



**VI CONGRESSO DO CEIB
15 A 19 DE SETEMBRO DE 2009**

**CADERNO
DE
RESUMOS**

RIO DE JANEIRO

IV CONGRESSO DO CEIB

RIO DE JANEIRO -15 A 19 DE SETEMBRO DE 2009

PROGRAMA

15 de setembro de 2009 - Terça-feira

18:30h - 21:00h - Abertura oficial do congresso

Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência

Largo da Carioca, s/nº, Centro

- Abertura do Congresso
- Apresentação do Duo Viola da Gamba
- Lançamento da revista - Imagem Brasileira 4
- Coquetel

16 de setembro de 2009 - Quarta-feira

08:00h - 09:00h - Inscrições e entrega de material

09:00h - 10:00h - Conferência 1

Prof. Dr. Luís de Moura Sobral

Universidade de Montreal – Canadá

Emblemática e alegoria profana nas artes portuguesa e brasileira da época barroca

10:00h - 10:20h - Debates

10:20h - 10:45h - Café

✕ Mesa 1 - Iconografia - Comunicações

10:45h - 11:00h - Andrea Aparecida Della Valentina

Significativas imagens sacras: Santa Rosa de Viterbo, São Francisco de Assis e Sant'ana Mestra do acervo do Convento de São Francisco de Vitória - ES.

✕ 11:00h - 11:15h - Célia Maia Borges

As imagens de devoção das carmelitas descalças: o Convento de Santa Teresa, Rio de Janeiro

✕ 11:15h - 11:30h - Fabíola Montenegro Guimarães

A iconografia da boa morte e os retratos mortuários de Juazeiro do Norte, Ceará

✕ 11:30h - 11:45h - Marcos Hill

Endereçados aos celebrantes: modelos iconográficos do lavabo de São Francisco de Assis de Ouro Preto

11:45h - 12:15h - Debates

12:15h - 14:00h - Almoço

Mesa 2 - Iconografia - Comunicações

✕ 14:00h - 14:15h - Maria Cristina Leandro Pereira

A ornamentalidade do sangue nas imagens do Cristo tardo-medievais e barrocas

➤ 14:15h - 14:30h - M. Fátima Hanaque e Roberta Bacelar Orazem

Influências do Oriente nas formas artísticas religiosas brasileiras: um estudo sobre as imagens de Cristo da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira, Bahia

✕ 14:30h - 14:45h - Maria Regina e Ana Panisset

Sagrada parentela: uma singular representação escultórica na coleção Marcia de Moura Castro

✕ 14:45h - 15:00h - Raquel Quinet Pifano

A representação da “Última Ceia” na pintura colonial mineira

15:00h - 15:20h - Debates

15:20h - 15:40h - Café

15:40h - 16:40h - Conferência 2

Profa. Dra. Anna Maria Fausto Monteiro de Carvalho – PUC/RJ
Imagens franciscanas do Convento de Santo Antônio e da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro

16:40h - 17:00h - Debates

18:00h - 20:00h - Visita guiada às obras de restauro do Convento de Santo Antônio - Rejane Oliveira dos Santos (chefe da restauração)

- Apresentação do Prof. Antônio Gilberto Costa sobre o material pétreo adotado na construção da igreja.

- Apresentação do livro: **Rochas e Histórias do Patrimônio Cultural do Brasil e de Minas**. Prof. Antônio Gilberto Costa. Editora Bem te Vi, Prof. Dr. Antônio Gilberto Costa

- Apresentação da Orquestra do Maestro Ezequiel "

17 de setembro de 2009 - Quinta-feira

09:00h - 10:00h - Conferência 3

Prof. Dr. Pablo Amador Marrero

Instituto de Investigaciones Estéticas - México DF

Del comal a los altares: Los cristos novohispanos en papel y caña de maíz

10:00h - 10:20h - Debates

10:20h - 10:40h - Café

✕ **Mesa 3 - Aspectos históricos e sociais - Comunicações**

10:45h - 11:00h - Ana Lúcia Bergamo ✓

Santo de Casa também faz ... Arte

✕ **11:00h - 11:15h - Bráulio G. Felisberto e Filipe Bortoletto R. Toledo**

Entre reis: o discurso imagético dos retábulos de S. Luís e S. Isabel

✕ **11:15h - 11:30h - César Augusto Tovar Silva**

A imagem de Santo Antônio do relento: devoção no Rio de Janeiro colonial

✕ **11:30h - 11:45h - Francisco de Assis Portugal**

“Heróis da fé”: o culto a suas relíquias

11:45h - 12:00h - Debates

12:00h - 14:00h - Almoço

Mesa 4 - Aspectos históricos e sociais - Comunicações

✕ **14:00h - 14:15h - Mônica Cardoso de Lima**

Os Altares da Catedral Metropolitana de Vitória antes de 1968

✕ **14:15h - 14:30h - Maria Helena Ochi Flexor**

As relíquias e os relicários na Bahia

✕ **14:30h - 14:45h - Nancy Mathias Rabelo**

A devoção a Nossa Senhora da Piedade no período colonial

✕ **14:45h - 15:00h - Valtencir Almeida Passos** OF

São Sebastião: o resgate de uma devoção

15:00h - 15:20h - Debates

15:20h - 15:40h - Café

15:40h - 16:40h - Conferência 4

Marcus Monteiro - Estudioso e colecionador

Ações de Inventário da Arte Sacra Fluminense – 2001/2008. Achados e perdidos

11:30h - 11:45h - Marcos Hill

Endereçados aos celebrantes: modelos iconográficos do lavabo de São Francisco de Assis de Ouro Preto

11:45h - 12:15h - Debates

12:15h - 14:00h - Almoço

Mesa 2 - Iconografia - Comunicações

14:00h - 14:15h - Maria Cristina Leandro Pereira

A ornamentalidade do sangue nas imagens do Cristo tardo-medievais e barrocas

14:15h - 14:30h - M. Fátima Hanaque e Roberta Bacelar Orazem

Influências do Oriente nas formas artísticas religiosas brasileiras: um estudo sobre as imagens de Cristo da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira, Bahia

14:30h - 14:45h - Maria Regina e Ana Panisset

Sagrada parentela: uma singular representação escultórica na coleção Marcia de Moura Castro

14:45h - 15:00h - Raquel Quinet Pifano

A representação da “Última Ceia” na pintura colonial mineira

15:00h - 15:20h - Debates

15:20h - 15:40h - Café

15:40h - 16:40h - Conferência 2

Profa. Dra. Anna Maria Fausto Monteiro de Carvalho – PUC/RJ

Imagens franciscanas do Convento de Santo Antônio e da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro

16:40h - 17:00h - Debates

18:00h - 20:00h - Visita guiada às obras de restauro do Convento de Santo Antônio - Rejane Oliveira dos Santos (chefe da restauração)

- Apresentação do Prof. Antônio Gilberto Costa sobre o material pétreo adotado na construção da igreja.

- Apresentação do livro: **Rochas e Histórias do Patrimônio Cultural do Brasil e de Minas**. Prof. Antônio Gilberto Costa. Editora Bem te Vi. Prof. Dr. Antônio Gilberto Costa

- Apresentação da Orquestra do Maestro Ezequiel

17 de setembro de 2009 - Quinta-feira

09:00h - 10:00h - Conferência 3

Prof. Dr. Pablo Amador Marrero

Instituto de Investigaciones Estéticas - México DF

Del comal a los altares: Los cristos novohispanos en papel y caña de maíz

10:00h - 10:20h - Debates

10:20h - 10:40h - Café

Mesa 3 - Aspectos históricos e sociais - Comunicações

10:45h - 11:00h - Ana Lúcia Bergamo ✓

Santo de Casa também faz ... Arte

✓ 11:00h - 11:15h - Bráulio G. Felisberto e Filipe Bortoletto R. Toledo

Entre reis: o discurso imagético dos retábulos de S. Luís e S. Isabel

< 11:15h - 11:30h - César Augusto Tovar Silva

A imagem de Santo Antônio do relento: devoção no Rio de Janeiro colonial

< 11:30h - 11:45h - Francisco de Assis Portugal

“Heróis da fé”: o culto a suas relíquias

11:45h - 12:00h - Debates

12:00h - 14:00h - Almoço

Mesa 4 - Aspectos históricos e sociais - Comunicações

× 14:00h - 14:15h - Mônica Cardoso de Lima

Os Altares da Catedral Metropolitana de Vitória antes de 1968

< 14:15h - 14:30h - Maria Helena Ochi Flexor

As relíquias e os relicários na Bahia

< 14:30h - 14:45h - Nancy Mathias Raêlo

A devoção a Nossa Senhora da Piedade no período colonial

✓ 14:45h - 15:00h - Valtencir Almeida Passos OF

São Sebastião: o resgate de uma devoção

15:00h - 15:20h - Debates

15:20h - 15:40h - Café

15:40h - 16:40h - Conferência 4

Marcus Monteiro - Estudioso e colecionador

Ações de Inventário da Arte Sacra Fluminense – 2001/2008. Achados e perdidos

16:40h - 17:00h - Debates

18:00h - 20:00h - Visita guiada à Igreja de São Francisco da Penitência e Ciclo de Altos Estudos do Convento Santo Antônio - Profa. Dra. Myriam Ribeiro

- Apresentação do Coral do BNDES

20:00h - Jantar de confraternização (por adesão)

Reunião de congraçamento

Sugestão de Local: Santo Scenarium

Rua do Lavradio, 36, Lapa

18 de setembro de 2009 - Sexta-feira

Mesa 5 - Autorias e atribuições - Comunicações

09:00h - 09:15h - Angela Brandão

Figuras de presépio do Museu da Inconfidência: uma hipótese de datação

09:15h - 09:30h - Conceição Linda de França, Kleumanery de Melo Barboza e Maria Regina Emery Quites

Tecnologia construtiva da obra de Manoel da Silva Amorim

09:30h - 09:45h - Gilca Flores de Medeiros

Rodrigo Francisco Vieira e as imagens de pasta: uma técnica inusitada, um autor reconhecido

09:45h - 10:00h - Maurício Maiolo Lopes

Dois conjuntos de Pedro da Cunha na imaginária setecentista de Itu

10:00h - 10:20h - Debates

10:20h - 10:45h - Café

Mesa 6 - Materiais, técnicas e conservação - Comunicações

10:45h - 11:00h - Carolina Maria Proença Nardi e Beatriz Coelho

Imagens mineiras no Santuário Mariano

11:00h - 11:15h - Cristiane Calza, Renato P. Freitas, Davi F. Oliveira,

Henrique S. Rocha, Benvinda de Jesus F. Ribeiro, Ricardo Tadeu Lopes

Análise de escultura em madeira policromada utilizando fluorescência de raios X e radiografia computadorizada

11:15h - 11:30h - Maria Alice H. Sanna C. Branco
Os oratórios mineiros em estilo D. José I e a utilização do vidro plano no Brasil: a importância da análise dos materiais na datação das obras religiosas

11:30h - 11:45h - Kátia Santos Bogéa, Stella Regina Soares de Brito e Emanuela Sousa Ribeiro

A imagem relicário de São Bonifácio: a pedra fundamental da missão da Companhia de Jesus no Grão-pará e Maranhão

11:45h - 12:00h - Debates

12:00h - 14:00h - Almoço

14:00h - 15:00h - Conferência 5

Prof. Eduardo de Oliveira

Pesquisador da Biblioteca Pública de Braga / Universidade do Minho, Portugal

Escultores e Imagens da Região de Braga

15:00h - 15:30h - Debates

15:30h - 15:40h - Café

15:30h - 17:30h - Posters

- André Vieira Colombo e Fernando José Teixeira

A iconografia da árvore genealógica da Sagrada Família, no oratório da Igreja de Madre de Deus, Angustura, Além Paraíba, Minas Gerais, Brasil

- Atílio Colnago Filho

Ambivalências entre os objetos de culto religioso. Da devoção para a coleção

- Camila Gavini Viana

Restauração de douramentos em esculturas policromadas: seus aspectos, critérios e técnicas.

- Clarissa F. Peixoto

Limpeza a Laser: debatendo teste e resultados da restauração da imagem do Cristo Crucificado do distrito de Lobo Leite, Congonhas, MG

- Cláudia Maria Guanais Aguiar Fausto

A pintura de José da Costa Andrade na imagem religiosa de Salvador oitocentista

16 de setembro de 2009 - Quarta-feira - 10:45h - 11:00h
Mesa 1 - Iconografia - Comunicação

Significativas imagens sacras: Santa Rosa de Viterbo, São Francisco de Assis e Sant'ana Mestra do acervo do Convento de São Francisco de Vitória - ES


Andrea Aparecida Della Valentina

Professora de Artes da PMV
andrea.della@uol.com.br

Este trabalho faz parte de uma pesquisa mais ampla na qual foi estudada a imaginária sacra do antigo convento de São Francisco de Vitória-ES. Fundado em 1591, este convento foi entregue ao bispado de Vitória em 1898, tendo demolidas suas dependências conventuais, incluindo a igreja da Ordem Primeira, em torno de 1926, além de efetuadas severas alterações na capela dos Terceiros da Penitência. Os retábulos e nichos originais desapareceram naquela época, e todo o conjunto de imagens se dispersou. Como resultado de nossa pesquisa, conseguimos identificar dezesseis das trinta e cinco imagens citadas na documentação primária por nós consultada (1730 a 1940). Elas estão atualmente localizadas em lugares diferentes da cidade, dentre os quais a reserva técnica do atual IBRAM. Tendo em vista que a análise das imagens de culto e de procissão pode revelar muito da religiosidade local, bem como das relações de poder entre as várias camadas sociais participantes das associações religiosas que tinham sede na igreja e na capela da Ordem Terceira, vamos destacar três destas imagens: a de Sant'Ana Mestra, da Irmandade de São Benedito, que tinha sede na igreja conventual, a imagem de Santa Rosa de Viterbo, que se localizava no nicho do altar mor da capela dos Terceiros, e a imagem de São Francisco de Assis, orago da igreja conventual. Faremos uma análise a respeito de sua localização, usos e funções, incluindo a participação na procissão da Quarta-feira de Cinzas. Cabe lembrar que este conjunto de imagens é de grande importância para a história da cidade de Vitória, considerando-se que se trata do primeiro convento a ser construído da parte Norte da Província Franciscana da Imaculada Conceição, e que esteve em funcionamento por mais de 300 anos, desempenhando importantes papéis no seio da sociedade local.

16 de setembro de 2009 - Quarta-feira - 11:00h - 11:15h
Mesa 1 - Iconografia - Comunicação

**As imagens de devoção das carmelitas descalças:
o Convento de Santa Teresa, Rio de Janeiro**

 **Célia Maia Borges**
Doutora em História

Professora do Depto de História e dos Programas de Pós-Graduação em História da
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) MG
celiarmb@yahoo.com.br

As imagens devocionais presentes no convento de Santa Teresa, das Carmelitas Descalças, no Rio de Janeiro, seguem um programa iconográfico originado na Espanha, que tem por modelo as devoções da líder espiritual da ordem reformada. Teresa de Ávila tinha predileção por determinadas imagens que setornaram guias para as várias casas conventuais. No Rio de Janeiro, no século XVIII, Jacinta de Jesus, responsável pela fundação do convento de Santa Teresa, ainda que não tenha conseguido se professar, investiu também no culto das imagens de devoção da santa de Castela. Além das orientações da vida conventual ditadas pela mestra, Jacinta de Jesus, uma beata da ordem terceira, acompanhada de suas companheiras, abraçaram um plano iconográfico no qual as imagens nomeadas pela santa em seus livros, serviram de auxílio para os exercícios espirituais das orientandas, seguindo assim os passos de Teresa de Ávila em seus registros biográficos que narram o seu caminho espiritual. Das imagens escultóricas no convento, destacamos a dos Passos da Paixão, principalmente a do Ecce Homo bem como as do Desterro, com as imagens de São José, Nossa Senhora e a do Menino Jesus. O trabalho ora apresentado é resultado da pesquisa de pós-doutorado, cujo tema central foi a influência de Teresa de Ávila na construção de um modelo de santidade. A pesquisa atual tem por meta investigar a importância das imagens de devoção que integram o acervo do convento das Carmelitas Descalças. Pretende-se mostrar como as representações iconográficas adotadas nas casas conventuais se inspiraram nas imagens de predileção da líder espiritual; e como os seus escritos influenciaram a seleção do programa e ajudaram na orientação dos exercícios espirituais dos Carmelitas Descalças, sobretudo do ramo feminino. Em paralelo com a pesquisa das imagens, fizemos o levantamento dos livros do acervo do convento e, ademais, procuramos rastrear as leituras que aí se faziam, de modo a captar todos os sinais da influência do modelo espiritual da santa de Castela.

16 de setembro de 2009 - Quarta-feira - 11:15h - 11:30h
Mesa 1 - Iconografia - Comunicação

**A iconografia da boa morte e os retratos mortuários de Juazeiro do Norte,
Ceará**

Fabiola Montenegro Guimarães

Mestranda em Artes

fabiolavmenezes@gmail.com

O tema da morte, e suas interpretações, esteve sempre presente em todas as culturas, e se fortaleceu com o cristianismo, através de algumas idéias principais, como a da salvação, da imortalidade da alma e da intermediação dos santos, além de rituais. Pretende-se, com esta comunicação, analisar os retratos mortuários pertencentes a um conjunto de registros mortuários da cidade de Juazeiro do Norte-CE, correlacionando-os à religiosidade popular e à iconografia da Boa Morte, fortemente inserida no contexto popular através de Padre Cícero (1844-1934) e que é reforçada na atualidade pelas inúmeras romarias que acontecem na cidade. Conjectura-se a associação entre os registros mortuários desta região e as imagens da Morte do Justo e a Morte do Pecador, devido à utilização destas nas pregações moralizantes de Padre Cícero, e que constituem ainda hoje o acervo iconográfico da região nas casas das rezadeiras, herdeiras do legado do padre. Esta concepção da Boa Morte atuaria como elemento apaziguador e de resignação diante da pobreza excessiva e da morte iminente em uma região que não oferecia por si mesma as melhores condições de vida.

16 de setembro de 2009 - Quarta-feira - 11:30h - 11:45h
Mesa 1 - Iconografia - Comunicação

**Endereçados aos celebrantes: modelos iconográficos do lavabo de São
Francisco de Assis de Ouro Preto**

Marcos Hill

Doutor em Artes

Professor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais
hillmarcos@gmail.com

O objetivo do trabalho aqui proposto é aprofundar estudos sobre o programa iconográfico configurado no lavabo da Igreja da Ordem terceira de São Francisco de Ouro Preto. A partir da contextualização deste elemento no corpo do templo, propõe-se análise mais detalhada de modelos gráficos que serviram como referência visual na construção de um discurso alegórico adequado à função sacerdotal do lavabo e aos mais caros valores da ordem franciscana. Na teoria iconológica, localiza-se o instrumental metodológico que, operado para interpretar, funcionará como dispositivo revelador das diversas relações estabelecidas entre as fontes legitimadoras da cultura religiosa ocidental, as expectativas dos fiéis contratantes e os vários conhecimentos necessários aos artífices do século XVIII mineiro. A presença de emblemas de Cesare Ripa no lavabo da sacristia de São Francisco de Ouro Preto estimula investigações sobre a circulação de obras gráficas, compostas de texto e imagem, servindo como ponto de partida para a materialização de significativas expressões no âmbito colonial luso-brasileiro.

16 de setembro de 2009 - Quarta-feira - 14:00h - 14:15h
Mesa 2 - Iconografia - Comunicação

**A ornamentalidade do sangue nas imagens do Cristo tardo-medievais e
barrocas**

X Maria Cristina Leandro Pereira

Professora do Departamento de Teoria da Arte e Música e do Programa de Pós-graduação em Artes Universidade Federal do Espírito Santo
Coordenadora do Grupo de Pesquisas em Imagens Cristãs (GPIC)

A ornamentação é com frequência considerada pelos historiadores da arte como um elemento secundário e muitas vezes superficial em uma imagem, em comparação a seu conteúdo iconográfico. No entanto, pretendemos demonstrar nessa comunicação como essa posição deve ser revista, considerando a importância da ornamentação como instância participante e fundamental ao trabalho das imagens, notadamente as cristãs, uma vez que ela em muito contribui, por exemplo, para a transmissão de determinados valores que vão além do puramente representacional. É importante observar que não buscaremos estudar a ornamentação de um ponto de vista estilístico, estabelecendo redes de influência formal. Tampouco iremos nos ocupar da ornamentação enquanto conjunto de “motivos”, ou seja, enquanto objeto, gramaticalmente falando. Iremos, ao contrário, tratar da ornamentalidade, segundo a conceituação do historiador da arte e medievalista francês Jean-Claude Bonne. Assim, em vez do objeto, nos voltaremos para o modo. Ou, em outros termos, para o modus operandi do ornamental em uma determinada série de imagens: nas representações do Cristo relacionadas à Paixão no final do período medieval e na América colonial, em que ele é representado sangrando (notadamente a Flagelação e a Crucificação). Assim, através das diferentes formas de representação do sangue nessas imagens, iremos estudar um dos principais trabalhos da ornamentalidade: a modulação, a intensificação, a diferenciação que ela traz às imagens às quais adere. Veremos como o sangue, embora sendo um elemento iconográfico quase obrigatório nessas representações do Cristo – escorrendo, jorrando, brotando das chagas etc – também desempenha um trabalho ornamental, que pode ter inúmeros sentidos e funções, como iremos analisar em nossa comunicação.

16 de setembro de 2009 - Quarta-feira - 14:15h - 14:30h

Mesa 2 - Iconografia - Comunicação

Influências do Oriente nas formas artísticas religiosas brasileiras: um estudo sobre as imagens de Cristo da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira, Bahia

Maria de Fátima Hanaque Campos

Doutora em História da Arte

Professora da Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS

fatimahanaque@hotmail.com

Roberta Bacellar Orazem

Mestranda em Artes Visuais

Universidade Federal da Bahia - UFBA

roberta_bacellar@yahoo.com.br

O comércio marítimo promoveu intensa circulação de produtos artísticos entre Portugal, Índia, China e Brasil possibilitando assimilação e fusão de técnicas, modelos e estilos artísticos entre os séculos XVI ao XIX. Durante grande parte desse período, o comércio foi centralizado pelos portugueses de forma a absorver microdinâmicas de redes comerciais do Oriente assim como de ampliar com novos produtos demandados por negociantes europeus e brasileiros, como tecidos, objetos de adorno, porcelanas, mobiliário, além de imagens religiosas. Neste contexto a criação da arte indo-portuguesa, como resultante da presença portuguesa na Índia e China, forneceu modelos e idéias como lendas, brasonário, figuras e motivos nacionais, emblemática cristã. Para além da utilização do trabalho de artesãos locais indianos e chineses, e por artistas do reino que se deslocaram para o território indiano e chinês, também algumas obras foram produzidas pelos jesuítas e franciscanos, missionários católicos que trabalharam na execução de imagens religiosas. Este afluxo de obras e artistas possibilitou o contato de programas iconográficos europeus com similares orientais resultando em novos programas híbridos. A aproximação do Oriente com o Brasil deu-se a partir do alargamento das bases econômicas nas costas litorâneas e no interior, propiciando um comércio intenso de troca de produtos agrícolas e manufaturados absorvidos por uma elite de senhores de engenho, oficiais, representantes do clero e comerciantes. Essas mercadorias de origem oriental eram comercializadas com preços mais elevados que as similares do reino como objeto de luxo, requinte e bom gosto. Durante meados do século XVI até o final do século XVII, o porto da Bahia foi a principal entrada desses objetos artísticos orientais de forma ilegal que eram distribuídos para o interior em direção a Minas Gerais, também para outras províncias como Rio de Janeiro e Pernambuco. As bases econômicas no recôncavo baiano, principalmente na região de Cachoeira, eram as plantações de cana-de-açúcar e tabaco que se mantiveram durante os séculos XVII e XVIII permitindo o desenvolvimento do comércio e absorção dos produtos manufaturados pela elite local. O gosto pelas formas exóticas também aparece nas festas de exteriorização da fé católica promovendo uma emoção coletiva de religiosidade. As patrocinadoras dessas manifestações eram as Ordens Terceiras e irmandades religiosas que organizavam esses espetáculos religiosos tanto nos templos como em praças públicas. O foco eram as imagens de vulto que traziam olhos de vidro, cabelos humanos, braços e pernas móveis. Podiam estar com vestimentas de tecidos finos e compoendo, ao lado, elementos cênicos necessários para a representação da iconografia religiosa pós-tridentina. Algumas imagens produzidas no Brasil ou em Portugal distinguem-se pelos traços fisionômicos chineses, que atestam a influência do Oriente nas formas artísticas religiosas brasileiras. As imagens de Cristo da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira eram utilizadas nas encenações dos Passos da Paixão de Cristo e são exemplos de uma dinâmica cultural mantida e difundida pelas elites comerciais e que predominou até meados do século XIX.

16 de setembro de 2009 - Quarta-feira - 14:30h - 14:45h
Mesa 2 - Iconografia - Comunicação

**Sagrada parentela: uma singular representação escultórica na coleção
Marcia de Moura Castro**

Maria Regina Emery Quites

Doutora em História, Professora da Escola de Belas Artes e membro da equipe do Centro de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis - CECOR, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
mreq@ufmg.br

Ana Martins Panisset

Mestranda
anapanisset@mac.com

A escultura em madeira policromada denominada Sagrada Parentela integra a coleção de 263 imagens de pequeno porte denominadas de "santos de casa", de propriedade de Márcia de Moura Castro. Esta obra entrou para o atelier do Cecor para o trabalho de conservação-restauração e conseqüentemente devido a sua singularidade, associamos a este trabalho uma pesquisa mais aprofundada. Na metodologia de trabalho apresentamos a identificação, descrição, análises iconográfica, formal estilística e de materiais e técnicas, englobando, por exemplo, análise da madeira, raios X, exames estratigráficos e cortes estratigráficos. Apresentamos neste estudo a análise iconográfica desta singular representação da Sagrada Parentela em Minas Gerais, discutindo as variações em torno deste tema, mais comum em Portugal. A partir das análises de materiais e técnica, bem como, formal e estilística discutimos resultados em relação a sua origem, procedência, atribuição e função social, anterior à sua condição de obra de colecionismo. Apresentamos também uma discussão sobre critérios de conservação-restauração de uma obra pertencente a uma coleção particular.

16 de setembro de 2009 - Quarta-feira - 14:45h - 15:00h

Mesa 2 - Iconografia

A representação da “Última Ceia” na pintura colonial mineira

Raquel Quinet Pifano

Professora Adjunta do Departamento de Artes e Design/
Instituto de Artes e Design/ Universidade Federal de Juiz de Fora
raquinet@acessa.com

O dogma da transubstanciação é o pilar de todo culto cristão desde os primórdios da Igreja Católica. Entretanto, receberá especial ênfase no programa iconográfico empregado nas igrejas Pós-Trento. A iconografia pós-tridentina da Santa Ceia insistirá na substituição da tradicional representação do momento da traição de Judas pelo momento da Consagração, aludindo diretamente ao tema da Transubstanciação. O projeto contrarreformista de convencimento e recuperação de fiéis altera a representação da Santa Ceia não apenas no enfoque do tema, como também remaneja o local a ser colocada. A Santa Ceia de Leonardo da Vinci, por exemplo, além de figurar o momento em que Cristo anuncia aos apóstolos que será traído, destinava-se ao refeitório, já as Ceias de orientação contrarreformistas, no mundo lusitano pelo menos, serão colocadas estrategicamente na capela-mor das igrejas paroquiais. Compondo o programa iconográfico de igreja construída sob moldes da Igreja Triunfante, encontraremos nas capelas-mores, em Minas, com frequência, pinturas representando a Última Ceia no momento da Consagração. Tal presença explica-se por sua função de memorização. Função que o gesto do padre de consagrar a hóstia sempre teve no culto cristão. Função atualizada pela retórica barroca que confere à imagem pintada o poder de rememorar a imagem de Cristo no ato da Consagração, reiterando (e explicando) o gesto do padre no ápice da missa: a eucaristia. A memória é um dos cinco componentes da retórica clássica, sendo uma técnica intelectual que permite retornar e fixar o argumento exposto pelo orador. Certamente a utilização de tal técnica não foi novidade do programa tridentino, pois sempre fora empregada na liturgia. Vale lembrar da importância de Santo Agostinho no processo de “retorização” do culto, responsável pela adaptação da retórica clássica ao cristianismo. A pintura colonial dedica-se prioritariamente a cumprir sua missão religiosa, ou seja, tem por finalidade maior ensinar e difundir a doutrina católica. Enquanto imagem visual concebida a partir de uma tradição humanista italiana, ela é uma imagem visual estruturada retoricamente, o que lhe permite atender à exigência de narrar uma história (istoria). Mas, considerando o contexto colonial, ela se distancia daquela imagem visual organizada conforme a tradução pictórica de Alberti da retórica clássica, para se aproximar de uma tradição retórica agostiniana. Logo, a imagem visual segue como elemento de memorização da Sagrada Escritura e o gesto, elemento da actio, principal meio de expressão da pintura humanista, segue submetido à palavra. Proponho analisar o modelo de representação pictórica do tema da Última Ceia difundido em Minas do século XVIII, tomando como exemplo a Ceia de André Gonçalves, tela vinda do reino português, e a de Ataíde a fim de apurar tal função.

16 de setembro de 2009 - Quarta-feira - 15:40h - 16:40h
Conferência 2

**Imagens franciscanas do Convento de Santo Antônio e da Igreja da Ordem
Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro**

Profa. Dra. Anna Maria Fausto Monteiro de Carvalho – PUC RJ

17 de setembro de 2009 - Quinta-feira - 09:00h - 10:00h
Conferência 3

Del comal a los altares: Los cristos novohispanos en papel y caña de maíz

Prof. Dr. Pablo Amador Marrero

Instituto de Investigaciones Estéticas - México DF

La imaginería ligera en caña de maíz que se produjo en la Nueva España principalmente en el siglo XVI, se ha convertido a lo largo de los siglos en señas de identidad de la escultura mexicana. Ahora, tras años de estudios, nuevos argumentos, producto de la conjunción de disciplinas, ofrecen un panorama nuevo donde se establecen diferentes argumentos a la hora de su evaluación. Como aludiera uno de los cronistas agustinos, en la imaginería en caña de maíz se daba de manera unísona la "traza española, con el ropaje indiano", lo cual se ha venido a corroborar al relacionar este producto novohispano, con la escultura ligera que se dio en Europa durante los siglos XV y XVI, y en especial con la española, donde sabemos ahora, fue un recurso particular. En paralelo a todo lo anterior, se debe destacar la aportación que las diferentes disciplinas científicas han aportado al conocimiento intrínseco de estas particulares obras. Gracias a la física, la química y otros procesos, se ha llegado a desentrañar el misterio de la ejecución y correlación de multitud de obras conservadas tanto en el propio México como en España. A la par se han realizado y se siguen realizándose significativos descubrimientos que vienen a enriquecer de forma notoria los conocimientos de la escultura ligera en caña de maíz mexicana, sin duda, un producto de sincretismo entre el Viejo y el Nuevo Mundo.

17 de setembro de 2009 - Quinta-feira - 09:00h - 10:00h
Conferência 3

Del comal a los altares: Los cristos novohispanos en papel y caña de maíz

Prof. Dr. Pablo Amador Marrero

Instituto de Investigaciones Estéticas - México DF

La imaginería ligera en caña de maíz que se produjo en la Nueva España principalmente en el siglo XVI, se ha convertido a lo largo de los siglos en señas de identidad de la escultura mexicana. Ahora, tras años de estudios, nuevos argumentos, producto de la conjunción de disciplinas, ofrecen un panorama nuevo donde se establecen diferentes argumentos a la hora de su evaluación. Como aludiera uno de los cronistas agustinos, en la imaginería en caña de maíz se daba de manera unísona la "traza española, con el ropaje indiano", lo cual se ha venido a corroborar al relacionar este producto novohispano, con la escultura ligera que se dio en Europa durante los siglos XV y XVI, y en especial con la española, donde sabemos ahora, fue un recurso particular. En paralelo a todo lo anterior, se debe destacar la aportación que las diferentes disciplinas científicas han aportado al conocimiento intrínseco de estas particulares obras. Gracias a la física, la química y otros procesos, se ha llegado a desentrañar el misterio de la ejecución y correlación de multitud de obras conservadas tanto en el propio México como en España. A la par se han realizado y se siguen realizándose significativos descubrimientos que vienen a enriquecer de forma notoria los conocimientos de la escultura ligera en caña de maíz mexicana, sin duda, un producto de sincretismo entre el Viejo y el Nuevo Mundo.

17 de setembro de 2009 - Quinta-feira - 10:45h - 11:00h
Mesa 3 - Aspectos históricos e sociais

Santo de Casa também faz ... Arte

Ana Lúcia Bergamo

Museóloga, conservadora-restauradora
analbergamo@yahoo.com.br

Este trabalho é parte da monografia apresentada para obtenção do título de Graduação no Curso de Museologia da UNIBAVE, com a intenção de divulgar a arte sacra produzida pelos imigrantes italianos, ao chegarem e se instalarem no sul do Estado de Santa Catarina, no período entre 1880 e 1930. A partir do acervo de arte sacra popular exposto no Museu Arquidiocesano Dom Joaquim - MADJ, na cidade de Brusque, SC, reunido pelo Pe. Raulino Reitz, diretor do museu nos anos 60, foi possível fazer um levantamento das imagens de santos e crucificados, produzidas pelos imigrantes, presentes nos museus, capelas e em mãos de particulares, na região de colonização. Através de registros institucionais, fontes orais de descendentes e informações de terceiros, foi possível catalogar 71 obras, das quais 40 possuem autoria identificada. Grande parte dessas obras encontra-se exposta nos museus das cidades de origem, Criciúma, Urussanga e Nova Veneza, contudo são poucas as que possuem identificação. Foram catalogados 8 "santaros", todos radicados na mesma região, enquanto dois outros são mencionados nos depoimentos sem que fosse possível sua identificação. As imagens são simples, confeccionadas em diversos materiais, sem esmero em sua policromia ou fio de ouro em suas vestes que pudesse enaltecer o santo representado, contudo, tem algo de peculiar que remonta a Idade Média. São representações de variados tamanhos, algumas articuladas, outras de roca ou totalmente maciças, dependendo o uso a que estavam destinadas, para oratório caseiro, procissão ou figurar no altar da capela. Foram produzidas por agricultores, pedreiros, oleiros, entre outros, que, habilidosos e criativos, se propunham a garantir que os costumes e tradições fossem mantidas, mesmo que adaptadas ao novo contexto. Assim, a imagem do santo de devoção era o ponto de união entre as famílias que lutavam contra as adversidades da nova terra e que hoje temos como legado.

17 de setembro de 2009 - Quinta-feira - 11:00h - 11:15h
Mesa 3 - Aspectos históricos e sociais

Entre reis: o discurso imagético dos retábulos de São Luís e Santa Isabel

Bráulio Gomes Felisberto e Filipe Bortoletto Ribeiro Toledo

Graduandos em História

Departamento de História - Instituto de Ciências Humanas e Sociais

Universidade Federal de Ouro Preto

brauliohistoria@yahoo.com.br

epilif13@hotmail.com

Cada elemento que compõe a imaginária das Minas setecentistas demonstra o quão importante foi a produção artística do período. Todavia, devemos considerar que nos altares dos templos religiosos, para além dos motivos expressos isoladamente na talha e nas imagens, o conjunto destes compõe um complexo discurso imagético. Partindo destas premissas, pretendemos um estudo sobre as representações encontradas nos altares de São Luís, Rei de França e Santa Isabel, Rainha de Portugal na capela de Nossa Senhora da Conceição da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência de Mariana - MG e a influência desta irmandade no âmbito sócio-cultural das minas. Para entender que ensejos motivaram a escolha de tais imagens para a ocupação dos nichos e as soluções encontradas pelos executores dos referidos altares, traçamos um histórico do retábulo a partir dos documentos da ordem franciscana e da historiografia sobre o tema. Analisamos assim os conjuntos, apoiados nos conceitos propostos por Michael Baxandall acerca da intencionalidade em sua obra Padrões de Intenção, buscando evidenciar que a relação dos significados neles contidos promove um discurso legitimador de uma atuação que, a nosso ver, extrapola o espaço religioso.

17 de setembro de 2009 - Quinta-feira - 11:15h - 11:30h
Mesa 3 - Aspectos históricos e sociais

**A imagem de Santo Antônio do relento:
devoção no Rio de Janeiro colonial**



César Augusto Tovar Silva

Especialista em História da Arte e Arquitetura no Brasil
Mestrando em História Social da Cultura - PUC-Rio
Professor de História no Colégio Santo Inácio do Rio de Janeiro.
cesartovar@uol.com.br

Santo Antônio (1195-1231), um dos santos mais populares da América portuguesa, teve no Rio de Janeiro colonial sua devoção oficialmente ligada ao convento franciscano estabelecido na cidade a partir dos princípios do século XVII. O monopólio de seu culto público, bem como de formação de confrarias sob sua invocação, foi garantido aos frades pelo mesmo documento que lhes conferiu a posse das terras onde se estabeleceram. Dessa forma, as imagens de seu templo tiveram importância fundamental na construção do imaginário local sobre tal devoção. Entre essas, a imagem conhecida como Santo Antônio do Relento, que se encontra no nicho da fachada junto à portaria do convento, foi originalmente concebida para o altar-mor. Conta a tradição que, no tempo do guardianato de Frei Luís de Santo André (1620-1624), o corpo fora modelado em cerâmica por um religioso leigo e que a cabeça teria aparecido misteriosamente certa noite junto à portaria. Tal crença acabou por revestir a imagem de uma aura mística que foi reforçada, em princípios do século XVIII, por ocasião do ataque francês à cidade empreendido por Jean François Duclerc. Na ocasião, a imagem recebeu do governador Francisco de Castro Morais a patente de Capitão de Infantaria e foi devidamente colocada sobre a muralha do convento para, dessa posição, presidir a luta contra os invasores. Expulsos os franceses, a imagem passou a ocupar o frontispício da igreja e, diante dela, manteve-se sempre acesa uma lamparina durante a noite, prática que se mantém até os dias atuais. Este trabalho, que faz parte da pesquisa realizada com vistas à conclusão do mestrado em História Social da Cultura, pretende refletir acerca do uso da imagem no fenômeno devocional e na construção do conjunto de crenças de uma cultura. Partindo da hipótese de que o projeto colonizador implicava na formação tanto de súditos quanto de fiéis, a devoção a um santo lusitano, como Antônio, ia ao encontro de tal anseio, pois conjugava sensibilizações tanto em relação à religião católica quanto ao reino português.

17 de setembro de 2009 - Quinta-feira - 11:30h - 11:45h

Mesa 3 - Aspectos históricos e sociais

“Heróis da fé”: o culto a suas relíquias

Francisco de Assis Portugal

Especialista em Cultura e Arte Barroca e em Conservação e Restauração de Monumentos e Conjuntos Históricos
Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia
fportuga@hotmail.com

O culto aos santos e a fé em suas relíquias, remontam aos primórdios do Cristianismo. Naquele momento inicial, era preciso uma representação que identificasse o modelo de santidade cristã. Essa representação caracterizou-se pela veneração dos corpos dos mártires dessa religião emergente, através dos quais o Todo-Poderoso permitia que operassem “graças extraordinárias”, consolidando-se como um dos sustentáculos mais poderosos da Igreja Católica. O estudo do culto aos santos e às suas sagradas relíquias é importante para a compreensão dos vínculos estabelecidos pela Igreja entre os universos material e espiritual. Para tal, entre outros recursos, utiliza eficientemente as relíquias, como um aparato de devoção e veneração, definindo e determinando um domínio sobre o inconsciente dos fiéis, impondo-lhes seu controle sem alternativa de escolha, consolidando uma influência durante séculos que era quase impossível contestá-la e/ou desalojá-la. A veneração às relíquias como objetos sagrados consolidou-se devido à atuação das ordens religiosas, que estimularam seu culto entre os fiéis. Através da propaganda, esse culto funcionou como mola propulsora da política da igreja, aumentando seu poder no império romano cristão. A percepção da importância das coleções de relíquias, não somente como armas poderosas contra as legiões de demônios, mas também como elementos de poder, prestígio e riqueza, prestou-se não apenas a uma série de objetivos na vida social, política e econômica das regiões, como também levou à rivalização entre o clero e a nobreza, cada um com suas coleções “autênticas”, servindo de fonte de receita para seus detentores. Com isso, a Igreja encaminhou-se a um estágio de decadência moral que desencadeou as primeiras reações que conduziram posteriormente à Reforma protestante. Portanto, o tema é instigante e motivador não só pela força que ainda representa no imaginário coletivo, mas, sobretudo, pela densidade de sua representação e reelaboração. A devoção aos santos, às relíquias e seus relicários, idealizando a santidade cristã, sugere algumas questões: Como a Igreja Católica conceituou o “santo”? Que grupos de santos personificaram o ideal da perfeição cristã? De que maneira a Igreja estimulou a invocação e o culto dos santos? O que são relíquias e como se classificam? Como a Igreja entendia e orientava acerca do culto das relíquias? De que modo a propaganda do culto às relíquias vigorou na política da igreja e influenciou na vida social, política e econômica das regiões? Como funcionou o mercado lucrativo das relíquias? Como o roubo das relíquias era entendido pela Igreja e pelo Estado? O que motivou a decadência do culto às relíquias? Diante dessas questões, ressalta-se o domínio e a autoridade absoluta que a Igreja exerceu sobre os fiéis, tomando para si e legitimando com firmeza o poder de proibir, confirmar, decidir, autorizar e legalizar qualquer ação ou atitude referente ao culto dos santos e à veneração de suas relíquias. O estudo configura-se, portanto, como uma síntese fundamentada nos teóricos consultados, possibilitando uma compreensão introdutória às questões que envolvem o tema.

17 de setembro de 2009 - Quinta-feira - 14:00h - 14:15h
Mesa 4 - Aspectos históricos e sociais

Os Altares da Catedral Metropolitana de Vitória antes de 1968

Mônica Cardoso de Lima

Prefeitura Municipal de Vitória – Professora
Grupo de Pesquisas em Imagens Cristãs – GPIC - Pesquisadora
mhocardoso@hotmail.com

O propósito desta comunicação é estudar os altares existentes na catedral metropolitana de Vitória antes de 1968, através da documentação iconográfica e textual. Este trabalho é parte de nossa dissertação de mestrado, defendida junto ao Programa de Pós Graduação em Artes, da Universidade Federal do Espírito Santo, cujo enfoque foi a análise do programa iconográfico dos vitrais da catedral metropolitana de Vitória e sua relação com um projeto político-religioso em vigor nos anos de 1930 e 1940, que contribuiu para a aproximação dos interesses entre o Estado e a Igreja naquele contexto histórico da capital capixaba. Mas iremos nos dedicar, aqui, ao estudo mais específico dos altares, destacando as campanhas das associações e irmandades para sua encomenda e instalação, sua localização na catedral, os eventos de inauguração, suas características formais e, quando possível, a identificação das imagens presentes nos mesmos. Cabe lembrar que nas décadas de 1930 e 1940 foram instalados cinco altares laterais e o altar-mor no espaço da catedral, dos quais só resta atualmente o altar-mor. Todos os altares laterais e a ornamentação interna da catedral foram retirados na reforma que a igreja sofreu entre 1968 e 1974. A catedral metropolitana foi erguida no local da antiga Matriz de Vitória e foram necessários 47 anos para sua construção e para a ornamentação de seu interior (1918-1965). Os altares encomendados evidenciam as devoções presentes na catedral do início do século e foram pensados na conjuntura da política romanizada da Igreja. Eles foram concebidos por Wladimir Bogdanoff, arquiteto russo residente no Rio de Janeiro, também responsável pela ornamentação interna do templo. Acreditamos que a variedade de altares na catedral é um indício da relação entre as permanências e as mudanças das práticas religiosas da Igreja e da população na passagem do século do XIX para o XX, dada implantação da Diocese e o controle das associações religiosas pelo clero.

17 de setembro de 2009 - Quinta-feira - 14:15h - 14:30h
Mesa 4 - Aspectos históricos e sociais

As relíquias e os relicários na Bahia

Maria Helena Ochi Flexor

Doutora em História Social
Universidade Católica do Salvador – UCSal
Professora Emérita da Universidade Federal da Bahia

Desde o período das catacumbas, as relíquias dos Santos Mártires tiveram um lugar privilegiado na devoção cristã. As relíquias foram combatidas pelo movimento reformista protestante do século XVI. Em contraposição a isso a Contra Reforma enfatizou o seu uso que foi mantido pelo Concílio de Trento e, em termos de Brasil, pelas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia. Os fiéis, antes de tudo, precisavam conhecer a intercessão dos Santos, sua invocação, veneração de relíquias e o legítimo uso das imagens, reafirmados por essa Reforma da Igreja Católica Romana. Os santos eram todos taumaturgos e intercessores junto a Cristo e o povo devia tocá-los – imagem ou relíquia-, a fim de receber o fluxo mágico que emitiam. Isso explica o valor dado às relíquias e à multiplicação dos relicários. Parte do corpo, ou objeto de uso pessoal, deviam, portanto, ser tomados sob forma de relíquia e colocados em “engastes, vasos, ou relicários, e guardadas”... decentemente, necessitando, antigas e novas, da aprovação do Bispo. O Brasil fazia parte do mundo católico reformado, portanto, possuidor desses relicários. Existem, em especial na Bahia, relicários antropomorfos – bustos, membros superiores e inferiores –, os mais representativos artisticamente. Havia um verdadeiro culto institucionalizado às santas relíquias que se multiplicaram, também, sob a forma de pingentes de ouro para uso pessoal. A Bahia ainda tem alguns exemplares dessas relíquias na Catedral Basílica, na Arquibadia de São Bento, no Convento do Desterro, na Igreja de São Francisco e, além de mostrá-las, pretende-se falar sobre sua função na vida do católico dos séculos XVII e XVIII.

A devoção a Nossa Senhora da Piedade no período colonial

Nancy Regina Mathias Rabelo

Doutora em Arte Visuais

CEFET/RJ

Nossa Senhora da Piedade, um tema contundente representando Maria com o Filho morto, ganhou grande impulso no âmbito da devoção particular desde sua origem na Alemanha, difundindo-se para outras partes da Europa. Em Portugal, as primeiras notícias de seu culto remontam ao século XV, com representação iconográfica registrada no Viseu. No Brasil, os padres catequistas jesuítas e franciscanos utilizavam esculturas simples, em barro, como forma de atrair adeptos para o catolicismo. Dentre as imagens marianas foram encontradas imagens de Nossa Senhora da Piedade, que de imediato tornaram-se referência para diversos exemplares, caracterizando uma tipologia de grande aceitação entre os simples. Uma pequena escultura em barro, colocada numa capela particular no fundo da baía de Guanabara em 1668 na região de Magé, tornou-se foco de grande veneração, atraindo romeiros de locais longínquos que lhe dedicavam quadros, mortalhas e toda espécie de bens em agradecimento aos favores alcançados, compondo um vasto patrimônio religioso. Por esta época teve início a crescente imigração de aventureiros em busca do ouro que aflorava nas minas, e percebe-se que a devoção à Senhora da Piedade expande-se para as freguesias que abrigavam os portos de confluência de caminhos: em 1677 era criada a Freguesia de Inhomirim, e em seguida, Iguacú. Na vertente paulista da trajetória bandeirante também se registrou o culto à Mater Dolorosa. À medida que a devoção foi se expandindo para o interior do território ao longo do caminho para as minas, no sentido de "serra acima", avançou no tempo e modificaram-se os modelos de representação, tornando-se mais dramáticos e elaborados. A assimilação devocional a Nossa Senhora da Piedade iniciada no litoral se espalhou pela terra mineira, onde veio a se tornar padroeira do estado, dar nome a importante acidente geográfico, e seu culto vigora até os dias atuais.

17 de setembro de 2009 - Quinta-feira - 14:45h - 15:00h

Mesa 4 - Aspectos históricos e sociais

São Sebastião: o resgate de uma devoção

✕ **Valtencir Almeida Passos**

Conservador-restaurador

Laboratório de Conservação e Restauração de Pintura e Escultura

Museu de Arte Murilo Mendes - MAMM

Universidade Federal de Juiz de Fora

valtenciralmeida@yahoo.com.br

O presente trabalho tem por objetivo a reflexão acerca dos processos de conservação e restauração da escultura em madeira policromada de São Sebastião, levando em consideração a função, o significado e os aspectos sociais para o seu guardião, senhor José Tirésio Dias, e para a comunidade, quanto à reinserção da imagem em seu lugar de origem, a pequena cidade de Olhos d'Água. Dessa forma, a referida imagem permanecerá, definitivamente, numa Capela especialmente construída para tal fim, marcando, assim, o seu retorno ao locus sagrado de culto. A cidade de Olhos d'Água, localizada no norte de Minas, cujo clima assemelha-se à região Nordeste de nosso país, apresenta, em sua cultura popular, a singular presença da imagem de São Sebastião que durante anos foi fator agregador e persistente como objeto de culto utilizado em ritual sagrado. A "fatalidade ecológica" local, a seca e a aridez, ocasionadas pela escassez das chuvas, unia a sofrida comunidade em torno da imagem de São Sebastião. A comunidade, para o alívio de sua aflição, apegava-se ao Santo, como agente mediador, e saía em procissão em busca da piedade dos céus. Vale ressaltar que a popularidade e a representação imagética de São Sebastião são praticamente comuns em todas as igrejas de Minas Gerais e suas invocações contra doenças, males e pestes são reconhecidas pelos seus devotos (ALVES, 2005). Nesse sentido, o senhor José Tirésio relata que desde criança participava desse ritual sagrado: esta imagem de São Sebastião vinha do povoado de Santa Maria para o encontro com outra imagem de São Sebastião que vinha da Igreja Matriz de Sant'Ana em Olhos d'Água. Quando as procissões se encontravam no caminho, trocavam-se as imagens. A troca somente era desfeita após a vinda da chuva. Este ritual deixou marcas profundas no imaginário da comunidade e de seu guardião que relata ainda que tal ritual perdurou por anos, mas que, gradativamente, foi sendo abandonado, e a imagem relegada ao esquecimento. Vale ressaltar que, ao longo de sua história, a imagem passou por intervenções indevidas com aplicações grosseiras de camadas de repinturas, emassamentos nas áreas de encaixe dos blocos, nas áreas das partes quebradas e perda de atributos iconográficos. Tais intervenções alteraram tanto no aspecto físico quanto devocional da imagem, comprometendo a estética e a integridade de sua devoção e o seu culto. O referido guardião da imagem de São Sebastião, residente em Juiz de Fora, no ano de 2007 teve a iniciativa de encaminhá-la ao Laboratório de Conservação e Restauração de Pintura e Escultura do Museu de Arte Murilo Mendes, da Universidade Federal de Juiz de Fora, para ser submetida aos processos de conservação e restauração, com vistas ao resgate dos valores históricos, estéticos e, sobretudo dos devocionais. A família de José Tirésio, em 2007 e 2008, construiu uma capela em Olhos d'Água, então denominada Capela de São Sebastião. Nesse sentido, a restauração cumpre a sua função social ao resgatar e aferir juízo de valor à imagem de São Sebastião, cujo retorno à sua cidade de origem, como doação definitiva à comunidade, foi marcado pelo restabelecimento de seu culto e de seu ritual sagrado, e pelo reconhecimento da imagem como Bem Identitário e Patrimônio Cultural, passível de preservação.

17 de setembro de 2009 - Quinta-feira - 15:40h -16:40h
Conferência 4

Ações de Inventário da Arte Sacra Fluminense – 2001/2008
Achados e perdidos

Marcus Antonio Monteiro Nogueira

Estudioso e colecionador

Ex-diretor do Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (Inepac) do Rio de Janeiro

A conferência objetiva compartilhar com os participantes do VI Congresso do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira o esforço realizado entre os anos de 2001 e 2008 no sentido de inventariar o acervo de arte sacra existente no Estado do Rio de Janeiro, período em que o conferencista, atuando em órgãos públicos, como Secretário de Cultura da Cidade de Nilópolis, RJ; como Superintendente na Secretaria de Estado de Cultura e finalmente como Diretor-Geral do Instituto Estadual do Patrimônio Cultural - Inepac pôde contribuir para a ampliação dos conhecimentos sobre o vasto e importante acervo de imaginária sacra fluminense. Em conjunto com as ações realizadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) no projeto "Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados", realizado com patrocínio da Fundação Vitae, e infelizmente paralisado desde julho de 2005, o "Inventário de Arte Sacra Fluminense" realizado pelo Inepac, ainda por concluir, tem se mostrado eficaz, como instrumento na proteção e recuperação desse acervo. Imagens que constavam como desaparecidas há décadas vêm sendo localizadas e novas informações sistematizadas, facilitando os estudos estilísticos, sobre origens e de atribuições de autorias. Entretanto, para que isso ocorra de maneira satisfatória é necessário que os órgãos públicos responsáveis compartilhem com pesquisadores e estudiosos o produto de suas ações, quer através de publicações, quer através de encontros, congressos e seminários. Com o subtítulo de Achados e Perdidos, o conferencista pretende também dar a conhecer as descobertas realizadas, muitas das quais de peças inéditas, ao longo desses oito anos, bem como relatar alguns casos de furtos e desaparecimentos de imagens valiosíssimas para o patrimônio cultural brasileiro e que não foram divulgados no mesmo período.

Figuras de presépio do Museu da Inconfidência: uma hipótese de datação

Angela Brandão

Professor Adjunto de História da Arte
Instituto de Artes e Design Universidade Federal de Juiz de Fora
brandaoangela@hotmail.com

Há quatro figuras de presépio, pertencentes ao Museu da Inconfidência, de Ouro Preto, provenientes de um armário da Sacristia da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, também de Ouro Preto. As peças foram atribuídas a Antônio Francisco Lisboa: um pastor ajoelhado, um personagem de pé identificado como pastor ou pescador e duas figuras, de mesma proporção, consideradas por alguns autores como os Reis Magos Baltasar e Gaspar. A dimensão e a proveniência dessas figuras remetem à tradição de presépios de igreja, dotados de um caráter público e de certa monumentalidade, se comparados àqueles de pequenas dimensões, dispostos em oratórios ou maquetes, destinados à devoção doméstica. Para se estabelecer um paralelo, tomando uma obra emblemática na arte portuguesa, poderia se mencionar o presépio da Basílica da Estrela de Lisboa, realizado por Joaquim Machado de Castro, tendo em vista as peças maiores que as de devoção doméstica e com uma gama variada de personagens, não se restringindo àqueles diretamente relacionados com a cena do Nascimento. As relações entre a arte dos presépios e a obra de Antônio Francisco Lisboa foram sugeridas por autores como Germain Bazin e Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. A importância dos presépios para a obra do escultor mineiro pode ser observada pelas quatro peças que se conhecem. Entre 1794 e 1796, o escultor, depois de concluir o altar-mor, deixou as obras da igreja de São Francisco de Assis, entre elas um presépio talvez inacabado, para se dedicar aos Passos da Paixão, em Congonhas do Campo. Parece sugestiva a hipótese cronológica de que pouco depois de finalizar ou de deixar incompletas as esculturas de um presépio, Antônio Francisco Lisboa se tenha dedicado aos Passos da Paixão, onde transparece de modo mais relevante uma linguagem própria dos presépios transferida às esculturas de tamanho natural, como o importante detalhe dos pés invertidos. Assim, as duas manifestações de conjuntos escultóricos na obra do autor teriam coincidido cronológica e estilisticamente. No atual estágio de nossas pesquisas não encontramos a menção de nenhum outro presépio nos inventários de igrejas mineiras do século XVIII e início do XIX, nem mesmo àquelas relacionadas à fé franciscana, para as quais a cena do Nascimento tinha uma particular importância. O pequeno conjunto incompleto do Museu da Inconfidência constitui um exemplo da transferência de elementos formais dos presépios de tradição italiana, alemã e portuguesa para esculturas em outras dimensões e formatos. A datação proposta para as peças varia, nos livros que se referem a essas obras de Antônio Francisco Lisboa, situando-os entre 1775 e 1794 ou anterior a 1779, ou mesmo entre 1791 e 1812. Convém lembrar, no entanto, o recibo de pagamento da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis transcrito no Dicionário de Judith Martins, referente à pintura de um presépio realizada por Francisco Xavier Gonçalves, datada de 1794 e que poderia estar relacionado com as referidas peças do Museu da Inconfidência, permitindo-se indicá-lo como critério para uniformizar sua datação, qual seja, anterior a 1794.

18 de setembro de 2009 - Sexta-feira - 09:15h - 09:30h
Mesa 5 - Autorias e atribuições

Tecnologia construtiva da obra de Manoel da Silva Amorim

Conceição Linda de França

Mestranda em artes Visuais
conceicao_franca@yahoo.com.br

Kleumanery de Melo Barboza

Mestranda em Artes Visuais
kleumanerymelo@yahoo.com.br

Maria Regina Emery Quittes

Doutora em História
Universidade Federal de Minas Gerais
mariareginaemery@yahoo.com.br

Apesar de ser reconhecida por muitos estudiosos como a arte de maior originalidade e qualidade técnica e artística do Brasil colonial, a imaginária pernambucana dos séculos XVIII e XIX apresenta uma carência de estudos, impossibilitando uma abordagem mais objetiva. Pernambuco apresenta uma imaginária diversificada procedente de oficinas estabelecidas nos atuais estados de Pernambuco, Alagoas e Paraíba que integravam, no século XVIII a Capitania Geral de Pernambuco, entretanto, as informações referentes a este período encontram-se dispersas, tornando-se necessário não apenas sua catalogação, mas, um estudo aprofundado, da "Escola Regional de Pernambuco" como classificou a pesquisadora Miriam Ribeiro. Dentro deste contexto escolhemos realizar um recorte que compreende aspectos técnicos e estilísticos da obra de Manoel da Silva Amorim, nascido no Recife em 1793 e onde faleceu em 1873, considerado o mais importante escultor do Nordeste do século XIX. Pouco se sabe sobre sua vida, porém sua obra, ainda pouco estudada pode ser encontrada em muitas igrejas do Recife e Olinda. Ao contrário de muitos artistas dos períodos anteriores, tinha o hábito de assinar suas obras, além disso, é possível encontrar várias imagens com documentação histórica que comprovam sua autoria. Era irmão da Ordem Terceira de São Francisco de Recife, para a qual confeccionou uma série de imagens processionais, as imagens de Santa Clara, São Luis, rei da França, que atualmente se encontram nos retábulos da nave da Capela Dourada e Nossa Senhora da Ajuda, no altar-mor da mesma Capela. Além destas imagens existe ainda a Mater Dolorosa do Mosteiro de São Bento de Olinda, o conjunto escultórico do cenáculo na Igreja do Divino Espírito Santo do Recife, São Manoel da Paciência da Igreja do Terço e o Senhor dos Passos da Igreja da Madre de Deus também na mesma cidade, que segundo PIO (1960) é um "trabalho de cunho notável, obra de um artista verdadeiramente genial." O objetivo desta pesquisa é reunir informações sobre o trabalho deste artista abordando seus aspectos históricos, estilísticos e técnicos tendo como ponto de partida a localização de suas obras que devidamente contextualizadas permitirão a realização de um estudo mais aprofundado de seu trabalho.

18 de setembro de 2009 - Sexta-feira - 09:30h - 09:45h

Mesa 5 - Autorias e atribuições

**Rodrigo Francisco Vieira e as imagens de pasta: uma técnica inusitada,
um autor reconhecido**

Gilca Flores de Medeiros

Mestre em Artes Visuais

Professora assistente - Núcleo de Conservação e Restauração / Centro de Artes / UFES
gilcaflores@hotmail.com

Este trabalho dá seguimento e atualização à pesquisa sobre as imagens sacras mineiras que apresentam o tecido como suporte, chamadas até então de "imagens de tela encolada". Na pesquisa desenvolvida a respeito dessas obras, localizadas na região do Campo das Vertentes, Minas Gerais, tínhamos uma única informação quanto à autoria: um registro de pagamento a Rodrigo Francisco, pela feitura da imagem de São Joaquim, em 1753, para a Matriz de Santo Antônio, em Tiradentes. Não obtendo até pouco tempo nenhuma informação sobre o autor e não havendo outras citações sobre feitura de imagens com uso do tecido além dos textos que falavam de imagens em tela encolada, presente na produção da imaginária de vários países da América Latina, a princípio relacionávamos as imagens mineiras a essa técnica, embora apresentassem diferenças básicas em sua construção. A publicação do texto de Padre Ignácio Piedade de Vasconcellos, na Revista Imagem Brasileira nº3, foi uma contribuição valiosa a esta investigação, uma vez que em seu tratado, publicado em 1733 em Lisboa, Vasconcellos relata com detalhes a mesma técnica de construção encontrada nas imagens mineiras, chamando-as de "figuras de pasta". Esta foi a única descrição encontrada até então deste tipo de imagem e fazendo referência justo a Portugal, caminho mais natural para a chegada da técnica ao Brasil. O acesso recente aos documentos de testamento e inventário de morte de Rodrigo Francisco Vieira, trouxe-nos também informações importantes sobre esse personagem: seu sobrenome, sua nacionalidade portuguesa e a confirmação de outra imagem da Matriz de Santo Antônio cuja feitura é também de sua autoria. Rodrigo Francisco Vieira, natural de Braga, reforça ainda a presença constante de bracarenses trabalhando nas igrejas em Minas Gerais no século XVIII, já citada em diversos outros artigos sobre a imaginária brasileira. Neste trabalho apresentaremos uma atualização dos dados da pesquisa, uma vez que temos agora informações mais concretas e que ampliam o campo de investigação deste tema. Faremos uma comparação do relato de Padre Ignácio da Piedade com as características técnicas encontradas nas imagens de Minas Gerais. Com o acesso ao testamento e ao inventário de Vieira demos início à pesquisa biográfica que nos permitirá conhecer melhor o único autor documentado das imagens de pasta de Minas Gerais. Apresentaremos ainda o início de um estudo comparativo dessas imagens, considerando suas características formais e historicidade, a partir do qual pretendemos sugerir grupos de obras que possam ser de mesma autoria.

18 de setembro de 2009 - Sexta-feira - 09:45h - 10:00h
Mesa 5 - Autorias e atribuições

Dois conjuntos de Pedro da Cunha na imaginária setecentista de Itu

Maurício Maiolo Lopes

Mestre em arquitetura, especialista em patrimônio arquitetônico: teoria e projeto
mauricio.lopes@usp.br

O trabalho reúne alguns resultados do Inventário do Patrimônio Cultural de Itu-SP. Aqui apresentamos uma parte do "capítulo" dedicado à imaginária. São dois conjuntos escultóricos encomendados no último quarto do século XVIII a Pedro da Cunha, artista português estabelecido no Rio de Janeiro. O primeiro é um conjunto dos Passos da Paixão. São sete esculturas em tamanho natural adquiridas no final da década de 1770 para a igreja do convento do Carmo; o segundo, também composto de sete imagens em tamanho natural, foi encomendado pela Ordem Terceira de São Francisco no ano de 1789 para o novo templo dos franciscanos da cidade. Neste último, destaca-se o raro conjunto do Cristo Seráfico com São Francisco. Além de apresentar resultados do inventário, o trabalho analisa aspectos referentes à relação entre o então incipiente desenvolvimento econômico paulista, a ausência de artistas e artífices em São Paulo e consequentemente, a necessária importação de artes e também de artistas. Também analisa características, formais, técnicas e iconográficas de ambos os conjuntos.

18 de setembro de 2009 - Sexta-feira - 10:45h - 11:00h
Mesa 6 - Materiais, técnicas e conservação

Imagens mineiras no Santuário Mariano

Carolina Maria Proença Nardi

Mestre - Conservadora e restauradora
Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (Ceib)
carolina.nardi@terra.com.br

Beatriz Coelho

Especialista - Conservadora e restauradora
Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (Ceib)
beatrizcoelho@terra.com.br

Os estudiosos da Imaginária Brasileira tiveram o acesso muito facilitado a uma publicação de relevante importância, o Santuário Mariano, com a reedição do Tomo Décimo pelo Instituto do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro (Inepac), no ano de 2007. De autoria de Frei Agostinho de Santa Maria, o Santuário Mariano faz um inventário das imagens de Nossa Senhora em Portugal e suas colônias. Foi editado em 10 tomos, entre os anos de 1707 e 1723, em Portugal. O autor do Santuário Mariano nunca esteve no Brasil e utilizou-se das informações colhidas pelo Frei Miguel de São Francisco para escrever o Tomo X. As primeiras informações são do ano de 1711 e foram destruídas pela invasão dos franceses ao Rio de Janeiro, sendo então reescritas e atualizadas nos anos de 1712, 1713 e 1714, para depois enviá-las a Portugal. O Tomo X, publicado em 1723, descreve 143 santuários e suas imagens, sendo 83 na Capitania do Rio de Janeiro, 40 na Capitania de São Paulo, 13 na Capitania de Minas Gerais, 5 na Capitania do Espírito Santo, 4 nas capitanias do sul (Paraná e Santa Catarina) e 1 na Colônia do Sacramento, que atualmente faz parte do Uruguai. As 13 imagens de Minas Gerais citadas no Santuário Mariano são o objeto específico deste trabalho. Foi estabelecida uma tabela com os dados mais relevantes sobre cada imagem encontrada no Santuário Mariano, tais como local de origem, sua posição nas ermidas e capelas, data de execução, materiais e medidas, existência de irmandade e data de sua festa. Após esse levantamento, foram visitadas as atuais Matrizes de Nossa Senhora do Pilar, de Santa Efigênia e Nossa Senhora da Conceição e a Capela de Padre Faria, em Ouro Preto; a Igreja da Sé, em Mariana; a Igreja de Nossa Senhora de Nazaré, e a Igreja de São Bartolomeu, a primeira em Cachoeira do Campo e a outra, em São Bartolomeu, distritos de Ouro Preto. As imagens foram estudadas detalhadamente quanto às suas medidas, localização atual, técnicas construtivas, estado de conservação do suporte e da policromia, sendo feita documentação fotográfica e escrita. Foram localizadas 11 delas, estando uma Nossa Senhora do Rosário desaparecida e outra, Nossa Senhora de Nazaré, que era de uma propriedade particular, do senhor "Balthazar de Godoy Moreyra", como referida no Santuário, cuja fazenda que não foi localizada.

18 de setembro de 2009 - Sexta-feira - 11:00h - 11:15h
Mesa 6 - Materiais, técnicas e conservação

**Análise de escultura em madeira policromada utilizando
fluorescência de raios X e radiografia computadorizada**

**Cristiane Calza¹, Renato P. Freitas¹, Davi F. Oliveira¹, Henrique S. Rocha¹,
Benvinda de Jesus F. Ribeiro², Ricardo Tadeu Lopes¹**

¹ Laboratório de Instrumentação Nuclear, COPPE/UFRJ

² Escola de Belas Artes, UFRJ

Neste trabalho analisou-se uma imagem de Nossa Senhora da Conceição, esculpida em madeira policromada, atribuída ao início do século XIX, utilizando-se as técnicas não-destrutivas de Fluorescência de Raios X e Radiografia Computadorizada. Esta escultura fica em exposição no altar-mor da Capela de São Pedro de Alcântara no Palácio Universitário, antigo Hospício Pedro II, no campus da UFRJ da Praia Vermelha. A análise científica de obras de arte vem adquirindo crescente interesse nos últimos anos, possibilitando a caracterização de materiais e técnicas empregados pelos artistas, de forma a auxiliar na identificação de falsificações e na avaliação de tratamentos de conservação e restauro. A análise por Radiografia Computadorizada permite a visualização de danos estruturais como rachaduras e, ainda, a parte interna das esculturas, revelando a utilização de estruturas metálicas para sustentação e materiais diversos que possam ter sido ocultados em seu interior. Já a análise por Fluorescência de Raios X permite a identificação dos pigmentos utilizados na policromia, assim como dos materiais empregados na base de preparação. Esta identificação é realizada com base na caracterização da composição elementar de cada pigmento associada à sua cor característica. Uma vez que a cronologia de utilização dos pigmentos encontra-se muito bem documentada, é possível estabelecer-se a procedência, o período histórico e, conseqüentemente, a autenticidade de uma obra de arte a partir desta análise. Para a obtenção da imagem radiográfica da escultura utilizou-se um scanner portátil para Radiografia Computadorizada CR 50P da GE, um detector do tipo Image Plate da Fuji e uma fonte de raios X da Oxford. Os resultados revelaram detalhes da escultura, cravos metálicos, rachaduras e intervenções antigas. As análises por Fluorescência de Raios X utilizaram um sistema portátil desenvolvido no Laboratório de Instrumentação Nuclear, o qual consiste de um tubo de raios X com anodo de tungstênio da Oxford e um detector Si-PIN XR-100CR da Amptek. Este sistema é adaptado a um tripé desmontável, o que permite a análise de estátuas em seus próprios pedestais, assim como de quadros, sem a necessidade de removê-los das paredes. Os resultados desta técnica revelaram a utilização de gesso na camada de preparação e de folhas de ouro, aplicadas sobre o bolo armênio, nas áreas douradas. Nas regiões de carnação foi utilizada uma mistura de branco de chumbo e vermilion. Nos cabelos castanho-escuros da santa e dos anjos utilizou-se umbra e uma mistura de vermilion, ocre e branco de chumbo nos lábios. Na túnica e no manto foram identificados: ocre (vermelho e marrom), azul da Prússia, branco de chumbo e um pigmento à base de cobre (provavelmente verdigris).

18 de setembro de 2009 - Sexta-feira - 11:15h - 11:30h

Mesa 6 - Materiais, técnicas e conservação

Os oratórios mineiros em estilo D. José I e a utilização do vidro plano no Brasil: a importância da análise dos materiais na datação das obras religiosas

Maria Alice Honório Sanna Castello Branco

Especialista em Conservação e Restauração

Mestre em História e Crítica da arte

A proposta de apresentação de parte de minha pesquisa de mestrado ao Congresso do CEIB é mostrar como e porque as análises da técnica de fatura e dos materiais constitutivos da série de oratórios mineiros em estilo D. José I contradizem uma datação por análise estilística. Nessa apresentação, enfatizo a importância de tais análises que, afinal, nos permitem uma reflexão sobre as condições da produção dessa série sob a perspectiva da realidade socio cultural brasileira nos anos oitocentos. A série de oratórios em estilo D. José I, feitos para o culto doméstico, se distingue como representativa do rococó religioso desenvolvido na região das Minas Gerais. Quanto ao estilo, sabemos que a introdução do rococó na região ocorreu entre 1760 e 1770. Historiadores da Arte como Myriam Ribeiro e Afonso Ávila apontam, nesta década, a fase de assimilação das formas ornamentais do rococó religioso europeu pelos artesãos portugueses ou brasileiros que trabalhavam na colônia. Aqui, como na Europa, a aplicação desse repertório não ficou restrita às obras arquitetônicas de igrejas ou aos paramentos e imagens sacras da liturgia, mas o modelo se estendeu aos objetos do âmbito da vida privada, como os oratórios pesquisados. No presente, temos numerosos exemplares da série que encontram-se preservados por colecionadores ou em acervos de museus de arte sacra, públicos ou privados. Devido à inexistência (ou não localização) de documentos referentes a esses objetos, pouco sabemos sobre os artistas, as condições ou a época de fabricação dos mesmos. Em função desse desconhecimento e do estágio inicial de pesquisas ou trabalhos acadêmicos voltados especificamente para estes objetos é comum nos depararmos com a informação sobre o “provável período” de sua produção, situado entre o último quartel do século XVIII e o primeiro quartel do século XIX. Essa datação aproximada, amplamente difundida, refere-se, exclusivamente, à afinidade estilística dos objetos desta série, nos quais a presença da utilização de elementos do repertório do rococó religioso mineiro é irrefutável, com outros objetos da arte sacra no mesmo estilo e realizados naquele período que, destinados à liturgia, possuem documentação relativa à encomenda. Entretanto, as análises dessas obras pelo que elas são - afinal, o que temos é a sua materialidade - aliada à análise das condições socio culturais que as tornaram obras possíveis naquela sociedade, em um determinado momento histórico, indicam sua produção em período diverso daquele difundido. Em primeiro lugar, a análise da técnica construtiva nos permite afirmar que eles foram idealizados com fechamento em vidro plano, o que é evidenciado pela presença de sulcos entalhados na peça de madeira frontal, adequados à colocação e ao manuseio do vidro. Inclusive, o fechamento com peça de vidro, colocam-nos na tipologia das maquieta. É importante frisar que a hipótese de uma adaptação ulterior, ou seja, a colocação de peças de vidro em todos os exemplares, tal qual são envidraçados, seria uma hipótese utópica e inexecutável. Sobre a análise dos materiais, a existência das peças de vidro, fechando cada um dos nichos das dezenas de oratórios da série que foram observados, levou-me à indagação da acessibilidade ao vidro na colônia brasileira de fins do século XVIII e à pesquisa sobre a fabricação e utilização de vidro plano no Brasil. Diversos historiadores, dentre eles nomes como Gilberto Freyre ou o professor de engenharia da UFRJ, Silva Telles, apontam para a possibilidade de utilização do vidro plano em obras de arquitetura e em peças de mobiliário no Brasil exclusivamente a partir da “abertura dos portos às nações amigas”, fato ocorrido em 1810. Antes disso, tal material foi escassamente usado na colônia, conforme a vasta bibliografia historiográfica luso-brasileira consultada. Creio ser relevante apresentar, nesse Congresso, os resultados parciais da pesquisa de mestrado feita no PPGAV da EBA/ UFRJ, no sentido de enfatizar a importância de se analisar o ser dos objetos da arte sacra brasileira e evitar anacronismo nas atribuições.

18 de setembro de 2009 - Sexta-feira - 11:30h - 11:45h

Mesa 6 - Materiais, técnicas e conservação

**A imagem relicário de São Bonifácio: a pedra fundamental da missão da
Companhia de Jesus no Grão-pará e Maranhão**

Kátia Santos Bogéa

Especialista em historiografia nacional - Superintendência do Iphan no Maranhão
katiabogea.3sr@iphan.gov.br

Stella Regina Soares de Brito

Especialista em conservação e restauração de monumentos históricos - Superintendência do
Iphan no Maranhão
stellareginabrito@hotmail.com

Emanuela Sousa Ribeiro

Doutora em história - Superintendência do Iphan em Pernambuco e Universidade Católica de
Pernambuco
emanuelasousaribeiro@yahoo.com.br

Este trabalho visa apresentar a pesquisa histórica e os trabalhos de identificação e restauro da imagem relicário de São Bonifácio – em madeira policromada - que se encontrava em um templo católico localizado na cidade de Penalva, a 390km de distância de São Luís, capital do estado do Maranhão. Através de pesquisa histórica e de análise tipológica foi possível identificar a procedência da referida imagem, constatando-se que se trata da imagem doada, por volta de 1652, pelo papa Papa Urbano VIII (1568 - 1644) à missão que a Companhia de Jesus organizava no norte brasileiro, destinada a catequese dos índios do Maranhão e Grão-Pará. Na ocasião foram doadas duas imagens para a missão jesuíta: a imagem relicário de Santo Alexandre, que foi destinada ao Grã-Pará, e ainda hoje se encontra na Igreja de mesmo nome, em Belém – PA, e a imagem relicário de São Bonifácio, destinada ao Maranhão, que esteve desaparecida até 2009, quando foram finalizados os trabalhos de identificação e restauração da peça. Atualmente a imagem encontra-se em processo de tombamento pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

18 de setembro de 2009 - Sexta-feira - 14:00h - 15:00h
Conferência 5

Escultores e Imagens da Região de Braga

Prof. Eduardo de Oliveira

Pesquisador da Biblioteca Pública de Braga / Universidade do Minho, Portugal

Braga foi uma cidade que sempre viveu ao lado da Igreja. Será sobretudo a partir do Concílio de Trento que se desenvolverão na cidade todas as indústrias que com ela se relacionaram. Entalhadores e escultores, pedreiros e ourives irão ser conhecidos da Galiza ao Brasil. Mas serão sobretudo os seus entalhadores e imaginários que irão ser apreciados e disputados, podendo dizer-se que no Norte do país não há uma povoação onde não haja obras suas. Na nossa apresentação, iremos dar a conhecer as principais linhas de força do desenvolvimento da imaginária em Braga desde o séc. XVII à actualidade.

18 de setembro de 2009 - Sexta-feira - 15:30h - 17:30h - Poster

A iconografia da árvore genealógica da Sagrada Família, no oratório da Igreja de Madre de Deus, Angustura, Além Paraíba - Minas Gerais, Brasil

André Vieira Colombo

Fundação Cultural Chico Boticário
Pesquisador da História da arte, arte sacra e religião
colombohistoria@gmail.com

Fernando José Teixeira

Pesquisador da História da arte, arte sacra e religião em Portugal. fjt.torga@gmail.com

O trabalho dedica-se ao estudo iconográfico do conjunto escultórico da Árvore Genealógica da Sagrada Família que compõe um grande oratório existente na Igreja Matriz de Madre de Deus, no distrito de Angustura, município de Além Paraíba – Minas Gerais - Brasil. O oratório é uma obra que apresenta várias singularidades que nos levaram a empreender esse estudo: Comporta uma representação iconográfica rara na arte sacra brasileira e possui significativa qualidade técnica, tanto na talha das imagens quanto à sua policromia: O conjunto escultórico está instalado em um oratório de salão de dimensões inusitadas, comparado com a maioria dos oratórios difundidos ou produzidos no Brasil, o que remete a uma possível intencionalidade de sua confecção para culto público; A obra é uma das mais importantes do acervo da Igreja de Madre de Deus do referido distrito e faz parte de um conjunto urbano tombado como patrimônio cultural do município de Além Paraíba. O estudo justifica-se pelo fato do objeto ser bastante desconhecido e encontrar-se em estado de conservação bastante crítico e acelerado processo de degradação por ataque de cupins, o que reclama por urgente e delicado processo de restauração. Nesse sentido objetiva despertar, através do estudo de sua iconografia rara, a atenção para a sua exemplaridade e necessidade de preservação. A priori acreditou-se que o conjunto cênico do oratório poderia tratar-se de uma representação da “Árvore de Jessé” pelo fato da representação ser muito semelhante em vários elementos às iluminuras que serviram de inspiração às esculturas e pinturas portuguesas com essa temática e pela representação da “Árvore de Jessé” ter sido muito difundida na arte portuguesa, o que nos levou a aventar a hipótese dela também ter chegado às terras brasileiras. O aprofundamento do estudo iconográfico elucidou vários elementos e atributos que nos levaram a refutar essa hipótese e reconhecê-lo como um conjunto escultórico alusivo à Árvore Genealógica da Sagrada Família, onde Jessé foi substituído, como em outras obras já estudadas, pela imagem de Davi. A identificação da escultura jacente, que segura a árvore onde se escalona os demais membros da sagrada família como o rei Davi foi decisiva neste estudo. Não foi possível formular conclusões definitivas sobre a origem e autoria da peça. Mas a respeito de sua iconografia constata-se que se trata de um oratório dedicado à Árvore Genealógica da Sagrada Família e artista que o concebeu aproveitou habilmente o esquema das árvores de Jessé para dar ao oratório um aparato esteticamente mais vistoso e iconograficamente mais rico, importando o que podia da árvore de Jessé (posicionamento da figura jacente, colocação dos antepassados da Sagrada Família num registo intermédio, inclusão da árvore e das figuras da Santíssima Trindade); O artista não foi tão imaginativo no que toca à representação de Davi, que seria mais facilmente identificado se a sua figura fosse acompanhada dos atributos tradicionais: a harpa de salmista, a lança, a funda ou a cabeça de Golias, a recordar os seus episódios guerreiros, mas a presença de atributos como armadura militar, escudo e livro, embasam essa identificação. Com muita propriedade o artista legou a nossa contemplação um conjunto cênico de rara beleza escultórica e decorativa, onde as imagens de Deus Pai, Davi, Santa Ana, São Joaquim, São José, Maria e Menino Deus nos contam, em narrativa histórica, uma das mais prolficas tradições bíblicas: a origem nobre davídica de Maria e Jesus.

18 de setembro de 2009 - Sexta-feira - 15:30h - 17:30h - Poster

Ambivalências entre os objetos de culto religioso. Da devoção para a coleção

Atílio Colnago Filho

Especialista em Conservação e Restauração
Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo
atiliocolnago@hotmail.com

Depois da instalação da Capitania do Espírito Santo, em 1535, a mesma vai lentamente se consolidando. Quando é descoberto ouro nas regiões onde se localiza hoje Minas Gerais, a capitania é vendida pela corte portuguesa e proibido qualquer tipo de crescimento para que o ouro descoberto não saísse pelo litoral capixaba, o caminho mais próximo e lógico para o mar, ficando fechada por mais de 100 anos. No período colonial, profundamente arraigado ao pensamento religioso, a fé cristã e as práticas religiosas foram o centro da vida em Vitória, o que pode ser verificado pela quantidade de capelas (03) e igrejas (08) em relação à dimensão da pequena vila, indicando uma reafirmação da ampla vitória pretendida pelos colonizadores e pela fé católica que buscavam fazer da colônia portuguesa um novo reino de Deus. Entre 1908 a 1912, Jerônimo Monteiro, Presidente do Estado, inicia um processo de modernização da cidade, que continua de forma contínua e incessante, sobretudo a partir das primeiras décadas do século XX, porém, sistematicamente destruindo as construções do passado. A religião perde seu caráter central no imaginário da cidade, cedendo progressivos espaços a um processo de modernização, marcada não só pelo caráter administrativo e comercial, mas também por funções até então inexistentes ou inexpressivas como educação, lazer, saneamento, eletrificação, entre outros e, nesse processo um número significativo de igrejas e capelas são demolidas (05) ou destituídas de seu ofício principal (02). As esculturas que não puderam entrar no programa iconográfico das igrejas restantes, vão fazer parte de um museu sem a tutela eclesiástica (inaugurado em 1945 e fechado em 1966), sob a guarda do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e, mais recentemente, do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). Com a mudança significativa no aspecto simbólico das esculturas é sua força como objeto de arte que vai preponderantemente atuar, contendo os elementos essenciais para figurar como tal: beleza, temporalidade e história. Como coordenador do Núcleo de Conservação e Restauração do Centro de Artes da UFES (de 1990 a 2008), tive a atenção voltada para o grande número de peças dedicadas às invocações marianas, perfazendo um total de oitenta e oito esculturas policromadas sobre os mais variados suportes, procedentes de várias regiões do Estado, pertencentes a igrejas ou acervos de museus. Esse grupo será utilizado como o recorte que servirá para delinear nossos estudos a respeito da diferença existente entre as imagens devocionais que carregam consigo a presença do sagrado (que delas emana e que é reafirmado continuamente nos rituais que as tem como elemento principal) e as esculturas com caráter museológico que, apartadas do sagrado, deixaram de ser o elemento intermediário entre os homens e a esfera divina, perderam essa aura mas também não se inseriram no mundo das coisas profanas. Mas essa divisão entre sagrado e profano não se encaixa na proposta de alguns autores, por seu caráter demasiado dicotômico. O que pretendemos é mostrar que existe um espaço intermediário entre essas duas instâncias, um "limbo" ainda não estudado e definido, mas ocupado por esse grupo de esculturas que inicialmente iremos denominar de "não-sagrado".

18 de setembro de 2009 - Sexta-feira - 15:30h - 17:30h - Poster

Restauração de douramentos em esculturas policromadas: seus aspectos, critérios e técnicas

Camila Gavini Viana

Graduanda do curso de Artes Plásticas - Estagiária do Núcleo de Conservação e Restauração
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
camilagavini@hotmail.com

As esculturas em madeira encontradas no Brasil, datadas dos períodos Barroco e Rococó, possuem uma grande diversidade de técnicas artísticas e acabamentos, que as transformam em obras de grande beleza, exuberância e riqueza, tornando-se assim objeto de estudo de diversas áreas. O douramento é uma técnica de ornamentação muito utilizada na imaginária brasileira e está sempre associada a outras técnicas de ornamentação como o esgrafito, a punção e a pastiglia. No processo de restauração umas das etapas que gera discussões é a reintegração, e no caso específico do douramento, ela é ainda mais complexa. Nas lacunas, localizadas em áreas de douramento com esgrafito, a reintegração é mais facilmente resolvida restituindo a leitura estética da obra. No entanto a problemática, no que diz respeito em resolver a reintegração, persiste quando a lacuna se encontra em uma extensa superfície dourada, pois o brilho é intenso e o tom do ouro muda de acordo com a incidência de luz. Geralmente a reintegração é feita com tintas que apresentam uma baixa reflexibilidade em relação ao ouro, por isso elas apresentam um aspecto de cores fixas e estáveis e o ouro não. Nesta comunicação, temos como objetivo, apresentar o nosso estudo sobre a reintegração de douramento, cuja prática foi efetuada em protótipos. Neles aplicamos materiais diferentes, frequentemente utilizados em ateliês, buscando algo que amenize o aspecto das lacunas nas reintegrações, e a partir destes resultados faremos uma análise comparativa entre os materiais e as técnicas, investigando quais deles alcançam o melhor resultado esteticamente.

Limpeza a Laser: debatendo teste e resultados da restauração da imagem do Cristo Crucificado do distrito de Lobo Leite, Congonhas, MG

Clarissa F. Peixoto

Bacharel em História

clarissa_fpeixoto@yahoo.com.br

Nos últimos tempos, a conservação e restauração tem conseguido grandes avanços, principalmente, no Brasil com a consolidação de grandes centros de restauração e com os avanços tecnológicos. E com isso, novas ferramentas são colocadas a disposição do conservador e restaurador, métodos eficazes e menos prejudiciais. O presente artigo tem por objetivo mostrar o trabalho realizado na imagem do Cristo crucificado do distrito de Lobo Leite – Congonhas / MG, datada na segunda metade do século XVIII, em especial o trabalho realizado no filactério, que é de prata repuxada, cinzelada e batida. Essa placa possui uma veladura na parte frontal o que dificultou sua limpeza pelos métodos tradicionais, então sua limpeza foi realizada pelo método foto-mecânico com laser Nd: YAG, operando em modo funcional (1064nm). Os resultados demonstraram a eficácia na limpeza que retirou as sujidades sem remover a a veladura.

18 de setembro de 2009 - Sexta-feira - 15:30h - 17:30h - Poster

**A pintura de José da Costa Andrade na imagem religiosa de Salvador
oitocentista**

Cláudia Maria Guanais Aguiar Fausto

Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia
Coordenadora do ateliê de conservação e restauro
Mestranda em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia
cmguanais@ig.com.br

A presente comunicação trata de parte da pesquisa desenvolvida no Programa de Pós Graduação de Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia, intitulada "Padrões e cromatismos na policromia da escultura sacra católica em Salvador" tendo como orientador o Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire. Na fase preliminar da pesquisa, identificamos que a pintura na imagem de São Domingos de Gusmão, pertencente à Ordem 3ª de São Francisco, com excelente qualidade técnica, é de autoria de José da Costa Andrade (?/18-). Marieta Alves, pioneira na pesquisa em arquivos de Salvador, cujas anotações trouxeram ricas informações aos pesquisadores da atualidade, em seu Livro "História da Venerável Ordem Terceira da Penitência do Seráfico Pe. São Francisco da Congregação da Bahia" transcreve o termo dos terceiros franciscanos contratando os serviços do pintor no ano de 1834. Não foi encontrado nenhum registro da irmandade sobre possíveis modificações na pintura da referida imagem, portanto é bem provável que este documento refira-se à pintura atual. Até o momento não foi possível fazer análise estratigráfica, mas em pequena lacuna na lateral esquerda, verificamos que não há pinturas sobrepostas, tornando mais confiável esta informação. Até a presente data, identificamos nove imagens de locais e procedências diversas com o mesmo padrão da Imagem de São Domingos de Gusmão. Caracteriza-se basicamente por florões dourados centrados por rosáceas estilizadas (observamos que a construção desta rosácea segue um padrão muito singular, pois ao centro há uma forma circular circundada de pétalas, sendo que a pétala central possui uma borda virada para frente) e espécies de frutos (os quais foram denominados de "castanhas") que, apesar de ser uma forma simplificada, apresenta pincelada de claro e escuro, criando áreas de luz e sombra respectivamente. Há também formas ovais semelhantes a frutos, com áreas de claro e escuro e ao centro pintura circular. Além destes arranjos, onde o artista trabalhou com pintura a pincel, observamos que o "recorte" nos padrões dourados é similar, como a "punção" aplicada sobre o douramento nas barras da túnica e manto, formando desenhos geométricos e fitomorfos. José da Costa Andrade é também o autor de oito painéis realizados em 1827, localizados na sacristia da Igreja de Santana de Salvador, conforme consta no livro "Atividades Artísticas nas Igrejas do Pilar e de Santana na Cidade do Salvador", de autoria de Carlos Ott. Nas anotações em fichas avulsas, o autor indica o arquivo que contém a contratação da pintura, arquivo que até a presente data não foi encontrado. Esta informação, confirmada por Marieta Alves em seu "Dicionário de Artistas e Artífices na Bahia", é relevante para a pesquisa, pois demonstra ser um artista habilidoso e experiente, apesar de Carlos Ott afirmar que estas pinturas eram cópias de estampas e que o pintor "não tinha estilo próprio". Será que esta observação de Carlos Ott aplica-se também à policromia das esculturas religiosas que possuem padrões tão similares? Sabemos que o estudo sobre autoria é bastante delicado e de difícil resposta, pelo fato das obras não serem assinadas e possuírem uma documentação escassa, o que não impede o aprofundamento sobre um assunto tão esquecido na historiografia da arte religiosa baiana.

Esculturas em marfim: estudo da técnica construtiva

Conceição Linda de França

Mestranda Artes Visuais da Escola de Belas Artes
Universidade Federal de Minas Gerais
conceicao_franca@yahoo.com.br

Kleumanery de Melo Barboza

Mestranda Artes Visuais da Escola de Belas Artes
Universidade Federal de Minas Gerais
kleumanerymelo@yahoo.com.br

O marfim é um material orgânico obtido a partir dos dentes dos elefantes. Por semelhança, este nome foi também dado para os dentes de outros animais utilizados para o mesmo fim – a escultura. De acordo com sua estrutura anatômica e composição química, pode ser considerado um elemento intermediário entre o osso e o chifre. Devido as suas propriedades termoplásticas, foi um dos primeiros materiais orgânicos poliméricos naturais conhecido e dominado pelo homem. Os gregos antigos foram os primeiros a registrar e desenvolver técnicas, dentre as quais, submetê-los a ação de calor ou vapor d'água explorando seu caráter termoplástico. O marfim foi utilizado como matéria-prima para esculturas durante vários períodos históricos, nas mais diversas civilizações na elaboração de objetos que variavam dos primitivos bastões de mando utilizados pelo homem pré-histórico às esculturas religiosas indo-portuguesas. Em relação aos seus aspectos visuais, a procedência do marfim influencia nas características do material. Por exemplo, os dentes dos elefantes provenientes da Ásia eram mais brancos que os de procedência africana, de textura menos fechada, porém, não susceptível ao polimento. O tipo mais refinado e que proporcionava melhor acabamento era proveniente da região chamada Paganí, no leste da Costa da África. A facilidade ou dificuldade no entalhe também era influenciada pelas características específicas apresentadas pelo material. Um marfim obtido de um hipopótamo era bem mais duro por apresentar esmalte e cimento que precisavam ser removidos previamente, e por ser oco em quase toda sua extensão, era utilizado apenas para elaboração de objetos pequenos. O objetivo deste estudo generalizado é descrever algumas técnicas antigas utilizadas na confecção de esculturas em marfim, abordando questões relacionadas a matéria-prima, tecnologia construtiva e alguns critérios para conservação destes bens. Paralelo a esta pesquisa estamos estudando algumas esculturas de marfim do Museu Mineiro, priorizando aspectos da técnica construtiva e relacionando os resultados aos conhecimentos adquiridos na pesquisa global.

Madonna do menino travesso

Fernanda Correa da Silva

Estudante do 5º período do curso de História

Universidade Federal Fluminense (UFF)

fernanda.corre@yahoo.com.br

O trabalho tem por objetivo analisar a escultura Madonna do Menino Travesso (Itália, século XVI), presente no acervo da Fundação Eva Klabin, localizada na Lagoa, Rio de Janeiro. Por escolha da colecionadora, a casa-museu abriga obras que cobrem um arco de cinquenta séculos, com peças desde o século III a.C. até o século XIX. Um dos pontos altos da coleção é a Sala Renascentista, composta por diversas obras do período, entre elas, a Madonna do Menino Travesso. A escultura em questão chama a atenção devido a sua peculiaridade. É a representação de Nossa Senhora com o menino em uma atitude travessa, descobrindo o seio da mãe. O seu autor é um escultor anônimo, denominado pelos estudiosos como o Mestre dos Meninos Travessos, devido a imagens semelhantes espalhadas por outros museus do mundo. Portanto, o trabalho é um convite a uma pesquisa mais aprofundada sobre a escultura e o seu autor, com base em uma análise histórica e iconográfica.

18 de setembro de 2009 - Sexta-feira - 15:30h - 17:30h - Poster

Los vidrios de la Santa Capilla en Paris: imágenes de luz de la historia sagrada

Francesca Braida

Doutora em História

Ecole Pratique des Hautes Etudes - Paris

francescabraida@yahoo.com

En su estudio sobre de la Santa Capilla en Paris, construida por el rey de Francia San Louis en el siglo XIII, para conservar las reliquias de la corona de espinas de Cristo y de la pasión, Louis Grodecki a evidenciado la estrecha relación que existe en el siglo XIII entre la arquitectura, el pensamiento teológico y la literatura profana. Partiendo de este punto, me propongo analizar la relación "specular" de la santa Capilla, luego de elección como depositario de las reliquias de la pasión, iluminada por los vidrios, y de la Jerusalén celeste, lugar del cordero, símbolo del Cristo, donde la luz se difunde en la totalidad del lugar. La preciosidad de la caja que contiene las reliquias de la pasión, en oro incrustada de piedras preciosas, nos recuerdan de la Jerusalén celeste en donde los muros y los interiores son construidos en oro y piedras preciosas. Es en un precurso terrestre y celeste a través de la arquitectura de la luz de los vidrios de la Santa Capilla, verdaderas paginas de la Biblia, que quiero atraer la atención a la relación estrecha que existe entre el texto sagrado y la imagen, espacio y arquitectura de la imagen medieval a través de los textos literarios. El Pelerinaje de vida humana escrito por Guillaume de Digulleville en el siglo XIV, propone por medio del sueño, la visión de la Jerusalén celeste. Es a través del estudio sobre las imágenes del sueño, la visión de la Jerusalén celeste, de los estudios sobre la luz y sobre la nueva concepción gótica del espacio sagrado que quiero demostrar la estrecha relación de la consciencia en la Edad Media en donde la representación física y la representación imaginaria parecen nacer de la misma unidad o idea.

18 de setembro de 2009 - Sexta-feira - 15:30h - 17:30h - Poster

Dos riscos à execução: projeto de João Nepomuceno Correia Castro para os altares laterais da Capela de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto

Hudson Lucas Marques Martins

Graduando em história pelo Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade de Ouro Preto
hudsonlmm@yahoo.com.br

João Nepomuceno Correia Castro foi um importante pintor em atuação nas Minas a partir do final do século XVIII. suas obras alcançaram grande valor estético e material, as mais conhecidas delas foram os painéis e o forro da nave do santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas, Minas Gerais. Sempre lembrado por todos os historiadores da arte como pintor de forros e painéis, João Nepomuceno também executou vários trabalhos tais como encarnar, dourar e estufar imagens, além de um raro risco para altares colaterais encontrado na parede do consistório da capela de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto. Este risco é o objeto central desse artigo, analisando comparativamente o projeto feito por João Nepomuceno e suas execuções, feitas em momentos posteriores, em talha. Os altares laterais foram entregues em datas diferentes e para artífices distintos, evidenciando na documentação um discurso para "adequá-lo ao bom gosto da arte", "mais moderno" segundo Germain Bazin em sua já clássica publicação sobre arquitetura religiosa barroca no Brasil. A análise de elementos formais e estéticos subsidiará a identificação de preferências ornamentais durante a produção dos seis altares da nave e o projeto inicial no consistório da capela de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto, Minas Gerais

A imaginária setecentista da Igreja de São Francisco Xavier em Belém do Pará

Iaci Iara Cordovil de Melo

Secretaria de Cultura do Estado do Pará, SECULT-PA/Departamento de Patrimônio,
Histórico e Artístico, DPHAC
iaciara@ibest.com.br

A instalação do catolicismo durante a colônia exigiu a feitura de uma grande quantidade de peças sacras pintadas, esculpidas ou entalhadas que abasteceram capelas e igrejas pelo Brasil afora. Na então Vice-Província do Grão-Pará e Maranhão os trabalhos foram desenvolvidos principalmente sob a égide das ordens primeiras, com destaque para a Companhia de Jesus, que, entre meados dos séculos XVII e XVIII, mantinha dois grandes pólos abastecedores de obras, um em Belém e o outro em São Luís, com irmãos artífices deslocando-se entre os dois locais: o do Pará localizava-se nas oficinas do colégio de Santo Alexandre. Tratamos aqui da imaginária que sobreviveu aos nossos dias, produzida para ornar especificamente a antiga Igreja de São Francisco Xavier, rebatizada como Santo Alexandre após a expulsão dos inicianos, e que integra desde 1998 o acervo do Museu de Arte Sacra (MAS), localizado na própria Igreja e no antigo colégio. Dispostas originalmente nas oito capelas da nave, na profunda capela-mor, na sacristia e na capela doméstica, as peças foram adquiridas em Portugal ou desenvolvidas nas oficinas de estatuária, carpintaria, serralheria, pintura e douração sob a orientação dos qualificados padres e irmãos da assistência portuguesa. Estes formavam mestre-de-obras e oficiais mecânicos a partir da mão de obra disponível na região (índios, negros e noviços) visando à conversão, a aculturação e sob certa medida, a independência artística da Metrópole. As orientações estavam sempre em consonância com o eficiente projeto catequético da Ordem na Europa, numa produção que atendia ao programa iconográfico jesuítico com as devoções marianas, cristológicas, martiriológicas e nas imagens de propaganda da Sociedade de Jesus, constituindo hoje uma parcela da nossa identidade cultural. É neste grande cenário de ocorrências sociais, fragmentado pelo distanciamento temporal do sistema de produção, no qual nos debruçamos. Ocupamo-nos das questões voltadas para a mestiçagem estética e suas intrínsecas relações introduzidas nas variações das peças conforme a experiência do mestre artífice, do material e mão de obra empregada na região, o que entregou a obra um caráter particular e sincrético que mescla a dramática técnica europeia barroca à fisionomia indígena, servindo de base para o que autores como Myriam Ribeiro e Kátia Bogéa apontam como as origens de uma escola de imaginária no Norte do Brasil.

18 de setembro de 2009 - Sexta-feira - 15:30h - 17:30h - Poster

Estudo de uma pintura do século XVI - A Virgem, o Menino, dois Santos e a Doadora – acervo Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa

Jane Ayres Bordin

Mestre em Arte Patrimônio e Restauro

Docente Prof. adjunto I aposentada - Universidade Estadual de Londrina/UEL, Paraná

Atualmente pesquisadora independente

janebordin@sercomtel.com.br

O estudo do simbolismo das representações iconológicas do culto da Virgem nesta pintura do século XVI – A Virgem, o Menino, dois Santos e a Doadora- traduz plasticamente, num discurso formal e ideológico, a interpretação visual das litanias e alegorias e a presença dos pais da Virgem, numa alusão velada ao Culto da Imaculada Conceição. A pintura, que é objecto do nosso estudo, além de expressar uma clara exaltação ao culto da Virgem, contém elementos que a tornam uma valiosa fonte histórica e documental. Além das imagens do contexto religioso, é importante ressaltar o retrato da doadora da obra - a fidalga Dona Joana de Eça, aia da rainha Dona Catarina - para o Convento de nossa Senhora da Esperança de Lisboa. Num olhar detalhado detectam-se várias questões para análise (ou reflexão) como: as fortes características italianizantes oriundas das tendências dos pintores nórdicos-romanistas, mescladas com o figurino flamengo; datação; autoria; a estética do retrato de corte; as encomendas reais aos artistas do norte da Europa e sua presença nas oficinas da época em Lisboa, bem como a interpretação visual das alegorias e litanias relativas ao culto da Virgem. As prósperas e florescentes relações de intercâmbio e comércio ultramarino com Antuérpia gerando riquezas, as feitorias, a diplomacia, as trocas e o mecenato artístico foram uma das vias de penetração deste formulário maneirista que influenciou a arte Portuguesa do século XVI. Os elementos italianizantes mais evidentes dos primeiros planos desta pintura, como a arquitetura baseada nas leis perspécticas, o decorativismo alegórico, a dimensão e a estética das figuras conjugam-se com certos aspectos da pintura do norte da Europa, tais como o desenho rigoroso das minúcias, expressas principalmente nos detalhes das vestes e nos planos mais distantes, projetados pela perspectiva aérea, os relevos montanhosos na paisagem ao fundo, típicos dos Países Baixos, encontrados usualmente nas pinturas flamengas. Os elementos arquitetónicos, as figuras, a vegetação, a paisagem, os elementos simbólicos e iconográficos fazem parte do elenco que constitui esta obra. As figuras representadas, antes de cumprirem o seu papel como expressão artístico-estética pictórica, desempenham um papel fundamentado em princípios doutrinários e iconográficos predeterminados. Na pintura destacam-se as figuras principais situadas, ao centro a Virgem sentada no trono com o Menino no colo, ladeada por Santa Ana, São José e a doadora retratada, entre as interpretações visuais com as respectivas filacteras dos atributos da "TotalPulchra" como: as arquiteturas (Cidade de Deus, Salmo 86:3; Porta do Céu, Gen.28:17; Torre de David com baluartes, Cant.4:4; Espelho sem mácula, Sab.7:26; Jardim fechado, Cant. 4:11) Fonte dos jardins, Cant.4:15 Poço de água viva, Cant. 4:15; elementos do reino vegetal (Lirio entre espinhos, Cant.2:2; Rosas de Jericó, Ecles.24:18; Oliveira preciosa, Ecles.24:19; Cedro elevado, Ecles. 24:17; Cipreste em monte Sião, Ecles.24:17, Vara de Jessé florida, Ezech. 7:10) além das citações do Cântico dos Cânticos, 4: 7: "Toda és formosa, amiga minha, e em ti não há mácula": Brilhante como o sol, Bela como a lua, Cant.6:9; Estrela do mar, de um hino medieval. Estas citações, também chamadas Emblemas da Virgem, foram extraídas do Antigo e do Novo Testamento e especificamente do Cântico dos Cânticos e do Apocalipse. Portanto, esta obra representa a pureza Imaculada de Maria antes de ser concebida, carnal e espiritualmente. É o símbolo iconográfico da época, aprovado pelos teólogos e pelo Concílio de Trento para a doutrina da Imaculada Conceição de Maria.

18 de setembro de 2009 - Sexta-feira - 15:30h - 17:30h - Poster

**O desenvolvimento da iconografia do Cristo Morto com braços móveis:
da Europa medieval à Salvador oitocentista**

M. Teresa Bueno S. Schoen

Museu Judaico Berlim/ Neu National Galerie atendimento a visitantes
tebuenoschoen@hotmail.com

Os primeiros cruzados que foram a Jerusalém levaram à Europa o culto ao túmulo de Cristo durante a Sexta Feira Santa. A iconografia do Cristo Morto se desenvolve segundo a evolução dessa liturgia, passando da figura de Cristo fixa em seu caixão, ao Cristo móvel com o qual se torna possível fazer a crucificação, deposição e enterro com uma mesma escultura. Da mesma forma que a liturgia e as necessidades de cada época se modificam, transforma-se também a forma como esse tipo escultórico é realizado. Essa evolução, não linear no tempo, se desenvolve de formas simples e esquemáticas a um complexo realismo. Graças as irmandades leigas essa festividade se espalha do Sacro Império Romano - Germânico à (atual) Itália, Inglaterra, Portugal, Espanha e as suas colônias no Novo Mundo. Com a Reforma Religiosa essa forma litúrgica e iconográfica perde força na maior parte da Europa, mas com a Contra Reforma e as determinações Tridentinas ela ganha força em Espanha, Portugal e conseqüentemente nas colônias, se tornando uma das mais importantes festividades religiosas em diversas cidades.

Presépios napolitanos e lusitanos: Apontamentos sobre seus aspectos históricos, construtivos, iconográficos e cenográficos.

Eliana Ambrosio

Professora Assistente e Doutoranda em História da Arte pelo IFCH-UNICAMP

CECOR/EBA/UFMG

eliana_ambrosio@yahoo.com.br

Ao abordarmos a história da consolidação dos presépios e de seu culto devocional é inevitável traçarmos parâmetros com os desdobramentos da representação da cena da natividade na pintura, as contribuições das encenações sacras e as discussões no campo da escultura. Após os acontecimentos da noite de Greccio, o culto presepiário difunde-se na Itália, na Europa e tem sua fase áurea com os Presépios Napolitanos do século XVIII. Dentre as várias manifestações, artísticas, populares e mesmo de cunho folclórico será, em Nápoles, que o culto presepiário firma-se como objeto artístico de corte e ganha notoriedade mundial. Nápoles produziu presépios que contavam com a representação da natividade rodeada por anjos e com cenas do cotidiano napolitano, suas ruas, mercados, feiras, tabernas, acrescidas pelo gosto de época da valorização do exótico, misturando às cenas figuras orientais e animais estrangeiros (camelos, papagaios, ovelhas, etc.); reconstituindo o 'mundo' da época em miniatura. Em Portugal, o fervor pela representação presepiária também ganha força após o século XVIII, mas com uma concepção distinta da napolitana em alguns aspectos. Dentro da tradição lusitana, os presépios podem ser encontrados formando grandes composições encerradas em armários ou camarins, muitas vezes ornamentados; em casos excepcionais, utilizando a própria estrutura arquitetônica da edificação como ocorreu com o Presépio do Desagravo; ou recorrentemente caixas de presépios, nas quais grande parte da cenografia é observada nos grandes presépios era miniaturizada e colocada em caixas-oratórios, destinadas a atender o culto doméstico. Neste trabalho partiremos da tradição napolitana para tecer comparações com a produção lusitana e analisar os aspectos construtivos, iconográficos e cenográficos dos presépios. Para tanto, avaliaremos sua estrutura compositiva, sua técnica construtiva e as cenas iconográficas mais recorrentes apontando as contribuições italianas e os enfoques peculiares de cada localidade.

Nossa Senhora do Leite

Felipe Pinheiro Oliveira

Graduando em História (PUC-Campinas)

Integrante do Projeto de Iniciação a Extensão Universitária na Implantação do Centro de Memória da Catedral Metropolitana de Campinas

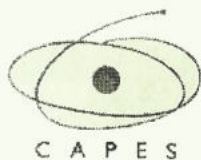
lipe.histpucc@gmail.com

Este artigo refere-se à história de Nossa Senhora da Lactose ou do Leite, imaginária religiosa que apesar de muito cultuada durante a idade média na Europa e em algumas regiões do Oriente Médio, encontra-se nos dias de hoje quase desconhecida do público em geral. A nossa abordagem neste trabalho, visa apresentar aspectos gerais do culto e adoração a Nossa Senhora do Leite, cuja origem de seu misticismo esta ligada a peregrinação realizada por milhares de mulheres “Gruta do Leite” na Palestina, para em seguida analisarmos sua recepção no Brasil entre os séculos XVIII e XIX com ênfase na apresentação de uma de suas representações no país, que se encontra no acervo do Museu de Arte Sacra da Catedral Metropolitana de Campinas, no interior de São Paulo. O nosso interesse em realizar essa pesquisa dar-se, sobretudo, em virtude do pouco conhecimento a respeito da quantidade ainda existente destas imagens no Brasil, pois que muitas de suas representações foram destruídas durante e pós o período da inquisição. Nosso recorte teórico para a realização deste artigo privilegia, não apenas os aspectos estilísticos e iconográficos, mais também a significância de igual importância do seu caráter histórico e simbólico para a cultura ocidental e oriental cristã. Outro importante aspecto de nosso estudo visa apresentar um breve panorama das iniciativas de preservação e conservação do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, com ênfase para a Arte Sacra realizadas na cidade de Campinas e sua importância para a cultura brasileira.

PROMOÇÃO



PATROCÍNIO/APOIO



Icatu Holding S/A

