

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
MESTRADO EM ARTES VISUAIS

ARTE E TECNOLOGIA
CRIAÇÃO E PRESERVAÇÃO DA IMAGEM

COLEÇÃO DE BUSTOS-RELICÁRIOS DA ANTIGA IGREJA DO
COLÉGIO DE JESUS DE SÃO SALVADOR DA BAHIA

PRESERVAÇÃO DE 30 ESCULTURAS DO SÉCULO XVII

POR

JOÃO CARLOS SILVEIRA DANNEMANN

ORIENTAÇÃO

Professora BEATRIZ RAMOS DE VASCONCELOS COELHO

BELO HORIZONTE, MINAS GERAIS.

2003

Dannemann, João Carlos Silveira, 1967.

Coleção de Bustos-relicários da antiga igreja do Colégio de Jesus de São Salvador da Bahia: Preservação de 30 esculturas do século XVII/ João Carlos Silveira Dannemann. – 2003

239 f. : il. –

Orientadora : Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho.

Dissertação apresentada à Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

1. Arte colonial 2. Esculturas policromadas – 3. Restauração
I. Coelho, Beatriz Ramos de Vasconcelos, 1934- II.
Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes
III. Título.

CDD : 702.88

JOÃO CARLOS SILVEIRA DANNEMANN

***COLEÇÃO DE BUSTOS-RELICÁRIOS DA ANTIGA IGREJA DO
COLÉGIO DE JESUS DE SÃO SALVADOR DA BAHIA***

PRESERVAÇÃO DE 30 ESCULTURAS

Dissertação apresentada à Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção de título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Linha de Pesquisa: Criação e Preservação da Imagem.

Orientadora: Professora Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho/ Universidade Federal de Minas Gerais.

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes da UFMG

2003

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

Dissertação intitulada “Coleção de bustos-relicários da antiga igreja do Colégio de Jesus de São Salvador da Bahia/ Preservação de 30 esculturas”, de autoria do mestrando **João Carlos Silveira Dannemann**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho - CEIB-EBA/ UFMG
Orientadora

Prof. Dr. Luiz Antônio Cruz Souza - EBA/ UFMG
Coordenador do Programa de Pós-Graduação

Profa. Dra. Cristina Correa de Araújo Ávila/ FUMEC-MG

Belo Horizonte, Minas Gerais, 07 de Outubro de 2003.

AGRADECIMENTOS

À professora Beatriz Coelho, pela orientação deste trabalho.

À professora Maria Helena Ochi Flexor, pelo apoio na pesquisa histórica.

Ao Diretor Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia-MAS, Francisco de Assis Portugal Guimarães, ao Setor de Documentação do MAS, à Fundação VITAE, à FAPEX- Fundação de Apoio à Pesquisa e à Extensão, à FUNDAC- Fundação da Criança e do Adolescente/ Projeto Egressos, ao IPHAN- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, à restauradora Luciana Bonadio pelo apoio em Belo Horizonte, à professora Regina Emery Quites pela orientação na coleta de amostras dos suportes das esculturas de madeira e à restauradora Helane Barbosa dos Reis, pela colaboração na parte prática deste trabalho, desenvolvido no Setor de Conservação e Restauração do Museu de Arte Sacra da UFBA.

RESUMO

Estudo e restauração da coleção de 30 esculturas (bustos-relicários) do século XVII, denominadas Santas Virgens Mártires e Santos Mártires, provenientes da antiga igreja do Colégio de Jesus em Salvador, Bahia, Brasil. Análise da tecnologia construtiva, da ornamentação e da iconografia das obras, o que permitiu a identificação de subgrupos dentro da coleção, a sistematização do diagnóstico do estado de conservação e o estabelecimento de critérios para a intervenção. Classificados os exemplares por tecnologia construtiva e por grupos similares, foram identificadas possíveis iconografias representadas, bem como selecionados os materiais e procedimentos mais adequados para reverter os problemas de conservação. Simultaneamente, desenvolveu-se pesquisa para a contextualização histórica da coleção e atividades didáticas de caráter social, no Setor de Conservação e Restauração do Museu de Arte Sacra da UFBA, local da intervenção, com o treinamento de jovens para a capacitação profissional no nível de Auxiliar de Restauração.

PALAVRAS-CHAVE

Arte colonial

Esculturas policromadas

Restauração

ABSTRACT

Study and restoration of the 30-sculpture collection (bust-reliquaries) from the 17TH century, named Virgin Saints Martyrs and Saints Martyrs, originally owned by the old church of Jesus' School in Salvador, Bahia, Brazil. The collection constructive technology, ornamentation and iconography analysis allowed the internal sub-groups identification, the systematization of the diagnosis of the Conservation State and the criteria establishment for the intervention. Classified the units by constructive technology and similar groups, it was feasible to identify some of the possible represented iconography, as well as select the most adequate materials and procedures to revert the conservation problems. Simultaneously, a research developed to achieve the historical context of the collection and a social-character didactic activity occurred on UFBA Sacra Art Museum Conservation and Restoration Workshop, the intervention place, training and qualifying young as Restoration Assistant.

KEY WORDS

Colonial art

Polychromatic sculptures

Restoration

LISTA DE FIGURAS

FIGURAS	PÁGINAS
FIGURA 1. Planta-baixa da Catedral Basílica de Salvador, com a indicação em vermelho da localização dos altares dos bustos-relicários. Sem escala.	17
FIGURA 2. Corte Transversal da Catedral Basílica de Salvador, com a indicação em vermelho, da localização dos altares dos bustos-relicários. Sem escala.	18
FIGURA 3. Fachada da Catedral Basílica de Salvador, no Terreiro de Jesus.	19
FIGURA 4. Altar do Santo Cristo ou dos Santos Mártires.	20
FIGURA 5. Altar do Santo Cristo ou dos Santos Mártires, aberto.	20
FIGURA 6. Altar de São Francisco de Régis ou das Santas Virgens Mártires.	21
FIGURA 7. Altar de São Francisco de Régis ou das Santas Virgens Mártires, aberto.	21
FIGURA 8. Detalhe do Altar do Santo Cristo ou dos Santos Mártires.	22
FIGURA 9. Detalhe do Altar de São Francisco de Régis ou das Santas Virgens Mártires.	22
FIGURA 10- Busto-relicário de Santa Luzia, de autoria de Frei Agostinho da Piedade, altura 51 cm, cerca de 1630. Notar a belíssima cabeça, moldada em chumbo, e o requintado trabalho do corpo de prata batida. A relíquia ainda está presente, protegida detrás do vidro do estojo. Fonte: SILVA-NIGRA, 1971, p.37).	38
FIGURA 11- Busto-relicário de Santa Catarina de Alexandria, de autoria de Frei Agostinho da Piedade, altura 55 cm, cerca de 1630. Barro-cozido. Fonte: SILVA-NIGRA, 1971, p.43).	39
FIGURA 12- Busto-relicário de Santa Águeda, de autoria do Frei Agostinho da Piedade, altura 50 cm, cerca de 1630. Fonte: SILVA-NIGRA, 1971, p. 40.	39
FIGURA 13- Busto-relicário de São Gregório Magno, de autoria do Frei Agostinho da Piedade, altura 58 cm, cerca de 1630. O orifício central, hoje sem o relicário, funcionou como o respiro da escultura durante a queima. Fonte: SILVA-NIGRA, 1971, p.37.	39

FIGURA 14- Busto-relicário de Santa Bárbara, altura 54 cm, barro-cozido, dourado e policromado, autoria de Frei Agostinho da Piedade. A torre, atributo clássico da mártir cristã, tem as janelas funcionando como respiros. Fonte: Tempos do Sagrado, catálogo da Pinacoteca de São Paulo.	39
FIGURA 15- Busto-relicário de Santa Escolástica, de autoria do Frei Agostinho da Piedade, altura 55 cm, cerca de 1630. Notar as flores aplicadas sobre as vestes, reproduzidas com moldes e aplicadas com o barro ainda cru. Fonte: SILVA-NIGRA, 1971, p.42.	40
FIGURA 16- Detalhe do interior de uma escultura de modelagem direta, ocada posteriormente. Notar a superfície lisa, diferente do interior dos bustos dos jesuítas. Fonte: BRANDÃO, J., 1962, p.64.	40
FIGURA 17 a e b- Detalhe de fornos populares, similares aos usados na Bahia colonial. Notar a construção simplificada e o uso de cacos de cerâmica para isolar as chamas das peças durante a queima. Esse cuidado reduz as manchas causadas pela combustão de matéria orgânica. Fonte: BRANDÃO, J., 1962, p.65, 66.	40
FIGURA 18. Junção dos blocos constituintes da escultura CB 034. Notar fissura provocada pela variação volumétrica dos blocos.	42
FIGURA 19. Base da escultura CB 028.	42
FIGURA 20– Detalhe da ornamentação da escultura CB 028. Sobre o bolo armênio agora visível, estava aplicada a folha de prata, bastante comprometida por perdas e oxidação.	43
FIGURA 21– Detalhe da escultura CB 030, onde percebemos a erudição do entalhe e a ornamentação primorosa.	43
FIGURA 22– Vista do cerne do bloco principal maciço da escultura CB 030.	44
FIGURA 23– Junção dos blocos constituintes da escultura CB 031.	44
FIGURA 24– Sobre o suporte, observamos a camada da base de preparação, na cor branca.	45
FIGURA 25– Detalhe do encaixe de blocos do tipo macho-e-fêmea na escultura CB 035.	45
FIGURA 26– Detalhe da policromia da escultura CB 035.O douramento total, a pintura a pincel e o esgrafiado tentam reproduzir tecidos finos da indumentária da personagem.	45
FIGURA 27 a e b- CB 006/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.	46
FIGURA 28- CB 006, detalhe dos traços fisionômicos.	48

FIGURA 29 a e b- CB 007/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.	49
FIGURA 30- CB 007, detalhe da ornamentação da indumentária.	51
FIGURA 31- CB 007, detalhe dos traços fisionômicos (antes da intervenção).	51
FIGURA 32 a e b- CB 008/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.	52
FIGURA 33- Detalhe do relicário central.	55
FIGURA 34. Perfil da escultura.	55
FIGURA 35 a e b. CB 009- Frente e verso, antes da intervenção.	56
FIGURA 36. Rosto de Santa Águeda e diadema.	58
FIGURA 37. Prato com seios, atributo clássico de Santa Águeda.	58
FIGURA 38 a e b. CB 010- Frente e verso, antes da intervenção.	59
FIGURA 39. Solução formal para o atributo da escultura CB 010.	61
FIGURA 40 a e b. CB 011- Frente e verso, antes da intervenção.	62
FIGURA 41. Traços fisionômicos remetem à moda ibérica do século XVII.	64
FIGURA 42 a e b. CB 012- frente e verso, antes da intervenção.	65
FIGURA 43. Frutas, atributo clássico de Santa Dorotéia.	68
FIGURA 44. Perfil da escultura e cabelos ornados por diadema e fita vermelha.	68
FIGURA 45 a e b. CB 013- Frente e verso, antes da intervenção.	69
FIGURA 46- Solução formal para o atributo, um livro fechado.	72
FIGURA 47 a e b. CB 014- Frente e verso, antes da intervenção.	73
FIGURA 48. Motivos fitomorfos recorrentes na decoração da coleção.	75
FIGURA 49. Diadema representado de forma criativa.	75
FIGURA 50 a e b. CB 015- Frente e verso, antes da intervenção.	76
FIGURA 51. Solução formal para o atributo, um punhal.	79
FIGURA 52 a e b. CB 016- Frente e verso, antes da intervenção.	80
FIGURA 53. Detalhe do diadema, durante a intervenção.	82
FIGURA 54 a e b. CB 017- Frente e verso, antes da intervenção.	83
FIGURA 55 a e b. CB 018- Frente e verso, antes da intervenção.	86
FIGURA 56. Flores, atributos clássicos de Santa Rainha Isabel de Portugal ou da Hungria.	89
FIGURA 57 a e b. CB 019/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.	90

FIGURA 58. Detalhe da solução formal para os cabelos do personagem, em tonsura, corte adotado por religiosos.	96
FIGURA 59 a e b. CB 020/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.	92
FIGURA 60- Detalhes da escultura CB 020.	96
FIGURA 61- Detalhes da corda modelada, que ata a figura ao tronco.	96
FIGURA 62 a e b- CB 021/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.	97
FIGURA 63- Detalhe da escultura CB 021.	99
FIGURA 64 a e b- CB 022/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.	100
FIGURA 65- Solução formal para o relicário.	102
FIGURA 66 a e b- CB 023/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.	103
FIGURA 67- Detalhe da armadura da escultura.	105
FIGURA 68 a e b- CB 024/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.	106
FIGURA 69- Detalhe da ornamentação da escultura.	108
FIGURA 70 a e b- CB 025/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.	110
FIGURA 71- Face da escultura.	111
FIGURA 72- Perfil da escultura.	111
FIGURA 73 a e b- CB 026/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.	112
FIGURA 74 a e b- CB 027/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.	115
FIGURA 75- Solução formal para o relicário da escultura CB 027.	117
FIGURA 76 a e b- CB 028/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.	118
FIGURA 77- Inscrição sob a escultura CB 028, indicando a sua possível identidade iconográfica.	121
FIGURA 78 a e b- CB 029/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.	122
FIGURA 79 a e b- CB 030/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.	125
FIGURA 80- Requintada solução formal para o véu da personagem e rica ornamentação da indumentária.	128
FIGURA 81- Vestígios da inscrição sob a escultura, indicando a possível identidade iconográfica.	128
FIGURA 82 a e b- CB 031/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.	129
FIGURA 83 a e b- CB 032/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.	132
FIGURA 84- Detalhe da escultura CB 032.	134

FIGURA 85- Inscrição sob a escultura identifica o personagem representado.	134
FIGURA 86 a e b- CB 033/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.	135
FIGURA 87- Cordeiro, atributo clássico de Santa Inês.	138
FIGURA 88 a e b- CB 034/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.	139
FIGURA 89- Pedras, atributo clássico de Santo Estevão.	141
FIGURA 90 a e b- CB 035/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.	142
FIGURA 91- Detalhe da escultura CB 035. Notar o ornamento no alto da testa da figura e o orifício na garganta onde estaria o atributo referente ao martírio da virgem.	145
FIGURA 92- Cabeça da escultura CB 035 (verso) com os cabelos adornados com uma fita vermelha.	145
FIGURA 93- Detalhe da ornamentação da escultura CB 035, com motivos fitomorfos coloridos e esgrafiados sobre o douramento.	146
FIGURA 94- Perda do suporte da escultura CB 007.	153
FIGURA 95- Repintura sobre a carnação original da escultura durante a remoção. Foto: Welton Araújo.	153
FIGURA 96- Perda do suporte por provável impacto. Escultura CB 006.	154
FIGURA 97- Repintura sobre a dalmática da escultura CB 008. Notar a perda de vários dedos.	154
FIGURA 98- Detalhes dos motivos decorativos encontrados sob a repintura.	155
FIGURA 99- Repintura sobre a escultura CB 009. A prospecção revela o original rosado.	155
FIGURA 100- Repintura sobre a carnação original da escultura CB 014. Notar os traços fisionômicos pesados e as cores oxidadas.	156
FIGURA 101- Repintura, verniz brilhante e sujidades sobre a carnação original da escultura CB 025.	156
FIGURA 102- Abrasões sobre a camada pictórica da escultura CB 010.	157
FIGURA 103- Exemplos de madeira reunidos para a avaliação do estado de conservação.	157
FIGURA 104- Exemplo de prótese de má qualidade dos exemplares de madeira. Escultura CB 035.	158

FIGURA 105 –Coleta das amostras do suporte da escultura CB 034. Notar as cavidades no verso da escultura, resultantes do severo ataque de xilófagos.	158
FIGURA 106 – Fissuras no bloco principal da escultura CB 035, resultado da variação dimensional da madeira.	159
FIGURA 107 a e b – Esculturas CB 028 e CB 029 repintadas.	159
FIGURA 108 – Esculturas CB 028 e CB 029 durante a remoção das repinturas.	160
FIGURA 109 –Prospecções na carnação da escultura CB 029. Notar a camada original rosada.	160
FIGURA 110 a, b, c e d – Início das atividades. Disposição das esculturas por tecnologia construtiva sobre as mesas, ainda na Sala José Rescala, no 5º nível do MAS.	168
FIGURA 111 – Capas protegem as esculturas no atelier, contra acúmulos de particulados.	169
FIGURA 112 –Higienização das esculturas no atelier do Setor de Conservação e Restauração do MAS.	169
FIGURA 113 –Prospecções para investigar as camadas sobre o suporte das esculturas.	170
FIGURA 114 –As prospecções revelam a policromia original das obras.	170
FIGURA 115 –Camada de repintura sobre a face da escultura CB 009.	171
FIGURA 116 –Remoção da repintura. Notar carnação rosada original.	171
FIGURA 117 –Resultado do tratamento aplicado à escultura CB 009.	172
FIGURA 118 a e b –Perdas do suporte da escultura CB 008.	172
FIGURA 119 –Reconstrução das perdas do suporte (dedos) da escultura CB 008.	173
FIGURA 120 –Resquícios do douramento e dos padrões decorativos encontrados sob a repintura da escultura CB 008.	173
FIGURA 121 –Recomposição do douramento para posterior desenvolvimento do padrão decorativo.	174
FIGURA 122 –Reconstrução do tecido figurativo da escultura CB008.	174
FIGURA 123 a, b, c e d –Refixação de fragmentos do suporte da escultura CB 012.	175

FIGURA 124 a, b e c –Exemplo de estrutura para as próteses dos dedos. Os pinos de latão permitiram uma melhor adaptação das próteses.	176
FIGURA 125 a e b –Exemplo de próteses confeccionadas com resina epóxi, bem adaptadas à escultura, resgatando a forma original, após o nivelamento e a reintegração cromática.	177
FIGURA 126 –Exemplo de prótese de cedro para as esculturas de madeira. Aqui a CB 031 recebe a falange do indicador direito.	178
FIGURA 127 –Injeções com adesivo (Primal AC33) promovem a refixação dos blocos separados por variação volumétrica.	178
FIGURA 128 a, b, c e d –Após o preenchimento das lacunas de profundidade, com utilização do método de parquetagem, refixamos os fragmentos da camada pictórica do verso da escultura CB 032, recuperando o tecido figurativo.	179
FIGURA 129 –Repinturas sobre as pedras da escultura CB 034.	180
FIGURA 130 –Remoção das repinturas revela magnífico trabalho de esgrafiado sobre as pedras da escultura CB 034.	180
FIGURA 131 a e b –Remoção das repinturas sobre as faces das esculturas CB 028 e CB 029 revela primorosa carnação rosada.	181
FIGURA 132 a e b –Reconstrução do douramento e da camada pictórica da escultura CB 017.	181
FIGURA 133 – Vista geral da coleção no Setor de Conservação do MASUFBA, com o grupo de virgens mártires em primeiro plano.	185
FIGURA 134 – Grupo de Diáconos mártires.	185
FIGURA 135 – Esculturas de madeira portando as palmas do martírio.	186
FIGURA 136 – Grupo de santos militares. Notar a solução formal do estojo central, que representa um colar ou condecoração.	186
FIGURA 137 – Grupo de monjas carmelitas e clarissas.	187
FIGURA 138 – Grupo de Santos Bispos.	187
FIGURA 139 a e b –CB 006/ FRENTE E VERSO, depois da intervenção.	188
FIGURA 140 – CB 006/ Detalhe da policromia reconstituída a partir de referências encontradas sob a repintura.	189
FIGURA 141 – CB 006/ Detalhe da escultura após a intervenção.	189

FIGURA 142 a e b –CB 007/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.	190
FIGURA 143 – CB 007/ Detalhe da escultura após a intervenção.	191
FIGURA 144 – CB 007/ Detalhe da escultura após a intervenção.	191
FIGURA 145 a e b –CB 008/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.	192
FIGURA 146 – CB 008/ Detalhe da escultura após a intervenção. Notar padrões ornamentais reconstituídos a partir de referências encontradas sob a repintura da dalmática.	193
FIGURA 147 – CB 008/ Detalhe da escultura após a intervenção. Notar as próteses dos dedos em ambas as mãos.	193
FIGURA 148 a e b –CB 009/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.	194
FIGURA 149 – CB 009/ Detalhe da escultura após a intervenção. Notar a carnação de excelente qualidade encontrada sob a repintura.	195
FIGURA 150 a e b –CB 010/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.	196
FIGURA 151 a e b –CB 011/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.	197
FIGURA 152^a e b –CB 012/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.	198
FIGURA 153 – CB 012/ Detalhe da policromia e do douramento recuperados.	199
FIGURA 154 – CB 012/ Detalhe da escultura após a intervenção.	199
FIGURA 155 a e b –CB 013/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.	200
FIGURA 156 – CB 013/ Detalhe da policromia e do douramento recuperados.	201
FIGURA 157 a e b –CB 014/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.	202
FIGURA 158 a e b –CB 015/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.	203
FIGURA 159 a e b –CB 016/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.	204
FIGURA 160 – CB 016/ Detalhe da escultura após a intervenção.	205
FIGURA 161 a e b –CB 017/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.	206
FIGURA 162 a e b –CB 018/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.	207
FIGURA 163 – CB 018/ Detalhe da escultura após a intervenção.	208
FIGURA 164 – CB 018/ Detalhe da escultura após a intervenção. Notar prótese (dedo indicador esquerdo).	208
FIGURA 165 a e b –CB 019/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.	209
FIGURA 166 a e b –CB 020/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.	210
FIGURA 167 – CB 020/ Detalhe da escultura após a intervenção.	211

FIGURA 168 – CB 020/ Detalhe da escultura após a intervenção.	211
FIGURA 169 a e b –CB 021/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.	212
FIGURA 170 – CB 021/ Detalhe da escultura após a intervenção. Notar as próteses para os dedos da mão esquerda (indicador, médio, anular e mínimo).	213
FIGURA 171 a e b –CB 022/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.	214
FIGURA 172 a e b –CB 023/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.	215
FIGURA 173 a e b –CB 024/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.	216
FIGURA 174 – CB 024/ Detalhe da escultura. Notar as próteses para todos os dedos da mão direita.	217
FIGURA 175 a e b –CB 025/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.	218
FIGURA 176 a e b –CB 026/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.	219
FIGURA 177 – CB 026/ Detalhe da escultura após a intervenção.	220
FIGURA 178 a e b –CB 027/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.	221
FIGURA 179 a e b –CB 028/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.	222
FIGURA 180 – CB 028/ Detalhe da escultura.	223
FIGURA 181 – CB 028/ Detalhe da escultura. Notar o esgrafiado com motivos circulares sobre o douramento total.	223
FIGURA 182 a e b –CB 029/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.	224
FIGURA 183 a e b –CB 030/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.	225
FIGURA 184 a e b –CB 031/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.	226
FIGURA 185 a e b –CB 032/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.	227
FIGURA 186 a e b –CB 033/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.	228
FIGURA 187 – CB 033/ Detalhe da escultura.	229
FIGURA 188 – CB 033/ Detalhe da escultura durante a intervenção. A limpeza revelou os cabelos mais claros.	229
FIGURA 189 a e b –CB 034/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.	230
FIGURA 190 –CB 035/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.	231
FIGURA 191 –Relicário da escultura CB 028, vazio.	235
FIGURA 192 a e b –Altar do Santo Cristo ou dos Santos Mártires e de São Francisco de Régis ou das Santas Virgens Mártires, vazios em 2003.	235

LISTA DE ABREVIATURAS

MAS- Museu de Arte Sacra

UFBA- Universidade Federal da Bahia

FUNDAC- Fundação da Criança e do Adolescente

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	1
2. REVISÃO DE LITERATURA	3
3. HISTÓRICO	7
4. JUSTIFICATIVA	23
5. OBJETIVOS	25
5.1.OBJETIVOS GERAIS	25
5.2.OBJETIVOS ESPECÍFICOS	25
6. METODOLOGIA	27
7. IDENTIFICAÇÃO DO OBJETO DE ESTUDO	29
7.1. IDENTIFICAÇÃO GERAL DA COLEÇÃO	29
7.2. IDENTIFICAÇÃO INDIVIDUAL	46
8. DIAGNÓSTICO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO	147
9. TRATAMENTO APLICADO	161
10. RESULTADOS	182
11. DISCUSSÃO DOS RESULTADOS	232
12. CONCLUSÃO	234
13. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	236
14. ANEXOS	239

1. INTRODUÇÃO

A coleção de bustos-relicários da antiga igreja do Colégio de Jesus de Salvador reúne trinta esculturas do século XVII, vinte e duas de barro-cozido e oito de madeira, douradas e policromadas, hoje armazenadas no Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (MAS). A coleção de relicários marca a presença da Ordem Jesuítica no Brasil seiscentista e representa de forma exemplar, a qualidade técnica da imaginária religiosa desenvolvida na época.

As trinta esculturas permaneceram por aproximadamente trezentos anos, dispostas em dois retábulos, na nave da última versão da antiga igreja do Colégio de Jesus, atual Catedral Basílica de Salvador. Com o passar do tempo, as relíquias sagradas desapareceram e os relicários apresentaram sério comprometimento físico, em resposta às condições de armazenagem, às intervenções anteriores e à manutenção deficiente. A função devocional da coleção não estava mais sendo exercida na sua plenitude, resultado da rotina do templo, que mantinha sempre fechadas, as portas dos retábulos. Isso contribuiu para o relativo esquecimento e deterioração da coleção. A leitura do programa iconográfico dos altares estava comprometida, pois a maioria dos personagens representados não estava identificada.

Este trabalho visou restaurar os trinta bustos-relicários. Ao mesmo tempo, foi desenvolvida pesquisa documental e histórica sobre a coleção e sobre a antiga igreja do Colégio de Jesus. Caracterizamos as técnicas construtivas e os materiais utilizados na fatura das obras e na sua ornamentação. Esse estudo contribuiu para o diagnóstico preciso do estado de conservação da coleção e para o seu tratamento.

A parte prática da nossa pesquisa foi desenvolvida no Setor de Conservação e Restauração do MAS, em Salvador, com apoio financeiro da Fundação VITAE. A parceria entre a UFBA e a Fundação da Criança e do Adolescente (FUNDAC), permitiu a realização de ações sociais voltadas para o resgate da cidadania, através da capacitação profissional. Durante a restauração dos relicários, dois jovens encaminhados pelo Projeto Egressos foram treinados em atividades que os capacitaram no nível de Auxiliares de Restauração.

Contextualizamos a coleção de relicários no panorama artístico e religioso do século XVII, na Europa e no Brasil recém-descoberto. Estudamos a relação estabelecida entre a arquitetura e as artes visuais, para a delimitação das questões espaciais e estéticas que envolvem a coleção e o templo que a abriga.

No capítulo destinado à metodologia, descrevemos a montagem da área de trabalho para a intervenção, o sistema desenvolvido para o diagnóstico do estado de conservação, os testes com materiais e as análises laboratoriais. Os critérios para a intervenção são também discutidos nessa parte. O diagnóstico e a intervenção são descritos em capítulos específicos, com a posterior discussão dos resultados.

Após a completa restauração, a coleção de bustos-relicários permanecerá temporariamente na área de exposição do MAS, até que as condições físicas dos retábulos da Catedral Basílica de Salvador, atualmente em péssimo estado de conservação, permitam o retorno das obras para o seu local de origem.

2. REVISÃO DE LITERATURA

A Coleção de Bustos-relicários da antiga igreja do Colégio de Jesus aparece em algumas poucas publicações, que na sua maioria, enfocam a arquitetura jesuítica e a arte religiosa do Brasil colonial. Não encontramos documentos que tratassem da encomenda das obras, nem sobre as relíquias nelas contidas, hoje desaparecidas. Nenhuma referência sobre os bustos-relicários foi encontrada na História da Companhia de Jesus, de autoria de Serafim Leite (1938). A carência de documentação pode também ser atribuída ao confisco e envio para Lisboa, dos registros da Ordem, por decreto do Marquês de Pombal, no momento da expulsão dos padres jesuítas do Brasil, no século XVIII.

Para esse estudo, selecionamos a bibliografia que focalizava a coleção de relicários dos jesuítas, a arquitetura e a arte religiosa do período colonial brasileiro. Em associação à contextualização histórica, analisamos a iconografia dos personagens representados, sendo-nos bastante útil, as obras que descrevem a história dos santos cristãos, sobretudo a história dos mártires.

Partimos de Germain Bazin (1956), que aborda a arquitetura religiosa no Brasil durante o Barroco. Há a descrição da igreja do Colégio de Jesus e imagens dos retábulos, incluindo os nichos e os bustos; infelizmente não são muito nítidas. Talvez seja essa, a primeira publicação onde aparecem os retábulos fotografados com as portas abertas.

As fichas do inventário de objetos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), formuladas por Clarival do Prado Valladares em 1957, mostram os bustos-relicários individualmente, alguns com atributos, hoje desaparecidos. O autor faz atribuição de data da coleção através de comparação com a coleção de relicários de Frei Agostinho da Piedade, do século XVII. As imagens das fichas (fotografias em preto-e-branco) revelam o comprometimento do estado de conservação dos trinta exemplares, já bastante danificados na época.

No artigo publicado no Diário de Notícias de Salvador, em 1961, Silva-Nigra, o primeiro diretor do MAS, faz referência à coleção de bustos-relicários e aos seus altares.

O estudo sobre a técnica da modelagem em barro, realizado por Jair Brandão em 1962, intitulado “Modelagem de barro cozido (observações em torno de sua técnica na Bahia colonial)”, contribuiu para a análise da fatura dos relicários de barro-cozido. O autor utiliza exemplares da coleção dos jesuítas como referência para a sua tese de livre docência da Escola de Arquitetura da UFBA. Consultamos ainda manuais recentes sobre a técnica da cerâmica, como os elaborados por Cardoso (1940?) e Chiti (1994), para complementarmos o nosso estudo.

Em “As artes na Bahia, arquitetura colonial” de Robert Smith (1967), coletamos dados relacionados às questões da arquitetura missionária dos jesuítas e sobre a evolução do templo do Colégio de Jesus. Procuramos compensar a escassez de informações sobre a coleção de relicários, com dados da implantação do templo e do colégio.

Encontramos referências sobre a tipologia *bustos-relicários* em “Os dois escultores Frei Agostinho da Piedade e Frei Agostinho de Jesus e o arquiteto Frei Macário de São João”, de autoria de Silva-Nigra (1971), onde existem informações e imagens sobre a produção escultórica dos monges beneditinos. Foram subsídios para a análise comparativa entre a coleção de relicários dos jesuítas e a de Frei Agostinho da Piedade.

No “Atlas dos monumentos históricos e artísticos do Brasil”, de Augusto Carlos da Silva Telles (1975), são descritos os templos quinhentistas baianos e mencionados os dois retábulos dos Santos Mártires. Aparecem duas grandes imagens dos altares.

Também encontramos outros bustos-relicários em “Escultura Colonial Brasileira” (LE MOS, 1979), que ilustraram a diversidade de esculturas com essa tipologia, na arte religiosa colonial ibero-americana.

As magníficas pinturas executadas sobre as portas dos retábulos dos bustos-relicários foram descritas por Valentin Calderón em “A pintura jesuítica em Salvador, Bahia, Brasil” (1974). Um pouco mais tarde, em 1978, Lúcio Costa em “Arquitetura jesuítica no Brasil” descreve o programa arquitetônico da ordem religiosa, com detalhes da igreja do Colégio de Jesus e dos referidos altares, aparecendo mais uma vez a disposição de algumas esculturas em seus nichos.

Não localizamos nenhuma fonte de referência que mostrasse com maior detalhamento a seqüência original de montagem dos bustos-relicários nos altares.

“A formação do homem moderno vista através da arquitetura” (BRANDÃO, 1999) descreve os aspectos filosóficos de diversas correntes estéticas e a interação do homem com os resultados desse processo evolutivo. Dessa forma, procuramos enfocar algumas das questões que compunham a mentalidade da época em que a coleção foi criada.

O catálogo da exposição realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo (1999-2000) traz pequenos textos sobre os relicários, sobre relíquias, com imagens dos retábulos e de todas as esculturas. Por equívoco ou para efeito de composição, são mostrados alguns exemplares invertidos. Logo na capa do referido catálogo, vemos a Catedral da Sé de Salvador em posição invertida, espelhada. O texto do catálogo traz a identificação iconográfica de alguns exemplares.

Encontramos aspectos relacionados à implantação do Colégio de Jesus de Salvador em “O Real Colégio de Jesus da Baía e as quatro igrejas do Salvador: um estudo de sua espacialidade”, artigo de Anna Carvalho (2000), publicado nas atas do IV Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte. Nesse artigo, a autora descreve as quatro versões da igreja do Colégio de Jesus, indicando a possibilidade de ampliação dos altares em função do pé-direito mais alto da última versão, como observamos nos dias de hoje. Acreditamos ter sido essa evolução do templo, um dos fatores responsáveis para a possível ampliação da coleção de relicários, com o acréscimo dos oito exemplares de madeira.

Outro artigo recente, “A escultura religiosa em Portugal no século XVII e XVIII: Um breve relance”, de Carlos Alberto Moura, publicado no primeiro número da revista do CEIB-Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (2001), descreve os estilos das artes visuais vigentes em Portugal, referências que certamente influenciaram no gosto da colônia brasileira e complementaram nosso estudo.

Publicamos no Boletim do CEIB, o artigo “Estudo e restauração da coleção 30 bustos-relicários da antiga igreja do Colégio de Jesus de Salvador, Bahia” (2003).

Consultamos ainda, fontes bibliográficas que tratavam do estudo de iconografia religiosa, da história dos santos católicos e da tecnologia da conservação. Elas contribuíram para a identificação dos personagens representados na coleção e para a elaboração do diagnóstico sobre o estado de conservação das obras e definição do tratamento adequado a ser aplicado.

3. HISTÓRICO

O cristianismo é um elemento característico e caracterizante da sociedade na qual vivemos e só conseguiremos entender claramente a cultura cristã que nos foi legada pelo passado, se estudarmos como ela funcionou no conjunto da vida no Brasil português, quais foram as articulações com elementos de ordem econômica, política ou social.

CEHILA-COMISSÃO DE HISTÓRIA DA IGREJA NA AMÉRICA LATINA, 1983.

Não exageramos ao considerar a igreja do antigo Real Colégio das Artes, em Salvador, hoje Catedral Basílica, como a mais importante da Bahia. Tanto pela história, como pela arquitetura e obras de arte que guarda, esta igreja, a quarta construída pelos jesuítas na capital baiana, merece ser considerada o primeiro templo do Brasil.

Valentin Calderón, Braga, 1974

A coleção de bustos-relicários do século XVII, denominada “Santas Virgens Mártires e Santos Mártires”, reúne trinta esculturas devocionais, removidas temporariamente dos altares da antiga igreja do Colégio de Jesus, atual Catedral Basílica de Salvador. A coleção está abrigada no Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia. No Setor de Conservação e Restauração do museu, ela recebeu tratamento para a sua preservação.

Antes de delimitarmos a trajetória cronológica da coleção de relicários, situaremos o momento histórico em que as esculturas foram concebidas, o século XVII, quando o Barroco manifestava-se como escola artística na Europa e no Brasil. Este movimento intelectual propunha-se a atender às demandas espirituais e estéticas do homem da época, veiculando uma linguagem repleta de subjetividade, de misticismo, claramente impressos na arquitetura e nas artes visuais. As relações entre o homem, a cidade e a natureza são revistas pelos arquitetos e pelos artistas, a partir da inquietação gerada pela estagnação ideológica dos estilos anteriores, o Renascimento e o Maneirismo, caracterizados pela interpretação do mundo através da razão e da rígida geometrização das formas.

A reorganização da Igreja Católica, a partir do Concílio de Trento (1545), propõe novas normas para o culto, dentre elas a revisão da iconografia religiosa, referência imagética utilizada pelos artistas para a ilustração do universo místico cristão. As relíquias, partículas associadas aos santos e veiculadas fortemente pelo cristianismo, têm novo impulso durante a Contra-Reforma. Representavam a verdade religiosa e adicionavam verossimilhança aos ícones-relicários,

incentivando a fé e o respeito pelos personagens ali representados. As vinte e nove relíquias da coleção de bustos-relicários do Colégio de Jesus (um dos bustos não é relicário) infelizmente desapareceram, mas o desejo pela preservação do magnífico conjunto escultórico persiste, quatrocentos anos depois da sua criação, na tentativa de manter viva a memória histórica e religiosa a ele associada.

A crença nas partículas sagradas remonta ao ministério do Apóstolo Paulo; dizia-se que os objetos tocados por ele curavam os doentes. No século II, os cristãos faziam celebrações sobre as sepulturas dos mártires, na esperança de obter benefícios dos que sofreram pela causa cristã.

Durante o reinado do Imperador Constantino, tornou-se comum erigir templos sobre as sepulturas dos mártires e colocar as relíquias sob os altares. Possuir relíquias transformou-se em uma obsessão, provocando a exumação dos cadáveres dos santos e o desmembramento dos restos humanos para o envio às mais longínquas igrejas. Esse procedimento perdurou durante toda a cristandade, apesar de proibições, como a determinada por Teodósio I, no ano de 386.

Fortalecendo a importância da posse de relíquias, o Segundo Concílio de Nicéia (786) determinou que nenhuma igreja poderia ser consagrada sem a presença de tais partículas. A supervalorização das relíquias resultou no incremento do comércio das mesmas e no conseqüente surgimento de falsificações. A cabeça de São João Batista, por exemplo, dizia-se estar em mais de um templo, assim como os ossos de São Patrício. (HART, M.; et al.,1999, p.234, 235).

Na Idade Média, o comércio foi intensificado; as catacumbas de Roma foram fontes inesgotáveis de material extremamente rentável. Vendiam-se os ossos, a poeira dos túmulos, restos de tecidos encontrados no local etc.

Na época de Constantino, a adoração dos fragmentos foi comparada à idolatria pagã, mas nos anos seguintes à sua morte, as relíquias foram defendidas por líderes eclesiásticos, como Ambrósio e Agostinho.

Constantino foi um imperador visionário, místico, que atribuía as suas vitórias à Santa Cruz; era assim favorecido, o cristianismo sobre o paganismo. Helena, mãe do monarca e cristã convertida,

promoveu o interesse pelas relíquias sagradas, empreendendo uma viagem a Jerusalém, em busca de fragmentos da história do Cristo. Atribui-se a Santa Helena, em 3 de maio de 323, a descoberta no local onde teria morrido Jesus, de três cruzes; dentre elas, estaria a cruz onde o Cristo fora crucificado. Para confirmar a veracidade do instrumento de martírio do Messias, conta-se que ela mandou vir o corpo de um homem morto e fez pousá-lo sobre as cruzes; o cadáver ressuscitou quando em contato com a verdadeira Cruz de Jesus. Imediatamente, fez enviar ao seu filho, os fragmentos da Cruz e os cravos da mesma. Constantino encerrou a madeira em uma escultura que retratava a si mesmo e adaptou os cravos a um elmo, usado por ele como proteção.

A Cruz foi associada às vitórias de Constantino, em analogia com a vitória do Santo Cristo contra Satã, sendo também o gesto em cruz dos cristãos, sobre o rosto, originário desse tempo. O martírio da crucificação foi abolido no século III, assim como outras formas de punição, pelo Imperador Constantino. (HART, M.; et al.,1999, p.234, 235).

A descoberta das relíquias criou a demanda por receptáculos, estojos, para contê-las. Surgiram então os relicários de formas variadas e com ornamentações elaboradas. A exibição das relíquias atraía a peregrinação e a presença dos fiéis, valorizando os templos que as possuíam e favorecendo o comércio geral nas localidades onde eram cultuadas.

Os bustos-relicários são esculturas de vulto que armazenam e exibem dignamente as relíquias. Retratam a imagem do indivíduo do qual foi coletada a partícula sagrada. Durante a Contra-Reforma, a Igreja fez grande uso dos relicários, como recurso estratégico para propagar o dogma cristão, frente ao Protestantismo.

Na Europa, a arquitetura e as artes do século XVII ilustravam a subjetividade da alma humana e a sua relação com o universo, com Deus. As insatisfações com as tradições formais arcaizantes foram manifestadas na elaboração do partido arquitetônico da Basílica de São Pedro em Roma, ainda no Maneirismo. Ela abriu espaço para o posterior rompimento, no Barroco, com o rigor geométrico e com o conceito clássico do belo, na arquitetura e nas artes visuais. A proposta de Michelangelo em São Pedro utilizou recursos que resultaram nas robustas paredes externas do templo, e que, como consequência, aprisionaram o interior da nave. Em adição, optou-se pela

eliminação da luz que tradicionalmente viria de cima da cúpula (BRANDÃO, 1999, p. 132), sendo criado um ambiente mais introspectivo, relacionado com a inquietação do homem em relação aos modelos arquitetônicos estabelecidos na época. Tentava-se compreender a relação entre o eu interior e o mundo externo; o homem maneirista buscava ensimesmar-se para transcender. Essas questões seriam manipuladas mais tarde, durante o Barroco, em um movimento contrário ao proposto por Michelangelo, com a exteriorização pulsante do sentimento.

A razão renascentista já não respondia às dúvidas desse momento, tampouco as verdades religiosas tradicionais, que caíam na obsolescência. A resposta ao conflito existencial direciona as manifestações do arquiteto e do artista, no sentido da utilização das estruturas conectadas com dimensões mais subjetivas do ser humano, possibilitando a expressão plena da liberdade formal proveniente do ato criativo.

A arquitetura barroca explorará essa nova arché, a subjetividade poderosa, não mais governada pelos radicais conflitos experimentados no século XVI, mas criadora de uma nova síntese para o século XVII, da qual seja ela a nota fundamental. Assim como essa subjetividade criadora se esforçará para estruturar o mundo, a Basílica de São Pedro deverá se abrir e estruturar a paisagem ao seu redor, a partir do seu interior. Em Michelangelo, o dinamismo e a tensão do espaço interno são contidos pela parede e se opõem ao espaço externo, não havendo interação entre ambos. A arquitetura barroca, ao contrário, se caracterizará por uma liberação espacial dessas forças reprimidas, assim como das normas dos tratadistas, das convenções geométricas e históricas, do estático, da simetria e da antítese entre o espaço interno e o externo [...] (BRANDÃO, 1999, p.133, 134).

As cidades européias vão sendo atualizadas, seguindo as novas tendências estilísticas. O modo de vida era, dessa maneira, norteado pela distribuição das edificações, das praças e dos obeliscos, despertando os sentidos, propiciando a interação dinâmica entre a cidade e o habitante.

A estruturação ideológica das cidades modernas se manifesta a partir das intervenções urbanas propostas pelos arquitetos. Eles criaram centros de interesse, fazendo o uso de artificios formais como a monumentalidade, para conferir uma nova dimensão, referenciando a inserção do homem no mundo material. Assim, as praças, as ruas e as edificações são articuladas para conduzir o fluxo das pessoas, em um ambiente repleto de eixos imaginários que norteiam o olhar e as sensações. A mentalidade, a visão de mundo do homem da época, ficava assim condicionada a uma visualidade material de aparência surreal, fornecida pelas paisagens manipuladas

propositalmente. A representação histórica, política e também religiosa das cidades estava assim refletida na disposição calculada dos edifícios, das vias e dos equipamentos urbanos.

Dois universos principais podem ser identificados na expressão do Barroco: o santo romano e o secular francês, ambos unidos pela manifestação da centralização política. Em Roma, a Basílica de São Pedro e na França, o Palácio de Versalhes; ambos sinalizam o absolutismo político na concepção de suas plantas e na relação da edificação com o entorno. A *ambience* desejada materializava-se na delimitação de eixos, na configuração dos centros de interesse, na manipulação e submissão da natureza, como propôs Le Nôtre nos jardins de Versalhes, preenchendo os cenários com composições paisagísticas rebuscadas e fontes repletas de seres mitológicos, emoldurados pelos jatos d'água.

Não pretendemos neste trabalho, aprofundar as questões norteadoras da arquitetura desse período. Queremos ressaltar a riqueza de discussões estéticas, quando se buscava na Europa, materializar a essência do poder, a partir de uma atmosfera propositalmente manipulada. Bernini, Borromini, Guarino Guarini, Andre Le Nôtre, entre outros, corroboraram nos seiscentos para a configuração da *arché* barroca, época em que no Brasil, a ocupação portuguesa utilizava vocabulários mais simplificados.

Assim, o Barroco potencializou essencialmente duas vertentes bem delimitadas: a dimensão palaciana, cortesã e a dimensão do sacro, onde os santos nos altares substituíam os heróis dos templos renascentistas. A autoridade divina estava assim aproximada, conferida ao homem, ao Monarca ou ao Papa e estava representada hierarquicamente pelos santos.

Na Península Ibérica, identificamos a expressão da versão sacra do movimento. Uma edificação representativa dessa versão é o Escorial (séc. XVI), palácio e mosteiro localizado perto de San Lorenzo de Escorial, a noroeste de Madri, Espanha, construído por Filipe II. Lá, a referência da religiosidade aparece inclusive na planta-baixa, em forma de grelha, atributo clássico do diácono e mártir Lorenzo, queimado vivo por professar a fé cristã. São Lorenzo, ou Lourenço (na grafia portuguesa) está representado na coleção dos relicários da Catedral Basílica. Mais tarde, no reinado de D. João V, o Convento de Mafra (séc. XVIII), consagra o estilo em Portugal.

Enorme pela vastidão, o projeto já não pode ser entendido nos dias de hoje como um mero assomo de megalomania. Ele enquadra-se antes na complexa política de afirmação do poder, tal como isso se impunha às monarquias europeias no século XVIII. Viabilizada pelas possibilidades favoráveis da conjuntura econômica, a construção de Mafra envolve um significado de poder absoluto que a moderna historiografia tem vindo a demonstrar. Nomeadamente, a emergência da sua definição palaciana, onde em termos orgânicos a Coroa se apropria da legitimação religiosa, sustentada por extenso discurso iconológico. (MOURA, 2001, p.20).

Como nação colonizadora, Portugal traz esse componente filosófico-religioso para o Brasil. O Catolicismo vem suprir as carências espirituais de um mundo mestiço, de uma sociedade com tênues raízes.

O ambiente proposto pelo Barroco na sua versão ibérica era carregado de religiosidade, propício ao uso das relíquias como subsídio da fé, incentivando a produção de relicários e a disseminação das partículas sagradas. São conhecidos na imaginária portuguesa e espanhola e também na brasileira, os santos-relicários de corpo inteiro, outros apenas fragmentos, como os bustos e os braços-relicários. Na Bahia colonial, o apelo místico das relíquias foi plenamente assimilado. No século XVIII, quando os bustos-relicários já estavam nos altares da quarta versão do templo dos jesuítas, a aceitação do Dogma Católico estava consolidada.

[...] a religiosidade baiana era um prolongamento do estilo de vida português diante da religião. O comportamento religioso do português e conseqüentemente do baiano, inclinava-se mais para o ato de externar a fé do que pelo entendimento da doutrina católica, tão complexa. As dúvidas não abalavam as mentes baianas e os dogmas eram aceitos sem discussões. A preparação para essa aceitação pacífica tinha sido feita pela Inquisição e foi reforçada pelas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, válidas para todo o Brasil, a partir de 1707 e que institucionalizavam ao nível de colônia, os preceitos do Concílio de Trento. Antes de tudo os atos religiosos tinham uma finalidade prática, imediata ou não. (FLEXOR, 1995, p. 12).

No Brasil seiscentista, destacou-se a figura emblemática do Frei Agostinho da Piedade, português que retratou na sua produção de imaginária, inclusive nos seus relicários, as feições mestiças do povo brasileiro. Imprimiu também a liberdade no modelar ao inserir preciosas informações como datas, assinatura e registros das encomendas, em alguns exemplares. A coleção de bustos-relicários do monge beneditino foi uma referência para a análise dos bustos-relicários da antiga igreja do Colégio de Jesus. O Colégio de Jesus de Salvador, assim como os outros no Brasil, foram edificações representativas no panorama urbano e materializavam na colônia, o poder de Roma e a possibilidade de educação de qualidade superior.

A reação Católica em oposição à Reforma Protestante, engendrada pelo Concílio de Trento e aplicada também pela Companhia de Jesus, procurou reorganizar o clero e impedir a propagação do Protestantismo também no Brasil. A estratégia da Companhia, seus objetivos, sua missão, doutrina e catequese, eram manifestados na arquitetura com um programa simples, combinando as finalidades do edifício, técnica, materiais e as qualidades plásticas, impregnadas pela transição do Maneirismo para o Barroco.

O edifício do Colégio da Companhia de Jesus em Salvador, Colégio Máximo da Província do Brasil no século XVI, marcou a presença dos jesuítas na colônia brasileira e o movimento da cidade para o norte, na direção da porta de Santa Catarina, para fora dos muros da cidadela de Tomé de Sousa. A ocupação do sítio escolhido pelo Pe. Manuel da Nóbrega previu, como outras ordens religiosas em seus mosteiros e conventos, a organização em quadra (COSTA, 1978, p.27), onde estavam dispostos o colégio, a igreja, o terreiro e, em volta deste, as habitações mais simples, de taipa ou de pedra.

Na escolha do sítio, Nóbrega mostrava que, além das determinações de salubridade, priorizara o de centralização urbana, sentindo já o movimento de expansão em direção ao extremo norte. Consistia o terreno num grande *plateau*, que logo se chamou Terreiro de Jesus, e seu acesso era feito por um caminho que ficou conhecido como ladeira ou rua do Colégio. (CARVALHO, 2000, p. 193).

O programa desta edificação destinava o local para moradia dos religiosos, áreas para o ensino e para as rotinas voltadas para a subsistência e rituais da fé. Previa ainda uma igreja, que assumiu várias formas com a passagem do tempo, relacionadas com a dinâmica urbana de Salvador. A igreja foi levantada inicialmente com taipa coberta por palha, técnica construtiva utilizada no momento embrionário da colônia, período denominado por Robert Smith como Período Missionário (SMITH, 1967, p. 9). Como não oferecia ambiente satisfatório para o culto, nem segurança, foi demolida para dar lugar a outras versões mais apropriadas. A utilização de materiais mais resistentes como a combinação de pedras e cal, permitia dimensões mais generosas e a aplicação dos recursos ornamentais do repertório ibérico, correspondendo às demandas da população que florescia no Novo Mundo. Assim, tornou-se comum importar de Portugal no século XVII, vergas, soleiras, portadas, bancos, pré-fabricados em lioz, pedra considerada de melhor qualidade que o arenito e gneiss granítico, disponíveis no Brasil.

O Colégio de Jesus disseminava as referências católicas, contribuindo diretamente para a formação cultural da comunidade, possibilitando a utilização de referências clássicas para o posterior desenvolvimento das tradições autóctones. (BAZIN, 1956, p.78).

Com o aprimoramento do panorama urbano da Salvador, acompanharam também os jesuítas, a evolução da cidade. O Colégio de Jesus estabelecia-se como epicentro cultural, inclusive disponibilizando para os cidadãos, uma biblioteca e uma livraria. Também a importação de imagens sacras foi responsável para a inserção de referências visuais para a comunidade. Os jesuítas trouxeram grande quantidade de imagens de Portugal, de acordo com o Santuário Mariano, escrito por Frei Agostinho de Santa Maria em 1722. (LEMOS, 1979, p.7). Infelizmente, não figuram informações sobre os trinta bustos-relicários nessa obra.

A igreja do colégio aparece como um anexo importante da estrutura do conjunto arquitetônico jesuítico. Contam-se ao todo quatro versões do templo, dedicado ao Salvador, sendo a construção da quarta versão mais demorada, dificultada por embargos e pela invasão holandesa durante o século XVII.

O colégio serviu de abrigo para os invasores, durante as batalhas. Em 10 de maio de 1624 os holandeses comandados por Jacob Wilkens ocupam a Cidade do Salvador, prendendo o governador Diogo de Mendonça. Salvador foi reconquistada em 1625, pelas tropas de D. Fradique de Toledo Osório. (BARBOSA, 1970, p.17).

Na fachada monumental e de linhas maneiristas do templo do colégio, versão que hoje testemunhamos, observamos as soluções usuais da frontaria jesuítica. Vemos as ordens de pilastras dóricas, as torres gêmeas, inspiradas na inovação maneirista de Terzi em São Vicente de Lisboa e o frontão central emoldurado por duas volutas de grandes dimensões, que trazem ares barrocos na composição. (SMITH, 1967, p.19). A nave ampla, ladeada por capelas interligadas por passagens, apresenta a vantagem de poder reunir-se grande número de fiéis no templo sem obstáculos ou divisões. O recurso arquitetônico empregado por Vignola no ano de 1568, na igreja de Gesù em Roma, aparece no partido da igreja dos jesuítas em Salvador. O risco do edifício foi elaborado por Francisco Dias, no Brasil desde 1577 e um dos colaboradores de Filipe Terzi na construção de São Roque de Lisboa. (COSTA, 1978, p. 43). No interior desse templo, atualmente

a Catedral Basílica de Salvador, estão os altares dos bustos-relicários, dedicados ao Santo Cristo e a São Francisco de Régis.

“As igrejas quinhentistas baianas dos jesuítas, franciscanos, beneditinos e carmelitas foram inteiramente substituídas por outras, cuja edificação é de data posterior à segunda metade de seiscentos. Os únicos vestígios que delas nos ficaram foram dois retábulos - o dos Santos Mártires e o das Virgens Mártires - que se encontram ajustados às capelas laterais da atual Sé, antiga igreja da Companhia de Jesus, e anexados à moveis relicários da mesma época. Pertenceram à igreja quinhentista construída por Mem de Sá para os padres jesuítas. De caráter renascentista, apresentam pinturas e obras de talha típicas da época, com ornatos em baixo-relevo, decoração esta chamada de plateresca, por se assemelhar à das obras executadas em prata.” (TELLES, 1975, p.70,71).

A Catedral Basílica de Salvador oferece uma viagem cronológica por vários estilos decorativos como o Maneirismo, o Nacional Português e o Joanino, representados em seus altares. Além da talha de excepcional qualidade, há várias pinturas típicas da pintura lusitana do século XVII, encontradas na capela-mor, na nave e na sacristia. Os altares dos bustos-relicários possuem painéis pintados, representando cenas religiosas e flores; são portas que, quando abertas, revelam o conjunto de trinta nichos dos santos. Observamos o diálogo dos vocabulários renascentistas e barrocos na talha desses retábulos, inseridos nas duas capelas mais próximas à entrada do templo, frente a frente. A ornamentação das capelas dos altares é complementada por pinturas parietais e azulejos.

Estes retábulos, procedentes, sem dúvida, da antiga igreja de Mem de Sá, foram construídos por volta de 1643, quando se repararam os estragos causados pela invasão holandesa, e reformados por volta de 1670 [...] para aumentar sua altura e adaptá-los ao pé-direito do arco em que foram instalados na nova igreja do Colégio. (CALDERON, 1974, p.16).

São nítidas as diferenças entre as partes componentes dos retábulos. Valem oportunamente, um estudo minucioso para delimitar com maior precisão, os estilos decorativos ali presentes.

Os quinze homens ficam no altar dedicado ao Santo Cristo, à esquerda, no sentido de quem entra no templo. No altar dedicado a São Francisco de Régis, à direita, as quinze mulheres. As figuras principais dos retábulos são do século XVIII.

Os nichos dourados são dispostos em grupos de cinco, protegidos por duas portas adornadas interna e externamente com pinturas que representam cenas religiosas e vasos com flores,

atribuídas a Domingos Rodrigues, pintor jesuíta do século XVII. (CALDERON, 1974). Há ainda uma pintura de pequeno formato, no coroamento do altar do Santo Cristo; ela possui forte influência renascentista e representa a *Ressurreição de Cristo*. Neste altar estão representados nos painéis das portas, a *Anunciação* e a *Oração do Horto*. No altar das santas encontramos a *Visitação de Nossa Senhora a Santa Isabel*. A parte interna dos nichos, também ricamente ornamentada, recebe uma colorida pintura com motivos fitomorfos em tons de verde, vermelho e dourado, sobre o fundo branco.

Sobre a dinâmica de estilos nas artes visuais do período no Brasil, ressaltamos o fenômeno de importação de um conjunto de referências ibéricas e orientais, que aqui se fundiam em motivos híbridos.

Em 1999, os bustos-relicários foram removidos da Catedral Basílica, para a realização de uma exposição comemorativa dos quatrocentos e cinquenta anos da Cidade do Salvador, realizada no Museu de Arte Sacra. A permanência da coleção no museu foi decidida em função do comprometimento estrutural dos altares, incapazes de receber com segurança as aproximadas duas toneladas, peso das trinta esculturas reunidas. A importância do retorno dos relicários ao seu lugar de origem alerta para a necessidade urgente de serem restaurados os altares, hoje em péssimo estado de conservação.

Após a exposição temporária no Museu de Arte Sacra, a coleção foi exposta também na Pinacoteca do Estado de São Paulo, durante os meses de dezembro de 1999 e fevereiro de 2000. No seu retorno a Salvador, as obras foram armazenadas na reserva técnica do MAS.

Durante os séculos que permaneceu nos altares originais, os relicários foram progressivamente desconectados da comunidade, resultado da rotina do templo, que mantinha as portas dos altares quase sempre fechadas.

O projeto para a preservação da coleção de bustos-relicários da antiga igreja do Colégio de Jesus buscou recuperar a integridade física das esculturas e disponibilizá-las temporariamente na área de exposição do Museu de Arte Sacra.

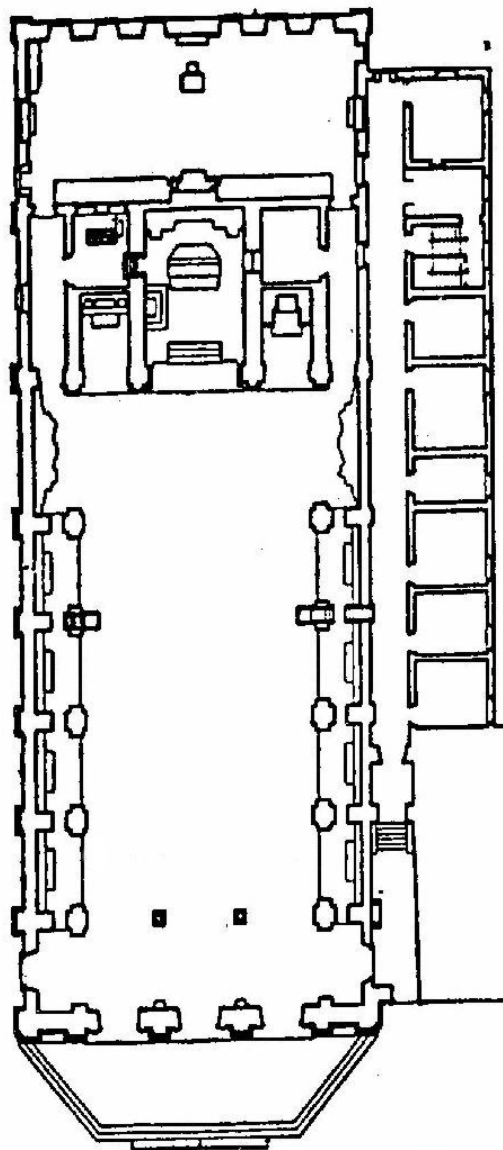


FIGURA 1- Planta-baixa da Catedral Basílica de Salvador, com a indicação em vermelho da localização dos altares dos bustos-relicários. Sem escala.

Fonte: BAZIN, Germain, 1956, p. 101.

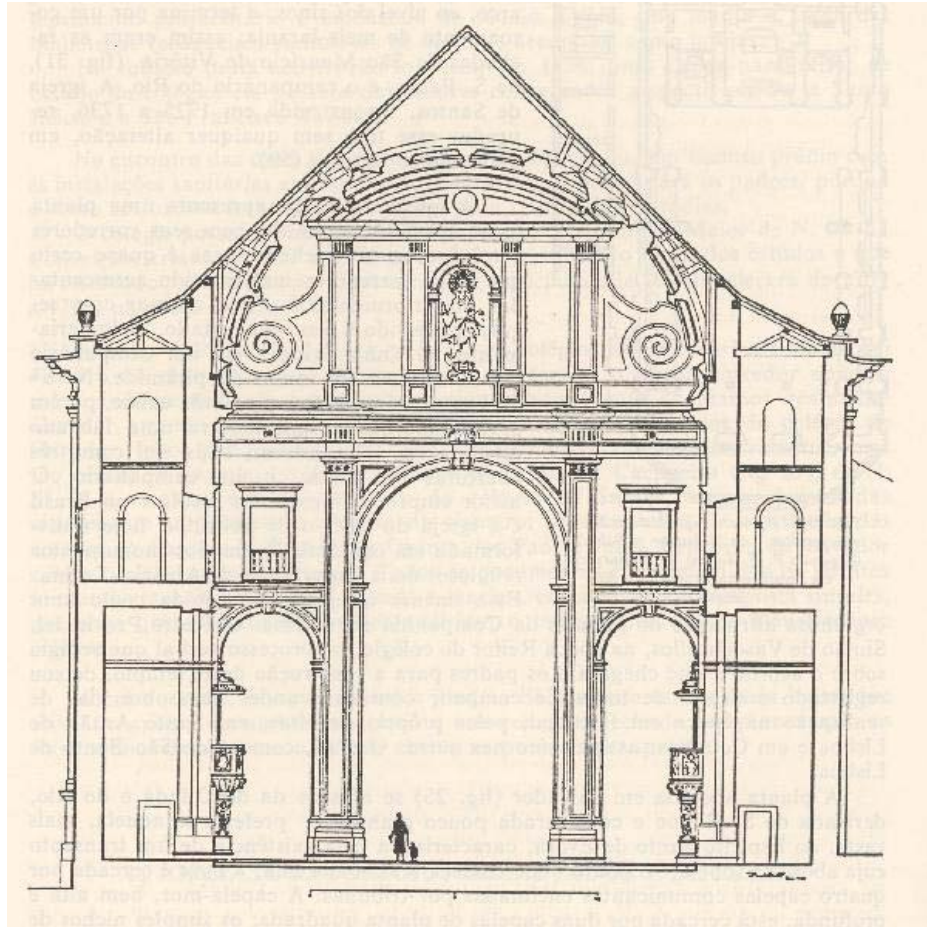


FIGURA 2- Corte Transversal da Catedral Basílica de Salvador, com a indicação em vermelho, da localização dos altares dos bustos-relicários. Sem escala.

Fonte: BAZIN, Germain, 1956, p. 102.



FIGURA 3- Fachada da Catedral Basílica de Salvador, no Terreiro de Jesus.



FIGURA 4- Altar do Santo Cristo ou dos Santos Mártires.

Fonte: Catálogo da exposição Tempos do Sagrado/ Pinacoteca de São Paulo



FIGURA 5- Altar do Santo Cristo ou dos Santos Mártires, aberto.

Fotografia: Francisco Portugal



FIGURA 6- Altar de São Francisco de Régis ou das Virgens Mártires.
Fonte: Catálogo da exposição Tempos do Sagrado/ Pinacoteca de São Paulo



FIGURA 7- Altar de São Francisco de Régis ou das Santas Virgens Mártires, aberto.
Fotografia: Francisco Portugal.



FIGURA 8- Detalhe do altar do Santo Cristo ou dos Santos Mártires.

Fotografia: Francisco Portugal.



FIGURA 9- Detalhe do altar de São Francisco de Régis ou das Virgens Mártires.

Fotografia: Francisco Portugal.

4. JUSTIFICATIVA

A preservação da coleção de bustos-relicários da antiga igreja do Colégio de Jesus significa impedir o desaparecimento de um raro conjunto de esculturas sacras, reunidas pelos jesuítas.

A Ordem Jesuítica buscou desenvolver o ideal cristão em uma comunidade multirracial, a partir da doutrina e da catequese. Os pioneiros traziam como arsenal a fé, a organização e a cultura, contribuindo para a formação da comunidade que aqui se estabelecia. Desse conjunto de instrumentos para a afirmação da ordem cristã, incluímos a coleção de esculturas-relicários, que ilustravam os milagres da fé e armazenavam partículas sagradas, tão importantes para a aceitação do Dogma. O valor da coleção de bustos-relicários dos jesuítas é incontestável, consistindo a sua preservação um dever da sociedade.

Em nichos dourados, nos retábulos do templo do Terreiro de Jesus, figuraram os trinta personagens por centenas de anos, até os materiais constituintes, dos altares e das esculturas, exibirem sinais de exaustão, de esmaecimento, anunciando a destruição. A segurança física da coleção estava ameaçada. Toda a estrutura dos altares, enfraquecida pelo ataque dos cupins, poderia ruir, trazendo para o chão duas toneladas de preciosas obras de arte.

A coleção foi removida dos altares para participar das comemorações dos quatrocentos e cinquenta anos da Cidade do Salvador, no ano de 1999. Nessa ocasião foram detectadas as condições precárias dos altares, o que serviu de argumento para a permanência dos relicários no MAS, em regime de comodato. A armazenagem no Museu de Arte Sacra garantiu a salvaguarda da coleção e a responsabilidade de se reverter o comprometimento do estado de conservação da mesma. Havia sérios danos causados pela deterioração e por interferências anteriores inadequadas, como repinturas, próteses toscas, atributos indevidos etc.

Cientes da urgência de se restaurar a coleção de relicários, para que a mesma pudesse ser inserida na área de exposição do MAS, desenvolvemos um projeto no Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFMG, com apoio financeiro da Fundação VITAE.

Estabelecemos como uma das metas do projeto, o desenvolvimento de ações que contribuíssem de forma consistente com programas de apoio à sociedade. Norteados por experiências similares bem-sucedidas, fruto da parceria entre o MAS e instituições como o Liceu de Artes e Ofícios e a Escola Oficina de Salvador, recebemos no Setor de Conservação e Restauração, dois jovens para treinamento e capacitação profissional, no nível de Auxiliares de Restauração. A contrapartida social, a prática da cidadania através do trabalho é um dos argumentos que justificam os nossos esforços.

Ao trazermos luz para a coleção de bustos-relicários com o estudo, a sua restauração e exposição no MAS, esperamos iniciar um movimento que resulte na restauração de seus altares e também do templo, preservando assim o grandioso acervo ali reunido. A maior visibilidade da coleção possibilitará o desenvolvimento de pesquisas nas áreas de história, artes plásticas e preservação de bens culturais móveis. O público em geral, inclusive crianças e adolescentes de escolas que visitam o MAS, será beneficiado com a inclusão dos relicários no pavimento destinado ao século XVII.

5. OBJETIVOS

5.1 OBJETIVOS GERAIS

- a) Preservar a coleção de trinta bustos-relicários, pertencente ao acervo da Arquidiocese de Salvador, temporariamente armazenada no Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (MAS).
- b) Analisar historicamente e estilisticamente a coleção de relicários.
- c) Identificar as técnicas construtivas e caracterizar físico-quimicamente os materiais constituintes das esculturas da coleção.
- d) Contribuir para a inserção da coleção de bustos-relicários na área de exposição do MAS.
- e) Desenvolver atividades didáticas de caráter social e profissionalizante, no Setor de Conservação e Restauração do MAS.

5.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- a) Restaurar a coleção de trinta bustos-relicários da Catedral Basílica de Salvador.
- b) Realizar exames laboratoriais para a caracterização dos materiais construtivos utilizados na fatura da coleção de bustos-relicários.
- c) Sistematizar o diagnóstico sobre o estado de conservação dos trinta bustos-relicários, utilizando formulário específico para a coleta de dados.
- d) Selecionar técnicas e materiais compatíveis com as obras, reversíveis, para a intervenção.
- e) Estudar aspectos históricos e estilísticos presentes nas esculturas.

- f) Estudar aspectos iconográficos, iconológicos e hagiográficos, para a identificação dos personagens representados e para a delimitação do programa iconográfico da coleção.
- g) Possibilitar a inserção dos trinta bustos-relicários na área de exposição do MAS, em condições físicas adequadas.
- h) Estabelecer a parceria entre a Universidade Federal da Bahia e a FUNDAC-Fundação da Criança e do Adolescente/ Projeto Egressos, para o desenvolvimento de ações sociais, capacitando profissionalmente dois jovens no Setor de Conservação e Restauração do Museu de Arte Sacra da UFBA.

6. METODOLOGIA

A delimitação da coleção de bustos-relicários da Catedral Basílica de Salvador como objeto de estudo do Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Minas Gerais, em agosto de 2001, previu a sistematização dos procedimentos para o estudo e para a restauração das trinta esculturas. O estudo incluiu a elaboração do diagnóstico do estado de conservação das obras, a definição do conceito para a intervenção (limites a serem respeitados) e o levantamento de dados históricos, estilísticos e iconográficos. O tratamento da coleção buscou reverter a deterioração dos materiais constituintes e devolver a aparência mais próxima do original. Nos casos em que se tornou necessário reconstruir, as referências existentes foram utilizadas como subsídios.

A coleção estava depositada no quinto nível do MAS, na sala José Rescala, disposta sobre mesas, após o retorno da exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Selecionamos adesivos e solventes para iniciarmos os testes com os relicários, buscando a compatibilidade com a técnica construtiva das obras e a reversibilidade.

A seqüência para os testes partiu dos materiais menos tóxicos. Para os adesivos, iniciamos com as colas de origem animal, protéicas, em direção às acrílicas. Para os solventes, partimos dos álcoois (etílico, isopropílico), testando posteriormente as cetonas (acetona, etilmetilcetona), os hidrocarbonetos aromáticos (tolueno, xileno), as bases (amoníaco) e finalmente, os grupos de nitrogênio (dimetilformamida), combinados em soluções. Observamos as reações de solvência das camadas indesejáveis sobre a ornamentação original das obras. (TORRACA, 1981, p.53, 55). Também foi avaliada a possibilidade de se remover as repinturas de forma mecânica, ou seja, com bisturis.

O diagnóstico foi feito com o auxílio de um formulário que permitiu o mapeamento preciso das deteriorações em ambos os materiais, o barro-cozido e a madeira. Em paralelo ao mapeamento das deteriorações, documentamos fotograficamente a frente, o verso e os detalhes das esculturas, para futuras comparações durante a intervenção. Durante o registro fotográfico e o diagnóstico do estado de conservação foi feito o tratamento emergencial, o que permitiu o manuseio seguro das obras.

Estabelecemos que o registro documental da coleção como integrante do acervo do MAS era uma das prioridades para a sua proteção. O Setor de Documentação fez a marcação individual dos relicários, provendo-os com um número seqüencial que referencia as obras da Catedral Basílica de Salvador depositadas no museu. A marcação das esculturas iniciou-se com a numeração do grupo de barro-cozido para depois numerar os exemplares de madeira. Posteriormente, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) registrou a coleção com uma numeração específica da instituição.

A identificação iconográfica utilizou recursos como a análise das indumentárias dos personagens, dos atributos (alguns relicários os possuem modelados ou esculpido junto ao corpo). Algumas esculturas de madeira contêm a identidade escrita sob a base.

Para a caracterização da técnica construtiva da coleção de relicários, recorremos à análise laboratorial dos materiais constituintes. Buscamos a identificação dos suportes, dos aglutinantes e pigmentos presentes; a realização de montagens de cortes estratigráficos serviu para a melhor visualização da disposição física dos materiais sobre os suportes. Esses exames foram realizados no Laboratório de Ciências da Conservação do Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (CECOR), em Belo Horizonte-MG. O relatório das análises fornecido pelo CECOR (vide anexo) foi baseado em métodos analíticos como a Espectrometria no Infravermelho por Transformada de Fourier (FTIR), Microscopia de Luz Polarizada (PLM), testes de solubilidade, testes microquímicos e cortes estratigráficos.

Coletamos amostras do suporte (esculturas de madeira) para serem analisadas no Laboratório de Anatomia e de Identificação de Madeiras (LAIM), no Instituto de Pesquisas Tecnológicas de São Paulo-IPT. A identificação da madeira utilizada poderia nos ajudar a determinar a possível origem das oito esculturas, de ornamentação bastante erudita. A qualidade da ornamentação indicava que elas poderiam ter sido feitas em Portugal. O método utilizado no Laboratório de Anatomia para a identificação botânica incluiu processos macroscópicos e microscópicos de exames do lenho (vide anexo).

7. IDENTIFICAÇÃO DO OBJETO DE ESTUDO

7.1. IDENTIFICAÇÃO GERAL DA COLEÇÃO

Antes de descrevermos individualmente as esculturas que compõem a coleção de bustos-relicários da Catedral Basílica de Salvador, analisaremos o conjunto escultórico reunido, para compreendermos a sua relação com o templo, a sua função, além de aspectos gerais relacionados com a técnica construtiva.

A COLEÇÃO, AS RELÍQUIAS E O TEMPLO.

A coleção de trinta bustos-relicários, vinte e dois de barro-cozido e oito de madeira, retrata personagens da Igreja Católica, sendo denominada Santas Virgens Mártires e Santos Mártires. Estava originalmente disposta em dois altares, instalados nas duas primeiras capelas laterais da nave da Catedral Basílica de Salvador. Vinte e nove bustos são relicários e foram depositários de partículas hoje desaparecidas, consideradas sagradas pelos cristãos.

Os exemplares de barro-cozido e de madeira, dourados e policromados, formam um conjunto esteticamente homogêneo nos altares, separado por gênero; homens à direita e mulheres à esquerda, estando o observador voltado para o altar-mor. O ponto de vista do observador, a intensidade da iluminação do ambiente, a profusão visual, tudo no templo contribui para a leitura uniforme do conjunto de relicários, sem ser percebida a combinação de exemplares de cerâmica com os de madeira.

Consideramos a possibilidade de ter havido a ampliação da coleção primitiva de barro-cozido, com a adição dos oito relicários de madeira. O barro, um material mais barato, de fácil obtenção na época, associado à modelagem e queima, também de baixo custo, estaria de acordo com o início da instalação dos jesuítas no Brasil. Posteriormente, com investimentos de maior porte, teria sido feita no Reino, a encomenda das oito esculturas de madeira primorosamente douradas e policromadas.

Os motivos para o acréscimo de relicários podem estar relacionados com a evolução do edifício da igreja, cuja quarta versão, correspondente à atual Catedral Basílica, apresentou o pé-direito mais alto, requerendo as adaptações dos retábulos para compor o espaço arquitetônico.

Podemos distinguir padrões ornamentais de épocas distintas na talha dos retábulos dos relicários. Os nichos laterais e o coroamento possuem solução formal clássica, complementada por decoração geométrica. Algumas cartelas, com formas orgânicas anunciam o Barroco. O camarim das peças principais contém esculturas do século XVIII: uma imagem do Santo Cristo (Cristo Crucificado) e outra representando São Francisco de Régis. Nos armários que contém os nichos, logo abaixo das figuras principais, foi explorada a forma curva na decoração das cartelas, com entrelaçados de motivos fitomorfos exóticos (cajus, cacaos) e clássicos (uvas), associados às figuras zoomorfas. O revestimento total das superfícies com ouro confere suntuosidade aos altares, enriquecidos com painéis pintados sobre a madeira das portas que protegem os relicários.

Como os altares dos bustos-relicários, todo o programa decorativo do templo construiu uma atmosfera propícia à manifestação da subjetividade sagrada.

“Essa espacialidade não solicita uma fruição intelectual: o que a obra favorece é justamente, a surpresa, o pasmo, o delírio visual que busca um apelo místico e transporta nossa alma em direção ao sobrenatural”.(BRANDÃO, 1999, p. 167).

A coleção de bustos-relicários trazia para o templo a presença material dos personagens cristãos, via suas relíquias, compondo um ambiente que convida para a meditação, para o encontro com a fé. Nesse momento estava afirmada a função primária da coleção, devocional.

O desaparecimento das vinte e nove relíquias inclui a possibilidade de roubo. Apenas a escultura que representa São Lourenço ainda possui a tampa de vidro que sela o seu estojo. Em 1957, o Professor Clarival Valadares documentou para o IPHAN, a inexistência das tampas dos relicários das esculturas restantes.

Um dos bustos não apresenta o estojo para conter a partícula sagrada.

ANÁLISE FORMAL E ESTILÍSTICA DA COLEÇÃO

O desenvolvimento dos módulos da coleção obedeceu à forma triangular, forma geométrica na qual podemos inserir todos os exemplares. O posicionamento central dos relicários coincide com a intersecção das diagonais internas do triângulo imaginário que contém as figuras. Os atributos remanescentes, as palmas, complementam a composição e criam eixos auxiliares que obedecem à dimensão dos nichos dos altares.

A coleção é disposta no templo separada por gênero, homens de um lado, mulheres do outro, acima dos olhos do observador. O eixo vertical está associado ao sagrado. Os altares alinham-se horizontalmente pelo eixo das duas capelas iniciais da nave. Dessa maneira, fica a posição do observador axialmente definida.

A distribuição dos módulos acontece em três grupos de cinco esculturas, em linhas horizontais, com a exploração da solução em arco pleno para as aberturas dos nichos, uma referência clássica. Os nichos são totalmente revestidos de ouro e ornamentados com coloridos motivos da flora, criando uma sofisticada moldura para a coleção. A eliminação visual dos bustos nos altares é possível com o fechamento das portas dos mesmos. Este artifício para proteção das relíquias e relicários é bastante engenhoso e pode ter sido utilizado para expor a coleção em momentos solenes.

A análise comparativa entre os exemplares permite a subdivisão dos mesmos em grupos distintos: três bispos, cinco monjas, três diáconos, dois cavaleiros de armadura, dez virgens mártires e sete figuras masculinas, algumas trajadas como militares, uma como apóstolo ou peregrino e uma imagem de São Sebastião. Levamos em consideração a iconografia e as indumentárias para delimitarmos os subgrupos. Em muitos casos foi impossível afirmar com precisão a identidade dos personagens representados. Tentamos agrupar as esculturas semelhantes, buscando identificar o programa iconográfico dos altares.

Inicialmente, partimos de uma divisão mais óbvia, por técnica construtiva, identificando semelhanças formais entre os exemplares. Os relicários de barro-cozido aproximam-se pela solução para os estojos, pela maneira como estes aparecem inseridos na indumentária. O tamanho

das peças, a forma dos corpos, das cabeças, sugere a modelagem com a utilização de formas. As figuras masculinas unem-se visualmente pelo desenvolvimento das barbas, dos traços fisionômicos, da atitude dos personagens, hieráticos. Os traços fisionômicos representados assemelham-se em muitos casos, aos da gente mestiça que povoava o Brasil na época, com lábios grossos, narizes grandes. Caso tenham sido realmente modeladas no Brasil, estariam já retratando a realidade cotidiana, como fazia Frei Agostinho da Piedade?

“[...] em nossa imaginária anônima dos três primeiros séculos, com frequência encontramos fisionomias que são das mulatas e mamelucas da colônia e não das madonas de Portugal”. (VALLADARES, J., 1956, P.15, apud BRANDÃO, J., 1962, p. 17).

São nossas e bem nossas as fisionomias que Frei Agostinho imprimiu à Santa Mônica, à N.Sa. de Monteserrate, à Santana Mestra e tantas outras. Quem confundiria o São Pedro Arrependido, com a sua anatomia e o seu cânon, com qualquer escultura estrangeira? A força dramática desta imagem, apesar da visível deformação de suas proporções, sobretudo a relação entre a cabeça e o corpo curto, a grossura dos braços e das pernas, o exagero das veias, tudo a torna original, inconfundível, mesmo em relação a todas as obras assinadas e identificadas do notável artista beneditino a quem é atribuída, a nosso ver sem provas convincentes. (BRANDÃO, J., 1962, p.20).

A ornamentação dos relicários de barro-cozido utiliza padrões fitomorfos e abstratos, uma paleta formada com verde, amarelo, vermelho, azul e branco para as indumentárias e ocre-rosado para a carnação. Os atributos, as palmas do martírio e as flechas do São Sebastião são de madeira. As palmas são provavelmente substituições das originais.

As oito esculturas de madeira são mais eruditas na forma e na ornamentação. A etnia representada é a caucasiana, indivíduos com traços fisionômicos mais delicados, desenvolvidos com bom conhecimento de anatomia. As proporções canônicas são respeitadas. As figuras, como as de barro-cozido, podem ser inseridas em um triângulo imaginário, cujas diagonais internas se intersectam no relicário central, com exceção para o busto que não possui estojo. Os estojos assemelham-se a cartelas, possuindo ainda, um deles, a tampa de vidro. O fundo dos estojos é ricamente trabalhado, com a presença de um sol flamejante dourado, sobre o fundo vermelho vivo. Nos relicários de barro-cozido, o estojo é apenas dourado. As esculturas de madeira possuem ornamentação condizente com a qualidade da talha. Sobre o revestimento total de folhas metálicas (ouro e prata), desenvolvem-se motivos fitomorfos e abstratos, complementados por punções e esgrafiados. Cada exemplar de madeira tem uma decoração própria, frente e verso,

enquanto os exemplares de barro-cozido são ornados apenas frontalmente, recebendo no fundo liso, o tom bege-claro.

A talha e a ornamentação erudita aproximaram as oito esculturas de madeira da coleção, da produção ibérica de imaginária. Posteriormente, a análise anatômica de amostras do suporte nos forneceria a possível origem das obras.

Quando a coleção estava distribuída nos altares, as diferenças entre os exemplares ficavam diluídas, quase imperceptíveis, não sendo possível distinguir qual escultura era de madeira e qual era de barro-cozido.

TÉCNICA CONSTRUTIVA

EXEMPLARES DE BARRO-COZIDO: 22

As imagens de Frei Agostinho, ou aquelas a ele atribuídas, obedecem [...], ao processo de armação diretamente oca. A figura é levantada com uma lâmina de barro girando em hélice, ou círculos semelhantes ao trabalho executado no torno do ceramista. Esta maneira de armar a figura podia ser adotada pelo colono português, mas o índio também poderia ter exercido influência. O ceramista nativo fazia a sua panela, igaçaba, ou qualquer de seus vasos, usando este processo. (BRANDÃO J., 1962, p.26, 27).

CERÂMICA

Definição sintética: A cerâmica é a arte de modelar o espaço utilizando a argila como matéria-prima.

Definição analítica: A cerâmica é a arte de se organizar o espaço (yin), de acordo com exigências funcionais ou expressivas, utilizando argila úmida e aditivos como material positivo (yang), para executar vasos, esculturas, murais e outros produtos que, uma vez secos, se lavam a um forno cerâmico para a sua cocção a temperaturas a a partir de 950 a 1300 graus ou mais. (CHITI, 1994, p.7).¹

A indústria da cerâmica tem por fim fabricar objetos de argila ou barro, substância esta que possui a propriedade de formar com a água massa homogênea e plástica, que endurece pela ação do calor. (CARDOSO, A., p.101).

Não podemos afirmar com precisão a origem das peças de barro-cozido, se foram trazidas do Reino, ou se foram feitas em território brasileiro. De qualquer maneira, a influência ibérica na fatura da coleção é uma certeza. O desenvolvimento das esculturas revela que quem as modelou,

¹ Tradução nossa. Original em espanhol.

conhecia bem a anatomia humana e a técnica de escultura em cerâmica, inclusive o método das formas de taceiros, comum em Portugal para a repetição seriada das figuras. Esse método consiste na utilização de formas fragmentadas, para reproduzir um modelo em partes independentes, unidas no final. No caso da argila, utiliza-se a barbotina, um adesivo cerâmico.² O monge Frei Agostinho da Piedade modelava acrescentando detalhes moldados em separado, elementos de maior complexidade reproduzidos em formas, que enriqueciam esteticamente as suas esculturas. Combinava assim, muitas vezes, a modelagem direta às formas para fazer uma escultura.

Frei Agostinho usou a moldagem, mas só para certos detalhes, pelo menos na conhecida N.Sa. do Monte Serrate, fundindo em barro, provavelmente na forma de gesso ou cera, todos os anjos e flores em baixo-relevo, aplicando-os depois sobre a figura crua, ainda úmida. Até ao leigo no assunto, causaria espanto que um artista, mesmo com paciência beneditina tenha feito tantos anjos e flores, acima de uma centena, na referida imagem, absolutamente iguais. (BRANDÃO, J., 1962, p.24).

A forma em taceiros fazia parte da cerâmica tradicional lusitana e permitia volumes mais rebuscados, muito requisitados no Barroco. A produção da colônia denuncia o uso limitado desse valioso recurso. Aqui as esculturas eram mais simples.

As reproduções moldadas na coleção em estudo utilizaram a prensagem manual das espessas placas de argila em formas de gesso ou de cera.

Nos relicários dos jesuítas, observamos semelhanças muito fortes entre os corpos. As mulheres são diferenciadas pela posição dos braços, por detalhes da indumentária, dos rostos e dos cabelos. Para a reprodução do volume básico foi utilizada uma forma dividida em dois taceiros, frente e verso. As mãos, as cabeças e outros detalhes foram modelados maciços, em separado, unidos aos corpos posteriormente, com o barro ainda úmido. Podemos ver em alguns relicários, a junção das partes, observando o vazio do interior das peças. Levantadas as paredes do volume principal, foram definidos os personagens, com o acréscimo dos detalhes individuais. As marcas de dedos no interior das esculturas sugerem o movimento característico das mãos do artífice, para

² Obtemos a barbotina a partir da adição de água à argila para formar uma pasta adesiva, utilizada para a união das partes do objeto durante o processo de modelagem.

distribuir o barro nas formas. Quem modelou dominava assim, a técnica de reprodução seriada, sendo o mestre e seus ajudantes de origem portuguesa ou treinados por um mestre lusitano.

Os portugueses, na sua técnica, se empregaram a modelagem direta, fizeram uso mais constante do molde. Vemos, através da literatura especializada, que a maioria da cerâmica portuguesa figurada é constituída de contra-moldes. (BRANDÃO, J., 1962, p.19).

A modelagem direta prevê o levantar o volume maciço para ser ocado posteriormente. Esta técnica foi descartada para os bustos-relicários dos jesuítas, pela textura do interior das esculturas. Caso tivessem sido ocadas, a textura interna seria outra, mais lisa, resultante das marcas de instrumentos para retirar a matéria (argila) do interior dos volumes de forma mais eficiente. O método conhecido como ocagem se aplicava usualmente às obras de menor porte. (BRANDÃO, J., 1962, p.26).

Os aspectos que sugerem ter sido as peças da coleção modeladas no Brasil referem-se às características anatômicas e fisionômicas desenvolvidas nos exemplares. Comparando-se os relicários dos jesuítas com a produção da imaginária de barro-cozido ibérica, observamos nos primeiros, a despreocupação com a rigidez dos cânones, gerando em alguns casos desproporções anatômicas, sobretudo nas esculturas dos homens. Aspectos do uso da técnica revelam ou liberdade maior ou o desconhecimento de melhores soluções, cuja consequência negativa mais óbvia é o peso excessivo das obras.

Os relicários são grosseiros internamente, irregulares, trincados, com paredes muito espessas (chegam a dez centímetros em alguns pontos), resultando como dissemos, em peso excessivo; as esculturas não possuem os respiros, recurso clássico da modelagem, utilizado por Frei Agostinho da Piedade, para evitar rachaduras ou a explosão das peças durante a queima no forno, equilibrando a pressão interna no interior das cavidades, permitindo a saída do ar. O monge disfarçava muitas vezes os respiros, transformando-os em janelas das edificações, como nas representadas na imagem de Nossa Senhora de Monte Serrate, ou escondendo-as sob as reentrâncias do monte, sinal de que a erudição e a criatividade estavam presentes no uso da técnica. Em outros casos, os respiros são maiores, no verso das obras, rodeados de inscrições e molduras.

Podemos visualizar nos relicários, as marcas da queima, no interior das esculturas. A fuligem, resultado da combustão da matéria orgânica, impregnada no barro revela o posicionamento das peças no forno, perto do fogo, inclinadas, posição mais segura, pela ausência dos respiros; a posição ereta implicaria em rachaduras de grande porte ou explosão, pelo acúmulo de gases aquecidos, em trajetória ascendente dentro da câmara térmica, nos vãos ocios dos santos.

A falta de cuidado com a aparência do interior das peças diferencia também a coleção dos jesuítas da produção de Frei Agostinho da Piedade, pelo esmero do monge nos acabamentos das partes internas e externas das suas esculturas. O uso de saídas de ar permitia que as suas imagens recebessem tampas no fundo, conferindo uma melhor aparência; paredes mais finas resultavam também em peças mais leves, mais fáceis de serem transportadas. O cuidado com a temperatura durante o processo de queima resultou em superfícies mais homogêneas, sem manchas, realçando o vermelho do óxido de ferro do barro escolhido pelo monge beneditino.

Na cerâmica, a pureza visual das superfícies depende de uma argila bem lavada e bem misturada. As peças de Frei Agostinho da Piedade, sem dúvida obedeceram a rígidos critérios durante a execução, desde a escolha do material, da modelagem, secagem e cozimento. São belas, mesmo sem douramento ou policromia.

O Dr. Lúcio Costa cita o Padre Cardim, descrevendo os altares das Virgens Mártires e dos Santos Mártires, construídos em 1585 [...] a técnica de modelagem dessas peças, visivelmente mais primária que toda a obra de Frei Agostinho, obedece aos mesmos recursos de cozimento, como é natural com o forno à lenha, obtendo resultados aproximados. Denuncia menos perícia do forneiro, nestas peças a fumaça negra visível no vermelho vivo do barro. Cremos que isto é resultado da arrumação do conjunto dentro do forno, ficando algumas muito em abaixo, sobre o crivo, recebendo a ação direta do fogo, principalmente no início, quando a lenha começa a arder e produz muita fumaça na parte final, no chamado caldeamento, quando o fogo atinge o máximo de intensidade. Este resultado só é completo, quando o trabalho é perfeito desde a arrumação das peças até a dosagem do fogo. Vê-se que Frei Agostinho, por exemplo, ou o oleiro encarregado do cozimento dos seus trabalhos, tomava cuidados especiais nesta operação naturalmente, arrumando suas figuras sobre peças de cerâmica utilitária, em fornadas mistas, como ainda hoje fazem os nossos ceramistas que utilizam o forno a lenha [...]. (BRANDÃO, J. 1962, p. 31, 32).

Outro item que diferencia os bustos-relicários dos jesuítas da produção de Frei Agostinho da Piedade é a criteriosa escolha e preparo da argila, o que resultou em superfícies mais lisas e homogêneas. A variação dimensional e os danos durante a queima também são diminuídos quando se emprega uma argila bem preparada.

A argila é um mineral que recobre quase toda a extensão da crosta terrestre. Encontra-se concentrada em depósitos exploráveis, alguns dos quais permitem continuidade e constância de produção, bem misturada em maior ou menor percentagem de húmus, areia, cal e partículas de sílica para formar as terras comuns que pisamos. Para a preparação de pastas cerâmicas não se usa a argila pura, e sim misturada com aproximadamente 30% de outros materiais chamados antiplásticos (do contrário a peça se racharia ou deformaria durante o secado ou apresentaria muitos outros defeitos depois da cocção). CHITI, 1996, p. 19).³

Dentre os conhecidos antiplásticos ou aditivos agregados à massa, para modificar o barro natural, conferindo-lhe outras características adequadas à modelagem e queima, estão o quartzo, o feldspato, o carbonato de cálcio, a dolomita, o talco e o pó de chamote. A incorporação desses materiais à massa *in natura*, garante a plasticidade desejada e uma queima segura dos objetos.

As peças de Frei Agostinho possuem superfícies com textura mais fina, mais uniforme, com praticamente ausência de rachaduras, resultado de um barro de melhor qualidade, bem misturado com os aditivos necessários. Uma secagem lenta, controlada, também contribuiu para melhores resultados. Os relicários dos jesuítas, ao contrário, foram feitos com uma massa grossa, repleta de materiais não dissolvidos no amassamento, como a areia, rica em sílica.

Apesar das deficiências apontadas, no uso da técnica para a modelagem e cozimento dos bustos-relicários, as vinte e duas peças possuem uma grande dureza e, portanto, maior resistência aos impactos. Mesmo rachados e manchados pelo fogo, os bustos foram bem cozidos, e permaneceram até os dias de hoje, íntegros, com exceção das partes mais frágeis, os dedos e as bases.

Um fator que pode ter contribuído para a utilização do barro-cozido para a fatura dos bustos-relicários, seria o baixo custo do material. Mesmo com a abundância de madeira, o barro ainda era mais barato. O transporte das cargas de argila era fácil, o cozimento poderia ser feito em qualquer olaria de louceiros, com queimas mistas, junto com telhas ou utilitários. O baixo custo da técnica resultou no preconceito contra a imaginária de barro-cozido. O barro na escultura era utilizado como técnica intermediária para obras fundidas em bronze ou para estudos iniciais, na escultura em pedra. Era considerado um material de menor valor, efêmero. Para os primeiros anos da colônia brasileira, onde os recursos tecnológicos e financeiros eram restritos, o barro,

³ Tradução nossa. Original em espanhol.

material tradicionalmente utilizado pelos lusitanos, seria uma técnica aceitável para a produção da imaginária local.

A ornamentação das esculturas de barro-cozido da coleção de relicários dos jesuítas utiliza a folha metálica (ouro) em reservas e a pintura a pincel. Sobre o suporte, os motivos fitomorfos e abstratos são repetidos. Os bispos são todos similares, assim como as virgens, as monjas e as figuras masculinas. As cores da indumentária e da carnção, os traços fisionômicos, toda a decoração sobre o barro obedece a padrões repetidos, resultando em uma forte harmonia do conjunto.

Na identificação individual das esculturas, a ornamentação será descrita mais detalhadamente.



FIGURA 10- Busto-relicário de Santa Luzia, de autoria de Frei Agostinho da Piedade, altura 51 cm, cerca de 1630. Notar a belíssima cabeça, moldada em chumbo, e o requintado trabalho do corpo de prata batida. A relíquia ainda está presente, protegida detrás do vidro do estojo. Fonte: SILVA-NIGRA, 1971, p.37).



FIGURA 11- Busto-relicário de Santa Catarina de Alexandria, de autoria de Frei Agostinho da Piedade, altura 55 cm, cerca de 1630. Barro-cozido. Fonte: SILVA-NIGRA, 1971, p.43).



FIGURA 12- Busto-relicário de Santa Águeda, de autoria do Frei Agostinho da Piedade, altura 50 cm, cerca de 1630. Fonte: SILVA-NIGRA, 1971, p. 40.



FIGURA 13- Busto-relicário de São Gregório Magno, de autoria do Frei Agostinho da Piedade, altura 58 cm, cerca de 1630. O orifício central, hoje sem o relicário, funcionou como o respiro da escultura durante a queima. Fonte: SILVA-NIGRA, 1971, p.37.



FIGURA 14- Busto-relicário de Santa Bárbara, altura 54 cm, barro-cozido, dourado e policromado, autoria de Frei Agostinho da Piedade. A torre, atributo clássico da mártir cristã, tem as janelas funcionando como respiros. Fonte: Tempos do Sagrado, catálogo da Pinacoteca de São Paulo.



FIGURA 15- Busto-relicário de Santa Escolástica, de autoria do Frei Agostinho da Piedade, altura 55 cm, cerca de 1630. Notar as flores aplicadas sobre as vestes, reproduzidas com moldes e aplicadas com o barro ainda cru. Fonte: SILVA-NIGRA, 1971, p.42.



FIGURA 16- Detalhe do interior de uma escultura de modelagem direta, ocada posteriormente. Notar a superfície lisa, diferente do interior dos bustos dos jesuítas. Fonte: BRANDÃO, J., 1962, p.64.



a



b

FIGURA 17 a e b- Detalhe de fornos populares, similares aos usados na Bahia colonial. Notar a construção simplificada e o uso de cacos de cerâmica para isolar as chamas das peças durante a queima. Esse cuidado reduz as manchas causadas pela combustão de matéria orgânica. Fonte: BRANDÃO, J., 1962, p.65, 66.

EXEMPLARES DE MADEIRA: 08

A ampliação da coleção primitiva de relicários aconteceu com a provável inclusão de oito esculturas de madeira, douradas e policromadas, com dimensões aproximadas às de barro-cozido. Um investimento maior para a ornamentação do templo teria possibilitado a encomenda de exemplares feitos em madeira, com rica decoração.

A madeira, apesar de ser um material que apresenta características estéticas interessantes para ser empregada *in natura*, foi principalmente utilizada associada à técnicas de policromia e douramento.[...] O objetivo não era outro senão conferir verossimilhança com o material que se deseja representar, que se aproxime do real. Assim, através desta técnica, a escultura vai se aproximar mais do realismo. (QUITES, 1997, p.45).

As esculturas são feitas a partir de um bloco principal maciço, ao qual estão anexados outros blocos menores, fixados com cravos metálicos e adesivos. Os blocos principais maciços executados em uma madeira de grande densidade celular tornam as esculturas pesadas.

A madeira utilizada é provavelmente a *Cupressus lusitanica*, o cipreste português, identificado por exames laboratoriais (vide anexo).

Apenas uma das esculturas apresenta um orifício central sob a base, que sugere o uso de um torno para girar o cerne do tronco durante o entalhe.

Algumas mãos são blocos independentes, anexados por meio de encaixes do tipo macho-e-fêmea. As originais se perderam, sendo substituídas por próteses que obedeceram ao esquema de fixação anterior, porém com uma talha de menor qualidade.

Sobre os suportes aplicou-se uma preparação fina, branca, à base de carbonato e de sulfato de cálcio, elementos identificados nas análises do LCC-Laboratório de Ciências da Conservação/ EBA/ UFMG (vide anexo). O aglutinante protéico foi uma cola à base de colágeno animal. Sobre a base de preparação aplicou-se o bolo armênio e a folha metálica. Há ornamentação a pincel, esgrafiados e punções, imitando tecidos finos, como sedas, brocados e rendas. A carnação rosada é brilhante e de textura lisa.



FIGURA 18– Junção dos blocos constituintes da escultura CB 034.
Notar fissura provocada pela variação volumétrica dos blocos.



FIGURA 19– Base da escultura CB 028.



FIGURA 20– Detalhe da ornamentação da escultura CB 028. Sobre o bolo armênio agora visível, estava aplicada a folha de prata, bastante comprometida por perdas e oxidação.



FIGURA 21– Detalhe da escultura CB 030, onde percebemos a erudição do entalhe e a ornamentação primorosa.



FIGURA 22– Vista do cerne do bloco principal maciço da escultura CB 030.



FIGURA 23– Junção dos blocos constituintes da escultura CB 031.



FIGURA 24– Sobre o suporte, observamos a camada da base de preparação, na cor branca.

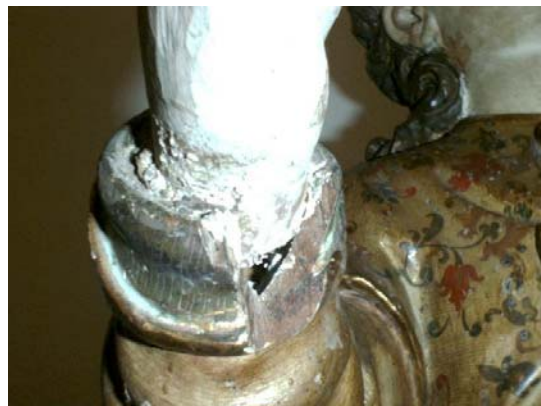


FIGURA 25– Detalhe do encaixe de blocos do tipo macho-e-fêmea na escultura CB 035.



FIGURA 26– Detalhe da policromia da escultura CB 035. O douramento total, a pintura a pincel e o esgrafiado tentam reproduzir tecidos finos da indumentária da personagem.

7.2. IDENTIFICAÇÃO INDIVIDUAL

7.2.1. IDENTIFICAÇÃO DE ESCULTURA

TÍTULO: Busto-relicário

ÉPOCA: Século XVII

IDENTIDADE ICONOGRÁFICA: Não identificada.

REGISTRO MASUFBA: CB 006

REGISTRO IPHAN: BA/ 03.0170.0765

DIMENSÕES: 60 X 45 X 44 cm

TÉCNICA: Barro-cozido, dourado e policromado.



FIGURA 27 a e b- CB 006/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.

DESCRIÇÃO

Busto-relicário representando figura masculina em posição frontal, desenvolvida em escala pouco menor que a humana. Tez clara, carnação ocre com áreas rosadas. Olhos amendoados, castanho-escuros, abertos, com cílios nas pálpebras superiores e inferiores, sobrancelhas arqueadas. Longos cabelos castanho-escuros, distribuídos sobre a cabeça e ombros em mechas e cachos. Bigode, barba comprida bipartida, na mesma cor dos cabelos, nariz grande, reto, com asas pronunciadas e narinas alongadas. Boca grande fechada, lábios grossos, levemente rosados e curvados para baixo. Orelhas escondidas sob os cabelos. Expressão fisionômica de tranquilidade. Ambas as mãos estão fechadas para segurar os atributos. O relicário central oval totalmente dourado é emoldurado por pequenos círculos também dourados. Sobre a cabeça existe um orifício para um anexo como um resplendor.

A figura veste manto azul sobre túnica vermelha com punhos amarelos. Ornamentação bastante simplificada, com motivos fitomorfos estilizados, desenvolvidos com pintura a pincel, complementando o douramento de reserva. Ornamentação apenas na parte frontal da escultura, assim como o douramento da base, apesar da modelagem incluir detalhes no verso.

ANÁLISE ICONOGRÁFICA

A ausência de atributos e de detalhes específicos na indumentária do personagem dificultou a identificação iconográfica precisa da escultura. Na documentação do IPHAN, a escultura aparece portando na mão esquerda, um bastão cilíndrico de aproximadamente 60 centímetros. O bastão é um símbolo de poder e de conhecimento, muito usado pelos peregrinos, para ajudá-los a caminhar. Dois Apóstolos de Cristo são representados portando um bastão: Jaime ou Santiago Maior e Jaime Alfeu ou Santiago Menor. Nada garante que o bastão anexado à escultura seja um atributo original, assim como a palma do martírio, visivelmente mais recente do que a escultura.

ANÁLISE FORMAL E ESTILÍSTICA

A obra apresenta características que a inserem na imaginária de barro-cozido do século XVII, como a composição hierática e a solução estética para os cabelos e barba. A modelagem resulta na desproporcionalidade anatômica da cabeça e das mãos em relação ao tronco, em associação à ornamentação simplificada, incluindo traços fisionômicos e vestes, com pregas discretas. A composição inscreve o personagem em um triângulo imaginário, cujas diagonais internas se intersectam no relicário central, recurso utilizado em todas as 30 esculturas. O triângulo também é referência para a solução da divisão da barba. O estojo oval, emoldurado por pequenas formas circulares, destaca-se sobre a movimentação resumida da indumentária. A ornamentação apenas da parte frontal da escultura sugere a priorização desse ângulo para a visualização da mesma, relacionada possivelmente com a sua exibição em um altar.



FIGURA 28- CB 006, detalhe dos traços fisionômicos.

7.2.2. IDENTIFICAÇÃO DE ESCULTURA

TÍTULO: Busto-relicário

ÉPOCA: Século XVII

IDENTIDADE ICONOGRÁFICA: Não identificada

REGISTRO MASUFBA: CB 007

REGISTRO IPHAN: BA/ 03-0170.0767

DIMENSÕES: 59 X 47 X 38 cm

TÉCNICA: Barro-cozido, dourado e policromado.



FIGURA 29 a e b- CB 007/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.

DESCRIÇÃO

Busto-relicário representando figura masculina em posição frontal. Tez clara, carnção ocre com áreas rosadas. Olhos amendoados, semicerrados, castanho-claros, cílios nas pálpebras superiores e inferiores, sobranceiras arqueadas, finas. Longos cabelos castanho-claros, distribuídos sobre a cabeça e ombros em mechas e cachos. Bigode e barba curtos, na mesma cor dos cabelos. Nariz grande, reto, com asas pronunciadas e narinas alongadas. Boca grande fechada, lábios grossos, levemente rosados e curvados para cima, esboçando leve sorriso. Orelhas escondidas sob os cabelos. Expressão fisionômica de tranqüilidade. Mão direita fechada, para segurar o atributo; a mão esquerda aberta indica sutilmente o relicário. O relicário central oval, totalmente dourado, é emoldurado por pequenos círculos e preso a um tecido por um elo também dourado. O tecido pregueado, decorado com motivos fitomorfos em tons de ocre, verde e vermelho, cria a ilusão de estar o relicário preso ao pescoço do personagem, como um medalhão.

A figura veste-se como um nobre, trajando manto vermelho com verso cinza, sobre túnica verde com punhos brancos. A túnica apresenta a gola bipartida, valorizada com barra dourada e pequenas flores. A franja larga no ombro direito assemelha a indumentária às fardas militares. Sobre o fundo verde da túnica, vemos motivos repetidos, padrões fitomorfos e flores isoladas, fruto da combinação de pintura a pincel e douramento de reserva. Ornamentação apenas na parte frontal da escultura, assim como o douramento da base, apesar da modelagem incluir detalhes no verso. Sobre a cabeça, um orifício indica a possibilidade de um resplendor ou outro anexo.

ANÁLISE ICONOGRÁFICA

A ausência atual de atributos do personagem dificultou a identificação iconográfica da escultura. Na documentação do IPHAN, a escultura aparece portando um bastão cilíndrico de aproximadamente 60 centímetros na mão esquerda. O medalhão pode ser interpretado como um colar militar, uma condecoração (ROIG, 1950, p. 94). Não podemos afirmar que o bastão anexado à escultura seja um atributo original, assim como a palma, visivelmente mais recente do que a escultura.

ANÁLISE FORMAL E ESTILÍSTICA

A escultura tem boa proporcionalidade anatômica e vocabulário decorativo mais elaborado. O estojo oval, emoldurado por pequenas formas circulares, está representado preso ao pescoço do personagem por tecido pregueado, sugerindo a forma triangular na composição geral. A ornamentação apenas da parte frontal da escultura sugere a priorização desse ângulo para a visualização da mesma, relacionada possivelmente com a sua exibição em um altar.

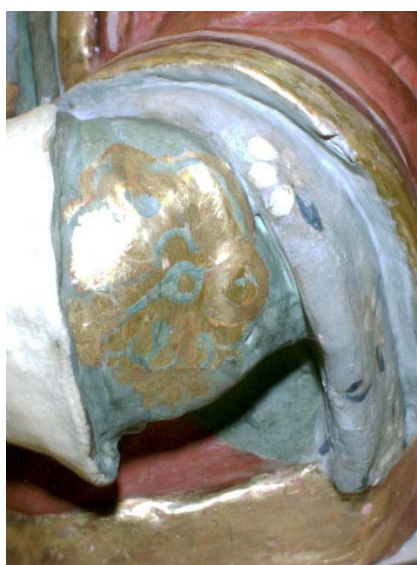


FIGURA 30- CB 007, detalhe da ornamentação da indumentária.

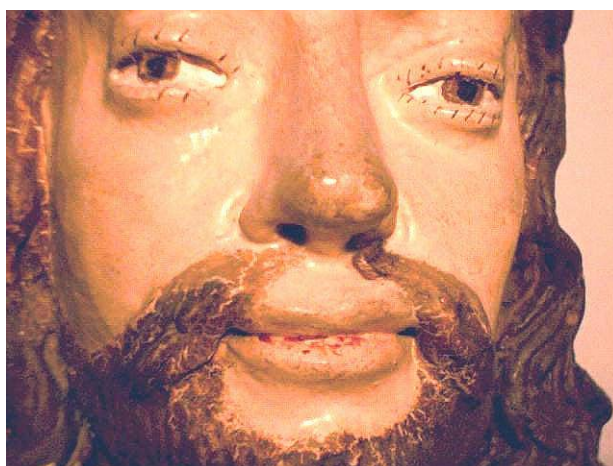


FIGURA 31- CB 007, detalhe dos traços fisionômicos (antes da intervenção).

7.2.3. IDENTIFICAÇÃO DE ESCULTURA

TÍTULO: Busto-relicário

ÉPOCA: Século XVII

IDENTIDADE ICONOGRÁFICA: Diácono São Vicente (possivelmente).

REGISTRO MASUFBA: CB 008

REGISTRO IPHAN: BA/ 03.0170.0762

DIMENSÕES: 59 X 45 X 40 cm

TÉCNICA: Barro-cozido, dourado e policromado.



FIGURA 32 a e b- CB 008/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.

DESCRIÇÃO

Busto-relicário representando figura masculina em posição frontal. Tez clara, carnção ocre com áreas rosadas. Olhos amendoados, castanho-claros, abertos, cílios nas pálpebras superiores e inferiores, sobrancelhas arqueadas, finas. Cabelos curtos castanho-escuros, com corte em tonsura. Imberbe. Nariz grande, reto, com asas pronunciadas e narinas alongadas. Boca grande fechada, lábios grossos, levemente rosados. Expressão fisionômica de tranqüilidade. Ambas as mãos fechadas para segurar os atributos. Relicário central oval, totalmente dourado, emoldurado por pequenos círculos, sobre o qual descansa a borla do cordão dourado que prende a gola da dalmática.

A figura veste-se como um diácono, trajando dalmática ocre amarelado com verso cinza. Singelos motivos fitomorfos ornamentam a indumentária. Como complemento, o douramento de reserva aparece na barra da gola, nos punhos e ainda nos ombros. Ornamentação apenas na parte frontal da escultura, assim como o douramento da base, apesar da modelagem incluir detalhes no verso. Sobre a cabeça um orifício para adaptação de um anexo, como resplendor.

ANÁLISE ICONOGRÁFICA

A ausência de atributos e de detalhes específicos do personagem e da sua indumentária impediu a identificação iconográfica precisa da escultura, mas acreditamos tratar-se de São Vicente, mártir, diácono do Bispo San Valero em Zaragoza, Espanha. O Bispo e o Diácono foram presos e conduzidos a Valencia onde São Vicente foi cruelmente torturado, com açoitamentos e queimaduras. Foi estirado na *catasta*, uma cama de martírio, tendo sua carne sido rasgada por ganchos de ferro. Condenado pelas chamadas *Atas Quaestio Legitimo* (tortura legal) a ser queimado em uma grelha, sobreviveu, sendo atirado em uma cela cheia de cacos de vidro e pontas de lança. Nesse momento foi-lhe concedido por Daciano, o imperador, repouso em uma cama confortável e permitido tratamento para os ferimentos. As relíquias surgem dos restos dos tecidos utilizados para a limpeza das chagas (BUTLER, 1984, p.189, 191). Quando São Vicente expirou no cárcere, seu corpo foi lançado em um pântano, sendo este defendido por corvos, um de seus atributos. O corpo do mártir foi ensacado e atirado ao mar atado a uma mó de moinho, sendo ela um dos seus atributos principais. Os restos mortais foram resgatados na praia e

enterrados, onde depois foi erigida uma igreja que traz o seu nome (SGARBOSSA, 2003, p. 51, 52). Uma espécie de cruz onde foi torturado (Cruz de Santo André), pode ser um atributo e também a palma do martírio. Na Espanha ele aparece representado com um barco nas mãos, sendo invocado contra os perigos dos mares. (ROIG, 1950, p.266).

O fato de outros dois diáconos, São Lourenço e Santo Estevão, mártires, estarem também representados na coleção estudada, fortalece a hipótese de ser este, o Diácono São Vicente, cuja festa é celebrada no dia 22 de Janeiro.

ANÁLISE FORMAL E ESTILÍSTICA

A obra apresenta características que a inserem na imaginária de barro-cozido do século XVII, como a composição hierática e a ornamentação da indumentária, que sugerem o repertório do período. A escultura tem boa proporcionalidade anatômica e cuidado no desenvolvimento da indumentária. O cordão da dalmática define o eixo central da escultura, conferindo verticalidade à composição. O vocabulário decorativo é resumido, com motivos florais singelos distribuídos sobre o fundo liso da dalmática, paramento dos religiosos, vestido sobre a alva. A composição inscreve o personagem em um triângulo imaginário, cujas diagonais internas se intersectam aproximadamente no relicário central. O estojo oval, emoldurado por pequenas formas circulares, está conectado ao cordão da dalmática, que pousa sobre ele delicadamente. A ornamentação apenas da parte frontal da escultura indica que foi concebida para ser exibida em um altar, apesar da modelagem incluir detalhes no verso.



FIGURA 33- Detalhe do relicário central.

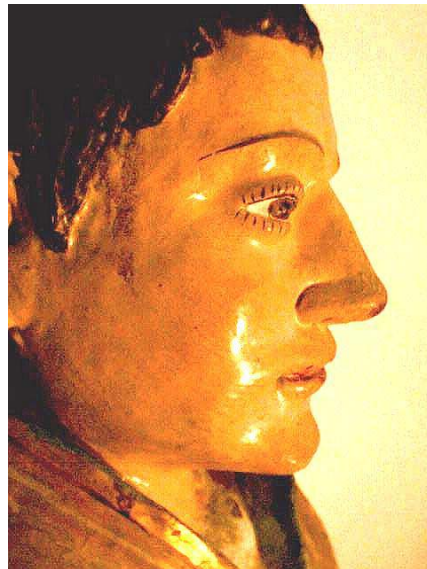


FIGURA 34- Perfil da escultura.

7.2.4. IDENTIFICAÇÃO DE ESCULTURA

TÍTULO: Busto-relicário

ÉPOCA: Século XVII

IDENTIDADE ICONOGRÁFICA: Santa Águeda.

REGISTRO MASUFBA: CB 009

REGISTRO IPHAN: BA/ 03.0170.0749

DIMENSÕES: 53,5 X. 37,5 X 37 cm

TÉCNICA: Barro-cozido, dourado e policromado.



FIGURA 35 a e b- CB 009/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.

DESCRIÇÃO

Busto-relicário representando figura feminina em posição frontal. Tez clara, carnação ocre com áreas rosadas. Olhos amendoados, esverdeados, abertos, cílios nas pálpebras superiores e inferiores, sobrancelhas arqueadas, bem definidas. Cabelos longos castanho-escuros, caídos sobre os ombros e ornados por um diadema dourado, definido por contas esféricas que se unem no alto da testa da figura, onde surge uma flor e um pingente em forma de gota. O diadema penetra nos cabelos da santa na altura das têmporas. Possui nariz reto, com asas delicadas e narinas alongadas. Boca fechada, lábios grossos, levemente rosados. Expressão fisionômica de tranqüilidade. A mão esquerda traz uma bandeja ou prato, dourado, com dois seios, rosados, com os mamilos em tom mais escuro, atributo clássico de Santa Águeda. A mão direita, elevada, está fechada para segurar a palma do martírio. Possui relicário central oval, totalmente dourado, emoldurado por pequenos círculos.

A figura veste-se como uma princesa, trajando manto azul esverdeado com verso vermelho, sobre túnica pregueada ocre. Ambas as peças possuem barras douradas. Um botão em forma de flor arremata a gola azul da túnica. Singelos motivos fitomorfos ornamentam a indumentária, definidos pelo douramento de reserva e pela pintura a pincel. Esse padrão aparece repetido na decoração de várias esculturas da coleção. Ornamentação apenas na parte frontal da escultura, assim como o douramento da base, apesar da modelagem incluir detalhes no verso da escultura. Possui orifício sobre a cabeça para provável adaptação de anexo.

ANÁLISE ICONOGRÁFICA

Conhecida mártir do início do cristianismo, cujo culto remonta ao século V, quando o Papa Simplicio edificou uma Basílica na Via Aurélia (SGARBOSSA, 2003, p. 79, 80). Veste túnica, como as damas romanas, tendo a cabeça descoberta como as donzelas. (ROIG, 1950, p.34). A nobre donzela siciliana foi martirizada no ano de 251, sofrendo vários tormentos, por ter recusado o matrimônio com o cônsul Quintiano. Foi entregue a Afrodísia, a dona de uma casa de má fama, onde foi assediada e maltratada, mantendo, porém, a sua convicção. Como atributos clássicos, segura a palma do martírio e o prato com os seios que lhe foram esmagados, dilacerados e arrancados com garfos de ferro, depois de ser açoitada, ter os ossos desconjuntados na *catasta* e

de ter sido arrastada nua por sobre cacos de vidro e carvões em brasa. Foi finalmente conduzida ao cárcere, quando expirou em prece, sem perder a virtude da pureza e a integridade de sua fé. (BUTLER, 1985, p.56). Considerada protetora contra os males do fogo, referência às queimaduras que sofreu. Foi invocada com êxito em uma das erupções do vulcão Etna, na Itália. Às vezes é representada com uma tocha acesa, lembrando o martírio. A sua festa é celebrada no dia 5 de Fevereiro. (ROIG, 1950, p.34).

ANÁLISE ESTILÍSTICA

A escultura tem boa proporcionalidade anatômica e cuidado no desenvolvimento da indumentária, vistos na solução formal adotada para o diadema e pelo laço no cordão que prende a túnica na cintura da figura. As pregas definidas pelo cordão conferem movimentação e dinamismo à composição. O vocabulário decorativo é resumido, com motivos florais singelos distribuídos sobre o fundo liso da túnica e do manto. O estojo oval, emoldurado por pequenas formas circulares, está conectado ao laço do cordão da cintura, que toca a sua parte inferior.



FIGURA 36- Rosto de Santa Águeda e diadema.



FIGURA 37- Prato com seios, atributo clássico de Santa Águeda.

7.2.5. IDENTIFICAÇÃO DE ESCULTURA

TÍTULO: Busto-relicário

ÉPOCA: Século XVII

IDENTIDADE ICONOGRÁFICA: Santa Teresa de Ávila (possivelmente).

REGISTRO MASUFBA: CB 010

REGISTRO IPHAN: BA/ 03-170.0753

DIMENSÕES: 56X 38 X 38 cm.

TÉCNICA: Barro-cozido, dourado e policromado.



FIGURA 38 a e b- CB 010/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.

DESCRIÇÃO

Busto-relicário representando figura feminina em posição frontal. Tez clara, carnação ocre com áreas rosadas. Olhos amendoados, abertos, castanhos, cílios nas pálpebras superiores e inferiores, sobrancelhas arqueadas, bem definidas. Possui nariz reto, com asas delicadas e narinas alongadas. Boca fechada, lábios carnudos, levemente rosados. Expressão fisionômica de tranquilidade. A mão esquerda traz um livro aberto. A direita está fechada, possivelmente para segurar o atributo, que se perdeu. Possui relicário central oval, totalmente dourado, emoldurado por pequenos círculos.

A figura veste-se como uma monja, trajando túnica marrom, com escapulário, manto branco, véu preto e soquejal branco, como as Carmelitas. As peças possuem acabamentos dourados, barras, contínuas ou interrompidas. O manto é preso por um fecho dourado. Singelos motivos fitomorfos ornamentam a indumentária, definidos pelo douramento de reserva e pela pintura a pincel. Esse padrão aparece repetido na decoração de várias esculturas da coleção. Ornamentação apenas na parte frontal da escultura, assim como o douramento da base, apesar da modelagem incluir detalhes no verso. Possui orifício sobre a cabeça para a adaptação de anexo.

ANÁLISE ICONOGRÁFICA

A escultura retrata possivelmente Santa Teresa de Jesus, ou de Ávila, que nasceu em Ávila, Espanha, em 1515, filha de uma casa senhorial. Era alegre e decidida. Reformou a Ordem Carmelita, fundando 32 conventos na Espanha. Seus escritos ascéticos e místicos são considerados obras-primas da literatura de seu tempo. Aparece trajada com as indumentárias carmelitanas, com o livro aberto na mão, significando ser doutora da Igreja (Doutora *honoris causa*, pela Universidade de Salamanca). A sua vida mística foi fonte de referência para muitos artistas, que a representaram em êxtase, alvejada no peito por um dardo flamejante, lançado por um anjo, ou na presença do Menino Jesus que lhe apareceu certa vez. A pomba do Espírito Santo também aparece às vezes no ombro da santa, indicando a temática dos seus escritos. Seu lema era “padecer ou morrer”, lembrando os sofrimentos do Cristo, a quem venerava fervorosamente. Sua festa é celebrada no dia 15 de Outubro. (ROIG, 1950, p.256, 257).

Santa Teresa morreu em 15 de outubro de 1582, foi canonizada em 1622 e proclamada Doutora da Igreja em 1970, pelo Papa Paulo VI. (SGARBOSSA, 2003, p.584).

ANÁLISE ESTILÍSTICA

O caimento do véu sobre a cabeça da personagem procura impingir dinamismo à composição elaborada com movimentação restrita, própria do período. A escultura tem boa proporcionalidade anatômica e demonstra cuidado no desenvolvimento da indumentária, isto exemplificado pelo véu e pela forma de fechamento do manto, logo abaixo da união do pescoço com o tórax da figura. A partir desse ponto, forma-se um “V” invertido, que se abre, revelando outra forma geométrica, um retângulo, formado pelo escapulário. As mãos se aproximam do relicário central, induzindo o olhar do observador para o importante estojo e para o atributo. A modelagem do livro foi bem-sucedida; ele se abre graciosamente sobre a mão da personagem. Também nessa escultura, o vocabulário decorativo é resumido, com motivos florais singelos, distribuídos sobre o fundo liso da túnica e do manto. A composição utilizada em todos os bustos da coleção inscreve o personagem em um triângulo imaginário, cujas diagonais internas se intersectam aproximadamente no relicário central. O estojo oval, emoldurado por pequenas formas circulares, aparece sobre o escapulário, cercado de pequenas flores douradas sobre o fundo marrom, destacando o estojo. A base da escultura é modelada de forma simples, recebendo o douramento apenas frontalmente.



FIGURA 39- Solução formal para o atributo da escultura CB 010.

7.2.6. IDENTIFICAÇÃO DE ESCULTURA

TÍTULO: Busto-relicário

ÉPOCA: Século XVII

IDENTIDADE ICONOGRÁFICA: Não identificada

REGISTRO MASUFBA: CB 011

REGISTRO IPHAN: BA/ 03-170.0770

DIMENSÕES: 58 X. 42 X 37 cm

TÉCNICA: Barro-cozido, dourado e policromado.



FIGURA 40 a e b- CB 011/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.

DESCRIÇÃO

Busto-relicário representando figura masculina em posição frontal. Tez clara, carnção ocre com áreas rosadas. Olhos amendoados, abertos, castanho-claros, cílios nas pálpebras superiores e inferiores, sobrancelhas levemente arqueadas, finas. Possui nariz reto, com asas pronunciadas e narinas alongadas. Boca fechada, lábios grossos, rosados. Cabelos ondulados, castanhos, cujos cachos redondos se distribuem harmonicamente sobre a testa, emoldurando o rosto. As pontas do bigode, artificialmente moldadas para cima e o cavanhaque centrado sobre o queixo, sugerem o gosto espanhol do século XVII. Expressão fisionômica de tranquilidade e altivez. A mão esquerda aberta segura o manto na altura da cintura. A direita está fechada para segurar o atributo. Possui relicário central oval, totalmente dourado, emoldurado por pequenos círculos, atado por meio de um elo, a um tecido pregueado, ricamente ornamentado com pintura a pincel, com detalhes brancos, vermelhos, azuis e verdes, sobre o douramento. O relicário é dessa maneira, assemelhado a um medalhão, que pende do pescoço do personagem.

A figura veste-se como uma nobre, trajando túnica azul claro, decorada com pequenas flores azuis e brancas. A gola da túnica, bipartida, com pontas em “V”, tem um botão dourado central para o fechamento e é decorada com barra dourada e com pequenas flores sobre o fundo branco. Os punhos são vermelhos, adornados uma barra dourada que enriquece o acabamento. O manto azul marinho tem o verso ocre, com pequenos motivos fitomorfos nas cores branca e vermelha. Ornamentação apenas na parte frontal da escultura, assim como o douramento da base, apesar da modelagem incluir detalhes no verso.

ANÁLISE ICONOGRÁFICA

A ausência de atributos ou de detalhes específicos do personagem e da sua indumentária impediram a identificação iconográfica da escultura. Podemos dizer apenas que o medalhão que ela traz no peito lembra o colar militar, uma condecoração.

ANÁLISE ESTILÍSTICA

Os cabelos, o bigode e o cavanhaque valorizam o rosto do personagem. A escultura apresenta certa desproporcionalidade anatômica, vista nas mãos, muito grandes em relação à cabeça. Observamos o cuidado no desenvolvimento das vestes, de modelagem complexa, valorizando o relicário e transformando-o em peça da indumentária, um medalhão. A mão esquerda que toca a base inferior do relicário parece conter o peso do mesmo, aliviando o pescoço do personagem. Também nessa escultura, o vocabulário decorativo é resumido, com motivos florais singelos distribuídos sobre o fundo liso da túnica e do verso do manto. A modelagem é mais rica do que a policromia. A base é modelada de forma simples, recebendo o douramento apenas frontalmente.



FIGURA 41- Traços fisionômicos remetem à moda ibérica do século XVII.

7.2.7. IDENTIFICAÇÃO DE ESCULTURA

TÍTULO: Busto-relicário

ÉPOCA: Século XVII

IDENTIDADE ICONOGRÁFICA: Santa Dorotéia (possivelmente).

REGISTRO MASUFBA: CB 012

REGISTRO IPHAN: BA/ 03-170.0755

DIMENSÕES: 52 X 39 X 29 cm

TÉCNICA: Barro-cozido, dourado e policromado.



FIGURA 42 a e b- CB 012/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.

DESCRIÇÃO

Busto-relicário representando figura feminina em posição frontal. Tez clara, carnação ocre com áreas rosadas. Olhos amendoados, abertos, esverdeados, cílios nas pálpebras superiores e inferiores, sobrancelhas arqueadas, bem definidas. Cabelos longos castanho-escuros, caídos sobre os ombros e ornados por um diadema dourado, definido por contas esféricas que se unem no alto da testa da figura, de onde surge um pingente em forma de gota. O diadema penetra nos cabelos da santa na altura das têmporas e reaparece entremeado pelas mechas e por uma fita vermelha, na altura dos seus ombros. Possui nariz reto, com asas delicadas e narinas alongadas. Boca fechada, lábios grossos, levemente rosados. Expressão fisionômica de tranqüilidade. A mão direita traz frutas, possivelmente romãs e a esquerda está elevada, fechada para segurar outro atributo, a palma do martírio. Possui relicário central oval, totalmente dourado, emoldurado por pequenos círculos.

A figura veste-se como uma princesa, trajando manto vermelho, sobre túnica pregueada verde. Ambas as peças possuem barras douradas que complementam a ornamentação. Um botão redondo e dourado serve de fechamento para o manto, logo abaixo da gola dourada da túnica. Singelos motivos fitomorfos ornamentam a indumentária, definidos pelo douramento de reserva e pela pintura a pincel, seguindo o mesmo padrão que aparece repetido na decoração de várias esculturas da coleção. Ornamentação apenas na parte frontal da escultura, assim como o douramento da base, apesar da modelagem incluir detalhes no verso. O orifício sobre a cabeça receberia um anexo.

ANÁLISE ICONOGRÁFICA

A escultura representa possivelmente a virgem e mártir Dorotéia, que viveu em Cesárea de Capadócia no século III. Donzela pertencente a uma família proeminente em sua comunidade, foi martirizada no reinado de Diocleciano. Veste-se como uma princesa, com túnica similar à das donzelas romanas, e traz como atributo principal, um cesto com frutas ou ramo de flores, além da tradicional palma do martírio. Sua festa é celebrada em 6 de Fevereiro. (ROIG, 1950, p.90).

Foi martirizada em 304, por ordem de Fabrício, governador de Cesárea por ter ela lhe recusado o matrimônio e ainda por odiar ídolos e ter convertido duas mulheres ao cristianismo. Nas atas de Santo Adelmo, está registrada a história das maçãs e rosas, seus atributos particulares. Conta-se que quando encaminhada para ser executada, um jovem chamado Teófilo zombou dela e pediu-lhe que enviasse frutas do jardim para o qual estava indo. No local da execução, ajoelhou-se e orou, aparecendo-lhe um anjo trazendo-lhe uma cesta com três maçãs e três rosas, as quais foram enviadas a Teófilo. (BUTLER, 1985, p. 62, 63).

As frutas, quando símbolos iconográficos, representam a prosperidade, a prodigalidade da natureza ou ainda a caridade e a virtude da moralidade. (REVILLA, F. 1990, p. 162).

ANÁLISE ESTILÍSTICA

A escultura tem boa proporcionalidade anatômica e há cuidado no desenvolvimento da indumentária, visto no movimento do manto, que envolve o corpo da personagem. O manto, preso por um botão circular deixa sutilmente ver a gola da túnica e se abre graciosamente destacando o tórax, onde está o relicário. A mão que segura as frutas aproxima-se do estojo, reunindo na área central, o foco de interesse principal da escultura, sintetizado pela relíquia (hoje perdida) e pelo atributo iconográfico, provavelmente a palma do martírio. A modelagem mais uma vez supera a policromia na coleção. O vocabulário decorativo utilizado é resumido, com motivos florais singelos distribuídos sobre o fundo liso da túnica e do manto. O estojo oval, diferenciado, lembra uma flor com pétalas miúdas e está livre sobre o peito da virgem, valorizado pelas flores douradas da túnica, que formam um círculo imaginário à sua volta. A proximidade com as frutas interrompe o círculo, mas dinamiza a composição geral.



FIGURA 43- Frutas, atributo clássico de Santa Dorotéia.



FIGURA 44- Perfil da escultura e cabelos ornados por diadema e fita vermelha.

7.2.8. IDENTIFICAÇÃO DE ESCULTURA

TÍTULO: Busto-relicário

ÉPOCA: Século XVII

IDENTIDADE ICONOGRÁFICA: Santa Clara (possivelmente).

REGISTRO MASUFBA: CB 013

REGISTRO IPHAN: BA/ 03.0170.0754

DIMENSÕES: 55 X 39 X 35 cm.

TÉCNICA: Barro-cozido, dourado e policromado.



FIGURA 45 a e b- CB 013/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.

DESCRIÇÃO

Busto-relicário representando figura feminina em posição frontal. Tez clara, carnação ocre com áreas rosadas. Olhos amendoados, abertos, castanhos, cílios nas pálpebras superiores e inferiores, sobancelhas arqueadas, bem definidas. Possui nariz reto, com asas delicadas e narinas alongadas. Boca fechada, lábios carnudos, levemente rosados. Expressão fisionômica de tranquilidade. A mão esquerda traz um livro fechado. A direita está fechada para segurar o atributo. Possui relicário central oval, totalmente dourado, emoldurado por pequenos círculos.

A figura veste-se como uma monja, trajando túnica e manto marrons, véu preto e soquejal branco, como as monjas franciscanas ou clarissas. As peças possuem acabamentos dourados, barras, contínuas ou interrompidas. O manto é preso por um fecho dourado. Singelos motivos fitomorfos, flores, definidas pelo douramento de reserva e pela pintura a pincel, ornamentam a indumentária. Esse padrão aparece repetido na decoração de outras esculturas da coleção. Ornamentação apenas na parte frontal da escultura, assim como o douramento da base.

ANÁLISE ICONOGRÁFICA

Não foi possível identificar precisamente a personagem representada, apenas que pode ter pertencido a uma ordem religiosa como a Franciscana ou Clarissa, cujas vestimentas seguem as cores representadas na escultura. O livro que segura na mão esquerda simboliza a sabedoria, o conhecimento, a palavra escrita, mais duradoura do que a falada, volátil. O livro fechado pode simbolizar a pureza virginal. (REVILLA, F. 1990, p. 226). Este atributo pertence à invocação de Santa Clara, possivelmente aqui representada. A semelhança da escultura CB 013 com a CB 018, que representa possivelmente Santa Isabel de Portugal ou Santa Isabel de Hungria une ambas as representações pela referência da ordem religiosa, que cultuava São Francisco de Assis.

Em 1225, o ano que precedeu sua morte, Francisco de Assis doente e quase cego tinha batido na porta do Convento de São Damião, onde há muito tempo a irmã Clara aguardava a consolação de sua visita e pediu para ser hospedado. Para respeitar a clausura quis ser acomodado na terra nua numa cabana de palha, no quintal. Foi aí que o trovador de Deus transbordou sua alma na oração de reconhecimento ao Senhor com o Cântico do Irmão Sol, o mais belo hino à alegria. Com este gesto Francisco parece ter querido brindar à mais fiel e entusiasta intérprete do seu ideal ascético, pelo qual Clara, cujos familiares eram contrários à sua escolha, teve de fugir de casa aos quinze anos. (SGARBOSSA, M; GIOVANNINI, L., 1996, p. 253).

Santa Clara de Assis foi a primeira discípula de São Francisco, tendo sido por ele conduzida ao mosteiro beneditino enquanto a sua família se acalmava do trauma da sua fuga. Depois a levou para o Convento de São Damião, construído por ele mesmo, transformado em pedreiro. Nascia assim a Ordem Segunda da franciscana, cujas freiras são clarissas em homenagem à Santa Clara. (SCARBOSSA, 2003, p. 453).

Os atributos tradicionais de Santa Clara são a açucena, palma ou ramo, o livro das Regras, algumas vezes o crucifixo, sendo o mais característico e pessoal um ostensório eucarístico, atributo relacionado á devoção da santa à Santíssima Eucaristia. (ROIG, 1950, p.76, 77).

ANÁLISE FORMAL E ESTILÍSTICA

O caimento do véu sobre a cabeça da santa procura impingir dinamismo à composição como na Santa Teresa de Ávila, da mesma coleção. A escultura tem boa proporcionalidade anatômica e demonstra cuidado no desenvolvimento da indumentária, exemplificado pelo véu e pela solução do soquejal, que cobre o manto, como se tivesse sido vestido depois do mesmo. O “V” invertido que se abre, revelando o escapulário é induzido pelo caimento do manto escuro. As mãos se aproximam do relicário central, associado visualmente ao atributo, o livro fechado, cujas capas vermelhas são unidas por dois fechos dourados, revelando uma modelagem primorosa. Também nessa escultura, o vocabulário decorativo é resumido, com motivos florais singelos distribuídos sobre o fundo liso da túnica e do manto. O estojo oval, emoldurado por pequenas formas circulares, aparece sobre a túnica, cercado de pequenas flores douradas sobre o fundo marrom. Maior luminosidade é conseguida sobre o tom escuro das vestes, com o grosso cordão dourado surge na cintura da personagem, amarrado com um nó, que pende verticalmente, finalizado por outro nó mais simples. A base é modelada de forma simples, recebendo o douramento apenas frontalmente.



FIGURA 46- Solução formal para o atributo, um livro fechado.

7.2.9. IDENTIFICAÇÃO DE ESCULTURA

TÍTULO: Busto-relicário

ÉPOCA: Século XVII

IDENTIDADE ICONOGRÁFICA: Não identificada

REGISTRO MASUFBA: CB 014

REGISTRO IPHAN: BA/ 03-0170.0751

DIMENSÕES: 54 X 45 X 32 cm

TÉCNICA: Barro-cozido, dourado e policromado.



FIGURA 47 a e b- CB 014/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.

DESCRIÇÃO

Busto-relicário representando figura feminina em posição frontal. Tez clara, carnção ocre com áreas rosadas. Olhos amendoados, abertos, esverdeados, cílios nas pálpebras superiores e inferiores, sobrancelhas arqueadas, bem definidas. Cabelos longos castanho-escuros, caídos sobre os ombros e ornados por um diadema, que aparece apenas no alto da testa da figura, resumido por uma flor e um pingente em forma de gota, ambos dourados. Possui nariz reto, com asas delicadas e narinas alongadas. Boca fechada, lábios grossos, levemente rosados. Expressão fisionômica de tranqüilidade. A mão direita toca o relicário central, totalmente dourado, emoldurado por pequenos círculos. A mão esquerda, fechada, segura o atributo.

A figura veste-se como uma princesa, com a cabeça descoberta, trajando manto marrom com verso verde, sobre túnica pregueada vermelha. Ambas as peças possuem barras douradas. Um botão dourado em forma de flor com uma gota pingente arremata a gola dourada da túnica. Singelos motivos fitomorfos ornamentam a indumentária, definidos pelo douramento de reserva e pela pintura a pincel, seguindo o padrão repetido na decoração de várias esculturas da coleção. Ornamentação apenas na parte frontal da escultura, assim como o douramento da base. O orifício no alto da cabeça poderia receber um anexo.

ANÁLISE ICONOGRÁFICA

A ausência de quaisquer símbolos iconográficos impediu a identificação da personagem representada pela escultura. Sem dúvida, trata-se de uma nobre, merecedora de figurar entre outras figuras santificadas, das quais foram retiradas as relíquias. Morreu virgem, aparecendo na representação com a cabeça descoberta.

ANÁLISE FORMAL E ESTILÍSTICA

A escultura tem boa proporcionalidade anatômica e apuro no desenvolvimento da indumentária; o diadema aparece insinuado, escondido por entre os cabelos. Não explicitar o adereço, apenas enfatizar o pingente central indica criatividade do artista. O vocabulário decorativo é resumido, com motivos florais singelos distribuídos sobre o fundo liso da túnica e do manto. O manto

envolve rigidamente a personagem, reforçando a presença do triângulo imaginário que norteia a composição. O estojo oval, emoldurado por pequenas formas circulares, está seguro pela parte inferior, pela mão direita da figura, formando outro triângulo imaginário, secundário, com a flexão do braço direito. A ornamentação apenas da parte frontal da escultura indica que, como as demais esculturas de barro-cozido da coleção, foi concebida para ser exibida de frente, em um altar, apesar da presença de detalhes modelados no verso.



FIGURA 48- Motivos fitomorfos recorrentes na decoração da coleção.



FIGURA 49- Diadema representado de forma criativa.

7.2.10. IDENTIFICAÇÃO DE ESCULTURA

TÍTULO: Busto-relicário

ÉPOCA: Século XVII

IDENTIDADE ICONOGRÁFICA: Santa Irene (possivelmente)

REGISTRO MASUFBA: CB 015

REGISTRO IPHAN: BA/ 03-0170.0760

DIMENSÕES: 57 X 40 X 25 cm

TÉCNICA: Barro-cozido, dourado e policromado



FIGURA 50 a e b- CB 015/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.

DESCRIÇÃO

Busto-relicário representando figura feminina em posição frontal. Tez clara, carnção ocre com áreas rosadas. Olhos amendoados, abertos, esverdeados, cílios nas pálpebras superiores e inferiores, sobranceiras arqueadas, bem definidas. Cabelos longos, castanho-escuros, caídos sobre os ombros e ornados por um diadema, coroado por uma flor dourada. Possui nariz reto, com asas delicadas e narinas alongadas. Boca fechada, lábios carnudos, rosados. Expressão fisionômica de tranqüilidade. A mão direita fechada segura a palma do martírio e a esquerda segura um punhal, com cabo dourado, modelado com a escultura. O relicário central totalmente dourado é emoldurado por pequenos círculos também dourados.

A figura veste-se como uma princesa, aparecendo com a cabeça descoberta, trajando manto marrom com verso vermelho, sobre túnica pregueada verde. Ambas as peças possuem barras douradas. Um botão dourado em forma de flor com uma gota pingente arremata a gola dourada da túnica. Singelos motivos fitomorfos ornamentam a indumentária, definidos pelo douramento de reserva e pela pintura a pincel, seguindo o padrão repetido na decoração de várias esculturas da coleção. Ornamentação apenas na parte frontal da escultura, assim como o douramento da base, apesar da modelagem ter previsto detalhes no verso. O orifício sobre a cabeça poderia receber um anexo.

ANÁLISE ICONOGRÁFICA

A escultura CB 015 pode representar várias personalidades do cristianismo, virgens e mártires e que trazem como atributo um punhal. Como a representação dos atributos algumas vezes não respeitou a escala real na coleção, poderia ser uma espada, o atributo da escultura.

Certamente está representada uma virgem, nobre e mártir. Dentre as que trazem um punhal como atributo, as possibilidades são: Santa Bibiana, Santa Cristina, Santa Luzia e Santa Vitória. (ROIG, 1950, p.62, 81, 174, 270). Trazendo a espada como atributo, Santa Catarina de Alexandria, Santa Engracia, Santa Eugênia, Santa Juliana e Santa Susana. (ROIG, 1950, p.70, 95, 100, 163, 252). Outra possibilidade seria a representação de Santa Irene, que viveu na Macedônia e foi martirizada em 304 por Diocleciano. (BUTLER, 1984, p.36).

Outra Irene possível foi virgem e mártir portuguesa no século VII. O jovem nobre, pretendente com quem esta Irene iria se casar renunciou à união, respeitando o voto de castidade da virgem. Depois, acreditando em calúnias contra ela, a matou e atirou o seu corpo no Rio Tajo, rio que nasce na Espanha e quando chega em Portugal é nomeado Tejo. Seu corpo foi recolhido e cultuado inicialmente em Santarém. Seus atributos principais são o punhal, a palma do martírio e um ramo de açucenas. Ela veste hábito monacal. (ROIG, 1950, p.138). A vestimenta da escultura CB 015 não corresponde a essa descrição, visto que a personagem traja túnica à moda romana.

ANÁLISE ESTILÍSTICA

A escultura tem boa proporcionalidade anatômica e apuro no desenvolvimento da indumentária. O diadema, semi-escondido por entre os cabelos, mais uma vez é diferenciado; agora o coroamento do adereço é feito apenas por uma flor dourada, desprovida de pingente, detalhe da criatividade do artista. O vocabulário decorativo é resumido, com motivos florais singelos, com uma flor maior estilizada, combinada à outra menor, com pétalas delicadas, distribuídas sobre o fundo liso da túnica e do manto. Repetem-se os motivos fitomorfos comuns às vestes das outras virgens representadas na coleção. Seguindo a composição formal geral da coleção, há a inscrição do personagem em um triângulo imaginário, cujas diagonais internas se intersectam aproximadamente no relicário central. O manto cobre rigidamente as costas da personagem, em movimentação contida. Em contraponto à modelagem estática, a indumentária é desenvolvida com cores complementares, irradiando uma vibração cromática alegre na composição geral. O estojo oval, emoldurado por pequenas formas circulares, está solto sobre o peito da personagem, cercado pela decoração dourada da túnica, o que uniformiza a superfície dourada da peça de vestuário. O punhal, atributo modelado junto ao corpo da escultura, marca a verticalidade na composição, eixo de pequena intensidade na composição geral. A ornamentação apenas da parte frontal da escultura indica que, como as demais esculturas de barro-cozido da coleção, foi possivelmente concebida para ser exibida de frente, em um altar.



FIGURA 51- Solução formal para o atributo, um punhal.

7.2.11. IDENTIFICAÇÃO DE ESCULTURA

TÍTULO: Busto-relicário

ÉPOCA: Século XVII

IDENTIDADE ICONOGRÁFICA: Não identificada.

REGISTRO MASUFBA: CB 016

REGISTRO IPHAN: BA/ 03-0170.0748

DIMENSÕES: 54 X 45 X 29 cm

TÉCNICA: Barro-cozido, dourado e policromado.



FIGURA 52 a e b- CB 016/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.

DESCRIÇÃO

Busto-relicário representando figura feminina em posição frontal. Tez clara, carnação ocre com áreas rosadas. Olhos amendoados, abertos, esverdeados, cílios nas pálpebras superiores e inferiores, sobrancelhas arqueadas, bem definidas. Cabelos longos castanho-escuros, caídos sobre os ombros e ornados por um diadema, arrematado por uma flor dourada e pingente. Possui nariz reto, com asas delicadas e narinas alongadas. Boca fechada, lábios carnudos, rosados. Expressão fisionômica de tranqüilidade. A mão direita fechada, segura a palma do martírio e a esquerda segura um livro fechado. O relicário central, totalmente dourado é emoldurado por pequenos círculos também dourados.

A figura veste-se como uma princesa, com a cabeça descoberta, trajando manto azul cerúleo com verso vermelho, sobre a túnica pregueada ocre com verso verde. Ambas as peças possuem barras douradas como complemento da ornamentação. Um botão dourado em forma de flor arremata a gola dourada da túnica, que no pescoço e nos punhos, deixa levemente ver o verso. Singelos motivos fitomorfos ornamentam a indumentária, definidos pelo douramento de reserva e pela pintura a pincel, seguindo o padrão repetido na decoração de várias esculturas da coleção. Ornamentação apenas na parte frontal da escultura, assim como o douramento da base. O orifício na cabeça receberia um anexo.

ANÁLISE ICONOGRÁFICA

A escultura retrata possivelmente uma virgem, aparecendo a personagem com a cabeça descoberta. O livro fechado também é um atributo relacionado com a pureza virginal. Uma das virgens mártires que aparece representada segurando um livro fechado é Santa Margarida, virgem de origem nobre e mártir do século III. Foi martirizada por ordem do Imperador Aureliano. Veste-se como as damas romanas e traz como atributo complementar a palma do martírio. (ROIG, 1950, p. 187). O livro é um atributo recorrente na imaginária, muitas vezes utilizado apenas como elemento de composição (ROIG, 1950, p.280), dificultando a identificação precisa da personagem representada. Outras possibilidades de virgens que trazem o livro são Santa Eulália de Barcelona, Santa Catarina de Alexandria e Santa Apolônia.

ANÁLISE ESTILÍSTICA

A escultura tem boa proporcionalidade anatômica e apuro no desenvolvimento da indumentária. O diadema, semi-escondido por entre os cabelos, mais uma vez aparece diferenciado, com o arremate feito apenas por um botão circular dourado, com pingente, formando uma circunferência no alto da cabeça da personagem, antes de penetrar nos cabelos. O vocabulário decorativo utilizado é resumido, com motivos florais singelos, uma flor maior estilizada, combinada à outra menor, com pétalas delicadas, distribuídas sobre o fundo liso da túnica e do manto, repetindo os motivos fitomorfos comuns às vestes das outras virgens representadas na coleção. O detalhe criativo que as distingue, além dos atributos, é o diadema que orna os cabelos, elemento que assume, em cada personagem, uma forma diferenciada. Seguindo a composição formal geral da coleção, há a inscrição do personagem em um triângulo imaginário. O manto cobre as costas da personagem, em movimentação contida, típica do período. O uso de cores vivas na indumentária, associadas ao ouro, irradia vibração cromática alegre na composição geral. O estojo oval, emoldurado por pequenas formas circulares, está solto sobre o peito da personagem, cercado pela decoração dourada da túnica, o que uniformiza a superfície dourada da peça de vestuário. O posicionamento do livro fechado, atributo modelado junto ao corpo da escultura, marca um eixo secundário na composição formal, que se estende até a mão direita, levantada, dinamizando a forma. A ornamentação apenas da parte frontal da escultura indica que, como as demais esculturas de barro-cozido da coleção, foi concebida provavelmente para ser exibida de frente, em um altar, apesar dos detalhes modelados no verso.



FIGURA 53- Detalhe do diadema, durante a intervenção.

7.2.12. IDENTIFICAÇÃO DE ESCULTURA

TÍTULO: Busto-relicário

ÉPOCA: Século XVII

IDENTIDADE ICONOGRÁFICA: Não identificada

REGISTRO MASUFBA: CB 017

REGISTRO IPHAN: BA/ 03-0170.0746

DIMENSÕES: 54 X 40 X 35 cm

TÉCNICA: Barro-cozido, dourado e policromado.



FIGURA 54 a e b- CB 017/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.

DESCRIÇÃO

Busto-relicário representando figura feminina em posição frontal. Tez clara, carnção ocre com áreas rosadas. Olhos amendoados, abertos, esverdeados, cílios nas pálpebras superiores e inferiores, sobancelhas arqueadas, bem definidas. Cabelos longos, castanho-escuros, caídos sobre os ombros e ornados por um diadema dourado, definido por contas esféricas que se unem no alto da testa da figura, de onde surge um pingente em forma de gota. O diadema penetra nos cabelos da santa, na altura das têmporas. Possui nariz reto, com asas delicadas e narinas alongadas. Boca fechada, lábios grossos, levemente rosados. Expressão fisionômica de tranqüilidade. Ambas as mãos estão fechadas, para segurar os atributos. Possui relicário central oval, totalmente dourado, semelhante ao da escultura CB 012, que representa possivelmente Santa Dorotéia, lembrando uma flor com pétalas miúdas.

A figura veste-se como uma princesa, trajando manto vermelho, sobre túnica pregueada verde. Ambas as peças possuem barras douradas que complementam a ornamentação. Um botão redondo e dourado serve de fechamento para o manto, logo abaixo da gola dourada da túnica. Um cordão dourado amarra a túnica na altura da cintura, intensificando o preguado dessa peça do vestuário, abaixo desse limite. O laço do cordão, logo abaixo do relicário, revela uma modelagem cuidadosa. Singelos motivos fitomorfos ornamentam a indumentária, definidos pelo douramento de reserva e pela pintura a pincel, seguindo o mesmo padrão que aparece repetido na decoração de várias esculturas da coleção. Ornamentação apenas na parte frontal da escultura, assim como o douramento da base, apesar da modelagem incluir detalhes no verso. O orifício no alto da cabeça receberia um anexo.

ANÁLISE ICONOGRÁFICA

A ausência de símbolos iconográficos específicos impediu a identificação precisa da personagem representada pela escultura. Trata-se de uma virgem, por aparecer de cabeça descoberta.

ANÁLISE ESTILÍSTICA

A escultura tem boa proporcionalidade anatômica e há cuidado no desenvolvimento da indumentária, visto no movimento do manto que envolve o corpo da personagem. Ele está preso por um botão circular e deixa sutilmente ver a gola da túnica, fechada por um pequeno botão dourado. O manto abre-se graciosamente, destacando o relicário. A flexão dos braços e a disposição das mãos conferem graça e movimento à escultura, configurando um eixo próximo à diagonal interna do triângulo que contém a figura. A qualidade da modelagem mais uma vez supera a policromia na coleção. O vocabulário decorativo utilizado é resumido, com motivos florais singelos distribuídos sobre o fundo liso da túnica e do manto. O estojo oval, diferenciado, lembra uma flor com pétalas miúdas e está livre sobre o peito da virgem, valorizado pelas flores douradas da túnica, que formam um círculo imaginário à sua volta. O laço do cordão dourado que amarra a túnica na cintura da personagem indica o eixo central da composição, correspondente a uma das diagonais internas do triângulo que contém a figura, onde estão unidos o laço, o relicário e o pingente do diadema. Esse eixo convida à leitura da obra de forma vertical.

7.2.13. IDENTIFICAÇÃO DE ESCULTURA

TÍTULO: Busto-relicário

IDENTIDADE ICONOGRÁFICA: Santa Isabel Rainha de Portugal ou da Hungria
(possivelmente)

REGISTRO MASUFBA: CB 018

REGISTRO IPHAN: BA/ 03-0170.0752

DIMENSÕES: 55 X 40 X 36 cm

TÉCNICA: Barro-cozido, dourado e policromado.



FIGURA 55 a e b- CB 018/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.

DESCRIÇÃO

Busto-relicário representando figura feminina em posição frontal. Tez clara, carnação ocre com áreas rosadas. Olhos amendoados, abertos, castanhos, cílios nas pálpebras superiores e inferiores, sobrancelhas arqueadas, bem definidas. Possui nariz reto, com asas delicadas e narinas alongadas. Boca fechada, lábios carnudos, levemente rosados. Expressão fisionômica de tranquilidade. A mão direita, com a palma para cima, traz um buquê de flores rosadas, com os miolos dourados e folhagem verde. A esquerda está fechada para segurar o atributo. Possui relicário central oval, totalmente dourado, emoldurado por pequenos círculos.

A figura veste-se como uma monja, trajando túnica marrom, manto da mesma cor, véu preto e soquejal branco com detalhes dourados, como as monjas franciscanas ou clarissas. As peças possuem acabamentos dourados, barras, contínuas ou interrompidas. O manto é fechado na altura do pescoço, por baixo do soquejal. Singelos motivos fitomorfos ornamentam a indumentária, flores, definidas pelo douramento de reserva e pela pintura a pincel, valorizadas pelo fundo escuro, repetindo os padrões decorativos recorrentes na coleção. Ornamentação apenas na parte frontal da escultura, assim como o douramento da base. O orifício sobre a cabeça receberia um anexo, talvez uma coroa.

ANÁLISE ICONOGRÁFICA

A escultura pode representar duas personagens da Igreja Católica, parentes, cujas vidas muito se assemelharam: Santa Rainha Isabel de Portugal ou Santa Rainha Isabel de Hungria. Ambas as santas destacaram-se pela vida voltada para a caridade e viveram recolhidas em monastérios. Santa Isabel da Hungria foi a Duquesa de Turingia, casando-se aos 14 anos, para ficar viúva aos 20 e morrer em 1251 aos 24 anos. Pode ser representada com vestes da nobreza ou com o hábito monacal franciscano, portando um ramalhete de flores, referência a um milagre de sua vida. (ROIG, 1950, p.142). Sua festa é celebrada em 17 de Novembro. Despertou a ira dos seus parentes após a morte de seu marido, que sempre a apoiou, inclusive incorporando ao brasão da sua divisa, três palavras, que exprimiram o seu amor e apreço pelo ideal de vida de sua esposa, “piedade, pureza e justiça” Foi separada de seus filhos, expulsa do castelo, ingressando na Ordem Terceira de São Francisco.(SGARBOSSA, M.; GIOVANNINI, L., 1996, p. 368, 369).

Santa Isabel Rainha de Portugal, filha do Rei Pedro III de Aragão, foi uma rainha prudente que amava seus súditos e era caridosa com os pobres. Quando ficou viúva, entrou para a vida religiosa, no Monastério das Clarissas de Coimbra, morrendo em 1336. Veste-se como a homônima Santa Isabel de Hungria, com o hábito franciscano e traz como atributo o ramo de flores, que indica um milagre que contribuiu para a sua beatificação. Sua festa é celebrada em 8 de Julho. (ROIG, 1950, p. 142).

Santa Isabel de Portugal, filha de Pedro II, rei de Aragão, nasceu na Espanha em 1271, sendo criada pelo seu avô, Tiago I, convertido à vida devota, que predisse que ela se tornaria a pedra preciosa da Casa de Aragão. Casou-se com D. Denis de Portugal, rei corajoso e marido infiel que a humilhava com as suas aventuras extraconjugais. Foi uma pacificadora, merecendo o apelido de “Anjo da Paz”. Morto o marido e não podendo vestir o hábito das clarissas e professar os votos no mosteiro que ela mesma havia fundado, fez-se terciária franciscana, após depor a coroa real no santuário de Santiago de Compostela e ter doado seus bens aos necessitados. A guerra entre seus familiares foi seu último tormento, pois morreu de desgosto, com violenta febre, no retorno ao mosteiro, na Estremadura. Muitos peregrinos obtiveram graças após visitar a sua sepultura em Coimbra, sendo santa Isabel canonizada em 1625. (SGARBOSSA, M.; GIOVANNINI, L., 1996, p. 209, 210).

ANÁLISE ESTILÍSTICA

O caimento do véu sobre a cabeça da santa procura impingir dinamismo à composição como na escultura CB 010, na mesma coleção. A escultura tem boa proporcionalidade anatômica e demonstra cuidado no desenvolvimento da indumentária, exemplificado pelo véu e pela solução do soquejal, que cobre o manto, como se tivesse sido vestido depois do mesmo. O “V” invertido que se abre, revelando o escapulário é induzido pelo caimento do manto escuro. As mãos se aproximam do relicário central, associado visualmente ao atributo, as flores. Também nessa escultura, o vocabulário decorativo é resumido, com motivos florais singelos distribuídos sobre o fundo liso da túnica e do manto. A composição utilizada em todos os bustos da coleção inscreve o personagem em um triângulo imaginário, cujas diagonais internas se intersectam aproximadamente no relicário central. O estojo oval, emoldurado por pequenas formas circulares, aparece sobre a túnica, cercado de pequenas flores douradas sobre o fundo marrom, destacando o

estojo. A base é modelada de forma simples, recebendo o douramento apenas frontalmente. A ornamentação apenas da parte frontal da escultura indica que foi provavelmente concebida para ser exibida em um altar.



FIGURA 56- Flores, atributo clássico de Santa Rainha Isabel de Portugal ou da Hungria.

7.2.14. IDENTIFICAÇÃO DAS ESCULTURAS

TÍTULO: Busto-relicário

ÉPOCA: Século XVII

IDENTIDADE ICONOGRÁFICA: Santo Bispo

REGISTRO MASUFBA: CB 019

REGISTRO IPHAN: BA/ 03-0170.0772

DIMENSÕES: 62 X 42 X 37 cm

TÉCNICA: Barro-cozido, dourado e policromado.



FIGURA 57 a e b- CB 019/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.

DESCRIÇÃO

Busto-relicário representando figura masculina em posição frontal. Tez clara, carnção ocre com áreas rosadas. Olhos amendoados, abertos, castanho-escuros, com cílios nas pálpebras superiores e inferiores, sobrancelhas arqueadas. Cabelos castanho-claros, em tonsura. Bigode, barba comprida bipartida, na mesma cor dos cabelos, nariz grande, reto, com asas pronunciadas e narinas alongadas. Boca grande fechada, lábios grossos, levemente rosados e curvados para baixo. Expressão fisionômica de tranqüilidade. Mão esquerda fechada para segurar o atributo. A mão direita abençoa, elevada pela flexão do braço. Relicário central oval, totalmente dourado, emoldurado por pequenos círculos.

A figura veste indumentária característica dos Bispos, a capa asperge vermelha, (usada para aspergir água benta durante a benção), sobre a alva ou túnica, desenvolvida em pregas verticais. Pode ser também o pluvial, uma espécie de capa do traje de um bispo. A capa, normalmente fechada por um broche, aqui aparece arrematada logo abaixo da barba do personagem, por um retângulo vermelho com barra dourada, imitando um cordão trançado. Singelos motivos fitomorfos brancos e vermelhos complementam a ornamentação da capa. O pálio, faixa de seda ou lã, aparece representado em vermelho, com barra dourada, ornada por motivos fitomorfos brancos, sobre a alva e abaixo da capa. O cordão dourado, amarra a alva na cintura do personagem, por meio de um nó que cai em duas pontas. O relicário dourado é emoldurado por pequenos círculos também dourados, forma recorrente na coleção. Ornamentação bastante simplificada, com motivos fitomorfos estilizados, desenvolvidos com pintura a pincel, complementando o douramento de reserva. Ornamentação apenas na parte frontal da escultura, assim como o douramento da base. No verso da escultura, apenas recoberto com uma tênue base de preparação, aparece modelada uma forma que se assemelha a um brasão. O orifício sobre a cabeça poderia receber um anexo.

ANÁLISE ICONOGRÁFICA

A ausência de atributos específicos impediu a identificação precisa do personagem representado, sem dúvida, um sacerdote da Igreja Católica, possivelmente um Bispo, do qual foi coletada uma relíquia.

Podemos citar alguns Santos Bispos possivelmente representados na coleção de relicários, como São Brás, São Cipriano, Santo Eloi, Santo Eusébio, São Frederico, São Frutuoso de Tarragona, São Januário ou Genaro, São Luis e São Martin.

ANÁLISE FORMAL E ESTILÍSTICA

A modelagem revela esmero na elaboração da indumentária, de movimentação bastante rígida, comum na época da fatura da coleção. O triângulo é a referência geométrica para a solução da divisão da barba. O estojo oval, emoldurado por pequenas formas circulares, destaca-se sobre a movimentação retilínea e verticalizada da alva, formando um conjunto dourado que sugere a forma de uma cruz, com o cordão da cintura, sobre o fundo branco. A ornamentação enfatiza apenas a parte frontal da escultura, apesar dela apresentar um elemento assemelhado a um brasão, modelado nas costas.



FIGURA 58- Solução formal para os cabelos do personagem, em tonsura, corte adotado por religiosos.

7.2.15. IDENTIFICAÇÃO DE ESCULTURA

TÍTULO: Busto-relicário

ÉPOCA: Século XVII

IDENTIDADE ICONOGRÁFICA: São Sebastião

REGISTRO MASUFBA: CB 020

REGISTRO IPHAN: BA/ 03-0170.0763

DIMENSÕES: 61 X 52 X 30 cm

TÉCNICA: Barro-cozido, dourado e policromado.



FIGURA 59 a e b- CB 020/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.

DESCRIÇÃO

Busto-relicário representando figura masculina em posição frontal. Tez clara, carnção ocre com áreas rosadas. Olhos amendoados, abertos, castanhos escuros, com cílios nas pálpebras superiores e inferiores, sobrancelhas arqueadas. Cabelos curtos, castanho-escuros, distribuídos sobre a cabeça em mechas e cachos. Bigode levemente revirado para cima, pequeno cavanhaque, ambos na mesma cor dos cabelos, nariz grande, reto, com asas pronunciadas e narinas alongadas. Boca grande fechada, lábios grossos, levemente rosados e curvados para cima, esboçando discreto sorriso. Embora a figura seja representada em seu momento de martírio, apresenta expressão fisionômica de tranqüilidade e não de sofrimento. Braços para trás, atados a um tronco de árvore, por meio de uma corda. O tronco é colorido com tons de verde e ocre. O relicário central oval, totalmente dourado, emoldurado por pequenos círculos e está solto no peito desnudo do personagem.

O personagem está seminu, coberto apenas da cintura para baixo por um tecido azul cerúleo, decorado com motivos fitomorfos brancos e listras finas na mesma cor. Ornamentação bastante simplificada, mas que inclui o verso da escultura.

Como representação do martírio, a figura apresenta três orifícios de onde verte o sangue em gotas vermelho-escuro e onde se encaixam as setas, feitas em madeira, com as plumas pintadas em azul e vermelho. Apenas duas setas estão presentes.

ANÁLISE ICONOGRÁFICA

Nasceu em Narbona, na Gália, entrou para o exército de Carino por volta do ano de 273, mesmo sem a real vocação, para melhor ajudar os confessores e mártires sem despertar suspeitas. Fazia o apostolado, procurando converter os soldados e prisioneiros, conseguindo converter o Governador de Roma Cromácio e seu filho Tibúrcio, que posteriormente sofreram martírios. (SGARBOSSA, M.; GIOVANNINI, L., 1996, p.28).

Após a morte de Carino, São Sebastião foi oficial da guarda do Imperador Diocleciano, seu amigo. Acusado de professar a fé cristã foi condenado à morte por flechadas, mas escapou do

tormento com vida, salvo por Santa Irene, viúva romana que curou os ferimentos do mártir com ervas medicinais. Esta Santa, não é a mesma representada na coleção em estudo, que foi virgem e viveu no século VII. São Sebastião foi então outra vez aprisionado e açoitado até a morte. Em representações iniciais, veste indumentária militar, correspondente ao seu cargo, sempre imberbe. No Gótico o vemos com armadura, com traje nobre da época e geralmente com barba. No Renascimento, aparece com traje militar romano e, a partir desse período, aparece seminu, recebendo as flechas. O atributo mais antigo do santo é a coroa de flores nas mãos, mas a partir do século XV aparece atado a um tronco de árvore (ROIG, 1950, p. 246), como o vemos na coleção de bustos-relicários, crivado por flechas.

Um mosaico de aproximadamente 680, em São Pedro em Vincoli, mostra São Sebastião como um homem de barba, levando em sua mão uma coroa de martírio. Num antigo vitral da Catedral de Estrasburgo ele aparece como um cavaleiro com espada e escudo, mas sem flechas. (BUTLER, 1984, p.173, 175).

A árvore, um dos símbolos iconográficos mais antigos, representa primordialmente o crescimento da alma humana, na direção vertical, ascendendo rumo ao entendimento da razão. Por tratar-se de um ser vivo, representa também a matéria que nasce, floresce, frutifica e morre, analogamente aos seres humanos em sua passagem pela existência terrena. A árvore consegue combinar o submundo, o mundo terreno e o mundo superior, sugerindo a transcendência. Este signo iconográfico lembra para os cristãos, o material do qual foi construída a cruz de Jesus. (REVILLA, 1990, p.40).

ANÁLISE FORMAL E ESTILÍSTICA

A obra apresenta características que a inserem na imaginária de barro-cozido do século XVII, como a composição hierática e a solução estética para os cabelos, bigode e cavanhaque, à moda espanhola do século XVII. Existe proporcionalidade anatômica e beleza no desenvolvimento dos traços fisionômicos. A área do abdômen é sintetizada, onde vemos o arco formado pelas costelas, com a contração do diafragma do personagem, revelando a tensão do momento. A composição recorrente na coleção circunscreve o personagem em um triângulo imaginário, cujas diagonais internas se intersectam no relicário central. O estojo oval, emoldurado por pequenas formas

circulares, destaca-se cravado sobre a pele do São Sebastião. A ornamentação avança nessa escultura, pelo verso da mesma, colorindo o tronco da árvore e as costas do santo. Na modelagem do tronco de árvore percebemos o peso da escultura colonial, com limites de movimentação no desenvolvimento dos galhos, muito rígidos. A corda que une a figura ao tronco apresenta maior movimentação e detalhamento, enriquecendo a composição geral.



FIGURA 60 a e b-Detalhes da escultura CB 020.



FIGURA 61 a e b-Detalhes da corda que ata a figura ao tronco, modelada no barro.

7.2.16. IDENTIFICAÇÃO DE ESCULTURA

TÍTULO: Busto-relicário

ÉPOCA: Século XVII.

IDENTIDADE ICONOGRÁFICA: Não identificada

REGISTRO MASUFBA: CB 021

REGISTRO IPHAN: BA/03-0170.0750

DIMENSÕES: 54 X 42 X 30 cm.

TÉCNICA: Barro-cozido, dourado e policromado.



FIGURA 62 a e b- CB 021/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.

DESCRIÇÃO

Busto-relicário representando figura feminina em posição frontal. Tez clara, carnação ocre com áreas rosadas. Olhos amendoados, abertos, castanhos, cílios nas pálpebras superiores e inferiores, sobrancelhas arqueadas, bem definidas. Possui nariz reto, com asas delicadas e narinas alongadas. Boca fechada, lábios carnudos, levemente rosados. Expressão fisionômica de tranqüilidade. As mãos estão postas sobre o peito. Possui relicário central oval, totalmente dourado, emoldurado por pequenos círculos.

A figura veste-se como uma monja, trajando túnica marrom, com escapulário, manto branco e véu preto e soquejal branco, como as Carmelitas; esta escultura é muito similar à escultura CB 010, que possivelmente representa Santa Teresa de Ávila. As peças da indumentária possuem acabamentos dourados, barras, contínuas ou interrompidas. O manto está preso sob o soquejal, diferenciando esta peça da escultura CB 010, cujo manto está preso por um fecho dourado, aparente. Singelos motivos fitomorfos ornamentam a indumentária, definidos pelo douramento de reserva e pela pintura a pincel; utilizam o padrão recorrente na coleção, flores estilizadas maiores, associadas a flores com pétalas e miolo, douradas, de menor tamanho. Ornamentação apenas na parte frontal da escultura, assim como o douramento da base, apesar de detalhes modelados no verso. O orifício sobre a cabeça receberia um anexo.

ANÁLISE ICONOGRÁFICA

Trata-se de uma monja carmelita. Sem a presença de atributos, foi impossível a identificação precisa da personagem representada.

ANÁLISE ESTILÍSTICA

O caimento do véu sobre a cabeça da santa procura impingir dinamismo à composição elaborada com movimentação restrita, própria do período. A escultura tem boa proporcionalidade anatômica e demonstra cuidado no desenvolvimento da indumentária, exemplificado pelo véu e pela forma de fechamento do manto sob o soquejal. A partir desse ponto, forma-se um “V” invertido, que se abre, como na Santa Teresa de Ávila da mesma coleção, revelando outra forma

geométrica, um retângulo, formado pelo escapulário. As mãos se aproximam do relicário central e estão postas uma sobre a outra, como que induzindo o olhar do observador para o importante estojo. Também nessa escultura, o vocabulário decorativo é resumido, com motivos florais singelos distribuídos sobre o fundo liso da túnica e do manto. O estojo oval, emoldurado por pequenas formas circulares, aparece sobre o escapulário, cercado de pequenas flores douradas sobre o fundo marrom, destacando o estojo. A base é modelada de forma simples, recebendo o douramento apenas frontalmente.



FIGURA 63- Detalhe da escultura CB 021.

7.2.17. IDENTIFICAÇÃO DE ESCULTURA

TÍTULO: Busto-relicário

ÉPOCA: Século XVII

IDENTIDADE ICONOGRÁFICA: Santo Bispo

REGISTRO MASUFBA: CB 022

REGISTRO IPHAN: BA/03-0170.0766

DIMENSÕES: 62 X 42 X 37 cm

TÉCNICA: Barro-cozido, dourado e policromado.



FIGURA 64 a e b- CB 022/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.

DESCRIÇÃO

Busto-relicário representando figura masculina em posição frontal. Escultura muito similar à CB 019, da mesma coleção. Tez clara, carnação ocre com áreas rosadas. Olhos amendoados, abertos, castanho-escuros, com cílios nas pálpebras superiores e inferiores, sobrancelhas arqueadas. Cabelos castanho-claros, em tonsura. Bigode, barba comprida, terminando em arco, na mesma cor dos cabelos, nariz grande, reto, com asas pronunciadas e narinas alongadas. Boca grande fechada, lábios grossos, levemente rosados e curvados para baixo. Expressão fisionômica de tranqüilidade. Mão esquerda fechada para segurar o atributo. A mão direita, elevada pela flexão do braço, abençoa. Relicário central oval, totalmente dourado, emoldurado por pequenos círculos.

A figura veste indumentária característica dos Bispos, a capa asperge vermelha, desenvolvida em pregas verticais. A capa, normalmente fechada por um broche, aqui aparece arrematada logo abaixo da barba do personagem, por um retângulo vermelho com barra dourada, imitando um cordão trançado. Singelos motivos fitomorfos brancos e vermelhos complementam a ornamentação da capa. O pálio, faixa de seda ou lã, aparece representado em vermelho, com barra dourada, ornada por motivos fitomorfos vermelho-escuro, sobre a alva e abaixo da capa. O cordão dourado, amarra a alva na cintura do personagem, por meio de um nó que cai em duas pontas. O relicário dourado é emoldurado por pequenos círculos também dourados, forma recorrente na coleção. Ornamentação bastante simplificada, com motivos fitomorfos estilizados, desenvolvidos com pintura a pincel, complementando o douramento de reserva. Ornamentação apenas na parte frontal da escultura, assim como o douramento da base. No verso da escultura, apenas recoberto com uma tênue base de preparação, aparece modelada uma forma que se assemelha a um brasão. O orifício sobre a cabeça receberia um anexo.

ANÁLISE ICONOGRÁFICA

Assim como na escultura CB 019, a ausência de atributos específicos impediu a identificação precisa do personagem representado, sem dúvida, um sacerdote da Igreja Católica, possivelmente um Bispo, do qual foi coletada uma relíquia.

ANÁLISE ESTILÍSTICA

A modelagem revela esmero na elaboração da indumentária bastante rígida, comum na época da fatura da coleção. A composição circunscreve o personagem em um triângulo imaginário, cujas diagonais internas se intersectam no relicário central, como no resto dos exemplares. O arco invertido foi a referência geométrica para a solução da barba. O estojo oval, emoldurado por pequenas formas circulares, destaca-se sobre a movimentação retilínea e verticalizada da alva, formando um conjunto dourado que sugere a forma de uma cruz, com o cordão da cintura, sobre o fundo branco. A ornamentação que enfatiza apenas a parte frontal da escultura indica que foi concebida para ser exibida em um altar, apesar de apresentar um elemento assemelhado a um brasão, modelado nas costas.



FIGURA 65- Solução formal para o relicário.

7.2.18. IDENTIFICAÇÃO DE ESCULTURA

TÍTULO: Busto-relicário

ÉPOCA: Século XVII

IDENTIDADE ICONOGRÁFICA: Não identificada

REGISTRO MASUFBA: CB 023

REGISTRO IPHAN: BA/ 03-0170.0773

DIMENSÕES: 61 X 40 X 38 cm

TÉCNICA: Barro-cozido, dourado e policromado.



FIGURA 66 a e b- CB 023/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.

DESCRIÇÃO

Busto-relicário representando figura masculina em posição frontal. Tez clara, carnação ocre com áreas rosadas. Olhos amendoados, abertos, castanho-claros, cílios nas pálpebras superiores e inferiores, sobrancelhas levemente arqueadas, finas. Possui nariz reto, com asas pronunciadas e narinas alongadas. Boca fechada, lábios grossos, rosados. Cabelos ondulados, castanhos, longos. Barba e bigode longos, distribuídos em mechas. Expressão fisionômica de tranquilidade e altivez. Ambas as mãos estão fechadas para portar os atributos. Na documentação do IPHAN, a figura aparece segurando a palma do martírio e um bastão. Possui relicário central oval, totalmente dourado, emoldurado por pequenos círculos, atado por meio de um elo, a um tecido pregueado, ricamente ornamentado com pintura a pincel, com detalhes braços, vermelhos e ocres, sobre o douramento. O relicário é dessa maneira, assemelhado a um medalhão, que pende do pescoço do personagem, trajado como um militar do século XVII.

A figura veste-se como um militar, trajando armadura decorada com motivos sintetizados. O douramento enriquece o acabamento da indumentária. Ornamentação apenas na parte frontal da escultura, assim como o douramento da base, apesar da modelagem incluir detalhes no verso. O orifício sobre a cabeça receberia um anexo.

ANÁLISE ICONOGRÁFICA

O personagem representado foi sem dúvida um militar, pois está trajado com uma armadura e possui o colar militar, ou condecoração. Não podemos identificar precisamente a identidade iconográfica da escultura.

ANÁLISE ESTILÍSTICA

Os cabelos, o bigode e a barba volumosa valorizam o rosto do personagem. A escultura apresenta certa desproporcionalidade anatômica, vista nas mãos, grandes em relação à cabeça. Observamos o cuidado no desenvolvimento da armadura, de modelagem complexa, valorizando o relicário que foi transformado em peça da indumentária, um medalhão. A posição das mãos forma uma linha ascendente em aproximadamente 30 graus. A composição utilizada em todos os bustos da coleção inscreve o personagem em um triângulo imaginário, cujas diagonais internas se

intersectam aproximadamente no relicário central. A base é modelada de forma simples, recebendo o douramento apenas frontalmente.



FIGURA 67- Detalhe da armadura da escultura.

7.2.19. IDENTIFICAÇÃO DE ESCULTURA

TÍTULO: Busto-relicário

ÉPOCA: Século XVII

IDENTIDADE ICONOGRÁFICA: Santo Bispo

REGISTRO MASUFBA: CB 024

REGISTRO IPHAN: BA/ 03-0170.0774

DIMENSÕES: 59 X 42 X 36 cm

TÉCNICA: Barro-cozido, dourado e policromado.



FIGURA 68 a e b- CB 024/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.

DESCRIÇÃO

Busto-relicário representando figura masculina em posição frontal. Muito similar às esculturas CB 019 e CB 022, da mesma coleção. Tez clara, carnação ocre com áreas rosadas. Olhos amendoados, abertos, castanho-escuros, com cílios nas pálpebras superiores e inferiores, sobrancelhas arqueadas. Cabelos castanho-claros, em tonsura. Bigode, barba comprida bipartida, na mesma cor dos cabelos, nariz grande, reto, com asas pronunciadas e narinas alongadas. Boca grande fechada, lábios grossos, levemente rosados. Expressão fisionômica de tranquilidade. Mão esquerda fechada para segurar o atributo. A mão direita, elevada pela flexão do braço, abençoa. Relicário central oval, totalmente dourado, emoldurado por pequenos círculos.

A figura veste indumentária característica dos Bispos, trajando a capa asperge vermelha. A capa, normalmente fechada por um broche, aqui aparece arrematada logo abaixo da barba do personagem, por um retângulo vermelho com barra dourada, imitando um cordão trançado. Singelos motivos fitomorfos brancos e vermelhos complementam a ornamentação da capa. O pálio, faixa de seda ou lã, aparece representado em vermelho, com barra dourada, ornada por motivos fitomorfos em vermelho-escuro, sobre a alva e abaixo da capa. O cordão dourado, amarra a alva na cintura do personagem, por meio de um nó que cai em duas pontas. O relicário dourado é emoldurado por pequenos círculos também dourados, forma recorrente na coleção. Ornamentação bastante simplificada, com motivos fitomorfos estilizados, desenvolvidos com pintura a pincel, complementando o douramento de reserva. Ornamentação apenas na parte frontal da escultura, assim como o douramento da base. No verso da escultura, apenas recoberto com uma tênue base de preparação, aparece modelada uma forma que se assemelha a um brasão.

ANÁLISE ICONOGRÁFICA

Assim como nas esculturas CB 019 e CB 022, a ausência de atributos específicos impediu a identificação precisa do personagem representado, sem dúvida, um sacerdote da Igreja Católica, possivelmente um Bispo, do qual foi coletada uma relíquia.

Podemos citar alguns Santos Bispos possivelmente representados na coleção de relicários, como São Brás, São Cipriano, Santo Eloi, Santo Eusébio, São Frederico, São Frutuoso de Tarragona, São Januário ou Genaro, São Luis e São Martin.

ANÁLISE ESTILÍSTICA

A obra apresenta características que a inserem na imaginária de barro-cozido do século XVII, como a composição hierática e a solução estética para os cabelos e barba. A modelagem revela esmero na elaboração da indumentária, de movimentação bastante rígida, comum na época da fatura da coleção. A composição inscreve o personagem em um triângulo imaginário, cujas diagonais internas se intersectam no relicário central, como no resto dos exemplares. O triângulo também é referência geométrica para a solução da divisão da barba. O estojo oval, emoldurado por pequenas formas circulares, destaca-se sobre a movimentação retilínea e verticalizada da alva, formando um conjunto dourado que sugere a forma de uma cruz, com o cordão da cintura, sobre o fundo branco. A ornamentação que enfatiza apenas a parte frontal da escultura indica que foi concebida para ser exibida em um altar, apesar de apresentar um elemento assemelhado a um brasão, modelado nas costas.



FIGURA 69- Detalhe da ornamentação da escultura.

7.2.20. IDENTIFICAÇÃO DE ESCULTURA

TÍTULO: Busto-relicário

ÉPOCA: Século XVII

IDENTIDADE ICONOGRÁFICA: Não identificada

REGISTRO MASUFBA: CB 025

REGISTRO IPHAN: BA/ 03-0170.0761

DIMENSÕES: 61 X 50 X 37 cm.

TÉCNICA: Barro-cozido, dourado e policromado.



FIGURA 70 a e b- CB 025/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.

DESCRIÇÃO

Busto-relicário representando figura masculina em posição frontal. Tez clara, carnção ocre com áreas rosadas. Olhos amendoados, abertos, castanho-claros, cílios nas pálpebras superiores e inferiores, sobrancelhas levemente arqueadas, finas. Possui nariz reto, com asas pronunciadas e narinas alongadas. Boca fechada, lábios grossos, rosados. Cabelos curtos, distribuídos em mechas, castanhos. Barba e bigode aparados, com terminação em ponta. Expressão fisionômica de tranquilidade e altivez. Ambas as mãos aparecem fechadas. Possui relicário central oval, totalmente dourado, emoldurado por pequenos círculos, atado por meio de um elo, a um tecido pregueado, ricamente ornamentado com pintura a pincel, com detalhes, vermelhos, ocre e verdes, sobre o douramento. O relicário é dessa maneira, assemelhado a um medalhão, que pende do pescoço do personagem.

A figura veste-se como uma nobre, trajando túnica verde clara, decorada com pequenas flores brancas, sintetizadas. A gola da túnica, bipartida, com pontas em “V”, é vermelha e tem um botão dourado central para o fechamento, sendo decorada com barra dourada. Os punhos são adornados uma barra dourada que enriquece o acabamento. O manto ocre tem o verso vermelho, com pequenos motivos fitomorfos nas cores branca e vermelha. Ornamentação apenas na parte frontal da escultura, assim como o douramento da base, apesar da modelagem incluir detalhes no verso. O orifício sobre a cabeça receberia um anexo.

ANÁLISE ICONOGRÁFICA

A ausência atual de atributos do personagem dificultou a identificação iconográfica da escultura. Na documentação do IPHAN, a escultura aparece portando um bastão cilíndrico de aproximadamente 60 centímetros na mão esquerda. O medalhão pode ser interpretado na iconografia como um colar militar, uma condecoração (ROIG, 1950, p. 94). Não podemos afirmar que o bastão anexado à escultura seja um atributo original, assim como a palma, visivelmente mais recente do que a escultura.

ANÁLISE ESTILÍSTICA

Os cabelos, o bigode e a barba com terminação em ponta valorizam o rosto do personagem. A escultura apresenta certa desproporcionalidade anatômica, vista nas mãos, muito grandes em relação à cabeça. Observamos o cuidado no desenvolvimento das vestes, de modelagem complexa, valorizando o relicário e transformando-o em peça da indumentária, um medalhão. Também nessa escultura, o vocabulário decorativo é resumido, com motivos florais singelos distribuídos sobre o fundo liso da túnica e do verso do manto. A modelagem é mais rica do que a policromia. A composição utilizada em todos os bustos da coleção inscreve o personagem em um triângulo imaginário, cujas diagonais internas se intersectam aproximadamente no relicário central. A base é modelada de forma simples, recebendo o douramento apenas frontalmente.



FIGURA 71- Face da escultura.



FIGURA 72- Perfil da escultura.

7.2.21. IDENTIFICAÇÃO DE ESCULTURA

TÍTULO: Busto-relicário

ÉPOCA: Século XVII

IDENTIDADE ICONOGRÁFICA: Não identificada

REGISTRO MASUFBA: CB 026

REGISTRO IPHAN: BA/ 03-0170.0747

DIMENSÕES: 54 X 40 X 33 cm.

TÉCNICA: Barro-cozido, dourado e policromado.



FIGURA 73 a e b- CB 026/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.

DESCRIÇÃO

Busto-relicário representando figura feminina em posição frontal. Tez clara, carnção ocre com áreas rosadas. Olhos amendoados, abertos, esverdeados, cílios nas pálpebras superiores e inferiores, sobrancelhas arqueadas, bem definidas. Cabelos longos, castanho-escuros, caídos sobre os ombros e ornados por um diadema dourado, definido por contas esféricas que se unem no alto da testa da figura em um adorno circular, de onde surge um pingente em forma de gota. O diadema penetra nos cabelos da personagem na altura das têmporas e ressurge na frente, na altura dos lóbulos das orelhas encobertas pelos cabelos, para depois penetrar mais uma vez por entre as mechas e mais uma vez ressurgir envolvendo os cabelos. É o diadema mais complexo do grupo de virgens. A figura possui nariz reto, com asas delicadas e narinas alongadas. Boca fechada, lábios grossos, levemente rosados. Expressão fisionômica de tranqüilidade. Ambas as mãos estão fechadas para segurar os atributos. Possui relicário oval totalmente dourado, semelhante ao da escultura CB 012, que lembra uma flor de pétalas miúdas.

A figura veste-se como uma princesa, trajando manto vermelho com verso verde, sobre túnica pregueada vermelha. Ambas as peças possuem barras douradas que complementam a ornamentação. Um botão redondo e dourado serve de fechamento para a gola, cuja barra dourada simula uma renda trabalhada com meio-círculos. Um cordão dourado amarra a túnica na altura da cintura, intensificando o pregueado dessa peça do vestuário, abaixo desse limite. Singelos motivos fitomorfos ornamentam a indumentária, definidos pelo douramento de reserva e pela pintura a pincel, seguindo o mesmo padrão que aparece repetido na decoração de várias esculturas da coleção. Ornamentação apenas na parte frontal da escultura, assim como o douramento da base, apesar da modelagem incluir detalhes no verso. O Orifício sobre a cabeça receberia um anexo.

ANÁLISE ICONOGRÁFICA

A ausência de símbolos iconográficos específicos impediu a identificação precisa da personagem representada pela escultura. Trata-se de uma virgem, aparecendo com a cabeça descoberta.

ANÁLISE ESTILÍSTICA

A escultura tem boa proporcionalidade anatômica e há cuidado no desenvolvimento da indumentária, visto no movimento do manto, que envolve o corpo da personagem. A flexão dos braços e a disposição das mãos conferem graça e movimento à escultura, configurando um eixo próximo à diagonal interna do triângulo que contém a figura. O vocabulário decorativo utilizado é resumido, com motivos florais singelos distribuídos sobre o fundo liso da túnica e do manto. A solução para a composição utilizada para a coleção inscreve a personagem em um triângulo imaginário, cujas diagonais internas se intersectam aproximadamente no relicário central. O estojo oval diferenciado, lembra uma flor com pétalas miúdas e está livre sobre o peito da virgem, valorizado pelas flores douradas da túnica, que formam um círculo imaginário à sua volta. O laço do cordão dourado que amarra a túnica na cintura da personagem indica o eixo central da composição, correspondente a uma das diagonais internas do triângulo que contém a figura, onde estão unidos o laço, o relicário e o pingente do diadema. Esse eixo convida à leitura da obra de forma vertical. A ornamentação apenas da parte frontal da escultura indica que foi concebida provavelmente para ser exibida de frente, em um altar.

7.2.22. IDENTIFICAÇÃO DE ESCULTURA

TÍTULO: Busto-relicário

ÉPOCA: Século XVII

IDENTIDADE ICONOGRÁFICA: Não identificada

REGISTRO MASUFBA: CB 027

REGISTRO IPHAN: BA/ 03-0170.0767

DIMENSÕES: 60 X 40 X 40 cm.

TÉCNICA: Barro-cozido, dourado e policromado.



FIGURA 74 a e b- CB 027/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.

DESCRIÇÃO

Busto-relicário representando figura masculina em posição frontal. Tez clara, carnação ocre com áreas rosadas. Olhos amendoados, abertos, castanho-escuros, com cílios nas pálpebras superiores e inferiores, sobrancelhas arqueadas. Cabelos castanho-escuros definem uma grande área de calvície. Bigode, barba em forma de ponta, na mesma cor dos cabelos, nariz grande, reto, com asas pronunciadas e narinas alongadas. Boca grande fechada, lábios grossos, levemente rosados e curvados para baixo. Expressão fisionômica de tranquilidade. A mão esquerda fechada segura o atributo. A direita segura o relicário oval, totalmente dourado, emoldurado por pequenos círculos.

A figura veste manto azul escuro com verso vermelho sobre a túnica azul com punhos amarelos. Ornamentação bastante simplificada, com motivos fitomorfos estilizados, desenvolvidos com pintura a pincel, complementando o douramento de reserva. Ornamentação apenas na parte frontal da escultura, assim como o douramento da base, apesar da modelagem incluir detalhes no verso.

ANÁLISE ICONOGRÁFICA

A ausência de atributos ou de detalhes específicos na indumentária do personagem impediu a identificação iconográfica da escultura. Na documentação do IPHAN, aparece portando a palma do martírio, mas não podemos afirmar ser este, um atributo original da escultura.

ANÁLISE ESTILÍSTICA

A obra apresenta características que a inserem na imaginária de barro-cozido do século XVII, como a composição hierática e a solução estética para os cabelos e barba. Também a ornamentação da indumentária sugere o repertório do período. A escultura tem boa proporcionalidade anatômica e vocabulário decorativo elaborado.



FIGURA 75- Solução formal para o relicário da escultura CB 027.

7.2.23. IDENTIFICAÇÃO DE ESCULTURA

TÍTULO: Busto-relicário

ÉPOCA: Século XVII

IDENTIDADE ICONOGRÁFICA: Santo Eustáquio (possivelmente)

REGISTRO MASUFBA: CB 028

REGISTRO IPHAN: BA/ 03-0170.0775

DIMENSÕES: 74,5 X. 45,5 X 43 cm

TÉCNICA: Madeira dourada, prateada e policromada.



FIGURA 76 a e b- CB 028/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.

DESCRIÇÃO

Busto-relicário representando figura masculina em posição frontal. Tez clara, carnação ocre com áreas rosadas. Olhos amendoados, abertos, castanho-escuros, com cílios nas pálpebras superiores e inferiores, sobrancelhas arqueadas. Cabelos castanho-escuros, desenvolvidos em mechas. Bigode, barba bipartida, na mesma cor dos cabelos, nariz reto, delicado. Boca fechada, lábios grossos, levemente rosados e curvados para cima. Expressão fisionômica de tranqüilidade. A mão direita fechada é uma prótese de menor qualidade estética e está elevada na composição. A representação de cavaleiros muitas vezes inclui uma lança, sendo possível ser esse o atributo original da escultura; há um pequeno orifício na altura da cintura do personagem, onde ela estaria apoiada. A mão esquerda está aberta, apoiada no corpo na altura da cintura do personagem.

A figura, possivelmente um cavaleiro, veste uma armadura, conjunto de defesas metálicas que protegem o corpo do guerreiro nos combates. A armadura é bem detalhada no entalhe, sendo representado o elmo, adornado por três plumas brancas, dispostas ao redor de uma vermelha, centralizada, todas desenvolvidas com pintura a pincel e esgrafiados sobre douramento total; há o espaldar sobre os ombros, a couraça sobre o peito, a cotovela e a escarcela, partes que compõem o corpo superior da indumentária bélica. Normalmente as mãos seriam protegidas por luvas também metálicas, as manoplas, mas aqui aparecem descobertas. A armadura tem ornamentação desenvolvida com pintura a pincel sobre folhas metálicas, prata e ouro, além dos recursos clássicos do vocabulário decorativo da imaginária de madeira, as punções e os esgrafiados. A decoração em tons de azul-claro com motivos fitomorfos brancos e azul-escuros, é claramente uma repintura, interferindo negativamente na leitura dos detalhes das barras douradas da armadura, que contém belos motivos na cor preta, de grande qualidade artística. No verso da armadura, podemos identificar áreas de esgrafiado sobre a folha de ouro, na cor ocre. A decoração original combina simplesmente as folhas metálicas com as barras decoradas, simulando as superfícies metálicas da armadura, resultando na aparência de sobriedade e imponência do cavaleiro. A execução da talha e da ornamentação da escultura é primorosa, indicando a perícia do escultor e do policromador.

O relicário central, oval, totalmente dourado, tem uma moldura em forma de cartela, que enriquece a representação de um sol dourado e flamejante no estojo, sobre o fundo pintado na cor vermelha.

Sob a base da escultura, aparece a inscrição “Santo Eustachio”, em grafia antiga, na cor preta.

ANÁLISE ICONOGRÁFICA

A inscrição sob a escultura indica uma representação de Santo Eustáquio, mas nada garante ser esta uma informação precisa.

Santo Eustáquio é normalmente representado vestindo a clâmide militar dos romanos ou aparece como os cavaleiros medievais.

Foi um militar romano, convertido ao cristianismo no império de Adriano (século II). Foi martirizado em 118, junto com sua esposa Teopista e seus filhos Agapito e Teopisto, (ROIG, 1950, p.104) em um touro de Bronze rodeado de fogo. Cenas de seu martírio estão representadas em vitrais em Chartres, Sens, Mans e Tours e Auxerre. O cervo e o touro são animais emblemáticos deste Santo. (REVILLA, 1990, p.149).

O cervo na iconografia primitiva simboliza alma em presença de Deus. (ROIG, 1950, p. 277).

Sobre a figura do touro na iconografia, afirma Giovanni Papini (apud ROIG, 1950, p.363), o homem que quer ser verdadeiramente homem deve disciplinar e conduzir a força com a inteligência, enobrecer e sublimar o sexo com o amor, correspondendo a matar a animalidade primitiva, vencendo a parte brutalizada do ser.

ANÁLISE FORMAL E ESTILÍSTICA

A solução estética para os cabelos e para a barba e a primorosa ornamentação utilizam o repertório decorativo do século XVII, como a disposição das mechas, as punções e os esgrafados. A utilização farta de folhas metálicas (revestem totalmente a escultura) sobre o bolo

armênio avermelhado, resulta em uma vibração cromática quente. O uso de folhas metálicas na escultura indica uma época quando havia fartura do material, coerente com o período em que se atribui a execução da escultura. A erudição da talha, a etnia do personagem representado, um caucasiano, à moda dos guerreiros de Cortés, conquistador espanhol do século XVI, induz a acreditar tratar-se de uma escultura vinda do Reino. Vale comentar a representação da indumentária à moda do século XVI ou XVII, ao invés de utilizar uma referência coerente com a vida do personagem, que foi oficial do Imperador romano Adriano. Isso indica a influência da referência do cotidiano na representação feita pelo artista. É evidente a erudição da escultura que tem boa proporcionalidade anatômica e vocabulário decorativo elaborado. A composição inscreve o personagem em um triângulo imaginário, cujas diagonais internas se intersectam aproximadamente no relicário central. O posicionamento das mãos inserido na diagonal interna do triângulo imaginário que contém a figura cria juntamente com o atributo, um forte eixo ascendente na composição.

A inscrição sob a escultura indica a identidade iconográfica do personagem e é desenvolvida com uma caligrafia antiga.

A ornamentação da frente e do verso da escultura, inclusive com uso farto de folhas metálicas, indica o cuidado na fatura da obra.

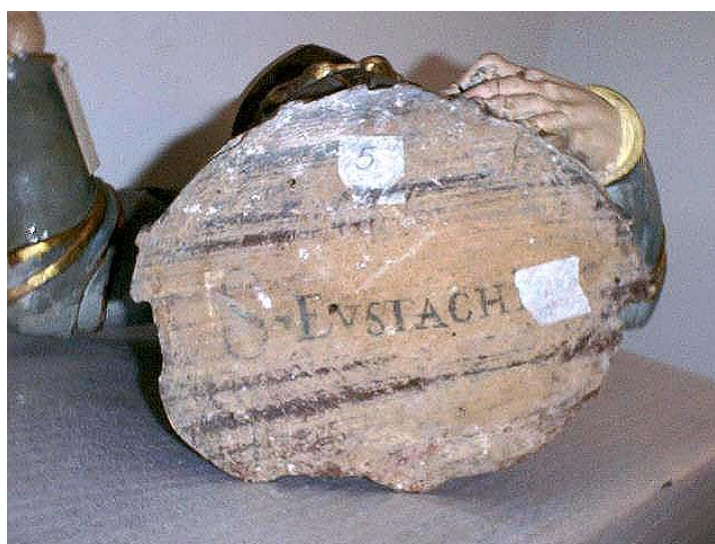


FIGURA 77- Inscrição sob a escultura CB 028, indicando a sua possível identidade iconográfica.

7.2.24. IDENTIFICAÇÃO DE ESCULTURA

TÍTULO: Busto-relicário

ÉPOCA: Século XVII

IDENTIDADE ICONOGRÁFICA: São Jorge (possivelmente)

REGISTRO MASUFBA: CB 029

REGISTRO IPHAN: BA/ 03-0170.0771

DIMENSÕES: 72,5 X 53,5 X 39,5 cm

TÉCNICA: Madeira dourada, prateada e policromada.



FIGURA 78 a e b- CB 029/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.

DESCRIÇÃO

Busto-relicário representando figura masculina em posição frontal. A representação é muito próxima à da escultura CB 028, da mesma coleção, em que aparece possivelmente a imagem de Santo Eustáquio. Possui tez clara, carnação ocre com áreas rosadas. Olhos amendoados, abertos, castanho-escuros, com cílios nas pálpebras superiores e inferiores, sobrancelhas arqueadas. Cabelos castanho-escuros, desenvolvidos em mechas. Bigode, cavanhaque farto, com terminação reta, na mesma cor dos cabelos, nariz reto, delicado. Boca fechada, lábios grossos, levemente rosados e curvados para cima. Expressão fisionômica de tranquilidade. A mão direita fechada, uma prótese de menor qualidade estética, está elevada na composição e segura o atributo, possivelmente uma lança, que estaria apoiada no orifício da cintura do personagem. A mão esquerda está aberta, apoiada no corpo na altura da cintura do personagem, exatamente como na escultura CB 028.

A figura, possivelmente um cavaleiro, veste uma armadura, conjunto de defesas metálicas que protegem o corpo do guerreiro nos combates. A armadura foi bem detalhada no entalhe, sendo representado o elmo, adornado por duas plumas brancas, azuis e vermelhas, todas desenvolvidas com pintura a pincel e esgrafiados sobre douramento total; há o espaldar sobre os ombros, a couraça sobre o peito, a cotoveleira e a escarcela, partes que compõem o corpo superior da indumentária bélica. Normalmente as mãos seriam protegidas por luvas também metálicas, as manoplas, mas aqui também aparecem descobertas. A armadura tem ornamentação desenvolvida com pintura a pincel sobre folhas metálicas, prata e ouro, além dos recursos clássicos do vocabulário decorativo da imaginária de madeira, as punções e os esgrafiados. A decoração azul-claro com motivos fitomorfos brancos e azul-escuros, é claramente uma repintura, interferindo negativamente na leitura dos detalhes das barras douradas da armadura, que contém belos motivos na cor preta, de grande qualidade artística. Como na escultura anterior, a decoração original combina simplesmente as folhas metálicas com as barras decoradas, simulando as superfícies metálicas da armadura, resultando na aparência de sobriedade e imponência do cavaleiro. A execução da talha e da ornamentação da escultura é primorosa, indicando a perícia do escultor e do policromador.

O relicário central, oval, totalmente dourado, tem uma moldura em forma de cartela, que enriquece a representação de um sol dourado e flamejante no estojo, com maior número de raios do que o da escultura CB 028, sobre o fundo pintado na cor vermelha.

ANÁLISE ICONOGRÁFICA

A escultura apresenta a figura de um cavaleiro vestido com uma armadura, com bigode e cavanhaque, provavelmente levando uma lança na mão (há um orifício na armadura), assemelhando-se à representação clássica de São Jorge. Não podemos afirmar com certeza ser esta a identidade da escultura CB 029. A invocação de São Jorge era comum no século XVII, sendo possível estar ele, entre os relicários da coleção. São Jorge viveu na Palestina no século IV e foi martirizado na Lídia ou Dióspolis, durante o império de Diocleciano e o governo de Daciano. Venerado como um dos quatorze Santos Auxiliares, é o padroeiro da Inglaterra, Alemanha, Portugal e Espanha (Aragão) e de cidades como Veneza, Gênova e Ferrara. (SGARBOSSA, 2003, p. 233, 234).

Após renegar os deuses do imperador, foi preso por ordem de Daciano o “preboste”, para ser amarrado e espancado com pauladas e torturado com ferros em brasa. Foi envenenado, esmagado por duas rodas pontiagudas e fervido em chumbo derretido. Finalmente, foi decapitado. Suas relíquias repousam na Palestina. (BUTLER, 1984, p. 187, 189).

Veste sempre traje de cavaleiro militar, a depender do gosto da época, geralmente representado jovem, montado ou não no cavalo. Atributos frequentes, a espada e a lança, e ainda o dragão. (ROIG, 1950, p. 151, 152).

O dragão na iconografia representa o monstro, a irracionalidade, o mal, o pecado. (REVILLA, 1990, p. 208), contra o qual São Jorge lutava.

ANÁLISE FORMAL E ESTILÍSTICA

É evidente a erudição da escultura que tem boa proporcionalidade anatômica e vocabulário decorativo elaborado. Vide CB 028.

7.2.25. IDENTIFICAÇÃO DE ESCULTURA

TÍTULO: Busto-relicário

ÉPOCA: Século XVII

IDENTIDADE ICONOGRÁFICA: Santa Catarina de Siena (possivelmente)

REGISTRO MASUFBA: CB 030

REGISTRO IPHAN: BA/ 03- 0170.0759

DIMENSÕES: 56,5 X.46 X 35 cm

TÉCNICA: Madeira dourada e policromada.



FIGURA 79 a e b- CB 030/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.

DESCRIÇÃO

Busto-relicário representando figura feminina em posição frontal. Tez clara, carnção ocre com áreas rosadas. Olhos amendoados, abertos, castanhos, cílios nas pálpebras superiores e inferiores, sobrancelhas arqueadas, bem definidas. Possui nariz reto, com asas delicadas e narinas alongadas. Boca fechada, lábios carnudos, levemente rosados. Expressão fisionômica de tranquilidade. Ambas as mãos estão fechadas para segurar os atributos. Possui relicário oval, totalmente dourado, com moldura assemelhada a uma cartela.

A figura veste-se como uma monja, trajando túnica branca com escapulário, manto e véu pretos e soquejal branco, como as dominicanas. A escultura de excelente fatura, apresenta talha de excepcional qualidade e rica ornamentação, com a utilização dos recursos clássicos da imaginária de madeira do século XVII, como os esgrafiados, sobre o uso farto de folhas metálicas, douradas. O verso do véu da personagem exemplifica a erudição do artista, que faz uso de uma bela movimentação para a peça da indumentária monacal. O douramento total da escultura valoriza a ornamentação desenvolvida com motivos fitomorfos complexos, tanto na frente quanto no verso da obra. O orifício sobre a cabeça receberia um anexo.

ANÁLISE ICONOGRÁFICA

Nasceu em Sena em 25 de Março de 1347, vigésima quarta filha de Tiago e Lapa Benincasa. Aos quinze anos começa a fazer parte da Ordem Terceira de São Domingos, iniciando uma vida de penitência e extremado rigor. Para vencer, por exemplo, a repugnância contra um leproso que cheirava mal, inclinou-se e beijou-lhe as chagas. Mesmo analfabeta, ditava a vários secretários as suas cartas profundas e sábias, dirigidas a papas, reis, líderes e para o povo em geral. (SGARBOSSI, M.; GIOVANNINI, L., 1996, p.133, 134).

“A Santa do Povo”, para muitos, era também considerada hipócrita mesmo dentro da sua ordem religiosa, por estar intimamente envolvida em assuntos políticos na sua região. Teve uma vida mística, podendo ser exemplificada quando em Fevereiro de 1375, visitando a cidade de Pisa, na igreja de Santa Cristina, absorva em meditação diante do crucifixo, foi atingida por cinco raios vermelhos que lhe trespassaram as mãos, os pés e o coração, causando-lhe intensa dor que lhe

levou ao desfalecimento. Os cinco estigmas somente visualizados por ela em vida, ficaram claramente visíveis após a sua morte. (BUTLER, 1984, p. 238, 244).

Ficou reclusa em Sena, escrevendo o livro “Diálogo da Divina Providência”, até adoecer. Quando Urbano VI foi eleito Papa em Roma, outro Papa foi eleito em Avignon, declarando-se ilegítima a eleição do primeiro. Santa Catarina trabalhou muito para apoiar Urbano VI, resultando no convite deste para trabalhar consigo, com aconselhamentos. Adoeceu gravemente ficando seu corpo reduzido ao esqueleto, após oito semanas de orações e penitências. Antes de morrer, foram arrancados pelos seus companheiros, os seus dentes, seus cabelos e, por fim, seus dedos, para a confecção de relíquias. Cinco anos após a sua morte em 1385, sua cabeça foi doada à cidade de Sena, um pé à Veneza, a mão esquerda às monjas dominicanas, a mão direita aos monges dominicanos, uma omoplata ao mosteiro de Catarina, que alegava maior direito sobre as relíquias. Seus restos foram enterrados e hoje estão sob o altar-mor de Santa Maria Sobre Minerva. Foi canonizada em 27 de Abril de 1461. (ESCOBAR, M.; 1964, p. 83, 91).

Em 04 de Outubro de 1970, foi proclamada Doutora da Igreja pelo Papa Paulo VI. (SGARBOSSI, M.; GIOVANNINI, L., 1996, p. 134).

Seus atributos clássicos são as cinco chagas, de onde brotam flores (açucenas), coroa de rosas ou espinhos, crucifixo, açucenas, coração na mão, rosário na mão ou na cintura ou o Menino Jesus. (ROIG, 1950, p.71).

ANÁLISE ESTILÍSTICA

O caimento do véu sobre a cabeça da personagem procura impingir dinamismo à composição elaborada com movimentação restrita, própria do período. A escultura tem boa proporcionalidade anatômica e demonstra cuidado no desenvolvimento da indumentária, bem exemplificado pelo véu, pelo soquejal e pelo manto, ricamente ornamentados. As mãos estão dispostas de forma a criar um eixo próximo e paralelo à diagonal interna do triângulo imaginário que contém a figura. A composição utilizada em todos os bustos da coleção inscreve o personagem em um triângulo imaginário, cujas diagonais internas se intersectam aproximadamente no relicário central, cuja

moldura em forma de cartela, valoriza o sol raiado sob fundo vermelho, onde estaria a relíquia sagrada. A ornamentação total da escultura, frente e verso, indica o cuidado com a fatura.



FIGURA 80- Requintada solução formal para o véu da personagem e rica ornamentação da indumentária.



FIGURA 81- Vestígios da inscrição sob a escultura, indicando a possível identidade iconográfica.

7.2.26. IDENTIFICAÇÃO DE ESCULTURA

TÍTULO: Busto-relicário

ÉPOCA: Século XVII

IDENTIDADE ICONOGRÁFICA: Não identificada

REGISTRO MASUFBA: CB 031

REGISTRO IPHAN: BA/ 03- 0170.0756

DIMENSÕES: 56 X 41 X 39 cm

TÉCNICA: Madeira dourada e policromada



FIGURA 82 a e b- CB 031/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.

DESCRIÇÃO

Busto-relicário representando figura feminina em posição frontal. Tez clara, carnação ocre com áreas rosadas. Olhos amendoados, abertos, castanhos, cílios nas pálpebras superiores e inferiores, sobrancelhas arqueadas, bem definidas. Possui nariz reto, com asas delicadas e narinas alongadas. Boca fechada, lábios carnudos, levemente rosados. Expressão fisionômica de tranquilidade. Cabelos longos na cabeça descoberta, dispostos em mechas cacheadas. O pescoço é ornado por um colar de contas douradas de forma elipsóide, que se encontram no centro em um pingente quadrado com uma pedra vermelha, possivelmente um rubi, do qual pende uma gota dourada. O entalhe do ornato revela a perícia do artífice, preocupado com o realismo das representações. A mão direita está fechada para segurar o atributo, a palma do martírio. A mão esquerda está aberta, pousada sobre o corpo da personagem, na altura da cintura. É a única escultura que não possui relicário.

A figura veste-se como uma nobre ou princesa, trajando túnica marrom, corpete preto e manto azul cerúleo com verso marrom, todas as peças da indumentária valorizadas com pintura a pincel e esgrafiados sobre o douramento total. Os cabelos da personagem exemplificam a erudição do artista, que desenvolve uma bela movimentação para representar as mechas sobre os ombros e sobre as costas da personagem, típica da imaginária do século XVII. O douramento total da escultura valoriza a ornamentação desenvolvida a partir de motivos fitomorfos complexos, tanto na frente quanto no verso da obra. O orifício sobre a cabeça receberia um anexo.

ANÁLISE ICONOGRÁFICA

A personagem foi possivelmente uma virgem, tendo sido representada com a cabeça descoberta; foi proveniente de uma classe social elevada, de acordo com as vestes que traja. A ausência de relicário na escultura pode significar que não houve relíquia da santa representada no momento da fatura. A presença da palma do martírio como atributo indica que foi uma mártir cristã, mas não podemos afirmar com certeza se as palmas da coleção são originais. Dessa forma, foi impossível atribuir uma identidade iconográfica à escultura CB 031.

ANÁLISE FORMAL E ESTILÍSTICA

A escultura tem boa proporcionalidade anatômica e demonstra cuidado no desenvolvimento da indumentária; o corpete e o colar que adorna o pescoço da personagem foram ricamente detalhados. A posição das mãos confere uma postura graciosa à figura. A complexidade formal dos motivos fitomorfos ornamentais valoriza a escultura.

7.2.27. IDENTIFICAÇÃO DE ESCULTURA

TÍTULO: Busto-relicário

ÉPOCA: Século XVII

IDENTIDADE ICONOGRÁFICA: Diácono São Lourenço (possivelmente)

REGISTRO MASUFBA: CB 032

REGISTRO IPHAN: BA/ 03- 0170.0768

DIMENSÕES: 57 X 45 X 35 cm

TÉCNICA: Madeira dourada e policromada.



FIGURA 83 a e b- CB 032/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.

DESCRIÇÃO

Busto-relicário representando figura masculina em posição frontal. Tez clara, carnção ocre com áreas rosadas. Olhos amendoados, abertos, castanho-claros, cílios nas pálpebras superiores e inferiores, sobrancelhas arqueadas, finas. Cabelos curtos castanho-escuros, com corte em tonsura. Imberbe. Nariz reto, delicado. Boca fechada, lábios carnudos, levemente rosados. Expressão fisionômica de tranqüilidade. A mão esquerda está fechada para segurar o atributo. A mão direita, como em outras esculturas de madeira da coleção, está aberta, espalmada sobre o corpo, na altura da cintura. O relicário oval, totalmente dourado, tem moldura semelhante a uma cartela e ainda apresenta a tampa de vidro com borda dourada.

A figura veste-se como um diácono, trajando dalmática vermelha com verso ocre. Grandes motivos fitomorfos ornamentam a peça de indumentária, desenvolvidos com pintura a pincel e punções sobre o douramento total. A gola possui dois botões circulares dourados. Duas pontas do cordão do capuz aparecem abaixo da gola, presos por uma peça de arremate retangular, também dourada. O pescoço da figura está coberto pela alva, sob a dalmática, peça que aparece discretamente nos punhos. Ornamentação total da escultura, frente e verso.

ANÁLISE ICONOGRÁFICA

O personagem nasceu em Aragão, Espanha, no século III (REVILLA, 1990, p.231) e foi diácono romano do Papa Sisto II. Na iminência da prisão deste papa, São Lourenço foi declarado arcediogo da comunidade dos diáconos, com o encargo de distribuir aos pobres o pouco que a igreja possuía. (SGARBOSSA, 2003, p.51). Por ordem do imperador Valeriano foi preso e queimado vivo sobre uma grelha no ano de 258. Foi sepultado em Roma, onde foi erigida uma basílica com seu nome. (SGARBOSSA, M.; GIOVANNINI, L.,1996, p.451).

É representado jovem, imberbe, com tonsura clerical, vestindo a alva, dalmática diaconal vermelha e manípulo no antebraço esquerdo. Atributos clássicos, palma do martírio, evangelho, bolsa de dinheiro ou cofre (administrador da igreja), grelha e às vezes traz a cabeça de Valeriano sob seus pés.

ANÁLISE FORMAL E ESTILÍSTICA

A escultura tem boa proporcionalidade anatômica e cuidado no desenvolvimento da indumentária. O vocabulário decorativo desenvolve motivos fitomorfos distribuídos sobre o fundo liso e vermelho da dalmática, paramento dos religiosos, vestido sobre a alva. O estojo oval, com moldura em forma de cartela, está conectado ao cordão da dalmática, que pousa sobre ele delicadamente. Ornamentação total da escultura, frente e verso.



FIGURA 84- Detalhe da escultura CB 032.



FIGURA 85- Inscrição sob a escultura identifica o personagem representado.

7.2.28. IDENTIFICAÇÃO DE ESCULTURA

TÍTULO: Busto-relicário

ÉPOCA: Século XVII

IDENTIDADE ICONOGRÁFICA: Santa Inês

REGISTRO MASUFBA: CB 033

REGISTRO IPHAN: BA/ 03-0170.0757

DIMENSÕES: 55,5 X.38 X 28 cm

TÉCNICA: Madeira dourada e policromada.



FIGURA 86 a e b- CB 033/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.

DESCRIÇÃO

Busto-relicário representando figura feminina em posição frontal. Tez clara, carnção ocre com áreas rosadas. Olhos amendoados, abertos, castanhos, cílios nas pálpebras superiores e inferiores, sobrancelhas arqueadas, bem definidas. Possui nariz reto, com asas delicadas e narinas alongadas. Boca fechada, lábios carnudos, levemente rosados. Orelhas escondidas sob os cabelos. Expressão fisionômica de tranqüilidade. Cabeça descoberta, cabelos longos na altura dos ombros, dispostos em mechas cacheadas, presas por um diadema dourado, com detalhes dourados que aparecem entre os cabelos na parte frontal da cabeça; o adorno aparece liso no verso da escultura. Ambas as mãos estão praticamente na mesma posição, a direita segura a palma do martírio e a esquerda aproxima o cordeiro para junto da figura.

A figura veste-se como uma nobre ou princesa, trajando túnica ocre, coberta por outra peça azul e, sobre o ombro esquerdo, o manto ocre com verso azul; todas as peças da indumentária são valorizadas com pintura a pincel e esgrafiados sobre o douramento total, utilizando motivos fitomorfos variados e coloridos. A escultura de excelente fatura, apresenta talha de excepcional qualidade e rica ornamentação, com a utilização dos recursos clássicos da imaginária de madeira do século XVII, como os esgrafiados e punções sobre o uso farto de folhas metálicas, douradas. Os cabelos da personagem exemplificam a erudição do artista, que desenvolve uma bela movimentação para representar as mechas. O douramento total da escultura valoriza a ornamentação desenvolvida a partir de motivos fitomorfos complexos, tanto na frente quanto no verso da obra.

O atributo principal, o cordeiro, possui douramento total, sobre o qual aparece o esgrafiado na cor ocre.

ANÁLISE ICONOGRÁFICA

A escultura veste-se como uma nobre e apresenta um cordeiro como atributo principal, aproximando-se da representação clássica de Santa Inês. A história de Inês, a mais venerada virgem dentre as santas romanas confunde-se com as histórias de outras personagens mártires, como Ágata, Cecília e Lúcia, muito semelhantes. Pertencia a uma nobre família tradicional,

prometida em casamento ao filho do prefeito de Roma no século III. Recusando o matrimônio por ter feito voto de castidade, teve duas opções: ficar reclusa com as vestais prestando homenagem à deusa protetora de Roma ou ficar aprisionada em companhia de mulheres de má-vida. Ela preferiu a segunda opção, havendo duas versões para a história: em uma versão, o único homem que ousou se aproximar dela ficou cego. Em outra, ele caiu morto. A libertação lhe foi oferecida caso curasse a cegueira em uma versão ou ressuscitasse o morto na outra. Obtendo sucesso em ambas as versões, foi considerada uma feiticeira, sendo condenada à decapitação. (SGARBOSSI, 2003, p.49,50).

Seu nome deriva do grego Agné, que significa pura, casta. Outros atributos da representação de Santa Inês: a espada que evoca a sua decapitação, a pomba, que simbolizava a alma livre, a fogueira (foi ameaçada de ser queimada). (REVILLA, 1990, p.194).

Em 1903, com a permissão do Papa Leão XIII, foi aberto o relicário que continha grande fragmento do crânio da santa, sendo este considerado autêntico. O corpo encontra-se na Igreja de santa Inês em Roma, sem a cabeça, o que aumenta a probabilidade de autenticidade da relíquia encontrada em 1903, cujos dentes foram examinados por peritos, sendo concluído que pertenciam a uma menina de treze anos, idade com a qual Inês foi morta. (BUTLER, 1984, p.181).

ANÁLISE FORMAL E ESTILÍSTICA

A escultura tem boa proporcionalidade anatômica e demonstra cuidado no desenvolvimento da indumentária. A posição das mãos confere uma postura graciosa à figura, enriquecida pela presença do atributo principal, o cordeiro. A desproporcionalidade do atributo em relação à figura e a anatomia da cabeça do animal, com olhos humanos, são compensados pelo tratamento decorativo de excelente qualidade sobre a folha metálica. A complexidade formal dos motivos fitomorfos ornamentais valorizam sobremaneira a escultura. A composição utilizada em todos os bustos da coleção inscreve mais uma vez o personagem em um triângulo imaginário.



FIGURA 87- Cordeiro, atributo clássico de Santa Inês.

7.2.29. IDENTIFICAÇÃO DE ESCULTURA

TÍTULO: Busto-relicário

ÉPOCA: Século XVII

IDENTIDADE ICONOGRÁFICA: Diácono Santo Estevão

REGISTRO MASUFBA: CB 034

REGISTRO IPHAN: BA/ 03-0170.0769

DIMENSÕES: 59.X 44 X 32 cm

TÉCNICA: Madeira dourada e policromada.



FIGURA 88 a e b- CB 034/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.

DESCRIÇÃO

Busto-relicário representando figura masculina em posição frontal. Tez clara, carnação ocre com áreas rosadas. Olhos amendoados, abertos, castanhos claros, cílios nas pálpebras superiores e inferiores, sobrancelhas arqueadas, finas. Cabelos curtos, castanho-escuros, com corte em tonsura. Imberbe. Nariz reto, delicado. Boca fechada, lábios carnudos, levemente rosados. Expressão fisionômica de tranquilidade. A mão direita está fechada para segurar o atributo. A mão esquerda está aberta, espalmada sobre o corpo, segurando a dalmática. O braço flexionado traz juntas, quatro pedras, duas maiores e duas menores. O relicário oval, totalmente dourado, tem a moldura semelhante a uma cartela e um sol flamejante dourado, sobre o fundo vermelho do estojo.

A figura veste-se como um diácono, trajando dalmática ricamente decorada com motivos fitomorfos coloridos, desenvolvidos com pintura a pincel, esgrafiados e punções sobre o douramento. A gola bipartida, arredondada, possui dois botões circulares vermelhos. Sob a gola aparecem duas pontas do cordão que prende o capuz da dalmática, presos por uma peça retangular. A escultura é muito parecida com a CB 032, que possivelmente representa outro diácono na coleção, São Lourenço. O pescoço da figura está coberto pela alva, sob a dalmática, peça que aparece discretamente nos punhos. Ornamentação total da escultura, frente e verso. A grande interferência de repinturas prejudicou a leitura das cores e padrões decorativos originais. No momento da análise foram identificados padrões mais complexos e sofisticados, incluindo punções e esgrafiados sob a repintura; esta, mais simples, foi desenvolvida nas cores ocre, vermelho, branco e azul, onde aparecem padrões estilizados e pequenas flores. As pedras repintadas de marrom possuem douramento total e esgrafiado delicado, com padrões circulares. O verso da escultura, muito deteriorado pelo ataque de xilófagos, perdeu muitas informações do tecido figurativo desenvolvido sobre a dalmática.

ANÁLISE ICONOGRÁFICA

A escultura traz pedras como atributo principal e veste-se como um diácono, remetendo à representação de Santo Estevão.

[...] A primeira comunidade cristã, para viver integralmente o preceito da caridade fraterna, colocou tudo em comum, repartindo diariamente o que era suficiente para o seu sustento. Com o crescimento da comunidade, os Apóstolos confiaram o serviço da assistência a sete ministros da caridade, chamados diáconos, escolhidos entre homens dignos, de boa reputação, repletos de espírito e sabedoria. Entre os sete, destacava-se Estevão. (SGARBOSSI, M.; GIOVANNINI, L., 1996, p.415).

O protomártir trabalhava em Jerusalém, pregando e convertendo muitas pessoas, atraindo a ira dos judeus que o apedrejaram fora da cidade. Seus atributos são a palma do martírio, as pedras (uma ou duas na cabeça ou recolhidas na dalmática) e o livro do Evangelho. Sua festa é celebrada no dia 26 de Setembro. (ROIG, 1950, p.98). As relíquias, encontradas em 415, popularizaram Santo Estevão. (SGARBOSSI, 2003, p.728).

ANÁLISE FORMAL E ESTILÍSTICA

A escultura tem boa proporcionalidade anatômica e cuidado no desenvolvimento da indumentária. O vocabulário decorativo desenvolve motivos fitomorfos distribuídos sobre a dalmática, paramento dos religiosos, vestido sobre a alva. A composição inscreve o personagem em um triângulo imaginário, cujas diagonais internas se intersectam aproximadamente no relicário central. As mãos posicionadas praticamente na mesma altura definem um eixo horizontal, paralelo à base do triângulo imaginário que contém a figura. Ornamentação total da escultura, frente e verso.



FIGURA 89- Pedras, atributo clássico de Santo Estevão.

7.2.30. IDENTIFICAÇÃO DE ESCULTURA

TÍTULO: Busto-relicário

ÉPOCA: Século XVII

IDENTIDADE ICONOGRÁFICA: Não identificada

REGISTRO MASUFBA: CB 035

REGISTRO IPHAN: BA/ 03-0170.0758

DIMENSÕES: 52 X 42 X 28 cm

TÉCNICA: Madeira dourada e policromada.



FIGURA 90 a e b- CB 035/ FRENTE E VERSO, antes da intervenção.

DESCRIÇÃO

Busto-relicário representando figura feminina em posição frontal. Tez clara, carnção ocre com áreas rosadas. Olhos amendoados, abertos, castanhos, cílios nas pálpebras superiores e inferiores, sobancelhas arqueadas, bem definidas. Possui nariz reto, com asas delicadas e narinas alongadas. Boca fechada, lábios carnudos, levemente rosados. Orelhas aparentes. Expressão fisionômica de tranqüilidade. Cabeça descoberta, cabelos longos na altura dos ombros, dispostos em mechas cacheadas, presas por uma fita vermelha, que prende no alto da cabeça da figura um ornamento retangular dourado. A mão esquerda está aberta, espalmada sobre o corpo, na altura da cintura, segurando o manto. A mão direita, uma prótese, está fechada para segurar o atributo. O orifício no meio do pescoço da figura possivelmente recebia algum atributo referente ao martírio da personagem representada.

A talha e a ornamentação são muito similares às outras figuras femininas de madeira na coleção. A figura veste-se como uma nobre ou princesa, trajando túnica ocre, coberta por outra peça mais clara e sobre o ombro esquerdo, o manto ocre com verso azul, sendo todas as peças da indumentária valorizadas com pintura a pincel e esgrafiados sobre o douramento total, com a utilização de motivos fitomorfos variados e coloridos. A escultura de excelente fatura, apresenta talha de excepcional qualidade e rica ornamentação, com o emprego dos recursos clássicos da imaginária de madeira do século XVII, como os esgrafiados e punções sobre o uso farto de folhas metálicas, douradas. Os cabelos da personagem, arrematados com uma fita vermelha, atestam a erudição do artista, que desenvolveu uma bela movimentação para representar as mechas. O douramento total da escultura valoriza a ornamentação desenvolvida a partir de motivos fitomorfos complexos, tanto na frente quanto no verso da obra.

ANÁLISE ICONOGRÁFICA

A escultura representa certamente uma virgem, nobre, por estar com a cabeça descoberta e pelos trajes que veste. Possui um orifício no pescoço, onde possivelmente estaria uma seta ou cravo como atributos, hoje perdidos. Sob a escultura aparecem os vestígios de uma inscrição onde identificamos as letras S. Le (...)ia. Não consideramos a inscrição um dado preciso. Existiu uma Santa Leonila que foi martirizada com seus netos no ano de 175 (SGARBOSSA, 2003, p.42),

não correspondendo à representação da escultura, que apresenta uma jovem. Santa Leonídia foi martirizada na Síria em 303, mas não há registros sobre a sua morte. (SGARBOSSA, 2003, p.340). Na iconografia cristã, a virgem martirizada com uma seta na garganta corresponde à Irene, torturada com suas irmãs Agape e Sionia, no ano de 304, na Macedônia. A sentença de Irene foi mais cruel que a de suas irmãs, condenadas e queimadas vivas por esconderem os livros sagrados dos cristãos, proibidos e cuja posse era motivo para pena de morte, no império de Diocleciano, e governo de Dulcício. À Irene foi oferecida a liberdade, caso adorasse os deuses pagãos e entregasse as escrituras, mas ela recusou-se. Foi despida e exposta nua. Foi ordenada a sua execução na fogueira, sendo ela obrigada a saltar nas chamas. Outra versão afirma ter sido a sua garganta varada por uma flecha. (BUTLER, 1984, v. IV p.36, 38).

ANÁLISE FORMAL E ESTILÍSTICA

A obra apresenta características que a inserem na imaginária de madeira do século XVII, como a composição hierática e a ornamentação da indumentária, próprias do período. A escultura tem boa proporcionalidade anatômica e demonstra cuidado no desenvolvimento da indumentária. A posição das mãos confere uma postura graciosa à figura. A complexidade formal dos motivos fitomorfos ornamentais valorizam sobremaneira a escultura. A composição utilizada em todos os bustos da coleção inscreve mais uma vez o personagem em um triângulo imaginário. O posicionamento das mãos corresponde a uma das diagonais internas do triângulo imaginário que contém a figura, marcando um eixo ascendente na composição.



FIGURA 91- Detalhe da escultura CB 035. Notar o ornamento no alto da testa da figura e o orifício na garganta onde estaria o atributo referente ao martírio da virgem.



FIGURA 92- Cabeça da escultura CB 035 (verso) com os cabelos adornados com uma fita vermelha.



FIGURA 93- Detalhe da ornamentação da escultura, com motivos fitomorfos coloridos e esgrafiados sobre o douramento.

8. DIAGNÓSTICO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO

A deterioração da coleção de bustos-relicários da Catedral Basílica foi agravada pela forma como foi armazenada nos retábulos durante centenas de anos. As esculturas responderam fisicamente ao clima, às interferências do homem e, mais recentemente, ao relativo esquecimento e manutenção deficiente. As portas dos retábulos bloquearam as radiações luminosas, pois eram mantidas normalmente fechadas. Essa rotina impediu ações de vandalismo e roubo, mas contribuiu para desconectar as obras dos fiéis, comprometendo a sua função devocional; o conhecimento da existência da coleção de relicários, nos dias de hoje, tornou-se privilégio dos mais velhos ou de alguns pesquisadores. O espaço confinado dos nichos, úmido e com pouca luz, criou um microclima propício à deterioração dos materiais constituintes das esculturas e dos próprios altares.

As obras da coleção responderam diferentemente ao clima e à passagem do tempo, em função das características da técnica construtiva e dos materiais. Observamos que o posicionamento dos altares no templo contribuiu para o agravamento dos problemas nas esculturas de madeira, mais frágeis.

Os suportes de origem vegetal certamente são mais vulneráveis aos agentes deteriorantes do que os de cerâmica. A cerâmica é muito sensível aos impactos, com menor poder de absorção mecânica do que a madeira, mas oferece poucos riscos de alteração face às variações de temperatura e de umidade relativa. A ornamentação das esculturas, tanto de cerâmica quanto de madeira, sofreu danos similares.

A deterioração das figuras masculinas de madeira foi mais agressiva. Insetos xilófagos (ordem Isoptera) consumiram a celulose dos suportes, causando grandes lacunas de profundidade e enfraquecimento da estrutura de alguns exemplares, principalmente no verso dos mesmos. As perdas de douramento e policromia foram inevitáveis nessas áreas. Manchas esbranquiçadas e de escorrimentos sobre a superfície das obras indicavam os sinais de umidade e de prováveis escorrimentos de águas pluviais. Houve alteração cromática das referidas áreas e perda da capacidade de adesão das colas orgânicas utilizadas na base de preparação, resultando nos

desprendimentos observados. De forma mais branda, observamos o mesmo problema nas esculturas do altar de São Francisco de Régis (figuras femininas).

Os problemas de conservação comuns ao grupo armazenado no altar do Santo Cristo (figuras masculinas), à esquerda de quem entra no templo, indicaram o microclima no interior do retábulo, instalado em uma das paredes perimetrais do templo, como a causa principal do avanço da deterioração dos materiais. A parede, uma membrana de relativa permeabilidade às intempéries, permite o transporte de sais, sobretudo o $MgSO_4$, principal sal e mais migrante (OLIVEIRA, 2002, p. 48), além de componentes gasosos, alguns naturais da atmosfera, apenas considerados poluentes quando em altos níveis de concentração, como SO_2 , SO_3 , H_2S , NO , NO_2 , NH_3 , CO , CO_2 , O_3 , HF e HCl . (CANEVA; NUGARI, SALVADORI, 1991, p.19).

O templo situa-se em uma área urbana, no centro de Salvador, onde há intenso tráfego de veículos; as emissões gasosas dos escapamentos incrementam os níveis de substâncias poluentes na atmosfera. A parte externa da parede onde está apoiado o retábulo é susceptível às chuvas inclinadas. Assim como todo o restante da estrutura principal do templo, constituída de pedra, caracteriza-se por ser higroscópica. Permite ainda a inércia térmica, fenômeno físico que pode ter favorecido as condições de estabilidade climática no interior dos armários, adequadas para o desenvolvimento de *biocoenosis*, comunidades de organismos microscópicos como os fungos e as bactérias e macroscópicos como os insetos xilófagos. Esses organismos proliferam preferencialmente entre vinte e trinta graus Celsius e entre sessenta e cinco e setenta por cento de umidade relativa; a variação climática associada aos nutrientes regula a hipertrofia ou atrofia dos organismos mencionados. (CANEVA; NUGARI; SALVADORI, 1991, p.15, 16).

A inércia térmica pode ter estabilizado a variação da temperatura e umidade relativa, propiciando melhores níveis para a biodeterioração no interior dos armários. Estamos deduzindo as prováveis condições do interior dos altares, a partir do conhecimento do comportamento dos seus materiais constituintes e das condições climáticas normais da cidade de Salvador. Sugerimos o monitoramento e controle das condições climáticas do local, propiciando níveis aceitáveis para a conservação das obras ali armazenadas.

A parte interna das capelas apresenta a perda da legibilidade de grandes extensões da decoração parietal, causada pela saturação do muro com água. Na capela do altar do Santo Cristo, o comprometimento da argamassa sobre a qual há a pintura decorativa é maior. Também os azulejos apresentam sinais de alteração física, pela umidade e transporte de sais; estão manchados e com perdas de zonas da camada de esmalte.

Não descartamos a possibilidade de alimentação freática de água, ascendente do subsolo, cabendo no futuro, para melhor conservação dos retábulos e das obras neles contidas, investigar melhor estes aspectos.

O retábulo do Santo Cristo apresenta sérios problemas estruturais pelo ataque mais concentrado de insetos. Não aconselhamos reconduzir as esculturas para a Catedral Basílica, antes de uma intervenção nos altares, pois o peso das mesmas certamente causaria o stress mecânico das fibras da madeira dos nichos, levando toda a estrutura ao colapso e à ruína.

A coleção sofreu relativamente pouco com a passagem do tempo e com as interferências anteriores. Restaram as referências para a recuperação da forma dos suportes e do tecido figurativo da ornamentação; muitos padrões da policromia original estavam intactos sob as repinturas.

Não esquecemos o desaparecimento das vinte e nove relíquias. Em associação a essa irreparável perda, a identidade iconográfica de muitos dos personagens representados foi apagada pelo tempo, pela perda dos atributos originais e pelo descuido com os registros da época.

ESCULTURAS DE BARRO-COZIDO

SUPORTE

Presença de fissuras generalizadas no vazio das esculturas, resultantes do processo de queima. É um sinal de que a argila não foi preparada adequadamente ou não houve controle da temperatura do forno. Manchas resultantes da combustão de matéria orgânica estão entranhadas nas bases.

Houve perdas de partes das bases, resultantes dos impactos pelo manuseio indevido, assim como de vários dedos da maioria das esculturas. Em uma das esculturas, a CB 014, uma das mãos desprendeceu-se totalmente, pois o adesivo utilizado em uma intervenção anterior perdeu a sua força. Notamos que as mãos são modeladas maciças, assim como as cabeças. De forma geral, o grupo de barro-cozido manteve-se em boas condições, graças à espessura das paredes definidas na modelagem. O peso excessivo pode ter restringido a movimentação das obras. Outra perda significativa foi o desaparecimento das tampas de vidro dos estojos que continham as relíquias.

DOURAMENTO E CAMADA PICTÓRICA

Presença de repintura em todos os exemplares, já bastante oxidada em algumas áreas, com severa alteração cromática dos pigmentos. A repintura, de qualidade menor do que o original escondia a carnação primorosa e a ornamentação sobre o douramento de reserva nas indumentárias, interferindo assim na leitura das obras. As perdas generalizadas do douramento e da camada pictórica aconteceram pontualmente, mas em algumas áreas, a perda do tecido figurativo foi maior. Algumas esculturas receberam em intervenções anteriores, uma camada de um verniz brilhante, bastante inadequado.

ESCULTURAS DE MADEIRA

SUPORTE

O suporte de origem vegetal foi vulnerável às condições da armazenagem descritas anteriormente e apresentou respostas físicas nítidas à variação climática.

A madeira escolhida para a fatura das obras foi extraída de ciprestes (árvores do gênero das coníferas, originadas de regiões de clima temperado), possivelmente a *Cupressus lusitanica*, muito difundida em Portugal no século XVII. O cipreste caracteriza-se por ser uma árvore bela, ornamental, de folhagem persistente, com a qual o paisagismo forma as sebes, cercas-vivas, sendo a sua utilização adotada nos projetos de jardins dos palácios europeus, como Versalhes. É assim, uma madeira resistente, pesada, como é comum nas gimnospermas, nas quais a disposição das estruturas constituintes confere densidade ao cerne, parte aproveitada para as esculturas.

Interessante é a simbologia do cipreste, que representa a morte, a tristeza e a dor. (LAROUSSE, 1979, p.215), apropriada, portanto, para servir de mídia para os relicários, que trazem a carga do sofrimento, da morte e do renascimento pela fé.

Mesmo sendo as coníferas árvores resistentes, houve fissuras nas esculturas, causadas pela variação volumétrica. A movimentação de dilatação ou de retração dos blocos, resultou em fissuras na sua maioria verticais, que acompanham transversalmente as peças, inclusive nos blocos principais. A junção do bloco principal aos secundários foi feita com cravos metálicos; resultou na contaminação da madeira por óxido de ferro, o que provocou a corrosão pontual, destruição das fibras e manchas. A oxidação do metal indica a presença de moléculas de água, que se combinaram às de ferro. O excesso de umidade no local de armazenagem contribuiu para a perda do poder de adesão das colas utilizadas, provocando mobilidade ou a separação das partes. As mãos que seguram os atributos, blocos anexos, foram substituídas por próteses de má qualidade, toscas, em comparação com a escultura original. O ataque de xilófagos, como dissemos, foi mais intenso nas figuras masculinas, mas algumas figuras femininas apresentaram sinais de ataques dessa natureza. Podemos considerar uma perda do suporte, o desaparecimento das tampas dos relicários, restando apenas um em toda a coleção. Os maiores danos encontram-se no verso das esculturas, com destruição total dos cabelos e do verso da indumentária de Santo Eustáquio, CB 034. Em uma intervenção anterior, preencheram as cavidades dessa obra com gesso. Além da matéria vorazmente consumida pelos cupins, houve a perda da magnífica pintura sobre o douramento.

DOURAMENTO E CAMADA PICTÓRICA

As repinturas sobre as esculturas oxidaram com o tempo, formando uma camada espessa, escura e manchada sobre a superfície dos relicários. As figuras femininas sofreram menos, pois tiveram apenas as faces repintadas, com traços fisionômicos mal-resolvidos, pincelados brutalmente sobre uma base ocre, com áreas rosadas bem marcadas. As figuras masculinas, além das faces, tiveram as suas indumentárias recobertas por repinturas. Os dois cavaleiros, com armaduras originalmente recobertas com folhas de prata e de ouro, invocando a aparência das superfícies metálicas, receberam repintura azul claro e escuro, com flores miúdas brancas no elmo e nas ombreiras. O aspecto austero das armaduras foi dessa maneira eliminado, restando apenas as barras originais

das peças da indumentária bélica, primorosamente resolvidas com arabescos pretos sobre as folhas de ouro. A repintura azul com motivos maiores, possivelmente do século XIX, impedia a visibilidade dos sofisticados motivos, valorizados pelo contraste do preto sobre o ouro. A belíssima pintura da dalmática do Santo Eustáquio, CB 034, valorizada com esgrafiados e punções, sobre o douramento total, foi recoberta por uma veladura rosada, alterada para marrom, pela oxidação dos pigmentos e depósito de sujidades. A escultura CB 032 apresenta uma repintura vermelha, característica da representação de São Lourenço, com grandes motivos dourados de boa qualidade, que não correspondem à decoração recorrente na coleção, mais antiga. Não identificamos outra camada subsequente sob a referida repintura, indicando graves perdas do tecido figurativo no passado. As marcas dos xilófagos, que deixaram grandes cavidades profundas, sobretudo no verso da escultura, sugerem a forma de deterioração da ornamentação anterior. Os rostos das figuras masculinas não foram repintados, mas apresentavam perdas dos traços fisionômicos, sujidades, oxidação de pigmentos, desprendimentos e perdas. De maneira geral, encontramos as informações originais, sob repinturas ou sob camadas de sujidades. As esculturas receberam em intervenções anteriores, um verniz oleoso, possivelmente à base de cera de abelha e de resina Dammar, que certamente contribuiu para a adesão das sujidades à camada pictórica.

ANEXOS

Os anexos remanescentes, as palmas do martírio, provavelmente não são os originais. Foram incluídos sem critérios iconográficos, muito provavelmente seguindo a indicação da denominação da coleção “Santas Virgens Mártires e Santos Mártires”. Os mártires normalmente trazem na mão as palmas do martírio.

Na realidade, após a análise iconográfica dos exemplares, alguns personagens não estão incluídos nesse universo, sendo assim inapropriado, utilizarem a palma do martírio. A talha dos anexos, de qualidade questionável, possui pintura na cor verde, sobre a qual foi feita outra, grosseira e brilhante, também verde, com detalhes em amarelo.

Apresentaremos algumas imagens que ilustram os problemas encontrados nos exemplares de barro-cozido e de madeira da coleção de bustos-relicários. No anexo, exemplos das Fichas para

Diagnóstico, que indicam sucintamente as avarias, e as sugestões para o tratamento. Alguns procedimentos estão indicados no verso das referidas fichas. Outras imagens retratando as deteriorações aparecem no capítulo referente ao tratamento aplicado às esculturas.

EXEMPLARES DE BARRO-COZIDO



FIGURA 94- Perda do suporte da escultura CB 007.



FIGURA 95- Repintura sobre a carnação original da escultura durante a remoção. Foto: Welton Araújo.



FIGURA 96- Perda do suporte por provável impacto. Escultura CB 006.



FIGURA 97- Repintura sobre a dalmática da escultura CB 008. Notar a perda de vários dedos.



FIGURA 98- Detalhes dos motivos decorativos encontrados sob a repintura.



FIGURA 99- Repintura sobre a escultura CB 009. A prospecção revela o original rosado.



FIGURA 100- Repintura sobre a carnação original da escultura CB 014. Traços fisionômicos pesados e cores oxidadas.



FIGURA 101- Repintura, verniz brilhante e sujidades sobre a carnação original da escultura CB 025.



FIGURA 102– Abrasões da camada pictórica da escultura CB 010.

EXEMPLARES DE MADEIRA



FIGURA 103- Exemplos de madeira reunidos para a avaliação do estado de conservação.



FIGURA 104—Exemplo de prótese de má qualidade. Escultura CB 035.



FIGURA 105—Coleta das amostras do suporte da escultura CB 034. Notar as cavidades no verso da escultura, resultantes do severo ataque de xilófagos.



FIGURA 106– Fissuras no bloco principal da escultura CB 035, resultado da variação dimensional da madeira.



FIGURA 107 a e b– Esculturas CB 028 e CB 029 repintadas.



FIGURA 108– Esculturas CB 028 e CB 029 durante a remoção das repinturas.



FIGURA 109–Prospecções na carnação da escultura CB 029.

Notar a camada original rosada.

9. TRATAMENTO APLICADO

Para a restituição do estado físico da coleção, definimos o caráter da intervenção a partir do estudo do grupo de relicários, focalizando a sua função, o seu valor como registro histórico e a sua imagem. O tratamento da parte material (da qual resulta a aparência), não poderia acontecer sem considerar outros componentes subjetivos da coleção, que, como a matéria, deveriam ser recuperados. Além da reversão dos problemas estruturais, a intervenção buscou eliminar ou, em alguns casos, atenuar os ruídos que interferiam em uma leitura clara da imagem das obras. Os ruídos seriam, nesse caso, as mutilações, as perdas, as interferências visuais causadas pelas repinturas oxidadas ou próteses e anexos inadequados. A recuperação de dados históricos e iconográficos complementaria a visibilidade e o entendimento do grupo de esculturas.

As repinturas e a anexação de atributos (palmas do martírio), mesmo para os personagens que não foram mártires, foram resultado de tentativas de manter as obras em condições de exposição ou de conectá-las com o gosto estético vigente. Associadas à deterioração dos materiais constituintes, configuraram obstáculos para a leitura da sua aparência original.

“A tendência purista consistia em tocar o menos possível enquanto reconstrução, mas eliminar aquelas restaurações anteriores que desvirtuavam o original.” (MIGUEL, 1995, p. 173).⁴

Para a atenuação ou eliminação dos ruídos identificados, adotamos a remoção das camadas mais recentes e a reconstrução das perdas. O retorno dos bustos aos seus nichos na Catedral Basílica é um fato. A restauração deveria possibilitar o restabelecimento da conexão da coleção com a subjetividade espiritual dos fiéis.

Compreendemos as possíveis rejeições de se impor aos devotos, imagens incompletas, conservadas apenas; essa abordagem diverge do que o inconsciente coletivo demanda, no universo devocional. Mesmo em museus, constatamos muitas vezes a grande dificuldade do público geral, para entender as mutilações, as manchas, as marcas do tempo ou do homem, impressas sobre algumas obras, onde não houve referências para completar lacunas. A falta de

⁴ Tradução nossa. Original em espanhol.

subsídios culturais ou simplesmente a impossibilidade de ler a obra como peça didática, tentando mentalmente reconstruir as partes faltantes, se manifestam pela rejeição do observador. Quando estamos em ambiente sagrado, onde se espera a perfeição, seja do mundo ou apenas das imagens ali reunidas, a restauração reconstrutora pode ser indicada. Em museus, podemos ainda tentar, com as intervenções, criar efeitos finais didáticos, educando e preparando o público para aceitar e compreender as perdas. Certamente é possível apresentá-las dignamente, mesmo incompletas, apresentando as avarias esteticamente resolvidas. Em um templo, isso pode causar rejeição, incompreensão, revolta.

Para a reconstrução, enfatizamos a necessidade da existência de resquícios elucidativos, de fragmentos que indicassem os caminhos a serem refeitos. A habilidade do restaurador é, na reconstrução, posta em prova, não para competir com o artista, mas para aproximar-se dele, humildemente, religando os pontos que sobreviveram legíveis; unidos corretamente, formarão uma imagem parecida com o que foi inicialmente concebido. Também aceitamos ser a coleção uma referência histórica, o que impõe só reconstruir a partir de vestígios tecnicamente aceitáveis, tanto do suporte quanto das camadas sobre ele dispostas. Como a coleção é formada por módulos assemelhados, em grupos, consideramos a possibilidade de intercâmbio das referências entre os exemplares. A reconstrução da possível posição de uma mão ou dedo faltantes, ou do tecido figurativo da ornamentação poderiam ser viáveis, com a identificação de similaridade entre as esculturas, dos padrões ornamentais recorrentes, assim como o gestual dos personagens. A análise formal da coleção permitiu o reconhecimento do vocabulário tanto da escultura, quanto da pintura, gerando subsídios para a reconstrução das perdas.

[...] se estabelece a norma que a intervenção dirigida a rastrear a unidade original, desenvolvendo a unidade potencial dos fragmentos de aquele *todo* que é a obra de arte, deve limitar-se a considerar as sugestões implícitas nos fragmentos mesmos ou localizáveis em testemunhos autênticos sobre o estado originário.

Mas naturalmente, junto a esta norma, que se vincula com o início mesmo da ação de restauração, aparecem as duas instâncias, a histórica e a estética, que se contemplando reciprocamente, deverão fixar o limite daquele que pode ser o restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, sem que se cometa um falso histórico ou se perpetre uma ofensa estética. (BRANDI, 1989, p.26).⁵

⁵ Tradução nossa. Original em espanhol.

Dois aspectos principais foram observados na intervenção. Um deles refere-se à função da coleção, devocional. A aparência da coleção comprometia-se assim com o culto, onde a reconstrução das perdas seria importante para a utilização dos objetos e a sua inserção no templo. O outro aspecto foi o respeito absoluto às referências encontradas nas prospecções e no estudo da forma, para a reconstrução das perdas do suporte, do douramento e da camada pictórica.

O diagnóstico realizado apontou problemas relacionados com a estrutura física dos materiais constituintes das obras, o que direcionou as medidas emergenciais. Iniciamos a recuperação da estrutura para a seguir cuidarmos das questões estéticas, isto é, da aparência dos objetos.

As medidas emergenciais visaram impedir o avanço das deteriorações mais graves, como a perda da camada pictórica. Para preservar a informação figurativa procedemos a refixação pontual das áreas em desprendimento. A cola de origem orgânica (cola de coelho) não surtiu bom efeito de imediato (a superfície das obras não absorvia o adesivo por estar impregnada por verniz à base de cera de abelha e resina dammar, aplicado em uma intervenção anterior), então partimos para um adesivo acrílico, o Primal AC33. Esta emulsão funcionou perfeitamente na refixação pontual, evitando perdas posteriores. Os fragmentos das peças de cerâmica também foram nesse momento refixados com o mesmo produto. Com maior segurança na manipulação das obras, pode-se proceder a limpeza, inicialmente mecânica, com trinchas macias e depois química, aplicando-se solventes puros e misturas. Para remoção das camadas de sujidades superficiais e do verniz de cera de abelha e resina de dammar, o hidrocarboneto tolueno foi bastante satisfatório, aplicado com bastonetes com pontas de algodão. Algumas manchas mais resistentes foram removidas ou atenuadas com a combinação de álcool isopropílico, acetona, hidróxido de amônia e água (25:25:25:25). Com restrições pela toxicidade, utilizamos dimetilformamida puro (pontualmente) e em misturas com outros solventes, em zonas de sujidades muito impregnadas e de maior resistência.

As obras foram inicialmente dispostas por tecnologia construtiva, o que permitiu o desenvolvimento ágil do tratamento e da documentação. A marcação pelo Setor de Documentação do MASUFBA, agrupou inicialmente os exemplares de barro-cozido e depois os de madeira.

O tratamento emergencial incluiu a camada pictórica e o suporte das obras. Alguns exemplares de barro-cozido possuíam fissuras na parte interna, resultantes do processo de cozimento. Apenas as que ofereciam pontos de fragilidade foram consolidadas com a pasta resultante da mistura de cola branca (acetato de polivinila, Cascorez/ rótulo laranja), água e pó de cerâmica (restos de cerâmica moídos). Em alguns casos, foram criadas entre as partes do suporte, pequenas pontes com resina epóxi (araldite madeira), para maior estabilidade frente à possibilidade de impactos do manuseio. O interior das obras de barro-cozido foi limpo, aspirado, sendo removidos, com ajuda de uma trincha macia, os depósitos de particulados e outros resíduos, como teias de aranha, restos de insetos mortos etc, lá acumulados.

De forma generalizada, identificamos alguns desprendimentos de camada pictórica e do douramento, mobilidade e desprendimento de partes do suporte das esculturas. Foram reunidas as partes soltas, dedos, partes da policromia etc, inseridas, em envelopes com o número correspondente dos relicários, evitando-se assim perdas ou confusões posteriores. Identificamos e removemos algumas próteses de madeira, desproporcionais, colocadas em uma intervenção anterior, para a substituição dos dedos originais perdidos.

Os exemplares de madeira apresentavam maior comprometimento estrutural dos materiais constituintes, estando os suportes, em alguns casos, com perdas graves, resultantes de ataques de xilófagos. Em algumas esculturas, restavam apenas a camada pictórica e a base de preparação sobre grandes lacunas de profundidade. Qualquer impacto faria desaparecer a informação pictórica. Higienizamos completamente as esculturas com tolueno, sendo aplicada com injeções, uma resina consolidante, Paraloid B72, diluída em tolueno em concentrações crescentes, a partir de 5%, até 15%. Quando o solvente evapora, a resina enrijece as fibras da matéria remanescente, melhorando as condições estruturais da área. Coletamos nas cavidades, amostras dos excrementos de térmitas (cupins) e pela sua aparência escura, concluímos estar a colônia dos insetos inativa. Contra futuras investidas de xilófagos, acrescentamos uma pequena concentração de substância piretróide, às injeções da resina consolidante. O procedimento seguinte foi a consolidação das lacunas, com massa à base de cola branca pura (acetato de polivinila/ PVA), água e pó de serragem peneirado. Para a recomposição das fibras destruídas, utilizamos o método conhecido como parquetagem, isto é, a disposição ordenada de taliscas de madeira, nas lacunas, fixadas com um adesivo. Utilizamos madeira de lei (*cedrela, sp*), o cedro, para as taliscas, fixadas com cola

PVA diluída em água. As próteses das mãos de vários exemplares, assim como nas peças de barro-cozido, não correspondiam à qualidade das esculturas. Como a forma das próteses poderia ser melhorada, as superfícies das mesmas foram lixadas, sendo atenuadas as marcas dos formões utilizados na sua confecção. Nova preparação foi aplicada para a posterior reintegração cromática.

Foram realizadas prospecções em todos os exemplares, buscando as camadas mais antigas, com a utilização de bisturis, exploradores e espátulas. As janelas abertas nas repinturas revelaram ouro e motivos mais sofisticados, que se repetiam nas esculturas de barro-cozido, motivos que as une como módulos de um conjunto maior. As prospecções nas esculturas de madeira revelaram nas mulheres, faces rosadas e olhos claros. Foram removidas as camadas de repinturas e vernizes oxidados, revelando as superfícies originais, em alguns casos, resquícios. Basicamente foram utilizadas duas soluções homogêneas para a remoção das repinturas sobre as esculturas: para as áreas de menor resistência, água+álcool etílico+acetona+amônia (25:25:25:25) e, para as áreas de maior resistência, hidróxido de amônia+dimetilformamida (50:50).

Após a consolidação dos suportes e estabilização dos desprendimentos da camada pictórica e do douramento, iniciamos o nivelamento das lacunas com massa à base de carbonato de cálcio e cola de coelho. A reintegração da camada pictórica foi feita com tintas próprias para restauração (MAIMERI). As lacunas do douramento receberam após o nivelamento, camada de bolo armênio vermelho e folhas de ouro, fixadas com cola de coelho. Em pequenas áreas, utilizamos tinta acrílica (MAIMERI), que simula a folha metálica com perfeição. Após a completa reintegração das lacunas, foi feita a apresentação estética dos exemplares, visando a harmonia do conjunto. Nesse momento foram feitos os ajustes de tonalidades e de brilho da camada pictórica e do douramento.

Os materiais selecionados para a intervenção obedeceram a critérios usuais da conservação de bens culturais, sendo compatíveis com as técnicas construtivas das obras e também reversíveis. A seleção dos adesivos, solventes, massas para consolidação e materiais para as próteses obedeceu a testes iniciais, onde foram observados os comportamentos e a relação dos mesmos com os materiais constituintes do suporte e da camada pictórica dos relicários.

Para os adesivos observamos o poder de adesão, tempo de secagem e a aparência final (brilho). Os procedimentos emergenciais para a refixação da camada pictórica e do douramento serviram para a observação dessas importantes características.

Completamos, a partir de referências, vazios resultantes do tempo, das condições climáticas e de ataques de organismos vivos. Não pudemos, contudo, reverter a perda das relíquias, motivo da existência das esculturas. A recuperação da aparência mais autêntica dos relicários, removendo-se as camadas estranhas sobre eles dispostas, completando-se as lacunas, estruturando-se os suportes, tentou recuperar a memória das partículas sagradas que residiam nos estojos dos santos.

RESUMO DOS PROCEDIMENTOS TÉCNICOS

1. Refixação emergencial da camada pictórica e do douramento das esculturas/ PRIMAL AC33 e cola de coelho.
2. Higienização geral da coleção/ Remoção dos particulados depositados sobre as obras/ Trinchas de pêlo macio.
3. Identificação dos fragmentos do suporte e da camada pictórica para a posterior refixação nos respectivos locais de origem/ PRIMAL AC33, PVA.
4. Aplicação de produtos químicos (piretróides) para a desinfestação de insetos xilófagos/ Aplicação em injeções, em ambiente ventilado com a utilização de luvas e de respiradores com filtro de carvão ativado.
5. Testes com adesivos e solventes.
6. Prospecções na camada pictórica para a visualização de camadas subsequentes. Delimitação de janelas nas áreas da carnação e das indumentárias.
7. Coleta de amostras da camada pictórica para análises laboratoriais/ Caracterização dos materiais constituintes.

8. Coleta de amostras do suporte das oito esculturas de madeira para análises laboratoriais/ Caracterização do material.

9. Consolidação dos suportes das esculturas/ Esculturas de barro-cozido: massa à base de acetato de polivinila (PVA), água e pó de cerâmica. Esculturas de madeira: Paraloid B72 diluído em tolueno (injeções em proporções 5%, 10% e 15%), PVA, taliscas de cedro e pó de serragem. Preenchimento das cavidades rasas e profundas e das fissuras resultantes da movimentação mecânica do suporte.

10. Confeção de próteses/ Esculturas de barro-cozido: Resina Epóxi Araldite Madeira, fixação auxiliada por pinos de latão, introduzidos em pequenos orifícios feitos no suporte. Esculturas de madeira: Cedro.

11. Limpeza da superfície. Remoção de sujidades, do verniz oxidado e de repinturas/ Utilização de solventes puros ou em misturas homogêneas. Hidrocarboneto: Tolueno. Base: Hidróxido de amônia. Grupos de Nitrogênio: Dimetilformamida. Misturas homogêneas: Tolueno e Dimetilformamida (9:1 ou 4:1), Hidróxido de amônia e álcool isopropílico (1:1). As proporções variaram em função da solubilidade dos estratos a serem removidos. Em adição à limpeza e remoção química, foram utilizadas a limpeza e remoção mecânica, com espátulas e bisturis.

12. Nivelamento da camada pictórica e das áreas de douramento/ Massa à base de carbonato de cálcio e cola de coelho, aplicada morna, com pincel.

13. Mapeamento dos padrões decorativos recorrentes na coleção para a complementação dos resquícios encontrados sob as repinturas.

14. Recomposição do douramento/ Folhas de ouro 22 K aplicadas sobre bolo armênio. Algumas áreas foram recompostas com tinta acrílica dourada (MAIMERI).

15. Reintegração cromática/ Tintas para restauração (MAIMERI), dissolvidas em tolueno.

16. Polimento.

DOCUMENTAÇÃO FOTOGRÁFICA DA INTERVENÇÃO



FIGURA 110 a, b, c e d– Início das atividades. Disposição das esculturas por tecnologia construtiva sobre as mesas, ainda na Sala José Rescala, no 5º nível do MAS.



FIGURA 111– Capas protegem as esculturas no atelier, contra o acúmulo de particulados.



FIGURA 112-Higienização das esculturas no atelier do Setor de Conservação e Restauração do Museu de Arte Sacra. Foto: Welton Araújo, Correio da Bahia.



FIGURA 113-Prospecções para investigar as camadas sobre o suporte das esculturas.

Foto: Welton Araújo, Correio da Bahia.



FIGURA 114-As prospecções revelam a policromia original das obras.

Foto: Welton Araújo, Correio da Bahia.



FIGURA 115–Camada de repintura sobre a face da escultura CB 009.



FIGURA 116–Remoção da repintura. Notar carnação rosada original.



FIGURA 117–Resultado do tratamento da escultura CB 009.

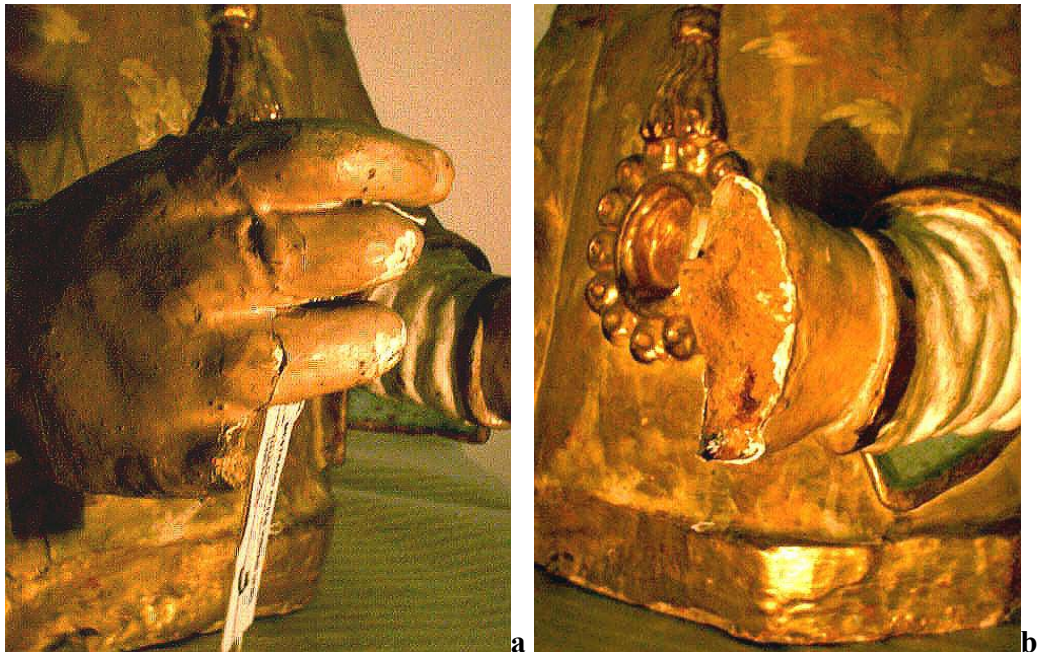


FIGURA 118 a e b–Perdas do suporte da escultura CB 008.



FIGURA 119–Reconstrução das perdas do suporte (dedos) da escultura CB 008.



FIGURA 120–Resquícios do douramento e dos padrões decorativos encontrados sob a repintura da escultura CB 008.



FIGURA 121–Recomposição do douramento para posterior desenvolvimento do padrão decorativo.



FIGURA 122–Reconstrução do tecido figurativo da escultura CB008.



FIGURA 123 a, b, c e d—Refixação de fragmentos do suporte da escultura CB 012.



FIGURA 124 a, b e c–Exemplo de estrutura para as próteses dos dedos. Os pinos de latão permitiram uma melhor adaptação das próteses.



a



b

FIGURA 125 a e b—Exemplo de próteses confeccionadas com resina epóxi, bem adaptadas à escultura, resgatando a forma original, após o nivelamento e a reintegração cromática.



FIGURA 126—Exemplo de prótese de cedro para as esculturas de madeira. Aqui a CB 031 recebe a falange do indicador direito.



FIGURA 127—Injeções com adesivo (Primal AC33) promovem a refixação dos blocos separados por variação volumétrica.

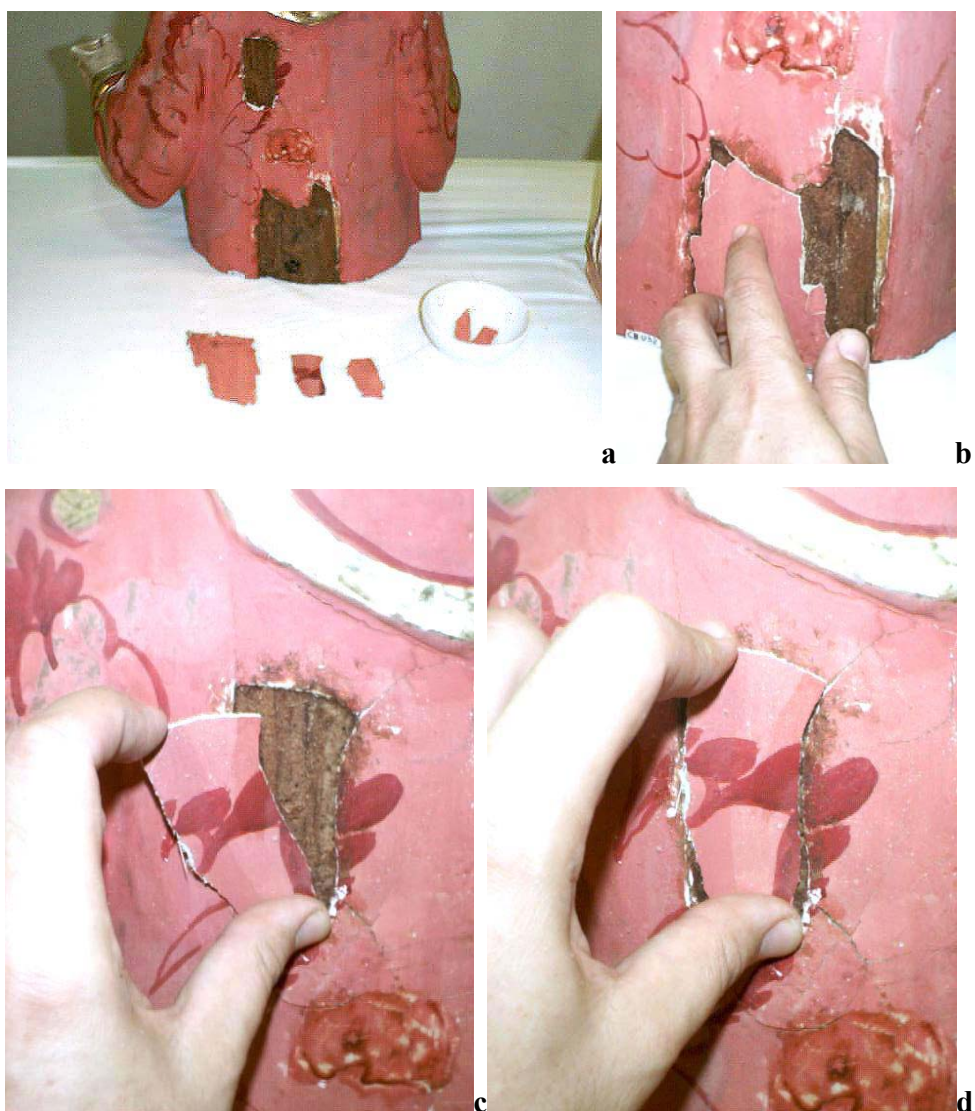


FIGURA 128 a, b, c e d—Após o preenchimento das lacunas de profundidade, com utilização do método de parquetagem, refixamos os fragmentos da camada pictórica do verso da escultura CB 032, recuperando o tecido figurativo.



FIGURA 129–Repinturas sobre as pedras da escultura CB 034.



FIGURA 130–Remoção das repinturas revela o esgrafiado sobre as pedras da escultura CB 034.



FIGURA 131 a e b–Remoção das repinturas sobre as faces das esculturas CB 028 e CB 029 revela primorosa carnação rosada.



FIGURA 132 a e b–Reconstrução do douramento e da camada pictórica da escultura CB 017.

10. RESULTADOS

Conseguimos caracterizar os materiais e técnicas construtivas dos exemplares de barro-cozido e de madeira, baseados em estudos e em exames laboratoriais. Em adição à investigação da parte material, reunimos documentação que nos ajudaram a contextualizar historicamente a coleção e a analisar a iconografia das obras. Não logramos precisão na identificação de alguns personagens, mas indicamos possíveis representações e subgrupos de exemplares semelhantes.

Há um grupo de dez virgens mártires, dentre elas Santa Inês, Santa Águeda, possivelmente Santa Dorotéia e outras não identificadas precisamente. Há cinco monjas: duas carmelitas (uma delas possivelmente Santa Teresa de Ávila), duas clarissas (possivelmente Santa Clara e Santa Rainha Isabel de Portugal ou da Hungria) e uma dominicana com identificação sob a base, indicando a representação de Santa Catarina de Siena.

No grupo dos quinze homens, identificamos São Sebastião atado a uma árvore e varado por setas. O diácono e mártir Santo Estevão aparece com as pedras com as quais foi martirizado; outro diácono, São Lourenço, também um conhecido mártir cristão é representado com a dalmática vermelha, em alusão ao fogo que o consumiu (possui a identificação iconográfica escrita sob a base), levando à suposição que um terceiro diácono e mártir, São Vicente, representado com a dalmática amarela, complementa o subgrupo de diáconos da coleção. Há três Santos Bispos, sem identificação precisa, três militares trajados com armaduras, sendo dois de madeira, possivelmente identificados como Santo Eustáquio (há identificação sob a base) e São Jorge. Uma figura masculina aparece com uma túnica e manto, com barba e cabelos longos, estando na foto do professor Clarival Valladares em 1957, segurando um bastão. Poderia ser um peregrino ou apóstolo do Cristo. Os outros quatro homens representados não puderam ser identificados precisamente. Três deles possuem um medalhão sob o peito, o que nos remete à representação de militares, condecorados.

Não conseguimos identificar individualmente todos os personagens da coleção pela ausência de atributos iconográficos ou registros. A delimitação de subgrupos foi realizada, considerando-se a indumentária e função na sociedade (bispos, monjas, virgens, militares), permitindo uma leitura complementar da anterior existente, baseada apenas no gênero (homens e mulheres). A

denominação do programa iconográfico dos altares como “Santas Virgens Mártires e Santos Mártires” permanece. Consideramos equivocada a utilização da palma do martírio em todos os exemplares, como acontecia na montagem que encontramos nos altares da Catedral da Sé de Salvador. Após a identificação de indivíduos que não foram mártires, achamos razoável remover as palmas, mantendo-as apenas nos que certamente foram martirizados. Ressaltamos que as palmas foram acrescentadas à coleção posteriormente, não sendo as originais. Outros atributos (os bastões que aparecem em alguns exemplares na documentação do Professor Valadares para o IPHAN, hoje desaparecidos), foram substituídos pelas palmas.

Conseguimos reverter os problemas de conservação e obter excelentes resultados no tratamento da estrutura e da parte estética das obras. Dispomos os registros da atividade, com extensa documentação fotográfica dos procedimentos técnicos, hoje armazenadas no arquivo do Setor de Conservação e Restauração do MAS.

Investigamos as obras a partir da análise estilística, comparativa com obras de Frei Agostinho da Piedade, dos exames laboratoriais realizados no IPT em São Paulo (suporte madeira) e no LCC/CECOR/ UFMG (camada pictórica e douramento) em Belo Horizonte. Estão identificados os materiais característicos da época da fatura da coleção, como aglutinantes protéicos, possivelmente as colas de origem animal, à base de colágeno e o sulfato de cálcio, utilizado no repertório ibérico como componente das bases de preparação para o douramento e policromia. Também foram identificados traços de carbonato de cálcio, material que aparece com maior frequência nas artes visuais do norte da Europa, no mesmo período.

Podemos afirmar que as esculturas de madeira fazem parte da produção ibérica de imaginária, tanto pelo material utilizado para os suportes, uma conífera, árvore de clima diverso ao do Brasil, quanto pelo estilo da talha e da rica ornamentação. Vieram de Portugal. Sobre os exemplares de barro-cozido, podemos dizer que possivelmente foram feitos no Brasil, pela forma livre de utilização da técnica e pela etnia mestiça representada em alguns exemplares (traços fisionômicos ibéricos e mouros). Na época dos relicários, aqui aportavam povos de todos os lugares, mercadores, viajantes, o que fornecia imenso material humano como referência estética, além de promover naturalmente, a miscigenação e a formação da nossa gente.

Hoje as trinta esculturas estão registradas individualmente, no Museu de Arte Sacra da UFBA e no IPHAN-Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o que certamente contribui para a sua proteção; são bens culturais da humanidade.

Com o projeto, estabelecemos valiosas parcerias e intercâmbios. Inicialmente entre a Universidade Federal da Bahia e a Universidade Federal de Minas Gerais, interligando o Museu de Arte Sacra (UFBA) e o Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes (UFMG), para a produção científica de conhecimentos. O apoio financeiro concedido pela Fundação VITAE viabilizou a formação de uma equipe para a intervenção e a compra de materiais e equipamentos complementares para o atelier. Unimos também a UFBA e a FUNDAC-Fundação da Criança e do Adolescente/ Projeto Egressos, para juntos praticarmos a cidadania em ambiente federal, capacitando jovens aprendizes no Setor de Conservação e Restauração do MAS, no nível de auxiliares de restauro.

A seguir, imagens que pretendem ilustrar os resultados obtidos com o nosso trabalho, mostrando os subgrupos identificados. Posteriormente, os resultados individuais. O cronograma estabelecido entre a UFBA e a Fundação VITAE, instituição financiadora do projeto, previu o encerramento da intervenção em outubro de 2003.

RESULTADO GERAL DA INTERVENÇÃO



FIGURA 133– Vista geral da coleção no Setor de Conservação do MAS, com o grupo de virgens mártires em primeiro plano.



FIGURA 134– Grupo de diáconos mártires.



FIGURA 135– Esculturas de madeira portando as palmas do martírio.



FIGURA 136– Grupo de santos militares. Notar a solução formal do estojo central, que representa um colar ou condecoração.



FIGURA 137– Grupo de monjas carmelitas e clarissas.



FIGURA 138– Grupo de Santos Bispos.

RESULTADO DA INTERVENÇÃO/ CB 006

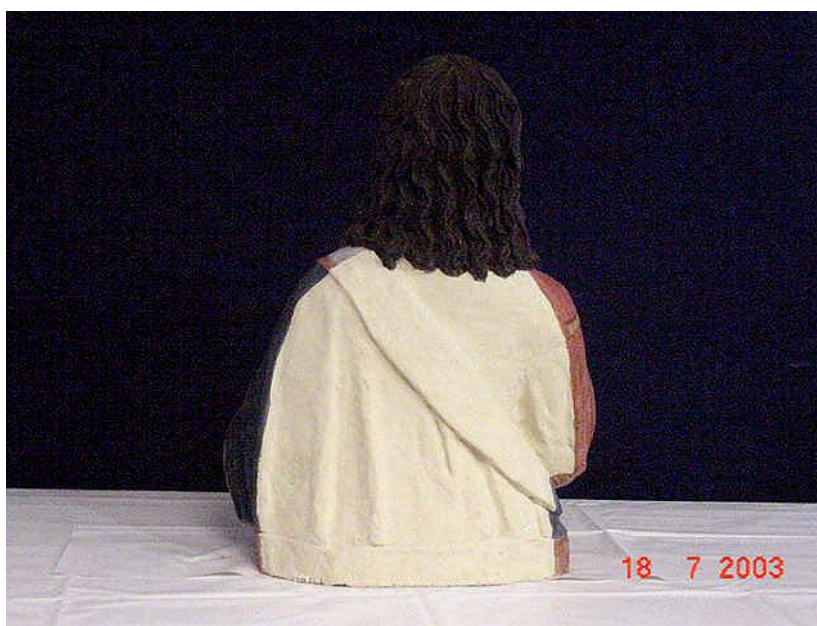


FIGURA 139 a e b—CB 006/ FRENTE E VERSO, depois da intervenção.

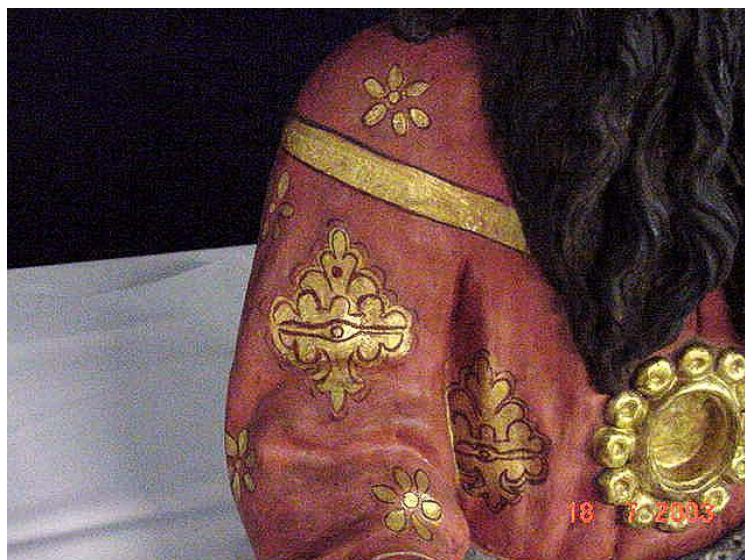


FIGURA 140– CB 006/ Detalhe da policromia reconstituída a partir de referências encontradas sob a repintura.



FIGURA 141– CB 006/ Detalhe da escultura após a intervenção.

RESULTADO DA INTERVENÇÃO/ CB 007



a



b

FIGURA 142 a e b—CB 007/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.



FIGURA 143– CB 007/ Detalhe da escultura após a intervenção.



FIGURA 144– CB 007/ Detalhe da escultura após a intervenção.

RESULTADO DA INTERVENÇÃO/ CB 008



FIGURA 145 a e b–CB 008/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.



FIGURA 146– CB 008/ Detalhe da escultura após a intervenção. Notar padrões ornamentais reconstituídos a partir de referências encontradas sob a repintura da dalmática.



FIGURA 147– CB 008/ Detalhe da escultura após a intervenção. Notar as próteses dos dedos em ambas as mãos.

RESULTADO DA INTERVENÇÃO/ CB 009



a



b

FIGURA 148 a e b—CB 009/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.



FIGURA 149– CB 009/ Detalhe da escultura após a intervenção. Notar a carnação de excelente qualidade encontrada sob a repintura.

RESULTADO DA INTERVENÇÃO/ CB 010



FIGURA 150 a e b—CB 010/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.

RESULTADO DA INTERVENÇÃO/ CB 011



FIGURA 151 a e b—CB 011/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.

RESULTADO DA INTERVENÇÃO/ CB 012



a



b

FIGURA 152 a e b—CB 012/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.



FIGURA 153– CB 012/ Detalhe da policromia e do douramento recuperados.



FIGURA 154– CB 012/ Detalhe da escultura após a intervenção.

RESULTADO DA INTERVENÇÃO/ CB 013



FIGURA 155 a e b—CB 013/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.



FIGURA 156– CB 013/ Detalhe da policromia e do douramento recuperados.

RESULTADO DA INTERVENÇÃO/ CB 014



FIGURA 157 a e b—CB 014/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.

RESULTADO DA INTERVENÇÃO/ CB 015



a



b

FIGURA 158 a e b—CB 015/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.

RESULTADO DA INTERVENÇÃO/ CB 016



FIGURA 159 a e b–CB 016/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.



FIGURA 160– CB 016/ Detalhe da escultura após a intervenção.

RESULTADO DA INTERVENÇÃO/ CB 017



FIGURA 161 a e b—CB 017/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.

RESULTADO DA INTERVENÇÃO/ CB 018



FIGURA 162 a e b—CB 018/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.



FIGURA 163– CB 018/ Detalhe da escultura após a intervenção.



FIGURA 164– CB 018/ Detalhe da escultura após a intervenção. Notar prótese (dedo indicador esquerdo).

RESULTADO DA INTERVENÇÃO/ CB 019



FIGURA 165 a e b—CB 019/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.

RESULTADO DA INTERVENÇÃO/ CB 020



a



b

FIGURA 166 a e b—CB 020/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.



FIGURA 167– CB 020/ Detalhe da escultura após a intervenção.



FIGURA 168– CB 020/ Detalhe da escultura após a intervenção.

RESULTADO DA INTERVENÇÃO/ CB 021



FIGURA 169 a e b–CB 021/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.



FIGURA 170– CB 021/ Detalhe da escultura após a intervenção. Notar as próteses para os dedos da mão esquerda (indicador, médio, anular e mínimo).

RESULTADO DA INTERVENÇÃO/ CB 022



a



b

FIGURA 171 a e b—CB 022/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.

RESULTADO DA INTERVENÇÃO/ CB 023



a



b

FIGURA 172 a e b—CB 023/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.

RESULTADO DA INTERVENÇÃO/ CB 024



a



b

FIGURA 173 a e b—CB 024/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.



FIGURA 174– CB 024/ Detalhe da escultura. Notar as próteses para todos os dedos da mão direita.

RESULTADO DA INTERVENÇÃO/ CB 025



a



b

FIGURA 175 a e b—CB 025/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.

RESULTADO DA INTERVENÇÃO/ CB 026



FIGURA 176 a e b—CB 026/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.



FIGURA 177– CB 026/ Detalhe da escultura após a intervenção.

RESULTADO DA INTERVENÇÃO/ CB 027



a



b

FIGURA 178 a e b—CB 027/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.

RESULTADO DA INTERVENÇÃO/ CB 028



a



b

FIGURA 179 a e b—CB 028/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.



FIGURA 180– CB 028/ Detalhe da escultura.



FIGURA 181– CB 028/ Detalhe da escultura. Notar o esgrafiado com motivos circulares sobre o douramento total.

RESULTADO DA INTERVENÇÃO/ CB 029



a



b

FIGURA 182 a e b—CB 029/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.

RESULTADO DA INTERVENÇÃO/ CB 030



FIGURA 183 a e b—CB 030/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.

RESULTADO DA INTERVENÇÃO/ CB 031



a



b

FIGURA 184 a e b—CB 031/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.

RESULTADO DA INTERVENÇÃO/ CB 032



a



b

FIGURA 185 a e b—CB 032/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.

RESULTADO DA INTERVENÇÃO/ CB 033



a



b

FIGURA 186 a e b—CB 033/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.



FIGURA 187– CB 033/ Detalhe da escultura.



FIGURA 188– CB 033/ Detalhe da escultura. A limpeza revelou os cabelos mais claros.

RESULTADO DA INTERVENÇÃO/ CB 034



a



b

FIGURA 189 a e b—CB 034/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.

RESULTADO DA INTERVENÇÃO/ CB 035



a



b

FIGURA 190 a e b—CB 035/ FRENTE E VERSO, após a intervenção.

11. DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Com a metodologia aplicada neste projeto, sistematizamos a coleta de dados sobre o estado de conservação, mapeando as deteriorações das trinta esculturas. As informações obtidas foram úteis para a realização do diagnóstico do estado de conservação e para a restauração propriamente dita. Consideramos válida a utilização da *Ficha para Diagnóstico*, pela rapidez da coleta de dados e pela precisão dos resultados.

O desenvolvimento do projeto para a preservação dos bustos-relicários permitiu cumprir os objetivos propostos no prazo estabelecido pelo cronograma de atividades. A intervenção foi viabilizada pela parceria entre a UFBA e a Fundação VITAE, significando o substancial aporte de verbas no Setor de Conservação e Restauração do MAS em 2003, revertido na compra de materiais e equipamentos, além da contratação temporária de um mais um restaurador.

Conseguimos caracterizar os materiais e as técnicas construtivas empregadas na fatura da coleção de relicários, realizar um diagnóstico preciso sobre o estado de conservação das obras e desenvolver uma intervenção adequada.

Exames laboratoriais permitiram identificar a madeira do suporte de oito esculturas. Para o entalhe foi utilizado o cipreste, árvore ornamental, muito plantada na região de Cintra, no século XVII. Este dado foi associado à análise formal e estilística dos exemplares, indicando Portugal como o local da fatura das obras. A análise da estratigrafia das amostras coletadas na camada pictórica das esculturas possibilitou a identificação de estratos, originais e repinturas. A investigação microscópica dos materiais constituintes, sem dúvida, foi uma preciosa ferramenta para o estudo das obras.

Apesar da carência de registros documentais e históricos sobre a coleção de relicários dos jesuítas, reunimos as fontes disponíveis no Brasil para contextualizarmos as obras, focalizando a época e os estilos vigentes, da arquitetura e das artes visuais. O estudo da arquitetura do templo do antigo colégio (que abrigou a coleção nos retábulos por centenas de anos), das relíquias, da hagiografia e iconografia dos personagens representados, permitiu conhecer a trajetória da coleção até os nossos dias.

A identificação do programa iconográfico dos altares depende da identificação de todos os personagens representados, o que não foi possível por ausência de atributos iconográficos em alguns exemplares. Estudos posteriores podem ajudar a compreender a associação dos trinta personagens cristãos, reunidos na coleção dos jesuítas. Não desconsideramos a denominação já utilizada por estudiosos como o Professor Valentin Calderón ou o arquiteto Lúcio Costa, que se referiram à coleção como “Santas Virgens Mártires e Santos Mártires”.

A delimitação de subgrupos nos ajudou a compreender melhor a técnica construtiva da coleção. Separamos no início das atividades, as obras de barro-cozido das de madeira. Essa forma permitiu a avaliação mais ágil e resultou na seqüência de números que as identificam no Museu de Arte Sacra. Concluimos que as peças de barro-cozido foram levantadas com o uso de formas, permitindo a repetição de figuras semelhantes. A partir de volumes esquemáticos iniciais, os personagens foram representados com o acréscimo de detalhes do corpo e das indumentárias. São visíveis as marcas da junção das partes das esculturas (cabeças, mãos), observadas no exame das cavidades internas. A divisão por subgrupos similares também contribuiu para o estudo iconográfico. Estavam reunidos os bispos, as monjas, os diáconos, as virgens, os militares.

A restauração da coleção permite a sua exibição no Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia. São agora possíveis, através das esculturas, outros estudos relacionados com a Ordem Jesuítica e com a arte sacra.

Sinalizamos a necessidade de serem restaurados os retábulos da Catedral Basílica de Salvador. O desenvolvimento de uma política de conservação preventiva para todo o templo viabilizará o retorno seguro da coleção de relicários para o seu local de origem, onde poderá cumprir a sua função devocional e também histórica.

Em paralelo ao desenvolvimento da pesquisa, estabelecemos parcerias importantes, envolvendo a Universidade Federal da Bahia, a Fundação VITAE, instituição financiadora e a FUNDAC-Fundação da Criança e do Adolescente/ Projeto Egressos, que forneceu dois aprendizes para complementar a nossa equipe. A capacitação profissional de jovens possibilitou a prática de ações sociais e da cidadania, no Setor de Conservação e Restauração do MAS.

12. CONCLUSÃO

Apresentaremos agora, as nossas considerações finais sobre o projeto para a restauração da Coleção de Bustos-relicários da antiga igreja do Colégio de Jesus de Salvador.

A oportunidade de contribuir para a permanência de um conjunto de esculturas tão grandioso foi certamente enriquecedora, para todos os que estiveram envolvidos com o projeto. A qualidade incontestável da fatura dos exemplares, a quantidade de esculturas reunidas e a complexidade das questões a serem trabalhadas, configuraram um desafio importante para o Setor de Conservação e Restauração do Museu de Arte Sacra da UFBA, local onde a coleção foi restaurada.

Ficamos satisfeitos, com a oportunidade de desenvolver durante este projeto, atividades voltadas para as ações de apoio à sociedade, com a parceria entre a UFBA e a FUNDAC. Os resultados foram positivos, na capacitação profissional de dois aprendizes.

Além da completa restauração dos bustos-relicários, conseguimos levantar dados que contribuíram para a leitura mais completa da coleção. Investigamos a tecnologia construtiva, a iconografia religiosa dos personagens e a história da coleção.

A seguir, imagens que representam a ausência das relíquias e dos bustos-relicários dos seus altares. As vinte e nove partículas sagradas não podem mais ser recuperadas. Levaram consigo, a identidade dos representantes de um tempo, onde a fé, a castidade e o martírio eram caminhos possíveis para o crescimento espiritual. Fica a memória, com a preservação dos relicários.

Os altares vazios e deteriorados indicam a ausência de uma política eficaz para a manutenção do acervo histórico-religioso da Catedral Basílica de Salvador. As péssimas condições físicas dos altares impedem o retorno das trinta esculturas ao seu local de origem. Esperamos com esse trabalho, criar o espaço para a discussão de medidas viáveis para a proteção do edifício e para a completa salvaguarda do acervo da Catedral Basílica de Salvador.



FIGURA 191–Relicário da escultura CB 028, vazio.

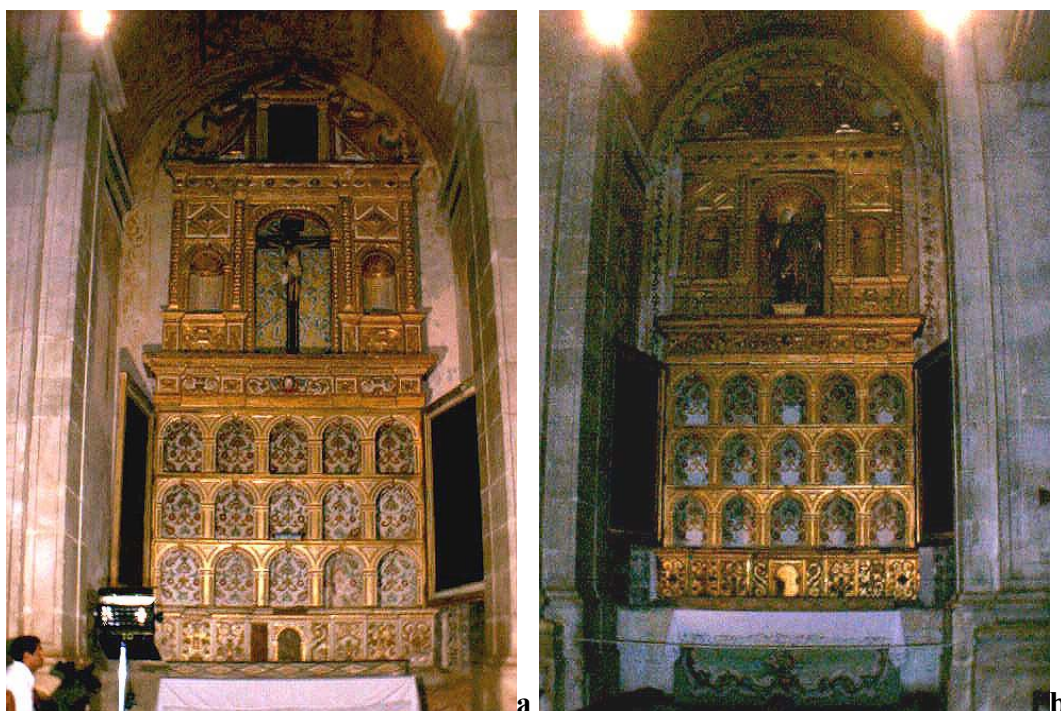


FIGURA 192 a e b–Altar do Santo Cristo ou dos Santos Mártires e de São Francisco de Régis ou das Santas Virgens Mártires, vazios em 2003.

13. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, Mons. Manoel de Aquino. Efemérides da Freguezia de Nossa Senhora da Conceição da Praia. Coleção Conceição da Praia. Salvador, v. I, 1970.

BAZIN, Germain. A arquitetura religiosa barroca no Brasil. Trad. Glória Lúcia Nunes. Rio de Janeiro, v I: Distribuidora Record de Serviços de Imprensa S.A., 1956.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. A formação o homem moderno vista através da arquitetura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

BRANDÃO, Jair. Modelagem de Barro Cozido (Observações em torno de sua técnica na Bahia Colonial). Salvador: Tese à Cátedra de modelagem na Faculdade de Arquitetura da Bahia, 1962.

BRANDI, Cesare. Teoría de la restauración. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

Bustos-relicários/ Catedral Basílica de Salvador. Catálogo da exposição Tempos do Sagrado, quatro séculos de arte Bahia – São Paulo, na Pinacoteca do Estado. São Paulo, 1999-2000.

CALDERÓN DE LA VARA, Valentin. A pintura jesuítica em Salvador-Bahia, Brasil. Braga: Oficina Gráfica da Livraria Cruz, 1974.

CANEVA, G; NUGARI, M. P; SALVADORI, O.. Biology in the conservation of works of art. Roma: Sintese Grafica, 1991.

CARDOSO, Armando. Manual de Cerâmica. Portugal: Livraria Bertrand, 1940.

CARVALHO, Anna M. M. de. O Real Colégio de Jesus da Baía e as quatro igrejas do Salvador: um estudo de sua espacialidade. In: Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte. Salvador, 2000.

CEHILA-COMISSÃO DE ESTUDOS DE HISTÓRIA DA IGREJA NA AMÉRICA LATINA. História da Igreja no Brasil, Ensaio de interpretação a partir do povo. Primeira Época. Petrópolis: Editora Vozes e Edições Paulinas, 1983.

CHITI, Jorge Fernandez. El libro Del ceramista. Argentina: Ediciones Condorhuasi, 1994.

COSTA, Lúcio. Arquitetura Jesuítica no Brasil. In: Arquitetura Religiosa, textos escolhidos da Revista do IPHAN. São Paulo: Ministério da Educação e Cultura, 1978.

ESCOBAR, Mário. Le Dimore Romane dei Santi. Bologna, Itália: Capelli editore, 1964.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. A religiosidade popular e a imaginária na Bahia do século XVIII. Actas do III Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte. Évora: Serviço de Reprografia e publicações da Universidade de Évora, 1997.

HART, M.; GUZLEY T.; SILVERMAN, R.; SOLBERG, S.. Depois de Jesus. Trad. Bernardo Pinheiro de Melo. Rio de Janeiro: Seleções do Reader's Digest Brasil Ltda, 1999.

KOOGAN LAROUSSE. Dicionário Enciclopédico. Rio de Janeiro: Seleções do Reader's Digest, 1979.

LEMOS, Carlos A. C. In: Escultura Colonial Brasileira. Org. Ladi Biezus. Bergamo, Itália: Livraria Cosmos Editora, 1979.

MIGUEL, Ana Maria Macarrón. Historia de la conservación y la restauración desde la antigüedad hasta finales del siglo XIX. Madrid: Editorial Tecnos S.A., 1995.

MOURA, Carlos Alberto. A escultura religiosa em Portugal nos séculos XVII e XVIII: Um breve relance. In: Imagem Brasileira, CEIB-Centro de Estudos da imaginária Brasileira, Belo Horizonte: CEIB, 2001.

OLIVEIRA, Mário Mendonça de. Tecnologia da Conservação e da Restauração, materiais e estruturas. Salvador: EDUFBA, 2002.

REVILLA, Frederico. Diccionario de Iconografia. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1990.

ROIG, Juan Ferrando. Iconografia de los santos. Barcelona: Ediciones Omega, 1950.

SGARBOSSA, Mario. Os Santos e os Beatos da Igreja do Ocidente e do Oriente. São Paulo: Edições Paulinas, 2003.

SGARBOSSA, Mario; GIOVANNINI, Luigi. Um santo para cada dia. São Paulo: Editora Paulus, 1996.

SILVA NIGRA, D. Clemente. Os dois escultores Frei Agostinho da Piedade e Frei Agostinho de Jesus e o arquiteto frei Macário de São João. Salvador: UFBA, 1971.

SMITH, Robert. As artes na Bahia, arquitetura colonial. História das Artes na Cidade do Salvador. Salvador Bahia: Publicação da prefeitura Municipal do Salvador comemorativa do IV Centenário da cidade, 1967.

TELLES, Augusto Carlos da Silva. Atlas dos monumentos históricos e artísticos do Brasil. Rio de Janeiro: FENAME/ DAC, 1975.

THURSTON e ATTWATER. Vida dos Santos de Butler. Petrópolis: Editora Vozes, 1984 v.I.

_____. Vida dos Santos de Butler. Petrópolis: Editora Vozes, 1985 v.II.

_____. Vida dos Santos de Butler. Petrópolis: Editora Vozes, 1984 v.IV.

TORRACA, Giorgio. Solubilidad y disolventes em los problemas de conservación. Roma: ICROM, 1981.

VALLADARES, Clarival do P.. Inventário de Objetos.. Salvador: Ministério da Educação e da Cultura/ DPHAN, 1957.

14. ANEXOS