

CONGRESSO INTERNACIONAL
DO CENTRO DE ESTUDOS
DA IMAGINÁRIA BRASILEIRA

De 08 a 12 de outubro de 2013
Pium - Parnamirim
Rio Grande do Norte

CADERNO DE RESUMOS

Sala multimídia
Museu do Homem Missioneiro Potiguar



CONFERÊNCIA

09 de outubro - Quarta-feira

'Oficinas indígenas nos aldeamentos do Rio Grande do Norte'.

Dra. Fátima Martins Lopes.

'Produção da imaginária nos aldeamentos potiguara'.

Esp. Hélio de Oliveira.

'A imaginária nos retábulos baianos de estilo rococó'.

Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire.

10 de outubro - Quinta-feira

'Imágenes de culto y vestimenta en la escultura novohispana'.

Dra. Patrícia Diaz Cayeros.

'Imagineria devocional de la Semana Santa de Sevilla: análisis iconográfico, estilístico y devocional de la Dolorosa'.

Dr. Juan Miguel Gonzalez Gómez.

11 de outubro - Sexta-feira

'La escultura cristífera en la Semana Santa de Sevilla'.

Dr. Jesús Rojas-Marcos González

SUMÁRIO	
COMUNICAÇÕES	
Golfinhos, Cavalos e Mascarões nas Minas dos Setecentos..	09
A Simbologia do Retábulo da Igreja Divino Espírito Santo do Tirol Espírito Santo	10
La Trinidad en un abrazo	12
Arte Colonial Cearense: A relação entre o popular e o erudito nas pinturas dos caixotões da Capela-Mor de São José em Aquiraz	14
Iconografia dos Santos não canonizados: O caso de Maria Bueno	17
A Imagem de Nossa Senhora do Rosário na ‘Coroação das Rainhas das Taieiras’ em Laranjeiras. Sergipe - Brasil	19
Os ‘encarnadores’ de imagens religiosas na Bahia nos séculos XVIII e XIX	21
A emergência do sistema das artes na era moderna no mundo colonial: do mecenas ao mercado	23
Acervo do Museu de Artes Sacra do Espírito Santo: Memória e Esquecimento	25
A escultura religiosa no período colonial em São Paulo: um estudo dos grupos da paixão em terras paulistas	27
Procedimentos para a documentação científica por imagem: estudo de caso de uma escultura em madeira, pináculo	29
Técnica e Restauração de uma escultura em Tela Encolada - São Sebastião do distrito de Elvas em Tiradentes, Minas Gerais	31
Imaginária luso-brasileira entre os séculos XVIII e XX: o processo escultórico difundido nas oficinas, corporações de ofício e confrarias	33

La identificación de maderas aplicada a los bienes culturales. Union interdisciplinaria entre ciência y art	36
A Reserva Técnica do Museu de Arte Sacra da UFBA: um modelo para conservação preventiva de um acervo	38
Santos - Imaginária Popular Prodigiosa	40
A Representação dos Santos Jesuítas na Imaginária Missioneira	42
A imagem da fé: a coleção de ex-votos do Museu Regional de Caeté	45
O retábulo da capela de Santa Luzia do antigo parque Souza Soares, Pelotas, RS, Brasil	47
Um busto relicário à procura de autoria: Frei Agostinho da Piedade?	50
O retábulo de Nossa Senhora da Assunção, Igreja do Espírito Santo, Évora - Portugal	52
A imaginária devocional do profeta sertanejo Antônio Vicente Mendes Maciel, o Antônio Conselheiro.	53
A influência dos bispos romanizadores nas festas e acervos da igreja católica no Espírito Santo entre 1880 e 1916	54
Restauração de uma réplica em gesso pertencente à coleção da Escola de Arquitetura da UFMG	56
PÔSTERES	
Escultura em madeira policromada - Discussão de Critérios de Conservação e Restauração a partir do banco de dados do CECOR/Cursos.....	58
O retábulo de Sant' Aninha	60

VIII CONGRESSO INTERNACIONAL DO CEIB

O banho de cachaça na Imagem do Senhor Morto de Morro Vermelho: convergência entre Patrimônio Material e Imaterial	61
Escultura Devocional de Gesso em Minas Gerais	62
Patrimônio Escondido: Isso é lá com Santo Antônio: as imagens devocionais da Igreja de Santo Antônio dos pobres da Encruzilhada do Lucas - Paraíba do Sul	64
Maria em Mariana: as primeiras padroeiras	65
Estudo metodológico para análises formais de esculturas policromadas	67
Cristos da Paixão da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto, e a técnica da escultura em madeira, com máscara de chumbo policromada	69

**GOLFINHOS, CAVALOS E MASCARÕES NAS MINAS DOS
SETECENTOS
CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E INTERPRETAÇÃO
SIMBÓLICA DE RESÍDUOS GROTESCOS NA TALHA DOURADA
DAS PRIMEIRAS MATRIZES**

Marcos Hill
Professor da Escola de Belas Artes da UFMG
hillmarcos@gmail.com

Movidos por inúmeras urgências, aventureiros de toda espécie alcançaram as terras interiores, e as primeiras minas de ouro começaram a ser descobertas. Além da ânsia por riquezas, os desbravadores trouxeram consigo a religião portuguesa, um catolicismo milagrista povoado de santos protetores.

Nas Minas, foi das primeiras providências a construção de capelas que, com a persistência dos assentamentos, transformaram-se em igrejas matrizes, desde o início do século XVIII.

Interessa-nos o estudo do programa visual aplicado às matrizes mais antigas, onde encontramos reverberações de um imaginário transmitido através de gerações e deslocamentos, desde a Roma Antiga até a Idade Moderna.

A presença de elementos grotescos na talha dourada que primeiro decorou importantes matrizes como as de Nossa Senhora de Nazaré, de Cachoeira do Campo, e de São Caetano, de Monsenhor Horta, comprova o recurso a mananciais visuais cuja circulação foi garantida, durante séculos, por um sistema estético-ideológico legitimado pela cultura ocidental.

A partir do levantamento desse repertório artístico, visamos aprofundar um estudo no qual contextualização histórica e interpretação simbólica propiciem uma melhor compreensão sobre a cultura implantada nas Minas, desde os primórdios de sua colonização.

A SIMBOLOGIA DO RETÁBULO DA IGREJA DIVINO ESPÍRITO SANTO DO TIROL, ESPÍRITO SANTO

Albanize Maria de Oliveira Monteiro

Técnica em Restauração

Núcleo de Conservação e Restauração - Universidade Federal do Espírito Santo

amomonteiro@ig.com.br

Palavras- Chave: Simbologia cristã. Congregação do Verbo Divino. Romanização. Espaço religioso.

Esta comunicação visa fazer uma análise da simbologia encontrada no retábulo da Igreja Divino Espírito Santo do Tirol, no município de Santa Leopoldina, Espírito Santo. Não existe até o momento nenhum estudo sobre o tema, daí meu interesse em fazê-lo, pois se trata de um retábulo com uma riqueza de ornamentos não tão comum aos encontrados no Estado.

Ao observá-lo de forma mais detalhada, vi que os elementos decorativos que o compõem desempenham um papel fundamental para difusão de uma mensagem preestabelecida, sendo que o ornamental exerceu sua função ao trabalhar na imagem e ser inserido num determinado contexto. No âmbito desta consideração, pretende-se avaliar a contribuição desses elementos simbólicos do retábulo na difusão dos ensinamentos da Congregação do Verbo Divino e como ela ajudou na propagação do processo de romanização que estava ocorrendo na Igreja Católica.

Chegada ao Espírito Santo no ano de 1895, de Steyl, Holanda, essa Congregação se inseriu nesse Estado juntamente com outras ordens religiosas europeias, no intuito de dar assistência religiosa aos núcleos populacionais que estavam se formando, advindos principalmente da política de imigração do Governo Imperial.

Assim, a abordagem histórica se justifica, pois é necessário primeiramente localizarmos a história do povoamento de Santa Leopoldina e seu desenvolvimento político, social e econômico desde meados do século XIX, até o início do século XX, período em que ocorreu a chegada dos missionários verbitas ao Estado e quando foi realizada a construção da Igreja Divino Espírito Santo nessa comunidade.

Em seguida, fazemos uma análise iconográfica dos elementos decorativos do retábulo. A seleção dos elementos que o compõem tem como critério sua relevância de caráter simbólico. Outros ornamentos que preenchem o retábulo por meio de composições significativas serão citados, pois são relevantes para a compreensão desse objeto de arte e sua importância no capítulo da arte sacra capixaba.

Para a realização deste trabalho foi necessária uma pesquisa de campo, pesquisa bibliográfica e registro fotográfico não só da Igreja Divino Espírito Santo do Tirol, em Santa Leopoldina, mas também de mais dois retábulos de igrejas fundadas pela Congregação do Verbo Divino no início do século XX, com o objetivo de fazermos uma análise comparativa dos ornamentos encontrados nesses retábulos.

Título:

La Trinidad en un abrazo

Nome do autor ou autores:

Gabriela Braccio

Instituição e cargo:

Museo de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco”, investigadora.

E-mail:

gabi1212@yahoo.com

Objetivo do traballo:

El propósito del trabajo es conocer el posible origen de una particular iconografía de la Santísima Trinidad. Dicha iconografía presenta las figuras del Padre y el Hijo abrazados y mirándose, surgiendo de ese abrazo la figura del Espíritu Santo como paloma. Esta representación la encontramos en una talla que integra el retablo dedicado a la Santísima Trinidad en la iglesia de La Merced de Buenos Aires, Argentina, y ha sido atribuida por el Maestro Héctor Schenone a Bartolomé Ferrer, tallista activo en Buenos Aires en 1780, quien había declarado ser originario de Ibiza. También ha sido el maestro Schenone quien subrayó lo raro de dicha representación de la Santísima Trinidad, debido a que no tenía noticia de otra similar. Considerando que la relación entre imagen y relato opera como una cinta de Moebius, en este trabajo nos proponemos hallar los posibles relatos que hayan dado origen a esta particular iconografía.

Metodología:

La metodología es la propia de la investigación histórica, dentro del marco teórico de la Historia Cultural. El método indiciario propuesto por Carlo Ginzburg y el concepto de figurabilidad al que refiere Daniel Arasse son el soporte metodológico de esta investigación, considerando también un aporte clave de la Teoría Literaria como lo es el concepto de correlato, enunciado por T.S. Elliot.

Principais conclusións:

Luego de un amplio relevamiento iconográfico y un minucioso análisis textual, al que podríamos denominar *iter trinitarium*, se evidencia que la imagen efectivamente opera como correlato. Siendo la figura del *amplexus Trinitatis* la iconografía que da cuenta de una serie de textos claves, mayoritariamente místicos y producidos en el período medieval.

**ARTE COLONIAL CEARENSE: A RELAÇÃO ENTRE O
POPULAR E O ERUDITO NAS PINTURAS DOS CAIXOTÕES DA
CAPELA-MOR DE SÃO JOSÉ, EM AQUIRAZ**

José Ramiro Teles Beserra (Ramiro Teles)
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN
Superintendente do IPHAN no Ceará
ramiroteles@gmail.com

Palavras-Chave: Aquiraz. Iconografia. Stradanus. Gravuras.

A arte brasileira, especialmente no que concerne à pintura, foi grandemente influenciada por modelos europeus de composição erudita. Esses modelos, difundidos em grande parte através de gravuras e estampas que afluíram copiosamente ao Novo Mundo, quando transpostos para novos suportes por mãos mestiças, adquiriram saboroso e pitoresco aspecto, notabilizando-se enquanto obras de arte originais e representativas do franco caldeamento cultural que se processava nos novos territórios colonizados.

É nesse contexto que podemos inserir a produção do conjunto de 12 painéis do forro da capela-mor da igreja matriz de Aquiraz, no Ceará, cuja edificação remonta ao ano de 1713. Esse conjunto é conformado por um forro de caixotões reticulado em 12 painéis octogonais, pintados a óleo, que representam os principais episódios da vida de São José, orago do templo, segundo o que está disposto nos evangelhos canônicos e também apócrifos, programa iconográfico recorrente dentro do esquema ideológico vigente da Contrarreforma.

Diante desse panorama, por ocasião do restauro dos referidos painéis pela Superintendência do Iphan no Ceará, e estimulados pelas conjecturas de Castro (CASTRO, José Liberal de. *Pequena informação relativa à arquitetura antiga no Ceará*. Fortaleza: Imprensa Universitária – UFC, 1977, p. 10) e Valladares (VALLADARES, Clarival do Prado. *Nordeste histórico e monumental*. São Paulo: Odebrecht, 1983, v. 1), objetivou-se identificar o temário da obra em questão, a provável data de execução e, principalmente, seu modelo gerador, supostamente de composição erudita.

Para tanto, em termos metodológicos, buscou-se inicialmente reunir toda a bibliografia atinente à obra em comento, realizando-se, em

seguida, uma vasta pesquisa nos arquivos, bibliotecas e museus europeus através da rede mundial de computadores, no sentido de elencar o máximo de obras bibliográficas e/ou iconográficas produzidas durante o período compreendido entre os séculos XVI e XVIII cujo tema fosse relacionado ao objeto de estudo e sua iconografia, finalizando-se com uma análise formal de cada um dos painéis de Aquiraz. De mãos desse cabedal informativo, procedeu-se à confrontação direta daquelas fontes antigas com os painéis em estudo, tendo como balizadores a bibliografia contemporânea e os indícios por ela levantados, com o fito de identificar similitudes e possíveis filiações formais/estéticas a padrões eruditos importados.

Envidados os esforços de reunir e cotejar entre si todas as fontes, resultou que identificamos a(s) obra(s) biblio-iconográficas que serviram de referencial estético para a composição da obra cearense. Confirmando as elucubrações dos autores citados, tratava-se de obras europeias, no caso, gravuras buriladas nas oficinas da antiga região de Flandres, grande centro artístico dos países baixos, de onde provieram os maiores gravadores e impressores da Europa entre os séculos XV e XVIII.

Assim, dos 12 painéis existentes no forro da capela-mor, tem-se que cinco deles são cópias de desenhos de um artista flamenco, o maneirista Jan van der Straet (1523-1605), os quais ilustram a obra *Vita Mariae Beatae Virginis*, composta por 17 lâminas gravadas por Adriaen Collaert e Ioannes Collaert e publicada em 1589 pelo mesmo Adriaen, na Antuérpia. Ioannes Stradanus, como ficou conhecido em seu nome latinizado, integrou a corte de artistas dos Médici por longos anos, provavelmente pela notoriedade de suas concepções, cujas composições finamente tratadas revelam grande requinte de cenários e personagens imponentes.

Os demais painéis alinham-se perfeitamente, no que diz respeito à temática de cada cena, às gravuras que ilustram os 28 capítulos da obra *Vita S. Ioseph B.ma Virginis Sponsi Patriarcharvm*, do jesuíta Hendrick von der Gracht (1640-1720), publicada em duas edições (1689 e 1750) nas oficinas de Theodorus Galle e Ioannes Galle, respectivamente, ambos de famosa estirpe de impressores flamencos de sua época.

Ainda que estes sete outros painéis de Aquiraz não apresentem a transposição exata das composições – como ocorreu com aqueles outros cinco já citados – desta edição de 1750, os mesmos apresentam irrefutáveis similitudes e correspondências no que tange à ações dos personagens nas

cenar e seus atributos. É possível que as cenas retratadas no forro da igreja sejam cópias exatas da edição mais antiga, de 1689, à qual não tivemos acesso.

As circunstâncias e caminhos que essas obras-matrizes percorreram para chegar a Aquiraz – que poderão ser decifrados a partir de uma provável relação existente entre o autor daquela segunda obra (o jesuíta) obra e o contexto local, visto que ali havia um hospício jesuíta – e a curiosa fusão de duas obras distintas para compor um único conjunto iconográfico, são aspectos peculiares que se pretende divisar melhor com o aprofundamento das pesquisas.

ICONOGRAFIA DOS SANTOS NÃO CANONIZADOS – O CASO DE MARIA BUENO

ANA ELIZA CANIATTI RODRIGUES

Conservadora e restauradora na empresa: CANIATTI Conservação e Restauero
ana.caniatti@yahoo.com.br

Palavras-Chave: Imaginária. Iconografia. História. Santa popular.

Este estudo declina sobre a iconografia das estatuetas que reproduzem em gesso a devoção a Maria da Conceição Bueno, nascida em 8 de dezembro de 1864, que é considerada Santa pela população de Curitiba. Inicialmente, foi necessário traçar um perfil biográfico de Maria Bueno. Através de pesquisas em jornais e documentos da época, foi possível conhecer que Maria Bueno pertenceu às camadas humildes da sociedade e foi assassinada brutalmente pelo seu amásio em 1893; desde então é crescente sua popularização como mártir.

Seus restos mortais estão na capela pintada de azul com detalhes em dourado, localizada no Cemitério Municipal de Curitiba. Encimando o túmulo, uma imagem de Maria Bueno em proporções naturais. Ao redor, diversas placas votivas de agradecimento pelas graças concedidas aos fiéis. Poucos documentos foram encontrados e alguns desapareceram do arquivo público da cidade. Para a Igreja Católica, Maria Bueno não é santa e não existem provas de que ela realize milagres.

A pesquisa abrange os aspectos artísticos relacionados à iconografia da 'santinha popular'. As variações com que as imagens são representadas nas populares esculturas de gesso comercializadas em Curitiba distinguem certa liberdade de representação artística, se comparamos aos santos canonizados. As alterações na cor de suas vestes e principalmente na cor de sua pele revelam que Maria Bueno está em constante processo de mudança iconográfica. As cores geralmente empregadas aproximam-na da iconografia cristã ocidental: o azul celeste - remete ao manto de Nossa Senhora; a rosa vermelha - simboliza as chagas de Cristo, as gotas de sangue. Sua tez pode aparecer branca ou mulata.

○ trabalho é baseado em pesquisas bibliográficas realizadas em documentos,

VIII CONGRESSO INTERNACIONAL DO CEIB

periódicos e livros. O diagnóstico formal e iconográfico é embasado nos estudos de autores como: Lúcia Marques, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, Nilza Botelho, Erwin Panofsky, Jean Chevalier, entre outros que contribuíram para essa fundamentação.

É possível que Maria da Conceição Bueno não seja canonizada pela Igreja Católica, mas, certamente, seus ícones continuarão servindo de testemunho artístico aos seus fiéis, aos estudiosos e à população dessa cidade.

**A IMAGEM DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO NA
“COROAÇÃO DA RAINHA DAS TAIEIRAS” EM LARANJEIRAS
– SERGIPE – BRASIL**

Ivan

Rêgo Aragão

Mestre em Cultura e
Turismo (UESC-BA);
Grupo de Pesquisa Sociedade e Cultura (NPGEO//UFS) e
Membro da ABHR;
ivan_culturaeturismo@hotmail.com

Palavras-chave: Nossa Senhora do Rosário. Imagem. Taieira. Laranjeiras-Sergipe.

Como religião do dominador português, o catolicismo foi imposto aos africanos escravizados que aportaram no período da colonização do Brasil. Concomitantes à liturgia católica, práticas de fé e devoções aos santos, tiveram espaço nos aglomerados urbanos das terras brasileiras as invocações cristãs e marianas. Dentre as Nossas Senhoras que foram transplantadas pelos missionários religiosos portugueses, a Virgem do Rosário foi muito cultuada pelos cativos africanos e irmandades religiosas leigas dos homens de cor. A cidade de Laranjeiras, principal polo açucareiro e de mão de obra escrava nesse período em Sergipe, apresentava uma larga devoção a Nossa Senhora sob essa invocação. A fim de se inserir na sociedade, os negros alforriados se organizavam em torno da Irmandade dos Homens Pretos para festejar o dia dos santos reis, apresentando chegança, cacumbi, taieira e maracatu. Como legado cultural originado da sociedade escravocrata, a taieira é um folguedo católico religioso que faz parte das danças do ciclo natalino para louvar Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. Sendo trazido de Portugal, em terras brasileiras, o folguedo em questão se reconfigurou incorporando elementos da diáspora negra nos ritmos e letras, transitando, dessa forma, entre as religiões de cultura Nagô e Católica. Inserida nesse âmbito histórico, religioso e cultural, a

imagem estudada encontra-se no altar principal da Igreja de São Benedito na cidade laranjeirense. O rito devocional que coroa a imagem de Nossa Senhora do Rosário é realizado no espaço principal da igreja: o altar. A coroa, trazida por uma criança trajada de anjo, é postada pelo padre na cabeça da representação escultórica mariana. Posteriormente, a coroa é retirada da Virgem do Rosário e colocada na cabeça da rainha do grupo, onde permanece por um tempo determinado. Em seguida, o atributo retorna para a imagem talhada, dourada e policromada. Além da justaposição de culturas e religiões de ambos os continentes, a participação no rito envolve batizado católico e pureza nagô. O presente trabalho analisa os aspectos históricos, sociais e culturais vinculados à imagem da Nossa Senhora do Rosário presente no ritual de coroação da rainha das Taieiras. Através da pesquisa bibliográfica, documental e observação direta não participante, o objeto de estudo revelou ser um elemento importante para consolidar de forma ritual pública a imagem da pureza e fé, perpetuando as regras de conduta no interior do grupo.

OS “ENCARNADORES” DE IMAGENS RELIGIOSAS NA BAHIA NOS SÉCULOS XVIII E XIX

Cláudia Guanais
Mestra em Artes Visuais
Museu de Arte Sacra – UFBA
claudia.guanais@ufba.br

Palavras-chave: Encarnadores. Policromadores. Escultura sacra. Imagem religiosa.

A comunicação tem como objetivo divulgar alguns pintores, também conhecidos como “encarnadores”, que complementavam o trabalho do escultor construindo as “roupas” e as “carnes” das imagens sacras católicas baianas. Utilizamos como metodologia para esta pesquisa uma revisão bibliográfica dos pioneiros na história da arte baiana – Manoel Querino, Marieta Alves, Carlos Ott, e mais recentemente Luiz Freire, leitura em documentos de irmandades e ordens terceiras, assim como inventários e testamentos dos pintores. Com base nesses documentos, podemos identificar as parcerias existentes entre alguns encarnadores e escultores, assim como a classe social a que pertenciam. Em dois testamentos, encontramos escravos exercendo a atividade de pintor. Os documentos de irmandades e ordens terceiras demonstram também as diversas atividades que esses artistas exerciam para sobreviver, desde a pintura em janelas, portas, armários e caixilhos de vidraças. Confirmamos nesta pesquisa que os artistas não só trabalhavam para suprir a demanda local, como também exportavam suas imagens para outros Estados. Identificamos, entre outras fontes, uma matéria publicada no *Jornal Comércio*, de 20 de outubro de 1863, do Rio Grande do Sul, onde se elogia o trabalho do escultor e policromador Domingos Pereira Baião. Identificamos também o pintor José da Costa de Andrade, que, além de encarnador de imagens, realizou a pintura de oito painéis para a sacristia da Igreja de Santana. Um dos painéis, onde há a representação “Sacerdote judaico sacrificando um cordeiro”, também conhecida como “Sacrifício de Melquisedec”, testemunha a habilidade do pintor, quando comparamos com a pintura de José Joaquim da Rocha, pertencente à antiga igreja de São Pedro Velho, e com a pintura atribuída a José Teófilo de Jesus, pertencente

a Catedral Basílica.

O cadastramento dos artistas foi relevante, pois, além de revelar os seus nomes, registrou um grande contingente trabalhando nos séculos XVIII e XIX.

A EMERGÊNCIA DO SISTEMA DAS ARTES NA ERA MODERNA NO MUNDO COLONIAL: DO MECENAS AO MERCADO

Yacy-Ara Froner

Coordenadora do Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais
Móveis - Escola de Belas Artes – UFMG –
froner@ufmg.br

O objetivo desta comunicação é analisar a emergência do sistema das artes na Era Moderna no contexto colonial. Para compreendermos a produção artística inserida no sistema de mercado (e do mercantilismo), é importante perceber de que maneira foram estruturados os mecanismos de fruição, exposição, aquisição e elaboração das obras de arte; a função social do objeto artístico no contexto cultural e, conjunto a estes valores, o valor econômico atribuído.

A Era Moderna é compreendida para a História Econômica como o período que se estabelece a partir do Renascimento, marcado pelas navegações e pelo modo de produção mercantilista. Neste sistema, a circulação do objeto artístico cumpre várias funções:

- Cultural, marcado pela expansão das imagens que reforçam o colonialismo e a visão ocidental europeia de mundo;
- Devocional, sobreposta à camada anterior, gerencia a fé dos Impérios Coloniais Portugueses e Espanhóis;
- Econômica, gestada a partir dos recursos exploratórios e da fixação de artífices, arquitetos e engenheiros nas colônias.

O desenvolvimento do colecionismo no decorrer do século XVI foi uma consequência direta da prosperidade econômica e das transformações sociais oriundas da riqueza acumulada. Além do volume de ofertas, devido ao trânsito de obras por toda Europa e da demanda dos novos e dos velhos poderosos, a especulação em torno do comércio das artes atinge diversos setores da economia. Uma rede de *marchands*, guardas, construtores, operários e produtores de arte aquecem este sistema. Diante das questões iminentes do paradigma estético e histórico, há de se perguntar sobre os paradigmas econômicos. Como o valor financeiro é colado em objetos artísticos? De que forma a cultura material, fluida e sensível, ocupa a esfera

econômica da sociedade? Utilizando o conceito de Cultura Material, a pesquisa se apoiou em reflexões oriundas da História Social da Arte e da História Econômica para tecer as análises propostas.

A Era Moderna proporcionará as bases para uma nova relação do produtor de obras de arte com a sociedade. Segundo Bourdieu (1987), outras instâncias de legitimação começam a ser forjadas. A compreensão do contexto português, da regência espanhola entre 1580-1640 ao fortalecimento do trono com D. João V, é fundamental para o entendimento do sistema das artes no Antigo Regime. No contexto brasileiro, o mecenato das artes ocorrerá principalmente por meio das encomendas oficiais da administração portuguesa e majoritariamente através das contratações das ordens religiosas primeiras no litoral e terceiras no interior. No marco das relações de produção artística e arquitetônica urbana, o cruzamento entre ofícios livres e trabalho escravo implica em uma maior complexidade no estabelecimento das relações de trabalho. Para a construção da modernidade, a contradição entre a mão de obra escrava e a maneira pela qual ela gerencia o mercado estabelece um paradoxo no mundo colonial português: por meio do trabalho manual a ascensão e a liberdade criativa do mulato e do negro colocam em cheque a ideologia de inferioridade relacionada às duas questões, a depreciação do trabalho manual pela nobreza; a depreciação racial pelo branco europeu.

ACERVO DO MUSEU DE ARTE SACRA DO ESPÍRITO SANTO:
MEMÓRIA E ESQUECIMENTO

Atílio Colnago Filho
Núcleo de Conservação e Restauração.
Universidade Federal do Espírito Santo.
atiliocolnago@hotmail.com

Este trabalho tem como objetivo analisar os elementos concernentes à memória, à história e ao esquecimento de um grupo de imagens que tiveram sua relação com o sagrado interrompido quando do processo de modernização da Vila de Nossa Senhora da Vitória, a partir do início do século XX. Tem como fio condutor a formação da Capitania do Espírito Santo, em 1553, e a transferência de sua sede para a ilha que hoje é a capital do Estado do Espírito Santo.

A força da Igreja nesse período pode ser avaliada pelo número de construções edificadas no pequeno espaço territorial da Vila de Nossa Senhora da Vitória: três capelas e oito igrejas – Igreja e Convento de São Francisco; Igreja, Convento e Capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo; Igreja de Nossa Senhora do Rosário; Igreja de Nossa Senhora da Conceição; Igreja de Nossa Senhora da Vitória, Igreja de Nossa Senhora da Misericórdia, Igreja de São Tiago, Igreja de São Gonçalo, Capela de Santa Luzia e Capela de Nossa Senhora das Neves.

A importância dessas edificações pode ser avaliada pela forma construtiva de pedra e cal, indício de que almejavam a perenidade, pela forma de se instalarem em terrenos situados nos locais mais importantes da vila, se constituindo nas obras mais representativas de Vitória em seu período colonial.

Com sua elevação à categoria de Estado, no final do século XIX, houve a necessidade de fazer progredir a antiga vila, sem condições eficientes de saneamento e habitação, o que vai se efetivar com Jerônimo de Souza Monteiro, que governou o Estado no período de 1908 a 1912, propiciando um crescimento significativo em vários setores. O que diz respeito diretamente a este texto ocorreu na capital do Estado em seu processo de transformação, que procurava seguir o modelo definido pelo Barão Hausmann, quando da modernização da cidade de Paris, e que foi implantado em várias capitais

do País e da América Latina.

Esse processo de modernização resultou na demolição pura e simples de cinco igrejas e na completa descaracterização de outra, restando desse período somente registros fotográficos, para fazer frente ao processo de apagamento de rastros, do passado e da memória, da vila colonial e do seu patrimônio arquitetônico.

A destruição das edificações religiosas acarretou a dispersão de seus bens móveis e integrados. As imagens que não tiveram a sorte de se agregar no desenho iconográfico de alguma igreja, e que não se perderam, formaram o Museu de Arte Sacra do Espírito Santo, que funcionou na capela de Santa Luzia no período de 1945 a 1966, quando foi desativado pelo Iphan. Seu acervo, com mais de 200 peças, encontra-se até hoje perambulando por reservas técnicas, em um processo de longo esquecimento, pois perdeu sua função primeira – a devocional –, como também sua posterior destinação – a museológica –, pois as imagens estão há mais de 30 anos sem um local apropriado para seu abrigo e exposição.

Condenadas por uma série de fatores que as retiraram de seus nichos e altares, as imagens, agora em processo de desenraizamento da comunidade, apartadas dos rituais, desencadeiam, em consequência, uma condição desagregadora da memória.

As ações que empreendemos com sua conservação e incentivo às pesquisas têm como objetivo contribuir para que um dia possam deixar o mundo do esquecimento e novamente, como testemunhas de um passado, contar histórias sobre uma cidade que não existe mais.

A ESCULTURA RELIGIOSA NO PERÍODO COLONIAL EM SÃO PAULO: UM ESTUDO DOS GRUPOS DA PAIXÃO EM TERRAS PAULISTAS*

Maria José Spiteri Tavoraro Passos

Doutoranda – IA / UNESP

Professora da Universidade Cruzeiro do Sul

e Universidade São Judas Tadeu

mjspiteri@uol.com.br

Palavras-chave: Arte Barroca. Escultura religiosa. Passos da Paixão. São Paulo colonial.

A imaginária religiosa presente nas igrejas do período colonial brasileiro foi em muito marcada pelas determinações ditadas a partir do Concílio de Trento, que reafirmou o uso das imagens para a propaganda da fé. Com base nas orientações tridentinas, o sofrimento causado pelo martírio e as vivências místicas estiveram entre as mais recorrentes temáticas exploradas na arte religiosa durante o período barroco. Pelo grande apelo dramático, a Paixão de Cristo, subdividida em diferentes cenas que representam o percurso desde a prisão no Horto das Oliveiras até a crucificação e morte de Cristo, tornou-se tema de muitos grupos de esculturas encontráveis em diferentes templos do mundo ibérico. O presente trabalho se dedica ao levantamento e ao estudo das imagens ligadas a essa temática em igrejas paulistas.

No Brasil colonial, as representações escultóricas da Paixão de Cristo estiveram presentes em diversos templos, tanto das regiões litorâneas quanto do interior, e exemplares dessa produção religiosa permanecem conservados sobretudo em acervos de irmandades e museus.

De acordo com as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia (1712), a procissão do Triunfo, realizada no Domingo de Ramos, envolvendo no cortejo as imagens da *Via Crucis*, marcava o início do cerimonial da Semana Santa. Algumas das fraternidades carmelitas brasileiras guardam conjuntos de imagens remanescentes dessa tradição colonial, como é o caso da Igreja da Ordem Terceira do Carmo da cidade de Cachoeira, na Bahia, e a de Ouro Preto, em Minas Gerais – conjuntos estes que já integraram estudos como os realizados por Maria Helena Ochi

Flexor, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira e Adalgiza Arantes Campos.

Este trabalho, que tem como base os estudos a respeito das igrejas e da imaginária em São Paulo desenvolvidos por E. Etzel, C. Lemos e P. Tirapeli, dedica-se ao levantamento e estudo das esculturas ligadas à temática da Paixão de Cristo conservadas no Estado de São Paulo, com ênfase para os conjuntos dos templos carmelitas que preservaram grupos escultóricos dessa tipologia, mais especificamente aqueles encontráveis na igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo e os das fundações carmelitas de Mogi das Cruzes e Itu, embora outros grupos ainda estejam preservados no litoral e interior.

Os levantamentos realizados junto aos arquivos do Iphan em muito contribuíram para o estudo dos aspectos históricos e para a realização das análises comparativas de aspectos formais presentes nesses originais, buscando-se, assim, contribuir para a ampliação das pesquisas acerca da imaginária religiosa remanescente do período colonial na Província de Piratininga e do ambiente artístico do sudeste brasileiro desde os seus primeiros tempos.

**PROCEDIMENTOS PARA A DOCUMENTAÇÃO CIENTÍFICA
POR IMAGEM: ESTUDO DE CASO DE UMA ESCULTURA EM
MADEIRA, PINÁCULO**

ALEXANDRE CRUZ LEÃO - Professor de Fotografia e Imagens Científicas do Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema da Escola de Belas Artes – UFMG. Av. Antônio Carlos, 6.627 – Pampulha – Belo Horizonte – MG – CEP 31270-901 – alexandreleao@ufmg.br

AGESILAU NEIVA ALMADA - Graduando do Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, EBA/UFMG. Rua Paulo Afonso, 678/301 – Santo Antônio – 30.350-060 – Belo Horizonte – MG – (31) 9141.6616 – agealmada@yahoo.com

PALAVRAS-CHAVE: Documentação científica por imagem. Fotografia. Ajuste cromático. Escultura em madeira.

Este trabalho se propõe a apresentar e discutir, a partir do estudo de caso de uma escultura em madeira – pináculo –, os procedimentos de documentação científica por imagem como ferramentas essenciais no processo de conservação e restauração de obras de arte: a produção (captura) e o tratamento (processamento) das imagens digitais.

Para a produção das imagens foram utilizados dois locais com suas respectivas características técnicas: fotos realizadas no local da restauração da obra, com iluminação ambiente e equipamento fotográfico semiprofissional, onde os ajustes da iluminação eram limitados; e em condições técnicas adequadas, cujo local escolhido foi o estúdio fotográfico do Cecor (Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da UFMG), onde o sistema de iluminação conta com lâmpadas de luz contínua, temperatura de cor de 5.000 K, câmera fotográfica digital profissional, cartela de referência cromática, tripés e diversos acessórios que colaboram para que a imagem gerada represente com consistência o objeto original.

Na etapa de processamento, considerada vital para a obtenção do resultado

desejado, foram realizados ajustes nos arquivos ainda em formato RAW por meio de *softwares* específicos para essa atividade, cujas ferramentas eram condizentes com a demanda técnica. No momento da fotografia do objeto foi utilizada cartela de referência cromática, que nesta etapa foi necessária para a execução dos ajustes cromáticos e para certificar e corrigir a distribuição de luz na cena. Todos os procedimentos aqui adotados são de tratamento, não devendo ser confundidos com manipulação ou alteração da imagem, tratando-se, sim de correção de possíveis perdas decorrentes do processo de produção da imagem digital, como, por exemplo: a recuperação de nitidez da imagem e realização de ajustes cromáticos e tonais inerentes a qualquer processo fotográfico.

As imagens geradas da escultura em madeira utilizando condições técnicas adequadas apresentaram qualidade superior às produzidas no local da restauração. Contudo, ao se utilizar adequadamente as ferramentas de processamento de imagens (*softwares*) com o auxílio essencial de cartelas de referência cromática, nas imagens geradas no ambiente de restauração, foi possível recuperar detalhes da policromia, e suas degradações se tornaram mais nítidas.

TÉCNICA E RESTAURAÇÃO DE UMA ESCULTURA EM TELA ENCOLADA – São Sebastião do distrito de Elvas em Tiradentes, Minas Gerais.

- Margarida Pinto de Souza –
Graduanda em Conservação-Restauroação de bens culturais móveis
na Universidade Federal de Minas Gerais.
margaridapoderosa@hotmail.com
- Marina Furtado Gonçalves –
Mestranda em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais.
marinaufmg@yahoo.com.br
- Otávio Augusto Borges Rodrigues –
borges.otavio@gmail.com
- Maria Regina Emery Quites –
Professora adjunta da EBA, Universidade Federal de Minas Gerais
mreq@ufmg.br
- Lucienne Maria de Almeida Elias –
Professora assistente do Universidade Federal de Minas Gerais.
lucienne.elias@terra.com.br

Palavras-chaves: Tela Encolada; Técnica Construtiva; Conservação-Restauroação; Critérios de Tratamento.

Este artigo apresenta a complexidade do tratamento de Conservação-Restauroação da escultura em Tela Encolada policromada, de São Sebastião e sua base a qual também é composta pelo suporte madeira na representação do tronco. A escultura pertence ao distrito de Elvas, Tiradentes – MG e encontra-se sob a responsabilidade do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ IPHAN. Trata-se de uma escultura devocional, em processo de definição de atribuição e que apresenta dimensões de 41 x 21 x 7,5 cm. A partir das análises Formais e Estilísticas da escultura, foi possível identificar a época de execução, entre o período referente ao final do séc. XVIII e início do séc. XIX. A metodologia de pesquisa adotada constituiu-se do estudo prévio de sua singular técnica construtiva, a Tela Encolada, que utiliza como suporte tecidos encolados em resina e cera, além da análise detalhada do Estado de Conservação, incluindo o processo investigativo das

intervenções anteriores, a fim de definir critérios e conseqüente proposta de tratamento. Dentre as características técnicas presentes no suporte dessa escultura, destaca-se sua composição estrutural em três camadas de tecidos de diferentes padronagens – o tecido com trama mais aberta presente na porção interna e o tecido com trama mais fechada na porção externa. Os tecidos foram embebidos em resina e cera criando a estrutura enrijecida, em seguida observa-se a policromia composta por base de preparação, camada pictórica e verniz de proteção. O conhecimento da técnica foi fundamental para se definir os objetivos do tratamento e as técnicas adequadas para a intervenção estrutural da escultura, assim como a intervenção estética, primando pelo objeto devocional que mantém seu valor de uso. Diante desses critérios de tratamento e a tomada de decisão sobre os materiais para a restauração da escultura, exigiu-se da equipe exames, testes preliminares e estudos de diferentes materiais. No entanto, todo o tratamento foi paulado na técnica tradicional, a mesma utilizada pelo artista, com o uso da cera, mas neste caso com objetivos e procedimentos bem distintos, ou seja, na fixação da policromia, como componente no tratamento de consolidação e nivelamento do suporte. Enfatiza-se neste trabalho a importância da investigação da técnica e dos materiais utilizados pelo artista, como informações imprescindíveis para toda e qualquer proposta e intervenção no bem cultural e sua conseqüente preservação.

**IMAGINÁRIA LUSO-BRASILEIRA ENTRE OS SÉCULOS
XVIII E XX: O PROCESSO ESCULTÓRICO DIFUNDIDO
NAS OFICINAS, CORPORAÇÕES DE OFÍCIO E
CONFRARIAS**

Alexandre Mascarenhas

Arquiteto-conservador.

Doutor em

professor efetivo do Curso Superior Tecnólogo em Restauro

Instituto Federal Minas Gerais *campus* Ouro Preto

afmascarenhas@yahoo.com

Palavras-chave: Imaginária. Processo escultórico. Oficinas. Gesso.

As específicas materialidades, o uso recorrente das técnicas no processo de construção da escultura nos séculos passados, torna-se crucial para maior entendimento e sua aplicação na conservação de ornamentações escultóricas e da arte sacra. Consideramos o saber-fazer dessa técnica como instrumento de difusão e da preservação da obra em si, conseqüentemente também de artistas, cuja importância é parte integrante das nossas sociedades, em alguns casos (como na obra do Antônio Francisco Lisboa, Alexandre Giusti, Machado de Castro, Soares dos Reis ou Leopoldo de Almeida), considerados marcos de identidade nacional e, portanto, patrimônio cultural luso-brasileiro. Este artigo apresenta, portanto, como objetivo principal, o resgate do *savoir-faire* do processo construtivo escultórico – risco, modelagem, moldes, moldagens e escultura final – utilizado por esses mestres escultores a partir do século XVIII até princípios do século XX em seus ateliês, oficinas e corporações de ofício em Portugal e no Brasil. A metodologia adotada se baseou em pesquisas teóricas e práticas realizadas em instituições acadêmicas e museológicas – reservas técnicas, ateliês, bibliotecas, museus e academias de belas artes –, onde foi possível averiguar a sequência processual utilizada

e disseminada ao longo dos séculos entre escultores, auxiliares, ajudantes, aprendizes, desbastadores, entalhadores, modeladores, moldadores, fundidores, mestres ou oficiais que difundiriam essas práticas em seus locais de trabalho e nas academias. Entre as etapas funcionais e hierárquicas do processo escultórico, destacamos o uso de modelos e moldes em gesso e barro como etapa inicial e essencial para se alcançar a escultura final. Em Portugal, Alessandro Giusti utilizou-o para criar os modelos dos retábulos que seriam executados em mármore e em dimensões maiores para a Basílica do Convento de Mafra a partir de meados do século XVIII. Com objetivos semelhantes e em épocas distintas, também o utilizou Joaquim Machado de Castro na produção das esculturas monumentais de caráter religioso para a Basílica da Estrela e para o Palácio da Ajuda, ambos situados em Lisboa, em princípios do século XIX; Soares dos Reis, na confecção das esculturas religiosas e alegóricas, túmulos funerários, estatuária pública, bustos e *portraits* na segunda metade do século XIX; e Leopoldo de Almeida na execução de dezenas de esculturas públicas distribuídas pelas praças e jardins, além das imagens religiosas para a complementação e acabamento da Igreja Santa Engrácia, transformada em Panteão Nacional no governo Salazar na década de 1960, também em Lisboa. Observamos quais foram as influências sociais e técnicas que alcançaram Vila Rica durante os séculos XVIII e XIX e contribuíram para a produção artística da arquitetura, da escultura e das artes decorativas dentro das confrarias e oficinas “mineiras”, onde se destacou o escultor Antônio Francisco Lisboa, cujas práticas de aprendizado por hereditariedade, ocorridas com frequência em Portugal, podem ser aqui percebidas pela relação que cultivava com seu pai, Manuel Francisco Lisboa, e seu tio, Antônio Francisco Pombal. Nesta longa sistematização, vivemos atualmente um resgate e um renovado interesse, entre os profissionais de todo o mundo – sobretudo no Brasil e em Portugal – pelo estudo das técnicas ancestrais. Estas devem ser melhor conhecidas e (re)transmitidas às futuras gerações. Trata-se de um esforço exigente e conjunto de

VIII CONGRESSO INTERNACIONAL DO CEIB

muitos profissionais, de diversas disciplinas, obrigando a parcerias com museus, ateliês e empresas de restauro, assim como com laboratórios especializados para que, juntos, possamos contribuir para a efetiva salvaguarda deste comum patrimônio.

La identificación de maderas aplicada a los bienes culturales Unión Interdisciplinaria entre Ciencia y Arte

Sergio Medrano

Instituto de Investigaciones del Patrimonio Cultural UNSAM-IIPC

sergiomedranoar@yahoo.com.ar

Silvina Villegas

UNLP- FCAYF - Dendrología /Lab. de Anatomía de Maderas

silvillegas@agro.unlp.edu.ar

El presente artículo tiene como objetivo principal mostrar el trabajo interdisciplinario entre dos Universidades estatales de Argentina, la UNLP (Universidad Nacional de La Plata) y la UNSAM (Universidad Nacional de San Martín). Las mismas, a través de un convenio celebrado entre el Instituto de Investigaciones del Patrimonio Cultural y la Facultad de Ciencias Agrarias y Forestales, trabajan de forma conjunta para la identificación de maderas en Bienes Culturales.

Luego de relevar documentación e informes acerca de las técnicas empleadas en la identificación de especies maderables aplicada a bienes culturales en general, se observa siempre que la cantidad de muestra extraída es de 1cm. Esto resulta perjudicial para las piezas analizadas, al no respetarse el concepto de “*mínima intervención*”, al emplearse un ensayo destructivo, pudiendo causar la inestabilidad de la obra.

A partir de un relevamiento de técnicas utilizadas en anatomía vegetal, se adaptaron las mismas para el análisis de bienes culturales. Es de destacar, que en toda la investigación se trabajó con pequeñas astillas, realizando macerados y cortes a mano alzada de éstas, a fin de poder constatar los resultados obtenidos con bases de datos especializadas, atlas y xilotecas patrones.

Nuestro estudio se basó en el análisis de tres piezas:

- Escultura en madera policromada de Santa Bárbara perteneciente a un particular
- Pintura sobre tabla de la escuela Castellana Siglo XV perteneciente a la colección particular de Héctor Schenone.
- Escultura en madera policromada de San Francisco Javier perteneciente a la colección particular de Héctor Schenone.

Estas piezas fueron previamente examinadas a través de estudios tomográficos y radiográficos, con el fin de definir previamente el lugar exacto para extraer la muestra, relevar información tecnológica de la estructura interna de la obra, y por último, para delinear la propuesta de tratamiento de intervención a seguir.

Esta metodología resulta sorprendente e innovadora, ya que respeta los principios de mínima intervención, poniendo en primer plano la materialidad de la obra en cada estudio e intervención. Creemos importante concientizar a los distintos profesionales involucrados en la intervención del patrimonio para que lo estudien y analicen sin afectar su integridad.

Resulta de importancia destacar la cantidad y calidad de la información anatómica que puede obtenerse según el tamaño de la astilla extraída. Los trozos muy pequeños, que sólo permiten realizar macerados o disgregados limitan la información a caracteres cuantitativos y cualitativos de las células aisladas. Con muestras apenas unos milímetros mayores, que permiten obtener cortes a mano alzada según planos de estudio estandarizados, posibilitan la observación al microscopio del tejido leñoso, llegando en ocasiones a la descripción completa de la especie. Esto último aporta gran cantidad de información diagnóstica que facilita la determinación de la identidad de la pieza de madera.

Cabe destacar y remarcar en este trabajo la *unión interdisciplinaria* entre dos instituciones, ya que en el campo de los Bienes Culturales resulta de vital importancia el trabajo en conjunto con distintas disciplinas, aportándonos conocimiento y fortaleciendo nuestra profesión. *El conocer que cada obra es producto de una cultura, y como tal, cuanto más respetemos su integridad conoceremos más de esta y dejaremos un legado más amplio de conocimiento a los que nos sucedan y a toda la humanidad.*

A RESERVA TÉCNICA DO MUSEU DE ARTE SACRA DA UFBA: UM MODELO PARA CONSERVAÇÃO PREVENTIVA DE UM ACERVO.

Griselda Pinheiro Klüppel

Universidade Federal da Bahia - Professor Associado II

Palavras-chave: Reserva técnica. Acervo sacro. Conservação preventiva. Armazenamento.

griseldak@gmail.com

O Museu de Arte Sacra (MAS), localizado no conjunto arquitetônico do antigo Convento e Igreja de Santa Teresa, em Salvador, construído no século XVII, abriga uma das maiores coleções de arte sacra da América do Sul, constituída de esculturas de madeira, terracota, marfim, entre outros materiais, pinturas, objetos e alfaias de metais como prata e ouro, paramentos litúrgicos e mobiliários, pertencentes ao museu e também a irmandades e igrejas de Salvador e de outras cidades baianas, cedidos sob o regime de comodato. Também fazem parte do acervo os bens integrados aos edifícios, como altares, painéis de azulejos tipo figurativo e de tapetes, painéis de madeira, pias e mobiliários, a exemplo do arcaz da sacristia, que ampliam e enriquecem suas coleções.

A armazenagem do acervo do MAS ocupou, ao longo dos anos, espaços diversos na edificação do antigo convento em ambientes que ofereciam riscos para o acervo, com a ausência de controle das condições ambientais e das pragas de insetos xilófagos, associada à inexistência de padronização e de materiais adequados para as embalagens.

Para sanar esses problemas, foi realizado entre 2005 e 2007, o *Projeto de Implantação da Reserva Técnica e Tratamento do Acervo Armazenado para o MAS*. O projeto, financiado pela Caixa Econômica Federal no Programa de Adoção de Entidades Culturais, cumpriu uma das recomendações de caráter urgente feita no

Diagnóstico de Conservação, realizado no museu em 1998, em uma ação de cooperação técnica entre a UFBA, The Getty Conservation Institute, UFMG e a Fundação Vitae.

Para a execução do projeto, os trabalhos foram separados segundo quatro procedimentos metodológicos específicos, a saber: identificação, documentação e dimensionamento do acervo; análise, tratamento e acondicionamento do espaço para a RT; elaboração dos suportes para armazenamento (abrangendo essa etapa o mobiliário e as embalagens); e tratamento do acervo a ser armazenado, constante de mais de 800 obras. Esta última ação compreendeu a restauração das peças que se encontravam com problemas de naturezas diversas, como físico-químicas, estruturais e/ou estéticas, por intervenções anteriores, ou ataque de micro-organismos. Foram realizadas consolidações de peças, restaurações, imunizações e a limpeza de todas as coleções antes de serem armazenadas. Confeccionaram-se suportes para acondicionamento e armazenagem adequados em um conjunto compacto deslizante, em móveis fixos de aço e em suportes de madeira. Também foi disponibilizada uma área livre para futura ampliação do acervo. Complementando as ações, foi elaborado um Plano Integrado de Conservação Preventiva composto de: Roteiro para Prevenção a Situações de Risco e Emergência; Programa de Conservação Preventiva do Edifício e Acervo e Manual de Gerenciamento e Uso da RT.

Além do corpo técnico especializado, participaram do projeto 19 jovens estagiários, estudantes de diferentes cursos de graduação da UFBA e da Universidade Católica, e um jovem da FUNDAC – Fundação de Apoio à Criança e ao Adolescente.

Hoje, a Reserva Técnica do Museu de Arte Sacra é considerada um modelo, tanto pelos sistemas de identificação e de armazenagem das peças, como pelo controle do meio ambiente através de condicionamento passivo e mecânico, com baixos custos e consumo de energia para manutenção e conservação preventiva do acervo armazenado.

SANTOS – IMAGINÁRIA POPULAR PRODIGIOSA

Everardo Ramos

Doutor em História da Arte

Professor Adjunto da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, em
Natal. everardoramos@gmail.com

Palavras chave: escultor Santos, Rio Grande do Norte, madeira, erudito, popular.

Apesar de ainda ser praticamente desconhecido, o escultor Santos – Francisco Evaristo dos Santos, seu nome completo – ocupa um lugar especial no cenário da arte popular brasileira.

Nascido em 1945, no Brejo Paraibano, veio para o Rio Grande do Norte quando ainda era criança de colo, fixando-se com a família de pobres agricultores na região do Seridó. Frequentou muito pouco a escola, começando a ajudar o pai nos trabalhos do campo e, já crescido, trabalhando como servente e oleiro. O contato com a arte data da infância no campo, quando aproveitava o barro molhado da chuva para modelar os bonecos com que brincava. Mais tarde, passou a desenhar com pedaços de carvão, sobre paredes de casa. O passo decisivo só veio aos 18 anos, quando, por problemas de saúde, teve que abandonar o trabalho braçal e se dedicar somente à escultura, iniciando uma carreira de autodidata, guiado principalmente pela experiência.

A matéria-prima de seu trabalho é a madeira, que encontra em serrarias e madeireiras, mas também nas ruas da cidade, nos troncos brutos que coleta. As ferramentas são goivas e formões industrializados, disponíveis no mercado, mas principalmente buris de diferentes tipos, criados por ele mesmo a partir de aço reciclado, os quais permitem cortes bastante diversificados e delicados. O processo criativo se caracteriza pelo empirismo e a intuição, a partir de projetos que se desenvolvem exclusivamente na mente do artista, sem qualquer procedimento preparatório, como desenhos, projetos e maquetes.

Em cerca de 50 anos de profissão, Santos realizou um sem-número de obras, incluindo peças utilitárias ornamentais (bancos, aparadores e lustres de formas inusitadas, inspiradas pelas formas da madeira bruta) e

esculturas figurativas de pequeno e médio porte. É nessa última categoria que se encontra um número considerável de imagens, representadas segundo a iconografia oficial, que o artista – católico praticante e fervoroso – conhece por diferentes fontes: santinhos, esculturas de igrejas, etc. Reconhecemos, assim, os santos de maior devoção popular, como São João Batista, Santo Antônio e, principalmente, São Francisco, representado diversas vezes, mas também personagens menos comuns, como São José de Botas e São Francisco de Paula.

O que mais impressiona na obra de Santos são, no entanto, as formas com que cria suas imagens. Contrariando o senso comum, que associa o trabalho de artistas populares a obras estilizadas, que se distanciam da natureza, o artista se esmera em fazer uma arte de caráter naturalista, manifestando uma notável capacidade para reproduzir as formas encontradas no mundo real, inclusive cenários com árvores e caminhos, como se tivesse anos de prática em disciplinas acadêmicas (desenho de observação, desenho anatômico, modelagem, etc.). Seu talento também se revela no desenho e volume perfeitamente realistas e proporcionais de seus personagens e coisas, bem como na minúcia com que todos os detalhes são representados, mesmo os mais delicados, que exigem uma habilidade extraordinária para serem talhados na madeira: expressões faciais, mãos e pés, nós de sandálias, botões de camisas etc.

Assim, através de sua arte, Santos mostra que nem sempre é fácil determinar com exatidão o que pode diferenciar o erudito do popular, o acadêmico do espontâneo, o aprendido do vivido. Desconstruindo ideias muito antigas e arraigadas, que definiram essas categorias como polos bastante antagônicos e incompatíveis, a arte prodigiosa desse grande escultor popular revela novas pontes e caminhos, abrindo surpreendentes perspectivas de investigação sobre os meandros da criação.

A REPRESENTAÇÃO DOS SANTOS JESUÍTAS NA IMAGINÁRIA MISSIONEIRA

Flávio Antonio Cardoso Gil

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes / UFRJ

Palavras-chave: Imaginária. Iconografia. Companhia de Jesus. Missões jesuíticas.

As esculturas religiosas analisadas fazem parte do *Inventário da Imaginária Misioneira*, programa realizado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), com relatório publicado em 1993, o qual nos mostra o desenvolvimento do processo de catalogação, que conta com 510 peças inventariadas, resultantes de estudo histórico das Missões e seus remanescentes. O intuito principal desse levantamento era registrar acervos de imagens que até então eram desconhecidas em sua maioria.

Nas missões guaranis (séculos XVII e XVIII), os jesuítas transmitiram o culto do Cristo Crucificado, à Virgem, a apóstolos, a santos medievais, mas principalmente a devoção dos santos da própria ordem. No acervo estudado, observa-se um considerável número de peças que representam os santos jesuítas. Para Armindo Trevisan (1978), “nada mais natural que imprimissem o selo da Ordem às obras de arte por eles orientadas”. Dentre as esculturas, foram avaliadas somente as imagens que representam os santos pertencentes à Companhia de Jesus: Santo Inácio de Loyola, São Francisco Xavier, São Francisco de Borja, São Luis Gonzaga e Santo Estanislau Kostka.

Como o Instituto do Patrimônio Nacional publicou a catalogação das obras há 20 anos, detectou-se a necessidade de uma revisão iconográfica. A análise individualizada das obras quanto à iconografia leva em conta que as imagens transmitiam noções de religiosidade e civilização através da referência iconográfica cristã anexada a elementos da cultura guarani. A presente comunicação aponta que as esculturas estudadas, embora sejam fruto de um ideário religioso e filosófico vigente na Europa católica dos séculos XVII e XVIII que foi implantado pelos jesuítas, também carregam referências da cultura indígena, em muitos dos casos. Para isso, deu-se importância à contextualização, à discussão a respeito do papel que elas exerciam nas reduções, evidenciando, assim, suas representações. Para contextualização e êxito neste projeto, fez-se necessário:

- 1 - decompor e descodificar representações visuais, de modo a compreender os seus significados temáticos, artísticos e culturais;
- 2 - Conhecer as principais fontes das representações iconográficas das imagens e dos elementos iconográficos fundamentais da cultura europeia cristã.

A imagem religiosa do período missioneiro serviu aos seguidores de Santo Ignácio de Loyola como uma importante ferramenta para conversão dos indígenas ao cristianismo e de divulgação devocional de santos cristãos. A presente comunicação aponta para a importância da imagem na educação do indígena segundo os moldes jesuítas. Sendo a imagem portadora de significado, conhecendo-se sua representação, pode-se compreender o conteúdo que era transmitido ao indígena, com o propósito de educá-lo nas normas

pregadas pela referida ordem religiosa.

A revisão proposta evidenciou que, das 21 imagens selecionadas catalogadas pelo Inventário da Imaginária Missioneira, sete não correspondem à identificação iconográfica original. Estes dados buscam colaborar com a discussão sobre o legado artístico missioneiro por meio de estudos científicos e objetivos. O Inventário é essencial para implementação de programas de salvaguarda do patrimônio cultural e artístico brasileiro, além de divulgar obras importantes para a população brasileira.

A IMAGEM DA FÉ: A COLEÇÃO DE EX-VOTOS DO MUSEU
REGIONAL DE CAETÉ

Aziz José de Oliveira Pedrosa
Mestre em Arquitetura e Urbanismo
Doutorando em Arquitetura e Urbanismo - UFMG
Professor Centro Universitário Newton Paiva
azizpedrosa@yahoo.com.br

Palavras-chave: Ex-votos. Fé. Pintura. Minas Gerais.

Simbólicas imagens, espelhos da fé, as tábuas votivas constituem importante referencial sobre o ambiente social e religioso dos séculos XVIII e XIX na Capitania de Minas Gerais. Frutos do trabalho de artistas populares e, em alguns casos, até mesmo eruditos, os ex-votos atravessaram os tempos e nos dias de hoje possibilitam o levantamento de dados sobre o universo mineiro colonial.

O trabalho que por hora se apresenta traz a conhecimento a pequena coleção de ex-votos do Museu Regional de Caeté, que conta com dez tábuas de têmpera produzidas nos séculos XVIII e XIX, cujas pinturas são importantes testemunhos de um mundo em que a pintura erudita não foi capaz de registrar o cotidiano, a fé e o medo que acometiam uma sociedade em processo de formação. Assim, pretende-se também analisar esse contexto, tão significativo em sua simplicidade pictórica, que se converte em importantes retratos dos hábitos, da cultura e do ambiente artístico do período, nos quais as tendências da arte relacionadas ao barroco e ao rococó são expostas por meio das cenas, das representações arquitetônicas, do mobiliário, das vestimentas e do simples ambiente doméstico.

A existência dessas tábuas de têmpera, em Minas Gerais, demonstra artífices populares que serviam seus clientes à moda da arte em voga, pois os artistas de maior erudição, certamente, se dedicavam às grandes produções, guardando as igrejas de Minas de pinturas, atuando em policromias de imagens devocionais, retábulos, oratórios, dentre outros objetos necessários à fé da sociedade coeva. Possivelmente, a exclusão dos artistas de menor

habilidade desses grandes ateliês e a presença significativa de pintores nas Vilas de Minas tenha contribuído para difundir conhecimentos referentes às técnicas de pintura, apesar de se constatar, em alguns casos, dificuldades em executar a perspectiva, os espaços, e em distribuir os objetos pelos planos. Entretanto, percebe-se que era disseminado o conhecimento das correntes estilísticas do momento, uma vez que há representações de volutas e colunas torsas nas pequenas tábuas. Nas questões referentes aos santos de agradecimento, vê-se a preocupação em reproduzir o santo promotor do milagre em sua iconografia mais completa, de modo a não deixar dúvidas de qual fora o responsável pela concessão da graça. A iconografia das cenas contribui para identificar, também, a paleta de cores disponíveis para representação, que, basicamente, era composta de ocre, vermelho e azul. Assim, diante de todas essas informações, demonstra-se a pertinência em aprofundar os estudos sobre os ex-votos citados, na busca de se preencher algumas das diversas lacunas existentes relacionadas ao universo colonial em Minas Gerais.

**O RETÁBULO DA CAPELA DE SANTA LUZIA DO ANTIGO
PARQUE SOUZA SOARES – PELOTAS – RIO GRANDE DO SUL –
BRASIL**

Autores:

Andréa Lacerda Bachettini

Professora do Departamento de Museologia e Conservação e Restauro do Instituto de Ciências Humanas, UFPel, RS.

bachetta@terra.com.br

Daniele Baltz da Fonseca

Professora do Departamento de Museologia e Conservação e Restauro do Instituto de Ciências Humanas, UFPel, RS.

daniele_bf@hotmail.com

Fabiane Rodrigues de Moraes

Conservadora e Restauradora de Bens Culturais Móveis pela UFPel.

fabiane.moraes@yahoo.com.br

Keli Cristina Scolari

Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural pela UFPEL,
Conservadora e Restauradora de Bens Culturais Móveis da UFPEL.

keliscolari@yahoo.com.br

Palavras-chave:

Retábulo de Santa Luzia. Devoção. Conservação. Acervo museológico.

O trabalho tem como objetivo relatar os estudos sobre o retábulo de Santa Luzia, altar em madeira policromada e dourada que pertenceu à Capela de Santa Luzia, localizada no antigo Parque Souza Soares, e que hoje se encontra exposto, desde sua doação, no Museu Municipal Parque da Baronesa, na cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul.

O estudo teve como objetivo responder alguns questionamentos quanto ao estado de conservação, ao valor simbólico atribuído ao objeto, assim como quanto às condições ambientais e expográficas. E, também, quais seriam as alternativas de conservação deste bem visando a sua

preservação e a fruição com o observador.

O retábulo da Capela de Santa Luzia estava localizado originalmente no antigo Parque Pelotense, também conhecido como Parque Souza Soares, e servia para celebrações e cultos da família proprietária do parque.

O altar foi construído pelo artista pelotense Artur Quintas, entre os anos de 1899 e 1901, em madeira policromada e dourada, no estilo hispanomourisco, e possui ornamentos em talha nas cores azul e dourado. No centro da parte inferior, no balcão, encontra-se confeccionado em talha o cordeiro de Deus. Na parte central estão o sacrário e o nicho com a imagem do Crucificado; nos nichos laterais, as imagens de Santa Luzia e São Bento. A parte superior possui ornatos em madeira torneada. As três imagens vieram de Portugal e foram esculpidas por Fernando Caldas e policromadas por Albino Barbosa.

Atualmente, o retábulo encontra-se exposto em uma pequena sala (passadiço) no Museu Municipal Parque da Baronesa. Devido ao pouco espaço de exposição, o altar está dividido em duas partes: a primeira com balcão, sacrário e duas imagens; e a segunda com a estrutura retabular superior com três nichos e uma imagem. É notada, ainda, a falta do painel que fechava a parte de trás do retábulo, assim como a ausência das duas colunas que serviam de sustentação, peças fundamentais para ligação entre as partes superior e inferior.

Sabe-se que a conservação de objetos deve ser contemplada desde o momento em que os objetos são adquiridos pelos museus. Segundo a diretora do museu, Annelise Montone (2012), a carga simbólica do conjunto retabular e suas três imagens é grande, pois muitos visitantes pedem para tocar, fazer e pagar promessas diante dele. O valor religioso e simbólico deste bem muitas vezes esbarra em sua conservação, sendo necessário buscar alternativas para que o bem possa ser usufruído pela comunidade.

As marcas da passagem do tempo, as condições climáticas e a ação do homem são alguns dos fatores trouxeram variados danos ao altar, como: fissuras, rachaduras, perda de policromia e perda de partes estruturais inteiras. A partir deste estudo foi possível diagnosticar e mapear os danos do estado de conservação. Com este levantamento se verificou que há inúmeras perdas do suporte, de ornamentos, assim como problemas na camada pictórica. Essas deteriorações, possivelmente, vêm da ação do homem, e principalmente do ambiente em que o altar está exposto.

VIII CONGRESSO INTERNACIONAL DO CEIB

Percebe-se que as condições expositivas não são favoráveis à conservação da obra, o que contribuiu para o surgimento dos danos. Um espaço adequado para o altar deve contemplar as necessidades de sua conservação e sua fruição com o espectador.

Acredita-se, portanto, que para sua melhor conservação seria necessário sua mudança. A troca de local poderia trazer benefícios, e o altar seria montado de forma adequada, conforme foi concebido pelo artista. Os santos seriam colocados em seus locais de origem, dando oportunidade para o público usufruir deste bem cultural, respeitando e preservando sua função social, mesmo dentro de um espaço museológico.

UM BUSTO RELICÁRIO À PROCURA DE AUTORIA: FREI AGOSTINHO DA PIEDADE?

Hélio de Oliveira
Especialista em Conservação e Restauração de Bens Culturais
Mhomisp – Instituto Museu do Homem Missioneiro Potiguar
vilafelizhelio@ig.com.br

Palavras-chave: Autoria. Iconografia. Técnica construtiva. Terracota.

Esta comunicação tem como objetivo apontar características de um busto relicário de terracota, lançando-se a hipótese de que a peça seja de autoria de Frei Agostinho da Piedade. Este estudo faz parte de um longo trabalho desenvolvido durante três décadas (1981 a 2011), quando se passou a mapear a imaginária sacra cristã do Rio Grande do Norte. A metodologia adotada foi a de dividir o Estado em três regiões: Arquidiocese de Natal, Diocese de Mossoró e Diocese de Caicó. A princípio, preocupou-se principalmente com o estado de conservação do acervo. Num segundo momento, passou-se a fazer o registro de identificação da peça, leitura formal, o registro fotográfico, e buscou-se junto à comunidade informação oral a respeito do acervo. Posteriormente, trabalharam-se as referências iconográficas, históricas e estéticas.

Visitando a igreja da cidade de Extremoz, cuja paróquia pertence à Arquidiocese de Natal, fomos tomados de surpresa ao constatar que o acervo da igreja Matriz separava-se em grupos distintos: três imagens com requintes de erudição – São Miguel, Nossa Senhora dos Prazeres e Senhor Morto –, todas do século XVIII, em madeira, douradas e policromadas, provavelmente, de origem portuguesa; um par de terracotas composto por São Francisco Xavier e Santo Inácio de Loiola; um São Sebastião atado a um cardeiro com biótipo indígena, do século XVII; quatro imagens de fatura mais popular – Nossa Senhora das Dores, Senhor dos Passos, Santana Mestra e Nossa Senhora da Soledade (roca) –, em madeira policromada, datadas do século XIX e; procedente do antigo aldeamento jesuítico de Guajiru de São Miguel, atual Extremoz, já era do nosso conhecimento o par de terracotas douradas e policromadas do século XVII, que se encontra

atualmente no Museu de Arte Sacra do Estado.

No entanto, nossa maior surpresa estava na sacristia – depósito –, a meia luz, sobre um étajer, fora do alcance da mão, um busto relicário de terracota, pintado de marrom escuro, o que o tornava mais escuro ainda, totalmente diferente de todas as peças já referenciadas, tanto na forma quanto na estética. Conhecedor dos estudos do pesquisador beneditino, Dom Clemente Maria da Silva-Nigra, exclamei: ‘Frei Augustinho da Piedade!’ A moça que me acompanhava disse: ‘Não! É São João Evangelista’.

A tradição oral e os registros históricos relatam que, em 1890, João Vieira de Melo trabalhava em um terreno que a Lagoa de Extremoz, a qual, ao secar, deixou a descoberto, em meio à terra, três vultos de santos, modelados em barro vermelho escuro. As peças foram depositadas na igreja e o povo as batizou como os “santos aparecidos”, denominação esta que chegou até nossos dias.

Câmara Cascudo, em sua Acta Diurna de 19 de julho de 1944, informa que solicitou ajuda, para proceder ao reconhecimento dos vultos, ao Bispo de Natal, Dom José Pereira Alves, que os identificou por: Santo Inácio de Loyola, São Francisco Xavier e Santa Úrsula, “general das onze mil virgens”. Hoje, o busto relicário atribuído a Santa Úrsula é aceito na comunidade como sendo o de São João Evangelista.

O fato de o busto relicário (39 cm) ter sido identificado erroneamente como São João Evangelista, à primeira vista, justifica-se. Informamos que a referência não está correta, pois se trata de uma figura feminina, e não masculina. Qual a sua iconografia correta? Trata-se de uma santa mártir. Quanto às características formais e estéticas, em nada parece com as demais peças já analisadas desta Igreja, que são do final do século XVII, quando se deu a instalação do aldeamento (São Joaquim, Sant’Ana Mestra, Santo Inácio de Loiola e São Francisco Xavier).

Portanto, a pesquisa não se encontra concluída, mas, com certeza, será uma contribuição para a confirmação da autoria ou para que a peça seja um elemento de identificação de um mestre desconhecido.

**O RETÁBULO DE NOSSA SENHORA DA ASSUNÇÃO, IGREJA
DO ESPÍRITO SANTO, ÉVORA – PORTUGAL**

Beatriz Maria Fonseca Silva – bacharel em Conservação e Restauração de
Bens Culturais Móveis (UFMG)
Marina Silva Duarte – mestranda em História (UFMG)
beatriz.maria80@yahoo.com.br
marina.silva.duartee@gmail.com

Palavras-chave: arte retabular, Nossa Senhora da Assunção, Barroco Nacional, Évora

O objetivo deste trabalho foi analisar a estrutura do retábulo de Nossa Senhora da Assunção, apresentando histórico, análise formal, estilística e iconográfica.

Os critérios estabelecidos para esta análise visaram primeiramente situar as características básicas da arte retabular, destacando o período denominado Barroco Nacional, no qual o retábulo escolhido – Nossa Senhora da Assunção – se insere; determinando suas especificidades. Para uma sistematização prática, elaboramos uma ficha de identificação com os dados técnicos da obra. A partir daí, os elementos constituintes foram estudados nas suas características formais, estilísticas, iconológicas e iconográficas. Utilizamos também uma análise comparativa entre as estruturas desse retábulo com outros existentes dentro da mesma igreja e também com outras edificações religiosas da cidade de Évora. Todo o processo foi acompanhado de detalhados registros fotográficos. Inserimos um glossário contendo as principais nomenclaturas apresentadas no texto.

A análise dos elementos que compõem o retábulo de Nossa Senhora da Assunção permitiu o seu enquadramento no estilo Barroco Nacional. A correspondência iconográfica com os valores tridentinos é reconhecível nas estruturas, na divulgação da Imaculada Conceição de Maria e em sua importante posição como Mãe do Senhor e da humanidade. A valorização dos santos como intercessores, a simbólica tipologia fitomórfica, as representações de anjos e de seres mitológicos, tudo isto é trabalhado de forma emblemática. O retábulo funciona como uma fonte inesgotável de investigação e pesquisa.

**A IMAGINÁRIA DEVOCIONAL DO PROFETA SERTANEJO
ANTÔNIO VICENTE MENDES MACIEL, O ANTÔNIO
CONSELHEIRO**

Jadilson
Pimentel dos Santos
Doutorando em Artes Visuais / Universidade Estadual de Campinas
Mestre em Artes Visuais
jadangelus@bol.com.br

Palavras-Chave: Antônio Conselheiro. Imaginaria religiosa. Arte popular. Arte sacra.

O beato Antônio Conselheiro foi um indivíduo afeito ao cristianismo das origens e seguidor extremado das normas propagadas pela Contrarreforma: mortificação do corpo, veneração de relíquias, criação de santuários sagrados, utilização e influência do estilo barroco, dentre outras. Devoto declarado do Bom Jesus, São João Batista e Santo Antônio, apresentava em suas pregações uma oratória inflamada e de teor místico, cujas bases encontravam ressonância em obras como o *Lunário Perpétuo*, as *Horas Marianas* e a *Missão Abreviada*. Apontado por diversos estudiosos como o “Anchieta” ou o “Vieira dos Sertões”, deixou um conjunto de edifícios religiosos cujos oragos, além de dialogarem sobremaneira com o estilo Barroco, também transitam pelas expressões de linguagem popular. Em seu séquito existiam os mais variados estratos sociais, destacando-se, de forma exemplar, os entalhadores e fundidores, os quais deixaram obras escultóricas desde as margens do São Francisco até os rincões mais próximos do litoral norte da Bahia. Essa imaginaria sacra aí presente, rica em simbologia, apresenta, variadas vezes, tipologias próprias, com repertório sincrético, sendo o tema sertanejo muito explorado. Baseado em fotografias, documentos de cronistas, cartas e dissertações, este trabalho intenta mapear as obras de esculturas do sertão do Conselheiro, de modo a revelar e divulgar esse patrimônio artístico-religioso que se encontra cada vez mais ameaçado, bem como esquecido por estudos mais aprofundados sobre esse que é um tema muito importante para o contar e re-contar da memória do povo conselheirista.

**A INFLUÊNCIA DOS BISPOS ROMANIZADORES NAS FESTAS
E ACERVOS DA IGREJA CATÓLICA NO ESPÍRITO SANTO
ENTRE 1880 E 1916**

Raquel Ramos Pimentel
Técnico em restauração
Universidade Federal do Espírito Santo
raquelrpimentel@hotmail.com

Palavras-chave: Romanização. Bispos. Irmandades. Festas religiosas. Imagens.

Esta comunicação é parte da minha dissertação de mestrado, defendida em 2012, intitulada Matriz de Nossa Senhora da Conceição da Serra-ES: Igreja e religiosidade no contexto da romanização católica (1880 – 1916).

O objetivo deste trabalho é analisar a influência dos bispos Dom Pedro Maria de Lacerda, Dom João Batista Corrêa Nery e Dom Fernando de Souza Monteiro, no controle das festas e acervos de arte sacra das igrejas do Espírito Santo, entre os anos de 1880 e 1916. A pesquisa foi baseada na documentação primária, produzida durante o episcopado dos três bispos, abrangendo livros de portarias e ordens episcopais, livros de visitas, de tomo e de batismo de diversas paróquias do Espírito Santo, bem como cartas e periódicos da época.

A romanização foi um movimento de Reforma, entre a segunda metade do século XIX e a terceira década do século XX, a favor do fortalecimento da autoridade papal e contra o clericalismo liberal, o regalismo imperial e as novas tendências políticas desenvolvidas após a Revolução Francesa. Esse movimento, que buscava criar uma nova identidade católica baseada nas diretrizes do Concílio de Trento, entrou em conflito com as práticas religiosas populares herdadas da tradição lusitana.

O Espírito Santo experimentava, ainda no fim do século XIX, uma religiosidade tipicamente colonial, afeita a cerimônias, procissões e festas organizadas pelas irmandades religiosas. A atuação episcopal aos poucos

vai tentando modelar essa religiosidade, impondo novas normas de comportamento mais adequadas ao modelo tridentino. Os bispos adeptos do projeto de romanização iniciaram uma verdadeira cruzada nas paróquias brasileiras por meio das visitas pastorais, buscando implantar um modelo de espiritualidade centrado no cumprimento dos sacramentos, em substituição ao caráter laico e festeiro praticado até então pelas irmandades.

As festas religiosas populares, especialmente as dedicadas a São Benedito e ao Divino Espírito Santo, sofreram grande repressão por parte das autoridades religiosas, tornando-se até mesmo alvos da polícia, pois eram momentos nos quais a população negra tinha oportunidade para se divertir através de suas músicas, danças, batuques, contrariando as normas de comportamento e decoro impostas às festas religiosas.

A ação dos bispos ultrapassou o campo das festas religiosas e se estendeu ao acervo iconográfico das igrejas da diocese do Espírito Santo. Visando exercer maior domínio sobre os leigos, observamos em diversas paróquias estratégias de repressão, censura e controle das imagens de devoção popular, tais como: a retirada das imagens de seus altares, a transferência para locais de menor visibilidade, a proibição de suas procissões e a substituição de oragos populares por outros mais adequados ao modelo de espiritualidade que o projeto de romanização pretendia implantar.

A atuação dos bispos atingiu em parte o seu objetivo no projeto de romanização da Igreja Católica. Eles fortaleceram o exercício dos sacramentos, implantaram um modelo de espiritualidade mais ortodoxo e enfraqueceram o poder das irmandades religiosas, mas não conseguiram acabar com as devoções e festas populares.

**RESTAURAÇÃO DE UMA RÉPLICA EM GESSO PERTENCENTE
À COLEÇÃO DA ESCOLA DE ARQUITETURA E URBANISMO
DA UFMG**

Vanessa Taveira de Souza
Arquiteta e Urbanista

Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis - UFMG.
Analista de Gestão, Proteção e Restauo do Instituto de Patrimônio
Histórico e Artísticos de Minas Gerais (IEPHA-MG)
taveiravanessa@yahoo.com.br

Palavras-Chave: Réplica. Gesso. Consolidação. Suporte.

A réplica em gesso denominada Busto de *Gudea, Prince de Lagash* integra atualmente a Coleção de Réplicas de Obras de Arte do Museu da Escola de Arquitetura (MEA), pertencente à Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Essa obra foi objeto de estudo para o Trabalho de Conclusão de Curso da graduação de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis da UFMG devido principalmente às poucas referências sobre a conservação e restauração desse suporte em nossa língua, apesar de o Brasil ter um acervo de gesso significativo para sua história, que faz conexões com as vanguardas artísticas europeias.

Na metodologia de trabalho, apresentou-se a identificação, inscrição, técnica construtiva – englobando, neste tópico, a remoção de amostras do suporte e a confecção de exames estratigráficos –, estado de conservação, testes de limpeza, consolidação do suporte e nivelamento, apresentação estética e aplicação da camada de proteção.

O destaque do trabalho está na parte da consolidação do suporte. Anteriormente a esse procedimento, foram realizados testes com diversas fibras naturais e artificiais (sisal, juta, tela de andaime e fibra de farinha de trigo) em protótipos, e com os adesivos (®PVA+H₂O, ®Primal+H₂O e ®Mowithal diluído a 4% em ®Acetona) pretendidos para áreas de adesão direta, já que a réplica encontrava-se com problemas de suporte (a cabeça estava separada da base).

Além disso, também se apresenta reflexão sobre as qualidades do gesso, o seu imenso potencial de uso como suporte construtivo para Escultura e a possibilidade de seu estudo prover uma maior segurança nas tomadas de decisões do conservador-restaurador.

ESCULTURA EM MADEIRA POLICROMADA: discussão de critérios de conservação-restauração a partir do banco de dados do CECOR/CURSOS

Aline Ramos

Bolsista de Iniciação Científica do “Programa Jovens Talentos para a Ciência” (CAPES) alinecegramos@ufmg.br

Maria Regina E. Quites

Professora do Departamento de Artes Plásticas
/Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis.
mreq@ufmg.br

PALAVRAS CHAVES: Escultura em madeira policromada. Acervo Cecor, Conservação-Restauração, Critérios de intervenção.

A pesquisa, ainda em andamento, tem o objetivo discutir critérios de conservação e restauração em esculturas policromadas ao longo de um intervalo de 30 anos (1980 a 2010), a partir da análise dos processos ocorridos no Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (Cecor) e no Curso de Especialização/Graduação em Conservação Restauração, além de exemplares internacionais, abordando principalmente os casos mais polêmicos, como complementações de partes faltantes, inclusive olhos de vidro, repinturas e reintegrações de lacunas de policromia. Visa, ainda, levantar as decisões tomadas pelos restauradores, mediante os conhecimentos históricos, iconográficos, formais e estilísticos, materiais, técnicos, de estado de conservação, causas de deterioração e, principalmente, da importância sociocultural, histórica e estética das obras. De acordo com estes pressupostos, também questiona o conceito de mínima e máxima intervenção. A metodologia consiste na análise de esculturas restauradas que constam do Banco de Dados do Cecor/Cursos, juntamente com publicações internacionais. Parte do banco de dados encontra-se sob a forma de slides e, por isso, uma das primeiras ações foi a sua digitalização, seguido do tratamento das imagens. Posteriormente, passou-se a reunião das informações de cada uma das esculturas em mídias digitais, a partir das digitalizações tratadas, dados sobre os procedimentos adotados pelos

restauradores – contidos em pastas e fichas do Cedor, além de monografias sobre as obras – informações vinculadas na imprensa e internet, e revisão bibliográfica. As questões conceituais, metodológicas e práticas são avaliadas à luz de teorias da restauração, somada a autores nacionais e internacionais que trabalham com a pesquisa da escultura policromada e sua preservação, como: Camillo Boito, Cesare Brandi, Johannes Taubert, Paul Philippot, Agnes Ballestrem, Myriam Serck-Dewaide, Salvador Muñoz-Viñas, Maria José González López e Beatriz Coelho. As mídias resultantes, como compêndio de análises, também cumprem a função de material didático, tanto para uso em salas de aula, quanto em eventos. O estudo demonstra a importância de um banco de dados institucional com 35 anos de experiência em conservação e restauração. Como resultado das análises, confirma a premissa básica da unicidade das obras, não sendo possível a uniformidade de critérios e tratamentos. É de fundamental importância o conhecimento profundo da escultura, a partir da execução de todos os exames necessários para se chegar a um diagnóstico e interpretação corretos. A decisão do profissional será sempre de sua responsabilidade, pautada em estudo amplo, justificada pelos valores anteriormente citados e em respeito aos princípios da ética e critérios da restauração.

O RETÁBULO DA SANT'ANINHA

Sayonara Viana

Bacharel em Ciências Econômicas; Licenciada em História
Produtora Cultural do Espaço Casa Design
Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP)
Coordenadora dos Museus da Secretaria de Estado da Cultura/SE

Verônica Nunes

Mestre em Memória Social e Documento (UFRJ)
Coordenadora de Museus da Secretaria de Estado da Cultura (Secult)
Professora do Núcleo de Museologia da Universidade Federal de Sergipe
(UFS)

Palavras-chave: Laranjeiras - Sant'Aninha – Neoclássico - retábulo.
O objetivo deste trabalho foi realizar uma leitura artística do retábulo da Igreja de Nossa Senhora da Conceição (conhecida como Sant'Aninha) de Laranjeiras, cidade histórica sergipana localizada no vale do rio Cotinguiba, como um exemplar do estilo neoclássico. Como metodologia, foi feita análise descritiva dos elementos decorativos do altar a partir do enfoque da micro-história e, nesse aspecto, tomando como base a ideia de Levi, que toma o particular como ponto de partida e prossegue segundo o seu próprio contexto, uma vez que esses casos individuais podem servir para revelar um fenômeno mais geral. Entendemos esse retábulo como exemplar da cultura material católica, construída pela família de Agostinho Ribeiro Guimarães para que a sua filha cumprisse em casa as suas devoções. O ponto de partida é a história cultural, ampliando significativamente as nossas fontes para além da tradição textual e dos arquivos. Utilizando-se a história cultural, valoriza-se a cultura material como fonte histórica. O retábulo do altar dessa capela denota as marcas do Neoclássico nos elementos decorativos e representa o que de melhor se preservou dessa cultura material, diante da degradação em que se encontra o monumento e oferecendo roteiro para o exame das formas no processo evolutivo.

O BANHO DE CACHAÇA NA IMAGEM DO SENHOR MORTO DE MORRO VERMELHO: convergência entre patrimônio material e imaterial.

Ailton Batista da Silva

Bacharel em Filosofia

Especialista em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (UFMG)

Analista de gestão, proteção e restauro no Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais - IEPHA/MG

Palavras-chave: Religião, Devoção, Milagres, Tradição e Patrimônio.

O objetivo desta comunicação é relatar o ritual religioso da cerimônia do Banho de Cachaça na Imagem de Nosso Senhor dos Passos, no distrito de Moro Vermelho, município de Caeté em Minas Gerais. Tal cerimônia é realizada a mais de duzentos anos, somente na Quarta-Feira de Cinzas, com participação restrita aos homens da comunidade. O ritual é secreto, utiliza uma imagem de valor histórico e artístico, presente no templo desde o início de sua fundação. O objetivo desta comunicação é expor uma narrativa na qual a imagem do Senhor Morto se insere como um objeto em uso, contrapartida material de uma série de manifestações da cultura imaterial marcada pela religiosidade/devocional. Após o banho de cachaça no Nosso Senhor dos Passos o líquido é recolhido, conservado em pequenos recipientes e distribuído à população do distrito. Segundo as narrativas populares legitimadas pela fé, esta cachaça cura todos os males, sendo utilizada com aplicações no local de enfermidades, acompanhando rezas e ritos próprios da região. Um ponto a ser destacado tange a integridade física do bem, que segundo os relatos da comunidade, a imagem que participa do Ritual é a única do templo que nunca foi atacada por insetos xilófagos.

ESCULTURA DEVOCIONAL DE GESSO EM MINAS GERAIS

Maria Clara de Assis

Aluna do Curso de Conservação Restauração de Bens Culturais Móveis
Bolsista de Iniciação Científica - FAPEMIG clarinha.deassis@yahoo.com.br

Maria Regina Emery Quites

Professora do Curso de Conservação Restauração de Bens Culturais
Móveis

Departamento de Artes Plásticas - Cecor. Orientadora
mreq@ufmg.br

Nelyane Gonçalves Santos

Bacharel em História
Colaboradora Voluntária do Projeto
Conservadora-Restauradora de Bens Culturais Móveis. EBA/UFMG

Palavras chaves: Escultura, Gesso, Técnica construtiva, Imagem devocional, Minas Gerais.

Este projeto tem como objetivo estudar a escultura devocional mineira em gesso, do século XIX e XX. Percebemos a necessidade de pesquisa sobre essas imagens, consideradas menos nobres, pois, na maioria das vezes, quando deterioradas, acabam sendo tratadas por artesãos habilidosos, que não possuem os critérios e a ética dos conservadores-restauradores com uma formação adequada. Trabalhamos com os acervos do Seminário do Caraça, da Arquidiocese de Belo Horizonte, da Igreja Matriz de São José, de Congonhas, da Igreja de Nossa Senhora da Conceição do Serro e Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade, do Paraopeba de Brumadinho. Fazemos a pesquisa *in loco*, com análise da técnica construtiva, procurando marcas de sua oficina de origem, ou selo de sua comercialização, bem como suas características formais e estilísticas, a fim de identificar sua origem e introdução em Minas Gerais. Realizamos levantamentos dos registros documentais, dos inventários e buscamos referências bibliográficas. Pretendemos também determinar os modelos iconográficos mais recorrentes nas esculturas em gesso desta época. As pesquisas, até o momento, nos levam a investigar melhor a influência do Concílio Vaticano II, na década de 1960, sobre

as imagens e sua veneração nas igrejas. No cap. VII, intitulado *A ARTE SACRA E AS ALFAIAS LITÚRGICAS*, lemos: “125 - Mantenha-se o uso de expor imagens nas igrejas à veneração dos fiéis. Sejam, no entanto, em número comedido e na ordem devida, para não causar estranheza aos fiéis nem contemporizar com uma devoção menos ortodoxa.” Analisando as imagens de gesso, em relação a esse aspecto do Concílio, levantamos a hipótese sobre uma possível diminuição ou eliminação de algumas imagens das igrejas, o que gerou em determinado momento alguma iconoclastia.

PATRIMÔNIO ESCONDIDO? Isso é lá com Santo Antônio: As imagens devocionais da Igreja de Santo Antônio dos Pobres da Encruzilhada do Lucas
Paraíba do Sul-RJ

Helena Maria de Souza e Conceição Corrêa
Museóloga pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unl-
Rio)
Pós-graduação em História da Arte Sacra (em andamento)
Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro
hmariasouza@hotmail.com

Palavras-chave: Caminhos. Rio de Janeiro. Encruzilhada. Imagens.

A pesquisa aborda a importância dos antigos Caminhos que ligavam Minas Gerais ao litoral do Rio de Janeiro e que desempenharam um papel decisivo na ocupação do território fluminense. Ao longo desses Caminhos surgiram diversos povoados e cidades, progresso que foi impulsionado pelo desenvolvimento da cultura cafeeira, cuja decadência acabou determinando, com o fim do ciclo do café, certo abandono dessas localidades. A Igreja de Santo Antônio dos Pobres, da Encruzilhada do Lucas, é um reflexo dessa época, situada no segundo distrito de Paraíba do Sul-RJ. Sua preservação teria grande importância para a reafirmação da identidade cultural da comunidade e esse trabalho analisa suas características e realiza um levantamento de dados históricos sobre o monumento, desde a época de sua construção, documentando a evolução das intervenções que resultaram nas modificações atualmente observadas, destacando a permanência de antigas tradições e sua participação nas manifestações da religiosidade popular local. O valioso acervo de imagens devocionais pertencente à igreja, que não havia sido ainda estudado e reúne peças em madeira policromada, algumas de vestir, que saíam nas procissões, é o objeto principal de nossa pesquisa, que se dedica à sua descrição, acompanhada de ficha catalográfica e análise do estado de conservação. A intenção do trabalho é chamar a atenção para a necessidade e a urgência de um cuidado maior com esse acervo, parte dele clamando por restauração, visando contribuir efetivamente para a segurança e preservação desse patrimônio tão representativo da região.

MARIA EM MARIANA: As primeiras padroeiras

Cristina Krauss

Especialista em Ensino de Artes Visuais (UFMG)

Especialista em Arte e Cultura Barroca (UFOP)

Orientação Profa. Myriam Ribeiro

(Especialização Arte e Cultura Barroca – IFAC/UFOP)

contato@cristinakraussmgb.com.br

Palavras-chave: imaginária religiosa, representações marianas, Mariana (MG)

O objetivo deste trabalho foi analisar a devoção mariana em fontes imagéticas e documentais, como testemunho da ação evangelizadora no período colonial na região das Minas, no caso em tela, em Mariana, com ênfase para a numerosa presença e importante papel das principais invocações, notadamente as trazidas pelos primeiros colonizadores. O *corpus* da investigação está calcado nas representações marianas, que se constituem oragos dos primeiros templos – ermidas, capelas, igrejas matrizes – sendo algumas dessas as primeiras paróquias mineiras cujas imagens (tombadas ou não) correspondentes a esses títulos, se configuram como estatuária remanescente nos altares-mores desses mesmos templos, bem como as pertencentes ao acervo do Museu de Arte Sacra da Arquidiocese de Mariana, quando não desaparecidas. Para empreender tal tarefa foi realizado levantamento bibliográfico para revisão da literatura, estabelecimento do ‘estado da arte’ sobre tal temática, com pesquisa em fontes primárias, desde a documentação imagética, a partir da observação direta e com registro fotográfico da imaginária remanescente, até a que está presente nos templos e a existente no acervo do Museu de Arte Sacra da Arquidiocese de Mariana. Avançando para a documentação primária, tanto manuscrita como impressa, lembramos que parte da documentação basilar é de viés eclesiástico, como os pedidos de provisão para a ereção de capelas e documentos sobre a doação de patrimônios encontrados no Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana. Acrescentam-se como fonte de informação as narrativas dos viajantes que visitaram Minas

Gerais no século XIX, por registrarem testemunhos importantes sobre a religiosidade popular mineira, nem sempre constantes das fontes oficiais, e escritores mineiros que publicaram sobre a fase inicial de Minas. Também integram as fontes consultadas os trabalhos de catalogação já existentes, especialmente do Iphan, Iepha, da Secretaria Municipal de Cultura de Mariana. Constata-se que a devoção mariana foi incentivada, ocorrendo o estabelecimento de Maria como modelo, como a Nova Eva, a Mãe e a Educadora, sempre esculpida de forma vigorosa, numerosa nesse conjunto de imaginária religiosa, presente desde a alvorada das Minas em 1696 em Mariana (MG) e que não é apenas acervo de arte, mas manifestação cultural. E embora no momento do início da colonização das Minas já se encontrassem em vigência as orientações tridentinas, observa-se não só a permanência, mas a preponderância dos títulos marianos anteriores a Trento. Deve-se considerar que a escolha dos títulos marianos, muitos deles anteriores ao citado Concílio, além de denotar um relacionamento de intimidade, de afetividade, de reciprocidade, atende diretamente ao propósito de consolidar, atrelar a figura feminina, por parte tanto da Igreja como do Estado, ao modelo da Nova Eva e da Mãe e Educadora.

ESTUDO METODOLÓGICO PARA ANÁLISES FORMAIS DE ESCULTURAS POLICROMADAS

Fábio Zarattini,

Graduando do curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais
Móveis,

fabio.zarattini@yahoo.com.br;

Maria Regina Emery Quittes, orientadora

Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG,
mariareginaemery@yahoo.com.br;

Palavras chaves: roteiro, metodologia, imaginária, rococó

O objetivo do trabalho é analisar um grupo de esculturas mineiras em madeira policromada provenientes de Catas Altas, Barão de Cocais e Sabará, promovendo um estudo comparativo entre as obras selecionadas. Realizar fichamentos, análise formal, estilística e documentação fotográfica, identificando estilemas e “cacoetes” de artífices, bem como suas características materiais e técnicas. Contextualizar histórica e geograficamente a atuação dos artistas, citados por diversos pesquisadores. Estudar e aprofundar a pesquisa metodológica de análise formal de esculturas enfatizando a fisionomia, a anatomia, o panejamento e a base. A metodologia de pesquisa partiu de uma pesquisa bibliográfica referente ao estudo dos principais mestres escultores e suas atuações durante o período Rococó mineiro e foram pontuados aspectos como influência, áreas de atuação, contexto histórico e cronológico. Foram selecionadas e analisadas várias esculturas pertencentes à região de Catas Altas, Barão de Cocais e Sabará e feita toda a documentação fotográfica como ferramenta de visualização de detalhes e características para produzir uma análise formal consistente e com a necessidade de consolidar parâmetros de comparação e identificação de estilemas de atribuição a mestres escultores. Foram utilizados atlas de anatomia humana para a caracterização de traços da fisionomia do rosto e cabeça das esculturas. Foram realizadas as atividades de compilação dos estudos sobre cada escultura e a criação de um banco de dados. É necessário além de conhecimentos empíricos e sensibilidade, uma vivência de pesquisa aliada a uma metodologia técnica e científica, com

roteiros e parâmetros, para que os dados se afinem e se concretizem como fonte confiável. Foi detectada a importância da documentação fotográfica no processo de análise, e importante a inclusão de fotos de perfil de forma a complementar as fotos frontais no estudo das imagens e visualização de detalhes fisionômicos. Acreditamos que a inclusão do atlas de anatomia, e da apropriação de termos mais técnicos como referência fundamentamos melhor a nossa pesquisa. A pesquisa em andamento também pretende avaliar as esculturas quanto as suas semelhanças formais considerando o regionalismo (Catas Altas, Barão de Cocais e Sabará).

**Cristos da Paixão da Ordem Terceira do Carmo, de Ouro Preto,
e a técnica da escultura em madeira, com máscara de chumbo
policromada**

Lia Sipaúba Proença Brusadin

Mestranda em Artes pela UFMG

Orientadora Prof^a Dr^a Maria Regina Emery Quites

Palavras-Chave: Escultura em Madeira Policromada, Máscara de Chumbo, Ordem Terceira do Carmo, Ouro Preto, Minas Gerais

A imaginária devocional no barroco luso-brasileiro era uma das maneiras de aproximação e ensinamento de bons comportamentos, ou seja, formas exemplares para o fiel na sua relação com a religião cristã. O encontro desses homens com as imagens era o resultado de se ver algo e enxergar o que vai além da própria superfície da imagem, tornando-se uma revelação espiritual através das esculturas. Durante o século XVIII e início do século XIX, no Brasil colônia, na região das Minas Gerais, a religião cristã foi perpetuada por suas imagens devocionais por meio desse programa pedagógico devocional. Estas eram geralmente esculturas em madeira policromada, de vulto classificadas em: Imagens de Talha Inteira, Articulada e de Vestir. O presente estudo tem como objetivo analisar as representações e as técnicas das esculturas de Jesus Cristo no momento de sua Paixão, presentes nos retábulos laterais da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto (MG), as quais correspondem às seguintes etapas da vida de Cristo: Jesus no Horto; Jesus é Preso; Jesus é Flagelado; Eis o vosso Rei; Eis o Homem; Conduziu a pesada cruz. A metodologia aplicada para esse estudo configura-se na análise histórica, formal/ estilística, iconográfica, material e técnica por meio de pesquisa bibliográfica, documental, além de pesquisa e registro fotográfico *in loco* dessas esculturas. Tais imagens eram muito utilizadas nas procissões e festividades da Semana Santa, onde saíam a céu aberto, eram de grande apelo devocional e de sociabilidade entre os fiéis, sendo ao mesmo tempo imagens processionais e retabulares. Estas esculturas se encaixam na categoria de imagens de talha inteira com complementação de vestes em tecido natural e perucas e olhos de vidro, que são as imagens

de “Jesus flagelado”, do “Eis o Vosso Rei” e do “Ecce Homo”. Com relação às Imagens de Vestir, com as vestes em tecido, acompanhadas de perucas e olhos de vidro, onde se obtinha um naturalismo muito grande, característico da cultura barroca, temos as imagens de “Jesus no Horto” e “Senhor dos Passos”, que estão enquadradas na subdivisão das imagens de roca. No caso do “Jesus preso”, condiz na subdivisão de imagem de vestir de corpo inteiro/roca. Ainda sobre a técnica construtiva desse conjunto escultórico, todas as imagens dos Passos da Paixão têm a face feita de chumbo policromado e o resto do corpo em madeira. Esta técnica rara em Minas Gerais é citada como *mascarillas*, em referências latino americanas. Consistia na colocação de uma máscara feita de chumbo, encaixada ao crânio de madeira, definindo as feições fisionômicas da imagem, tendo também a função de fixar os olhos de vidro. A escultura de madeira e chumbo foi bastante frequente na imaginária do século XVII, sobretudo, do século XVIII, na Espanha, sendo exportada aos países latinos, em especial na região dos Andes. Estamos ainda fazendo o levantamento da documentação da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto, pesquisando referências nacionais e internacionais. A partir desses dados nos questionamos o porquê e para quê do emprego dessa técnica e sua época de fatura. Esse patrimônio deve ser preservado já que as imagens são veículos da memória e do sentido de lugar. A partir da leitura dessas esculturas e na reflexão quanto aos seus discursos, podemos compreender melhor a estrutura de pensamento daquele período e a sua reconfiguração nos dias atuais.