Maria frente ao sacrifício de seu filho Jesus.

O Livro de Compromisso da Ordem, do século XVIII, registra no Capítulo 41 a existência de um andor de Nossa Senhora da Soledade que participava da procissão da Sexta-feira Santa: “Senhora da Soledade ao pé da cruz e o Santo Sudário nas mãos”, sendo que não é citada a imagem de Nossa Senhora das Dores. Além disso, no inventário de Alfaias da Ordem de 1836, que lista os bens móveis da Igreja, não há menção à escultura de nossa Senhora das Dores.

As fotografias do rosto da imagem, sob radiação de luz ultravioleta, revelam marcas de lágrimas invisíveis a olho nu, que foram removidas. Essa intervenção também corrobora a hipótese da mudança de iconografia, pois a Nossa Senhora da Soledade era representada com os olhos marejados de lágrimas, geralmente voltados para o céu ou para a cruz. (MEGALE, 1986).

É importante acrescentar que a imagem possui cinco atributos: um lenço de tecido, uma espada de prata, um diadema de sete estrelas, um halo de metal e sete espadas de prata dispostas em forma de leque aberto. As fotografias da imagem, realizadas pela Ordem Terceira do Carmo de Sabará na década de 1990, e as fotos do inventário dessa imagem, realizadas pelo SPHAN, mostram a imagem de vestir portando o halo, o lenço e, durante a Semana Santa, as sete espadas.

A espada é um atributo encontrado tanto nas representações de Nossa Senhora das Dores quanto nas representações de Nossa Senhora da Soledade. As sete espadas de prata, da imagem em questão, são datadas do século XIX (SPHAN, 1986) e há uma placa de metal, retangular com orifício rosqueado ao centro, encaixada na região central do tórax da imagem, para a fixação desse atributo.

A forma inapropriada como essa placa foi incorporada à escultura demonstra que o conjunto das sete espadas são intervenções posteriores. Já a presença de um orifício original, pintado de vermelho por dentro (Figura 3), serve para o encaixe da espada de prata que está sob a guarda da Ordem. É um atributo original e inacessível ao público, segundo informações dadas em 2001 pelo Prior da Ordem, José Arcanjo Bouzas, e notadas no inventário SPHAN de 1986.

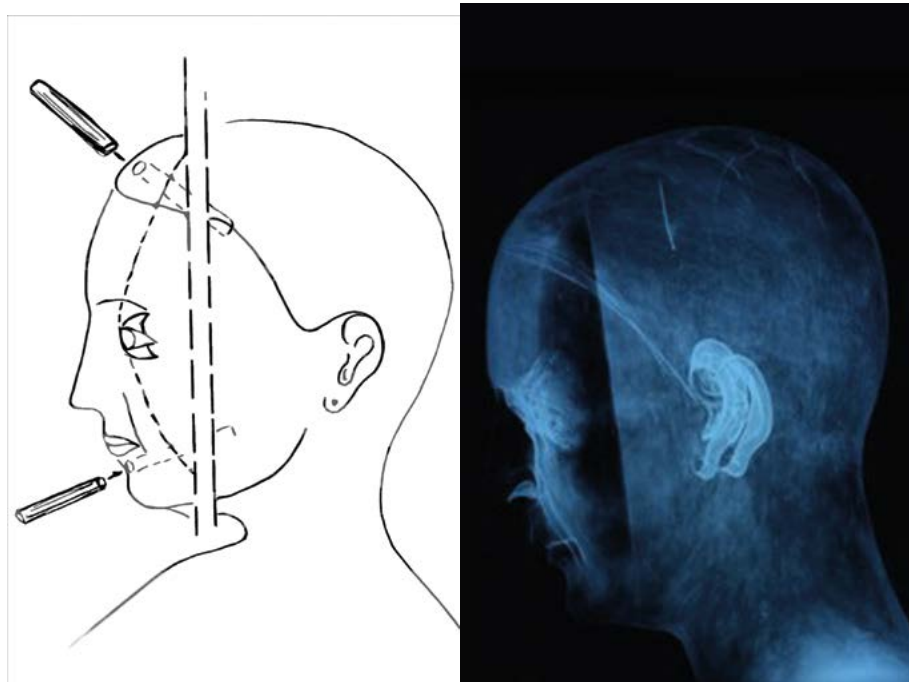
Figura 3. Detalhe do busto da imagem de vestir/roca de Nossa Senhora das Dores. Atenção para o orifício na lateral esquerda da obra e para a placa de metal no centro do peito.



Fonte: Acervo de Cláudio Nadalin, ateliê de fotografia do CECOR/2002.

A escultura possui também aspectos incomuns. Os olhos são de vidro em forma de lente e pintados no verso, cuja inserção é feita através da secção longitudinal da face e escavação interna do globo ocular deixando a esclera vazada. Nessa região, os olhos são encaixados, posicionados e fixados. Conforme verificado no esquema da Figura 4, a área mais escura da radiografia compreende a região escavada e as áreas esbranquiçadas de superfície convexa, presentes no globo ocular, são as lentes de vidro pintadas no verso simulando esclera, íris e pupila. (Figura 4).

Figura 4. Desenho esquemático da secção transversal da face para colocação de olhos de vidro e radiografia X da cabeça da imagem de Nossa Senhora das Dores.



Fonte: Acervo de Alessandra Rosado 2002. Radiografia: CECOR, 2002.

Ao contrário do normal, nessa imagem de vestir, as partes que ficam escondidas pelas vestes possuem detalhes de douramento, presentes no friso do decote, nas mangas da túnica e nas tiras da sandália, que fazem da policromia dessa obra um caso particular de requinte.

A única referência sobre Nossa Senhora da Dores, encontrada no AOT-CS, está no Livro de Tesouraria da Ordem. Na página 7 desse livro, há a seguinte despesa descrita no dia 23 de dezembro de 1917: “Pago ao Senhor Luiz Nepomuceno Gomes a quantia de oito mil reis de um frontal de madeira para o altar de N. S. das Dores como consta no recibo n. 11.”

Esse altar, datado do início século XX, possivelmente efêmero, não pertence mais ao acervo da Ordem e não existe registro sobre o seu destino. Ademais, a imagem de vestir de Nossa Senhora das Dores é provavelmente do final do século XVIII e início do século XIX e não possui

altar específico na igreja. Há registros fotográficos de sua exposição na Capela do Santíssimo, na Sacristia e na capela da torre do relógio. Inferimos, portanto, que a data da construção desse altar, juntamente com a fatura das sete espadas, indica o final do XIX, ou início do XX como um possível marco temporal no qual a imagem teve sua iconografia de Nossa Senhora da Soledade modificada para Nossa Senhora das Dores.

Na “relação das imagens e objetos existentes na Igreja do Carmo de 31/05/1968 consta: imagem grande de N.S. das Dôres (sic). Pasta de inventário: Ig. de N.S. do Carmo. MG/Sabará-Arquivo Central Rio – SPHAN/Pró-Memória” (Inventário de Bens Móveis e Integrados, SPHAN, 1986/1987). Este registro refere-se à imagem de Nossa Senhora das Dores e indica que essa iconografia era reconhecida pelos fiéis da igreja de Nossa Senhora do Carmo de Sabará, desde a década de 1960.

A alteração iconográfica das imagens de vestir era comum em virtude da facilidade de terem suas indumentárias modificadas, incluindo atributos, perucas, membros articulados, estruturas de ripas (roca) que propiciam, inclusive, mudanças de gênero. Na maioria dos casos, essas transformações ocorriam para atender a variações culturais de gosto devocional ou à necessidade de suprir a falta de um santo de devoção.

As procissões e cerimônias da Semana Santa, organizadas pelo Leigos da Ordem Terceira do Carmo de Sabará, que ocorrem no mês de março, demonstram a permanência da função religiosa da imagem de vestir/roca de Nossa Senhora das Dores ao longo do tempo. Essas cerimônias nos apresentavam com tradições barrocas que resistem ao tempo e à modernidade.

A discussão sobre a identificação iconográfica da imagem de Nossa Senhora das Dores da Igreja do Carmo de Sabará confirma a necessidade das imagens de vestir coloniais serem analisadas, considerando a essência teatral que possuem e a complexa rede de relações existente entre os fiéis e suas imagens devocionais.

Alessandra Rosado
Belo Horizonte, 24 de fevereiro de 2022.

Referências Recomendadas

Arquivo da Ordem Terceira do Carmo de Sabará – **AOTCS**: Livro de Compromisso, Século XVIII; Livro de Inventário de Alfaias, 1836; Livro de Receita e Despesa (tesouraria), 1917.

QUITES, Maria Regina Emery. **Esculturas devocionais**: Reflexões sobre critérios de conservação-restauração. Belo Horizonte: São Jerônimo, 2019.

MEGALE, Nilza Botelho. **112 invocações da Virgem Maria no Brasil**. Petrópolis, Vozes, 1986.

ROSADO, Alessandra. **As dores de Nossa Senhora**; procedimentos específicos para a conservação e restauração de uma escultura de Roca e elaboração de uma cartilha de conservação-preventiva. 2002. monografia (Especialização em Conservação Restauração de Bens Culturais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

Data de envio: 22/02/2022

Data de aceite: 24/02/2022

SAGRADO CORAÇÃO DE JESUS

REFLEXÕES SOBRE SINGULARIDADE, CARIACICA, ES

Aline Cristina Gomes Ramos*



Escultura: Sagrado Coração de Jesus

Autoria/atribuição: Não Identificado

Técnica: Escultura em gesso policromada

Dimensão aproximada: 126 cm x 65 cm x 61 cm (altura x largura x profundidade)

Origem: Não Identificada

Procedência: Paróquia do Sagrado Coração de Jesus, Cariacica, ES

Época: Século XIX–XX

Conforme trazido por Assis (2016), no período que compreende os séculos XVIII e XIX, a madeira, sobretudo *Cedrella Fissilis*, apresenta-se como material destacado na confecção de esculturas, sendo as ordens terceiras e irmandades grandes financiadoras da produção. Com os anos, técnicas e materiais usados nas imagens religiosas são modificados de acordo com o contexto social e econômico, as alterações das práticas religiosas e a industrialização. Desse modo, o gesso se insere como alternativa de baixo custo e de rápida manipulação, suprimindo a demanda por imagens, inclusive de devotos com menor poder aquisitivo.

Assim, o gesso torna-se a principal matéria prima utilizada para fabricação de imagens sacras no período entre o fim do século XIX e ao longo

* conservacao.restauracao.ufes@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-9138-1392>
<http://lattes.cnpq.br/6734740276621821>

do século XX, compondo a imaginária de templos construídos à época ou dividindo o espaço litúrgico com esculturas em madeira nas igrejas mais antigas, mas, sobretudo, atendendo ao culto doméstico. Além de empregado nas devoções mais tradicionais do século XVIII, acompanha o surgimento e a incorporação no Brasil de novas iconografias nos séculos XIX e XX, sendo comum nas representações de: Sagrado Coração de Jesus, São José, São Vicente de Paulo, São João Batista, São Geraldo Magela, Nossa Senhora de Lourdes e Nossa Senhora Aparecida (Quites, Assis e Santos, 2015). Especificamente sobre a veneração ao Sagrado Coração de Jesus, Alves (2005) afirma que, no século XIX, há o estímulo ao seu culto pela Igreja, em detrimento à adoração ao Sagrado Coração de José, fato que explica a grande presença de imagens dessa invocação a partir de fins do Oitocentos.

Sabe-se que esculturas em gesso são reproduzíveis em função do suporte, pois, a partir de uma mesma forma, dá-se origem a um número incontável de exemplares. Pelas pesquisas realizadas até o momento, encontram-se outras três esculturas de fatura idêntica a este Sagrado Coração de Jesus no Brasil, estando duas em Minas Gerais – na Igreja Matriz de Santo Antônio, em Cristiano Ottoni¹; e na Igreja Santa Helena, em Belo Horizonte² –, e a última em loja de Aparecida do Norte, São Paulo³. Então, o que tornaria este conjunto singular, já que não há uma peça única?

O primeiro aspecto que se destaca é a representação do Sagrado Coração de Jesus com os braços abertos. Ordinariamente, notam-se dois gestos principais na concepção das esculturas sob esta devoção: no mais comum, a imagem aponta para seu coração com a mão esquerda e convida a aproximação dos fiéis com sua mão direita; no outro, a imagem com os dois braços abertos deixa o coração em evidência ao centro do peito, abençoando os devotos com as mãos e com o olhar voltado para baixo. Essa última forma iconográfica, adotada para o Sagrado Coração de Jesus aqui analisado, trouxe a necessária resolução técnica na área dos braços, algo conseguido pelo artista com a separação em blocos. (Figuras 1 e 2).

Figura 1. Sagrado Coração de Jesus.
Vista frontal.



Fonte: NCR/UFES, 2019.

Figura 2. Sagrado Coração de Jesus. Vista lateral. Observa-se a área de junção do bloco do braço com o corpo da imagem.



Fonte: NCR/UFES, 2019.

A partir do volume do corpo do Sagrado Coração de Jesus, por se tratar de uma obra de certa complexidade e com reentrâncias, detalhamentos e inserção de olhos de vidro, seguindo às análises topográficas e estudos em relação às técnicas de moldagem em gesso utilizadas em meados do século XIX e início do século XX, época da feitura da obra, chega-se à conclusão de que a escultura é produzida no sistema de tasselos, com acréscimo de fibras vegetais para enrijecimento. Os braços são maciços, abrigando, de um lado, as mãos com alma em ferro e, no outro extremo, um pino de madeira em formato de pirâmide. Esse pino, permite a anexação dos braços ao corpo da escultura, em sistema macho e fêmea. Segundo Franco Rufino (2015), única referência encontrada com documentação desse tipo de sistema construtivo para braços em gesso, essa montagem é muito comum na Espanha, especificamente em Sevilha (segunda metade do século XIX e início do XX). (Figura 3).

Figura 3. Detalhe dos braços.



Fonte: NCR/UFES, 2019.

As quatro esculturas em gesso do Sagrado Coração de Jesus atestam execução a partir das mesmas formas, sendo originalmente idênticas em relação ao suporte. Entretanto, em virtude de suas trajetórias individuais de exposição em localidades diferentes, hoje apresentam mudanças ocasionadas por deteriorações ou intervenções descaracterizantes, que as distinguem. As variações mais significativas entre essas obras referem-se à policromia, pois os acabamentos alternam entre o uso do rosa ou do azul na parte interna do manto vermelho, a aplicação de estêncil dourado, presença de arabescos com relevo e douramento da folha nas bordas dos mantos, incrustações de pequenos *strass* e olhos de vidro azuis ou amarronzados. Notadamente, as carnações recebem as repinturas mais destacadas, sendo possível inferir outro ponto em comum, que consiste na fragilidade das tintas utilizadas primariamente nessas áreas.

Se a singularidade da escultura aparenta estar no sistema construtivo utilizado nos braços, o encontro de outras três esculturas possibilita discussões sobre a circulação das obras. Apesar de terem um início comum e serem encaradas como cópias, por vezes característica que confere demérito ao gesso comparado à madeira, o destino dado a cada escultura resulta em quatro obras com caráter único, tanto em estrutura e estética quanto em valor. O Sagrado Coração de Jesus de Cariacica não substitui o de Cristiano Otoni ou o de Belo Horizonte, pois, segundo Nora (1993), cada um é “lugar de memória” para suas comunidades. Afinal, ao se pensar em singular deve-se necessariamente fazer a pergunta: para quem?

Aline Cristina Gomes Ramos
Vitória, 30 de junho, 2021.

Notas

- 1 <https://studioaprojetos.blogspot.com/2019/02/restauracao-da-escultura-religiosa-em.html>
- 2 <https://carlosimagenssacras.blogspot.com/2015/04/sagrado-coracao-de-jesus-restauracao.html>
- 3 https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-752181055-imagem-do-sagrado-coraco-de-jesus-abencoando-tamanho-120cm-_JM

Referências Recomendadas

ALVES, Célio Macedo. Um estudo iconográfico. In: COELHO, Beatriz (Org). **Devoção e Arte: Imaginária Religiosa em Minas Gerais**. São Paulo: EDUSP, 2017. p.88.

ASSIS, Maria Clara; QUITES, Maria Regina Emery. Imagens de Gesso em Minas Gerais: Feituras e Devoções. In: **III ENCONTRO DE PESQUISA EM HISTÓRIA**, 6., 2014, Belo Horizonte. Anais eletrônicos [...] Belo Horizonte: UFMG, 2014. p. 427-433. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/temporalidades/article/view/5412/3339>. Acesso em: 29 jun. 2021.

ASSIS, Maria Clara de. **Diagnóstico do estado de conservação das esculturas em gesso da igreja Nossa Senhora Mãe dos Homens/ Santuário do Caraça**,

Minas Gerais. Orientadora: Alessandra Rosado. 2016. 133f. TCC (Graduação) – Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

FRANCO RUFINO, Manuel P. **História sobre técnicas de esculturas vaciadas en yeso y su conservación y restauración.** Estudios de caso: la colección de la escuela de arte y la colección de la Universidad de Sevilla, 2015. 1048f. Tese (Doutorado em Escultura e História das Artes Plásticas II) – Escultura e Historia de las Artes Plásticas, Universidad de Sevilla, Sevilha, 2015. Disponível em: <https://idus.us.es/handle/11441/39529>. Acesso em: 06 jul. 2020.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História:** Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>. Acesso em: 10 jun. 2021.

QUITES, Maria Regina Emery; ASSIS, Maria Clara; SANTOS, Nelyane. Esculturas sacras en yeso de Minas Gerais: trayectorias de hacer y devociones. **CONGRESO ASOCIACIÓN GREMIAL DE CONSERVADORES-RESTAURADORES DE CHILE**, 5., 2015, Santiago de Chile. *Libro de Resúmenes. Santiago de Chile: Universidad SEK Santiago de Chile.* p.318-324. Disponível em: http://www.agcrchile.cl/wp-content/uploads/resumenes_5_Congreso_baja.pdf. Acesso em: 01 jul. 2020.

Data de envio: 28/06/2021

Data de aceite: 01/07/2021

MENINO JESUS BENDIZENTE COM BUQUÊ

VARIAÇÕES ICONOGRÁFICAS COM
COMPLEMENTOS EM TÊXTIL, LEIRIA, PORTUGAL

Amanda Cristina Alves Cordeiro*



Escultura: Menino Jesus

Autoria: desconhecido

Técnica: madeira policromada, talha inteira, com complementação de vestes em tecido

Dimensão aproximada: 35 cm x 14 cm x 12 cm (altura x largura x profundidade)

Procedência: Leiria, Portugal

Época: Século XIX

A imagem do menino Jesus deslocada de todo o seu contexto simbólico, aparece na Itália já no século XIV e, em Flandres, no século seguinte. Segundo Schenone (1998), diferentes formas de representação do Menino Deus Infante foram produzidas ao longo do tempo. Sendo esta uma imagem familiar representada de pé, sentada, reclinada ou dormindo, e vestida de diferentes maneiras.

Será no interior das Ordens Religiosas que a devoção ao Menino Jesus se desenvolverá com maior força, sobretudo nos conventos femininos, onde as primeiras imagens isoladas terão grande profusão durante o século XIV. Mas é a partir dos séculos XV e XVI, que se sobressaem as figuras do menino despido, carregando a nudez que surge como marca

* amanda.alves.cordeiro@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-2821-5495>
<http://lattes.cnpq.br/5142106979224024>

da sua humanidade. A variedade iconográfica que essas imagens assumiram nos conventos pode ser relacionada à afirmativa de Schenone (1998), que as coloca como imagens feitas para receberem vestes em tecido, e com cabeça e cabelos em formato adequado para serem coroados.

Ana Alcoforado, no Catálogo “O menino dos Meninos”, do Museu Machado de Castro, aponta que era característico o hábito, que se difundiu a partir dos conventos de freiras, de costurar vestes preciosas e fazer joias, assim como objetos de mobiliário para esculturas com representação do Menino Jesus. De acordo com a autora, essa tradição surge no final do século XIX e se propaga até o século XX. Sendo um costume baseado no desejo de manter uma relação de proximidade com o “Salvador”, como acontecia com o *kinderviegen*, um “jogo” medieval, que consistia no ato de embalar figuras de Menino no berço, objetivando centrar os pensamentos na sua imagem.

A designação “Menino Jesus” remete à vida de Cristo na sua infância¹ e, mais especificamente, aos seus doze primeiros anos de vida, sobre os quais pouco ou nada se sabe, dado que no Novo Testamento, reconhecido pela tradição teológica, não se tem muita referência aos primeiros anos da vida de Jesus, ao contrário dos evangelhos apócrifos. A esses textos juntaram-se, ao longo dos tempos, outras lendas que complementam os relatos dos evangelhos e que foram reunidos em obras como a Legenda Dourada, escrita por *Jacobus de Voragine* no século XIII.

No que se refere às representações de Jesus Infante, sabemos que há uma grande variedade no programa iconográfico de tal imaginária, conforme descrito no livro *The child Christ in devotional images in Italy during the XIV Century*. Entre tais variações listamos: Menino Jesus com os atributos da paixão, Menino Jesus dormindo sobre a cruz, Menino Jesus Bom Pastor, Menino Jesus Crucificado, Menino Jesus de Praga e, a mais recorrente delas, o Menino Deus bendizente (RÉAU, 1957), em que o infante é representado de pé, com mão direita em posição de bênção e com a metade do corpo coberta por um manto ou pano que cai, deixando o torso desnudo. Lembrando que este pode ou não carregar o globo em sua mão esquerda (CUNHA, 1993), sendo esta última variante conhecida como Menino Jesus Salvador do Mundo (SILVA, 2018).

Na verdade, tais representações assumiram particularidades e especificidades, sobretudo se considerarmos a tradição desenvolvida desde o século XIX, propagando-se até o século XX, de se confeccionar vestes para as imagens do Menino Jesus tanto nos conventos femininos, quanto fora deles, sendo levada, inclusive, ao ambiente doméstico (SILVA, 2018). O que nos mostra o quanto a devoção popular propiciará o surgimento de diferentes iconografias de Jesus na sua infância, as quais, nas palavras de Silva (2018, p. 6), “unem elementos sagrados, de fontes teológicas, com outros de caráter profano, propiciando uma dinâmica que expressa, acima de tudo, a materialização do sagrado”.

O Menino Jesus de Leiria, Portugal, é um exemplo disso. (Figuras 1 e 2) E, nesse sentido, podemos caracterizá-lo apenas como Menino Jesus Bendizente, uma vez que não há elementos iconográficos para classificá-lo nas representações citadas anteriormente. Podemos justificar tal afirmativa considerando o fato dessa imagem não apresentar atributos que são comuns às representações mais recorrentes de Jesus Infante.

Figura 1. Menino Jesus bendizente com buquê.



Fonte: Acervo de Maria Regina Emery Quites, 2011.

Figura 2. Menino Jesus bendizente com buquê, detalhe.



Fonte: Acervo de Maria Regina Emery Quites, 2011.

A escultura do Menino Jesus em questão apresenta-se coroada e com o corpo nu, parcialmente coberto por um pano de pureza feito em têxtil. Possui a mão direita em atitude de bendizer, enquanto sustenta com a mão esquerda um ramo de flores e está de pé sobre uma almofada de tecido que, por sua vez, se apoia em uma base. Claramente, essa escultura possui, dentre seus atributos, um elemento que não é comum no programa iconográfico das imagens mais representativas do Menino Jesus: o ramo de flores. Esse mesmo elemento, curiosamente, também é encontrado nas representações do Menino Jesus do Monte, recorrentes na Bahia (SILVA, 2018, p. 5).

No nosso caso, a presença das flores como atributo pode ser justificada pela possibilidade dessa imagem ter recebido um molho retirado de uma coroa ou buquê de noiva, feito com flores e folhas de laranjeira artificiais. Segundo a tradição na França, era costume anexar um pequeno ramo de flores de laranjeira, retirados de acessórios utilizados no matrimônio, a uma imagem do menino Jesus e colocá-lo em uma redoma².

Amanda Cordeiro

Belo Horizonte, 24 de novembro de 2021.

Notas

- 1 De acordo com Alcoforado, no Catálogo “O menino dos Meninos”, o período que remete à infância de Jesus tem início com o seu nascimento, no ciclo do Natal, e encerra com o Menino Jesus entre os Doutores.
- 2 Informações concedidas por Dominique Poulot, professor da Universidade Paris I – Pantheon Sorbone e especialista em Estudos sobre Noção de Patrimônio e Museus, em visita ao Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (Cecor) em Novembro de 2011.

Referências Recomendadas

ALCOFORADO, Ana. O Menino dos Meninos. **Catálogo Museu Nacional de Machado de Castro**. Disponível em <<http://mnmachadodecastro.imc-ip.pt/>>

Data/Documents/cat%C3%A1logo%C2%AEO%20Menino.pdf>. Acesso em: 27 nov. 2021.

CORDEIRO, Amanda Cristina Alves; COPPOLA, Soraya Aparecida Álvares; QUITES, Maria Regina Emery. **Conservação-restauração dos complementos em têxteis de uma imagem do menino Jesus**. Trabalho de Conclusão de Curso Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis. Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

CUNHA, Maria José Assunção da. **Iconografia Cristã**: Caderno de Pesquisa. Ouro Preto: UFOP/IAC, 1993.

REAU, Louis. **Iconographie de l'art chretien**. Paris: Presses Universitaires de France, 1956-57. V.2.

SCHENONE, Hector. **Iconografía del Arte Colonial**: Jesus Cristo. Buenos Aires: Fundación Tarea, 1998.

SCHORR, Dorothy C. **The Christ Child in devotional images in Italy during the XIV century**. Nova Iorque: George Wittenborn, 1954.

SILVA, Edjane Cristina Rodrigues da. Menino Jesus do Monte: um estudo iconográfico. **Imagem Brasileira**, Vol 1. n. 9 (2018), Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, 2018.

Data de envio: 24/11/2021

Data de aceite: 27/11/2021

MENINO DEUS DE VEIGA VALLE

ANÁLISES DE CÂNONE INFANTIL

Ana Carolina de Souza Cruz*



Escultura: Menino Deus

Autoria/atribuição: José Joaquim da Veiga Valle (1806–1874)

Técnica: Escultura em madeira dourada e policromada

Dimensão aproximada: variação de 14 cm a 30 cm de altura

Origem: Goiás

Procedência: Museu de Arte Sacra da Boa Morte, GO

Época: Século XIX

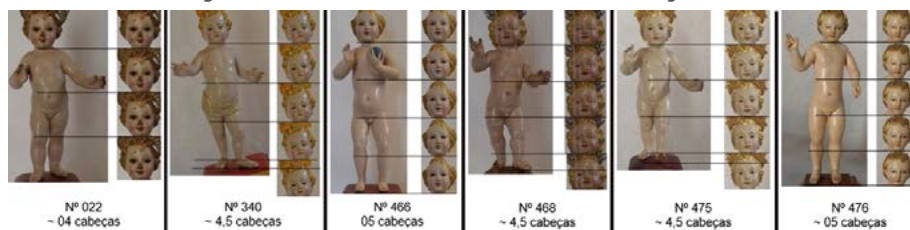
As representações de Jesus Menino são bastante comuns na imaginária sacra desde o período colonial até os dias de hoje. Elas aparecem como atributo de outras imagens, como o popular Santo Antônio, as diversas representações da Virgem Maria com o Menino, ou mesmo nos grupos escultóricos chamados de Sagrada Família e nos presépios.

Acredita-se que o culto à representação do Menino como peça principal tenha chegado ao Brasil por meio de irmandades religiosas femininas portuguesas. Essa devoção fez com que a produção de esculturas sacras de Menino Jesus se expandisse para regiões não só do litoral brasileiro, mas também pelo interior do país, à medida que novas vilas eram fundadas.

* carulasc@yahoo.com.br
<https://orcid.org/0000-0003-2007-3103>
<http://lattes.cnpq.br/5743587659001044>

Na região onde atualmente se localiza a cidade de Goiás, temos o nome de José Joaquim da Veiga Valle (1806–1874) como um artista importante do século XIX, que produziu esculturas sacras em madeira dourada e policromada. Dentre suas obras, encontramos algumas imagens de Jesus Menino retratado de pé e individualizado, cuja iconografia é denominada Menino Deus. (Figura 1).

Figura 1. Esculturas de Menino Deus atribuídas a Veiga Valle.

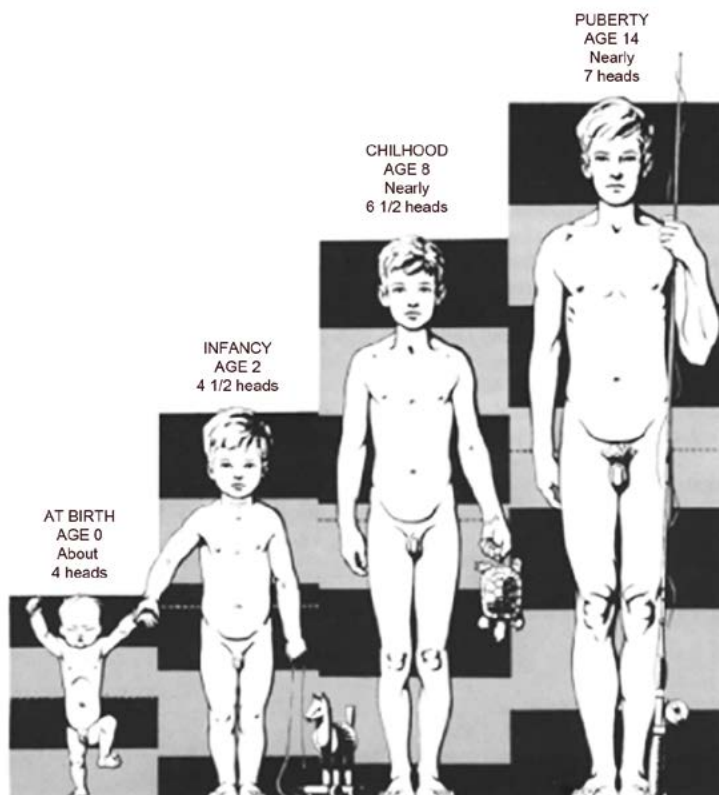


Fonte: Quadro elaborado pela autora, 2021.

Observamos que essas esculturas apresentam, de modo geral, proporção anatômica, cânones clássicos compatíveis às figuras infantis, formas arredondadas, sutileza nos detalhes da talha, ausência de demarcação óssea proeminente na anatomia, harmonia na distribuição e dimensão dos olhos, nariz e boca. A policromia possui textura lisa e polida na carne, sobrancelhas pintadas e douramento nos cabelos.

Em se tratando de proporcionalidade, a análise acerca dos cânones das imagens infantis é o objeto de nosso estudo. Segundo os preceitos clássicos, as esculturas que representavam adultos variavam entre 7,5 a 8,5 vezes a altura da cabeça. No que se refere às imagens infantis, Eduardo Etzel (1995, p. 55) afirma que, “ao nascer esta relação é de quatro cabeças para a altura do corpo, passando na infância a quatro e meia”. Esse autor baseou-se nos estudos apresentados por Stephen R. Peck (1951), nos quais se estabelece que, nos primeiros anos de vida, a medida do corpo corresponde a quatro vezes a altura da cabeça. Dois anos depois, essa relação passa a equivaler a quatro vezes e meia. Aos oito anos, o comprimento do corpo tem cerca de seis vezes e meia a medida da cabeça. Finalmente, na puberdade, essa proporção se aproxima de sete vezes a altura da cabeça (PECK, 1951, p. 216). (Figura 2).

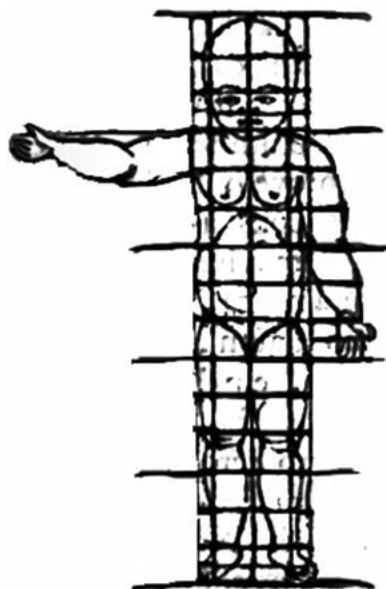
Figura 2. Cânone infantil – Stephen R. Peck (1951).



Fonte: PECK, 1951, p. 216.

Contudo, o português Filipe Nunes (1767), em seu livro “Arte da Pintura, Simetria e Perspectiva”, ressalta que o cânone definido já no século XVI por João Darfe¹, para representar um menino aos três anos de idade, corresponde à medida de cinco rostos² (Figura 3). O autor espanhol vai além dos cânones infantis, ao estabelecer que “a carne das crianças deve ser arredondada e com algumas dobras ou pregas de pele, e destas, duas devem ser colocadas nas coxas por baixo das nádegas, outras devem ser vistas nos pulsos e gargantas, e covinhas nos joelhos e cotovelos”³ (ARPHE y VILLAFANE, 1585, p. 164, tradução nossa). Tais características estão presentes nas imagens infantis de Jesus atribuídas ao artista goiano.

Figura 3. Cânone infantil – Juan del Arphe y Villafañe (1585).



Fonte: NUNES, 1967, p. 40.

Analisando as imagens de Menino Deus atribuídas a Veiga Valle (Figura 1), nota-se que a maioria das esculturas tem o cânone de aproximadamente 4,5 cabeças, o que está de acordo com parâmetros clássicos estabelecidos para a infância.

Além disso, nota-se na confecção de algumas imagens a posição de contraposto⁴, o que denota um conhecimento técnico apurado do artista quanto à representação da anatomia humana. As pesquisas sobre Veiga Valle não são conclusivas quanto ao seu aprendizado artístico. Existem algumas conjecturas de quem poderia ter sido seu mestre, como o padre Manoel Amâncio da Luz, por exemplo, ou até que teria sido um “autodidata” ou um “inspirado”, a partir da observação de obras devocionais preexistentes nas igrejas de Goiás.

Fato é que, independentemente de como aprendera os ofícios a que lhe são atribuídos, podemos levantar a hipótese de que o artista goiano teria também acesso a “modelos” da representação de Meninos Deus, por

meio de esculturas ou gravuras, uma vez que há informações de que o artista não se afastou de Goiás.

A obra completa atribuída a Veiga Valle demonstra a excelência da oficina do artista goiano de meados do século XIX, que perpetuou a obra produzida no século XVIII.

Ana Carolina de Souza Cruz

Brasília, DF, 26 de novembro de 2021.

Notas

- 1 Filipe Nunes “aportuguesou” o nome do artista espanhol Joan de Arfe y Villafañe (1535–1603), que foi ourives, escritor e escultor. Escreveu sobre os modelos e teorias artísticas espanholas durante a segunda metade do século XVI, relacionadas à escultura, à arquitetura e à ourivesaria (tradução nossa). Disponível em: <http://dbe.rah.es/biografias/7765/juan-de-arfe-y-villafane>. Acesso em: 27 mai. 2021.
- 2 O autor não utiliza o termo cabeças, mas sim rosto que “se entende, do nascimento do cabello da testa, até a ponta da barba, e não se conta mais hum terço, que vay por cima da testa” (NUNES, 1767, p. 35-36).
- 3 “La carne de los niños à de hazerse redonda y con alguna arruguillas y de estas an dos delas de ponerse en los muslos debaxo las nalguillas otras en las muñecas an de verse y en la garganta, pies y pantorrillas en rodillas y cobdos van hoyuelos que no se muestran dentro huesezuolos” (ARPHE Y VILLAFANE, 1585, p. 164). Disponível em: https://www.sedhc.es/bibliotecaD/1585_Juan_Arpe_varia_commensuracion.pdf. Acesso em: 28 mai. 2021.
- 4 Segundo Hill (2012. p. 2), “[...] o contraposto é a postura do corpo humano de pé e em repouso. Nela, enquanto o peso do corpo assenta sobre uma das pernas (perna apoiada), a outra, estando livre, desempenha a função de um esteio elástico, para assegurar o equilíbrio do corpo, possibilitando uma representação anatômica dinâmica e natural. Na avaliação do contraposto, é importante observar que o ponto formado pela articulação entre a perna apoiada e a bacia fica mais alto que o da articulação da perna livre. Para compensar o desnível da bacia, o ombro do lado da perna apoiada desce, fazendo quem o outro suba”.

Referências Recomendadas

CRUZ, Ana Carolina de Souza; QUITES, Maria Regina Emery. **Meninos de Veiga Valle**: um olhar aprofundado sobre as obras do artista. 2021. 295 p., Dis-

sertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2021.

ETZEL, Eduardo. **Anjos barrocos no Brasil: angeologia**. São Paulo: Kosmos: Giordano, 1995.

HILL, Marcos César de Senna. **Forma, erudição e contraposto na imaginária colonial luso-brasileira**. Boletim do CEIB, Belo Horizonte v. 16, n. 52, jul. 2012. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/boletimceib/index.php/boletimdoceib/article/view/83/60>. Acesso em: 30 dez. 2021.

NUNES, Filipe. **Arte da pintura, symmetria e perspectiva**. Lisboa: Officina de João Baptista Alvares, 1767. Disponível em: https://purl.pt/777/4/ba-1604-p_PDF/ba-1604-p_PDF_24-C-R0150/ba-1604-p_0000_capa-capa_t24-C-R0150.pdf. Acesso em: 30 dez. 2021.

PASSOS, Elder Camargo de. **Veiga Valle: seu ciclo criativo**. Goiás, GO: Museu de Arte Sacra, 1997.

PECK, Stephen Rogers. **Atlas of Human Anatomy for the Artist**. Oxford University Press: New York, 1951, p. 216.

Disponível em: <https://pdfslide.net/documents/stephen-roger-peck-atlas-de-anatomia-humana-para-artistas.html>. Acesso em: 30 dez. 2021.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. **A singularidade da obra de Veiga Valle**. Goiânia, Universidade Católica de Goiás, 1983.

Data de envio: 26/11/2021

Data de aceite: 25/12/2021

SÃO FÉLIX DE CANTALICE, MARECHAL DEODORO, AL

Ana Cláudia Vasconcelos Magalhães*



Escultura: São Félix de Cantalice

Autoria/atribuição: Não identificada

Técnica: Escultura em madeira policromada

Dimensão aproximada: 68 cm x 21 cm x 22 cm (altura x largura x profundidade)

Procedência: Convento Franciscano de Santa Maria Madalena, Marechal Deodoro, AL

Época: Século XVIII (segundo arrolamento disponível no Convento)

Nascido em 1515, no povoado italiano de Cantalice, província da Úmbria, Félix compartilhava com seus pais as dificuldades da vida dos agricultores pobres. Aos 30 anos se dirigiu a Roma, onde passou a integrar a comunidade dos Frades Menores Capuchinhos, passando a dedicar-se à prática da mendicância pelas ruas da cidade até sua morte, em 1587.

De acordo com Schenone (1992:321), seus atributos iconográficos são: “un capuchino anciano llevando al Niño Jesús en sus brazos, pues cierta vez se le apareció la Virgen que, para recompensar su caridad, le entregó a su Hijo”. (Figura 1).

* ana.magalhaes@iphan.gov.br
<https://orcid.org/0000-0003-3841-4148>
<http://lattes.cnpq.br/7729122354685980>

Figura 1. Desenho de Giovanni Francesco Barbieri/Guercino (1591–1666).



Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Felix_of_Cantalice.

Dessa forma tem sido representado São Félix de Cantalice, tanto por meio de desenhos, quanto de pinturas e esculturas: um homem idoso, carregando um saco às costas e portando o Menino Jesus. (Figuras 2a e 2b e 3a e 3b).

Figura 2a e 2b. São Félix de Cantalice, (frente e verso).



Fonte: Acervo de Ana Cláudia Magalhães/2011.

Figura 3a e 3b. São Félix de Cantalice, (detalhe do rosto e perfil).



Fonte: Acervo de Ana Cláudia Magalhães/2011

Curiosamente, no antigo Convento Franciscano de Santa Maria Madalena, onde nos anos 1980 foi instalado um Museu de Arte Sacra, existe uma escultura em madeira, dourada e policromada, representando o santo capuchinho, vestido com o hábito da ordem, suportando um grande saco sobre os ombros, que cai sobre o corpo em partes iguais, na frente e nas costas. Essa obra não possui o Menino Jesus, que acreditamos tenha se perdido juntamente com a mão esquerda. O rosto não possui características de um homem idoso, mas traz, muito marcadamente, inequívocas características orientais.

O Convento, construído no período de 1660 a 1793, teve seu programa iconográfico constituído ao longo do tempo. Nesse sentido, destacam-se os bens culturais móveis, datados dos séculos XVII, XVIII e XIX, representando, em sua maioria, santos da devoção mariana e franciscana.

Destacando-se no acervo, o frade com olhos amendoados e rosto alongado, barba fina e longa à maneira dos samurais, demonstra as lacunas de conhecimento quando se trata dos estudos relacionados à imaginária brasileira, notadamente, no que se refere aos santos que compunham a ambiência religiosa das casas franciscanas. Soma-se a isso a necessidade do aprofundamento em relação às interlocuções entre continentes, sabendo-se que os franciscanos tinham conventos espalhados também pela Ásia e que as trocas culturais e reapropriações artísticas foram intensas.

Diante do exposto, restam alguns pontos para reflexão a respeito dessa escultura que representa São Félix de Cantalice: a notável singularidade dos seus traços fisionômicos e a possibilidade dessa atribuição de identidade estar equivocada e tratar-se, na verdade, de outro santo.

Ana Cláudia Vasconcelos Magalhães
Brasília, 4 de setembro de 2021.

Referências Recomendadas

LEHMANN, Pe. João Batista. **Na Luz Perpétua**: leituras religiosas da vida dos santos de Deus, para todos os dias do ano, apresentadas ao povo cristão. Vol. I. Editora Lar Católico: Juiz de Fora, 1959.

SCHENONE, Héctor H. **Iconografía del Arte Colonial**: los santos. Vol. I, Buenos Ayres: Fundación Tarea, 1992. Disponível em: https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/speeches/2000/apr-jun/documents/hf_jp-ii_spe_20000616_sisters-st-felix.html. Acesso em: jul. 2021.

WIKIPEDIA CONTRIBUTORS. Felix of Cantalice [Internet]. **Wikipedia**, The Free Encyclopedia. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Felix_of_Cantalice. Acesso em: jul. 2021.

Data de envio: 01/09/2021

Data de aceite: 04/09/2021

SANTO ANTÔNIO PEQUENINO, DE ONDE VENS?

A PROCEDÊNCIA DE UMA IMAGEM EM MARFIM
CEDIDA AO MUSEU DE CONGONHAS, MG

Anamaria Lopes Camargos*



Escultura: Santo Antônio

Autoria/atribuição: Não identificada

Técnica: Escultura em Marfim lavrado e tingido

Dimensão aproximada: 5 cm x 1 cm x 0,8 cm (altura x largura x profundidade)

Procedência: Coleção Marcia Moura Castro, cedida ao Museu de Congonhas

Origem atribuída: Goa, Índia

Época: Século XVIII

Datada do século XVIII, esta pequena escultura de vulto, lavrada em marfim e que representa Santo Antônio, é parte de um conjunto de 342 peças de culto religioso popular, procedentes da Coleção Márcia Moura Castro, adquirido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IPHAN/MG), em 2011 e cedido ao Museu de Congonhas. Essa coleção é formada por ex-votos e imaginária religiosa de culto doméstico, procedentes dos séculos XVIII ao XX, confeccionadas em técnicas e materiais diversos (CASTRO, 2012. p.13).

* anamarialcamargos@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-1879-3083>
<http://lattes.cnpq.br/5291750201064268>

Froner (2018) descreve em estudo o cariz popular dessa imagem, sua anatomia desproporcional, com traços marcados de forma esquemática e simplificada. Como é dada maior ênfase na representação à identificação dos atributos característicos da iconografia antoniana, perebe-se o hábito com capuz triangular, atado à cintura pelo cingulo, a tonsura, a cruz postada na mão direita e o Menino ao colo ao lado esquerdo. As incisões das dobras da veste foram realizadas em movimentos rígidos, verticalizados, as bordas são angulosas e sem um acabamento mais elaborado da superfície (FRONER, 2018. p. 2257). A peça apresenta uma tonalidade amarronzada, possivelmente obtida por meio de técnicas de tingimento do suporte. (Figura 1).

Figura 1. Santo Antônio, escultura em marfim lavrado e tingido, Séc. XVIII. Dimensões: 5 x 1x0,8 cm.



Fonte: Museu de Congonhas, MG.

Em virtude do aproveitamento da área mais homogênea das presas de elefante, origem da grande maioria dos marfins utilizados na imaginária religiosa, essas peças se apresentam em menores dimensões, o que não retira destes objetos sua distinção e a nobreza do material utilizado. Essa característica inerente ao marfim confere à maioria das imagens executadas uma conformação mais contida dos movimentos. Quando as esculturas apresentam partes mais projetadas, como mãos, braços, vestes ou peanhas, estas são feitas em blocos separados, aproveitando cada

parte da matéria-prima utilizada. Esse suporte orgânico, composto de tecido ósseo, destaca-se em relação à sua trabalhabilidade, em função de sua homogeneidade e textura, possibilitando um detalhamento apurado na ornamentação das peças. A tipologia das ferramentas empregadas na lavra do marfim são as mesmas usadas na talha em madeira, em menor tamanho. (SANTOS, 1993. p.16).

A origem da imagem de Santo Antônio cedida ao Museu de Congonhas, conferida anteriormente à sua aquisição, foi atribuída a Goa, na Índia, onde o Império Português estabeleceu sua capital no continente asiático em fins do século XV, porto de partida de uma infinidade de produtos advindos do Oriente e África que abasteciam o comércio ultramarino (LUZIO, 2011, p.38). Por meio de análises comparativas, foi possível observar que a fatura esquemática da peça tratada aqui é mais próxima à imaginária em marfim de origem afro-portuguesa, apresentada em exemplares dos séculos XVII e XIX pertencentes ao Museu de Lisboa (Figuras 2 e 3, respectivamente); ou das pequenas imagens afro-brasileiras confeccionadas em nó de pinho, recorrentes na região do Vale do Paraíba, em São Paulo.

Figura 2. Toni Malau – Santo Antônio da Boa Sorte; escultura em marfim lavrado, Séc. XVII. Dimensão: 10,5 cm (alt.).



Fonte: Museu de Lisboa, Disponível em: <<http://acervo.museudelisboa.pt>>. Acesso em: 13 set. 2021.

Figura 3. Toni Malau – Santo Antônio da Boa Sorte, escultura em marfim lavrado, século XIX, dimensões: 7,5 x 3x2 cm.



Fonte: Museu de Lisboa, Disponível em <<http://acervo.museudelisboa.pt>>. Acesso em: 13 set. 2021.

Muitas das peças em marfim localizadas nas Minas Gerais são identificadas como indo-portuguesas, mas podem apresentar características formais e estilísticas discordantes dessa área de produção. As condições de incorporação de obras em marfim pelas instituições museais em seus acervos, por meio de doações ou aquisição de coleções particulares e eclesiásticas, demandam análises mais aprofundadas na tentativa de localização da origem e procedência das peças; principalmente de obras de menores dimensões e culto doméstico, que adquirem maior circularidade ao longo do tempo. Diante da extensão dos espaços de comércio ultramarino estabelecidos pela Coroa Portuguesa no período colonial, do afluxo de pessoas e bens, ocorrido desde o início da ocupação do território das Minas no século XVIII, muitas das obras em marfim poderiam advir do continente africano, ou mesmo ser produzidas por oficinas locais, uma vez que há registros alfandegários relatando a entrada deste material *in natura* em portos brasileiros. (FRONER, 2018. p. 2255).

A escultura em marfim de Santo Antônio apresenta semelhanças com representações imagéticas luso-africanas produzidas nas regiões do Congo e Angola, evangelizadas por portugueses no período colonial. Chamadas de Santo Antônio da Boa Sorte, ou *Toni Malau*, sua devoção foi assimilada de forma muito própria entre os nativos africanos, que incorporaram seus ritos ao culto católico. Essas pequenas imagens em

marfim eram confeccionadas em rituais místicos, para utilização como amuletos, usadas em práticas cerimoniais de cura e afastamento de mazelas. (SOUZA, 2011, p.179).

[...] *Toni* é contração de Antônio, santo, cujo culto, como vimos, foi bastante difundido no reino do Congo. *Malau*, na maioria dos dialetos kikongo, exprime a idéia de sorte, sucesso, conquista, oportunidade. *Toni Malau* seria, portanto, um Santo Antônio portador da boa fortuna, isto é, um amuleto por meio do qual as coisas seriam alcançadas. (SOUZA, 2001, p. 179).

Às obras de caráter mais erudito, trazidas pelos portugueses no início da ocupação do território das Minas ou produzidas aqui por artífices europeus, se somou uma manufatura de imaginária de cunho popular, representativa da maior parcela da população, de origem simples e proveniente de culturas diversas, mais próxima dos anseios e religiosidade dessa parcela da sociedade. (NEMER, 2008. p.24) Apesar de receber uma conotação pejorativa em relação aos padrões institucionalizados por estatutos culturais europeizantes, com claras limitações técnicas, trata-se de uma expressão carregada de identidade. Um importante elemento de originalidade dessas produções é a adaptação aos meios e disponibilidade dos materiais no ambiente vivenciado, como no caso da imaginária manufaturada em nó de pinho, por exemplo. Esses fatores podem oferecer subsídios ao entendimento da origem das obras estudadas, servir como um indicativo das áreas de produção e sua circularidade, dos usos e técnicas empregadas, traçando um histórico dos objetos e significando-os culturalmente. (PAIVA, 2017. p.239).

Na formação da sociedade mineira, fortemente marcada pela miscigenação, é natural que fossem incorporados à cultura local elementos advindos dos diversos segmentos presentes no espaço colonial. Cada parcela dessa sociedade encontrou em um santo de devoção as respostas e identificação mais próxima às suas necessidades, sincretismos, vivências. (NEMER, 2008. p.27) Essa rica diversidade de cultos se reflete nas obras produzidas, nas soluções estéticas observadas e valores transmitidos pela produção da imaginária devocional popular. Os povos es-

cravizados que aqui aportaram tinham como tradição em seus rituais religiosos a presença de imagens escultóricas, e esses ídolos foram absorvidos e ressignificados no processo de aculturação. (DIAS, 2008. p. 57) Os processos de evangelização não foram totalmente eficientes no apagamento dos aspectos mais enraizados tradicionalmente, como a expressão de suas crenças, principalmente no âmbito mais íntimo. É em meio a este lugar que a imaginária popular encontra sua maior expressividade e, mais originalmente, na região das Minas.

Anamaria Camargos

Belo Horizonte, 15 de setembro de 2021.

Referências Recomendadas

CASTRO, Márcia Moura. **Santos de Casa**: imaginária doméstica em Minas Gerais nos Séculos XVIII e XIX. Brasília: IPHAN, 2012.

DIAS, Pedro. **Brasil**: artes decorativas e iconográficas. Coimbra: Público, 2008.

FRONER, Yacy Ara. A presença de objetos em marfim em Minas Colonial: estética, materialidade e hipóteses acerca da produção local. In: SANTOS, V., PAIVA, E., GOMES, R. **O comércio de marfim no mundo atlântico**: circulação e produção (séculos XV a XIX). Belo Horizonte: Clio Editora, 2018. p.201-228.

LÚZIO, Jorge Matos Silva. **Sagrado marfim**: o império português na Índia e as relações intracoloniais Goa e Bahia, século XVII: iconografias, interfaces, circulações. Dissertação de Mestrado em História. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2011.

NEMER, José Alberto. **A mão devota**: santeiros populares das Minas Gerais nos séculos 18 e 19. Rio de Janeiro: Ed. Bem Te Vi, 2008.

PAIVA, Eduardo França. Marfins, ambientes e contextos: as Minas Gerais e as fontes históricas. In: SANTOS, Vanicléia Silva. **O marfim no mundo moderno**: comércio, circulação, fé e status social (séculos XV-XIX). Curitiba: Prismas, 2017. p. 239-253.

SANTOS, Lucila Moraes. **Arte do marfim**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1993.

SOUZA, Marina Mello. Santo Antônio de nó-de-pinho e o catolicismo afro-brasileiro. In: **Revista Tempo**, n. 11. Rio de Janeiro. 2001. p.171-188.

Data de envio: 15/09/2021

Data de aceite: 15/09/2021

SÃO VICENTE DE PAULO, DE DORES DO TURVO, MG, E A TÉCNICA DA CARTAPESTA

André Vieira Colombo*



Escultura: São Vicente de Paulo

Autoria: Não identificada

Técnica: Escultura em *Cartapesta* (Papel machê) policromada

Dimensão aproximada: 1,43 m x 0,72 m x 0,60 m (altura x largura x profundidade)

Origem: Itália

Procedência: Dolores do Turvo, MG

Época: Século XIX/XX

Apresentamos a imagem de São Vicente de Paulo, do acervo da Igreja Matriz de Nossa Senhora das Dolores, no município de Dolores do Turvo, situado na Zona da Mata, Minas Gerais. A escultura devocional de origem italiana está ligada à fundação da Sociedade São Vicente de Paulo, que se dá nessa localidade, nos primeiros anos do século XX. A singularidade dessa obra está em sua técnica, conhecida como “Cartapesta”, que equivale à técnica do “*papiermaché*”. Esse tipo de suporte tem sido encontrado nos acervos da imaginária religiosa da região da Zona da Mata de Minas Gerais.

Temos identificado a ocorrência da técnica em processos de catalogação e proteção de acervos culturais, através do Inventário de Proteção do Acervo Cultural – IPAC, desenvolvido pelos municípios mineiros

* colombohistoria@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-7452-1595>
<http://lattes.cnpq.br/2939672142241831>

no âmbito do Programa de Municipalização da Proteção do Patrimônio Cultural, coordenado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – IEPHA-MG. A título de exemplo, registra-se também a imagem do Arcanjo São Miguel, da Igreja Matriz de São Miguel e Almas, de Santos Dumont, MG, de autoria de Luigi Guacci, um dos mais importantes artistas a utilizar essa técnica na Itália na transição dos séculos XIX e XX.

Nessa imagem, São Vicente de Paulo é representado idoso, trajando hábito preto, com gola branca, com um menino no colo e uma menina ao seu lado. (Figuras 1, 2 e 3) Sua representação tomou como fonte a recorrente ‘Alegoria da Caridade’ que, na iconografia de São Vicente de Paulo, passa a contar, em posição central, com o retrato do santo francês, invocado como padroeiro das crianças abandonadas, enfermeiros, escravos e prisioneiros². Seu socorro é invocado também quando se perdem os pais. Foi proclamado padroeiro das associações católicas de caridade pelo Papa Leão XIII, em 12 de maio de 1885. O final do século XIX e o início do século XX viriam propagar a devoção com a criação de confrências vicentinas por várias partes do mundo.

Figura 1. São Vicente de Paulo.



Fonte: Acervo de Valtencir Almeida Passos.

Figura 2. São Vicente de Paulo, detalhe com menino no colo.



Fonte: Acervo de Valtencir Almeida Passos.

Figura 3. São Vicente de Paulo, detalhe de menina ao seu lado.



Fonte: Acervo de Valtencir Almeida Passos.

Tecnicamente, as imagens de *Cartapesta* são constituídas de um tipo diferenciado de suporte que se subdivide em três partes: estrutura, preenchimento e acabamento. A estrutura é constituída de peças de madeira cerrada, unidas por parafusos, criando uma forma esquemática da peça, unindo-se à base da escultura. Após a criação da estrutura, o artista fazia a moldagem com fibra vegetal comprimida em feixes para a definição das formas básicas da escultura, afixando-a com fios naturais. Somente após a moldagem das partes principais era feito o acabamento do suporte, com aplicação de camadas de papel, adesivos e compressão a quente com ferramentas. As imagens recebem finalmente uma camada de preparação muito fina, de cor cinza claro, sobre a qual é aplicada a policromia. O uso de diferentes tipos de suportes na escultura devocional em Minas Gerais foi apontado por Coelho e Quites (2014) que, embora elenquem alguns suportes raros e inusitados como a “*tela encolada*”, afirmam que a técnica da *Cartapesta* ou *papel machê* não havia sido identificada na bibliografia da arte religiosa no Brasil.

A imagem apresentava péssimo estado de conservação, com presença de danos estruturais, como apodrecimento do suporte, presença de ata-

ques generalizados de insetos e brocas com muitos orifícios antigos e ataques ativos, que fragilizaram a estrutura da escultura. A figura da menina apresentava-se desprendida do conjunto escultórico. Havia preenchimentos indevidos, incompatíveis com o material original, além de trincas, abertura dos blocos constituintes da base, em função de exposição à variação de umidade, perdas de partes e presença de intervenções anteriores. Também havia danos estéticos, como repinturas com tintas de qualidade técnica muito inferior à original.

A execução das intervenções, como desdobramento do processo de inventário e ação integrante das ações municipais de preservação do acervo do referido município³, constituiu-se em momento de aprofundamento do estudo dos materiais e técnicas da escultura. Além do resgate e valorização de sua devoção, assim como a revalorização de sua história como objeto histórico e cultural, especialmente por documentar a importância da presença vicentina no município, também puderam ser desenvolvidas reflexões do ponto de vista da identificação técnica dessa obra, incomum nos estudos da imaginária brasileira. Essa técnica possibilitou a produção de imagens de grande vulto e extremamente leves. Ressalte-se que sua conservação se demonstra bastante complexa, dada a fragilidade dos suportes, que apresenta significativa perecibilidade pela alta suscetibilidade a agentes físicos e biológicos.

Embora não tenha sido possível comprovar a autoria da imagem através de documentação histórica, depoimentos de moradores indicam que a imagem teria sido adquirida na Itália pelo Padre Vicente do Couto Pinto que, além da sua devoção homônima, era descendente de italianos e foi um relevante propagador vicentino na região da Zona da Mata. Assim, a imagem resgatada constitui-se um importante bem cultural por seu testemunho histórico, artístico e religioso do lugar. Documenta também a circulação de outras técnicas de escultura religiosa em Minas Gerais, especialmente no contexto da imigração promovida massivamente a partir do século XIX.

André Vieira Colombo
Rio Novo, 1º de março de 2022.

Referências Recomendadas

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

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO DE MINAS GERAIS - IEPHA/ Prefeitura Municipal de Dores do Turvo. **Inventário de Proteção do Acervo Cultural** – Ficha de Inventário de bens móveis – Dores do Turvo – Vol. 1. 2015.

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO DE MINAS GERAIS - IEPHA/ Prefeitura Municipal de Santos Dumont. **Inventário de Proteção do Acervo Cultural** – Ficha de Inventário de bens móveis – Santos Dumont – Vol. 1. 2011.

REAL, Regina M. **Dicionário de Belas Artes**: termos técnicos e matérias afins. Fundo de Cultura. Rio de Janeiro. 1962. Vol. I e II.

Data de envio: 22/02/2022

Data de aceite: 24/02/2022

NOSSA SENHORA DAS DORES

CURIOSIDADES ICONOGRÁFICAS DE UMA
VIRGEM DOLOROSA, EM SABARÁ, MG

Andrezza Conde Araújo*



Escultura: Nossa Senhora das Dores

Autoria/atribuição: Mestre de Sabará (conforme SPHAN, 1986)

Técnica: Escultura em madeira policromada, imagem de vestir/roca

Dimensão aproximada: 141 cm x 34,5 cm (altura x largura)

Origem: Não identificada

Procedência: Igreja de São Francisco de Assis, Sabará, MG

Época: Século XIX (data provável)

As representações da Virgem Dolorosa são as referências mais enfáticas do sofrimento de Maria nos eventos da Paixão de Cristo. Entre as principais invocações, a considerar a sequência das dores de Maria desde a Crucificação até o Calvário, estão: Nossa Senhora das Dores, Nossa Senhora das Angústias, Nossa Senhora da Soledade e Nossa Senhora da Piedade.

A iconografia de Nossa Senhora das Dores corresponde ao momento da Crucificação, cujo principal atributo são sete espadas cravadas no peito ou no coração (ou uma espada em algumas representações). É representada de pé ou sentada, tem feição angustiada e, algumas vezes, lágrimas.

* andrezzaconde@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-0066-6980>
<http://lattes.cnpq.br/3292986608221798>

Traja roxo (mais azul ou mais vermelho) e está envolvida por um manto. Pode levar uma auréola de sete medalhões ou um resplendor de sete estrelas. Nossa Senhora das Angústias representa Maria no momento do Descendimento. Habitualmente traja roxo, apresenta fisionomia angustiada e segura um lenço nas mãos. O evento posterior ao Descendimento é representado por Nossa Senhora da Piedade, quando Maria carrega Cristo morto nos braços. Nossa Senhora da Soledade representa Maria sozinha em sua dor após o traslado do corpo do filho ao Sepulcro. Apresenta feição de desolamento, lágrimas e olhar voltado para cima, tendo as mãos unidas e uma espada cravada no peito. (Figura 1).

Figura 1. Nossa Senhora das Dores, visão frontal.



Fonte: Acervo de Cláudio Nadalin, 2018. Cecor/EBA/UFMG.

A imagem de vestir/roca apresentada é reconhecida pelo IPHAN/MG e pela comunidade de Sabará como Nossa Senhora das Dores. É retabular e processional, uma das mais cultuadas na Semana Santa. Além da veste roxa, são seus atributos as lágrimas, um resplendor de sete estrelas, uma espada – possui apenas um orifício acima do seio esquerdo – e um lenço branco. É válido salientar três aspectos importantes para sua leitura iconográfica. Primeiro, seus atributos fazem referência a pelo menos três iconografias. Segundo, tem os seios talhados e policromados. Por fim, as articulações outrora estavam revestidas em couro. Esses pormenores levantam dúvidas em torno de sua representação original e são nesses pontos que residem sua singularidade. (Figura 2 e 3).

Figura 2. Nossa Senhora das Dores, visão frontal, sem vestes.



Fonte: Acervo Cecor/EBA/UFMG. Foto Cláudio Nadalin, 2018.

Figura 3. Detalhe, sem vestes.



Fonte: Acervo Cecor/EBA/UFMG. Foto Cláudio Nadalin, 2018.

Analisando a referida imagem sob o prisma iconográfico das invocações da Virgem Dolorosa, observam-se referências a três iconografias da Paixão de Cristo: Nossa Senhora das Dores (veste roxa, resplendor e uma espada cravada no peito, apesar de ser clássico haver sete dessas), Nossa Senhora das Angústias (lenço e veste roxa) e Nossa Senhora da Soledade (espada única cravada no peito e lágrimas). A entrevista realizada com pessoas da comunidade, em ocasião do estudo desta imagem, em 2018, revelou que ela leva resplendor e espada apenas na Semana Santa – na

ausência do resplendor, aproxima-se à Soledade pelas lágrimas e espada única. No restante do tempo, quando repousa no altar, carrega nas mãos apenas o lenço e, geralmente, traja roxo, aproximando-se das Angústias.

A discussão iconográfica não se encerra na Virgem Dolorosa, pois a imagem possui elementos curiosos que suscitam dúvidas sobre sua representação original. Nos seios, a talha é arredondada com leve proeminência, e as camadas pictóricas definem-se em carnação, auréolas e mamilos; abaixo do orifício onde se crava a espada escorre um fio de sangue. Os estudos estratigráficos realizados na imagem demonstraram ser uma intervenção, logo, trata-se de repintura. Ademais, havia resquícios de couro afixados por cravos que outrora recobriam as articulações, característica típica de imagens que se desnudam, sendo também uma intervenção.

Conforme os estudos iconográficos, as representações femininas cujos seios estão desnudos referem-se a Margarida de Cortona e Maria Madalena, ambas santas pecadoras. Certas representações de Margarida de Cortona, franciscana penitente, permitem rebaixar seu hábito até a cintura com os seios *seminus*, cobertos parcialmente pelas mãos ou cabelos. Já Maria Madalena pode aparecer com o corpo parcialmente desnudo, com sua vasta cabeleira recobrindo-o.

A fusão dessas características deveras curiosas resulta em enigmas. Teria a imagem de Nossa Senhora das Dores representado, no passado, uma dessas duas iconografias, principalmente Santa Margarida de Cortona, por pertencer à Igreja de São Francisco de Assis? A verdade não se sabe, mas ficam as conjecturas. A imagem não traz marcas de flagelos nas costas, que são comuns à santa, até porque na igreja a qual pertence existe uma imagem de vestir representando Margarida de Cortona, cujos seios são talhados e encarnados, porém, atualmente, e por equívoco da comunidade, representa Maria Madalena.

A despeito do atual reconhecimento da imagem como Nossa Senhoras das Dores, as combinações e interferências dos atributos e das intervenções acima mencionados conferem-lhe múltiplas interpretações, corroborando a ideia de que a imagem de vestir, dadas as suas características

técnicas e natureza mutável, está suscetível a ressignificações, transformações anatômicas ou até mesmo mudança de gênero, sejam por motivos específicos ou não intencionais.

Andreza Conde Araújo
Belo Horizonte, 28 de maio, 2021.

Referências Recomendadas

ARAÚJO, Andreza Conde. **A imagem de vestir/roca de Nossa Senhora das Dores de Sabará**: a essência da devoção e seus contextos processional e re-tabular. 2018. Monografia (Graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

ARQUIVO CENTRAL DO INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Inventário nacional de bens móveis e integrados**: Igreja de São Francisco de Assis – Sabará/MG. Série Inventário, Caixa MG126, pasta 2, 1986.

CADERNO DE PESQUISA IEPHA. **Iconografia**. Belo Horizonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 1982. vol.1.

MEGALE, Nilza Botelho. **Invocações da Virgem Maria no Brasil**: história, iconografia e folclore. 7.ed. Petrópolis: Vozes, 2008. 478p.

QUITES, Maria Regina Emery. **A imaginária processional na Semana Santa em Minas Gerais**: Estudo realizado nas cidades de Santa Bárbara, Catas Altas, Santa Luzia e Sabará. 1997. 133f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1997.

Data de envio: 28/05/2021

Data de aceite: 04/06/2021

SÃO BENTO, IGREJA MATRIZ DE NOSSA SENHORA DO BOM SUCESSO, CAETÉ, MG

Aziz José de Oliveira Pedrosa*



Escultura: São Bento / São Bento Abade¹

Autoria/atribuição: Não Identificada

Técnica: Escultura em madeira policromada

Dimensão aproximada: 110 cm de altura

Origem: Não Identificada

Procedência: Nicho retábulo São Miguel, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, Caeté, MG

Época: Sem data. (Século XVIII/XIX)

A imagem foi representada calva, com olhos de vidro voltados para baixo, sobrancelhas em formato de arco, bigode saindo das narinas, barba longa simbolizando a sabedoria e paternidade espiritual (FRAGOSO, 2016, p. 190). Indumentária: hábito preto com mangas largas; na cabeça, a cogula². No peito, uma cruz. A mão direita está erguida em sinal de abençoar e a esquerda segura o livro de capa vermelha, nomeado de a “Regra” e escrito por São Bento. O item portado na mão direita pode ser resultante de acréscimo posterior. Sapatos pretos nos pés. Na peanha: corvo com o pão no bico, alimento utilizado para tentar envenenar São Bento; e a mitra³ (MUELA, 1998, p. 88), insígnia do poder abacial. (FRAGOSO, 2016, p. 183).

* azizpedrosa@yahoo.com.br
<https://orcid.org/0000-0003-4274-1096>
<http://lattes.cnpq.br/0720460298410665>

A expressividade facial da escultura de São Bento, além dos desenhos da sobrancelha, do nariz, da boca, do queixo e da barba atestam ser trabalho de escultor experiente, ainda anônimo, que pode ter integrado oficinas de artistas ativos em Minas Gerais, entre as últimas décadas do século XVIII e os anos iniciais do século XIX. Essa conjectura tem como fundamento elementar a existência de traços escultóricos constantes na imagem em estudo que sugerem a repercussão de estilemas propagados em peças mineiras do período, algumas confeccionadas por artistas afa-
mados. (Figuras 1 e 2).

Figura 1. Imagem de São Bento, sem data
– Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom
Sucesso, Caeté.



Fonte: Acervo de Aziz José
de Oliveira Pedrosa.

Figura 2. Detalhe imagem de São Bento, sem
data – Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom
Sucesso, Caeté.



Fonte: Acervo de Aziz José
de Oliveira Pedrosa.

Além disso, na Matriz de Caeté há outras esculturas que apresentam relações formais com a imagem de São Bento, sobretudo no desenho facial (olhos, nariz, boca, queixo) e das mãos, passíveis de sugerir a atuação de um escultor que deixou obras na igreja e, até mesmo, na região. Nessa perspectiva, como exemplo, seria interessante um estudo comparativo entre a peça em exame neste texto e a imagem devocional de Nossa Senhora das Dores da mesma igreja caeteense, incluindo-se nessas investigações outras obras existentes na região de Sabará e Santa Luzia, que sinalizam traços similares.

Por último, destaca-se que o conjunto de imaginária devocional pertencente à Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso chama a atenção pela qualidade escultórica, sugerindo o labor de escultores experientes. Ressalva-se que algumas peças são oriundas de templos da região, não mais existentes e, nesse sentido, é hipótese a ser investigada se a imagem de São Bento é parte do acervo inicial da igreja ou se foi deslocada de alguma edificação religiosa do entorno da cidade.

Aziz José de Oliveira Pedrosa
Caeté, 17 de julho de 2021.

Notas

- 1 Designação constante no inventário de tombamento. Ver: SECRETARIA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (SPHAN); VITAE & PRÔMEMÓRIA. **Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados**. Região Metropolitana de Belo Horizonte – Caeté. Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso/Minas Gerais.
- 2 Túnica de mangas largas, compridas e capuz usada pelos religiosos de algumas ordens monacais, como a Beneditina por exemplo.
- 3 Em Minas Gerais há outra imagem de São Bento representada com a mitra. Ver: Coelho, Beatriz. **Devoção e arte: Imaginária religiosa em Minas**. São Paulo: Edusp, 2005, p. 110.

Referências Recomendadas

COELHO, Beatriz. **Devoção e arte: Imaginária religiosa em Minas**. São Paulo: Edusp, 2005, p. 110.

FRAGOSO, Dom Mauro Maia. História, iconografia e semiologia da Igreja Abacial de Nossa Senhora do Monserrate do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro. In: **Coletânea: Rio de Janeiro, Ano XV Fascículo 29** p. 179-212 Jan./Jun. 2016, p. 190.

MUELA, Juan Carmona. **Iconografía Cristiana: guía básica para estudiantes**. Madrid: Ediciones ISTMO, 1998, p. 88.

Data de envio: 16/07/2021

Data de aceite: 17/07/2021

UM SANTO QUE ERA OUTRO SANTO

Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho*



Escultura: São Pedro Mártir (Figura 1)

Autoria: Não identificada

Técnica: Escultura em madeira esculpida com partes policromadas

Dimensão aproximada: 130 cm x 60 cm x 43,2 cm (conforme ficha do Acervo da UFMG)

Propriedade: Reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais

Época: Possivelmente século XIX

Esta imagem faz parte da história da conservação e restauração na Escola de Belas Artes (EBA) da UFMG, pois foi a primeira escultura restaurada, logo que começou a ser introduzida na EBA a restauração, antes mesmo de ter início o curso de Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (1978) e o Centro de Conservação e Restauração (Cecor) em 1980.

Em 1977, como já havia um trabalho de restauração de telas em um pequeno ateliê, foi encaminhada à EBA, pela Reitoria, uma escultura religiosa com o nome de São Domingos de Gusmão, fundador da Ordem dos dominicanos. A peça em questão precisava de intervenção no que concerne à conservação e à restauração. Tinha poeira acumulada, ataque de insetos e muitos desprendimentos da policromia.

* beatrizrvcoelho@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-2958-7872>
<http://lattes.cnpq.br/1995961914706579>

Quem orientava os trabalhos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan/MG) era o técnico Geraldo Francisco Xavier Filho, conhecido como Ládio. Nesse caso, a escultura tratava-se da representação de um homem ainda jovem, em pé, posição frontal, portando um livro na mão esquerda e com gesto de segurar algo na mão direita. (Figura 1). Vestia hábito branco e capa preta, escapulário e capuz, formas e cores do hábito dos frades dominicanos. Os cabelos eram escuros, anelados, com costeletas pintadas na cor cinza chapada, como todo o contorno do cabelo, que tinha uma tonsura no alto da cabeça. Foi feita uma verificação do estado de conservação e foram constatados insetos, a presença de galerias e má qualidade da policromia, que se apresentava com grandes desprendimentos e perdas.

Figura 1. São Pedro Mártir. Escultura em madeira policromada. Dim.:130 x 60 x 43,2 cm (conforme Ficha do Acervo Artístico da UFMG) Depois da restauração no Cedor, em 1999.



Fonte: Cedor, 1999.

Fizemos a limpeza da superfície, tratamento contra os insetos xilófagos e a obturação de galerias causadas pelos cupins, quando o Ládio informou que a cabeça da escultura estava toda coberta por uma repintura sobre a original, devendo ser removida. Ao iniciar a remoção, apareceu uma pintura de cor vermelha, representando sangue, sobre as orelhas e, na tonsura, um corte, grande e cheio de gesso e pedaços de papel. (Figura 2 e 3). Veio então a dúvida se aquela era mesmo uma representação de São

Domingos de Gusmão, que era o fundador da ordem dos dominicanos e não havia sido martirizado. Se não era ele, que santo dominicano seria?

Figura 2. Cabeça antes da remoção da repintura.



Fonte: Acervo do Atelier de Restauração, 1977.

Figura 3. Cabeça após remoção da repintura.



Fonte: Acervo do Atelier de Restauração, 1977.

Foi, então, feito o primeiro estudo iconográfico no lugar que viria a ser, posteriormente, o Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes, o Cecor. O hábito, preto e branco, não deixava nenhuma dúvida sobre a ordem a que ele pertencia. O livro significava que era possuidor de grande sabedoria. Com os poucos recursos de que se dispunha, foram estudados alguns santos dominicanos, especialmente mártires, até se chegar à conclusão de que se tratava de São Pedro Mártir, conhecido também como São Pedro de Verona, que remete ao lugar na Lombardia (Itália) onde nasceu, em 1205. Este santo é, em geral, representado em pé, com a palma de martírio na mão direita, um instrumento cortante no alto da cabeça, indicando a forma do martírio e, em geral, com um livro na mão, em sinal de conhecimento

e sabedoria (Figura 4). Foi um importante pregador e o segundo santo canonizado na história dos Dominicanos.

Figura 4. São Pedro Mártir. Pintura de Pedro Berruguete. (sem data).



Fonte: Arquidiocese de São Paulo.

Deixou sua família na adolescência e continuou seus estudos na Universidade de Bologna, onde se preparou intelectualmente e, além disso, viveu em oração, austeridade e penitência. Ingressou na ordem dominicana quando seu fundador, São Domingos de Gusmão, ainda era vivo e acabava de fundar a Ordem dos Dominicanos, na qual ele logo foi aceito, recebendo a missão de evangelizar. Foi o que fez, viajando por toda a Itália, espalhando suas palavras fortes e um discurso de fé que convertiam as massas. Todas as suas pregações eram acompanhadas de graças, que impressionavam toda comunidade por onde passava. E isso logo despertou a ira dos hereges. Primeiro, inventaram uma calúnia contra ele, mas, achando que aquilo era uma prova de Deus, Pedro não tentou provar inocência. Aguardou que Jesus achasse a hora certa de revelar a verdade. Foi afastado da pregação por um bom tempo, até que a mentira se desfez sozinha, e ele foi chamado de volta e aclamado pela comunidade.

Voltando às viagens evangelizadoras, seus inimigos o afrontaram de novo tentando provar que suas graças não passavam de um embuste. Um homem fingiu estar doente, e outro foi buscar Pedro.

Este, percebendo logo o que se passava, rezou e pediu a Deus que, se o homem estivesse mesmo doente, ficasse curado. Mas, se a doença fosse falsa, então que ficasse doente de verdade. O homem foi tomado por uma febre violentíssima, que só passou quando a armadilha foi confessada publicamente. Perdoado por Pedro, o homem se converteu na mesma hora. Pedro anunciou, ainda, o dia de sua morte, e as circunstâncias em que ela ocorreria, mas, mesmo tendo esse conhecimento, não deixou de fazer a viagem em que morreria. (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 2022).

No dia 6 de abril de 1252, quando regressava de Como a Milão, Pedro foi assassinado com uma machadada na cabeça e com uma estocada no peito por um ateu, chamado Carino de Bálamo. Seu companheiro, Domingo, tentou fugir, mas foi atingido por uma flexa (RÉAU, 2002, p. 69). Carino, porém, mais tarde confessou o crime e, cheio de remorso, se internou como penitente em um convento dominicano.

Imediatamente, o culto de São Pedro se difundiu em meio à comoção e espanto dos fiéis, que passaram a visitar o seu túmulo, onde as graças aconteciam em profusão. Apenas onze meses depois, o papa Inocente IV o canonizou, fixando a festa de São Pedro de Verona para o dia de sua morte, 6 de abril. Seu corpo foi transladado a Milão e hoje descansa na Igreja de Santo Eustórgio, recebendo grande número de devotos.

Voltando ao tema da escultura, em 1977, depois de tratada, foi devolvida à Reitoria, com um relato e a orientação para que o nome de São Domingos de Gusmão fosse substituído por São Pedro Mártir ou de Verona. Foi esse fato que me fez escolhê-la para constar do *Projeto Singularidades*.

Vinte e dois anos depois, em 1999, ela voltou à Escola, desta vez ao Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (Cecor), onde recebeu novo tratamento, que constou de limpeza, obturação de galerias e apresentação estética, ficando com o aspecto que se encontra atualmente.

Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho
Belo Horizonte, 24 de fevereiro de 2022.

Referências Recomendadas

GIORGI, Rosa. **Santi**: Dizionari dell'Arte. Mondadori Electa, Milano, 2002. P. 318/319.

ARQUIDIOCESE de São Paulo. **Santo do dia**. Disponível em: < <https://arquisp.org.br/liturgia/santo-do-dia/sao-pedro-die-verona>>. Acesso em: 22 fev. 2022.

AGÊNCIA Católica de Informações. **São Pedro de Verona**. Disponível em: <https://www.acidigital.com>. Acesso em: 22 fev. 2022.

RÉAU, Louis. **Iconografia del arte Cristiano**. Iconografia de los santos. *De la P a la Z. Repertórios*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 2002, p. 69-72.

ROIG, Juan Ferrando. **Iconografia de los Santos**. Barcelona: Ediciones Omega S.A, 1950, p. 222-224.

SCHENONE, Héctor. H. **Iconografia del arte colonial. Los Santos, VII**. Fundación Tarea, 1992. P.624.

TAVARES, Jorge campos. **Dicionário de Santos**. 3 ed. Porto: Lello Editores, 2001, p. 123.

Data de envio: 24/02/2022

Data de aceite: 25/02/2022

DIVINA PASTORA, MUSEU DO RECOLHIMENTO DOS HUMILDES, SANTO AMARO DA PURIFICAÇÃO, BA

Cláudia Maria Guanais Aguiar Fausto*



Escultura: Divina Pastora

Autoria/atribuição da policromia: José da Costa Andrade (atribuição realizada pela autora)

Autoria/atribuição da escultura/talha: desconhecido

Técnica: Escultura em madeira policromada e dourada com aplicações de rendas metálicas / ornamentação com lantejoulas, miçangas coloridas, arames recobertos com fios dourados, pedras coloridas, louça, porcelana, biscuit, murano, fibras vegetais, asas de besouros

Dimensão aproximada: 0,75 m de altura

Origem: Convento de Nossa Senhora dos Humildes, Santo Amaro da Purificação, BA

Procedência/Local de exposição: Museu do Recolhimento dos Humildes, Santo Amaro da Purificação, BA

Época: Século XIX

A escolha da escultura da Divina Pastora para este projeto foi decisiva em função de três aspectos singulares: por ser uma iconografia não muito comum em território brasileiro; apresentar uma policromia típica da escola baiana; apresentar uma ornamentação realizada apenas pelas mãos laboriosas das “recolhidas”¹ do Convento dos Humildes, localizado na cidade de Santo Amaro da Purificação, Bahia.

Um breve histórico é necessário para que se possa contextualizar essa primorosa obra no cenário baiano. O Convento dos Humildes foi fun-

* cmguanais@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0409-3465>
<http://lattes.cnpq.br/402893559668576>

dado por Padre Ignácio no final de 1815, sendo autorizada por Portugal a fundação do Colégio de Educação em 1817. Para se ingressar no Convento, entre outros requisitos, a postulante deveria ter “boa vida e bons costumes”, saber ler, escrever, cozer, bordar, etc. (FREIRE, 2018, p. 12).

Segundo Edjane Silva, o acervo encontrado no recolhimento dos Humildes era “levado aos requintes de luxo e bom gosto [...] e foram ganhando destaque a partir da habilidade manual das reclusas, tornando-se cada vez mais populares” (SILVA, 2010, p.113). Os Recolhimentos foram extintos pela Santa Sé em 1922. Todos os bens materiais e artísticos, manufaturados pelas “recolhidas” passaram a ser expostos no Museu do Recolhimento dos Humildes, fundado em junho de 1980, sob a responsabilidade do Governo do Estado da Bahia (FREIRE, 2018, p. 13).

É importante frisar que cabiam às “recolhidas” apenas a ornamentação dessas imagens. Até a presente data, não há documentos que comprovam se os encomendantes entregavam às “recolhidas” as esculturas policromadas para a ornamentação ou se as mesmas faziam a encomenda ao escultor, ao policromador, para depois, realizarem estes “delirantes” trabalhos, somente encontrados neste convento. Algumas peças analisadas pertencentes ao Museu do Recolhimento dos Humildes, inclusive esta em estudo, possui as características da paleta do policromador José da Costa Andrade (FAUSTO, 2010, p. 157). Infelizmente, nenhum termo de contratação foi encontrado para podermos afirmar a autoria, ficando apenas a atribuição.

A iconografia da Divina Pastora surge no princípio do século XVIII em Sevilha, Espanha, difundindo-se para todos os países cristãos em especial na Nova Espanha (México) e Nova Granada (Colômbia). Em Sevilha, influenciados pela estética de Murillo, se realizaram pinturas de grande qualidade estética durante todo o século XVIII. Essa “nova” iconografia da Virgem se apresenta como “pastora das almas”, jovem, vestida com trajes pastoris, com chapéu, cajado e rodeada de ovelhas que a protegem dos perigos (BENAVIDES, 2017, p. 37).

A Divina Pastora do Recolhimento dos Humildes segue os cânones descritos acima por Benavides. Sentada sobre um monte, com o Menino

Jesus ao colo, utiliza joias, como brincos, pulseiras e colares. O Menino Jesus também possui adereços como colares, pulseiras e um resplendor em metal dourado com pedras coloridas, formando pequenas flores. Todos estes adereços eram doações das “recolhidas”. (Figuras 1 e 2).

Figura 1. Divina Pastora.



Fonte: Acervo de Sérgio Benutti.

Figura 2. Divina Pastora, detalhe da escultura.



Fonte: Acervo de Sérgio Benutti.

A policromia de grande qualidade estética possui florões dourados centrado por rosáceas estilizadas. Na túnica, recorta o florão, pintura a pincel branca e azul claro e no manto, pintura a pincel em azul escuro. A borda do manto possui rendas com fios em ouro, assim como a gola, punhos e borda do véu. (Figura 3).

Figura 3. Divina Pastora, detalhe da ornamentação.



Fonte: Acervo de Cláudia Guanais.

A guirlanda que ornamenta a imagem possui sua estrutura em arame encoberto com fios dourados, de onde são fixados materiais diversos como lantejoulas, miçangas, pedras coloridas, porcelana, biscuit, murano, fibras vegetais e o mais surpreendente, asas de besouros com coloração verde esmeralda. Em sua pesquisa de mestrado, Edjane Silva enviou amostras das asas para o departamento de zoologia da Universidade de São Paulo onde atestaram serem do gênero *Eumopulus opacus Springleova* (Silva, 2010, p. 124). Na pesquisa realizada, não foi identificado o nome popular do inseto. Essas asas são consolidadas pela parte posterior com o breu (espécie de resina vegetal), e lado a lado, constroem-se flores de beleza ímpar.

As asas de besouros foram utilizadas em bordados na era Vitoriana, que além de proporcionar um efeito estético com a coloração verde esmeralda, “agradavam à sociedade do século XIX, que tinham interesse por coisas novas, diferentes e, por vezes, chocantes.” (<http://tudorbrasil.com>). Essa informação é relevante pois mostra claramente a influência europeia nos trabalhos desenvolvidos pelas “recolhidas”. (Figura 4).

Figura 4. Vestido bordado com asas de besouro da era Vitoriana.



Fonte: <http://tudorbrasil.com>.

A Divina Pastora do Convento dos Humildes, incontestavelmente, é uma obra primorosa do século XIX, sendo que o trabalho do escultor, policromador e a ornamentação realizada pelas “recolhidas” se unem para compor esse belo exemplar da arte sacra católica baiana.

Cláudia Guanais Fausto
Salvador, 23 de junho, 2021.

Nota

- 1 As “recolhidas” eram meninas órfãs e desvalidas assim como pensionistas que pagavam uma pensão anual de 400\$000 (quatrocentos mil réis). Eram também pessoas que desejavam passar uma vida recolhida, entregando-se a diversos trabalhos manuais como meio de aumentar a renda (FAUSTO, 2010, p. 80, apud PAIM, 1969).

Referências Recomendadas

BENAVIDES. Jesús Porres, La iconografía de la Virgen como Divina Pastora en la pintura sevillana del siglo XVIII. **Ensayos**. Historia y teoría del arte, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, 2017, Vol. XXI, n. 33 pp. 37-59.

FAUSTO, Cláudia Maria Guanais Aguiar. **Padrões, cromatismos e douramentos na escultura sacra católica baiana nos séculos XVIII e XIX.** 2010. Dissertação de mestrado. PPGA/UFBA.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. **Museu do Recolhimento dos Humildes:** dois séculos de História, 2018. Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural – IPAC; Fundo de Cultura da Bahia.

SILVA, Edjane Cristina Rodrigues. **Menino Jesus do Monte:** arte e religiosidade na cidade de Santo Amaro da Purificação no século XIX. 2010. Dissertação Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal da Bahia, 2010.

TUDOR Brasil. Disponível em <http://tudorbrasil.com/>. Acesso em 04 jul. 2021.

Data de envio: 23/06/2021

Data de aceite: 26/06/2021

NOSSA SENHORA DA PAZ, ACOLHEDORA DOS IMIGRANTES, SÃO PAULO, SP

Cristiana Antunes Cavaterra*



Escultura: Nossa Senhora da Paz

Autoria/atribuição: Marino Del Favero

Técnica: Escultura em madeira policromada

Dimensão aproximada: 150 cm de altura

Procedência: Igreja de Nossa Senhora da Paz, Bairro do Glicério, São Paulo, SP

Época: 1940

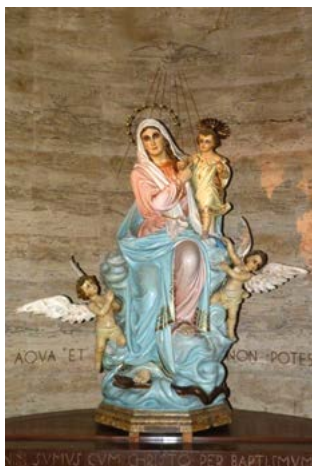
A imagem de Nossa Senhora da Paz é de autoria de Marino Del Favero (1864, San Vito di Cadore, Itália – 1943, São Paulo, SP), escultor-entalhador italiano radicado na capital paulista durante 50 anos, onde fundou a possivelmente mais antiga fábrica de imagens sacras no Estado de São Paulo. Aos 77 anos de idade e recém recuperado de uma enfermidade, doa em pagamento de uma promessa a imagem de Nossa Senhora da Paz para o altar-mor da futura “igreja dos italianos”, que seria construída a partir de 1940 pelos padres escalabrianos¹ em um terreno localizado na Rua do Glicério, no centro da capital paulista.

Sua singularidade está no fato de a imagem ter sido doada em vida pelo escultor e ter sido registrada em fotos junto do artista na data de seu traslado, da Igreja de Santo Antônio da Praça do Patriarca para a capela provisória de madeira construída no novo terreno. Na cerimônia cele-

* cavaterra.cris@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6984-4509>
<http://lattes.cnpq.br/3372705493317165>

brada por Dom José Gaspar de Affonseca e Silva, no dia 20 de outubro de 1940, estavam também presentes além do clero, vários imigrantes italianos influentes, bem como o escultor-entalhador, paraninfo da benção da nova imagem, e sua família. (Figuras 1, 2 e 3).

Figura 1. Nossa Senhora da Paz, 1940 - Marino Del Favero.



Fonte: Acervo da autora, 2015.

Figura 2. Traslado da imagem de Nossa Senhora da Paz, 20 out. 1940.



Fonte: Acervo Missão da Paz, SP.

Figura 3. Detalhe da reportagem em que aparece "O escultor cav. Marino del Favero, autor e doador da imagem, photographado ao lado desta pela reportagem do 'Estado'".



Fonte: O Estado de S. Paulo, 20 out. 1940, p.7.

Nos anos seguintes seria erigida a nova igreja, símbolo da arquitetura modernista paulista, e ainda hoje referência ao acolhimento de imigrantes de todas as nações. O projeto arquitetônico é de autoria do arquiteto italiano Leopoldo Pettini, com a colaboração de Fúlvio Pennacchi para o desenho da fachada, e que também executou os afrescos internos. Galileo Emendabili esculpiu todas as imagens sacras em mármore travertino, incluindo uma nova imagem da padroeira, mais condizente com o estilo modernista da edificação.

A imagem de Marino Del Favero esculpida em madeira, policromada, de características ecléticas, destoava do templo modernista e correu o risco de ser removida definitivamente da nova igreja. Graças aos apelos da comunidade, que certamente se identificava com o estilo sereno e colorido da imagem de Marino De Favero, a obra permaneceu na igreja, mas fora suprimida do altar-mor para o qual havia sido criada.

Atualmente, a imagem está colocada na primeira capela do lado Evangelho, próximo à porta principal, sobre o Batistério de mármore marrom de um metro de altura e em forma de semicírculo, que apresenta na parede de fundo a inscrição: *“Nisi quis renatus fuerit aqua et Spiritus Sancto non potest introire regnum Dei”* (A menos que alguém nasça da água e do Espírito, não pode entrar no reino de Deus).

Nesta imagem sacra da maturidade artística de Marino Del Favero, percebe-se que o artista nunca deixou de expressar suas origens em suas obras. O farto e movimentado panejamento em cores pastéis e o uso comedido do dourado, a presença dos anjos seminus com longas asas de penas esculpidas, a presença de fartas nuvens, o marmorizado característico da base, o cânone clássico das figuras alongadas e com módulos de oito a nove cabeças, os rostos delicados de feições europeizantes sugerem a escultura barroca e tradicionais das regiões do Cadore e Vêneto, origem de Marino Del Favero.

Cristana Antunes Cavaterra
São Paulo, 21 de maio de 2021.

Nota

- 1 Conhecidos por Escalabrianos ou Carlitas, a Congregação dos Missionários de São Carlos, foi fundada pelo Beato João Batista Scalabrini e tem como patrono São Carlos Borromeu. Suas regras foram aprovadas pelo Papa Leão XIII a 28 de novembro de 1887, e tem por finalidade a formação religiosa, moral, social e legal dos migrantes.

Referências Recomendadas

Arquivo da Igreja de Nossa Senhora da Paz. **Acervo fotográfico da Missão da Paz**, São Paulo.

CAVATERRA, Cristiana Antunes. **Marino Del Favero, escultor e entalhador (1864 - 1943)**. São Paulo, 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes. 499 p. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/134268>>. Acesso em: 12 abr. 2021.

NOSSA SENHORA DA PAZ. O Estado de São Paulo, 20 de out. 1940, p. 6.

MENSAGEIRO DE NOSSA SENHORA DA PAZ, 1950, n. 135, p. 11.

Data de envio: 21/05/2021

Data de aceite: 28/05/2021

CRUZEIRO DE MARTÍRIO DE SÃO GONÇALO DO RIO ABAIXO, MG

Daniela Ayala Lacerda*



Escultura: Cruzeiro de Martírio

Autoria/atribuição: Não identificado

Técnica: Madeira entalhada

Dimensão aproximada: 17,5 m de altura

Propriedade: São Gonçalo do Rio Abaixo, MG

Localização: Adro da Igreja Matriz de São Gonçalo

Época: Possivelmente séc. XIX

Cruz é uma haste atravessada por outra, quase no alto, com um braço para cada lado, como se vê nos crucifixos, em que padeceu Jesus. O Crucifixo, por sua vez, é quando a cruz tem a imagem do Cristo, morto ou agonizante. E o cruzeiro é uma grande cruz que se coloca nos adros das igrejas (BLUTEAU, p. 350, 351, 352).

Afonso Ávila, no seu tradicional *Barroco Mineiro: Glossário de Arquitetura e Ornamentação* (1979), define Cruzeiro como:

1. Grande cruz, erguida nos ADROS, cemitérios, largos, praças etc. Alguns cruzeiros apresentam a forma conhecida como “Cruz dos Martírios”, que traz os instrumentos do suplício de Cristo.
2. A

* dcayala@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-3874-8439>
<http://lattes.cnpq.br/8037640620708131>

parte da igreja compreendida entre a CAPELA-MOR e a NAVE central.

A cruz é o mais conhecido símbolo religioso do cristianismo e quando é representado com a figura do Cristo recebe o nome de crucifixo. No “cruzeiro de martírio”, não temos a figura do Cristo, mas estão presentes os instrumentos da crucificação ou símbolos que remetem à paixão de Jesus Cristo no calvário.

Segundo Flexor (2016, p. 232), as representações dos Mistérios, ou Passos da Paixão de Cristo no Brasil colônia, seguiam as recomendações tridentinas. As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia reproduziram essas recomendações e estabeleceram que a Cruz não podia ser pintada nem erguida em locais imorais, estar debaixo de janelas e nem sob paredes e/ou lugares sujos e indecentes. Eram permitidas de pau ou pedra ou mesmo pintadas em lugares públicos, estradas, ruas, caminhos. No entanto, sempre quando possível deveriam estar levantadas do chão “[...] longe de lugares úmidos, o que explica sempre a cruz estar representada com o seu “calvário”, isto é, sobre um pedestal significativo de algum relevo [...]”

Os “cruzeiros de martírios”, mais comuns de se encontrar em Minas Gerais, são os de madeira, erguidos como marcos devocionais, sendo demonstração da devoção na representação da Paixão de Cristo nos séculos XVIII e XIX, atingindo as classes sociais menos favorecidas, nas quais o sofrimento de Cristo despertava sentimentos piedosos.

Com um mestrado em andamento sobre Cruzeiros de Martírios em Minas Gerais, fizemos um recorte apresentando o Cruzeiro (Figura 1) instalado no adro da Igreja Matriz de São Gonçalo, no município de São Gonçalo do Rio Abaixo-MG. Do conjunto pesquisado até o momento, este é o que possui o maior número de símbolos do martírio de Cristo, além de estar em boa conservação.

Figura 1. Cruzeiro, adro da Igreja Matriz de São Gonçalo, São Gonçalo do Rio Abaixo-MG.



Fonte: Acervo da autora, 2017.

Segundo o Dossiê de Tombamento¹, nos primeiros anos do Padre Vinagre (pároco ordenado em 13 de abril de 1845) à frente da paróquia de São Gonçalo, foi realizado um inventário dos bens da Matriz – “Inventário dos Bens e Alfaias da Matriz de São Gonçalo do Rio Abaixo - 1871”², no qual temos a seguinte informação sobre o Cruzeiro da Matriz:

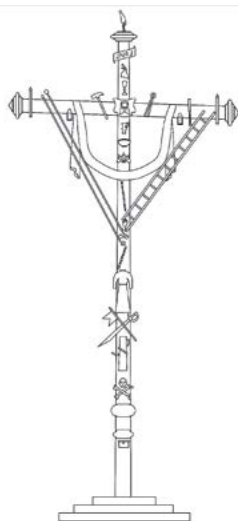
O Abaixo assignado desejando que orico cruzeiro desta Matriz de São Gonçalo do Rio abaixo se conservar por largos annos no estado em que deixa esejá sempre tratado pelos fieis que aquella devoção ereverência que marca por ser osimblo da nossa redenpção lhe aprove nomiar zeladores perpétuos so Sr. Antonio Glvs. Guedes e Estevão Gonçalves de Barcellos, aos quais só e exclusivamente pertencerá achave do cofre com aobrigação regojozíssima de empregar odinheiro que ahi acharem em conservar limpo olargo sagrado e empassar uma mam de tinta todos os annos no cruzeiro e emfestejar solenemente odia aneverçario doseu levantamento ou no domingo seguinte aos 21 de Maio. São Gonçalo 21 de Maio de 1871. Note bem. Na morte dos Zeladores acima passará achave do cofre aofilho mais velho, ou aoparente mais xegado nafalta do filho.³

O Cruzeiro de Martírio da Igreja Matriz de São Gonçalo é singular por possuir uma altura diferenciada, 23 instrumentos do sacrifício de Cristo e, principalmente, por possuir o cofre de doações para a sua manutenção, como citado acima.

Nas visitas pastorais de Dom Frei José da Santíssima Trindade (1821-1825) é citado que a capela de São Gonçalo tem 3 altares com muita decência, boas imagens, mas ainda não tem cercado o adro. Não é mencionado o cruzeiro que estaria posicionado neste adro. Levantamos a hipótese deste cruzeiro não existir no início do século XIX, mas, de acordo com o inventário de 1871, era obrigação fazer sua conservação.

O cruzeiro da Igreja Matriz de São Gonçalo traz em toda a sua extensão 23 símbolos da paixão de Cristo confeccionados em madeira e metal (galo) policromado, sendo eles na Stipes (haste vertical): galo, placa (INRJ), frasco, cálice, pano de Verônica, jarra e bacia, cravos, santo sudário, mão, dados, cana, túnica sem costura, espada e estandarte, coluna para açoite e corda, caveira e tíbias, placa e cofre e no Patíbulo (haste horizontal): archote (tocha), lança, vara com esponja, lanterna, martelo, torquês, chicote e escada. (Figura 2).

Figura 2. Desenho esquemático do Cruzeiro.



Fonte: Elaborado pela autora, 2017.

Os Cruzeiros de Martírio são pouco conhecidos e executados com material “menos nobre” merecendo, com essa pesquisa, sua valorização como patrimônio importante de esfera regional para a identidade cultural de Minas Gerais.

Daniela Ayala Lacerda
Belo Horizonte, 25 de março de 2022.

Notas

- 1 Arquivo Digital. Documento disponibilizado pela Secretaria de Cultura de São Gonçalo do Rio Abaixo.
- 2 Documento preservado no Arquivo do Centro Pastoral de São Gonçalo do Rio Abaixo.
- 3 Inventário dos Bens e Alfaías da Matriz de São Gonçalo do Rio Abaixo (manuscrito). Arquivo do Centro Pastoral de São Gonçalo do Rio Abaixo.

Referências Recomendadas

ÁVILA, Affonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. **Barroco mineiro glossário de arquitetura e ornamentação**. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho; Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1979. 220 p.

AZZI, Riolando. A Paixão de Cristo na tradição luso-brasileira. **Revista Eclesiástica Brasileira**, Petrópolis, fasc. 209, p.114-149, mar. 1993.

BÍBLIA. **Bíblia Sagrada**. São Paulo: Edição Pastoral-Paulus, 2015.

BLUTEAU, R. **Vocabulário português e latino**. Lisboa: Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1728. 8v., 2supl.

FLEXOR, M.H.O. O Concílio de Trento e as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia: “programa” da arte sacra no Brasil. In: HERNÁNDEZ, M.H.O., and LINS, E.Á., eds. **Iconografia: pesquisa e aplicação em estudos de Artes Visuais, Arquitetura e Design**. Salvador: EDUFBA, 2016, pp. 206-251

JOSÉ DA SANTÍSSIMA TRINDADE, Bispo; OLIVEIRA, Ronaldo Polito de.; LIMA, Jose Arnaldo Coelho de Aguiar.; FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO Cen-

tro de Estudos Históricos e Culturais.; INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIM.
Visitas pastorais de Dom Frei José da Santíssima Trindade: (1821-1825). Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais: Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 1998. 446 p.

MUSEU DE ARTE SACRA DE SÃO PAULO. **Crux, Crucis, Crucifixus:** o universo simbólico da cruz. Porto Alegre], s.d., 39 p.

POEL, Francisco van der. **Dicionário da religiosidade popular:** cultura e religião no Brasil. Curitiba: Nossa Livraria, 2013.

Data de envio: 16/03/2022

Data de aceite: 25/03/2022

SENHOR DOS PASSOS

DEVOÇÃO EM FEIRA DE SANTANA NA BAHIA

Débora Regina de Macêdo Santana*



Escultura: Senhor dos Passos

Autoria/atribuição: Não identificada

Técnica: Imagem de vestir (roca)

Dimensão aproximada: 114 cm x 67 cm x 117 cm (altura x largura x profundidade)

Origem: Não identificada

Procedência: Igreja Senhor dos Passos, Feira de Santana, BA

Época: Século XIX ou XX

A história da devoção ao Senhor dos Passos na cidade de Feira de Santana teve como marco inicial a construção de uma Capela, por parte do comendador Felipe Pedreira de Cerqueira e sua esposa. A capela de inspiração barroca, concluída no ano de 1852, fazia parte de um complexo urbanístico que também contava com um sobrado e um cemitério. A importância da construção à época pode ser mensurada tendo em vista ter recebido a visita do Imperador D. Pedro II no dia 07 de novembro de 1859.

Uma nova página em torno dessa devoção começou a ser escrita quando os ares da Belle Époque se fizeram presentes em Feira de Santana nos primórdios do século XX. Estando a Capela do século XIX já em ruínas,

* deborasantana25@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0116-4846>
<http://lattes.cnpq.br/9583302180801035>

idealizou-se a construção de um novo templo em honra ao Orago, sendo escolhida uma planta em estilo neogótico.

Pesquisas em jornais nos revelaram detalhes da devoção ao Senhor dos Passos na cidade de Feira de Santana, bem como o papel social e religioso das imagens em manifestações de fé, especialmente do Senhor dos Passos e de Nossa Senhora das Dores, as quais podemos dizer que ainda hoje cumprem sua função devocional junto a seus fiéis.

Uma referência encontrada em um jornal datado de 15 de outubro de 1921, que tratava da colocação da primeira pedra do novo templo ao Senhor dos Passos, dava ênfase à presença das imagens na procissão: “Pouco depois das 8hs, sahiram da capella de S. Vicente¹ as imagens do Senhor dos Passos e N. S. das Dores, que foram condusidas processionalmente até o local da construcção onde o rvdmo. sr. conego Tertuliano Carneiro da Silva, [...], celebrou missa campal” (AO SENHOR..., 1921, p. 1).

Uma segunda informação foi encontrada em um outro jornal, sendo este datado de 06 de janeiro de 1933. Este ressaltava que uma multidão de fiéis, por meio de um cortejo religioso, percorreu as ruas da cidade e conduziu as imagens ao templo. “O anseio justissimo da população feirense e, em especial, dos devotos fervorosos do Senhor dos Passos, que são muitissimos nesta cidade, em ver recolhidas as veneradas imagens do Orago e da Santíssima Virgem das Dores ao seu bello templo [...] teve, afinal, plena satisfação” (A IMPONENTE..., 1933, p. 1). Vale ressaltar que as imagens em questão foram levadas ao novo templo bem antes da conclusão e inauguração da igreja que só aconteceu em 24 de dezembro de 1979.

As imagens de vestir (roca) constituíram-se em importantes expressões do barroco, assim era comum a sua presença em igrejas do século XVIII no Brasil, sendo que a realização de procissões fez com que elas se popularizassem no período e permanecessem até os dias de hoje cumprindo sua função. “A procissão é uma manifestação pública de fé, um gesto de comunhão eclesial com os irmãos que partilham da mesma fé e da mesma esperança” (ZILLES, 2018, p. 162).

Na atualidade, a Igreja Senhor dos Passos preserva a realização de procissões² particularmente em 2 (dois) momentos: Semana Santa e Festa do Senhor dos Passos. Nesses eventos, a presença das imagens sacras é de importância fulcral. Como nos aponta Flexor (2005):

De acordo com São João da Cruz, havia uma relação recíproca, entre Deus e os fiéis, que era mediada pelas imagens. Assim, por meio das imagens de devoção, inflamavam-se as orações e, por meio de ambas, Deus continuava a conceder as graças e milagres (FLEXOR, 2005, p. 165).

Observando a Figura 1, que ilustra um dos momentos mais simbólicos da Semana Santa, a Procissão do Encontro, podemos ter uma noção da reciprocidade que envolveu imagens e fiéis e entender o seu papel essencial nas procissões. Na figura em questão, podemos observar o encontro da Mãe com seu Filho Jesus, que representa a 4ª Estação da Via Sacra. O Arcebispo de Feira de Santana, “Dom Zanoni, em sua reflexão, disse que as dores da Mãe são as dores da humanidade. Mais um momento onde cada um faz o seu encontro pessoal com Jesus e com Maria, na expectativa do tríduo pascal” (CRISTO..., 2019, p. 4). (Figura 1).

Figura 1. Procissão do Encontro na Semana Santa – Feira de Santana, BA, 2019.



Fonte: Acervo da PASCOM – Paróquia Senhor dos Passos, em 17/04/2019.

As Figuras 2 e 3 apresentam mais um momento em que a imaginária devocional exerceu sua função social e religiosa. Elas retratam a procissão que marcou a 23ª Festa do Senhor dos Passos, ocorrida no ano de 2019, que se caracterizou por conter

vários andores com os Santos e Santas da nossa Igreja, inclusive Dulce dos Pobres, todos acompanhados dos seus devotos, [...] crianças caracterizadas de anjos, [...], Santo Antônio, Madre Tereza de Calcutá, Nossa Senhora Aparecida [...], encerrando com a belíssima imagem Senhor dos Passos. (23ª FESTA..., 2019, p. 8).

Tratou-se de uma manifestação popular em que a expressão de fé teve como aliada a arte religiosa, representada por imagens devocionais de longa tradição e de devoções contemporâneas. “A Igreja jamais celebra Maria ou um santo dissociado dos mistérios de Cristo” (SCOMPARIM, 2013, p. 48). (Figura 1 e 2)

Figura 2. A imagem do Senhor dos Passos sendo conduzida em Procissão na 23ª Festa do Senhor dos Passos - Feira de Santana, BA, 2019.



Fonte: Acervo de Débora Regina de Macêdo Santana, em 29/09/2019.

Figura 3. Procissão na 23ª Festa do Senhor dos Passos - Feira de Santana, BA, 2019.



Fonte: Acervo da PASCOM – Paróquia Senhor dos Passos, em 29/09/2019.

Esses tipos de manifestações envolvem fortemente a participação dos fiéis, o que já se mostra muitas vezes na preparação das imagens devocionais para que sejam conduzidas na procissão. Como nos aponta Quites (1997),

Essa imaginária existe plenamente quando está exercendo sua função social e religiosa exigindo, portanto, a participação do espectador, no caso o fiel. É a arte religiosa que não assume um caráter somente contemplativo, mas sim participativo. (QUITES, 1997, p. 43).

Historicamente, a procissão tem marcado a devoção ao Senhor dos Passos em Feira de Santana. Essa procissão, além de ocorrer na Semana Santa, também marca o encerramento da festa do Orago da Igreja, que tem calendário específico relacionado à celebração do setenário, geralmente na última semana de setembro. A procissão está incorporada de devoções múltiplas e, entre permanências e rupturas ao longo do tempo, o Senhor dos Passos continua como personagem principal de expressão da fé do povo nas manifestações religiosas dos feirenses.

Débora Regina de Macêdo Santana
Feira de Santana, 22 de março de 2022.

Notas

- 1 As informações encontradas, até então, nos levam a acreditar que quando a Capela do Senhor dos Passos, construída no século XIX, entrou em ruínas, as imagens do Senhor dos Passos e de Nossa Senhora das Dores foram abrigadas na Capela de São Vicente, sendo posteriormente transladadas para o novo templo.
- 2 Nos anos de 2020 e 2021 a pandemia da COVID 19 interferiu diretamente na realização das procissões, visto que foi necessário atender às exigências de decretos governamentais.

Referências Recomendadas

A IMPONENTE transladação das imagens do Senhor dos Passos e da Senhora das Dôres. **Folha do Norte**, Feira de Santana, p. 1, 7 jan. 1933. BSMG/MCS.

AO SENHOR dos Passos: A primeira pedra do novo templo. **Folha do Norte**, Feira de Santana, p. 1, 15 out. 1921. BSMG/MCS.

CRISTO Ressuscitado! Ilumine a todos pelo compromisso incansável em favor da dignidade humana! **Jornal Nossos Passos**, Feira de Santana, p. 4, abr. 2019.

23^a FESTA do Senhor dos Passos. Batizados e Enviados. **Jornal Nossos Passos**, Feira de Santana, p. 8, set. 2019.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. Imagens de roca e de vestir na Bahia. **Revista Ohun** – Revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA. Ano 2, nº 2, outubro 2005. Disponível em: http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/Maria_Helena.pdf. Acesso em: 09 jan. 2022.

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.

SCOMPARIM, Almir Flávio. **A iconografia na Igreja Católica**. São Paulo: Paulus, 2013.

ZILLES, Urbano. **Significação dos símbolos cristãos**. 7 ed. Porto Alegre: EST Edições, 2018.

Data de recebimento: 04/03/2022

Data de aprovação: 21/03/2022

PÁSSAROS E INSETOS NA POLICROMIA DE UMA IMAGEM DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO

Edilton Mascarenhas Gomes*



Escultura: Nossa Senhora da Conceição

Autoria/atribuição: não identificada

Técnica: Escultura em madeira dourada e policromada

Dimensão aproximada: 1,23 cm de altura

Propriedade: Paróquia de Nossa Senhora da Conceição da Feira, BA

Época: Possivelmente primeira metade do século XIX

Trazemos aqui a imagem de Nossa Senhora da Conceição (Figura 1), padroeira da cidade de Conceição da Feira, Bahia e as particularidades encontradas na decoração de sua policromia. Venerada no retábulo mor da igreja matriz de Nossa Senhora da Conceição da Feira, a obra possui características típicas das imagens retabulares que, segundo Beatriz Coelho (2005, p. 1), identificadas por meio da direção do olhar voltado para baixo juntamente com restrições decorativas na parte de trás. No entanto, notamos o uso do douramento de maneira integral no manto, na túnica e no véu, diferente do bloco de nuvem e do globo, no qual a folha metálica dourada aparece apenas na parte frontal.

* edilton1masc1@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-3376-777X>
<http://lattes.cnpq.br/7918808405821324>

Dentre as singularidades dessa imagem, destacamos aqui os elementos que integram sua ornamentação. Nela, o artista se distanciou do padrão clássico dos florões dourados com buquês de flores ao centro, os quais marcam a escola baiana de policromia. Ao abandonar essas formas repetidas à exaustão nas oficinas dos artistas baianos (RIBEIRO, 2000, p. 61), ele usou uma grande quantidade de elementos como ramagens, dalias, arabescos, volutas, curvas, contracurvas e círculos (Figuras 1 e 2). Somam-se a esse conjunto de formas, a execução de pinturas que simulam rendas, bordados e esgrafitos cobrindo toda extensão das vestes da santa. Chama atenção outra particularidade nessa policromia que são as representações de uma borboleta e um beija-flor, itens incomuns nas imagens dos santos. Esses animais aparecem discretamente ao lado esquerdo na túnica da imagem, escondidos entre a ornamentação fitomorfa. Ali, o artista utilizou o douramento existente como base para compor os desenhos zoomorfos destacando-os do fundo bege esgrafiado, a partir de linhas traçadas a pincel em um tom ligeiramente esverdeado para as áreas de sombra e branco para ressaltar as áreas iluminadas.

Figura 1. Nossa Senhora da Conceição, século XIX.



Fonte: Acervo de Edilton Mascarenhas, 2020.

Figura 2. Detalhe da túnica com uma borboleta em meio a decoração da túnica.



Fonte: Acervo de Edilton Mascarenhas, 2013.

Enquanto na ornamentação tradicional das imagens de procedência baiana os florões recebiam o complemento de pintura a pincel (ressaídos) que os destacavam do fundo colorido, os motivos que se observam nessa imagem se sobressaem a partir de um contorno em dois tons, conferindo o efeito de luz e sombra. As rosas, principais elementos do padrão florão, foram substituídas por dalias (Figura 3) que se delimitam sobre o douramento brunido apenas com o trabalho a pincel.

Figura 3. Detalhe da túnica onde aparece o beija flor e uma dália.



Fonte: Acervo de Edilton Mascarenhas, 2013.

Encontramos outras imagens em que detectamos o mesmo padrão decorativo, localizadas em igrejas em Salvador, Bahia-BA, e no acervo do Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (MAS-UFBA). No interior desse estado, além do exemplar que apresentamos aqui, encontramos mais duas obras semelhantes em uma pequena capela de uma comunidade rural, porém, desse total, apenas em três obras consta a presença de aves e insetos.

A má conservação ou mesmo a perda de documentos nos arquivos paroquiais, representam grande obstáculo para o trabalho de pesquisadores.

Até o momento não encontramos registros que comprovem a origem e a autoria dessa imagem. Notamos que algumas obras se assemelham quanto ao tipo de decoração e outras se destacam pela representação dos animais em meio à profusão ornamental.

Seriam os elementos zoomorfos da policromia determinantes de um mesmo autor ou oficina? Essa é uma possibilidade que não podemos descartar, visto que esses animais se encontram praticamente escondidos, como uma assinatura na própria obra. Tudo, porém, é muito incerto, pois, ao analisarmos a destreza na execução dos ornamentos, é possível verificar mais de um artista trabalhando na policromia dessa imagem de Nossa Senhora da Conceição, sendo identificados diferentes traços no esgrafito em “caminho sem fim” ou vermiculura, em pontos distintos da túnica. A pesquisadora Cláudia Guanaes Fausto (2012), que estuda esse mesmo tema, sugere o nome de Atanásio Seixas como um possível autor dessa padronagem. Todavia, a pesquisa continua e acreditamos existir muito a ser descoberto.

Edilton Mascarenhas Gomes
Salvador, 14 de Janeiro de 2022.

Referências Recomendadas

COELHO, Beatriz. In: **Devoção e Arte imaginária religiosa em Minas Gerais**. São Paulo: EDUSP, 2005, p. 233- 280.

FAUSTO, Cláudia Guanais. **Os policromadores e suas pinturas nas imagens religiosas na Bahia setecentista e oitocentista**. 19&20, Rio de Janeiro, v. VII n. 3, jul./set. 2012. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/cg_policromadores.htm>. Acesso em: 30 mar. 2022.

RIBEIRO, Miriam Andrade. A Imagem Religiosa no Brasil. In: **Arte barroca: Mostra do Redescobrimento**. Brasil 500 Anos. Artes Visuais e Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

Data de envio: 27/01/2022

Data de aceite: 28/01/2022

SANTA IFIGÊNIA

ICONOGRAFIA ATÍPICA NA IGREJA DE NOSSA SENHORA
DO ROSÁRIO DOS PRETOS, SALVADOR, BA

Fábio Mendes Zarattini*



Escultura: Santa Ifigênia

Autoria/atribuição: Não identificada

Técnica: Escultura em madeira policromada e dourada

Dimensão aproximada: 0,85 m de altura

Origem: Salvador, BA

Procedência: Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos

Época: Século XVIII

Salvador foi um próspero núcleo que recebeu missões evangelizadoras principalmente Carmelitas e Franciscanas. A Irmandade da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, estabelecida no Brasil desde 1685, uma das mais antigas da América Portuguesa, recebeu a permissão do arcebispo D. Sebastião Monteiro de Vide para a construção de uma igreja própria nas Portas do Carmo. Na época, a igreja era um local próximo de uma das portas da cidade antiga e fortificada, em caminho ao Convento do Carmo, e que atualmente corresponde ao fim da atual ladeira do Pelourinho, no Centro Histórico.

* fzarattinirestauro@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-1455-0452>
<http://lattes.cnpq.br/1943960329335593>

A Igreja de Nossa Senhora do Rosário foi, então, construída em 1704 pelos confrades negros que compunham a irmandade. No fim do séc. XIX, a irmandade elevou-se a Venerável Ordem Terceira. Tombada como Patrimônio do Brasil pelo IPHAN desde 1938, no templo encontram-se várias imagens de devoção negra. Em um de seus altares laterais em estilo neoclássico, está uma peculiar imagem de Santa Efigênia em madeira policromada e dourada. Seu nome e as variantes: Efigênia, *Iphagenia*; *Iphegenia*; *Ephigenia*; *Ephygenia* têm origens do grego e pela etimologia significam “forte desde o nascimento” ou “de descendência forte”.

A Santa tem sua hagiografia descrita na Lenda Dourada, também conhecida como *Legenda Aurea*, *Historia Longobardica* ou *Flos Sanctorum*, obra literária do cronista italiano Jacobus de Voragine, compilada por volta de 1275 dC. Segundo essa fonte, a princesa negra era filha de Eufenis e Eggipus, reis da Abssínia, Noba ou Núbia, localizada no nordeste africano e atual Etiópia. Ifigênia teria sido batizada e dedicada a Deus por Mateus, o Apóstolo e Evangelista em missão no continente africano junto a povos gentios. (Figura 1).

Figura 1. S. Ifigênia em seu nicho do retábulo colateral parte inferior, Igreja N. Sra do Rosário dos Homens Pretos, Salvador, BA.



Fonte: [Paul R. Burley/2019](#).

Oliveira (2008, p. 4) apresenta a versão hagiográfica baseada na obra do Carmelita Frei José Pereira de Santana, cuja obra de dois volumes, publicada em Lisboa entre os anos 1735 e 1738 e baseada em mitos seculares, visava difundir a Ordem Carmelita, a devoção da santa junto aos negros e como deviam ser representadas essas imagens (SANTANA, 2008, p. 3). De acordo com as fontes anteriores, Hírtaco, tio paterno da princesa Ifigênia, sucedeu ao pai da santa, como novo soberano da Núbia após usurpar o trono de Efrônio, o primogênito e herdeiro legítimo. O novo rei teria prometido metade de seu reino a Mateus, o Evangelista, caso persuadissem a princesa a se casar com ele. Enfurecido após a negativa de Mateus que alegou que a princesa fora consagrada ao Senhor (OLIVEIRA, 2008, p. 4), o rei ordenou sua morte aos pés do altar, episódio que teria transformado o Evangelista num mártir da fé cristã.

Após abdicar sua riqueza e ter cumprido seus votos, a princesa Ifigênia teria se tornado religiosa. Em desforra, o rei ordenou que fosse ateadado fogo ao convento edificado e habitado por ela e outras religiosas. Pelas orações e intercessão de Ifigênia, a edificação teria sido milagrosamente salva, tendo sido também importante na recuperação do trono por seu irmão, restabelecendo o bom governo na Núbia, a paz e a difusão dos ideais cristãos após a morte do ambicioso Hitarco. O convento em chamas tornou-se um de seus principais símbolos, o que a faz ser conhecida como a santa protetora das moradias contra os incêndios, e padroeira dos militares e bombeiros.

Pouco se sabe além dessas lendas de teor inverossímil e tem-se que a história da princesa Ifigênia precede a fundação da Ordem Carmelita. De acordo com as hagiografias, a santa teria vivido no Ano I d.C., cerca de 1200 anos antes da fundação da Ordem dos Irmãos da Bem-Aventurada Virgem Maria do Monte Carmelo. Apesar da conexão da religiosa aos Carmelitas permanecer misteriosa, é considerada como a primeira santa de etnia negra responsável pela difusão do cristianismo na África. Os primeiros registros de sua devoção nos templos Carmelitas foram verificados em Cádiz, Andaluzia, comunidade autônoma espanhola, migrando a Portugal e, conseqüentemente, ao Brasil (LOPES, 2010–2012, p. 215).

De forma geral, a Santa é representada invariavelmente com o hábito dos carmelitas, que frequentemente se apresenta como uma túnica em lã crua, ou seja, de coloração castanha ou marrom; um véu, que pode simbolizar os votos perpétuos feitos pela religiosa: a castidade, a pobreza e a obediência a Deus; um cinto de couro amarrado na cintura; uma capa de cor mais clara, que é sobreposta ao hábito. Algumas vezes apresenta um crucifixo e um escapulário que pende do peito em cor marrom. (Figuras 2 e 3).

Figura 2. Santa Ifigênia, imagem frontal.



Fonte: [Paul R. Burley/2019](#).

Figura 3. Santa Ifigênia em detalhe do rosto e atributos.



Fonte: [Paul R. Burley/2019](#)¹.

A imagem em análise não apresenta o escapulário, símbolo de proteção espiritual², que afirma e representa a herança dos fundadores da Ordem do Carmo, o compromisso, suas regras, modo de vida e dimensão mariana do carisma, numa vida de oração, fraternidade, em serviço ao próximo, conforme os dons particulares e vocação. Do latim *escapulae*, a peça têxtil recorrentemente aparece nas representações da S. Ifigênia e de outros santos Carmelitas. Segundo a tradição católica, Nossa Senhora do Carmo teria aparecido ao eremita São Simão Stock, em 1251,

trazendo o escapulário de tecido na mão e dizendo: *Hoc tibi et tuis privilegium: in hoc moriens salvabitur*, cuja tradução diz que aquele que morrer usando a peça com devoção não padecerá no fogo do inferno. Posteriormente, o escapulário foi popularmente adaptado para dois pedaços de pano unidos por um cordão, usado no pescoço como símbolo de proteção maternal aos devotos.

Na escultura de Santa Ifigênia analisada, observa-se, além dos trajes carmelitas, uma palma, um livro - que aberto permite a associação ao Evangelho que teria recebido do Apóstolo São Mateus - e uma possível liderança da religiosa no convento que fundou, segundo a tradição oral, a pedido do próprio Jesus. Na iconografia cristã, a palma é apropriada na representação de mártires, perseguidos e mortos por anunciar o Evangelho.

A respeito das imagens da Santa Ifigênia, Alves (2005, p.70) avalia que das 27 inventariadas em Minas Gerais, 26 apresentam a miniatura de uma igreja em chamas em sua mão esquerda, a palma de martírio ou crucifixo na esquerda, e apenas uma única leva curiosamente um livro aberto. O crucifixo ou a palma são atributos verificados nas imagens. Alves (2005) não abordou a presença do escapulário nas esculturas.

Á propósito, a Igreja São Francisco, da Ordem Primeira, no Centro Histórico de Salvador, Bahia, abriga uma outra escultura de composição iconográfica similar, em trajes carmelitas, sem escapulário, portando apenas o livro. De forma mais comum, no Nordeste e Sudeste brasileiro se observam de forma predominante, registros das imagens da Santa com a pequena capela em chamas, pontuando, portanto, como seu atributo principal.

Encontram-se em países Latino-Americanos, com destaque para o Peru e Cuba, algumas poucas esculturas e pinturas derivadas do hibridismo entre as matrizes Católica e Africana, em que a santa é representada com o hábito carmelita e desprovida de atributos.

Fábio Mendes Zarattini
Belo Horizonte, 13 de maio, 2021.

Notas

- 1 IGREJA de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos Salvador Imagem Santa Ifigênia: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Wikimedia, Paul R. Burley/2019, Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Igreja_de_Nossa_Senhora_do_Ros%C3%A1rio_dos_Pretos_Salvador_Imagem_Santa_Ifig%C3%AAnia_2019-1567.jpg. Acesso em: 13 maio 2021.
- 2 PROVÍNCIA CARMELITANA DE SANTO ELIAS. O que é o Carmelo? Disponível em: <https://www.ordem-do-carmo.pt/index.php/os-carmelitas/o-carmelo>. Acesso em: 13 maio 2021.

Referências Recomendadas

ALVES, Célio Macedo. Um estudo iconográfico. In: COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos. **Devoção e arte**: imaginária religiosa em Minas Gerais. São Paulo: EDUSP, 2005, p. 70.

LOPES, Inês Afonso. **A Memória das imagens**: os santos negros da Igreja de Santa Clara do Porto. Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património. Porto, vol. IX–XI, 2010–2012, p. 215.

OLIVEIRA, Anderson José Machado de. **Devoção negra**: santos pretos e catequese no Brasil colonial. Rio de Janeiro: Quartet; FAPERJ, 2008, p. 4.

SANTANA, Frei José Pereira de. Os dois atlantes de Etiópia. Santo Elesbão, imperador XLVII da Abissínia, advogado dos perigos do mar & Santa Efigênia, princesa da Núbia, advogada dos incêndios dos edifícios. Ambos carmelitas, 1735–1738. In: OLIVEIRA, Anderson José Machado de. **Devoção negra**: santos pretos e catequese no Brasil colonial. Rio de Janeiro: Quartet; FAPERJ, 2008, p. 3.

Data de envio: 13/05/2021

Data de aceite: 15/06/2021

SÃO MOISÉS ANACORETA

SANTO NEGRO CARMELITA, RECIFE, PE

Fátima Justiniano*



Escultura: São Moisés Anacoreta

Autoria: desconhecido

Técnica: madeira policromada e dourada

Dimensão aproximada: 140 cm x 80 cm x 53 cm (altura x largura x profundidade)

Procedência: Igreja de N. Sra. do Rosário dos Homens Pretos, Recife, PE

Época: Século XVIII

A Ordem Carmelita, dentre todas as instituições religiosas fundadas na Idade Média, foi a que teve mais necessidade de demonstrar a sua longevidade de criação, relacionando-se ao Profeta Elias. Na opinião de Santiago Sebastián, para se entender o programa iconográfico da ordem carmelita, é necessário conhecer as querelas em que a Ordem esteve envolvida, devido exatamente à pretensão de ser a mais antiga da cristandade¹.

Nos séculos XVII e XVIII, percebeu-se a necessidade de inserir no hall dos santos venerados pela Igreja alguns de origem africana, fato que veremos ocorrer principalmente entre Franciscanos e Carmelitas. Portanto, santos negros que chegaram ao Brasil, em particular na capitania de Pernambuco, via Portugal, podemos elencar os franciscanos São Be-

* fasjustiniano@id.uff.br
<https://orcid.org/0000-0002-0742-6296>
<http://lattes.cnpq.br/6150143309296661>

nedito e Santo Antônio de Noto (Categeró); os carmelitas Santo Elesbão, Santa Ifigênia e São Moisés Anacoreta; e ainda, o rei mago Baltazar e um negro diácono identificado como São Filipe, que abordaremos em um texto futuro. Foram cultos importantes, pois eram exemplos de negros santificados, servindo de propaganda da fé e de vida cristã entre a numerosa população de escravizados, tanto do reino, quanto da colônia.

Neste pequeno aporte, vamos destacar o terceiro santo negro carmelita, pouco difundido no Brasil, pois só conhecemos duas esculturas e nenhuma pintura: São Moisés Anacoreta. As duas obras estavam no fim do século passado no Acervo do IPHAN (5ª SR) de Recife, identificadas como provenientes da Igreja do Rosário e do Carmo de Olinda, em Pernambuco. (Figura 1 e 2).

Figura 1. São Moisés Anacoreta, Igreja do Carmo, Olinda, Acervo IPHAN – Recife.



Fonte: JORDÃO, 2019, p.103, Catálogo MASPE, Editora Cepe.

Figura 2. São Moisés Anacoreta, detalhe, Igreja do Carmo, Olinda. Acervo IPHAN – Recife.



Fonte: JORDÃO, 2019, p.103, Catálogo MASPE, Editora Cepe.

As duas esculturas apresentam o hábito carmelita e repartem a mesma gestualidade, com sutis diferenças fisionômicas, o da Igreja do Carmo tem o rosto forte de um homem maduro, e possivelmente serviu de inspiração para a peça do Rosário de Olinda, que tem a fisionomia mais jovem e idealizada. Este segundo, de volta à Igreja do Rosário de Olinda, figura em um dos nichos laterais do altar-mor, consagrado à Virgem do Rosário, ao lado de Santo Elesbão, e ambos apresentam a mesma fatura, podendo ser de uma mesma autoria.

Portanto, vamos nos deter à obra da Igreja do Carmo, peça erudita, de aproximadamente 140 cm de altura, da primeira metade do século XVIII. A escultura foi confeccionada em madeira e apresenta vestígios de uma boa policromia, incluindo douramento. A cabeça erguida tem o olhar forte direcionado para o alto, e características fisionômicas não idealizadas, podendo ter sido inspirada em um tipo regional. O gesto dos braços é largo, com o da direita aberto na altura do quadril, enquanto o da esquerda está posicionado ligeiramente mais alto, na altura do peito. As mãos apresentam a postura de segurar um objeto, a da direita leva uma disciplina (pequeno chicote de até sete cordas simbolizando os sete pecados ou as sete virtudes) enquanto a da esquerda perdeu seu atributo.

Portanto, sabemos que São Moisés é um santo maduro originário da África e no Brasil foi venerado pelos carmelitas, o atributo é um instrumento de penitência, conhecida como disciplina, atributo específico dos santos anacoretas ou de vida muito austera. Nas principais listas de santos carmelitas, a sua identificação não é conclusiva, e nos dicionários de santos, esse nome refere-se quase sempre ao Profeta Moisés do Antigo Testamento. No entanto, o dicionário de Attwater faz menção a um Moisés, o Negro:

Moises era etíope, homem de grande força física e caráter rufião. Trabalhava para uma família egípcia, mas foi despedido por suas pilhagens e depredações. Tornou-se, então, chefe de uma quadrilha de ladrões. Não se sabe como se deu a conversão desse homem velhaco, mas ela aconteceu de fato. Moisés converteu-se tão completamente que se juntou a alguns monges no deserto de Skertis. A tentação do pecado não havia desaparecido, mas ele perseverou

valentemente, e com tal efeito, que foi escolhido para o sacerdócio. Após a ordenação, vestido todo de branco, o bispo lhe disse: Agora o homem negro tornou-se branco. Moisés replicou: Apenas externamente. Deus sabe que, por dentro, ainda sou negro. Moisés morreu quando o mosteiro foi atacado pelos berberes, de quem se recusou a se defender. Ainda há monges vivendo no mosteiro onde São Moisés foi enterrado, Dair al-Baramus, em Wadi Natrum². (ATTWARD, 1991, p. 216).

Procurando a referência ao Mosteiro, onde ainda hoje encontra-se as suas relíquias, foi possível identificar algumas publicações. Destacamos em particular a de Tatjana Starodubcev que aborda a história da veneração do Santo Moisés, o Etíope ou o Negro, a partir de textos gregos, copta, sírio, árabe e da antiga igreja Eslava. A autora analisa e relaciona as representações do santo na Idade Média e sua ligação com o Mosteiro de Baramus no deserto de Sketis, no norte do Egito³.

Nestas representações medievais, o santo figura com a cor de pele escura e com cabelos e barbas grisalhas, a aparência é de um homem forte, porém idoso, o que o afasta da idealização da representação pelos carmelitas. Para finalizar, sem concluir, no Martirológio Romano³, ele é lembrado como um famoso salteador que se fez Anacoreta “*insignis anachoreta*”, daí vem a sua alcunha anacoreta, sendo desta forma incorporado pela Ordem do Carmo. É o exemplo perfeito da transformação do homem pecador em obediente e penitente, servindo de exemplo para a população, em particular a negra do Brasil. Portanto, acreditamos que esse parece ser mais um dos casos de apreensão de um rol de santos desconhecidos, ou quase desconhecidos, pelos carmelitas, a fim de legitimar a antiguidade da Ordem.

Fátima Justiniano
Niterói, Rio de Janeiro, 30 de outubro de 2021.

Notas

- 1 SEBASTIAN, Santiago. **Contrarreforma y barroco**. Madrid: Alianza editorial, 1989, p. 240. A Ordem foi questionada pela ala erudita da Igreja (Bollandistas), durante boa parte do período moderno até o assunto ser resolvido pelo Papa Bento XIII, que, em 1727, permitiu a veneração ao profeta Elias, colocando, inclusive, na Basílica de São Pedro, uma escultura do santo, junto aos fundadores das outras ordens religiosas.
- 2 STARODUBCEV, Tatjana. **St. Moses the Ethiopian or the black**. Cult and representation in the Middle Ages. Janeiro, 2019. Disponível em: (PDF) St. Moses the Ethiopian or the black. Cult and representation in the middle ages ([researchgate.net](https://www.researchgate.net)).
- 3 “Natural de Ethiópia, o qual de famoso saltador se fez um afamado Anacorea, e converteu a muitos ladrões, e os levou consigo para o seu Mosteiro.” **Martirologio Romano**. Lisboa: Na regia officina Sylviana, e da Academia Real, 1748, p. 219.

Referências Recomendadas

ATTWARD, Donald. **Dicionário de santos**. São Paulo: Art Editora, 1991.

MARTIROLÓGIO Romano. Lisboa: **Na regia officina Sylviana, e da Academia Real**, 1748.

SEBASTIAN, Santiago. **Contrarreforma y barroco**. Madrid: Alianza editorial, 1989.

STARODUBCEV, Tatjana. **St. Moses the Ethiopian or the black**. Cult and representation in the Middle Ages. Janeiro, 2019. Disponível em: (PDF) St. Moses the Ethiopian or the black. Cult and representation in the middle ages ([researchgate.net](https://www.researchgate.net)). Acesso em: 22 out. 2021.

Data de envio: 28/10/2021

Data de aceite: 30/10/2021

SÃO BALTAZAR NA VENERÁVEL CONFRARIA DE NOSSA SENHORA DA LAMPADOSA, RJ

Fernando Cordeiro Barbosa Gonçalves*

Marcos Vinicius Vieira Coutinho**



Escultura: São Baltazar

Autoria/atribuição: Não Identificada

Técnica: Escultura em madeira policromada

Dimensão aproximada: 75,5 cm x 51 cm x 20 cm (altura x largura x profundidade)

Origem: Não Identificada

Procedência: Venerável Confraria de N. S. da Lampadosa, RJ

Época: Séculos XVIII/XIX

A imagem de São Baltazar¹ encontra-se custodiada na Igreja de N. S. da Lampadosa, pertencente à confraria homônima, situada na Avenida Passos, nº 13, no centro da cidade do Rio de Janeiro. A escultura localiza-se no nártex, sobre um móvel cofre, no lado direito em relação à porta de entrada do templo. A imagem de vulto está associada às festas e procissões realizadas pelos confrades em honra ao rei negro, durante os séculos XVIII e XIX.

* fernandocbgoncalves95@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8132-0441>
<http://lattes.cnpq.br/2359425667608166>

** mvcout@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-0403-7049>
<http://lattes.cnpq.br/7047091239482545>

São Baltazar traça indumentária régia, à moda europeia, solene e adequada para homenagear o Menino-Deus. É adornado por uma coroa de filigrana, alusiva à posição que ocupa como monarca. Pende do pescoço uma cruz peitoral, semelhante à de modelo trevolado, cuja terminação em três pontas faz referência à Santíssima Trindade. Tal ornamento é uma forma de evidenciar a Epifania do Senhor – manifestação de Cristo como Redentor e Salvador da humanidade. A escultura apresenta os ombros cobertos por gola de faixa larga, que arremata longo manto que se estende até a altura da base. Traja meia túnica, de mangas compridas, apanhada na cintura por um cingulo² atado em um nó frontal, guarnecido por uma borla³. O elemento, além de função estética, expressa também caracteres de ordens funcional e religiosa, visto que pode ser tanto utilizado para pendurar algo durante uma viagem quanto para evidenciar autodomínio em face das paixões terrenas. No braço esquerdo, ao olhar do observador, possivelmente carregava seu principal atributo: a mirra – prenúncio da Paixão e Morte de Cristo. Dentro do costume judaico, era amplamente empregada em cerimônias religiosas e fúnebres. A imagem é representada calçando botas de cano alto, característica de um típico missionário e peregrino da fé que partiu do país de suas origens rumo ao inaudito encontro com o Divino Infante. (Figuras 1 e 2).

Figura 1. São Baltazar, vista frontal.



Fonte: Acervo de Fernando Cordeiro Barbosa Gonçalves – 19/05/2021.

Figura 2. Pormenor da fisionomia de São Baltazar, vista frontal.



Legenda

- Acúmulo pontual de materiais
- Cabeleira lateral

Fonte: Acervo de Fernando Cordeiro Barbosa Gonçalves – 19/05/2021.

A singularidade da imagem apresentada é a sua fisionomia: o artífice manteve o estereótipo do homem negro do continente africano, cabendo a São Baltazar a representação dessa parte do globo. São do arquétipo da escultura: a carnação negra nas regiões da face, pescoço, mãos e pernas; rosto ovalado, com bochechas e queixo sobressalentes; olhos (de vidro) com íris na cor castanho escuro, com contorno fortemente demarcado; nariz alongado, ponta arredondada e asa da base alargada; lábios grossos, entreabertos, com denteição aparente. Complementando a exposição, fato expressivo deve ser evidenciado: a imagem em questão representa uma figura masculina, com concentrações pontuais de cabeleira entalhada nas laterais, atestando possíveis sinais de meia idade. A respeito da faixa etária, os três reis foram relacionados às três idades da vida humana: a juventude, a fase adulta e a velhice. Significado de grande relevância, pois demonstra que em todas as etapas da existência é possível estabelecer a comunhão com Deus. Considerado o “rei do meio”, a maturidade associada à iconografia de Baltazar nos adverte a presumir que o verdadeiro sentido que a humanidade deve seguir é o que conduz ao Salvador.

A imagem de São Baltazar, com as marcas da passagem do tempo, e na tentativa de dissimular possíveis deteriorações, apresenta espessa capa de repintura; perda do seu principal atributo (a ânfora com mirra); sujidades e ausência dos dedos mínimo da mão esquerda e indicador da mão direita, ao olhar do observador. Referidas ações podem ser classificadas como danos patológicos, dificultando, portanto, a real leitura da obra.

Assim como a narrativa bíblica imputa à figura dos reis uma sabedoria religiosa e filosófica que os impulsiona a caminho de Cristo, assim buscamos, igualmente, encorajar o público que desconhece essa belíssima imagem a visitá-la, diante da qual, além de um espírito devoto, poderá deter-se, de igual maneira, ao admirável trabalho em arte escultórica produzido pelos grandes mestres do passado.

Fernando Cordeiro Barbosa Gonçalves
 Marcos Vinicius Vieira Coutinho
 Rio de Janeiro, 11 de julho de 2021.

Notas

- 1 Embora não figurem oficialmente na lista de santos canonizados pela Igreja Católica por serem personagens bíblicos veterotestamentários, os três reis do Oriente – Gaspar, Belchior e Baltazar –, são, sim, por ela considerados dignos de tal preito. Assim sendo, suas relíquias podem e devem ser postas para veneração em um ambiente sagrado, como já se encontram na Catedral de Colônia, na Alemanha, desde o século XIII. Cf. DENZINGER, Heinrich. **Compêndio dos símbolos, definições e declarações de fé e moral**. São Paulo: Editora Paulinas/Edições Loyola, 2006, nº 1822, p. 459.
- 2 Cinto para arramar a indumentária junto à cintura, em forma de fita larga, com decoração nas terminações – borlas. Significa, o cingulo, a virtude da continência e da castidade. Cf. RÖWER, Basílio. **Dicionário Litúrgico**. Petrópolis: Editora Vozes, 1947, p. 66.
- 3 Obra de passamanaria, formada por um suporte, do qual pendem inúmeros fios. Cf. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **O minidicionário da língua portuguesa**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002, p. 106.

Referências Recomendadas

FREEMAN, Margaret. **The story of the Three Kings**: Melchior, Balthasar, and Jaspas. New York: Metropolitan Museum of Art, 1978.

METZGER, Bruce M. **New Testament Studies** (Philological, Versional, and Patristic). Leiden: Brill, 1980.

QUINTÃO, Antonia Aparecida. **Lá vem o meu parente**: as irmandades de pretos e pardos no Rio de Janeiro e em Pernambuco (século XVIII). São Paulo: Annablume/FAPESP, 2002.

RATZINGER, Joseph (Bento XVI). **A Infância de Jesus**. São Paulo: Planeta, 2012.

Data de envio: 30/05/2021

Data de aceite: 09/07/2021

SENHOR MORTO DO MESTRE DE SABARÁ

EXPRESSÃO DA DEVOÇÃO, MG

Flávia Costa Reis*



Escultura: Senhor Morto (ou Senhor no Túmulo¹)

Autoria/atribuição: Mestre de Sabará

Técnica: Escultura em madeira policromada, imagem de vestir anatomizada

Dimensão aproximada: 1,83 m x 0,87 m x 0,41 m (altura x largura x profundidade)

Origem: Desconhecida

Procedência: Igreja de São Francisco de Assis, Sabará, MG

Época: século XVIII / XIX

Peça datável de fins do século XVIII, ou início do XIX, atribuída ao Mestre de Sabará, ou Mestre de São Francisco de Sabará, em inventário realizado pelo Iphan (1986), em estudo de Olinto Rodrigues dos Santos Filho (1987, 2002 e 2005) e de Myriam Ribeiro de Oliveira (2000 e 2005). (Figura 1) A maioria das peças atribuídas a esse artista se encontra na Igreja de São Francisco de Assis, de Sabará, vindo daí seu nome, mas existem obras com seus estilemas em outras igrejas e capelas da mesma cidade.

* flaviareis.historia@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-4252-0779>
<http://lattes.cnpq.br/6650574844040245>

Figura 1. Senhor Morto (Túmulo/ Sepulcro) no esquife sob o altar-mor – Igreja de São Francisco de Assis, Sabará, MG.



Fonte: Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte – 29/10/2014.

O artista e sua oficina atuaram na região de Sabará no período mencionado, sendo seu verdadeiro nome ainda desconhecido, existindo, entretanto, a hipótese de que se trate de Domingos Pinto Coelho, que no ano de 1822 foi contratado para a fatura de uma imagem de São Francisco e uma de Santo Antônio. Há a possibilidade também de se tratar de Antônio Pereira dos Santos, contratado em 1820 para a execução de uma imagem de Nossa Senhora das Dores (SANTOS FILHO, 2002, p. 4). Em documento elaborado pelo Sphan, datado de 1937, entretanto, consta a informação de que a imagem do Senhor Morto teria vindo de Lisboa “para a Irmandade da Senhora dos Anjos”. Essa informação foi citada como proveniente do Termo de Assentamento da Arquiconfraria que, infelizmente, não pode ser localizado e, portanto, não foi confirmada.

Peça de grande importância artística, histórica e devocional, no ano de 1958, Dr. Rodrigo Mello Franco de Andrade, então diretor do Dphan (atual Iphan) envia carta ao Diretor do Museu do Ouro, Dr. Antônio Joaquim de Almeida, solicitando exame detalhado da peça e fotografias

“que permitam ajuizar possível autoria ou influência de Antônio Francisco Lisboa” (ARQUIVO CENTRAL DO IPHAN). Posteriormente Oliveira (2000, p. 68) aponta que as obras do Mestre de Sabará possuem certa semelhança com aquelas executadas por Aleijadinho, apresentando certo “ar de família” com suas obras.

Também entre a documentação encontrada no Arquivo do Iphan, consta a informação de que, como hoje, a imagem se encontrava em esquife sob o altar-mor: “[...] saindo, apenas, na Sexta Feira da Paixão”. Apesar de hoje não ser usada na cena do descendimento e crucificação, originalmente foi executada para esse propósito, devido à existência das articulações nos ombros. Além disso, em ficha de inventário consta que tem “parafuso com tarraxa e gancho atravessando o corpo para fixar na cruz (entre as pernas).” (SPHAN, 1986).

Os tradicionais ritos da Semana Santa, na Igreja de São Francisco de Sabará, persistem atualmente com a abertura do sepulcro na quinta-feira Santa, a vigília do corpo de Cristo e a bênção dos ramos de manjerição. Dentre as tradições relacionadas à imagem, está aquela em que os orifícios das chagas de Cristo são preenchidos com pedaços de algodão perfumado, sendo substituídos na Semana Santa seguinte e doados para os enfermos. Durante a madrugada da Sexta-feira Santa, ocorre a solene procissão da Penitência e Via Sacra, partindo da Igreja de São Francisco, ponto de encontro dos fiéis que, ao som das matracas, seguem para a Capela do Senhor Bom Jesus, no Morro da Cruz.

Apesar de hoje ser conhecido na comunidade como *Senhor Morto*, trata-se de uma representação do Crucificado com os olhos abertos, incommum a essa iconografia. Porém, como a peça é utilizada na cerimônia do sepulcro, participando, portanto, do teatro sacro a ela relacionado, podemos considerar que permite mudanças iconográficas, de acordo com o momento das solenidades. Ressaltamos, aqui, que a representação do Cristo com os olhos abertos traz maior expressividade à escultura, demonstrando o suplício sofrido com a Paixão. (Figura 2).

Figura 2. Senhor Morto (Túmulo/ Sepulcro) - cabeça frente – Igreja de São Francisco de Assis, Sabará, MG.



Fonte: Acervo de Flávia Costa Reis – 06/03/2021.

A imagem representa Cristo jacente, demonstrando elaboração apurada de detalhes do rosto, cabelos e anatomia, além de notável teatralidade. Possui fisionomia expressiva, com musculatura tensionada na região da testa, denotando sofrimento, e o tratamento realista na carnação, notadamente na execução das chagas. A técnica de aplicação de couro permite o simulacro da ferida aberta com a pele levantada expondo a carne e aumentando ainda mais a dramaticidade e persuasão da imagem. (Figura 3).

Figura 3. Senhor Morto (Túmulo/ Sepulcro) - cabeça perfil – Igreja de São Francisco de Assis, Sabará, MG.



Fonte: Acervo de Flávia Costa Reis – 06/03/2021.

Podemos classificá-la como imagem de vestir, na qual somente a região do quadril não é anatomizada, sendo completada por um perizônio em tecido. É executada em madeira, apresentando articulações à altura dos ombros e revestidas por couro. Sua cabeça encontra-se levemente tombada à direita, apresentando rosto ovalado, magro, alongado, com olhar voltado para baixo, cujo desenho do contorno dos olhos mostra arco mais pronunciado (curvo) junto à pálpebra inferior, deixando o olhar “caído”. O sulco palpebral superior é realçado e acompanha a linha de contorno do globo ocular. Apresenta, ainda, carúncula lacrimal levemente estendida.

Os olhos são de vidro e por meio de radiografias realizadas recentemente² pode-se identificar que têm formato de calotas convexas, semelhantes a “lentes de contato”, pintadas pela parte interna. No exame radiológico também encontramos dois grandes cravos, na parte superior da cabeça, utilizados para a fixação da face à cabeça.

Suas sobrancelhas têm desenho em curvas acentuadas, com supercílio esculpido de forma ressaltada, apresentando forte franzir de cenho, sulco do filtro bem demarcado, boca arroxeadada, bigodes saindo das narinas, de formato curvilíneo, composto por estrias finas em C e S. A barba de mesma composição, forma mechas retorcidas na porção frontal. Toda a ossatura representada na imagem é bem demarcada, dando-se destaque aos dedos, representados alongados, tanto nas mãos quanto nos pés. (Figura 4).

Figura 4. Imagem do Senhor Morto (Túmulo/ Sepulcro) durante as cerimônias da Semana Santa.



Fonte: Folha de Sabará - 01/04/2015.

O Cristo Morto atribuído ao Mestre de Sabará é uma escultura emblemática, de grande força estética, apuro técnico, documento histórico e, principalmente, permanece até os dias de hoje como forte expressão da devoção na comunidade religiosa de Sabará, perpetuando a tradição das cerimônias na Semana Santa em Minas Gerais.

Flávia Costa Reis

Belo Horizonte, 20 de dezembro de 2021.

Notas

- 1 A peça consta em inventário realizado pelo Sphan (atual Iphan) no ano de 1986, sob título Senhor no Túmulo em ficha catalográfica de código MG/86-0002.00024. Em inventário manuscrito da Ordem Terceira de São Francisco, datado de agosto de 1900 (ARQUIVO CENTRAL DO IPHAN) a peça é chamada de “Nosso Senhor no Sepulchro”.
- 2 As radiografias foram realizadas no dia 03/09/2021 na Igreja de São Francisco de Assis, com aparelho de Raios-x portátil administrado por profissional.

Referências Recomendadas

ARQUIVO DO INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Igreja de São Francisco de Assis**. Cidade: Sabará. Monumento: Prateleira 3. Série 1. Pasta 907 e 909. Belo Horizonte: IPHAN, 1937–1991.

CLARK, Glaucia Melo. Tradição religiosa é marco na cultura sabarense. **Folha de Sabará**. Sabará, 01/04/2015. Disponível em: <<https://folhadesabara.com.br/noticia/553/tradicao-religiosa-e-marco-na-cultura-sabarense>> Acesso em: 15 dez. de 2021.

INVENTÁRIO do Patrimônio Cultural da Arquidiocese de Belo Horizonte. Igreja de São Francisco de Assis - Sabará. Belo Horizonte, 2015.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A Escola Mineira de Imaginária e suas particularidades. In: COELHO, Beatriz (Org.). **Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005. p. 15-26.

_____. A imagem religiosa no Brasil. In: **Arte Barroca: Mostra do Redescobrimto**. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais e Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

PASSOS, Zoroastro Viana. **Em torno da história do Sabará**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1942. Volume 2.

QUITES, Maria Regina Emery. **A imaginária processional da Semana Santa em Minas Gerais**: Estudo realizado nas cidades de Santa Bárbara, Catas Altas, Santa Luzia e Sabará. Orientador: Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho. 1997. 133 p. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal de Minas Gerais – Escola de Belas Artes, Belo Horizonte, 1997.

QUITES, Maria Regina Emery. **Imagem de vestir**: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil. 2006. 383 p. Tese (Doutorado em Artes). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2006. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/280544>>. Acesso em: 30 mar. 2022.

SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. Características específicas e esculptores identificados. In.: COELHO, Beatriz. **Devoção e Arte**. Imaginária religiosa em Minas Gerais. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005. P. 123-150.

SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues. Mestre de Sabará: Santeiro do Período Rococó Mineiro. **Boletim do Ceib**, Belo Horizonte, v.6, n.21, fevereiro, 2002.

SPHAN. **Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados**: Igreja de São Francisco de Assis – Sabará/MG. Brasília: Ministério da Cultura, 1986.

Data de envio: 17/12/2021

Data de aceite: 18/12/2021

A IMACULADA TUPÃSY DO MUSEU JULIO DE CASTILHOS, PORTO ALEGRE, RS

Flavio Cardoso Gil*



Escultura: Imaculada Tupansy

Autoria/atribuição: Não identificada

Técnica: Escultura em madeira policromada

Dimensão aproximada: 1,32 m de altura

Origem: RS

Procedência: Museu Júlio de Castilhos/ RS

Época: Século XVII

A singularidade da Imaculada Tupãsy (Mãe de Deus em Guarani) é justamente seu estado de conservação, pois essa escultura, datada do século XVII (SUSTERCIC, 2010), chegou aos dias atuais com poucas perdas em sua talha, além de apresentar estofamento e carnação (Figura 1). A partir da Guerra Guaranítica (1753–1756), os templos dos Sete Povos das Missões entraram em um processo de decadência que culminou em abandono e destruição. As imagens que restaram sofreram trânsitos e descuidos, por isso muitas desses remanescentes encontram-se hoje em situação de ruína ou semiarruinados. Há casos de perda de policromia, de elementos faciais, braços e atributos. Particularidades que dificultam a identificação de suas invocações.

* flaviogil@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-3420-7045>
<http://lattes.cnpq.br/1123851184593348>

Figura 1. Imaculada Tupãsy, vista frontal.



Fonte: Acervo de Doris Couto - 14 abr. 2021.

Este exemplar jesuítico-guarani, que está abrigado no Museu Julio de Castilhos (Porto Alegre, RS), apresenta uma fatura mista evidenciando a mão indígena em sua talha. A peça não obedece aos cânones de proporção anatômica e seu panejamento é simplificado com os drapeados em cascata e em “V”. Seus traços fisionômicos sugerem uma mulher nativa da região missioneira com maçãs do rosto salientes, lábio superior largo e grosso. Seus cabelos caem pelo ombro em grandes mechas em movimento contido. Essa Nossa Senhora da Conceição mede 1,32 m de altura e foi criada para compor um retábulo, função evidenciada por privilegiar sua frontalidade, além da escavação em suas costas (Figura 2).

Figura 2. Vista posterior.



Fonte: Acervo de Doris Couto - 14 abr. 2021.

A imagem da Virgem é representada com túnica branca com estampa e manto azul. Suas mãos estão postas, gesto presente em uma de suas iconografias mais recorrentes e, a seus pés, encontram-se três querubins. Nas laterais da base, há encaixes que suportavam um atributo recorrente em Imaculadas: a meia lua (Figura 3).

Figura 3. Detalhe da lateral direita da base.



Fonte: Acervo de Doris Couto - 14/04/2021.

Trata-se de uma representação mais depurada dessa invocação mariana. Cristina Osswald avalia que essa tipologia iconográfica da Imaculada Conceição foi uma construção que seguiu orientações formuladas após o Concílio de Trento. Essa redução iconográfica surgiu por meio do tratado *Arte de la Pintura* (1649), escrito pelo pintor sevilhano Francisco Pacheco (1564–1644), que definiu um modelo para orientar as criações referentes à Imaculada que foi amplamente seguido pelos artistas não só dos domínios da Espanha (OSSWALD, 2011), mas também de outras localidades. Pacheco faz uma síntese das diversas tradições apresentando emendas e correções teologicamente justificadas e inspiradas em modelos antigos e autorizados.

Para o tratadista, a Virgem seria representada aos doze ou treze anos de idade e vestida com uma túnica branca e manto azul, usando uma coroa na cabeça, halo com doze estrelas. Também apresenta longos cabelos lisos ou que caem em madeixas até à cintura, esvoaçantes ou presos, e cobertos pelo manto, podendo ainda ser coroada (PACHECO, 1866).

A grande recorrência de imagens da Imaculada Conceição na América colonial deveu-se ao incentivo desta devoção por parte de algumas ordens como os franciscanos e os jesuítas com grande apoio das monarquias portuguesa e espanhola (ESCOBAR CORREA, 2012)

As representações marianas foram constantes nas pregações dos jesuítas, coincidindo com o espírito pós-tridentino que recomendava o culto à Mãe de Jesus em resposta às críticas dos protestantes. As imagens da Virgem eram expostas nos camarins de igrejas e capelas, cantos reverenciavam suas glórias, eventos de poesia exaltavam suas virtudes e textos piedosos recomendavam recorrer a mediação como dispensadora de todas as graças (ALCALÁ, 2002). Os jesuítas manifestaram fervorosamente o mistério de Imaculada Conceição e nunca perderam a oportunidade de proclamá-la em sermões, em representações visuais e produção textual.

Flávio Cardoso Gil
Porto Alegre, 2 de maio de 2021.

Referências Recomendadas

SUSTERCIC, Bozidar D. **Imágenes guaraní-jesuíticas**. Asunción: Centro de Artes Visuales/ Museo Del Barro, 2010.

OSSWALD, Maria Cristina. A iconografia da Imaculada Conceição na pintura e na escultura: Contextualização histórico-hagiográfica; a formação de um dogma. In: FRANCO, José Eduardo; ALVES, José Sanches. **Santa Beatriz da Silva**: Uma estrela para novos rumos. Fátima, Portugal: Principia, 2011. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/307512841_A_Iconografia_da_Imaculada_Conceicao_na_pintura_e_na_escultura. Acesso em: 4 abr. 2022.

PACHECO, Francisco. **Arte de la pintura**: su antigüedad y grandeza. Madrid: Sem Editora, 1866. t.I.

ESCOBAR CORREA, Juan Gonzalo. **Ave Maria, Gratia Plena**: Iconología e iconografía de la Inmaculada Concepción. 2012. Dissertação de Mestrado. Facultad de Ciencias Humanas y Económicas. Universidad Nacional de Colombia. Medellín, 2012.

ALCALÁ, Luisa Elena. **Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica**. Madrid: El Viso, 2002.

Data de envio: 02/05/2021

Data de aceite: 04/05/2021

VESTIR IMAGENS

INDICAÇÕES DOS PRIMEIROS REGISTROS DE MANTOS DE NOSSA
SENHORA DA CONCEIÇÃO APARECIDA, SÉCULO XVII

Fuviane Galdino Moreira*



Escultura: Nossa Senhora da Conceição Aparecida

Atribuição: Frei Agostinho de Jesus (SOUZA, 1993, p. 38)

Técnica: Escultura em terracota com manto têxtil

Dimensão aproximada: 36 cm de altura

Procedência: Basílica de Nossa Senhora Aparecida

Época: Século XVII (Possivelmente esculpida no ano de 1650, conforme o Padre Júlio Brustoloni)

Vestir as imagens é uma prática que remonta à antiguidade. Durante as festas religiosas em homenagem à Atena, oferecia-se à escultura em madeira dessa deusa grega exposta no templo de Erecteion uma vestimenta chamada de *Peplos* (DELFOSSSE, 2004). Já na Acrópole, existia um santuário dedicado à Artemisa *Brauronia*, a quem as mulheres, após o parto, destinavam seus vestidos.

No Ocidente cristão, esse uso religioso das vestimentas em esculturas remete ao século XIII. Conforme Marta Sanchez Marcos (1997), identificaram-se nos inventários do Museu de Salamanca datados desse período doações de mantos às imagens de devoção. Na escultura sagrada,

* moreira.fuvi@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-6861-7045>
<http://lattes.cnpq.br/0085464740753410>

o manto acarreta diversas funcionalidades que estão relacionadas à sua simbologia e a um tipo de processo ritualístico.

Aqui destaco o ritual de vestir a escultura original de Nossa Senhora da Conceição Aparecida, prática que parece ter existido desde os primeiros tempos após a imagem ter sido encontrada no rio Paraíba do Sul em 1717, e que seria posteriormente decretada padroeira brasileira em 1930. A própria representação iconográfica dessa Virgem se constrói a partir da integração de sua estrutura original de terracota com a complementação de um manto têxtil, como mostram as fotos a seguir (Figuras 1 e 2).

Figura 1. Nossa Senhora da Conceição Aparecida, sem manto, dimensão: 36 centímetros de altura.



Fonte: Alves (2005, p. 132).

Figura 2. Nossa Senhora da Conceição Aparecida, com manto, dimensão: 36 centímetros de altura.



Fonte: Alves (2005, p.132).

Os primeiros registros de mantos de Nossa Senhora da Conceição Aparecida foram identificados no primeiro inventário dos bens da capela dessa imagem, concluído em cinco de janeiro de 1750. Acessei esses dados na Arquidiocese de Aparecida, em Aparecida, consultando as cópias destes três documentos: 1) *Livro do tomo da Paróquia de Santo Antônio de Guaratinguetá*, datado de 1757 a 1858; 2) livro sobre a *Instituição da Capela de Nossa Senhora Aparecida*, de 1743 a 1867, com cópia feita em 1895; e 3) desse mesmo livro, localizei uma cópia feita em 1978 pelo padre Júlio João Brustoloni, que compreende os anos de 1745 a 1750.

Nestes três manuscritos, consta o mesmo inventário do século XVIII, com acréscimos e supressões, que nos informam sobre a existência de sete mantos no primeiro registro; dez no segundo; e seis no terceiro.

A título de exemplo, apresento o mesmo manto¹, com algumas alterações de descrição de acordo com o documento: “um manto de gala com ramos de ouro e com renda de prata”. “[...] um manto de gala encarnado com ramos de ouro e renda de prata com forro de tafetá carmesim (concedido à Senhora após o término do inventário)”; e “[...] um manto de gala encarnado, com ramos de ouro e renda de prata, forrado de tafetá carmesim (MOREIRA, 2021, p. 215).

No inventário dos bens da Capela apresentado na cópia do livro do tombo da Paróquia de Santo Antônio de Guaratinguetá, por exemplo, verificam-se os seguintes dados:

[...] quatro mantos mais hú [...] Entregou mães pertenc^a a Sr^a e C. Ambrosio Pr^a dous mantos, hú de galam e outro de Seda com ramos douro e ambos com rendas, hú de prata, outro de ouro. [...] os Mantos por todos dão sete” (LIVRO DO TOMBO, 1757–1858, p. 125-126v).

Esses exemplos nos mostram que já naquela época os fiéis da Virgem Aparecida tinham o costume de oferecer mantos à sua imagem devocional. O manto já fazia parte da iconografia dessa escultura mariana e, ao que tudo indica, esses devotos aproveitavam-se desse atributo para agradecer à Virgem Aparecida pelas promessas alcançadas, expressando esse ato de forma não só religiosa, mas também artística e cultural.

Os mantos de têxtil que contam a história da devoção à Virgem da Conceição Aparecida teriam sido inventariados para assegurar a sua proteção. No entanto, essas vestes do século XVIII não foram encontradas, o que nos mostra que mesmo estando registradas não eram submetidas a procedimentos de conservação, como ainda ocorre com algumas vestes que ornem esculturas sagradas.

Preservar esse tipo de artefato têxtil é imprescindível. Felizmente, há hoje três vestes da padroeira brasileira no Museu Nossa Senhora Aparecida, dentre as quais duas datadas do início do século XX. Esse tipo de objeto torna acessível expressões artísticas e religiosas simplesmente esquecidas pelos membros de suas comunidades. Os mantos da Virgem Aparecida assumem desde o século XVIII um importante papel cultural para as nossas sociedades.

Fuviane Galdino Moreira
Vitória, 23 de fevereiro de 2022.

Nota

- 1 O mesmo inventário foi apresentado com algumas alterações nos três documentos, mas essas descrições são as únicas que falam de manto de gala encarnado.

Referências Recomendadas

DELFOSSÉ, Annick. Vêtir la Vierge: une grammaire identitaire. In: DONNEAU, Olivier. **Quand l'habit faisait le moine**. Une histoire du vêtement civil et religieux em Luxembourg et au-delà. Bastogne, 2004. p.199-208. Catálogo. 2004.

FRANÇA, João Lopes. Inventário dos bens da Capella de Nossa Senhora Aparecida a cinco de Janeiro de 1750. Inventário dos bens da Capella de Nossa Senhora Aparecida 1745-1750. In: **Instituição da Capella de Nossa Senhora Aparecida**, 1750. (cópia feita por Júlio João Brustoloni em 1978).

_____. Inventário dos bens pertencentes à Capella de Nossa Senhora Aparecida, 1750. In: **Instituição da Capella de Nossa Senhora Aparecida** 1743-1867, v. 2 (cópia feita em 1895).

LIVRO de Instituição da Capella de Nossa Senhora Aparecida 1743-1867. Aparecida: Arquidiocese de Aparecida, 1743-1867, v. 2 (cópia feita em 1895).

MARCOS, Marta Sanchez. **La Virgen de las Nieves**. Transformaciones de una imagen vestidera. *Codex Aquilarensis*: cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real, Aguilar de Campo, p. 97-111, 1993. Disponível

em: http://www.romanicodigital.com/documentos_web/documentos/C9-4_Marta%2oS%C3%A1nchez%2oMarcos.pdf. Acesso em: 20 mai. 2017.

MOREIRA, Fuviane Galdino. **Vestes e Imagens:** funções identitárias dos mantos de Nossa Senhora da Conceição Aparecida — origens e trajetórias nas décadas de 1940 a 1960. 2021. Tese (Doutorado em Artes Visuais) — Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Data de envio: 22/02/2022

Data de aceite: 24/02/2022

NOSSA SENHORA DA BOA MORTE E A LENDA DA NOIVA DE RIO PARDO

Gabriela Carvalho da Luz*



Escultura: Nossa Senhora da Boa Morte

Autoria: Não identificada

Técnica: Escultura de vestir em madeira policromada

Dimensão aproximada: 150 cm de largura

Procedência: Rio Pardo/ Rio Grande do Sul

Origem: Não identificada

Época: Século XIX

Na Igreja de São Francisco de Assis, localizada na cidade de Rio Pardo no Rio Grande do Sul, encontra-se a imagem de vestir de Nossa Senhora da Boa Morte (Figuras 1 e 2), cuja iconografia foi atrelada à imagem das noivas por conta de uma lenda local. Trata-se de uma escultura em madeira policromada. A talha possui características realistas, assim como a policromia, da qual podemos destacar a habilidade empregada na realização da carnação do rosto. A representação da pele é homogênea, sem marcas ou excessos, e com as bochechas levemente rosadas. Os cílios são desenhados fio a fio, e as sobrancelhas finas formam arcos sobre os olhos. As mãos são o centro da imagem e se constituem como o elemento que atrai o olhar em um primeiro momento. Os dedos são bem delineados, as falanges são finas e as unhas possuem formato oval.

* gabrielacluz@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8487-3279>
<http://lattes.cnpq.br/2970392157148754>

Figuras 1 e 2. Nossa Senhora da Boa Morte, e detalhe, século XIX.
Igreja São Francisco de Assis, Rio Pardo/RS.



Fonte: Acervo de Gabriela Luz, 2019.

A escultura encontra-se colocada em um nicho em formato retangular, projetado especificamente para ela. Ele possui o tamanho ideal para a acomodação da imagem, é decorado com renda e damasco, e há em um traveseiro no qual a cabeça da imagem repousa. Há uma porta de vidro que, ao mesmo tempo que a protege, permite-nos visualizá-la.

Nossa Senhora da Boa Morte é também chamada pelo nome do evento que representa: o Trânsito de Nossa Senhora. Trata-se de uma figura deitada e com mãos unidas em posição de oração. Essa devoção representa “a dormição de Maria”, ou seja, a passagem da Virgem Maria da

vida terrena para a glória dos céus. Entretanto, não se trata de uma representação mortuária: é muito mais um sono profundo, marcado pelas pálpebras semicerradas e pela boca entreaberta.

A iconografia de Nossa Senhora da Boa Morte faz parte da narrativa sobre a “Assunção de Maria”, cunhada a partir de um texto apócrifo que, em sua versão latina, intitula-se *Aprocrifum de assumptione Virgini*, atribuído a São João Evangelista. Esse texto, de fato, foi escrito em grego no século IV, mas especialmente popularizado pela *Legenda Áurea*, de Jacopo de Varazze, publicada por volta de 1260. Apesar de amplamente divulgada entre os fiéis e representada por artistas e artífices muitos séculos antes, a Assunção da Virgem foi proclamada dogma da Igreja Católica apenas em 1º de novembro de 1950, através da Bula da Constituição *Munificentissimus Deus*, proclamada por Pio XII¹. O que era discutido e representado desde o século V, e já havia se tornado devoção, foi reconhecido como doutrina da Igreja Católica apenas no século XX. (VARAZZE, 2020, p.657-681).

Nesse ponto, é importante esclarecer que o documento escrito pelo papa que proclamou o dogma não descreve com riqueza de detalhes como, exatamente, “teriam ocorrido os eventos”; tampouco reproduz textos apócrifos. O que baliza as iconografias desse dogma, surgidas muito antes de sua oficialização, são os relatos apócrifos e as construções populares.

Nesse sentido, encontramos uma singular imagem de Nossa Senhora da Boa Morte, que é associada à lenda da noiva de Rio Pardo. Conta-se que uma moça em idade de casamento, filha de militar de alta patente, teria se interessado por um rapaz que avistara em uma missa e teria proposto aos pais contrair matrimônio com o jovem. Fez promessa à Nossa Senhora da Boa Morte: se conseguisse casar com seu escolhido, doaria seu vestido de noiva à imagem da Igreja de São Francisco de Assis. O pai, observando que se tratava de um soldado raso, sem perspectiva financeira ou origem familiar desejável para sua abastada filha, foi contra o enlace. Para evitar que tivessem contato, mesmo sem sua permissão, providenciou que o soldado fosse transferido para outro posto.

Consternada, a menina iniciou uma greve de fome. Ao perceber que a filha definhava, o pai decidiu chamar o soldado de volta para Rio Pardo e permitir que os jovens contráissem núpcias. Os preparativos foram realizados, o vestido cosido, mas já era tarde: fraca, a noiva mal conseguia caminhar até o altar, e morreu nos braços de seu amado, na porta da Igreja de São Francisco de Assis, após trocar as alianças ali mesmo. Sua mãe, mesmo diante da dor pela perda da filha, resolveu cumprir a promessa feita pela menina à Nossa Senhora da Boa Morte e doou seu vestido de noiva para vestir a imagem pertencente à igreja onde se realizou o casamento. Curiosamente, até hoje muitas mulheres doam seus vestidos de noiva à imagem, que já possui um guarda-roupa com 24 vestidos, todos expostos no museu anexo à igreja (Figura 3).

Figura 3. Vista da coleção de vestidos de noiva doados à imagem de Nossa Senhora da Boa Morte. Museu de Arte Sacra de Rio Pardo, Igreja de São Francisco de Assis, Rio Pardo/RS.



Fonte: Acervo de Gabriela Luz, 2019.

A imagem de Nossa Senhora da Boa Morte encontra-se ricamente vestida com um dos vestidos de noiva doados por devotas. O vestido costuma ser trocado apenas quando está com sujidades aparentes. A última troca foi realizada em 2014. Possui sapatos dourados e bordados, mais antigos que o vestido e aparentemente datados do século XIX (Figura 4). Possui cabeleira natural com penteado de tranças – também doada por devota –, sobre a qual está colocado o véu e a grinalda. Entre os dedos, carrega um terço de contas cristalinas.

Figura 4. Sapatos bordados pertencentes à imagem de Nossa Senhora da Boa Morte. Igreja de São Francisco de Assis, Rio Pardo/RS.



Fonte: Acervo de Gabriela Luz/2019.

É possível encontrar imagens de Nossa Senhora da Boa Morte com vestidos brancos, que podem remeter à concepção de noiva que circula atualmente na cultura ocidental. Todavia, nem todas elas estão explicitamente ligadas à figura da noiva como está, através da lenda, a escultura localizada em Rio Pardo.

Pode-se pontuar alguns paralelos existentes entre a noiva e Nossa Senhora da Boa Morte e que são muito bem representados pelo vestido

branco. O casamento é, no século XIX – época em que, possivelmente, a imagem foi esculpida –, o rito de passagem mais importante da vida de uma mulher, pois é a abertura para sua vida adulta, o momento em que desempenhará o papel para o qual “foi destinada”: constituir uma prole e educá-la. Tanto Nossa Senhora da Boa Morte como a noiva vivem ou simbolizam um rito de passagem para uma nova vida, sendo a primeira a vida no paraíso, e a segunda a vida conjugal. Segundo Heller, a cor branca possui caráter feminino, nobre e de fraqueza, representando o silencioso, tranquilo e passivo (HELLER, 2013, p. 280). Essas características remetem muito a como Nossa Senhora é descrita dentro do catolicismo, como exemplo de modéstia, de uma mulher que se fez “invisível” durante sua vida terrena. Esse ideal é também muito semelhante ao que deveria ser alcançado por uma jovem candidata ao casamento no século XIX².

Essa imagem de Nossa Senhora da Boa Morte está inserida em um conjunto de esculturas devocionais presentes no Rio Grande do Sul que intentamos valorizar através da pesquisa. Muitas dessas imagens possuem ainda funções devocionais nas comunidades. Todavia, carecem de cuidados do ponto de vista da conservação e restauro, e de serem vistas como patrimônio cultural que fala da arte e da história das localidades em que se encontram. Através da criação de um inventário parcial das imagens de vestir no Rio Grande do Sul, buscamos destacar a presença e a importância dessas imagens como bens culturais, e acreditamos que a divulgação científica e a educação patrimonial são dispositivos importantes para a união da devoção com a preservação desses bens.

Gabriela Carvalho da Luz
Canoas, 25 de março de 2022

Notas

- 1 PAPA PIO XII. Constituição Apostólica Munificentissimus Deus. 1º de novembro de 1950. Disponível em: https://www.vatican.va/content/pius-xii/pt/apost_constitutions/documents/hf_p-xii_apc_19501101_munificentissimus-deus.html. Acesso em: 28 de março de 2022.
- 2 O estudo da iconografia da imagem de Nossa Senhora da Boa Morte, localizada em Rio Pardo/RS, foi aprofundado em um dos capítulos da dissertação de mestrado da autora, intitulada *Um corpo para a ausência: inventário das imagens de vestir no Rio Grande do Sul* (2021).

Referências Recomendadas

HELLER, Eva. **A Psicologia das cores**: como as cores afetam a emoção e a razão. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

LUZ, Gabriela Carvalho da. **Um corpo para a ausência**: inventário das imagens de vestir no Rio Grande do Sul. 2021. 351 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2021. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/236271>. Acesso em: 26 mar. 2022.

MOREIRA, Fuviane Galdino. A beleza do divino: vestes como ornamento na imaginária cristã. **Revista dobras**, 11, 2018. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/710>. Acesso em: 17 out. 2021.

SANT'ANNA, Sabrina Mara. **A Boa Morte e o Bem Morrer**: culto, doutrina, iconografia e irmandades mineiras (1721 a 1822). 2006. 142 f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte, 2006. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/VCSA-6X6PTL>. Acesso em: 17 out. de 2021.

VARAZZE, Jacopo de. **Legenda Áurea**: vidas de santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

XIMENES, Maria Alice. **Moda e arte na reinvenção do corpo feminino do século XIX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

Data de envio: 22/03/2021

Data de aceite: 25/03/2021

LAVATÓRIOS DE MADEIRA

UM EXEMPLAR DA CAPELA DE SANTO ANTÔNIO DE POMPÉU, SABARÁ, MG

Hebert Gerson Soares Júnior*



Escultura: Lavatório

Autoria: Não identificada

Técnica: Madeira entalhada, policromada e dourada

Dimensão aproximada: 0,83 m x 1,32 m x 0,43 m (altura x largura x profundidade)

Procedência: Capela de Santo Antônio de Pompéu, Sabará/MG – Brasil

Época: 2º quartel do século XVIII

A execução de lavatórios nas igrejas setecentistas mineiras é verificada desde o início do século. Inicialmente executados em madeira e depois em pedra, eles são normalmente colocados nas sacristias e possuem ornamentação variada, desde simples elementos geométricos a ricas composições ornamentais, por vezes com trabalhos de policromia e douramento. Quanto à terminologia, em consulta aos dicionários compostos no século XVIII pelo Pe. D. Raphael Bluteau, foram encontrados os termos “lavatório” e “chafaris”, que remetem a este tipo de elementos. A expressão “lavabo” foi localizada em dicionário da língua portuguesa do século XIX, e seu uso ocorre dessa época até os nossos dias.

* hebert.arquitetura@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-5368-3517>
<http://lattes.cnpq.br/2454544073877561>

No caso da Capela de Santo Antônio de Pompéu, em Sabará, edificada nos primeiros anos do século XVIII, o lavatório se destaca pela sua singularidade e elegância. Executado em madeira entalhada, policromada e dourada, a peça apresenta quadro com pilastras apoiadas e finalizadas em mísulas estriadas, e decoração com *chambranle* em arrecada¹, sobre fundo vermelho. Ao centro, a policromia revela arranjos florais ladeando a pia e a carranca, e acima inscrição em latim, “*Unda manus vestras, etiam lavat unda Pilati, Ne sit Pilati vestra cavete, Patres*” (“A água lava vossas mãos como também as de Pilatos. Cuidai, Padres, que vossas mãos não sejam como as de Pilatos”²), envolvida por dois pássaros dourados, que seguram os mencionados arranjos pelo bico. O remate acontece em cimalha dourada, em arco abatido, encimado por frontão interrompido, com palmetas, e elemento fitomorfo ao centro, sob o qual se assenta pássaro montado por um menino. A cuba em formato de concha nervurada é terminada em volutas, e a carranca dourada, com plumagem à cabeça, possui orifício na boca para encaixe da torneira. (Figura 1).

Figura 1. Lavatório da Capela de Santo Antônio de Pompéu, em Sabará.



Fonte: Hebert Gerson Soares Júnior, 2021.

Enquanto a policromia se ocupa do quadro central, em tons predominantes de vermelho e preto, o douramento aparece fartamente, nos elementos entalhados, como o remate e a carranca. A frase em latim, em caráter de advertência aos padres, é representação incomum para esse tipo de objeto. A carranca, apesar de ser um elemento comumente utilizado nos lavatórios das igrejas e chafarizes públicos, aqui se apresenta completamente dourada, de traços mais afinados, distanciando-se dos grotescos barrocos utilizados no retábulo-mor da mesma capela. A plumagem de grandes dimensões confere elegância e verticalidade ao elemento e se aproxima dos adereços indígenas. Sobre os demais elementos ornamentais da composição, a cuba se assemelha às pias de água benta produzidas em todo o século XVIII; as pilastras molduradas e a cimalha em arco abatido tem referências na arquitetura, tal como o frontão interrompido, amplamente utilizado nas igrejas edificadas a partir do terceiro quartel dos setecentos. O pássaro, possivelmente uma fênix, e o menino também são elementos recorrentes na talha do período. (Figura 2).

Figura 2. Detalhe da carranca e inscrição em latim.



Fonte: Hebert Gerson Soares Júnior, 2021.

Pelas características formais e estilísticas do lavatório é possível inferir que sua execução tenha ocorrido ainda durante a fase de ornamentação da capela, sendo contemporânea à talha de gosto nacional português, ainda que incorporando elementos típicos do joanino. Os inventários elaborados pelo Iphan e pela Arquidiocese de Belo Horizonte destacam a semelhança da talha do lavatório com a do altar-mor, arco-cruzeiro e retábulo da capela do Santíssimo Sacramento, atribuindo autoria a Manuel de Mattos.

Da parte hidráulica, não há vestígios de orifícios para abastecimento ou mesmo de algum possível encanamento. Deste último, acredita-se que não existiu, sendo o fornecimento de água para o lavatório realizado de modo manual, para um reservatório possivelmente localizado na parte posterior da composição e ligado à bica. Além disso, a ausência de vestígios do sistema hidráulico pode guardar relação com a atual localização da peça, na parede que separa a capela-mor da sacristia. Por questões práticas (abastecimento e escoamento), todos os demais lavatórios observados no interior das igrejas mineiras são posicionados nas paredes do fundo ou das laterais externas. Em função disso, é possível que a peça tenha sido reposicionada no interior da capela em alguma intervenção.

O lavatório da sacristia, deste modo, é testemunho histórico de relevância para o estudo da história da arte e da arquitetura mineira, destacando-se por sua singularidade em meio aos demais lavatórios setecentistas. O caráter excepcional da obra, a coloca no rol das faturas mais apuradas da arte de gosto nacional português ainda existente nas Minas Gerais.

Hebert Gerson Soares Júnior
Belo Horizonte, 10 de dezembro de 2021.

Notas

- 1 O Glossário de Arquitetura e Ornamentação (p. 135 e 164) emprega o termo *chambranle*, derivado do francês, para descrever o ornamento fitomorfo pendente que aparece em geral associado a ombreiras dos vãos, tal como existente na decoração das pilastras que delimitam lateralmente a peça em análise.
- 2 Tradução gentilmente realizada por Mariano Pereira Lopes, a quem registro os agradecimentos.

Referências Recomendadas

ÁVILA, Affonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. **Barroco Mineiro**. Glossário de Arquitetura e Ornamentação. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro. Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996.

BLUTEAU, Raphael. **Diccionario da Lingua Portuguesa**. Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789.

_____. **Vocabulario Portuguez, e Latino**. Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva, 1716.

INVENTÁRIO do Patrimônio Cultural da Arquidiocese de Belo Horizonte. **Capela de Santo Antônio, Pompéu – Sabará (MG)** / Coordenação: Mônica Eustáquio Fonseca. Belo Horizonte: Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 2015.

SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Inventário nacional de bens móveis e integrados**: Capela Santo Antônio - Pompéu. Brasília: Ministério da Cultura, 1987.

SILVA, Antônio de Moraes. **Diccionario da Lingua Portuguesa**. Lisboa: Impressão Régia, 1831.

Data de envio: 10/12/2021

Data de aceite: 11/12/2021

SANTO ALEXANDRE

UMA ESCULTURA INCOMUM EM BELÉM, PA

Isis de Melo Molinari Antunes*



Escultura: Santo Alexandre

Autoria/atribuição: Oficina Jesuítica

Técnica: Escultura em madeira policromada

Dimensão aproximada: 1,72 m x 0,82 m x 0,52 m (altura x largura x profundidade)

Origem: Belém, Acervo do MAS - PA/05.0001-0053, Coleção da Arquidiocese

Procedência: Museu de Arte Sacra do Pará

Época: Século XVIII

A atualmente a imagem (Figura 1) está localizada no transepto esquerdo da então Igreja de São Francisco Xavier, hoje Museu de Arte Sacra do Pará, sobre uma base de madeira cravada à parede deixada sem revestimento, com o intuito de expor os vestígios de antigas estruturas e servir de pano de fundo para a exposição das imagens do próprio Santo Alexandre, São Bartolomeu, São Miguel e de um Santo Jesuíta (PARÁ, 2005, p.214) (Figura 2).

* isismolinari@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-9719-3448>
<http://lattes.cnpq.br/5387958094272494>

Figura 1. Imagem de Santo Alexandre com relicário, datada do século XVIII.



Fonte: MARTINS, 2009, p.414.

Figura 2. Parede onde estaria a Capela do transepto, lado da Epístola.



Fonte: MARTINS, 2009, p.352.

A devoção a Santo Alexandre e São Bonifácio tem uma história em comum: se iniciou quando o papa Urbano VIII (jesuíta) doou relíquias dos respectivos santos a duas Igrejas localizadas na Amazônia Portuguesa para serem oragos de seus colégios. Essa doação foi um gesto de apoio às missões da Companhia de Jesus no Norte Brasileiro, mesmo que essas relíquias só tivessem chegado ao seu destino oito anos após a morte do Papa, ou seja, em 1652. As relíquias de São Bonifácio foram destinadas ao colégio da Igreja de Nossa Senhora da Luz (cidade de São Luís) e as de Santo Alexandre ao colégio da Igreja de São Francisco Xavier (cidade de Belém) (BOGÉA, BRITO e RIBEIRO, 2009).

Sobre a manufatura da imagem há, no inventário do Museu de Arte Sacra do Pará, a indicação que provém de oficina jesuítica. Na Crônica da Missão da Companhia de Jesus do Estado do Maranhão, de João Felipe Bettendorf consta uma citação que diz que o Padre Bento de Oliveira

“mandou fazer pelo entalhador Manuel João” duas imagens que expuseram pela primeira vez no altar (1696) da igreja primitiva, as quais provavelmente seriam de São Bonifácio e Santo Alexandre (BETTENDORE, 2010, p.724). A respeito do entalhe feito por João Manuel, na publicação *Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil*, essas imagens foram talhadas em terras brasileiras (LEITE, 1953, p.54).

Há outra versão sobre a origem da escultura: uma “rica imagem de Santo Alexandre, que o governador e capitão general Alexandre Sousa Freire mandara vir de Lisboa, e se benzer a 27 de fevereiro de 1730. Guardaram-se, num sarcófago as relíquias do citado santo” (CARINHAS, 1929, p.614).

Acerca de sua iconografia, Réau (2000) cita Santo Alexandre I, o Papa, que é festejado no dia 3 de maio. Quinto papa, martirizado em Roma em 120, juntamente com Santo Evêncio e Santo Teódulo (RÉAU, 2000, p.55), está representado com tiara e sustenta uma palma de martírio. Juan Roig (1950, p.35) confirma essa iconografia e acrescenta que os atributos mais comuns são o báculo pastoral em cruz de triplo travessão, próprio dos papas, palma de mártir e livro. Seu atributo pessoal é um ou mais cravos no peito, na frente ou em várias partes do corpo (ROIG, 1950, p.35).

Réau (2000) apresenta mais quatro santos de nome Alexandre, o de Bergamo com festa em 26 de agosto, o de Brescia (que é cópia do de Bérghamo), o de Nevski, festejado em 24 de novembro e o de Sauli de Gênova, festejado em 23 ou 24 de abril.

Santo Alexandre de Bérghamo foi porta estandarte da “Legião Tebana”¹ e, após derrubar e pisotear os ídolos, foi decapitado em Bérghamo por ordem do imperador Maximiniano, em 296. Sua cabeça cortada foi envolvida em uma toalha pela “matrona Grata”². As gotas de sangue que caíram na terra se transformaram em um canteiro de flores. A cidade de Bréscia tentou se apropriar desse mártir, forjando o Santo Alexandre de Bréscia que é idêntico ao de Bergamo. Ele é representado como um guerreiro com lança e uma espada, e às vezes com uma palma de mártir. Veste-se como um soldado Romano mostrando um lírio branco,

símbolo da Legião Tebana (Figura 03). Em razão de ter sido decapitado em uma praça onde se erguia uma antiga coluna, Alexandre é frequentemente descrito como um legionário que coloca seu pé sobre uma coluna (GIORGI, 2002, p. 23).

Figura 3. Iconografia de Santo Alexandre.



Fonte: GIORGI, 2002, p.23.

Santo Alexandre de Nevski foi um grande príncipe de Novogárdia (Rússia), no século XII. Conseguiu uma vitória contra os suecos em 1240 perto da futura capital de Pedro, o Grande. Quando fundou São Petersburgo, Pedro, o Grande, o converteu em um santo nacional e dinástico da Rússia.

Finalmente, Santo Alexandre Sauli de Gênova, nascido em Milão em 1534, procedia de uma família patrícia de Gênova. Se converteu em um superior geral dos Barnabitas, bispo de Aleria, em Córsega e de Pavía, onde morreu em 1593.

A imagem apresenta bom estado de conservação, com policromia e douramento, no entanto, não possui os atributos das mãos, mas, pelo

fragmento da mão direita, podemos inferir que seja o cabo de uma espada. Certamente essa imagem é de Santo Alexandre de Bérgamo, se considerarmos seu vestuário de soldado. Descarto a possibilidade de Santo Alexandre I e Santo Alexandre Sauli, pois não existe nenhuma referência iconográfica a Papa ou a Bispo.

As singularidades dessa imagem são a dedicação incomum a este santo e uma dúvida persistente: qual seria a relação de Santo Alexandre com a Companhia de Jesus? Uma hipótese a ser averiguada estaria implicada na vocação dos jesuítas se autodenominarem soldados de Cristo e, desse modo, na necessidade de perpetuar essa imagem aos devotos através da luta pela fé.

Isis de Melo Molinari Antunes
Belém do Pará, 29 de julho de 2021.

Notas

- 1 Composta por seis mil seiscentos e sessenta e seis soldados, todos da cidade de Tebas e cristãos já batizados. Estes homens foram martirizados por ordem de Maximiano ao se recusarem a jurar contra os cristãos e a oferecer sacrifícios aos deuses pagãos. DUARTE, Stela Beatriz; LUZ, Guilherme Amaral. (COLOCAE Cf. e a referência).

A representação do martírio no “teatro jesuítico da missão”: exemplificação das virtudes na busca pela extinção dos vícios. Horizonte Científico, 2009.

- 2 Rainha da Germânia, nobre matrona e governadora da república de Bergamo.

Referências Recomendadas

BETTENDORFF, João Filipe. **Crônica da missão dos padres da Companhia de Jesus no estado do Maranhão / João Filipe Bettendorff**. - 1 ed. – Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2010.

BOGÉA, Kátia; BRITO, Stella; RIBEIRO, Emanuela. A imagem-relicário de São Bonifácio a pedra fundamental da missão da Companhia de Jesus no Grão-Pará e Maranhão. **Revista Imagem Brasileira**. CEIB, Belo Horizonte, nº05, 2009.

CARINHAS, Teófilo (Org.). **Álbum da colônia portuguesa no Brasil**. Rio de Janeiro/Lisboa: Carinhas & Cia Ltda, 1929.

GIORGI, R., Santi, *I dizionari dell'arte*, Mondadori Electa, Illustrated edición, Milano, 2002.

LEITE, Serafim. **Artes e Ofícios no Brasil (1549–1760)**. Lisboa: Edição Bro-téria, 1953.

MARTINS, Renata Maria de Almeida. **Tintas da Terra, Tintas do Reino: arquitetura e arte nas missões jesuíticas do Grão-Pará (1653–1759)**. Tese. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

PARÁ Secretaria Executiva de Cultura do Estado. **Feliz Luzitânia/Museu de Arte Sacra** – Belém: SECULT, 2005.

RÉAU. Louis. **Iconografía del Arte Cristiano: iconografia de los santos A-F**. Tomo 2/Vol.3 Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.

ROIG, Juan Ferrando, PBRO. **Iconografia de los santos**. Barcelona. Ediciones Omega. S.A, 1950.

Data de envio: 29/07/2021

Data de aceite: 30/07/2021

VIRGEM MÃE DAS DORES

A VIRGEM DOLOROSA DO JUAZEIRO DO “PADIM CIÇO”, CE

Jadilson Pimentel dos Santos*



Escultura: Nossa Senhora das Dores

Autoria/atribuição: Oficina Francesa – La Maison Raffl et Cie

Técnica: *Papier mâché* ou gesso moldado e policromado

Dimensão aproximada: 1,65 m de altura

Origem: Paris, França

Procedência: Basílica Santuário Nossa Senhora da Dores, Juazeiro do Norte, CE

Época: Segunda metade do século XIX

A escolha da imagem, Nossa Senhora Dolorosa (Figura 1), padroeira do Juazeiro do Norte, para integrar o *Projeto Singularidades*, nasceu do interesse em abordar acerca da cultura material do/no Ceará, produção tão rica e expressiva, conquanto bastante esquecida.

* pimenteljadilson@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-7515-961X>
<http://lattes.cnpq.br/6253213323147662>

Figura 1. Nossa Senhora das Dores em vista frontal.



Fonte: <https://www.maedasdoreljuazeiro.com/basilica-menor/a-santa-das-dores-e-do-joaseiro/> Acesso em: 3 fev. 2022.

Nesse sentido, falar sobre essa peça singular, a imagem joia do Vale do Cariri¹, é trazer à baila um catolicismo de resistência, no qual romeiros, beatos e retirantes revivem um “cristianismo das origens”, calcado na obediência, trabalho e oração. A *Mater Dolorosa* que aqui se evidencia apresenta-se transida de pungente dor e, ao mesmo tempo, serena. Ela é o espelho do sertanejo tão espoliado pelos poderes vigentes. Nela, o peregrino se enxerga e se irmana.

Foi em torno do culto à Senhora das Dores que Juazeiro do Norte se formou. Provavelmente, essa devoção arregimenta-se pelos idos de 1827, quando o Brigadeiro Leandro Bezerra Monteiro, fundador da localidade de Tabuleiro Grande (atual Juazeiro), ergueu a pequena capela que foi consagrada à Nossa Senhora das Dores, cuja imagem² primeva foi encomendada em Portugal.

Cerca de 39 anos depois, quando o Padre Cícero chegou a esta localidade para exercer seu ministério, em 11 de abril de 1872, contava o povoado com cerca de 35 casebres formados em torno da ermida. Iniciada no seu

mister religioso, a povoação passou a se desenvolver e, com isso, houve a disposição de Cícero em coordenar uma nova obra: substituir a pequena e deteriorada capela por uma igreja maior e mais compatível com o número de fiéis.

Continuava como padroeira da nova edificação a pequena e antiga imagem de nossa Senhora das Dores, sendo esta substituída pela escultura atual que se encontra no altar-mor da Basílica Menor do Juazeiro do Norte. Benzida em 18 de setembro de 1887, Cícero Romão Batista fez a entronização do novo orago com muita festividade. Adquirida pelo padre em Paris, apresenta tamanho natural, confeccionada em (papel machê) ou gesso moldado e policromado em azul e bordô, possui manto com barras decorativas em arabescos que imitam tecidos diversos: brocados, tafetás, adamascados, dentre outros.

A Virgem Mãe das Dores, aqui retratada, repercute em sua face uma expressão de dor e altivez diante do sofrimento. Os fiéis são concordantes em afirmar que seu olhar tão vivo inspira, paulatinamente, a devoção de quem a contempla. É uma imagem bastante realista, e, mesmo sofrendo influência do estilo *saint-suplicien* apresenta características iconográficas mais livres: junção das mãos muito abaixo do peito onde contém o coração imaculado ferido por sete espadas, expressão de serenidade diante da dor, dentre outras.

É a imagem símbolo dos romeiros do Padre Cícero, a peça sacra que o religioso deixou como referencial. Foi diante dela que ocorreram inúmeros fatos, em 1889, os quais vieram a servir como divisor de águas entre o catolicismo oficial e o popular. Um deles ficou conhecido como o “Milagre da Hóstia do Juazeiro”; quando o padre Cícero, ao dar a comunhão à beata Maria de Araújo por cerca de quarenta e sete vezes, percebeu que as várias eucaristias teriam se transformado em sangue. A igreja da época, tomada pela vigilância e pela disciplina do movimento ultramontano, suspendeu as ordens sacerdotais do padre, em 1894, por causa do suposto milagre que se repetiu durante as missas celebradas.

Repercutidas as notícias sobre o sangramento da hóstia, a cidade passou a ser centro de peregrinação e o padre tornou-se um santo popular ve-

nerado pelos nordestinos. “A devoção por esse espaço era tamanha que os romeiros se recusavam a entrar na cidade caso soubessem que a igreja estava fechada, por ser esta, por obrigação, o primeiro lugar que deveriam visitar” (PAZ, 2014, p. 139). Com a morte de Cícero em junho de 1934, o número de seguidores aumentou significativamente. Em frente à matriz era recorrente a presença dos *Caceteiros ou Cerca-Igrejas*³ e dos beatos que pregavam e propagandeavam os ensinamentos aprendidos com o Patriarca do Juazeiro.

Nesse ínterim, como a paróquia estava vacante desde 1925, ocupou o cargo o Monsenhor Pedro Esmeraldo, que em seus sermões insurgia-se contra os ateus e comunistas, dizendo sempre sobre uma possível destruição da igreja por parte destes. Em setembro de 1934, Padre Esmeraldo sofreu um mal súbito em meio a sua pregação, vindo, depois, a óbito. Tal episódio foi o estopim para que os protetores da Igreja das Dores se aglutinassem, no adro da Matriz, armados com enxadas, bastões, facões, foices, dentre outros, temendo as profecias do Monsenhor.

Padre Juvenal, o novo sacerdote, que ficou como encarregado da paróquia, foi violentamente agredido pelos revoltosos que se amotinaram no interior do templo. Insuflados por boatos de transferência da imagem de Nossa Senhora das Dores para a freguesia do Crato, os caceteiros traçaram estratégias de modo que um grupo seletivo protegeria e circundaria a imagem com um rosário e cordas, dentro da igreja, e outros ficariam como sentinelas, nas portas, controlando a entrada das pessoas. “Para desocupar a igreja houve intervenção violenta da polícia, a quem resistiram usando os mesmos bordões, foices e pedras empregadas contra o Padre Juvenal. Essas querelas resultaram em seis mortes e inúmeros feridos. O Santíssimo foi retirado para a freguesia do Crato, com indescritível pesar dos fiéis, e a igreja ficou fechada até dezembro de 1934”. (BARROSO, 2005, p. 18).

Na voz dos romeiros e dos trovadores, o clero local nunca aceitou a crença popular do sertanejo, tratando-a sempre pelo prisma das práticas supersticiosas. Como o culto à Mãe das Dores cresceu substancialmente após a morte de Cícero, constata-se que as autoridades religiosas queriam retirar a imagem da padroeira, porque os romeiros continua-

vam afluindo até o altar para venerar a relíquia sagrada deixada pelo padre: a imagem de Nossa Senhora das Dores.

Após a década de 1934, a escultura receberia um elemento novo, o qual faria parte de sua visualidade: o *cíngulo* que a envolve e forma cordas; item logo abaixo do coração trespassado por espadas (Figuras 2 e 3).

Figura 2. Detalhe do retábulo-mor com imagem de Nossa Senhora das Dores atada por um cíngulo.



Fonte: Acervo de Jadilson Pimentel, 2021.

Figura 3. Nossa Senhora das Dores, detalhe.



Fonte: Acervo de Jadilson Pimentel, 2021⁴.

Jadilson Pimentel dos Santos
Tucano, 14 de fevereiro de 2022.

Notas

- 1 Situado no sul cearense, é um vasto arco de verdes serras e vales férteis; um oásis engravado no árido chão nordestino.
- 2 Trazida de Portugal por vontade do Brigadeiro Leandro Bezerra, foi venerada enquanto padroeira por cerca de sessenta anos e encontra-se hoje sob os cuidados do reitor da Basílica. Chamada pelo povo de Caritá, é uma peça em madeira policromada, medindo setenta e cinco centímetros de altura, sendo uma imagem de feição barroca.
- 3 Outro acontecimento histórico que ocorreu diante da imagem, e ainda pouco discutido, foi a chamada Noite dos Caceteiros ou Revolta dos Caceteiros. Os caceteiros ou “Cerca-igrejas” eram pessoas simples, camponeses do Cariri, que tinham fama de manusear com habilidade extraordinária um bastão de madeira em ardilosos combates corpo a corpo.
- 4 O símbolo que aí se observa foi presente das senhoras da época. Referência imprescindível na vida dos romeiros; representação que conta acerca da permanência da imagem em sua casa. Um novo elemento iconográfico da Dolorosa do Juazeiro? Ou um elemento marco referencial das memórias e devoções populares que fazem do Juazeiro do Norte um dos maiores centros religiosos do planeta?

Referências Recomendadas

BARROSO, F. de Andrade. **Igrejas do Ceará**. Fortaleza: Premium, 2008.

PAZ, Marinho. **Cultura, política e identidades: Ceará em perspectiva**. Volume 1. IPHAN-CE, Fortaleza, 2014.

Data de envio: 15/02/2022

Data de aceite: 16/02/2022

A SANTA CECÍLIA, MARINO DEL FAVERO

ENTRE DEVOÇÃO E ESCULTURA FUNERÁRIA

Karin Philippov*



Escultura: Santa Cecília

Autoria: Marino del Favero (1864–1943)

Técnica: Escultura em bronze patinado

Dimensão aproximada: 120 cm x 50 cm x 30 cm (altura x largura x profundidade)

Procedência: Igreja de Santa Cecília e São José, São Paulo/SP

Origem: São Paulo

Época: Século XX, com datação provável entre 1929 e 1943

No patíbulo da mesa do altar da Igreja de Santa Cecília e São José, localizada na cidade de São Paulo, encontra-se uma pequena e discreta escultura em bronze patinado escuro executada e assinada pelo artista italiano Marino del Favero (Figura 1), entre os anos de 1929 e 1943. A escultura representa Santa Cecília já morta, com colar de pérolas no pescoço e coroada. A propósito de sua datação, a peça apresenta esse arco temporal marcado entre a publicação do primeiro e único livro existente sobre a Igreja de Santa Cecília e São José (SILVA, 1929) e o ano da morte do escultor, em 1943 (CAVATERRA, 2015).

* philippov@uol.com.br
<https://orcid.org/0000-0003-2945-6370>
<http://lattes.cnpq.br/9353654916050752>

Figura 1. Marino del Favero. O Martírio de Santa Cecília, 1929–1943. Bronze; 120 x 50 x 30 cm, Igreja de Santa Cecília e São José, São Paulo.



Fonte: Acervo de Karin Philippov. 25 de abril de 2019

No que concerne ao modelo para del Favero, observa-se que, possivelmente, parta da primeira escultura de Santa Cecília, esculpida em mármore de Carrara, por Stefano Maderno (Figura 2), no ano de 1600 e estabeleça, igualmente, um diálogo com a versão escultórica policrômica pertencente à Catedral de Santa Cecília de Albi (Figura 3), na França. A versão de Albi talvez tenha sido feita no século XIX, por integrar um altar neomedieval ali instalado, por ocasião de uma reforma executada na catedral, no mesmo século.

Figura 2. Stefano Maderno. Santa Cecília, 1600, mármore, 131 cm, Igreja de Santa Cecilia in Trastevere, Roma.



Fonte: Disponível em: <https://www.wga.hu/index1.html>. Acesso em: 21 set. 2021.

Figura 3. Autoria desconhecida. Sainte Cécile d'Albi, sem data. Escultura policromada, dimensões não encontradas, Catedral de Santa Cecília de Albi, França.



Fonte: Disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Sainte_cecile_albi_reliques_et_statue.JPG. Acesso em: 21 set. 2021.

Santa Cecília é martirizada no século II em Roma, após ser condenada pelo Tribunal de Almachio e seu assassinato se dá por degola não completa de sua nuca, sobre a qual três golpes são desferidos. Durante séculos seu corpo é buscado, sem sucesso, até que no ano de 1599, o Cardeal Paolo Emílio Sfondrati (LO BIANCO, 2007) a encontra nas Catacumbas de São Callisto, em Roma na mesma posição em que Stefano Maderno executa a escultura em mármore, hoje conservada na Igreja de Santa Cecília *in Trastevere*, construída onde teria sido sua casa. O modelo maderniano serve de base para muito da iconografia escultórica a partir de então. Inclusive, o achado arqueológico de seu corpo se transforma no livro *Le Parfum de Rome*, de Louis Veuillot (1871), dentro da vertente do romance histórico arqueológico francês.

Assim, a partir do modelo maderniano, a versão policrômica francesa é executada e instalada na Catedral de Santa Cecília de Albi, na França (Fig.3). Entretanto, o escultor a executa impondo uma alteração fundamental no corpo, ao colocar sua cabeça voltada para frente, contrariando a escultura de Maderno, que posiciona a cabeça da santa para trás, a fim de expor os três cortes na nuca.

Propõe-se que Marino del Favero (Figura 1) execute sua escultura dialogando com a versão de Albi (Figura 3), pois observa-se a cabeça da santa voltada para o fiel. O artista ainda acrescenta uma pequena coroa sobre sua cabeça e um colar de pérolas, símbolo da pureza e da virgindade, que pende sobre o queixo da santa, revelando sua condição de morta. Desse modo, a Santa Cecília de Marino del Favero, por estar no patíbulo e ser a representação de um corpo morto, aponta para a dupla função devocional e funerária, atraindo as orações dos fiéis, ao mesmo tempo que rememora sua condição de morte, substituindo *ad infinitum* o cadáver jacente da santa, como se seu falecimento tivesse acontecido naquele instante. Portanto, o fiel se relaciona devocionalmente com a santa, enquanto cultua seu corpo morto, fazendo de sua representação fúnebre testemunho de sua existência e ressaltando sua condição religiosa e histórica de martirizada.

Karin Philippov

São Paulo, 21 de setembro de 2021.

Referências Recomendadas

CAVATERRA, Cristiana Antunes. **Marino Del Favero, escultor e entalhador (1864–1943)**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Instituto de Artes. São Paulo, 2015. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/134268>. Acesso em: 21 set. 2021.

LO BIANCO, Anna. La Santa Cecilia di Stefano Maderno. In: LA BELLA, Carlo et al. **Santa Cecilia in Trastevere**. Roma: Palombi Editori, 2007.

PHILIPPOV, Karin. **A Obra Religiosa de Benedito Calixto de Jesus Através do Mecenato Religioso de Dom Duarte Leopoldo e Silva na Igreja de Santa Cecília**. Tese (Doutorado em História da Arte) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016, p. 119. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/321421>. Acesso em: 21 set. 2021.

_____. O Martírio de Santa Cecília: uma abordagem hagiográfica, histórica e artística em São Paulo. **Revista de História da Arte e da Cultura**, Campinas, SP, v. 1, n. 2, p. 142–165, 2020. DOI: 10.20396/rhac.v1i2.14267. Disponível

em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/rhac/article/view/14267>. Acesso em: 21 set. 2021.

SILVA, Dom Duarte Leopoldo et al. **A Parochia de Santa Cecília A Mons. Marcondes Pedrosa 1904–1929**, SP: Paróquia Santa Cecília, 1929, sem páginas.

VEUILLOT, Louis. **Le Parfum de Rome**. Paris: Librairie de Victor Palmé, 7ème édition, 1871. Disponível em: <https://ia80o2o6.us.archive.org/14/items/leparfumderomo1veui/leparfumderomo1veui.pdf>. Acesso em: 21 set. 2021.

Data de envio: 21/09/2021

Data de aceite: 21/09/2021

AS MASCARILLAS DO CONJUNTO ESCULTÓRICO DOS PASSOS DA PAIXÃO DO CARMO DE OURO PRETO, MG

Lia Sipaúba Proença Brusadin*



Esculturas: Passos da Paixão de Cristo

Autoria/atribuição: Não identificada

Técnica: Escultura em madeira e metal policromado, imagem de vestir (Talha inteira)

Dimensão aproximada: Variam entre 1,20 cm a 1,80 cm de altura

Origem: Não identificada

Procedência: Igreja do Carmo de Ouro Preto, MG

Época: Século XVIII

O conjunto escultórico dos Passos da Paixão está localizado nos re-tábulos da nave e do consistório da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto (MG) e corresponde às seguintes etapas da vida de Jesus Cristo durante a sua Paixão: Horto; Prisão; Flagelado; Coroa-do de Espinhos; *Ecce Homo*; com a Cruz às Costas e o Crucificado. No primeiro Livro de Inventário das Alaias (1754) e no Estatuto (1755) da ordem, já constam tais invocações. No século XVIII, durante as festi-vidades da Semana Santa, essas esculturas eram retiradas de seus re-tábulos para serem levadas em andor pelas vias públicas no cortejo do Triunfo. Assim, caracterizam-se por serem retabulares e processionais, são imagens de vulto de tamanho natural, com cabeleira, olhos de vidro

* liabrusadin@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-5446-4992>
<http://lattes.cnpq.br/0560928191841172>

e dentro da categoria da classificação da imaginária, elas variam entre talha inteira e vestir.

Esse acervo possui como singularidade a técnica construtiva da face em metal e policromia. Tal técnica consiste na colocação de uma máscara feita em metal fundido, a partir de um mesmo molde, encaixada ao crânio de madeira, cuja função era definir a fisionomia da imagem e fixar os olhos de vidro. Tal artifício foi frequente na imaginária espanhola, especialmente a Andaluza, durante os séculos XVII e XVIII. Essa tecnologia construtiva difundiu-se nas colônias por meio do intercâmbio de obras e mestres escultores, o que tornou a Escola Quitenha de Imaginária no Equador um importante polo produtor e exportador na América hispânica de imagens sacras “inteiras” ou “por peças” com máscaras em metal.

A técnica é citada como *mascarillas* em referências latino-americanas. Existem duas vertentes que analisam de maneira dialógica o uso das máscaras metálicas na América espanhola. A primeira defende que a colocação das máscaras foi um “atalho”, um meio mais curto e rápido de abastecimento da demanda local e de exportação de objetos devocionais. As peças eram confeccionadas em série, o que Kennedy-Troya (1998) denominou de uma “industrialização” dos processos produtivos, por meio da manufatura de obras a partir de um modelo e em grande quantidade. A segunda vertente acredita que a sua utilização está vinculada à necessidade de um acabamento refinado e brilhante da policromia, especialmente para os rostos das Virgens, alcançado com a pintura sobre o metal. Segundo Morález (2006), as *mascarillas* levavam o fiel ao êxtase perante a dramaticidade das imagens religiosas. (Figura 1).

Figura 1. Senhor dos Passos, Conjunto escultórico dos Passos da Paixão, Igreja do Carmo de Ouro Preto, MG.



Fonte: Acervo da autora, 2013.

No Brasil, a *maskarilla* é rara, até o presente momento foi somente encontrada nas esculturas dos Passos da Paixão do Carmo de Ouro Preto. No ano de 2014 realizamos a análise científica de tais imagens no Laboratório de Ciência da Conservação (Lacior) do Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais (Cecor) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Por meio das amostras recolhidas da máscara foi possível verificar a liga metálica de chumbo e zinco. Além disso, comprovamos o uso de Caolim, Carbonato de Cálcio, Sulfato de Cálcio hidratado, como cargas para a base de preparação e no caso dos pigmentos foram identificados o branco de chumbo como camada original e o branco de zinco na repintura. Esses materiais condizem com os mesmos empregados na imaginária devocional de madeira do século XVIII. Somado a isso, as Radiografias X permitiram a visualização da delimitação entre a madeira e o metal, os cravos em metal usados para encaixe, as cavidades oculares grandes, cujos olhos de vidro necessitam de massa para modelar as pálpebras, e alguns aspectos da talha.

Provavelmente as máscaras metálicas foram importadas, porém, não do Equador, mas sim, dos reinos ultramarinos, pois não havia circuitos comerciais entre aquelas regiões da colônia. Aliás, foi constatado, durante a pesquisa *in situ* realizada no ano de 2017 em Quito, que a representação do rosto de Jesus, tanto em seus traços formais quanto os materiais empregados, como as cabeleiras, é mais semelhante aos das esculturas ibéricas. Desse modo, o uso de uma técnica em série nos Cristos do Carmo de Ouro Preto foi para representar um único personagem, Jesus Cristo, em diferentes momentos da sua Paixão. Contudo, o acabamento brilhante da policromia sobre o metal das máscaras não pode ser observado em virtude de sua deterioração. (Figuras 2 e 3).

Figura 2. Ecce Homo, detalhe em perfil (esq.).



Fonte: Acervo da Autora, 2013.

Figura 3. Cristo Flagelado, detalhe.



Fonte: Acervo da Autora, 2013.

Portanto, o estudo da escultura em madeira policromada é amplo e interdisciplinar, sendo um tipo de investigação que ajuda na compreensão das singularidades e preservação do patrimônio brasileiro. A presente pesquisa é o resultado de uma investigação de mais de sete anos realizada a partir de uma metodologia de investigação teórico-prática e *in loco*. O estudo a respeito da máscara de chumbo policromada é ainda recente no nosso país e cremos que essas informações são subsídios para pes-

quisas posteriores entre o Brasil e sua relação com o restante da América Latina e península Ibérica ao longo dos séculos XVIII e XIX.

Lia Sipaúba P. Brusadin
Ouro Preto, 5 de maio, 2021.

Referências Recomendadas

BRUSADIN, Lia Sipaúba Proença, QUITES, Maria Regina Emery, SOUZA, Luiz Antônio Cruz, LEÃO, Alexandre. O Chumbo na Arte Escultórica: a análises científicas das máscaras metálicas dos Cristos da Paixão do Carmo de Ouro Preto (MG). **Patrimonium**, Belo Horizonte, vol. 1, n. 2, Dezembro de 2015.

_____. A Técnica da Escultura em Madeira com Máscara de Chumbo Policromadas: a contingência dos Cristos da Paixão da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto (MG). **Visualidades**, Goiânia, v. 14, n. 1, Janeiro-Junho de 2016.

BRUSADIN, Lia Sipaúba Proença. Usos e Funções da *Mascarilla* na Escultura Policromada Devocional Ibero-Americana: paralelo entre Brasil e Equador. **Imagem Brasileira**, Belo Horizonte, no 10, 2020.

KENNEDY-TROYA, Alexandra. Circuitos Artísticos Interregionales de Quito a Chile. Siglos XVIII y XIX. **Historia**, vol. 31, 1998.

MORÁLES, Julio César Vásconez. **Técnica y Materiales Empleados en la Policromía de la Escultura Colonial Quiteña y su Aplicación con Miras a la Restauración**. 2006. Tesis Previa a la Obtención del Título de Licenciado en Restauración y Museología – Facultad de Arquitectura, Artes y Diseño, Escuela de Restauración y Museología Universidad Tecnológica Equinoccial (UTE) Quito, Ecuador, 2006.

Data de envio: 05/05/2021

Data de aceite: 08/06/2021

SANTA GERTRUDES, E A “LINHA DA BELEZA”, COLEÇÃO PARTICULAR, MG

Marcos César de Senna Hill*



Escultura: Santa Gertrudes

Autoria/atribuição: Não identificada

Técnica: Escultura em madeira policromada

Dimensão aproximada: 110 cm x 35,5 cm x 28,5 cm (altura x largura x profundidade)

Origem: Não identificada

Procedência: Coleção particular, MG

Época: Segunda metade do século XVIII

Contextualizar historicamente uma escultura é procedimento desejável na fundamentação de análises formais, estilísticas e iconográficas. Mas como fazê-lo? Apesar de ser operação complexa, ela permite, contudo, múltiplas abordagens. No caso específico da imaginária religiosa, há, entretanto, pistas que podem ser rastreadas, desde que consideradas como parte de um conjunto compósito de características, conduzindo a hipóteses úteis.

É o que acontece quando se verifica o material do suporte. Contando-se já com suficiente conhecimento sobre esse assunto, tanto no Brasil Colônia quanto após a Independência, a utilização do barro, da madeira, da pedra e do gesso pode ser um indicativo cronológico significativo. Outra pista considerável é o modo como o escultor concebe a estru-

* hillmarcos@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8503-6915>
<http://lattes.cnpq.br/2263233359051121>

ra anatômica da imagem. Sim! Aquela que jaz subjacente à volumetria do panejamento. Uma meticulosa análise formal dessa anatomia indica, com certa clareza, o período de execução da peça assim como a qualidade técnica do próprio artífice, conduzindo a uma melhor análise formal do panejamento cuja dinâmica estará sempre impregnada de tendências estéticas vigentes, contribuindo para uma melhor contextualização da imagem estudada.

Há interesse em observar como a tendência estética do momento vincula-se intrinsecamente à história do corpo e a dos costumes, tudo permeado por correntes filosóficas que, em um determinado período, são absorvidas por instituições como, por exemplo, a Igreja Católica portuguesa, reconhecendo-se sua inegável supremacia sobre as mentalidades de regiões tropicais sob sua influência geopolítica.

Por último, vale sempre especular a função da peça em foco, o que ajuda a esclarecer alguns segredos menos evidentes como sua finalidade devocional e a localização para a qual a mesma foi concebida, estimulando a percepção de detalhes como a direção do olhar, a dinâmica gestual e a própria altura da peça, o que facilita o vislumbre da escala referente ao espaço que originalmente a imagem ocupava.

É o que ocorre com a imagem de Santa Gertrudes. Trata-se de uma obra de notável valor artístico, reiterado pela qualidade de sua fatura escultórica e da policromia, definindo características marcantes da época em que provavelmente foi concebida, a saber, a segunda metade do século XVIII. (Figura 1).

Figura 1. Santa Gertrudes, escultura em madeira policromada, coleção particular, 2ª metade do século XVIII.



Fonte: Acervo de Marcos Hill.

Mas, por que situá-la nesse período? Como já foi sugerido, a primeira pista refere-se ao suporte que, no caso, é a madeira, prioritariamente utilizada em imagens executadas na época suposta. Une-se a isto a qualidade formal de sua estrutura anatômica que, além da perfeição naturalista, observa o esquema da “linha da beleza”, definida pela sinuosidade de um “S” que se inicia na delicada inclinação da cabeça para a direita, escorrendo pelo ombro esquerdo, provocando um vinco na virilha e terminando elegantemente no pé esquerdo, projetado para a frente.

O vinco do panejamento de Santa Gertrudes, na virilha esquerda, caracteriza a singularidade de um corpo que, mesmo encoberto por pesado artefato têxtil, evidencia uma elegância formal impregnada de sutil erotismo, não raro em imagens religiosas femininas do mesmo período que se repete no caso da Santa Efigênia da Capela do Rosário de Mariana, atribuída a Francisco Vieira Servas. (Figuras 2 e 3).

Figura 2. Santa Gertrudes, detalhe.



Fonte: Acervo de Marcos Hill.

Figura 3. Santa Efigênia, escultura em madeira policromada atribuída a Vieira Servas, Capela do Rosário de Mariana, segunda metade do século XVIII.



Fonte: Acervo de Beatriz Coelho.

Podendo ser considerada como um traço canônico em virtude de sua significativa reincidência em corpos femininos representados, essa sutil sensualidade vincula-se ao hedonismo², influente tendência filosófica vigente na Europa das Luzes, pano de fundo do estilo Rococó, surgido no segundo quartel do século XVIII.

Como comenta Philippe Minguet, estudioso do estilo,

O que é novo é o ideal de um amor reduzido cada vez mais ao prazer, ao esforço para dar à libertinagem o aspecto de decoro. O erotismo rococó é essencialmente epidérmico e espiritual. [...] A nudez de Boucher, a nudez do século XVIII em geral, é a nudez “vestida”. É significativo que um dos temas mais recorrentes da

pintura galante seja o olhar indiscreto, desde os *Patins* de Lancret até *O Balanço* de Fragonard. Isto basta para indicar o caráter um tanto cerebral desta sensualidade. (MINGUET, 1992, p. 192).

Concluindo, vale ressaltar que o decoro dessa “nudez vestida”, tanto observável na Santa Gertrudes quanto na Santa Efigênia de Mariana é ainda encontrada em imagens como a Santa Cecília da Matriz de Sabará, entre várias, definindo uma singularidade que, como pista, pode respaldar estudos futuros sobre outras esculturas atribuíveis ao mesmo período.

Marcos Hill
Belo Horizonte, 27 de julho de 2021.

Nota

- 1 Hedonismo: Doutrina que considera que o prazer individual e imediato é o único bem possível, princípio e fim da vida moral: “Ligações mais próximas com o rococó podem ser detectadas no segundo conceito mencionado, o hedonismo que atravessa o século, fazendo da busca da felicidade e do prazer a obsessão constante do homem setecentista.” (OLIVEIRA, 2003, p. 52).

Referências Recomendadas

CONTI, Flávio. **Como reconocer el arte rococó**. Barcelona: EDUNSA, 1993.

MINGUET, Philippe. **Estética del Rococó**. Madrid: Catedra, 1992.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Data de envio: 27/07/2021

Data de aceite: 31/07/2021

SÃO VICENTE DE PAULO MISSIONÁRIO

UMA DEVOÇÃO VICENTINA NO CARAÇA, MG

Maria Clara de Assis*



Escultura: São Vicente de Paulo Missionário

Autoria/atribuição: Oficina Francesa - Maison Raffl

Técnica: Gesso Moldado e Policromado

Dimensão aproximada: 110 cm x 33 cm x 32 cm (altura x largura x profundidade)

Origem: Paris, França

Procedência: Igreja Matriz de Nossa Senhora Mãe dos Homens / Santuário do Caraça – MG

Época: Final do século XIX

A escolha da escultura de São Vicente de Paulo Missionário (Figura 1) para compor o “Projeto Singularidades” nasce da percepção e entendimento acerca da relevância e da necessidade de se estudar e compreender o acervo constituído a partir do suporte em gesso. Sua técnica e materialidade inauguram uma nova tipologia escultórica no estado de Minas Gerais, seu aspecto formal exprime realismo e seu valor devocional é imensurável.

* claraassisrestauro@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6799-6496>
<http://lattes.cnpq.br/1047980425916422>

Figura 1. São Vicente de Paulo Missionário, vista frontal.

Fonte: Maria Clara de Assis, 2016.

A escultura pertence à Igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens, edificada inicialmente em estilo barroco por volta dos anos de 1779, sendo erguida em 1805, dedicada a Nossa Senhora Mãe dos Homens, idealizada e custeada pela figura lendária de Irmão Lourenço¹ (ZICO, 1988).

Após a morte do Irmão Lourenço e, em torno de 1854, chegam ao Caraça novos padres lazaristas que dão início a uma nova gestão. O Padre francês Júlio Clavelin, chega ao Caraça, no ano de 1862, atuando como professor e, em seguida, como diretor. E é quando assume tal posto que se inicia seu grande feito, a construção da Catedral Neogótica, que temos hoje, substituindo a ermida barroca, sendo concluída em fins do século XIX. (COELHO, 2005).

A imagem de São Vicente de Paulo compõe o novo programa iconográfico disposto na nova edificação religiosa, acompanhado de mais nove imagens, também em gesso, com características formais e estilísticas comuns entre si.

A escultura em estudo foi elaborada a partir da técnica de formas que são preenchidas com gesso líquido e camadas de sisal, hastes de madeira em sua parte interna para auxiliar na sustentação e haste em metal, nos

pontos externos, mais frágeis, como dedos e os atributos. Para garantir maior estabilidade da escultura, sua base foi construída em madeira, com formato octogonal. Traz consigo um atributo na mão esquerda, sendo uma cruz de madeira.

A anatomia do rosto, frisos da barba e cabelos possuem tratamento apurado. A sobrepeliz possui uma pintura a pincel em tons de cinza que, mesclados ao branco, simulam uma renda. A estola possui detalhes em *stencil*² com elementos fitomorfos na cor dourada. A carnação traz no rosto variadas gradações de bege e rosa que junto ao formato moldado da face mostram a profundidade dos detalhes que remetem a um ancião, como Vicente de Paulo foi retratado, a partir de sua máscara mortuária presente em seu corpo incorrupto³ (Figura 2).

Figura 2. Corpo incorrupto de São Vicente de Paulo Missionário.
Capela de São Vicente de Paulo em Paris – França.



Fonte: <https://www.santuariodocaraca.com.br/translacao-das-reliquias-de-sao-vicente-de-paulo/>
Acesso em: 21 jul. 2021.

A policromia da escultura apresenta, assim como todo o conjunto em gesso da igreja citada, uma paleta de cores de gradações sutis e tonalidade mate. A imagem não possui olhos de vidro, sendo estes moldados

e policromados com pintura a pincel que acrescenta ao olhar do santo profundidade e realismo.

Sua fatura é de uma fábrica francesa, muito semelhante a um ateliê e/ou oficina por manter traços da manufatura na concepção e finalização das peças, conhecida como *Maison Raffl*⁴, localizada na Rua Bonaparte, número 64, em *Saint Sulpice* e foi grande responsável pela comercialização de diversos artigos religiosos para todo o mundo, através de catálogos de comercialização (Figura 3).

Figura 3. Oficina La Statue Religieuse – Mason Raffl. Paris, 1901.



Fonte: Le Mois Littéraire et Pittoresque, Tome V, Statue Religieuse, p. 94.

A imagem de São Vicente possui, na parte posterior de seu verso, mais precisamente no barrado da túnica, uma placa em metal, com um rele-

vo de um coração flamejante, elemento iconográfico do Sagrado Coração de Jesus, com a inscrição do nome da referida fábrica.

Vicente de Paulo foi sacerdote e criador da Congregação da Missão em 1625, e dedicou-se a obras de caridade. Os primeiros Lazaristas ou Vicentinos, como são chamados, chegaram ao Brasil no ano 1820 e, com o passar do tempo, a iconografia de São Vicente de Paulo se espalhou pelo país. A representação mais comum do Santo apresenta-se com uma sotaina de cor preta, golas brancas com uma criança no colo e outra de pé junto a si. No caso da escultura do Santuário do Caraça, trata-se da representação singular de São Vicente de Paulo Missionário, trajando a sobrepeliz de cor branca sobre a sotaina preta, em seu pescoço uma estola e segura na mão esquerda uma cruz (LORÊDO, 2002). A representação mostra o homem de idade avançada, calvo e com barba esbranquiçada que sai a pregar de encontro aos necessitados.

As imagens em gesso, de modo geral, estão inseridas em diversos contextos sociais. Para além de ocuparem os espaços religiosos, habitam residências e instituições com suas características e peculiaridades e estão impregnadas dos mais diversos valores, afetividade e lembranças perpetuadas nas relações familiares de geração em geração.

Cada bem cultural de devoção adquire com o passar do tempo aspectos particulares e singulares, tanto para uma comunidade como para o detentor. Diante disso, são necessários o respeito e a prática ética da conservação-restauração no tratamento, acautelamento e preservação do citado acervo.

Maria Clara de Assis
Santa Luzia, 24 de julho de 2021.

Notas

- 1 Irmão Lourenço de Nossa Senhora é o nome que consta em alguns documentos presentes no Santuário do Caraça. Em seu testamento, alegou ser português, natural da cidade de Nazagole, diocese de Lamego. Teria recebido o hábito da Ordem terceira de São Francisco, em

Diamantina, no ano de 1763. Irmão Lourenço faleceu em 1819 e contou como testemunha de seu testamento o pintor Manuel da Costa Ataíde (ZICO, 2000).

- 2 É uma técnica utilizada nas artes que tem como objetivo transpor para uma superfície, utilizando tinta a pincel ou aerossol, através da perfuração ou um corte em um papel ou acetato.
- 3 O corpo incorrupto de São Vicente encontra-se disposto para a contemplação dos fiéis na Capela de São Vicente de Paulo em Paris, na França.
- 4 Ignaz Raffl (1828–1895) foi um escultor italiano que estudou e trabalhou em Roma, Veneza e Florença. No ano de 1857 se mudou para Paris onde fundou sua oficina *La Statue Religieuse* — abreviação RAFFL et Cie, também conhecida como Maison Raffl. Tratava-se de uma oficina que produzia e comercializava diversos objetos para igrejas, dentre eles esculturas devocionais nos mais diversos materiais, papiermâche, metal fundido e o gesso (ASSIS, 2016, p.70).

Referências Recomendadas

ASSIS, Maria Clara de. **Diagnóstico do Estado de Conservação das Esculturas em Gesso da Igreja Nossa Senhora Mãe dos Homens/ Santuário do Caraça, Minas Gerais**. 2016. 133f. TCC (Graduação) – Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

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

ETZEL, Eduardo. **Imagem Sacra Brasileira**. São Paulo: Melhoramentos: USP, 1979.

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

ZICO, Pe. José Tobias. **Congregação da Missão no Brasil**. Belo Horizonte: Líthera. Maciel Gráfica, 2000.

ZICO, Pe. José Tobias. **Caraça**. Peregrinação, Cultura e Turismo. Belo Horizonte: São Vicente, 1988.

Data de envio: 24/07/2021

Data de aceite: 25/07/2021

SÃO JOSÉ DE BOTAS E O MENINO JESUS DORMINDO, BELO HORIZONTE, MG

Maria Regina Emery Quites*



Escultura: São José de Botas

Autoria/atribuição: Mestre Barão de Cocais

Técnica: Escultura em madeira policromada

Dimensão aproximada: 70 cm de altura

Origem: Região de Barão de Cocais, em Minas Gerais

Procedência: Museu Mineiro/ Minas Gerais

Época: Século XVIII/XIX

A obra escolhida é o São José de Botas do acervo do Museu Mineiro em Belo Horizonte, Minas Gerais. Pertencia à coleção Geraldo Parreiras e foi comprada pelo governo do Estado de Minas Gerais na composição do acervo de arte sacra do museu. A peça e mais duas outras obras de similares estilemas são atribuídas ao Mestre Barão de Cocais.

Essa atribuição faz referência à região de origem da escultura, que é a Capela de Nossa Senhora do Socorro em Cocais, no município de Barão de Cocais. Há outras esculturas com as mesmas características formais na capela e região adjacente. (Figura 1) A assinatura desse mestre é reconhecida na representação dos marcantes traços faciais e indumentária com características semelhantes. Segundo Nardi e Queiroz (2003) há documentos da fatura destas obras, no ano de 1775 e as autoras levantam

* mariareginaemery@yahoo.com.br
<https://orcid.org/0000-0002-6736-1762>
<http://lattes.cnpq.br/1943960329335593>

a hipótese de atribuição ao nome de Antônio de Souza, único escultor com registro no livro de Fábrica, sendo pago em 1769 para confecção de retábulo da Capela de Socorro.

Figura 1. São José de Botas, Museu Mineiro, Minas Gerais.



Fonte: Acervo de Maria Regina Emery Quites/2010.

Dentro da representação iconográfica de São José, a mais comum é o santo carregando o menino Jesus sentado em um dos braços e na outra mão segura um lírio ou um cajado e veste botas, que tem relação com a fuga para o Egito.

A singularidade aqui apresentada é a representação do menino Jesus dormindo, que repousa em seu braço esquerdo sobre o manto do santo, com tamanha graciosidade que é impossível não cativar nosso olhar. Com feições semelhantes ao pai exibe refegos no pescoço e abdômen, sobressaindo o relaxamento dos braços e pernas soltos como um bebê em sono tranquilo. (Figura 2).

Figura 2. São José de Botas (detalhe), Museu Mineiro, Minas Gerais.



Fonte: Acervo de Maria Regina Emery Quites/2010

Há outras esculturas atribuídas ao Mestre, como Santo Antônio com o menino em pé e várias Nossas Senhoras cujos meninos estão sentados, mas nenhuma tem tanta graciosidade. Podemos fazer uma leitura hagiográfica de São José, o santo que acolheu a paternidade, com cuidado e proteção, para dar uma família ao Cristo Salvador. Essa escultura poderia ter uma função pedagógica como símbolo de valorização da família, no contexto da sociedade de fins do século XVIII, na Minas colonial. Ou então, pensar que o menino Jesus dormindo nesta representação seja um traço da sensibilidade do escultor.

Maria Regina Emery Quites
Santa Bárbara, 15 de abril de 2021.

Referências Recomendadas

CIRCUITO CULTURAL PRAÇA DA LIBERDADE, **Museu Mineiro**, 2017. Disponível em: <http://circuitoliberalde.mg.gov.br/pt-br/espacos-br/museu-mineiro>. Acesso em: 31 mar. 2021.

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

NARDI, Carolina M. Proença, QUEIROZ, Moema N. **Mestre Barão de Cocaís**: uma assinatura revelada, Imagem Brasileira, n.2, Belo Horizonte, 2003. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistaceib/index.php/imagembrasileira/article/view/41/29>. Acesso em: 31 mar. 2021.

RAMOS, Aline C. G. **Mestre Barão de Cocaís**. Disponível em: https://www.academia.edu/9144680/Mestre_Bar%C3%A3o_de_Cocais. Acesso em: 31 mar. 2021.

Data de envio: 15/04/2021

Data de aceite: 30/04/2021

O SANTO ANTÔNIO E O MENINO

UM REGISTRO DE ICONOCLASTIA HISTÓRICA, FAZENDA DA BICA, RJ

Nancy Regina Mathias Rabelo*



Escultura: Santo Antônio e o Menino

Autoria/atribuição: Não identificada

Técnica: Escultura em madeira pintada e dourada

Dimensão aproximada: 1,26 m de altura

Origem: Portugal (possibilidade)

Procedência: Capela de Santo Antônio da Bica, Sítio de Burle Marx - RJ

Época: último quartel do século XVII

A imagem sobre a qual aqui comentaremos trata-se de um Santo Antônio de provável origem portuguesa, orago da Capela de Santo Antônio da Fazenda da Bica, localizada na antiga Fazenda de D. Izabel Coutinha, atualmente Sítio de Burle Marx, onde outrora viveu o famoso paisagista em Barra de Guaratiba, bairro da zona oeste do Rio de Janeiro.

Trata-se de uma escultura de vulto, retabular, com 1,26 m de altura, em madeira pintada e dourada, datável do último quartel do século XVII. (Figura 1).

* nancyrabelo@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-3223-2503>
<http://lattes.cnpq.br/7632520651403279>

Figura 1. Santo Antônio com o menino. Datação anterior a 1680, provável origem portuguesa, Madeira pintada e dourada, Capela de Santo Antônio da Bica, Sítio de Burle Marx/ Barra de Guaratiba/RJ.



Fonte: Acervo de Nancy Rabelo - 22/07/2007.

Típico das esculturas maneiristas da época¹, o santo apresenta-se rígido, em postura hierática, nobre e severa. Possui expressão plácida, olhos pintados, orelhas ligeiramente proeminentes. A base ostenta o nome do santo, dentro das recomendações borromínicas de reconhecimento imediato da imagem - “*De los nombres de los santos que alguna vez deben inscribir-se*”². Com a mão esquerda segura o livro de orações sobre o qual o Menino Jesus posta-se de pé em pose pouco naturalista. A túnica marrom possui arremates em dourados e à direita da cintura o cingulo franciscano apresenta os nós dos votos de pobreza, obediência e castidade. Ligeiramente repuxada, a barra da bainha da veste é caprichosamente decorada em ornatos dourados deixando à mostra a túnica interna e os pés que calçam sandálias de couro.

Cabe ressaltar também o tamanho das mãos, que representadas em proporção ligeiramente maior, buscam valorizar a gestualidade, em um procedimento de correção ocular para ser vista à distância no retábulo do altar mor.

A criança apresenta compleição anatômica robusta e definida, em postura de ligeira torção sobre o próprio eixo, cabelos encaracolados. Está despojada de vestes, tem o sexo à mostra e abraça-se ao santo. (Figura 2).

Figura 2. Santo Antônio com o menino, detalhe do Menino.



Fonte: Acervo de Nancy Rabelo - 22/07/2007.

Os olhares do santo e do Menino Jesus direcionam-se ligeiramente para baixo, em direções diferentes, o que estabelece uma área maior de comunicação com os fiéis. (Figura 3).

Figura 3. Santo Antônio com o menino, detalhe do Santo Antônio.



Fonte: Acervo de Nancy Rabelo - 22/07/2007.

A estreita ligação estabelecida entre igreja e poder régio está bem demonstrada no fato que o cônego José de Souza Azevedo Pizarro e Araújo³ nos conta sobre esta imagem religiosa: quando os franceses chefiados pelo corsário Jean François Duclerc invadiram pela segunda vez a cidade do Rio de Janeiro em 1710, aportaram na Barra de Guaratiba.

Aquí estiverão os Francezes quando pela Barra de Guaratiba entrarão, e vierão ao Rio de Janeiro, para se fazerem Senhores dele: e consta pela Tradição, que nesta m.ma ocasião, faltos do sentimento de Cristianismo, meterão na mão de Santo Antonio uma espetada de carne, e profanarão a caza de Deos.⁴.

Ao fazê-lo, cometiam um gesto de ataque ao governo local e à metrópole, invadindo as terras cariocas em uma ação simultaneamente política de guerra e iconoclasta.

Nancy Rabelo
Rio de Janeiro, 21 de maio de 2021.

Notas

- 1 O maneirismo – que no Brasil estendeu-se do século XVI ao XVII – antecedeu o barroco e, diferentemente da Europa, apresentou esculturas sóbrias, idealizadas.
- 2 BORROMEO, Carlos. *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*: 1577. México: Dirección General de Publicaciones; Universidad Nacional Autónoma de México, 1985. *Instrucciones fabricaenet suppellectilis ecclesiasticae*.
- 3 Em 1794–1795, o então cônego Pizarro – depois conhecido como Monsenhor Pizarro - realizou as Visitas Pastorais às freguesias de metade do Rio de Janeiro, fazendo um levantamento do acervo e situação das matrizes, capelas, oratórios, propriedades existentes e descrição do território.
- 4 Freguesia de São Salvador do Mundo. Orago da Guaratiba. **I Livro das Visitas Pastorais feitas pelo Mons. Pizarro no ano de 1794** – fols.30 a 35 v.

Referências Recomendadas

ARAÚJO, José de Souza Azevedo Pizarro e. 1753–1830. **O Rio de Janeiro nas Visitas Pastorais de Monsenhor Pizarro: inventário da arte sacra fluminense/concepção e coordenação** Marcus Antônio Monteiro Nogueira. Rio de Janeiro; INEPAC, 200, p.105.

PIZARRO, José de Souza Azevedo e Araújo. **I Livro das Visitas Pastorais, Freguesia de São Salvador do Mundo. Orago da Guaratiba**, RJ, fols.30 a 35 v., 1794.

RABELO, Nancy Regina Mathias. **A Escultura Religiosa fluminense e as visitas pastorais do cônego Pizarro em 1794-95**. 2009. Tese apresentada ao Programa de pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro para obtenção do Grau de doutor. Área de Concentração: História e Crítica da Arte. Rio de Janeiro, 2009.

SÍTIO Roberto Burle Marx, Capela Santo Antônio da Bica. Disponível em: <https://sitioburlemarx.org/espaco/espaco-desvinculado/> Acesso em: 2 maio 2021.

Data de envio: 21/05/2021

Data de aceite: 23/05/2021

SÃO JOAQUIM, O ESPOSO DE SANT'ANA

Olinto Rodrigues dos Santos Filho*



Escultura: São Joaquim

Autoria: Rodrigo Francisco Vieira

Técnica: tela encolada, madeira, cera, policromia e rendas

Dimensões: 86,5 x 32,5 x 29 cm

Origem: Minas Gerais

Procedência: Matriz de Santo Antônio de Tiradentes-MG

Época: século XVIII (1753)¹

Na nave da Matriz de Santo Antônio de Tiradentes se localiza um retábulo de talha dourada, do lado do evangelho, mandado construir pela Irmandade do Bom Jesus do Descendimento da Cruz em 1734 e executado pelo entalhador bracarense Pedro Monteiro de Souza (1696 - ?)². O retábulo abrigava, originalmente, as imagens de Jesus Cristo Crucificado, Nossa Senhora do Pé da Cruz e São João Evangelista, formando o conjunto do Calvário. Neste altar também funcionou, entre 1740 e 1790, a Irmandade de São João Evangelista, composta por homens pardos, que depois construiu sua própria Capela. (Figura 1).

* olintorsantos@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3243-2305>

Figura 1. Retábulo do Senhor do Descendimento. Matriz de Santo Antônio de Tiradentes, MG.



Fonte: Acervo de Olinto Rodrigues.

Na década de 1750, a Irmandade do Bom Jesus do Descendimento recebeu a doação de uma bela imagem de Sant'Ana Mestra, de excelente escultura e rica policromia estofada a ouro, possivelmente proveniente das oficinas de Lisboa.

Para acomodar a doação feita pelo padre Antônio Veloso do Carmo, foi necessário criar um nicho lateral, suprimindo uma coluna da área mediana do retábulo. Mesmo assim, a imagem ficou um tanto grande para a profundidade do nicho, ficando parte da base para fora.

Para fazer correspondência, a irmandade abriu um outro nicho semelhante do outro lado do retábulo (à esquerda) e nele fez colocar a imagem do marido de Sant'Ana, São Joaquim, segundo a tradição, avós de Jesus. Como não havia imagem deste santo na igreja, a irmandade teve que mandar fazer uma. Ainda em 26 de junho de 1753, consta em um acórdão que “convieram a todos que se fizesse uma imagem do Snrº São Joaquim pa. se pôr no altar de sua parte e Sant'Ana de outra...”³

No mesmo ano fiscal de 1753, consta que a irmandade pagou “a Rodrigo Francº de feitio da Imagem do Snrº São Joaquim. 22 ½”⁴.

Por esses documentos, ficamos sabendo que a irmandade contratou a execução da imagem de São Joaquim ao santeiro Rodrigo Francisco Vieira pelo pequeno preço de vinte e duas oitavas e meia de ouro.

Certamente, não tendo grandes cabedais, a irmandade encomendou a esse artesão uma imagem de valor menor e executada em tecido ou tela grossa, enrijecida com cola e cera, sendo apenas a peanha, as mãos e o cajado em madeira.

Outras imagens desta técnica em tela encolada encontram-se na igreja Matriz e em outras igrejas de Tiradentes. Na Matriz vamos encontrar os dois crucifixos dos nichos das sacristias; o busto de São João Evangelista de Roca, localizado no mesmo altar; e a imagem de São Sebastião, que fica no nicho do altar-mor. Na igreja de Nossa Senhora das Mercês temos uma imagem de Nossa Senhora do Parto e na Igreja de São João Evangelista uma imagem de São Francisco de Assis, ambas hoje no Museu da Liturgia da Paróquia de Tiradentes. Ao que parece, esse conjunto de imagens de tela encolada pode ser atribuído a esse Rodrigo Francisco, do qual nada se sabe.

Ainda em fins do século XVIII, o entalhador Salvador de Oliveira foi contratado pela Irmandade do Descendimento para fazer uns “plintos” ou peanhas para as imagens de Sant’Ana e São Joaquim, agora com decoração de gosto rococó em cacheados dourados sobre fundo branco, que sobreviveram até a atualidade.

Sabemos, por tradição oral, que, nos anos 1950 ou 1960, a imagem teria sido levada para o Rio de Janeiro por Manoel Moraes Batista Neto, tiradentino que lá morava, para ser restaurada por estar em péssimo estado de conservação. Não se sabe ao certo, mas acho que o trabalho foi feito pela famosa “Casa Sucena”, a grande fornecedora de artigos religiosos para todo o Brasil por mais de 150 anos. O que se viu não foi uma restauração e sim uma repintura total nas cores verde, marrom, vermelho e rosa com detalhes dourados. A antiga renda dourada foi substituída por uma renda larga de algodão enrijecida.

A imagem é estruturada sobre uma peanha de madeira com moldura côncava marmorizada, o corpo todo feito em tela encolada, tem dentro um apoio de madeira. A cabeça em tela encolada com carnação rosada, apresenta longa barba e cabelos curtos com pequena calvície que identifica o santo, tudo feito com uma fibra natural do tipo bromélia que cresce nas árvores da região. As mãos foram esculpidas em madeira delicadamente, sendo que a direita segura um cajado em T e a esquerda segura o manto. (Figura 2).

Figura 2. São Joaquim (antes da restauração).



Fonte: Acervo de Cristiano Felipe Ribeiro.

É preciso que se diga que a técnica usada por esse artista é rara no Brasil e, em Minas Gerais, só encontramos algumas peças em Tiradentes, São João del Rei e Prados. Esse santeiro trabalhou em outros materiais, pois a ele pode ser atribuída a imagem do São José do nicho do Chafariz de Tiradentes (1749), em terracota, e as figuras do presépio de Maria José Veloso (Sá Cota Veloso), também em terracota e hoje no acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo. Além disso, podem ser atribuídas a

ele também as imagens de São José e Santo Antônio da capela de Nossa Senhora da Penha de França do Bichinho, esculpidas em madeira.

No ano de 2021, a imagem foi restaurada por Cristiano Felipe Ribeiro da empresa Ânima, com recursos da paróquia. Após prospecção, constatamos a existência de pintura subjacente e decidimos, com o restaurador, remover a repintura que muito descaracterizava a imagem. (Figura 3).

Figura 3. São Joaquim (após a restauração).



Fonte: Acervo de Cristiano Felipe Ribeiro.

Além da remoção da pintura, foi feita a reestruturação da peça com aplicação de cola. Foi bastante gratificante encontrar um tom ocre, rosado e dourado, tanto no manto quanto na túnica, com belos acantos do tipo arabescos em ouro e prata e uma carnação de melhor qualidade no rosto e nas mãos. Na peanha foi encontrado outro marmorizado em tons bege e preto.

Concluindo a restauração, foi retirada a renda de algodão e aplicada uma nova renda dourada, mais estreita, de origem portuguesa.

É notável a grande valorização da imagem após a remoção da repintura e a perfeita integração ao nicho no altar em tons semelhantes à imagem e a sua correspondente, Sant'Ana.

Olinto Rodrigues dos Santos Filho
Tiradentes, 13 de março de 2022.

Notas

- 1 Inventário Nacional de bens móveis e integrados, 13ª SR/IPHAN-MG. Ficha da imagem de São Joaquim (Escritório Técnico de Tiradentes).
- 2 SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues. *A Matriz de Santo Antônio em Tiradentes*. Brasília: Iphan, 2010.
- 3 Livro de Receita e Despesa da Irmandade do Bom Jesus do Descendimento 1736-1770, folha 45. Arquivo Paroquial de Tiradentes.
- 4 Livro de Receita e Despesa da Irmandade do Bom Jesus do Descendimento 1736-1770, folha 47. Arquivo Paroquial de Tiradentes.

Referências Recomendadas

MEDEIROS, Gilca Flores de. MONTE, Eliane. Obras em tela encolada em Minas Gerais: Estudo e Catalogação. **Revista Imagem Brasileira**. n. 2, jan. 2003. pp. 169-174. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistaceib/index.php/imagembrasileira/article/view/52>. Acesso em: 14 mar. 2022.

_____. Rodrigo Francisco Vieira e as imagens em tecido: uma técnica inusitada, um autor reconhecido. **Revista Imagem Brasileira**. n. 5, jan. 2009. pp. 147-153. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistaceib/index.php/imagembrasileira/article/view/125>. Acesso em: 14 mar. 2022.

SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues. *A Matriz de Santo Antônio em Tiradentes*. Brasília: Iphan, 2010.

Data de envio: 13/03/2022

Data de aceite: 14/03/2022

SACRÁRIO

USO DE FOLHA DE PRATA E O LITÍGIO ENTRE MESTRE ATAÍDE
E A IRMANDADE DO ROSÁRIO DE MARIANA, MG

Silvana Mary Bettio*



Escultura: Sacrário

Autoria: Francisco Vieira Servas (talha) e Manoel da Costa Ataíde (policromia)

Técnica: Talha em madeira dourada, prateada e policromada

Origem: Minas Gerais

Procedência: Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos - Mariana - MG

Época: Talha: século XVIII (1770–1775); policromia: século XIX (1823–1826)

O sacrário aqui apresentado encontra-se no altar-mor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, construída entre 1752–1758 e faz parte de um dos mais antigos conjuntos de talha rococó da cidade de Mariana (OLIVEIRA; CAMPOS, 2010, p. 109), executado pelo entalhador bracarense Francisco Vieira Servas¹, datado do período de 1770–1775, e com policromia, douramento e prateamento de autoria do pintor marianense Manoel da Costa Ataíde², entre os anos de 1823–1826 (Figura 1).

* silbettio2@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-9203-1178>
<http://lattes.cnpq.br/7623207054318332>

Figura 1. Altar-mor, Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos de Mariana, MG.



Fonte: Acervo de Beatriz Coelho.

Na talha policromada, o sacrário tem arquivolta com sanefa, cortinado vermelho que se abre sobre um emaranhado de nuvens com folha de prata sob esgrafiado azul claro e conjuntos de sete querubins. A porta do sacrário é contornada com douramento e no centro há um cordeiro e uma nuvem em espiral folheada à prata (Figura 2).

Figura 2. Sacrário do altar-mor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Mariana dos Pretos, MG.



Fonte: Acervo de Beatriz Coelho.

A singularidade dessa obra (Figura 3) está no uso da folha de prata, que foi o pivô de uma desavença, em processo judicial, do Mestre Ataíde contra os mesários da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Mariana.

Figura 3. Detalhe da porta do Sacrário do altar-mor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Mariana, MG.



Fonte: RAMOS, 2002, p. 30.

Manoel da Costa Ataíde foi contratado por essa irmandade para executar os trabalhos de pintura do forro da Capela-mor, policromia e douramento do altar, firmado em Termo de Ajuste em 23/05/1823, onde

“constam o ajuste da Obra em hum conto e trezentos mil reis [...], em trez pagamentos iguais, pago o primeiro no principio da obra, e o outro em meio, e outro no fim.” (MENEZES, 1965, p. 130-131).

Era frequente o Termo de Louvação, onde os denominados *louvados* eram mestres ou oficiais especializados na mesma arte da obra em avaliação, designados pelos contratantes ou por autoridades, para examinarem o cumprimento das condições contratadas, dando um parecer técnico da conclusão e da fatura do trabalho executado.

De acordo com Menezes (1965, p. 120-121), em 03/01/1826, com o término dos trabalhos de pintura e douramento, a irmandade não aceitou a obra como concluída, dizendo que a execução não estava de acordo com o que fora contratado. Em 04/03/1826, Ataíde moveu uma ação na justiça contra os mesários da irmandade, cobrando os valores que não lhe foram pagos. Os louvados, Tenente Francisco Xavier Carneiro e João Lopes Maciel, atestaram em seus laudos, que:

[...] na talha do Altar Mor há dourado mas ajudado de tintas; [...] o Sacrario não está segundo o tracto, por que nas Condiçoens não se falla em prata alguma, as nuvens do Sacrario se achão prateadas.

Ataíde se defendeu alegando ser um procedimento que era usado na época, citando alguns exemplos: “que o Sacrario está dourado segundo a regra, e tracto, e que só o Carneiro, e Nuvens está de prata, por ser uzo, e conforme, como bem se vê no altar das almas da Sé, e no do Rosario a elle fronteiro, e diz que os mesmos louvados, tanto forão agora sobornados pelo inimigo Capital do Autor, que reprovão agora nesta o uso de prata entre o oiro”, pois usaram a mesma técnica em obras de várias igrejas de Mariana, “dando por cima da prata o Regraxo de vermelha”, que corresponde a uma camada de proteção³.

Em pesquisa realizada no arquivo do acervo de obras restauradas no CECOR de 1977 a 2016, constatamos que o douramento nas obras é predominante, no entanto há também a presença de folha de prata, sendo sua utilização relacionada a razões estéticas, históricas e principalmente iconográficas. Haja vista a frequência do prateamento nas nuvens,

carneiros, pombos, asas de querubins, luas, palmas e também nos panejamentos, como mantos, túnicas e véus, nos quais a cor relacionada nas imagens deve estar de acordo com o realismo das representações e as exigências iconográficas da presença do branco reluzente (QUITES; MORESI; BETTIO, 2018, p. 143-149).

Nas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia⁴, Tít. 27, de 1720, é solicitado que os sacrários se conservem com toda decência possível estando sempre no altar maior, e no parág. 95: “Serão os ditos Sacrarios dourados por fóra, e muito melhor se também o forem por dentro”.

Levantamos uma questão: a irmandade do Rosário de Mariana estaria cumprindo alguma regulamentação ou os louvados foram, de acordo com o Mestre Ataíde, subornados pelo inimigo?

Silvana Mary Bettio
Belo Horizonte, 5 de março de 2022.

Notas

- 1 Francisco Vieira Servas nasceu em 22/01/1720, na Freguesia de Sam Paio de Eira Vedra, Arcebispado de Braga, Portugal, e faleceu em 17/07/1811, em São Domingos do Prata-MG (RAMOS, 2002, p. 57).
- 2 Manoel da Costa Ataíde foi sargento, alferes, professor de arte, pintor, policromador e dourador, nasceu em 1762 em Mariana-MG, e faleceu em 02/02/1830, na mesma cidade.
- 3 A folha de prata oxida quando fica exposta ao ar, sendo uma característica intrínseca do material, fato descrito nos tratados e manuais artísticos antigos. O produto da oxidação é o sulfeto de prata de cor preta. O processo de degradação pode ser acelerado pelas condições de conservação, poluentes, umidade, manuseio, intervenções inadequadas. E no inventário de Ataíde de 1832, entre os itens constava *Hum Dº segredo das Artes dous Tomos*, o qual descreve o verniz para cobrir as folhas de prata, dizendo que ficariam perfeitas como a prata polida.
- 4 Foi a compilação de normas e diretrizes a primeira e principal legislação eclesiástica no Brasil Colonial, que normatizava a prática religiosa, regulando toda a vida da sociedade.

Referências Recomendadas

CAMPOS, A. A. **Manoel da Costa Ataíde**: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS DO ARCEBISPADO DA BAHIA. Feitas e ord. pelo illust., e rev. Sr. D. Sebastião Monteiro da Vide. Lisboa, 1719/Coimbra, 1720. S.Paulo: Typographia 2 de Dez. de Antonio Louzada Antunes, 1853.

MENEZES, I. P. de. **Manoel da Costa Athaide**. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 1965.

OLIVEIRA, M. A. R. de.; CAMPOS, A. A. **Barroco e Rococó nas igrejas de Ouro Preto e Mariana**. Brasília, DF: Iphan/Programa Monumenta, 2010.

QUITES, M. R. E.; MORESI, C. M. D.; BETTIO, Silvana M. **Folha de prata na policromia mineira**: fatura, aplicação e preservação. IMAGEM BRASILEIRA, v. 09, p. 143-149, 2018.

RAMOS, A. R. **Francisco Vieira Servas e o ofício da escultura na Capitania das Minas do Ouro**. Belo Horizonte: ICFG, 2002.

Data de envio: 05/03/2022

Data de aceite: 06/03/2022

O SENHOR DOS PASSOS E AS NOSSAS SENHORAS DAS DORES

ESCULTURAS PROTAGONISTAS DOS CORTEJOS PROCESSIONAIS
DA SEMANA SANTA EM VILA RICA

Tayami Fonseca França*
Vanessa Taveira de Souza**



Esculturas: Senhor dos Passos e Nossas Senhoras das Dores

Autoria/atribuição: não identificada

Técnica: Imagens de vestir (roca)

Dimensão aproximada: Grande porte (aprox. 2 m de altura)

Origem: Esculturas com influências portuguesa e regional

Procedência: Matriz do Pilar e de Antônio Dias, Ouro Preto/MG

Época: Séculos XVIII e XIX

Em Vila Rica na Capitania das Minas Gerais o Santíssimo Sacramento e os Passos foram as irmandades pioneiras na manifestação da piedade popular. A escultura do Senhor dos Passos (Figuras 1 e 2) foi encomendada após a fundação da Irmandade dos Passos de Vila Rica em 1715, no arraial do Pilar. Essa inicia a prática religiosa devocional, que acontece até hoje junto das Capelas dos Passos da Paixão¹ no período da

* arq.tayamifonseca@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-9389-2201>
<http://lattes.cnpq.br/0978453086575146>

** vanessaarquiteta restauradora@gmail.com.br
<https://orcid.org/0000-0002-0256-3291>
<http://lattes.cnpq.br/5287503459000956>

Quaresma e Semana Santa. Sua concepção apresenta uma dupla função: retabular e processional, ou seja, ela se encontra em um dos retábulos laterais da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar (1731–1733) e ao mesmo tempo possui uso durante procissões, como as de Depósitos² e do Encontro.³ No século XIX esta Irmandade dos Passos do Pilar foi extinta e a Irmandade do Santíssimo Sacramento assumiu estes cerimoniais.

Figura 1. Nosso Senhor do Passos Matriz do Pilar, Ouro Preto/MG.



Fonte: Acervo de Tainá de Keller e Costa, 2021.

Figura 2. Cortejo Nosso Senhor dos Passos, Ouro Preto/MG.



Fonte: Acervo de Tayami Fonseca França, 2015.

Esse período litúrgico na atual Ouro Preto envolve a participação de duas paróquias, a de Nossa Senhora do Pilar e de Nossa Senhora da Conceição, de Antônio Dias, e a cada ano uma delas se responsabiliza pela organização dessa festividade religiosa. Conforme verificado em Campos (2005, p.6) “[...] tem-se notícia que, já em 1723, as duas paróquias se uniam, pelo menos em dias de procissão [...]”. Como consequência disso, além da escultura do Senhor dos Passos, há ainda duas esculturas de Nossa Senhora das Dores, também com funções similares, pertencentes a cada uma das paróquias, que são usadas alternadamente nos anos pares e ímpares (Figuras 3 e 4).

Figura 3. Nossa Senhora das Dores Matriz do Pilar, Ouro Preto/MG.



Fonte: Acervo de Tainá de Keller e Costa, 2021.

Figura 4. Nossa Senhora das Dores Matriz de Antônio Dias, Ouro Preto/MG.



Fonte: Acervo de Tayami Fonseca França, 2019.

Em consulta ao *Livro de Assento de Irmãos, Eleições e Inventários de Vila Rica 1737-1791*, (CAMPOS, 2004, p.6) também informa que havia no acervo permanente da Irmandade dos Passos de Vila Rica do arraial do Pilar:

“[...] imagens do Senhor dos Passos, do Senhor Morto e seu o esquife de jacarandá, o pátio de seda e dois andores com sanefas roxas franjadas de ouro para o Cristo e a Virgem, [...]” Ainda indica no mesmo documento que eram: “[...] cobertas com suas perucas, eram bastantes funcionais e poderiam ser montadas sobre corpos de roca para servir na criação dos passos, às tardes nos Domingos da Quaresma.” (CAMPOS, 2004, p.6).

Através desses relatos se nota que as esculturas citadas foram adquiridas pela Irmandade em meados do século XVIII e tinham como caracterís-

tica serem de roca, provavelmente para facilitar o seu manuseio e deslocamento, fazendo parte da concepção realista e persuasiva do barroco.

Em consulta ao *Inventário de 1809* da Matriz de Nossa do Senhora do Pilar, (CAMPOS, 2004, p.6) também informa que: “[...] outra imagem das Dores com diadema e espadas de prata, que ficava no altar, atualmente a mais utilizada para procissões.” Isso levanta a hipótese de que no século XIX a Irmandade adquiriu uma nova escultura de Nossa Senhora das Dores que é a atual em uso, enquanto o Senhor dos Passos permaneceu como sendo o do século anterior. Sobre a outra Nossa Senhora das Dores de Antônio Dias, há relatos de que seja do final do século XVIII.

Antes da construção das Capelas dos Passos, havia a prática de cenas efêmeras, tanto nos interiores e exteriores das matrizes como também nas ruas dos dois arraiais, do Pilar e de Antônio Dias. Em pesquisa ao *Livro de Receita e Despesa da Irmandade dos Passos 1716–1736* do Pilar (CAMPOS, 2005) relata que: “No 1º terço do XVIII foram frequentes os lançamentos referentes ao pagamento de carpinteiro e pintor pelo trabalho de se fazer os passos efêmeros e pintar figuras sobre papel.” Esses serviços foram ficando muito onerosos à Irmandade, por isso posteriormente optou-se pela execução de edificações arquitetônicas, para as quais as imagens eram levadas nas procissões e paravam para as orações. As Capelas foram reformadas ou reconstruídas ao longo dos três séculos, após sucessivos arruinamentos ou aliado às mudanças de crescimento urbano. Por outro lado, as esculturas foram mais respeitadas e preservadas, devido ao seu caráter sagrado, sendo elas as referências mais antigas dessa manifestação.

O aprofundamento dos estudos sobre essas esculturas e as práticas sociais e religiosas realizadas pela extinta Irmandade dos Passos, do Arraial do Pilar de Vila Rica aguçam nossa curiosidade como pesquisadoras do Programa de Pós-graduação de Arquitetura na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com olhares que se complementam. A primeira pesquisa de mestrado é sobre os trajetos processionais da Semana Santa em Ouro Preto, na qual se procura compreender a apropriação do espaço urbano pelas manifestações dessa festividade religiosa. Por meio da proposta de uma abordagem antropológica, utilizando a fotografia

como linguagem, almeja-se analisar a preservação e/ou transformação dos rituais, símbolos e o usos dos locais na cidade durante esse momento, em um recorte temporal de 1940 a 2020. A segunda pesquisa de doutorado é sobre as Capelas dos Passos da Paixão de Cristo no interior e litoral do Brasil, que busca compreender a existência dos Passos efêmeros até a construção das Capelas nas cidades coloniais como em Ouro Preto; entender a atuação da Irmandade dos Passos, além da análise de sua arquitetura, arte e cenografia religiosa. Esperamos futuramente contribuir mais para esse estudo e contamos também com a colaboração de outros pesquisadores através da divulgação desta publicação.

Tayami Fonseca França e
Vanessa Taveira de Souza
Minas Gerais, 14 de janeiro de 2022.

Notas

- 1 “ [...] a devoção aos Passos da Paixão cultuada em capelinhas próprias, disseminadas nos tecidos urbanos das povoações [...]” (OLIVEIRA, 2011, p.15).
- 2 “Os dois Depósitos constituem uma preparação para a posterior Procissão do Encontro. Neles, a Virgem na sexta-feira, o Cristo no sábado, anteriores ao Domingo de Ramos, são transladados para destinos diferentes, ocultados da visão pública, dentro do andor coberto por cortinado roxo ou azul escuro, conhecido vulgarmente por toga.” (CAMPOS, 2004, p. 07).
- 3 O Encontro consiste numa via-crúcis urbana com paradas seguidas de orações nas Capelas dos Passos da Paixão de Cristo, culminando no encontro das esculturas da Virgem e do Cristo, no Domingo de Ramos. (Grifo autoras) onde estão os grifos?

Referências Recomendadas

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Piedade barroca, obras artísticas e armações efêmeras: as irmandades do Senhor dos Passos em Minas Gerais. In: **Anais do VI Colóquio Luso-brasileiro de História da Arte**. Rio de Janeiro: CBHA/PUC-Rio/UERJ/UFRJ, 2004.

_____. Aspectos da Semana Santa através do estudo das Irmandades do Santíssimo Sacramento: cultura artística e solenidades (Minas Gerais séculos XVIII–XX). **Revista Barroco**, n. 19, p. 71-88, Belo Horizonte, 2005.

OLIVEIRA, Myriam Andrade de. **Os Passos de Congonhas e suas restaurações**. Brasília, DF: Iphan, 2011. (Grande Obras e Intervenções; 5).

_____. CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Barroco e Rococó nas igrejas de Ouro Preto e Mariana**. Brasília: DF: Iphan, 2010. (Programa Monumenta).

Data de envio: 04/01/2022

Data de aceite: 04/01/2022



- 1 – SÃO JOSÉ ESCULTOR: REFLEXÕES ICONOGRÁFICAS ENTRE O SANTEIRO E O ARTISTA MESTRE EXPEDITO RIBEIRO, PORTO FIRME, MG
Adriano de Souza Bueno
- 2 – NOSSA SENHORA DAS GRAÇAS, JEQUITINHONHA, MG
Agesilau Neiva Almada
- 3 – A IMAGEM DE VESTIR/ROCA DE NOSSA SENHORA DAS DORES: UMA POSSÍVEL MUDANÇA DE ICONOGRAFIA
Alessandra Rosado
- 4 – SAGRADO CORAÇÃO DE JESUS: REFLEXÕES SOBRE SINGULARIDADE, CARIACICA, ES
Aline Cristina Gomes Ramos
- 5 – MENINO JESUS BENDIZENTE COM BUQUÊ: VARIAÇÕES ICONOGRÁFICAS COM COMPLEMENTOS EM TEXTIL, LEIRIA, PORTUGAL
Amanda Cristina Alves Cordeiro
- 6 – MENINO DEUS DE VEIGA VALLE: ANÁLISES DE CÂNONE INFANTIL
Ana Carolina de Souza Cruz
- 7 – SÃO FÉLIX DE CANTALICE, MARECHAL DEODORO, AL
Ana Cláudia Vasconcelos Magalhães
- 8 – SANTO ANTÔNIO PEQUENINO, DE ONDE VENS?
A PROCEDÊNCIA DE UMA IMAGEM EM MARFIM CEDIDA AO MUSEU DE CONGONHAS, MG
Anamaria Lopes Camargos
- 9 – SÃO VICENTE DE PAULO, DE DORES DO TURVO, MG, E A TÉCNICA DA CARTAPESTA
André Vieira Colombo
- 10 – NOSSA SENHORA DAS DORES: CURIOSIDADES ICONOGRÁFICAS DE UMA VIRGEM DOLOROSA, EM SABARÁ, MG
Andreza Conde Araújo
- 11 – SÃO BENTO, IGREJA MATRIZ DE NOSSA SENHORA DO BOM SUCESSO, CAETÉ, MG
Aziz José de Oliveira Pedrosa
- 12 – UM SANTO QUE ERA OUTRO SANTO
Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho
- 13 – DIVINA PASTORA, MUSEU DO RECOLHIMENTO DOS HUMILDES, SANTO AMARO DA PURIFICAÇÃO, BA
Cláudia Maria Guanais Aguiar Fausto
- 14 – NOSSA SENHORA DA PAZ, ACOLHEDORA DOS IMIGRANTES, SÃO PAULO, SP
Cristiana Antunes Cavaterra
- 15 – CRUZEIRO DE MARTÍRIO DE SÃO GONÇALO DO RIO ABAIXO, MG
Daniela Ayala Lacerda
- 16 SENHOR DOS PASSOS: DEVOÇÃO EM FEIRA DE SANTANA NA BAHIA
Débora Regina de Macêdo Santana
- 17 – PÁSSAROS E INSETOS NA POLICROMIA DE UMA IMAGEM DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO, BA
Edilton Mascarenhas Gomes
- 18 – SANTA IFIGÊNIA: ICONOGRAFIA ATÍPICA NA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS PRETOS, SALVADOR, BA
Fábio Mendes Zarattini
- 19 – SÃO MOISÉS ANACORETA: SANTO NEGRO CARMELITA, RECIFE, PE
Fátima Justiniano
- 20 – SÃO BALTAZAR NA VENERÁVEL CONFRARIA DE NOSSA SENHORA DA LAMPADOSA, RJ
Fernando Cordeiro Barbosa Gonçalves
Marcos Vinicius Vieira Coutinho
- 21 – SENHOR MORTO DO MESTRE DE SABARÁ: EXPRESSÃO DA DEVOÇÃO, MG
Flávia Costa Reis
- 22 – A IMACULADA TUPASY DO MUSEU JULIO DE CASTILHOS, PORTO ALEGRE, RS
Flavio Cardoso Gil
- 23 – VESTIR IMAGENS: INDICAÇÕES DOS PRIMEIROS REGISTROS DE MANTOS DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO APARECIDA, SÉCULO XVII
Fuviane Galdino Moreira
- 24 – NOSSA SENHORA DA BOA MORTE E A LENDA DA NOIVA DE RIO PARDO
Gabriela Carvalho da Luz
- 25 – LAVATÓRIOS DE MADEIRA: UM EXEMPLAR DA CAPELA DE SANTO ANTÔNIO DE POMPEU, SABARÁ, MG
Hebert Gerson Soares Júnior
- 26 – SANTO ALEXANDRE: UMA ESCULTURA INCOMUM EM BELEM, PA
Isis de Melo Molinari Antunes
- 27 – VIRGEM MÃE DAS DORES: A VIRGEM DOLOROSA DO JUAZEIRO DO “PADIM CIÇO”, CE
Jadilson Pimentel dos Santos
- 28 – A SANTA CECÍLIA, MARINO DEL FAVERO: ENTRE DEVOÇÃO E ESCULTURA FUNERÁRIA
Karin Philippov
- 29 – AS MASCARILLAS DO CONJUNTO ESCULTÓRICO DOS PASSOS DA PAIXÃO DO CARMO DE OURO PRETO, MG
Lia Sipáuba Proença Brusadin
- 30 – SANTA GERTRUDES, E A “LINHA DA BELEZA”, COLEÇÃO PARTICULAR, MG
Marcos César de Senna Hill
- 31 – SÃO VICENTE DE PAULO MISSIONÁRIO: UMA DEVOÇÃO VICENTINA NO CARAÇA, MG
Maria Clara de Assis
- 32 – SÃO JOSÉ DE BOTAS E O MENINO JESUS DORMINDO, BH, MG
Maria Regina Emery Quiters
- 33 – O SANTO ANTÔNIO E O MENINO: UM REGISTRO DE ICONOCLASTIA HISTÓRICA, FAZENDA DA BICA, RJ
Nancy Regina Mathias Rabelo
- 34 – SÃO JOAQUIM O ESPOSO DE SANT’ANA
Olinto Rodrigues dos Santos Filho
- 35 – SACRÁRIO: USO DE FOLHA DE PRATA E O LITÍGIO ENTRE MESTRE ATAÍDE E A IRMANDADE DO ROSÁRIO DE MARIANA, MG
Silvana Mary Bettio
- 36 – O SENHOR DOS PASSOS E AS NOSSAS SENHORAS DAS DORES: ESCULTURAS PROTAGONISTAS DOS CORTEJOS PROCESSIONAIS DA SEMANA SANTA EM VILA RICA
Tayami Fonseca França
Vanessa Taveira de Souza