## **EMANUELA ASSIS ALVES**

# A DETERIORAÇÃO DE UMA ESCULTURA SETECENTISTA EM OURO PRETO: Estudo de caso da Imagem de São José de Botas da Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Perdões

## **EMANUELA ASSIS ALVES**

# A DETERIORAÇÃO DE UMA ESCULTURA SETECENTISTA EM OURO PRETO:

Estudo de caso da Imagem de São José de Botas da Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Perdões

Monografia apresentada ao Curso de Pósgraduação em Cultura e Arte Barroca da Universidade Federal de Ouro Preto, com o requisito parcial a obtenção ao título de Especialista.

Orientadora: Msa. Carla Juliana G. Alves Warken

Co-orientador: Fábio das Neves Donadio

1

#### 2 A474d Alves, Emanuela Assis.

A deterioração de uma escultura setecentista em Ouro Preto [manuscrito] : estudo de caso da imagem de São José de Botas da Igreja de Nossa Sra. das Mercês e Perdões. / Emanuela Assis Alves. - 2007. 94f. il., color.

Orientadora: Profa. Carla Juliana Galvão Alves Warken. Co-orientador: Prof. Fábio das Neves Donadio.

Monografia (Especialização) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Filosofia Artes e Cultura.

Área de concentração: Cultura e Arte Barroca.

Escultura - Deterioração.
 Arte sacra - Conservação e restauração.
 Igrejas - Ouro Preto (MG). I. Universidade Federal de Ouro Preto. II. Título.

Catalogação: sisbin@sisbin.ufop.br

## **EMANUELA ASSIS ALVES**

# A DETERIORAÇÃO DE UMA ESCULTURA SETECENTISTA EM OURO PRETO:

Estudo de caso da Imagem de São José de Botas da Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Perdões

COMISSAO EXAMINADORA		
Ouro Preto	de	de 2010

ALVES, Emanuela Assis. A deterioração de uma escultura setecentista em Ouro Preto: estudo de caso da Imagem de São José de Botas da Igreja Nossa Senhora das Mercês e Perdões. 2010. 94f. Monografia (Pósgraduação em Cultura e Arte Barroca) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2010.

#### **RESUMO**

Este trabalho teve por objetivo mostrar a deterioração de uma escultura policromada setecentista mineira, relacionando o ambiente no qual ela permaneceu inserida aos danos sofridos. A pesquisa parte do contexto histórico da devoção e do culto às imagens, particularizando a devoção e imaginária mineiras, tendo como objeto de estudo a imagem de São José de Botas da Igreja Nossa Senhora das Mercês e Perdões de Ouro Preto; ela serve de base, também, para pesquisa hagiográfica, iconológica e iconográfica, bem como estilística da peça. A par das teorias de restauração contemporâneas e por meio da análise do estado de conservação da peça, procurou-se, ainda, traçar uma proposta de tratamento para o objeto de estudo.

**Palavras chaves:** Escultura; Imaginária; Devoção; Deterioração de escultura; Conservação e Restauração.

ALVES, Emanuela Assis. A deterioração de uma escultura setecentista em Ouro Preto: estudo de caso da Imagem de São José de Botas da Igreja Nossa Senhora das Mercês e Perdões. 2010. 94f. Monografia (Pósgraduação em Cultura e Arte Barroca) — Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2010.

#### **ABSTRACT**

The aim of this work is to show the deterioration of a *Mineira* seventeenth century polychromed sculpture, associating the environment which it has been inserted with the damage it has suffered. The research starts from the historic context of devotion and worship of holy images, in particular the *Mineira* devotion and imagery, having as object of study the *São José de Botas* Image (*Saint Joseph of Boots*) of Our Lady of Mercy and Compassion Church of Ouro Preto; it also serves as basis for the hagiographic, iconological, iconographic as well as stylistic research of the piece. Being aware of the theories of contemporary restoration and through analysis of the conservation status of the piece, it was still sought to suggest a treatment proposal for the object of study.

**Key Words:** Sculpture; Imagery; Devotion; Deterioration of sculpture, Conservation and Restoration.



#### **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a todos que de alguma forma estiveram envolvidos, direta ou indiretamente, seja incentivando, auxiliando na pesquisa ou simplesmente que acreditaram em mim e, assim, contribuíram enormemente para a concretização deste trabalho. Em especial à Caju, que aceitou me orientar e esteve sempre solícita aos meus pedidos; ao Fábio, que me co-orientou dando além de dicas, o seu precioso tempo em meu auxílio. À Rosa, que em suas pesquisas em arquivos, me forneceu informações importantíssimas. Ao "Branquinho", meu amor, às minhas queridas amigas Dri (responsável pelo abstract), Neusa, Carol, Gi e Carola, e também às colegas de curso da FAOP, que estando sempre ao meu lado, deram aquele "empurrãozinho" para que eu não desistisse e fizesse este trabalho. Aos meus pais, que sempre investiram e confiaram em mim. E por fim, agradeço a Deus, pois sem ele, nada disso seria possível.

Meu muito obrigada a todos!

## **LISTA DE FIGURAS**

- **Figura 1:** Cristo coroado de espinhos, artista desconhecido. Igreja de São Domingos, Puebla México.
- **Figura 2:** São Francisco de Assis, artista desconhecido. Igreja São Francisco de Assis, Ouro Preto MG.
- **Figura 3:** Santo Antônio, Frei Agostinho de Jesus. Coleção Particular. Nossa Senhora da Conceição, artista desconhecido. São Paulo. Coleção Particular.
- **Figura 4:** Nossa Senhora da Conceição, artista desconhecido. São Paulo. Coleção Particular.
- **Figura 5:** *Nossa Senhora do Carmo,* atribuído a Antônio Francisco Lisboa. Minas Gerais. Coleção Particular.
- **Figura 6:** Santana Mestra, artista desconhecido. Pernambuco. Fundação Pierre Chalita, AL.
- **Figura 7:** São Joaquim, artista desconhecido. Pernambuco. Fundação Pierre Chalita, AL.
- **Figura 8:** Centurião Romano, Mestre Piranga. Minas Gerais. Coleção Particular.
- **Figura 9:** Nossa Senhora do Rosário, Mestre Piranga. Minas Gerais. Coleção Particular.
- **Figura 10:** *Natividade*, artista desconhecido. Museu Mayer van der Bergh, Antuérpia.
- **Figura 11:** Cenas da vida cotidiana nos presépios napolitanos, artista desconhecido. Nápoles, Itália.
- **Figura 12:** Oratório de alcova, artista desconhecido. Museu do Oratório, Ouro Preto MG.
- **Figura 13:** Oratório erudito de salão, artista desconhecido. Museu do Oratório, Ouro Preto MG.
- **Figura 14:** Oratório de viagem/ esmoler, artista desconhecido. Museu do Oratório, Ouro Preto MG.
- **Figura 15:** Sagrada Família, artista desconhecido. Coleção Particular, Parati RJ.

**Figura 16:** São José, artista desconhecido. Sem referência de origem e procedência.

**Figura 17:** São José, artista desconhecido. Minas Gerais. Coleção Particular.

**Figura 18:** São José, artista desconhecido. Sem referência de origem e procedência.

Figura 19: Tondo Doni, Michelangelo. Galleria degli Uffizi, Florença – Itália.

**Figura 20:** São José Operário, artista desconhecido. Sem referência de origem e procedência.

**Figura 21:** São José Operário, artista desconhecido. Sem referência de origem e procedência.

**Figura 22:** Sagrada Família, artista desconhecido. Pernambuco. Coleção Particular.

**Figura 23:** São José, artista desconhecido. Museu Vicente Pallotti, Santa Maria – RS.

**Figura 24:** *São José com Menino*, artista desconhecido. Pernambuco. Fundação Pierre Chalita – AL.

Figura 25: São José, atribuído a Mestre Piranga. Coleção Particular.

**Figura 26:** São José, atribuído a Francisco Xavier de Brito. Coleção Particular.

**Figura 27:** São José de Botas, artista desconhecido. Minas Gerais. Coleção Particular.

**Figura 28:** *São José Viajante,* artista desconhecido. Igreja Nossa Senhora do Rosário, Sabará – MG.

**Figura 29:** São José, Mestre Barão de Cocais. Minas Gerais. Museu Mineiro – Belo Horizonte - MG.

**Figura 30:** São José e Menino Jesus (partes da Sagrada Família), artista desconhecido. Pernambuco. Coleção Partiular.

Figura 31: São José, José Coelho de Noronha (?). Museu Mineiro – Belo Horizonte - MG.

**Figura 32:** São José, Francisco Vieira Servas (?). Igreja Matriz de Itaverava – MG.

Figura 33: Igreja Nossa Senhora das Mercês e Perdões, Ouro Preto – MG.

**Figura 34:** *Nossa Senhora,* artista desconhecido. Igreja Nossa Senhora das Mercês e Perdões, Ouro Preto – MG.

**Figura 35:** São José de Botas, artista desconhecido. Igreja Nossa Senhora das Mercês e Perdões, Ouro Preto – MG.

**Figuras 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52**: *São José de Botas,* artista desconhecido. Igreja Nossa Senhora das Mercês e Perdões, Ouro Preto – MG.

**Figuras 42, 44, 46:** *Nossa Senhora,* artista desconhecido. Igreja Nossa Senhora das Mercês e Perdões, Ouro Preto – MG.

# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. DEVOÇÃO E AS PARTICULARIDADES DA IMAGINÁRIA EM MINAS GERAIS	
1.1 Contextualização Histórica da Devoção e o Culto às Imagens  1.2 A Imaginária Mineira	
1.3 A Imaginária como Objeto de Devoção	
2. ASPECTOS GERAIS SOBRE SÃO JOSÉ: HAGIOGRAFIA,	
ICONOGRAFIA E ICONOLOGIA	
2.1 Hagiografia	41
2.2 Iconografia	
2.2.1 Iconografia de São José	
2.3 Iconologia	
2.3.1 Iconologia de São José	
~ ,	
3. ESTUDO DE CASO: SÃO JOSÉ DE BOTAS DA IGREJA DE NOSSA	
SENHORA DAS MERCÊS E PERDÕES – OURO PRETO / MG	
3.1 Histórico da Igreja Nossa Senhora das Mercês e Perdões de Ouro	
Preto, MG	
3.2.1 Umidade	
3.2.2 Biodeterioração	
3.3 Relação entre o Clima de Ouro Preto e a Deterioração do Objet	
Estudo	
3.4 Análise Formal da Obra	
3.4.1 Identificação da obra	63
3.4.2 Descrição	
3.4.3 Técnica construtiva	
3.5 Análise Estilística da Obra	
3.6 Estado de Conservação da obra	
3.6.1 Análise do estado de conservação da obra	
3.7 Teorias da Restauração e Cartas Patrimoniais	
3.7.2 Cartas patrimoniais	
3.7.3 Proposta de tratamento da obra	
·	
CONCLUSÃO	85
BIBLIOGRAFIA	88

# INTRODUÇÃO

O período comumente conhecido como barroco constitui-se de grande riqueza cultural e artística, e possui, durante seus três séculos de permanência – XVI, XVII e XVIII – uma grande heterogeneidade de estilos, gêneros e formas, que perpassam a arte alcançando até mesmo o modo de vida das pessoas.

A Igreja Católica, difusora de valores, tenta doutrinar e comandar a sociedade, utilizando a arte – principalmente das imagens – como instrumento. Juntamente com a Igreja, alguns governos, como o Estado Absolutista português, por exemplo, operam lado a lado para que esta sociedade seja conduzida aos seus princípios. No entanto, não podemos restringir toda a produção artística deste período como simples reflexo de normas estabelecidas pela Igreja, menosprezando o trabalho dos artistas que no Brasil, mesmo partindo de modelos conhecidos, engendraram grandes obras, interpretando, modificando e reinventando formas.

A imaginária brasileira produzida do século XVI ao XVIII, apresenta grande peculiaridade artística, e tem em Minas Gerais um importante centro produtor de imagens sacras de enorme especificidade; imagens estas que foram criadas sem o rigor das oficinas conventuais — proibidas de se instalarem neste território e, ao invés delas, encontraram nas irmandades e ordens terceiras - que encomendavam e custeavam as obras — um espaço propício às suas criações.

O presente trabalho trata dos principais agentes de deterioração do patrimônio histórico e cultural, especificamente os que atuam sobre esculturas em madeira policromadas, relacionando as influências ambientais que criam um macro e microclima envolvente da obra, com os danos nela apresentados.

O objeto de estudo deste trabalho é uma imagem do século XVIII, de São José de Botas, pertencente à Irmandade de Nossa Senhora das Mercês e Perdões – da Paróquia de Nossa Senhora da Conceição / Antônio Dias. Sua escolha ocorreu por esta imagem ter chegado recentemente para ser restaurada, tendo como técnicos responsáveis eu — Emanuela Assis Alves — e Jakson Lúcio Fagundes. Outro fator importante para se fazer a escolha da imagem e da problemática desta pesquisa, foi o fato da obra apresentar muitos problemas em seu estado de conservação, constituindose em grande fonte de estudo.

No desenvolvimento do trabalho analisamos o estado de conservação da peça, pesquisamos os agentes responsáveis pela deterioração das obras de arte e algumas das principais teorias da restauração, para podermos assim, sugerir uma proposta de tratamento. Fez-se também a descrição da obra e suas análises formais e estilísticas, bem como uma pesquisa hagiográfica, iconológica e iconográfica, não esquecendo da importância em se contextualizar o culto às imagens e às formas de devoção que guiaram o período, particularizando o caso em Minas Gerais.

A pesquisa histórica deste trabalho orientou-se principalmente por estudos de grandes historiadores e pesquisadores do barroco brasileiro, como Caio Boschi, Míriam Ribeiro de Oliveira, Gilberto Freyre, Affonso Ávila, Adalgisa Arantes Campos, Maria Helena Ochi Flexor, Marcos Hill, dentre outros. A pesquisa sobre os agentes de deterioração e questões relacionadas com conservação de obras de arte se fez baseada principalmente no trabalho de Maria da Conceição F. Brito e Alessandra Rosado; relembrando que esta área é relativamente recente e está carente de maiores pesquisas e aprofundamento.

Julgou-se necessário iniciarmos a pesquisa fazendo a contextualização histórica da devoção e o culto às imagens, mostrando seu desenvolvimento, a importância e a influência da Igreja Católica que a todo momento reafirma a veneração de imagens de santos, da cruz e da Virgem Maria. O primeiro capítulo intitulado "Devoção e as Particularidades da Imaginária em Minas Gerais" irá tratar dessas formas de devoção, partindo do geral e especificando o caso de Minas Gerais, que difere do que aconteceu no restante do país recém colonizado.

No segundo capítulo denominado "Aspectos Gerais sobre São José: Hagiografia, Iconografia e Iconologia", após uma breve explanação do que significam esses termos – hagiografia, iconologia e iconografia – discorreremos sobre a história da vida de São José, personagem principal desta pesquisa, suas formas de representação, seus atributos e a simbologia que envolve essas representações.

No terceiro e último capítulo, chamado "Estudo de Caso: São José de Botas da Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Perdões - Ouro Preto / MG" abordaremos os aspectos específicos de nosso objeto de estudo iniciando com o histórico da Igreja Nossa Senhora das Mercês e Perdões, local de acondicionamento e proprietária da obra; depois abordaremos os principais agentes de deterioração das obras de arte em geral, particularizando as imagens entalhadas em madeira e policromadas; traçaremos a relação entre o clima de Ouro Preto que é muito úmido e possui também grande variação de temperatura, com os danos encontrados no objeto de estudo; e depois, entraremos na análise formal da obra, realizando a sua identificação, descrição, análise de sua técnica construtiva e seu estado de conservação. Faremos também a análise estilística da peça e, por fim, após explanar o desenvolvimento do pensamento sobre restauração, abordando algumas teorias e os principais teóricos que contribuíram nesse desenvolvimento, bem como as Cartas Patrimoniais documentos de reuniões de discussão internacional sobre conservação e restauração – mais relevantes à nossa pesquisa, como a Carta do Restauro, elaborada na Itália em 1972, faremos a proposição para o tratamento da imagem de São José de Botas, de acordo com as recomendações e a orientação que se dá contemporaneamente para os procedimentos de intervenção.

Destacamos assim a importância em se preservar o patrimônio artístico e cultural brasileiro que é ímpar, dotado de grande originalidade e necessita de cuidados; atentando para os fatores que o deterioram, para os locais onde são acomodados, buscando as melhores maneiras de se intervir a favor para que ele se mantenha vivo e perdure paras as futuras gerações.

## 1. DEVOÇÃO E AS PARTICULARIDADES DA IMAGINÁRIA EM MINAS GERAIS

# 1.1 Contextualização Histórica da Devoção e o Culto às Imagens

A presença de imagens religiosas em cultos, sejam eles oficiais ou domésticos, é observada desde os tempos mais remotos. Antes da oficialização do cristianismo, no século III, cenas bíblicas começam a ser retratadas no interior das catacumbas, e no século seguinte nas igrejas. Com sua oficialização em 313 d.C., surgem as primeiras imagens da vida de Cristo, da Virgem Maria, bem como dos primeiros santos da era Cristã.

Já na Idade Média, a canonização informal deu origem ao culto de um grande número de santos ligados às tradições locais de diferentes regiões da Europa. Porém, somente no século XII, a fim de se evitar equívocos e exageros, o reconhecimento oficial de santos e suas representações iconográficas passaram a ser de competência exclusivamente dos papas.

No século XVI, Martinho Lutero insatisfeito com as atitudes tomadas pela Igreja Católica e o distanciamento da mesma perante os seus princípios primordiais, promove a Reforma Protestante – uma das primeiras reformas religiosas ocorridas após a Idade Média. Fundamentada somente na fé, a Reforma Protestante proclama, dentre outras coisas, que Jesus é o único mediador entre Deus e os homens e, portanto, condena a venda de indulgências e a idolatria - culto aos santos e às imagens. Essa negação provoca a destruição de muitas imagens e proíbe a confecção de novas representações dos santos e da Virgem Maria.

Em resposta à Reforma Protestante e como meio de se reestruturar, a Igreja Católica convoca então o Concílio de Trento – reunião ecumênica realizada na Itália entre 1545 e 1563. O objetivo era estabelecer decretos e normas capazes de reafirmar os dogmas e a doutrina católica tradicional, reorganizando o clero e fundando novas ordens, como a Companhia de Jesus e a Ordem dos Jesuítas. Tais ordens visavam evangelizar e

alfabetizar povos pagãos. Era importante nesse momento que a Igreja não perdesse seus fiéis e conseguisse, também, angariar novos, reafirmando seu poder, difundindo sua fé e valores.

[...] o movimento da Contra-Reforma é o principal agente do espírito renovador da Igreja, proposto pelo Concílio de Trento, contra os abusos da opulência e do espírito pagão que se instalara com o Renascimento. (HUE, 1999, p. 15)

O Concílio prescreveu regras a serem seguidas por toda a Igreja quanto às devoções, formas de representação, religiosidade, comportamento e principalmente, frente a toda arte e iconografia a serem empregadas na arquitetura, escultura, talha, pintura, ourivesaria, mobiliário etc.

Todos os países de fé católica, dentre eles Portugal, que com seu Estado Absolutista impôs uma política religiosa em suas colônias, sofreram a influência dessas normas. Sendo assim, até mesmo o Brasil – colônia portuguesa tão distante da Europa – precisou adaptar-se a elas.

Conforme ilustra Caio Boschi:

[...] os ditames tridentinos foram acatados por toda a nação portuguesa, tendo à frente a prestigiosa figura de D. Frei Bartolomeu dos Mártires, Arcebispo de Braga [...] A importância desse fato está em que, em Portugal, a adoção das propostas da Reforma Católica não se caracterizou pelo combate às novas religiões mas sim pelas tentativas de mudanças e de renovação processadas no interior da Igreja Católica. (BOSCHI, 1986, p. 36)

Em 1717, D. Sebastião Monteiro da Vide adequou as normas tridentinas à realidade da colônia brasileira produzindo, então, um texto intitulado *As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*. Segundo Maria Helena Flexor:

As Constituições adaptavam as normas tridentinas aos usos e costumes da Arquidiocese, especialmente considerando os componentes da sociedade na América portuguesa: o português, o índio e o negro [...] (FLEXOR, 2009, p.13)

Assim como as normas do Concílio, as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia prestigiam a devoção aos santos e a imagem religiosa

frente ao imaginário somente espiritual dos protestantes; que ao rejeitarem algumas doutrinas características do catolicismo, como a intercessão e veneração dos santos, a ascenção da Virgem Maria, entre outras, reafirmam o lado espiritual – o fiel será conduzido à salvação por meio de sua fé e não comprando indulgências, adorando santos e imagens.

O trecho abaixo retirado das Constituições aponta algumas posturas a serem adotadas cotidianamente pelos fiéis:

Latria é adoração devida sómente a Deos nosso Senhor, e é um acto de Religião radicado na alma, com o qual devemos reconhecer sua Divina excellencia [...] E com a mesma adoração de Latria, com que se adora a Santissima Trindade, se deve adorar a Christo [...] e o ao sagrado Lenho da Cruz: em que o mesmo Christo padeceo por nós: e as Imagens do mesmo Christo em quanto o representão, e qualquer outra Cruz, como Sinal que é representativo da verdadeira, em que o mesmo Senhor nos Salvou. Hyperdulia é outra veneração, com que somos obrigados a venerar a Virgem Maria nossa Senhora, por ser Mãi de Jesus Christo nosso Salvador [...] Dulia é outra veneração, que se faz, [...] e é de fé que os Anjos e Espiritos celestiaes, e Santos approvados por taes pela Igreja, com ella devem ser venerados, porque devemos reconhecer em uns, e outros a superioridade, que nos tem por suas perfeições, e por estarem reinando com Deos nosso Senhor, e porque rogão, e intercedem continuadamente por nós em nossos trabalhos, e afflições diante do mesmo Senhor. (CONSTITUIÇÕES, 1707, TítuloVII, livro 1)

Para reafirmar a fé católica e como parte da reestruturação da Igreja, o clero ratifica o que já havia sido estabelecido em concílios anteriores, como o de Nicéia em 787: a função devocional que as imagens possuem:

O uso das sagradas Imagens de Christo nosso Senhor, de sua Mãi Santissima, dos Anjos, e mais Santos é approvado pela Igreja Catholica, que manda as haja nos Templos [...] Por tanto conformando-os com a antiga tradição da Igreja Catholica, e definições dos Sagrados Concilios, ordenamos que ás ditas Imagens, ou sejão de pintura, ou de esculptura, se faça a mesma veneração, que os originaes, e significados, considerando, que no culto, que a ellas damos, veneramos, e reverenciamos a Deos nosso Senhor, e aos Santos, que ellas representão. (CONSTITUIÇÕES, 1707, Título VIII, livro 1)

Era interesse não só da Igreja mas também do Estado, monárquico e absolutista, que as ações dos homens fossem a si condicionadas. Marcos Hill salienta:

[...] a realidade do cisma entre reformados e católicos gerou, junto às instituições religiosas, a necessidade de dirigir o comportamento social e o direito de escolha de indivíduos, cujas existências justificavam-se a partir da idéia da salvação ou da condenação. Sendo assim, a persuasão tornou-se o principal objetivo dos pregadores da fé. (HILL, 2001/2004, p. 258)

Por meio da simbologia atrelada à arte, seja nas pinturas, esculturas, obras arquitetônicas, entre outras, era possível doutrinar e conduzir a sociedade, afirmando seu poder; sendo que "para conduzir e combinar os comportamentos dos indivíduos, é preciso penetrar no mecanismo interno dos impulsos que os movem." (MARAVALL, 1997, p. 121)

As imagens seriam as formas mais fáceis de serem assimiladas pela consciência e afetar os espectadores conduzindo-os à uma "catarse" espiritual. Foi utilizando-se dessa estratégia visual, assumida pela arte barroca, que, tanto a Igreja quanto o Estado, pretendiam condicionar a conduta individual e coletiva.

De uma forma mais clara e pedagógica, São Boaventura explica no século XVIII que:

As imagens não foram introduzidas na Igreja sem causa razoável. Elas derivam de três causas: a incultura dos simples, a frouxidão dos afetos e a impermanência da memória. A incultura dos simples, que não podendo ler o texto escrito utilizam as esculturas e pinturas como se fossem livros para se instruir nos mistérios de nossa fé... A frouxidão dos afetos, para que aqueles cuja devoção não é estimulada por intermédio dos ouvidos, sejam provocados pela contemplação dos olhos... já que na realidade o que se vê estimula mais os afetos do que o que se ouve. Finalmente por causa da impermanência da memória, já que o que se ouve é mais facilmente esquecido do que o que se vê... Assim por um dom divino, as imagens foram executadas nas igrejas para que vendo-as nos lembremos das graças que recebemos e das obras virtuosas dos santos. (BOAVENTURA apud OLIVEIRA, 1997/2000, p. 247)

Essa citação reafirma o programa político-social da Igreja no qual as artes plásticas tornaram-se um importante artifício para diminuir a distância entre o divino e o humano e, também, um instrumento essencial para aquele novo tipo de manifestação religiosa: a devoção.

A devoção, como explica Giulio Carlo Argan, "é a redução da vida religiosa à práxis"; ela é o meio de se chegar à salvação através do que se faz na terra, ou seja, vivendo no mundo e cumprindo com os deveres sociais. O devoto elege um certo modo de comportamento que deve ser praticado distintamente e deve adequar a prática da devoção "às forças, aos deveres e aos compromissos de cada um em particular" (ARGAN, 2004, p. 58).

Nessa perspectiva, a arte e o novo modo de pensar e agir guiados à luz da Igreja e do Estado, compreendem um período extenso, genericamente denominado "barroco". Os primeiros estudiosos do barroco limitaram sua atenção aos fenômenos formais, à criação plástica, que evoluiria para uma visão mais ampla do mesmo fenômeno, conforme elucida Affonso Ávila:

[...] outros estudiosos passariam a identificar também na literatura, no teatro, na música e mesmo em toda a vida social do período, tornando possível falar-se do caráter de uma idade barroca, de uma concepção barroca do mundo, de uma ideologia religiosa do barroco. (ÁVILA, 1984, p. 4)

Dentro de tal panorama, percebe-se o barroco como um fenômeno mais amplo, vinculado tanto às lutas religiosas entre reformistas e contrareformistas na Europa, quanto à expansão desses valores junto às novas populações, formadas a partir das grandes navegações. Nesses locais, esse fenômeno também ultrapassa as representações formais sejam elas na pintura, escultura, arquitetura etc, tornando-se até mesmo um "modo de viver".

Segundo José Antonio Maravall:

Se [...] o Barroco é a cultura de um período europeu no qual se buscam a renovação do prestígio da monarquia e a restauração dos poderes econômico-sociais dos antigos e novos senhores, é preciso concluir que se trata necessariamente de uma época que oferece produtos de acentuada condição exuberante e ostentatória. (MARAVALL, 1997, p. 330)

Em tal contexto, a imagem devocional irá utilizar os mais variados recursos como a ênfase nas representações naturalistas e nas cenas com

maior apelo sensível, tendendo ao realismo. O objetivo delas, segundo Argan é:

[...] mostrar que a virtude heróica não é coisa apenas dos antigos e dos grandes, mas que qualquer um pode tornar-se santo, vivendo no mundo e cumprindo com alma devota os próprios deveres sociais. A esse novo processo de eleição as imagens oferecem uma passagem viável ou, como teria dito Francisco de Sales, uma escada. (ARGAN, 2004, p. 59)

As imagens deste período valem na medida em que são mais verossímeis e conseguem, portanto, cumprir sua função de comunicar. As imagens não podem mais ser desinteressantes; elas possuem uma utilidade espiritual e devem suscitar interesse, provocar uma reação afetiva que haja sobre as formas de agir dos fiéis. "O artista barroco pretende que possamos sentir-nos admirados, comovidos, pelos casos de violenta tensão que ocorrem e que ele coleta [...]" (MARAVALL, 1997, p. 333)

A arte que produz tais imagens pretende exaltar certas possibilidades de reação sentimental que, por serem comuns a todos os espectadores, constituem o caráter de determinada sociedade. A retórica do período é a arte como meio de comunicação e persuasão. Segundo Argan:

Não se contesta que na arte barroca prevalecem os motivos religiosos e morais; nem que ela foi amplamente utilizada – exatamente por sua força de persuasão – pela Igreja Católica para seus fins de propaganda. (ARGAN, 2004, p. 37)

Conforme explicita José Antonio Maravall (1997), o ponto de partida do barroco é conhecer e dirigir a conduta do indivíduo enquanto parte de um grupo; como um instrumento operativo, preparar respostas a questionamentos:

[...] Barroco é simplesmente o conjunto de meios culturais de tipos muito variados, reunidos e articulados para operar adequadamente com os homens, tal como são compreendidos, eles e seus grupos, no âmbito do período [...] a fim de, prática e satisfatoriamente, conduzi-los e mantê-los integrados no sistema social. (MARAVALL, 1997, p. 120)

Com a legitimação das imagens sacras inaugura-se uma nova era na arte religiosa dos países católicos e consequentemente em suas colônias, pois o crescente volume de obras será utilizado como meio de propaganda e persuasão, como também afirma Adalgisa Campos:

[...] a cultura barroca teve um cunho persuasório e propagandístico. Através do teatro religioso, da pregação missionária e de uma religiosidade fortemente devocional, redobraram-se os esforços para converter as populações rurais européias, que conservavam crenças pagãs, as indígenas e africanas nas Colônias. (CAMPOS, 1998, p. 2)

Porém, não devemos reduzir toda a temática barroca somente às teses religiosas e persuasórias da Contra-Reforma, minimizando a importância do artista, de sua fé e de sua produção artística. Observa-se que, principalmente a partir do século XVII no Brasil colônia, o artista parte de um modelo autorizado pela Igreja e modifica-o de maneira engenhosa e individual, variando elementos, reinterpretando e reinventando formas.

A extensa produção artística em Minas Gerais, região de grande efervescência econômica, cultural e religiosa do Brasil colônia, apresenta essas reinterpretações, conforme explica Alex Bohrer:

Das relações de clientela, a circularidade de fontes e dos estilos vigentes houve a delimitação do campo criativo e visual dos artistas. O artista colonial mineiro, visto assim, é um artista das imbricações: *molda* e *muda*, *desloca* e *reinventa*, *interpreta* e *distorce*, *colore* e *vivifica*." (BOHRER, 2001/ 2004, p. 308)

Sendo assim, o artista recorre à literatura bíblica e aos modelos préexistentes europeus em busca de inspiração, utilizando sua técnica e imaginação como instrumentos para fabricar as imagens. Nelas, para que se efetue sua utilidade, é imprescindível que haja verossimilhança para provocar os afetos e cumprir seu papel na instrução e comunicação com os fiéis. Antes, porém, de ser apresentada ao público ou exibida em um altar ou procissão, qualquer imagem deveria ter a aprovação de um padre:

[...] mandamos, sob pena de excomunhão maior [...] que nemuma pessoa [...] ponha, ou consinta pôr-se em qualquer Igreja,

Ermida, Capella, ou Altar [...] imagem alguma de Deos nosso Senhor, da Virgem Nossa Senhora, dos Anjos, ou Santos pintada, ou de vulto, sem ser vista, e approvada por Nós, ou nosso Provisor [...] (CONSTITUIÇÕES, 1707, Título XX, Livro 4)

Embora houvesse toda a regulação da arte e da vida da sociedade por meio das Constituições, a participação dos fiéis é cada vez mais presente na construção, decoração das igrejas e na vida cristã, com a criação de instituições leigas – as Irmandades e Ordens Terceiras.

Por mais prudência que houvesse, na prática, as prescrições aos artistas e aos devotos não foram tão rigorosamente seguidas e as imagens religiosas da colônia, inclusive da capitania das Minas Gerais, se conformavam cada vez mais ao gosto dos fiéis. Adriana Evangelista cita que:

[...] no século XVIII, a devoção às dores da Virgem Maria, se consubstanciava muitas vezes em doações de jóias, vestes, cabelos para perucas das imagens de roca, como ainda é costume em algumas comunidades interioranas de Minas Gerais. Se os membros das confrarias religiosas preocupavam-se com a arrumação das imagens e com a organização festiva do culto, as Constituições Primeiras insistiam para que se evitassem os excessos, os abusos, a sobreposição dos assuntos religiosos e profanos ou tudo aquilo que poderia ser interpretado como suspeito em matéria de fé. (EVANGELISTA, 2006, p. 14)

Logo, na medida em que a Igreja preocupava-se em preservar a decência das imagens e impedir o uso impróprio das mesmas – afastando crendices e superstições, ela também guardava alguns resquícios de paganismo ao conferir sacralidade aos objetos, aos rituais religiosos e encorajar a utilização de imagens devocionais.

A postura tradicional da Igreja e as normas de "decoro" determinaram que as imagens deveriam cumprir seu papel de instruir, suscitar uma sensibilidade emotiva e confirmar a fé, então, "foram rejeitadas representações de nudez, os temas profanos e os figurantes considerados "desnecessários", que haviam feito as delícias dos artistas do Renascimento e dos primeiros tempos do Maneirismo", como explana Myriam Ribeiro de Oliveira (2000, p. 248).

Em suma, pode-se observar que, embora o Concílio de Trento e as Constituições reafirmem os dogmas católicos autorizando o culto às imagens e incentivando a produção destas, no Brasil, mais especificamente em Minas Gerais, a criatividade dos artistas confere uma identidade própria aos objetos de devoção.

O artesão mineiro soube valer-se de sua liberdade na interpretação a seu modo, das ilustrações e informações trazidas da Europa. As soluções técnicas e estilísticas foram criadas por estes artistas com suas condições materiais locais, sem contudo negar a universalidade do barroco. (NEVES, 1986, p. 33)

Tamanha grandeza e autonomia criativa, somadas à importância da Igreja e à larga atuação das irmandades durante o processo de colonização ocorrido na Capitania de Minas, a produção sacra local torna-se altamente peculiar e específica, justificando ser estudada dentro do que chamamos de "barroco mineiro".

## 1.2 A Imaginária Mineira

Impressiona êsse poder de se renovar, permanecendo. O vigor da variedade dentro da unidade. (SALES, 1965, p. 44)

Segundo a pesquisadora Myriam Ribeiro de Oliveira, a imaginária brasileira compreende o conjunto de esculturas religiosas produzidas ou presentes no Brasil – trazidas pelos portugueses, nos séculos que se seguiram à colonização; podendo ser eruditas ou populares, fabricadas em barro cozido ou em madeira entalhada, porém, sempre policromadas, atendendo – como visto anteriormente – ao grande realismo exigido pela sua destinação devocional.

No Brasil, as primeiras imagens sacras foram trazidas para a Bahia e litoral do Nordeste, pelo colonizador português, que ainda hoje, é um dos povos com maior tradição católica da Europa (segundo aponta o site

português *Público Comunicação Social SA*<sup>1</sup>, em 2006, no último Anuário Católico realizado, 88,10% dos portugueses professavam a fé católica).

Conforme explicita Myriam Ribeiro de Oliveira, são raras as imagens do século XVI trazidas pelos portugueses que se preservaram, seja pelo número reduzido de esculturas que aqui aportaram, pois a colonização era ainda incipiente, ou pelas trocas que se costumavam fazer das imagens danificadas por peças em bom estado.

A importação de imagens religiosas de Portugal para a colônia foi uma constante em todo o período de colonização contudo, a crescente demanda da população fez com que, no século XVII, se criassem oficinas de produção locais (as oficinas conventuais), que elaboravam peças dentro de um grande rigor estilístico e iconográfico tradicionais.

Separados por enormes distâncias ao longo da costa brasileira, de Belém do Pará a São Vicente, colégios jesuítas, conventos franciscanos e carmelitas e mosteiros beneditinos constituíram então núcleos autônomos de produção cultural, com os objetivos básicos de conquistar as populações indígenas para o cristianismo e de manter viva a fé dos colonos portugueses. (OLIVEIRA, 2005, p. 16)

O rigor das peças era estabelecido por modelos provenientes de Portugal e as esculturas aqui produzidas por tais oficinas, operavam poucas variações sobre esses modelos.

Em Minas Gerais, a arte sacra tomou um novo direcionamento devido à modificação social, política e religiosa ocorrida em função da exploração de ouro e diamante.

Com a descoberta do ouro e o acelerado processo de urbanização da antiga Capitania, era importante para a Coroa portuguesa manter o controle absoluto do sistema social e colonial de trabalho, fiscalizando e restringindo a vinda de estrangeiros, o comércio e o desenvolvimento de outras atividades econômicas.

Fritz Teixeira de Sales ilustra:

-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> http://www.publico.pt/Sociedade/igreja-catolica-numero-de-sacerdotes-decresceu-mas-vai-ser-recuperado\_1373548

Quando da fome de 1700, em conseqüência da falta de gêneros, a coroa, em lugar de enviar lavradores ou agricultores, os quais, plantando, abasteciam as minas, pelo contrário, proibiu a vinda de quaisquer pessoas para a região. Em lugar de abrir estradas para os tropeiros conduzirem os bens de consumo, fechou a única existente, a estrada da Bahia, pois o "caminho nôvo", em direção ao Rio, ainda não existia. Proibiu também o comércio da Bahia, que era a base do abastecimento das minas. O contato com o litoral era feito por Parati. (SALES, 1965, p. 31)

Outra medida adotada pelo Estado Absolutista português, foi a de proibir a permanência de ordens primeiras e segundas<sup>2</sup> em Minas, pois "o clero regular, cujo conceito social, invariavelmente, ligou-se aos de ociosidade, ignorância, à dissolução de costumes, à laxidão e corrupção" (BOSCHI, 1986, p. 38) estava envolvido em negociatas, contrabando de ouro, dentre outras atividades consideradas ilegais, e então, as associações leigas como as confrarias, ordens terceiras<sup>3</sup> e irmandades assumiram um papel de destaque na sociedade mineradora.

A convergência de toda espécie de aventureiros para a região mineradora, em busca do enriquecimento fácil, [...] resulta num clima de insegurança, instabilidade e desgoverno das primeiras povoações. [...] uma das principais leis que o Estado Absolutista impôs para a área estava na que proibiu a entrada de religiosos regulares, sob a alegação de que esses seriam os responsáveis pelo extravio do ouro brasileiro e insufladores de revoltas. (ÁVILA, 2001/2004, p. 45)

Tornou-se papel das irmandades realizar obras de arquitetura, talha, escultura e pintura religiosas dispondo de seus próprios recursos financeiros – arrecadado com os fiéis; obras essas que eram arrematadas e feitas em conjunto por oficiais, aprendizes e escravos. Neste contexto, Caio Boschi observa que:

As irmandades coloniais mineiras surgiram como instituições nas quais as pessoas buscavam apoio mútuo e solidariedade. Em seus primórdios, diante de uma realidade instável e insegura, elas serviam como ponto de apoio tanto para indivíduos, como para os aglomerados urbanos que se formavam. Num momento em que o Estado ainda não se fizera presente, foi no interior dessas

<sup>3</sup> As ordens terceiras, confrarias ou irmandades são associações de pessoas comuns, leigas, que não fazem votos monásticos.

٠

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> São ordens conventuais ou regulares (padres, freiras, monges) como a dos carmelitas, franciscanos e jesuítas.

associações que o habitante da região mineradora encontrou ajuda espiritual e material. Mesmo quando o Estado se implantou e se consolidou, elas não perderam a sua função social. Pelo contrário solidificaram-na. (BOSCHI, 1986, p. 177)

A história das ordens terceiras, como salienta Boschi, (1986, p. 1) "se confunde com a própria história social das Minas Gerais do Setecentos", uma vez que serviram de modelo para uma primeira forma de conformação social, promovendo à população amparo espiritual — como por exemplo, garantindo um "lugar no céu", uma sepultura no cemitério da ordem e missa às almas; e também, amparo material, como o auxílio aos irmãos com dificuldades financeiras, doentes, viúvas etc.

As irmandades tornaram-se um importante meio pelo qual a população mineradora em geral, até mesmo os grupos sociais inferiores, puderam se manifestar com relativa liberdade e autonomia. Foram, também, um eficiente agente de colonização, pois apesar de serem um espaço de afirmação das identidades culturais, éticas e sociais dos grupos integrantes, serviram como instrumento de enquadramento do negro aos padrões culturais do branco.

A atuação das irmandades permaneceu mesmo após o declínio das minas de ouro, na segunda metade do século XVIII e ainda hoje, resguardando-se as particularidades de cada contexto histórico, essas associações "tentam cumprir uma função similar às promoções das festas e dos rituais religiosos coloniais" (BORIM, et al, 2001/2004, p.368).

As irmandades atuantes nas atividades religiosas, sociais e culturais mineiras, destacavam-se no cotidiano da época promovendo procissões e envolvendo gastos com música, fogos, alfaias, incensos e confecção de adereços, com o mesmo objetivo – já mencionado – de impressionar os fiéis através dos sentidos.

Tais investimentos faziam, também, que houvesse uma grande concorrência entre elas, o que resultou, certo modo, em enorme conquista para a arte. Fritz Teixeira de Sales expõe: "[...] pois, como se sabe, foi a emulação e a rivalidade entre as grandes irmandades que determinou a

construção de algumas obras-primas do segundo quartel do século. (1965, p. 45)

As ordens terceiras – responsáveis pela construção e embelezamento das igrejas – também incentivavam a devoção a um santo protetor e encomendavam aos escultores, entalhadores e pintores, as imagens religiosas, determinando suas características estilísticas e iconográficas.

Os trabalhos dos artistas – entalhadores, escultores e pintores, estavam intimamente relacionados. Além das obras tradicionais de pintura, os pintores também faziam a encarnação, ou estofavam, e tanto pintavam e douravam imagens, quanto as talhas, molduras de painéis, retábulos etc. Mesmo que constasse em documentações que o escultor executava a obra completa, normalmente ele subempreitava a pintura; mas em geral, os contratos eram separados.

Com exceção dos pintores, que geralmente se dedicavam somente à esse fazer e raramente contavam com ajuda de auxiliares – devido às exigências dos próprios compradores – os outros artífices (escultores e entalhadores) raramente se fixavam em um único ofício ao longo de sua vida e, muitas vezes, contavam com o auxílio de outros, podendo assim, arrematar e executar várias obras simultaneamente.

Maria Helena Ochi Flexor salienta que:

[...] o conceito de artista, o modo de trabalho e suas relações, do século XVI ao XVIII, eram diferentes das vigentes a partir da segunda metade do século XIX. A falta de assinatura ou indicação do autor fazia parte do contexto do trabalho coletivo de oficina, ou tenda, que deve ser considerado. E, como obras coletivas, eram anônimas. (1999/ 2000 p. 74)

Os artistas, artesãos e artífices da Minas Colonial, eram trabalhadores livres, que tinham total liberdade para vender seus produtos e força de trabalho. Esse trabalho possuía um valor social, aferindo prestígio a esses profissionais, que puderam se impor no quadro social de então – principalmente mestiços e mulatos, que aproveitando-se da aversão que seu colonizador branco possuía diante de trabalhos manuais, puderam atuar e

demonstrar grande habilidade, chegando até mesmo a rivalizar com o branco.

Outra característica importante de ser lembrada, e que esteve muito presente em Minas, foi a dificuldade em se obter matérias-primas tradicionais utilizadas na confecção das obras de arte. Tal impedimento, longe de se tornar um empecilho para os artistas, fez com que eles procurassem na realidade local os materiais necessários ao exercício de seu trabalho.

### Caio Boschi deixa claro que:

Dessa atitude, o mais natural era supor que [...] partissem para soluções precárias, acomodatícias ou paliativas. [...] Instigados pelas dificuldades, artistas mineiros superaram as condições materiais que se lhes ofereciam com extraordinária originalidade. (BOSCHI, 1988, p. 22)

As imagens devocionais produzidas por esses artistas em Minas Gerais eram determinadas pela encomenda e pela destinação a que serviriam, seguindo algumas exigências técnicas, formais e iconográficas – já que a invocação deveria ser facilmente identificada pelo fiel. Myriam Ribeiro de Oliveira assinala quatro funções principais às esculturas barrocas que definem tipologias diferenciadas:

[...] a exposição em retábulos de igrejas ou capelas (imagens retabulares), o uso em procissões e outros rituais católicos a céu aberto (imagens processionais), os conjuntos cenográficos reunindo várias imagens para constituição de uma cena e as imagens de culto doméstico. (OLIVEIRA, 2000, p. 263)

A autora aponta ainda que as imagens mineiras são constituídas em sua maior parte pelas esculturas retabulares – que podem possuir tanto o foco principal num retábulo, quanto serem enquadramento de pinturas sacras. Seguidas das imagens retabulares, estão as imagens processionais – que assemelham-se a "figurações vivas", devido ao seu grande realismo. Também aparecem no patrimônio religioso mineiro os conjuntos escultóricos que consistem nas imagens cenográficas ou narrativas, como é o exemplo da série de Passos, que relatam cenas da Paixão de Cristo e em seguida, as imagens de oratório, destinadas ao culto privado nas residências.

Dentre as imagens processionais, a região mineradora também apresentava as imagens de vestir, que foram popularizadas pelas ordens terceiras, a partir da última década do século XVIII. Essas imagens tinham as partes do corpo cobertas por roupagens verdadeiras e cabelos naturais; e geralmente, as que possuíam dimensões maiores, eram executadas em roca<sup>4</sup> – o que oferecia a dupla vantagem de serem mais leves para o transporte em procissões, e menos custosas.

### Segundo Maria Regina Emery Quites:

[...] acreditamos que esta imaginária é a essência da imagem devocional na cultura religiosa brasileira, se considerarmos que possuem características que, a tornam mais afeitas à aproximação do devoto, pois o fiel dela se aproxima, a ponto de trocar sua roupa, colocar cabeleira, doar uma veste, passar perfume, usar suas roupas e acessórios como relíquias sagradas, pedindo ou agradecendo um milagre alcançado. O santo deixa de ser um intermediário para compartilhar "humanamente" da vida de seus devotos e em troca recebe roupas, jóias, festas, etc. (QUITES, 2009, p. 180)

Como mencionado anteriormente, o período comumente conhecido como barroco, compreende uma extensa faixa de tempo, abrangendo no Brasil, o século XVI e permanecendo por todo o século XVIII.

Transplantado em pleno vigor do Seiscentos para a Bahia e a faixa litorânea do Nordeste, onde se ergueram os nossos primeiros templos de suntuosidade típica do estilo, o barroco acompanhou a corrida do ouro e acabou por insular-se em Minas, aqui alcançando grandeza e autonomia criativa e fazendo demorar por todo o século dezoito a prevalência de suas formas. (ÁVILA, 1984, p. 7)

Diante de tais observações, Myriam Ribeiro de Oliveira atenta para o fato de que, compreendendo um tempo histórico longo, as imagens aqui produzidas não poderiam encerrar em si um único estilo artístico.

Observe-se entretanto que este estilo de época, identificado de forma genérica com o barroco [...], comporta atualmente recortes de dois estilos diferentes, o maneirismo e o rococó, que associados a contextos sócio-culturais específicos, delimitam três períodos artísticos distintos. (OLIVEIRA, 1997/2000, p. 249)

\_

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Técnica simplificada em que as partes do corpo que ficam sob a vestimenta são construídas por uma armação de madeira em ripas.

Ela também chama a atenção para a expressividade dramática que as imagens retabulares deveriam ter – pois havia a necessidade de causar um impacto visual ao serem observadas à distância; e a sua adequação formal ao estilo do retábulo ao qual pertenceriam. Sendo assim, as esculturas mineiras desse tipo acompanharam as diversas fases da talha da região, passando do barroco inicial das primeiras décadas do século XVIII, aos do período rococó, por volta de 1770, após a fase marcada pela grande riqueza da talha joanina.

As primeiras imagens que chegaram em Minas, na primeira metade do século XVIII, foram trazidas pelos bandeirantes paulistas e outros povoadores oriundos de áreas litorâneas já colonizadas e, também, da metrópole portuguesa. Devido às substituições das decorações, operadas pelas irmandades, nos períodos joanino e rococó, poucos foram os retábulos do período inicial que chegaram até os dias atuais, e as imagens correspondentes a tais retábulos em estilo "nacional português", apresentam composição frontal, pouca movimentação, e revestimento de policromia e douramento luxuosos.

Entre 1745 e 1765, devido ao fausto econômico vivido na Capitania das Minas, as imagens retabulares assumem a maturidade do estilo joanino:

[...] o momento de maior esplendor nas imagens retabulares, que assumem a formalística escultórica barroca, com acentuação das expressões fisionômicas, gestualidade dinâmica e movimentação retórica dos panejamentos. (OLIVEIRA, 2001/2004, p. 173)

No período de Dom João V encontram-se tanto imagens importadas diretamente da metrópole, quanto confeccionadas por mão-de-obra especializada, com a vinda de escultores de boa formação técnica, devido à crescente demanda de imagens de culto integradas à talha.

Nas três décadas finais do século XVIII, o estilo predominante na talha mineira foi o rococó que também explora a integração imagem-retábulo. Nesse momento, porém, especula-se a idéia de que os próprios entalhadores dos retábulos tenham executado as imagens que os

comporiam. É neste período que as imagens de vestir passam a predominar nos retábulos mineiros.



Fig. 1: *Cristo coroado de espinhos* México – Puebla, Igreja de São Domingos.

Fonte: ÁVILA, Affonso (dir.). Revista Barroco 18. Ouro Preto/ Belo Horizonte, anos 1997/ 2000. p. 254.



Fig. 2: São Francisco de Assis Século XVIII – Igreja São Francisco de Assis, Ouro Preto – MG.

Foto: Emanuela Assis Alves

O estilo rococó apresenta um tipo de composição mais leve e elegante, permanecendo as expressões teatralizadas, e a decoração pictórica exibe um colorido vivo, com emprego de rosas e flores conjugadas ao douramento.

Conforme evidencia Adriano Reis Ramos:

[...] é exatamente nesse momento que ocorre o surgimento de uma estatuária autenticamente mineira, elaborada por uma geração de artistas influenciada pelas obras dos escultores do período anterior, temperada com a criatividade expressionista. (RAMOS, 1993/ 1996, p. 196)



Fig. 3: Santo Antônio e Nossa Senhora da Conceição

Frei Agostinho de Jesus Santo Antônio Século XVII Barro cozido e policromado Coleção Particular Nossa Senhora da Conceição São Paulo, séc. XVII Barro cozido e policromado Coleção Particular



Fig. 4:Nossa Senhora da Conceição

São Paulo Século XVII Barro cozido policromado Coleção Particular



Fig. 5: Nossa Senhora do Carmo

Atribuído a Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho Minas Gerais, século XVIII Madeira policromada Coleção Particular



Século XVIII Madeira policromada e dourada



Século XVIII e dourada



Fig.6: Santana Mestra Fig.7: São Joaquim Fig.8: Nossa Senhora do Rosário Pernambuco Mestre Piranga Minas Gerais, séc. XVIII Madeira policromada Madeira Policromada Coleção Particular



Fig.9: Centurião Romano Mestre Piranga Século XVIII Madeira Policromada

Fonte: CATÁLOGO da Exposição Realizada de Outubro de 2000 a Janeiro de 2001, no Rio de Janeiro. Brasil+500: mostra do redescobrimento. São Paulo: Associação Brasil+500, 2000. p. 30, 38, 49, 62, 67, 75.

## 1.3 A Imaginária como Objeto de Devoção

Principalmente pela menor influência institucional da Igreja em Minas, a religião católica apresentava aspectos emocionais e lúdicos expressos pelos cultos aos santos e festividades religiosas, tudo permeado por grande hibridismo cultural envolvendo influências portuguesas, indígenas e negras, sempre com uma visualidade suntuosa, recorrendo à linguagem do espetáculo e do teatro, típicos do barroco.

Gilberto Freyre (1946) aponta o colonizador português como um povo inclinado a se misturar: "a singular predisposição do português para a colonização híbrida e escravocrata dos trópicos, explica-a em grande parte o seu passado étnico, ou antes, cultural, de povo indefinido entre a Europa e a África" (1946, p.86). Essa propensão do português à miscigenação deu origem e configurou a sociedade brasileira; assim "se compreende o especialíssimo carater que tomou a colonização do Brasil, a formação sui generis da sociedade brasileira" (1946, p. 91).

Freyre observa ainda que:

Corrigindo até certo ponto tão grande influencia do clima amolecedor, atuaram sobre o carater português, entesando-o, as condições sempre tensas e vibrateis de contacto humano entre a Europa e a África; o constante estado de guerra (que entretanto não excluiu nunca a miscigenação nem a atração sexual entre as duas raças, muito menos o intercurso entre as duas culturas). (FREYRE, 1946, p. 87)

No Brasil, essa mistura de culturas pode ser destacada, por exemplo, nas festas religiosas e procissões — que reuniam vários membros da sociedade colonial e mesmo mantendo a estrutura hierárquica da época, mesclava pessoas, sentimentos e significados. Essas manifestações híbridas dificilmente teriam existido, caso o tipo de cristianismo que tivesse predominado nas Minas e no Brasil como um todo, fosse um tipo mais rígido, ortodoxo. Conforme ilustra Martha Abreu:

[...] costumavam confundir as práticas sagradas com as profanas, tanto nas comemorações externas como nas que eram realizadas

dentro das igrejas. Além das missas com músicas mundanas, sermões, te-déuns, novenas e procissões, eram partes importantes as danças, coretos, fogos de artifício e barracas de comidas e bebidas. Na maioria delas a população escrava e negra não perdia a oportunidade para mostrar suas músicas, danças e batuques. (ABREU, 1999, p. 34)

José Antonio Maravall (1997) também configura as festas como sendo um aspecto característico da sociedade barroca:

As festas estão vinculadas, como manifestação característica, à sociedade barroca porque correspondem às circunstâncias da mesma. São, como todos os produtos da cultura barroca, um instrumento, até mesmo uma arma, de caráter político. (MARAVALL, 1997, p. 382)

Segundo Myriam Ribeiro de Oliveira, é interessante observar que, por influência das devoções que se desenvolveram em Portugal no final da era medieval, o culto aos santos na capitania de Minas, além de ter suas raízes na contra-reforma, possui também, grande influência do período medieval.

Como inexistiram as ordens regulares e conventuais em Minas, a religião "penetrou diretamente, como uma rotina da vida cotidiana dos próprios povoadores" (OLIVEIRA, 2001/2004, p. 165), e não por meio de pregações oficiais dos missionários, o que fez com que a "natural fé portuguesa", mais popular, com seus santos tradicionais se arraigasse por aqui.

Imagens devocionais de tradição medieval como Nossa Sra do Ó, Nossa Sra da Piedade, Nossa Sra do Rosário, Nossa Sra do Leite, São Miguel, São José, São Sebastião, São Roque, Santana, Santa Bárbara, Santa Luzia, Santa Catarina de Alexandria, Santa Cecília, São Jorge e Santas Mães, começam a figurar nos retábulos das igrejas.

A devoção, em especial, à São José de Botas, muito comum em Minas Gerais durante o século XVIII, advém da região do Minho-Douro, localizada ao norte de Portugal, região bem povoada e agrícola. Conforme Adriano Reis Ramos (1993/ 1996, p. 195) "a arte exercida nessa região de Portugal assemelha-se demasiadamente às obras produzidas em Minas". As botas que São José calça, ainda segundo Ramos, estão relacionadas com

os borzeguins – tipos de botas com atacadores, muito utilizadas pelos Minhotos.

É importante ressaltar, mais uma vez, o papel das irmandades quanto à devoção aos santos, uma vez que encomendavam imagens, animavam festas religiosas e comemorações de todo tipo e, diferentemente das confrarias medievais, em Minas "não foram os religiosos de ofício os responsáveis pela implantação da fé, mas sim os leigos – senhores e escravos –, indiferentemente de sua condição social". (BOSCHI, 1986, p. 24)

Sendo assim, na Capitania das Minas Gerais, o culto aos santos ultrapassava o incentivo contra-reformista e retratava o caráter intimista e familiar do culto; correspondendo, também, à identidade geográfica com os devotos, às suas necessidades e amarguras.

Caio Boschi observa, então, que as irmandades e as invocações apareciam conforme surgia a necessidade dos colonos, e o culto correspondia às suas reivindicações imediatistas e temporais:

Nos momentos em que o militarismo e a opressão repressiva foram mais efetivos, não foi por acaso que surgiram irmandades do Senhor dos Passos. Quando se desenvolveu um surto artístico, não deve causar estranheza o advento de irmandades de São José, protetor dos artífices. (BOSCHI, 1986, p. 25)

Até mesmo para a edificação de igrejas matrizes, subordinadas à administração central eclesiástica, as irmandades possuíam uma certa organização e grau de importância. A edificação e promoção ao culto, ficava a critério das Irmandades do Santíssimo Sacramento e do Santo Padroeiro, que possuíam espaço próprio na capela-mor. O retábulo era composto pela imagem do padroeiro que ficava na base, em posição central, e o Santíssimo Sacramento exposto no topo do trono. Nos retábulos da nave, se distribuíam as demais irmandades.

As irmandades com maior grau de representatividade em Minas, segundo tabelas estabelecidas por Caio Boschi, são: as irmandades do Santíssimo Sacramento, Nossa Senhora do Rosário e São Miguel e Almas, como as primeiras que se instituíram nas Matrizes; seguidas pelas de Nossa Senhora das Mercês, Nossa Senhora da Conceição, São Francisco de

Assis, Santana, Senhor dos Passos e Santo Antônio. E finalmente as irmandades patrocinadas por São José, São Sebastião e Santa Cecília, santos populares na região e de tradição medieval.

No âmbito privado, a devoção aos personagens da Sagrada Família cresceu principalmente devido aos presépios, muito comuns na arte religiosa de toda a Europa cristã. Eram confeccionadas pequenas imagens representando São José, a Virgem Maria e o Menino Jesus, bem como os seus avós maternos – São Joaquim e Santana, que figuravam nos oratórios ou cômodas, de casas particulares, ao lado do tradicional Crucifixo.

Dentro da casa é o espaço primordial onde têm lugar as práticas religiosas, não só as devoções individuais das almas mais pias, que por virtude e humildade buscavam o recesso do lar, como também aquelas devoções que por heterodoxas melhor convinha que fossem praticadas longe do público. (MOTT, 1997, p. 191)

Com a propagação do cristianismo, as cenas da natividade de Cristo passaram a ser mais representadas e os presépios – do latim *praesepe* que significa manjedoura<sup>5</sup> – ganham destaque na vida religiosa.

Após o século VIII, tornam-se comuns as representações do nascimento e ressurreição de Cristo, dentro das Igrejas, durante as festas litúrgicas, e apesar de pertencerem à esfera teatral, foram decisivas para o surgimento do modelo presepial que contém o cortejo dos Reis Magos, pastores, anjos etc.

Os evangelhos canônicos fornecem poucos detalhes sobre a Noite Santa e, assim, a imaginação dos artistas aliada à tradição popular, irá recorrer aos evangelhos apócrifos, inserindo novos elementos às cenas do nascimento.

Eliana Ribeiro Ambrósio (2006, p. 26-27) ressalta dois elementos inseridos nas cenas de natividade, como o auxílio prestado à Virgem pela parteira e a presença de um boi e um burro figurando ao lado de Maria e José. Segundo a pesquisadora, as presenças do boi, do burro e da parteira

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Tabuleiro onde comem as vacas, cavalos etc; estrebaria. Segundo o Evangelho de Lucas, local onde Cristo nasceu.

podem ser explicadas no Protoevangelho de Tiago e também, no livro Lenda Dourada<sup>6</sup>.



Fig. 10: Desconhecido. *Natividade*. Painel a óleo, 33 x 21 cm. Antuérpia, Museu Mayer van der Bergh

Fonte: AMBRÓSIO, Eliana Ribeiro. Preservação do Presépio Napolitano do Museu de Arte Sacra de São Paulo: percurso metodológico para a elaboração de um inventário científico. Campinas – SP, 2006. p. 26.

Com o passar do tempo, as dramatizações feitas nas igrejas foram se enfraquecendo e se misturando às tradições populares, e em 1207, o papa Inocêncio III, atendendo aos pedidos de clérigos, proibe as encenações litúrgicas dentro da Igreja.

Porém, em 1223, São Francisco de Assis pede ao papa Honório III a dispensa de tal proibição e revive ao ar livre os acontecimentos da Noite Santa. Pode-se dizer que o período áureo das representações da natividade de Cristo, foi o final do século XVII e meados do XVIII, cujo tema esteve frequente em toda a Europa. Destaca-se particularmente os presépios italianos, em especial os napolitanos, que influenciaram toda a produção de outros países, como Portugal, extendendo-se ao Brasil.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Livro que contém várias histórias da vida de Cristo e dos Santos, que foi compilado no final do século XIII, por Jacubus de Voragine.



Fig. 11: Presépio Napolitano

Fonte: AMBRÓSIO, Eliana Ribeiro. *Preservação do Presépio Napolitano do Museu de Arte Sacra de São Paulo: percurso metodológico para a elaboração de um inventário científico.* Campinas – SP, 2006. p. 92.

Da mesma forma encontramos a presença de oratórios – pequenos retábulos de uso particular, que funcionavam como uma "espécie de relicário, onde eram conservados, além de eventuais relíquias "verdadeiras" [...] alguns "talismãs" aceitos ou tolerados pela Igreja [...] bentos e abençoados pelo vigário ou missionário em suas visitas residenciais [...] (MOTT, 1997, p. 167). Esses oratórios originados no início da Idade Média, chegaram à colônia por meio dos colonizadores portugueses e difundiram-se pelas fazendas, residências e senzalas, tornando-se parte do cotidiano brasileiro, como exemplifica ainda Luiz Mott:

No Brasil, como os centros urbanos eram raros [...] as ruas inóspitas pela poeira no verão e lama na estação chuvosa, as praças ameaçadoras pela presença inesperada de animais selvagens [...] muitas celebrações religiosas que no Velho Mundo tinham lugar ao ar livre, na América portuguesa [...] tiveram de se transferir para dentro dos templos, ou ainda, ficar restrita à celebração doméstica. [...] Os mais esnobes e elitistas [...] construíam seus próprios locais de culto – capelas, ermidas e até igrejas, no interior ou anexas às suas moradias [...] (MOTT, 1997, p. 160-161)

Costume originado na realeza, da época em que a capela era concebida para o rei – que era considerado como um representante de Deus na terra – ela se tranformava no local adequado para se fazer orações. Com o tempo, essas capelas passaram para o uso particular, das famílias mais ricas entendendo-se até ao povo.

A partir de então, imagens pintadas, esculpidas ou xilogravadas de santos protetores, da Virgem e de Jesus, guardadas em pequenos altares, passam a figurar as casas dos colonos, propiciando um ambiente favorável para orações, oferecendo segurança e intimidade com o mundo do sagrado.



Fig. 12: Oratório de Alcova Madeira entalhada, séc. XIX.



Fig. 13: Oratório erudito de salão Madeira recortada, entalhada, dourada e policromada. Séc. XVIII.

Fonte: www.oratorio.com.br

Era costume também os viajantes carregarem oratórios no lombo de burros, no bolso ou pendurados junto ao corpo – chamados de oratórios de viagem – como meio de enfrentar os perigos na travessia das longas distâncias: "doenças, perigos, imprevistos também pontuavam sua longa viagem, e nela, como nas outras, nota-se o intuito de criar ou improvisar a vivência de intimidades fugazes." (SOUZA, 1997, p. 61-62)



Fig. 14: Oratório de Viagem/ Esmoler Ferro batido, correia de couro. Séc. XIX. Fonte: www.oratorio.com.br

No culto aos anjos, santos e à Virgem Maria – intermediários entre Deus e os homens, estabelece-se um sistema de relações, nas quais ficam evidentes a aliança entre o devoto e seu orago, que tendo as graças recebidas, retribui com práticas rituais.

Além dos rituais, as práticas devocionais exigem também um comportamento ético, e o pagamento da graça alcançada torna-se individual, não coletivo.

Devido a este caráter privado, as devoções católicas adaptam-se a todas as classes, sexos e idades, existindo modelos éticos de virtude para todos. Desse modo, na medida em que se multiplicam as devoções, difundem-se aos fiéis os conteúdos éticos nelas contidos.

A exemplo disso, podemos citar a Sagrada Família, que é a família considerada ideal pela Igreja Católica, figurando o modelo de família a ser seguido pela sociedade. Como ressalta Gomes:

A Igreja Católica [...] traz como modelo, referência de família, aquele que se configura pelo pai, mãe e filho, resultante de uma união conjugal sacramental (matrimônio), institucionalizada, que por sua vez é marcada pela indissolubilidade do vínculo. (GOMES, 2003, p. 73)

Segundo Marcionei M. da Silva (2008, p. 14), "a Sagrada Família fica "salva" em todos os sentidos com a constante presença de José em seu meio"; aquele que, com seu grande senso de justiça, não abandona a esposa, cumprindo assim seu papel na História da Salvação.



Fig. 15: Sagrada Família, 24 x 23 cm.
Barro cozido e policromado, montado em caixa. Séc. XVIII.
Fonte: MARINO, João. *Iconografia de Nossa Senhora e dos Santos*. São Paulo: Banco Safra – Projeto Cultural, 1996.

A vida virtuosa dos santos servirá então, conforme já mencionado, como exemplo de que qualquer pessoa pode tornar-se "santa" ao viver no mundo cumprindo com os seus deveres sociais.

Cada santo possui uma história que oferece as particularidades para que se façam suas representações; eles serão reproduzidos em determinados gestos, portando objetos, trajando determinadas roupas etc, conforme indicam suas histórias. Esses atributos – além de possuírem uma simbologia relacionada com as passagens e os costumes de cada santo – servirão também para que o fiel consiga identificá-lo.

Logo, se faz importante o estudo de suas vidas, suas formas de representação e suas simbologias, na medida em que cada santo desempenha um grande papel na vida dos devotos: cumpre a função de proteger, intervir a favor, auxiliar no alcance de pedidos e, principalmente, como exemplo de vida e conduta.

# 2. ASPECTOS GERAIS SOBRE SÃO JOSÉ: HAGIOGRAFIA, ICONOLOGIA E ICONOGRAFIA

## 2.1 Hagiografia

Hagiografia é a ciência que estuda as legendas e os escritos que tratam da vida dos santos. Hoje, a hagiografia possui uma abordagem mais sociológica e antropológica, relacionando a devoção aos santos com o modo de pensar e modelo para o comportamento dos fiéis.

A produção hagiográfica advém da Antiguidade Tardia, não se interrompendo durante quase mil anos. A crítica dos textos hagiográficos e a edição dos manuscritos iniciou-se, segundo Ana Paula Lopes Pereira (1998), no século XVII com o jesuíta Héribert Rosweyde e com o trabalho dos Bollandistas. Hoje, ampliaram-se as perspectivas que existiam até então, com as pesquisas interdisciplinares.

A palavra hagiografia vem do grego *hagiographon* e significa literalmente "escrita santa". Durante os séculos, a hagiografia designou, por exemplo, a nomeação dos autores escriturários – os que escrevem a terceira parte do Antigo Testamento, posterior aos Profetas; indicou também as escritas santas e a vida e milagres de santos. Porém, como elucida Ana Paula Lopes Pereira:

[...] os termos de hagiografia, para designar um *corpus* literário e a ciência daqueles que escrevem sobre santos, os hagiógrafos, são relativamente recentes, tem dois séculos, e estão ligados à evolução da crítica da produção hagiográfica, que se deu a partir do século XVII. (LOPES, 1998, p. 164)

O termo hagiógrafo como aquele que escreve sobre os santos é uma invenção do início do século XVIII e a hagiografia como ciência – das legendas e dos escritos que tratam da vida dos santos, surge no século XIX.

Durante muito tempo os relatos hagiográficos foram considerados como um gênero religioso, com uma conotação negativa de relatos fabulosos, sem muita utilidade e veracidade para pesquisas históricas.

Somente após pesquisas e a relação interdisciplinar entre história, antropologia e sociologia, é que a hagiografia deixou de ter essa conotação fabulosa e começou a ser entendida como um instrumento científico, capaz de refletir o modo de pensar das pessoas de uma determinada época.

Lopes ressalta que:

No século XX, com a evolução da História e com a relação interdisciplinar crescente com a Antropologia e a Sociologia, as vidas dos santos se tornaram um documento de excepcional riqueza para o conhecimento, principalmente da Idade Média, período de apogeu do gênero, e o valor historiográfico do texto hagiográfico não é mais discutido. (LOPES, 1998, p. 165)

Sócio e antropologicamente, os santos são abordados como um modelo de comportamento para os fiéis e seu culto, um meio de expressar as estruturas mentais de um grupo.

Uma série de trabalhos repousa sobre a construção de tipos de santos em um tempo e um espaço determinados: tipologias de santidade são assim estabelecidas. Os estudos onde a idéia de construção social da santidade condicionam a análise, mostram a transformação do ideal de santidade como conseqüência das relações de forças sociais e do conflito de ideologias e de percepções do religioso. (LOPES, 1998, p. 167)

Hoje, a hagiografia ganha o status de literatura e passa a ser entendida como objeto literário e cultural, de grande importância, capaz de esclarecer aspectos sociais relevantes e evidenciar as transformações das formas de devoção, refletindo valores de uma sociedade.

#### 2.1.1 Hagiografia de São José

As fontes biográficas de São José são escassas e ele também é pouco mencionado na Bíblia. Apenas os evangelhos de Mateus e Lucas citam José, que é considerado um santo pelo catolicismo. O próprio nome é muito popular em toda cristandade, sendo observado vários santos com o mesmo nome porém, todos advém do José "original"; aquele citado no evangelho, pai legal de Cristo e esposo da Virgem Maria.

A devoção a São José, como antes mencionado, é muito antiga. Popularizou-se na Idade Média, tendo seu culto litúrgico datado do início do século XV, quando foi adicionado ao calendário Romano. Sua festa é celebrada no dia 19 de Março. A primeira igreja que lhe foi dedicada (San Giuseppe dei Falegnami), surgiu em Roma, no ano de 1588.

No Brasil, a devoção a São José foi trazida pelos colonos portugueses e, especialmente em Minas Gerais durante o século XVIII, é muito comum encontrarmos imagens de São José calçando botas — São José de Botas — tradicional da região portuguesa de Minho-Douro, conforme também, antes referido.

José pertence à tribo de Judá, é filho de Jacó ou Heli e descende da casa real de Davi. Esposa-se com Maria, tornando-se pai adotivo de Jesus. Não se sabe se nasceu em Belém ou Nazaré. Seu nome em hebraico significa "o que acrescenta ou cumula de bens" (CONTI, 2001, p. 125) e é mencionado no evangelho de Mateus como sendo um "homem justo" (Mt. 1, 19) "Jacó gerou José, esposo de Maria, da qual nasceu Jesus chamado Cristo" (Mt. 1, 16)

Conforme descreve Marcionei M. Silva (2008, p. 25), era costume da época o pai transmitir a profissão ao filho, sendo assim, José herdou de seu pai a profissão de carpinteiro e teria ensinado também esse ofício ao seu filho Jesus.

José desenvolveu um importante papel na história da Salvação, apesar de muitas vezes, ser lembrado apenas por causa de sua esposa e de seu filho, não por seus méritos pessoais.

Naquele tempo, a paternidade não podia ser delegada a ninguém e, sem José, Jesus seria órfão. Do ponto de vista tradicional judaico, aos olhos dos homens, na falta de José, também não existiria família, o exemplo de família adotado pela Igreja.

Portanto, José assume duas importantes funções: a primeira, de ser o pai do filho de Deus e a segunda, de constituir uma família perante os homens.

Conforme Conti:

José é o elo de ligação entre o Antigo e o Novo Testamento e o último dos patriarcas. A missão de José na história da salvação constitui em dar a Jesus um nome, fazê-lo descendente da linhagem de Davi, como era necessário para cumprir as promessas. (CONTI, 2001, p. 125)

Em todas as passagens bíblicas que citam José, não aparecem falas suas, ele é tido como o homem do silêncio. Porém, segundo Silva, até mesmo seu silêncio torna-se emblemático, uma vez que qualquer argumento diante de Deus é frágil. José sabe escutar e obedecer a Deus.

Silva (2008, p. 18) ilustra: "No horizonte da fé, podemos garantir que José é o homem do silêncio, da disponibilidade, da humildade e da prontidão à vontade de Deus".

A Bíblia não menciona como José foi escolhido para esposar-se com Maria, porém, a tradição popular afirma que sua escolha, dentre outros pretendentes, deveu-se a um sinal divino. Segundo Sgarbossa:

A tradição popular nos conta que eram muitos os aspirantes à mão de Maria. Então todos os jovens pretendentes teriam deixado seus bastões para ter um sinal. O sinal apareceu. O bastão de José, prodigiosamente, floresceu. Todos reconheceram a preferência. (SGARBOSSA, 1983, p. 80)

O matrimônio de José e Maria foi verdadeiro, embora virginal "A origem de Jesus Cristo foi assim: Maria, sua mãe, comprometida em casamento com José, e antes que coabitassem, achou-se grávida pelo Espírito Santo". (Mt. 1, 18)

Naquele tempo a lei prescrevia a lapidação – morte por pedradas – às mulheres adúlteras "se houver uma jovem virgem prometida a um homem, e um homem [...] se deita com ela, trareis ambos à porta da cidade e os apedrejareis até que morram [...]" (Deuteronômio 22, 23-24).

Ao saber da gravidez da mulher e consciente de que não tivera parte nela, sendo "justo" e não querendo difamá-la – pois acusando-a, Maria teria a reputação abalada, além de ser apedrejada; José, então, pensou em deixá-la secretamente, apesar de ser impossível, também, duvidar da

fidelidade da esposa. Deixando-a em segredo, ninguém duvidaria de sua honra, por não saberem que o filho esperado não era de José.

Deus se manifesta através dos sonhos. José, então, em sonho, recebe um anjo que lhe diz para não temer em receber Maria, pois aquele filho era do Espírito Santo.

José, seu esposo, sendo justo e não querendo denunciá-la publicamente, resolveu repudiá-la em segredo. Enquanto assim decidia, eis que o Anjo do Senhor manifestou-se a ele em sonho, dizendo: "José, filho de Davi, não temas receber Maria, tua mulher, pois o que nela foi gerado vem do Espírito Santo. (Mt 1, 19-20)

Após o nascimento de Jesus, mais uma vez, um anjo apareceu para José e pediu que ele fugisse com sua esposa e filho para o Egito, pois o rei Herodes queria matar seu filho. José assim fez e permaneceu por lá até a morte de Herodes.

[...] eis que o Anjo do Senhor manifestou-se em sonho a José e lhe disse: "Levanta-te, toma o menino e sua mãe e foge para o Egito. Fica lá até que eu te avise, porque Herodes vai procurar o menino para o matar". [...] e partiu para o Egito. Ali ficou até a morte de Herodes [...] (Mt. 2, 13-15)

A última vez em que José é citado nas Sagradas Escrituras é na passagem em que procura por Jesus no Templo, em Jerusalém, quando o mesmo ainda tinha 12 anos. Depois disso o Evangelho apenas cita que Jesus voltou com eles a Nazaré, pois era-lhes submisso. "E Jesus crescia em sabedoria, em estatura e em graça, diante de Deus e diante dos homens". (Lc. 2, 52)

Não se sabe a data em que José teria morrido, mas presume-se que seja antes mesmo de Jesus iniciar sua vida pública.

#### Conforme Sanches:

Até o século XVI São José aparece como figura sencundária nos aspectos relacionados com a infância de Jesus, tornando-se mais popular através da atitude de Santa Tereza, reformadora da Ordem Carmelita, que o distingue como patrono e consagra o convento D´Avila. Também os jesuítas tomariam para sua trindade J. M. J. (Jesus. Maria. José). E no século XVII São Francisco de Sales considerava São José como o maior de todos os santos, adota-o como padroeiro dos religiosos da visitação. São Bernardo,

São Alberto e São Tomás de Aquino lhe dedicaram tratados cheios de devoção [...] (SANCHES, 1998, p 17)

Segundo Maria José A. Cunha (1993), José foi declarado Patrono da Igreja Universal em 1870, e patrono dos operários e dos casamentos em 1955. Por isso uma segunda festa também é comemorada em primeiro de maio, em homenagem a "São José, o trabalhador".

## 2.2 Iconografia

A iconografia é um ramo da história da arte que estuda e descreve o tema das obras de arte.

Segundo Panofsky (1979), toda imagem possui um tema – primário ou natural, que é apreendido pela identificação das formas; secundário ou convencional, apreendido pela identificação do que a figura representa, e um significado intrínseco ou conteúdo, que é estabelecido pela sociedade, em um certo período, por crenças religiosas, políticas ou filosóficas e condensados na obra.

Falando das imagens devocionais o autor exemplifica: "[...] uma figura masculina com uma faca representa São Bartolomeu [...] Se a faca que nos permite identificar São Bartolomeu não for uma faca, mas um abridor de garrafas, a figura não será São Bartolomeu". (PANOFSKY, 1979, p. 50-51)

O tema está ligado aos aspectos formais da obra e carrega consigo mensagens que estão contidas nas expressões, gestos, atributos etc. Essas mensagens podem ser apreendidas pelos indivíduos por meio da observação das características formais de cada imagem (linha, cor, material etc) e, também, através da percepção de que tais características irão identificar a imagem diferenciando-a de outras.

A iconografia - palavra cujo sufixo "grafia" origina-se do verbo grego *graphein* e significa "escrever" – faz então a descrição e a classificação das imagens. Cabe a ela coletar, ordenar e descrever os dados que as imagens

fornecem. A interpretação dos significados, a simbologia de cada atributo, roupa ou gesto, fica a critério da iconologia.

Sendo assim, a pesquisa iconográfica torna-se importante uma vez que por meio de suas descrições é possível se estabelecer datas, origens e até mesmo a autenticidade de uma obra, já que as características que cada imagem possui, estão de acordo com o local em que foram concebidas, com a época e o artista.

### 2.2.1 Iconografia de São José

São José é comumente representado como um homem semicalvo, barbado e de meia-idade, que leva nos braços — ou numa das mãos, o Menino Jesus e na outra, porta um cajado florido ou um ramo de lírios. Também pode carregar uma lanterna e o Menino Jesus nos braços ou conduzindo-o pela mão, podendo, também, trazer um cajado de peregrino.

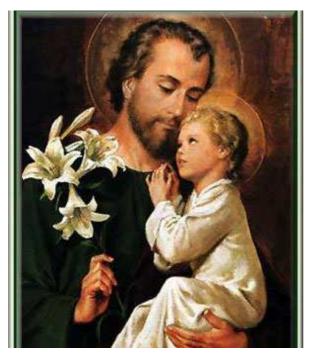


Fig. 16: São José

Fonte: pastoraldoacolher.blogspot.com/2010/03/sao-jose.html



Fig. 17: *São José*Minas Gerais, século XVIII
Madeira policromada
Coleção Particular

Fonte fig. 17: CATÁLOGO da Exposição Realizada de Outubro de 2000 a Janeiro de 2001, no Rio de Janeiro. *Brasil+500: mostra do redescobrimento*. São Paulo: Associação Brasil+500, 2000. p. 80

Segundo Sanches (1998), na Idade Média, São José era quase sempre representado como um homem velho, calvo e com barba branca, nunca sendo figurado em separado a Maria e/ou ao Menino Jesus. À partir do século XV, passou a ser retratado como um homem mais jovem, com idade entre 30 ou 40 anos.



Fig. 18: *São José*Fonte: http://seletasdeoracoes.blogspot.com/2010/07/como-sao-jose-viver-humildade-e-o.html



Fig. 19: *Tondo Doni* – "*Sagrada Família*" Michelangelo Têmpera s/ madeira, 120 cm (diâmetro)

Fonte fig. 19: COLEÇÃO Folha Grandes Mestres da Pintura; 9. *Michelangelo.* Folha de S. Paulo (coord. e org.), Martín Ernesto Russo (trad.). Barueri - SP: Editorial Sol 90, 2007. p. 41.

Ainda segundo Sanches, após a Contra-Reforma, ele passa a ser figurado como carpinteiro, tendo como atributos os instrumentos de sua profissão, como o machado, serrote, plaina.

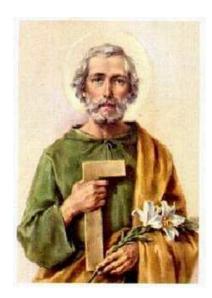


Fig. 20: São José Operário

Fonte: www.google.com.br/imgres?imgurl=
http://blog.cancaonova.com/america/files/2010/04/
sao-jose-operario.jpg&imgrefurl



Fig. 21: São José Operário
Fonte: soparacatolicos.blogspot.com 2010/05/sao-jose-operario.html

Conforme Cunha (1993, p. 19), São José figura ao lado de Maria e do Menino Jesus, formando o conjunto da Sagrada Família; pode ainda estar ajoelhado nas cenas de presépio e também, levando aos braços o Menino Jesus, acompanhado da Virgem Maria.



Fig. 22: Sagrada Família Pernambuco, século XVIII Madeira policromada Coleção particular



Fig. 23: *São José* Século XVII - XVIII Madeira policromada Museu Vicente Pallotti, RS

Fonte: CATÁLOGO da Exposição Realizada de Outubro de 2000 a Janeiro de 2001, no Rio de Janeiro. *Brasil+500: mostra do redescobrimento.* São Paulo: Associação Brasil+500, 2000. p. 45, 80.

# 2.3 Iconologia

Como visto anteriormente, as imagens contêm mensagens que além de serem apreendidas pelos indivíduos visualmente, possuem também conteúdos simbólicos determinados pela sociedade, época, crenças etc.

Se o sufixo "grafia" designa algo descritivo, o sufixo "logia" que vem de *logos* e quer dizer pensamento, razão, designa algo mais interpretativo. Sendo assim, a iconografia irá reunir os dados e oferecer a base para que se faça sua interpretação iconológica.

Iconologia, também segundo Panofsky (1979), é um método interpretativo dos valores simbólicos que as imagens possuem, e ela faz-se mais da síntese do que da análise. "E assim como a exata identificação dos motivos é o requisito básico de uma correta análise iconográfica, também a exata análise das imagens, estórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação iconológica". (PANOFSKY, 1979, p. 54)

Portanto, a hagiografia também será um elemento importante para que se faça a interpretação iconológica das representações de santos, uma vez que fornece os dados sobre cada atributo, gesto, roupa etc que o santo poderá ser retratado.

#### 2.3.1 Iconologia de São José

Como mencionado anteriormente, o cajado florido que em algumas representações de São José, aparece em suas mãos, simboliza sua escolha dentre outros pretendentes, para casar-se com a Virgem Maria.

As figurações de São José também apresentam-se, na maioria das vezes, segurando o menino Jesus, seu filho, em uma das mãos e na outra, um ramo de lírios, simbolizando sua pureza e castidade, como foi seu casamento virginal.

É comum encontrarmos atributos como plaina, serrote e machado – instrumentos profissionais utilizados por José, que era carpinteiro e que após a Contra-Reforma, foi acolhido como padroeiro dos trabalhadores, "São José

Operário". No Brasil colonial, a figura de São José foi associada ao patriarca, ao homem do bem, protetor dos engenhos e escravos.

São José aparece também nos presépios, ajoelhado, em atitude de adoração, compondo a Sagrada Família, ao lado da Virgem Maria, sua esposa, e do menino Jesus, na manjedoura.

Nas representações de fuga para o Egito, José mostra-se levando aos braços o menino, acompanhado de Maria. Em Minas, é muito comum representá-lo com botas, trajando capa, chapéu de abas ou turbante, para enfrentar a longa caminhada até o Egito. Essa figuração é popularmente chamada de "São José de Botas". Conforme já mencionado, as botas também são influência dos minhotos portugueses, que utilizavam os "borzeguins" – tipo de botas com atacadores.



Fig. 24: São José com Menino
Pernambuco
Século XVIII
Madeira policromada e dourada
Fundação Pierre Chalita, AL



Fig. 25: São José
Atribuído a Mestre Piranga
Século XVIII
Madeira policromada
Coleção Particular



Fig. 26: *São José*Atribuído a Francisco Xavier de Brito
Séc. XVIII, madeira policromada Coleção Particular

Fonte: CATÁLOGO da Exposição Realizada de Outubro de 2000 a Janeiro de 2001, no Rio de Janeiro. *Brasil+500: mostra do redescobrimento.* São Paulo: Associação Brasil+500, 2000. p. 48, 56, 55.



Fig. 27: São José de Botas Minas Gerais, séc. XVIII Madeira Coleção Particular



Fig. 28: São José Viajante Meados do século XVIII Madeira dourada e policromada Igreja N. Sa. Do Rosário -Sabará



Fig. 29: São José Mestre Barão de Cocais 2ª metade século XVIII Madeira dourada e policrom. Museu Mineiro -Belo Horizonte



Fig. 30: São José e Menino Jesus (Sagrada Família) Pernambuco Século XVIII

Madeira policromada

Coleção Particular

Século XVIII



Fig. 32: São José

José Coelho de Noronha (?) Madeira dourada e policromada Museu Mineiro - Belo Horizonte

Fig. 31: São José

Francisco Vieira Servas (?) 2ª metade do século XVIII Madeira dourada e policrom. Igreja Matriz de Itaverava

Fonte Figuras 27 e 30: CATÁLOGO da Exposição Realizada de Outubro de 2000 a Janeiro de 2001, no Rio de Janeiro. Brasil+500: mostra do redescobrimento. São Paulo: Associação Brasil+500, 2000. p. 45, 80.

Fonte Figuras 28, 29, 30 e 32: COELHO, Beatriz. Devoção e Arte: imaginária religiosa em Minas Gerais. São Paulo: Editora da USP, 2005. p. 100, 188, 190.

# 3. ESTUDO DE CASO: SÃO JOSÉ DE BOTAS DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DAS MERCÊS E PERDÕES – OURO PRETO/MG

# 3.1. Histórico da Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Perdões – Ouro Preto, MG

Desenvolve-se a mineração e nasce o grupo dos pardos, conseqüente das incessantes mestiçagens de reinóis com escravas, ou índios com brancos. Surgem, então, as irmandades dos pardos e dos pretos nativos, Amparo ou Mercês. (SALES, 1965, p. 45)

Conforme antes explicitado, o Estado Absolutista português era ligado à igreja que, por sua vez, concentrava a vida social da colônia, e portanto, tão logo surgia um simples aglomerado de pessoas, já tratava-se de se construir uma capelinha:

[...] como se sabe, cada povoado que se constituía tinha templo próprio. Embora simples em sua arquitetura, [...] foram o núcleo e o eixo vital dos arraiais, e delas emanaram as normas de comportamento para as pequenas comunidades. (BOSCHI, 1986, p. 21)

Os povoadores organizavam e reuniam os "homens bons" da terra que formavam a irmandade do Santíssimo Sacramento – esta se incumbia da construção da matriz. Depois, surgiam novos agrupamentos sociais que formavam novas irmandades e erguiam os altares laterais da igreja. Devido aos conflitos e diferenças constantes, as irmandades acabavam abandonando as matrizes e construíam seus próprios templos.

Caso único no processo de fomação das vilas mineiras é a presença de duas matrizes, Pilar e Antônio Dias, em Ouro Preto, que se localizam hoje em bairros com o mesmo nome, ambas pertencentes à irmandade do Santíssimo Sacramento. Isso ocorreu pois inicialmente, a freguesia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto e Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias eram povoados distintos que devido ao seu crescimento,

impulsionado pela mineração e comércio, acabaram fundindo-se, sendo elevadas à vila pela Metrópole, em 1711, dando origem à Vila Rica. Porém, permaneceram as rivalidades econômicas, políticas, sociais e culturais entre elas.

A união das duas freguesias foi efetivada com a criação da praça, no ano seguinte, localizada no morro de Santa Quitéria — hoje Praça Tiradentes — para abrigar os marcos do poder público:

O fato de Vila Rica ter surgido da unificação de arraiais distintos explica certamente a criação da praça, primeira intervenção efetiva do Estado no espaço urbano da Vila. Ela representava a instituição de um lugar para o poder municipal, eqüidistante e neutro em relação aos dois povoados — Antônio Dias e Ouro Preto — sobrepondo-se a possíveis rivalidades e, ao mesmo tempo, induzindo a integração dos mesmos. (ANASTASIA et. al, 2000, p. 39)

A Igreja Nossa Senhora das Mercês e Perdões de Ouro Preto pertence à Paróquia de Antônio Dias. Seu terreno foi doado em parte pela Câmara, a pedido do padre José Fernandes Leite, em 1760.

O templo atual foi construído durante a segunda metade do setecentos, substituindo um existente anteriormente – Capela de Nosso Senhor Bom Jesus dos Perdões, iniciada em 1740.

O arquivo da Irmandade possui grande falta de informações, principalmente tentando-se seguir a ordem cronológica dos fatos.

Em 1760, a Irmandade das Mercês da Capela de São José de Vila Rica cindiu-se em duas uma delas foi para a Capela dos Perdões, passando a se chamar, então, Mercês e Perdões.

A princípio, Mercês e Perdões foi ereta como simples irmandade dentro da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em 1743, tendo como título Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos pretos creoulos, transformando-se em ordem canônica em 1847. Segundo Adalgisa Arantes Campos (2000, p. 103), seus associados eram em sua maioria crioulos e pardos permitiam-se também associação de mulheres e escravos – porém, não aqueles de procedência africana.

Se, num determinado momento, o que importava ao negro era encontrar consolo num santo ao qual se transmitissem as lamúrias das pesadas jornadas de trabalho, determinando a proliferação de irmandades de Nossa Senhora do Rosário, com o correr do século o interesse voltou-se para Nossa Senhora das Mercês, cujo orago identificava-se com a redenção dos cativos, a quem, inclusive oficialmente, se delegavam poderes de resgatar irmãos cativos. (BOSCHI, 1986, p. 25)

Joaquim Furtado de Menezes (1975, p. 102) conta que os membros da irmandade tiveram forte questão com a Irmandade de Nossa Senhora das Mercês da Capela de São José, que queriam "usar das graças que lhes foram concedidas pela Patente do Revmo". Conforme consta em alguns documentos, o autor deduz que a Irmandade das Mercês pertencente à Capela de São José:

[...] tomou-lhes a Imagem da Padroeira, porque na sessão de 27 de janeiro de 1760 resolveram combater essa Irmandade e, na de 1º de maio de 1761, mandar fazer uma Imagem em vulto de cinco palmos e meio, sem desistir, porém, do direito que lhes assistia sobre a que pleiteavam à Irmandade ereta em São José. (MENEZES, 1975, p. 102)

Com relação ao espaço físico, o templo das Mercês e Perdões de Ouro Preto, também chamada de "Mercês de Baixo", possui uma arquitetura tradicional, sem as ondulações que já apareciam em outros monumentos religiosos do mesmo período.

Conforme descreve Paulo K. C. Mourão:

[...] templo de paredes grossas com cunhais e pilastras de pedra terminados na cimalha que separa o frontispício das tôrres e do frontão. Este último termina em frisos de pedra que se enrolam em volutas, acabando, superiormente, em uma cruz sôbre pedestal. No centro da fachada, abaixo da cornija que neste ponto se arqueia, existe um óculo cruciforme envidraçado. Abaixo está um escudo, encimado pela coroa, tendo no centro a figura do triângulo, com vértice para baixo, provido de estrias verticais, sustentando uma cruz. A portada é simples, com guarnições de pedra, tendo fôlhas almofadadas. Ladeando o escudo, há duas sacadas envidraçadas, com guarda-corpo de ferro batido. As tôrres terminam em cúpula com grimpa piramidada. (MOURÃO, 1964, p. 97-98)



Fig. 33: Fachada da Igreja N. Sra das Mercês e Perdões de Ouro Preto Fonte: pt.wikipedia.org/wiki/Igreja\_Nossa\_Senhora\_das\_Merc%C3%AAs\_e\_Perd%C3%B5es

Segundo Adalgisa Campos (2000), o risco da talha para o altar-mor foi feito por Antônio Francisco Lisboa – o Aleijadinho – em 1775/ 78) e em 1776, o entalhador Lourenço Rodrigues de Sousa apresentou outro projeto. Conforme acrescenta ainda, "a execução é modesta, apresentando um dossel atrofiado, entalado entre frontão interrompido". (2000, p. 103)

Os retábulos possuem elementos característicos do período joanino e também do rococó (coluna em espiral e concha), que foram assentados pelo carpinteiro Inácio Pinto Lima, em 1782.

A decoração é simples, já sentindo a falta de recursos, o que é comum na passagem do século XVIII para o XIX. A igreja apresenta também imagens de vulto e em roca.

Atualmente o espaço físico e os bens integrados da Igreja estão em processo de restauração, bem como algumas de suas imagens.

Segundo pesquisas realizadas no arquivo da ordem, a imagem do século XVIII de São José de Botas, objeto de estudo deste trabalho, compõe uma Sagrada Família, com a Nossa Senhora – que também encontra-se em processo de restauração – e o Menino Jesus; e localizam-se no primeiro retábulo da nave da igreja, do lado da Epístola.



Fig. 34 : *Nossa Senhora* Século XVIII Madeira dourada e policromada Igreja N. Sa. Mercês e Perdões



Fig. 35 : *São José de Botas* Século XVIII Madeira dourada e policromada Igreja N. Sa. Mercês e Perdões

Fotos: Emanuela Assis Alves

### 3.2 Agentes de Deterioração de Obras de Arte

Os agentes de deterioração são aqueles que de alguma forma comprometem a permanência de um bem, seja ele móvel ou imóvel, afetando sua integridade física, estética e funcional. São fatores relacionados ao macro e microclima circundante ao bem cultural, que agem direta ou indiretamente sobre eles ocasionando danos muitas vezes irreversíveis.

Todo objeto, seja ele artístico ou não, irá sofrer algumas transformações naturais ao "envelhecimento" dos próprios materiais constituintes, que se dá ao longo do tempo. É praticamente impossível passar inerte perante as influências ambientais.

Segundo Maria da Conceição F. Brito (2009), dentre os elementos que operam transformações danosas às pinturas, esculturas, arquivos e bens imóveis, estão os relacionados à ação humana, como o manuseio inadequado, o vandalismo, e a negligência; os relacionados ao meio ambiente como a incidência de luz, umidade, temperatura e poluentes; e

ainda, os agentes biológicos, como plantas, aves, roedores e microorganismos, bem como os acidentes – incêndios, inundações etc.

Por ser nosso objeto de estudo uma escultura em madeira policromada e dourada – imagem de vulto<sup>7</sup> – datada provavelmente do século XVIII, estudaremos os fatores de deterioração que mais influenciam e prejudicam a conservação deste tipo de obra.

#### 3.2.1 Umidade

As condições climáticas estão intimamente relacionadas com as principais formas de deterioração dos bens artísticos. Devido a capacidade higroscópica<sup>8</sup> que a madeira possui, a variação de umidade e temperatura ocasionam danos físico-mecânicos, aceleram reações químicas e favorecem o aparecimento de microrganismos.

Praticamente todos os ambientes contêm água, principalmente no estado líquido ou de vapor; e todo objeto artístico realiza trocas com o meio em que se encontra a fim de entrarem em equilíbrio.

Brito ressalta que a umidade presente em edifícios – onde as obras são geralmente acondicionadas, pode ser proveniente do exterior (através das chuvas, terra úmida, lagos etc); das paredes (ascendendo do solo por capilaridade, goteiras e tubos encharcados); e do interior dos mesmos (através da limpeza, condensação, do corpo humano e da própria respiração).

Para medir as condições climáticas (umidade relativa e temperatura) presentes no interior dos edifícios que abrigam acervos, geralmente são utilizados aparelhos que registram continuamente esses valores, como o termohigrógrafo e o *data logger*.

Porém, para se fazer uma conservação preventiva eficaz das peças expostas aos referentes valores coletados, é necessário, além de acompanhar os registros feitos pelos aparelhos, conhecer as condições

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Imagem de talha inteira; feitas inteiramente entalhadas na madeira e totalmente policromadas, apresentando-se em bloco único ou em vários blocos.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Capacidade que certos materiais possuem de absorver água.

climáticas da região, o tipo de construção dos edifícios e todo o macroclima que envolve a obra, para então propor, quando necessário, um sistema de correção. O uso de sílica gel em vitrines, umidificadores e/ou desumidificadores de ar, pode garantir a manutenção das condições de umidade relativa do ar, ajustadas especificamente para um determinado local.

O acompanhamento dos registros dos medidores climáticos internos não são suficientes para a tomada de decisões em relação à conservação preventiva do acervo. É necessário, também, o conhecimento das condições climáticas da região onde esses prédios estão localizados, da tipologia de construção desses edifícios, e também do estado de conservação e grau de flutuação de UR que potencializa danos aos materiais constitutivos das obras. (ROSADO, 2004, p. 44)

Uma escultura manufaturada em madeira, devido à sua capacidade higroscópica, irá absorver a umidade relativa – UR – presente no ar e inchar; da mesma forma, quando o ambiente encontrar-se com baixa UR, a madeira irá perder umidade para o meio, e assim, retrair. Tais movimentações ou flutuações causam variações volumétricas e dimensionais, resultando em rachaduras e deformações (empenamento). Essas movimentações também prejudicam a policromia, provocando fissuras, concheamento e desprendimento da camada pictórica.

A umidade também pode causar ou acelerar reações químicas – que promovem a transformação dos elementos constituentes em novos produtos, como por exemplo, a oxidação de metais (cravos, pregos, placas) que estejam em contato com a madeira, apodrecendo-a.

Outro problema relacionado à variação de temperatura e umidade em uma escultura em madeira é o aparecimento de microrganismos como fungos que irão comprometer os componentes estruturais desta, por meio de sua atividade vital, consumindo ou acidificando seus componentes.

# 3.2.2 Biodeterioração

A biodeterioração de bens culturais é um processo de alteração indesejável, gerado pela atividade vital de organismos como plantas, aves, insetos e roedores ou, até mesmo, pela ação de microrganismos como os fungos, bactérias e algas.

Aplicando conceptos ecológicos al estudio de una obra de arte, ésta viene a representar el "suelo", es decir, la materia que entra en el ciclo biogeoquímico, expuesta a la acción de los factores ambientales y al potencial ataque de las distintas poblaciones biológicas. (CANEVA, et al, 2000, p. 14)

Os microrganismos são agentes importantes na decomposição de rochas naturais e artificiais (concreto, telhas, tijolos, ladrilhos), bem como de qualquer matéria orgânica em geral, sendo elementos essenciais no ciclo ambiental. Juntamente com fatores físicos (ventos e chuvas) e químicos (poluição atmosférica), esses microrganismos, ao encontrarem condições favoráveis aumentam sua população e atividade, acelerando o processo de biodeterioração.

Segundo Caneva, os agentes responsáveis pela biodeterioração de obras de arte podem ser divididos em dois tipos: aqueles que utilizam a matéria orgânica da obra como fonte de alimento, modificando-a em sua estrutura; e os que, apesar de não utilizarem a obra como fonte de nutrição, danificam-na através dos produtos gerados por suas funções metabólicas. Como explica Caneva:

Los productores (bacterias autótrofas, algas, líquenes y plantas) no utilizan directamente los materiales para sus exigencias metabólicas (a excepción de las sales minerales), pero pueden dañar el sustrato de forma indirecta, com efectos más o menos lesivos, a través de los productos de su metabolismo, o bien por efecto de una pentración mecánica. Los destructores (muchas bacterias, hongos e insectos) utilizan la materia orgánica para su nutrición, modificando de forma importante la estrutuctura del sustrato obra de arte, sobre todo si ésta es de naturaleza orgánica. (CANEVA, et al, 2000, p. 15)

Os organismos causadores da biodeterioração, aliados aos fatores climáticos como umidade, temperatura, poluição atmosférica, entre outros,

podem causar danos físico-mecânicos e químicos às obras de arte, comprometendo sua funcionalidade e estética.

Em se tratando das imagens [...] os problemas apresentados no suporte – madeira são basicamente aqueles que encontramos na escultura em geral, ou seja, deterioração biológica causada principalmente por térmitas (cupins), sendo o ataque de coleópteros (brocas) e fungos, mais raros. (QUITES, 2009, p. 181)

Conforme explicita Maria Regina Emery Quites, a presença de insetos que se alimentam da madeira - os xilófagos – principalmente os cupins, são os mais frequentes em esculturas, sendo as brocas e os fungos mais raros.

Os cupins são grandes vilões na conservação das esculturas em madeira, pois "são silenciosos"; ao se alimentarem dela, criam grandes galerias no interior das peças, chegando muitas vezes, a deixar somente uma fina "casca", comprometendo toda a estrutura da obra; sendo que aparentemente, nada se percebe.

Além dos fatores já mencionados, existem outros que também podem ser danosos para a integridade de um bem cultural, como o acúmulo de sujidades – que podem estar na superfície e também já aderidas à camada pictórica e/ou revestimento modificando-os; a existência de poluentes atmosféricos – que juntamente com a umidade e a temperatura irão transformar quimicamente a estrutura da obra; a incidência de luz solar, que pode acarretar no ressecamento da peça e no esmaecimento da camada pictórica; o abrasionamento – causado por atrito de objetos; queimaduras provenientes de fogo ou material aquecido como velas; impregnação de ceras; intervenções inadequadas; quebra devido a impactos mecânicos e/ ou perda de suporte etc.

# 3.3 Relação entre o Clima de Ouro Preto e a Deterioração do Objeto de Estudo

Os fatores ambientais, conforme mencionado anteriormente, estão intimamente relacionados com a deterioração dos bens culturais. O índice de umidade, temperatura, poluição, pluviosidade e outros, agem direta e indiretamente sobre as obras ocasionando modificações indesejáveis à elas.

Em Ouro Preto, pode-se dizer que os fatores que mais prejudicam a conservação de obras de arte são o alto nível de umidade relativa no ar e a grande variação de temperatura. Lembrando que a ação do homem também pode ser muito prejudicial, mas neste trabalho estamos considerando os fatores ambientais e relacionando-os com os danos encontrados no objeto de estudo.

Conforme informa a prefeitura do município de Ouro Preto, a cidade localiza-se na Serra do Espinhaço, Zona Metalúrgica de Minas Gerais (Quadrilátero Ferrífero), latitude sul 20° 23' 28" e longitude oeste 43° 30' 20", com uma altitude de 1.150 metros.

O clima é tropical, úmido, bem característico das regiões montanhosas, apresentando chuvas durante os meses de dezembro a março e geadas esporádicas em junho e julho. A temperatura varia entre 6°C (julho) a 28°C (janeiro).

Tais características influenciaram enormemente no estado de conservação de nosso objeto de estudo, pois dentre os danos encontrados estão em sua maioria os relacionados à variação de temperatura e umidade: craquelamento, desprendimento e perda da camada pictórica, oxidação de cravos, trincas e separação dos blocos em sua união. Incrustação de sujidade na policromia.

Apesar da grande umidade do ar e da característica higroscópica da madeira, não foram encontrados microorganismos – que, como já dito, são menos comuns em esculturas de madeira policromada; e por sorte, também não foi encontrada infestação de insetos xilófagos, uma vez que a maioria das Igrejas de Ouro Preto possuem grandes problemas com o ataque de cupins.

#### 3.4 Análise Formal da Obra

# 3.4.1 Identificação da obra

Nome: São José de Botas

Autor: Sem referência Dimensões: 92,5 x 41,0 x 22,0 cm

Técnica: Madeira esculpida policromada e dourada

Época: Século XVIII Origem: Sem referência

Procedência: Igreja Nossa Senhora das Mercês e Perdões - Ouro

Preto/MG

Proprietário: Arquidiocese de Mariana

Data de entrada: 30/06/10

Técnicos responsáveis: Emanuela Assis Alves e Jakson Fagundes

# 3.4.2 Descrição:

Figura masculina, meia-idade, de pé, em posição frontal e rosto oval a ¾ de perfil, fisionomia serena, olhos abertos, pintados, nariz afilado, boca cerrada, lábios finos, sobrancelhas levemente curvadas acompanhando a linha do nariz, barba espessa estriada e bipartida no queixo, bigode fino saindo das narinas e juntando-se à barba; cabelos longos, estriados e em mechas, cobrindo a parte superior das orelhas e alcançando os ombros; pescoço fino e longo, tórax levemente definido, braços flexionados: o direito à frente da cintura separado do corpo, e o esquerdo ao lado do corpo, elevado para o alto; mãos entreabertas (aparentemente em posição de "segurar" — poderia ser um bastão ou cajado sobre a qual se apoiam os braços), perna esquerda estendida e direita ligeiramente flexionada para trás, pés calcados com botas de cano alto.

Veste túnica amarela abotoada na frente até o abdômen com barrado dourado, gola decorada, mangas longas e punho aparente. A túnica apresenta uma dobra na cintura e pregas no comprimento. Sobretúnica marrom com elementos decorativos dourados, e uma dobra que deixa visível

o forro rosado, partindo da parte superior de trás, até a frente da obra. Ela apóia-se sobre o ombro e braço esquerdos, atravessando as costas para o lado direito e prendendo-se na frente, abaixo da cintura. Na frente, a sobretúnica possui pregas diagonais que conferem movimento e atrás, pregas verticais.

Base lisa, octogonal, com quinas chanfradas, em tom verde, com um elemento decorativo na frente.



Fig. 36: Vista frontal do São José de Botas



Fig. 38: Lado direito da imagem



Fig. 37: Parte posterior do São José de Botas



Fig. 39: Lado esquerdo da imagem

Fotos: Emanuela Assis Alves

#### 3.4.3 Técnica construtiva:

#### Suporte:

Imagem de vulto, em madeira entalhada, composta por dez blocos: um principal para o corpo, pernas e base; um bloco para ombro e cabeça; um para o panejamento e braço esquerdo, um bloco para a mão direita, outro para mão esquerda; quatro blocos para os dedos e um bloco para uma espécie de tampa, encaixada nas costas.

Apresenta um orifício no topo da cabeça, provavelmente para fixação de um resplendor.

#### Camada pictórica:

Composta por base de preparação, policromia provavelmente em tinta a óleo e leve camada protetora de verniz brilhante.

#### 3.5 Análise Estilística da Obra

A imagem de São José de Botas da Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Perdões de Ouro Preto, é uma imagem de vulto<sup>9</sup>, classificada como retabular, ou seja, concebida para ser apresentada em altares de igrejas ou capelas e conforme essa tipologia de imagem, deve ser observada a uma certa distância, em posição frontal. Sendo assim, nota-se que sua talha apresenta um maior detalhamento na parte da frente, sugerindo que a imagem foi concebida para manter-se fixa em local próprio para culto, e sua parte posterior, apresenta uma talha mais simples, com predominância das linhas na vertical.

Segundo Beatriz Coelho (2005), em meados do século XVIII, as esculturas passam a ter predomínio total do suporte em madeira e a serem entalhadas em mais de um bloco, sendo o principal para a parte mais importante, isto é, o corpo, e os outros constituindo os braços, mãos,

.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Imagem inteiramente entalhada em madeira, podendo apresentar-se em um único bloco ou em vários.

algumas partes das vestes, partes complementares como base, atributos, asas, entre outras. Os olhos poderiam ser tanto esculpidos, quanto pintados ou de vidro.

Nosso objeto de estudo datado provavelmente do século XVIII, segundo consta em sua ficha de catalogação da Paróquia Nossa Senhora da Conceição — Antônio Dias, e também, conforme observam-se em suas características, é composto por diversos blocos, possui olhos pintados, apresenta composição retangular, dividida assimetricamente por um eixo central que cria um volume maior do lado esquerdo da imagem, devido ao grande número de dobras e pregas presentes no panejamento, bem como o detalhe da sobretúnica prendendo-se abaixo da cintura.



Fig. 40: Eixo central dividindo a imagem Foto: Emanuela Assis Alves

Devido a posição do braço esquerdo da imagem que está flexionado ao alto distante do corpo, e a do braço direito logo a frente, com as mãos em posição de "segurar"; e conforme mostra a iconografia de São José, presume-se que a imagem segurava um bastão, cajado ou ramo de lírios, posicionado em sentido diagonal, o que confere – juntamente com toda a composição descrita acima – movimentação à imagem. A posição dos pés,

que estão aparentes e calçados, em recuo, também irá conferir mais dinamismo à imagem, características estas, fundamentais nas esculturas confeccionadas no século XVIII.

O terço superior da imagem apresenta uma talha mais rasa, que aprofunda-se e aumenta sua concentração nos terços inferiores, apresentando muitas dobras e pregas com arestas acentuadas em todo o panejamento da parte frontal da imagem.

A pintura original não pode ser apreciada devido a uma grossa camada de tinta – repintura – que a recobre totalmente. Apenas em algumas áreas que apresentam desprendimento da camada pictórica pode-se observar a existência de uma pintura anterior, com cores diferentes das que vemos hoje, na túnica e sobretúnica, no entanto, não há como avaliar sua qualidade. A imagem apresenta elementos decorativos dourados na sobretúnica e douramento no barrado da túnica e sobretúnica.

A presença de um farto douramento apresentando policromia com tonalidades fortes e a utilização de técnicas como o *pastiglio*, esgrafiato, punções, bem como a utilização de rendas e flores, também são características típicas das imagens do século XVIII.

Quanto à erudição na manufatura de imagens, conforme apresenta Marcos Hill (1997), relaciona-se diretamente com o acesso às informações e aos paradigmas culturais da antiguidade clássica, bem como à formação técnico-científica dos artistas. As imagens eruditas deviam seguir cânones relativos ao seu estilo, que no contexto luso-brasileiro, ficam evidentes nas obras de manufatura portuguesa.

As peças feitas com erudição, palavra que significa "instrução vasta e variada", serão fruto de um conhecimento adquirido pelo estudo e experiência, contemporâneos aos artistas, e irão apresentar perfeição anatômica e panejamento adequado à esta estrutura, bem como atributos, conforme o estilo de época.

Já no que se refere à arte popular, apesar da obediência à técnica, ao tema e aos sistemas de figuração, o artista – devido à sua falta de instrução, uma vez que geralmente se tratava de um "homem do povo que, atuando

entre seus iguais, supre as necessidades devocionais dos humildes" (ETZEL, 1979, p. 30) – opera mudanças, subvertendo os modelos tradicionais. Suas imagens irão apresentar variações, sem seguir os cânones das imagens eruditas não terão atributos de época, pois seu autor está alheio ao círculo do conhecimento artístico e serão aparentemente inferiores, se comparadas com as peças eruditas, não conseguindo atingir os padrões médios de qualidade técnica.

Torna-se impossível traçar uma trajetória regular e evolutiva, em termos estilísticos, na produção de imagens sacras de caráter popular, devido à grande espontaneidade artística e originalidade de seus criadores. Ainda segundo Eduardo Etzel (1979), as imagens populares, por terem manufatura espontânea, possuem um apreciável valor criativo. O santeiro popular é um autodidata, produz peças originais que espelham sua personalidade em um misto de devoção religiosa e superstição.

No entanto, pode-se ainda classificar algumas imagens como sendo de "fronteira", pois conforme especifica Marcos Hill (1997), são imagens produzidas por um grande mestre colonial brasileiro, que possui características próximas da erudição sem, contudo, inserir-se completamente nos padrões formais observados na imaginária portuguesa.

A imagem de São José de Botas possui uma modulação<sup>10</sup> de 5 cabeças e 2/3, sendo que no cânone grego, a proporção perfeita para a anatomia humana corresponde a 7 cabeças e meia.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Quantidade de vezes que a medida da cabeça se repete ao longo do corpo.



Fig. 41: Modulação Foto: Emanuela Assis Alves

Partindo de tais observações sobre a fatura da imagem, analisando tanto a qualidade de sua talha, a tímida movimentação do corpo e do panejamento, e a correspondência aos padrões eruditos, podemos classificar a imagem de São José de Botas como sendo uma imagem de fronteira, pois o artista consegue executar uma obra de qualidade, porém, sem adequá-la perfeitamente aos padrões e, também, sem conseguir avançar muito com relação à técnica e ao refinamento da imagem.

No Brasil, os principais centros produtores de imagens religiosas encontram-se em Minas Gerais, Bahia, Maranhão, Pernambuco, São Paulo, Mato Grosso, Goiás e Rio de Janeiro.

A imaginária mineira, devido à exploração aurífera e a todo o contexto sócio-econômico que se desenvolveu então, como vimos, apresenta uma escola regional com características próprias, adaptação de técnicas, materiais e influência dos artistas do norte de Portugal. Suas imagens são mais sóbrias do que as do litoral, com uma policromia mais discreta nas padronagens e ornatos, diferentemente da escola baiana que apresenta, por

exemplo, uma policromia mais viva, douramento vibrante, refinamento nos gestos e movimentação erudita no panejamento (informação verbal).<sup>11</sup>

Sugere-se que a obra tenha origem mineira também devido ao fato de sua invocação não ser somente de São José, e sim São José de Botas – que remete aos Minhotos portugueses – à sobriedade de sua fatura e timidez dos gestos. Sugere-se ainda que o artista, ainda desconhecido, tenha executado também a imagem de Nossa Senhora (que compõe a Sagrada Família, juntamente com este São José de Botas e o Menino Jesus).





Fig. 42: Nossa Senhora

Fig. 43: São José de Botas

Fotos: Emanuela Assis Alves

Pode-se observar que estas imagens possuem características semelhantes quanto ao tipo e à fatura das vestes, ambas com pregas, dobras e o detalhe da sobretúnica que prende-se abaixo da cintura, parecidos.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Informe repassado por Myriam Ribeiro de Oliveira no curso de pós-graduação em Cultura e Arte Barroca, da Universidade Federal de Ouro Preto, em janeiro de 2008.

Ambas possuem também um detalhamento maior na parte frontal da imagem, com talha mais profunda na parte inferior e mais rasa na parte superior, e verticalização do panejamento na parte posterior.





Fig. 44: Parte posterior da Nossa Senhora Fig. 45: Parte posterior de São José de Botas Fotos: Emanuela Assis Alves

Também nota-se a semelhança nas mexas do cabelo, este cobrindo a parte superior da orelha e a talha dos olhos, nariz e boca.





Fig. 46: Detalhe – rosto da Nossa Senhora Fig. 47: Detalhe - rosto do São José de Botas Fotos: Emanuela Assis Alves

Não obtivemos acesso à imagem do Menino Jesus que encontra-se guardada na Paróquia – enquanto a Igreja Nossa Senhora das Mercês e

Perdões encontra-se em processo de restauração – para podermos verificar se o mesmo apresenta características semelhantes às dessas imagens, para assim, podermos atribuí-la ao mesmo autor.

## 3.6 Estado de Conservação da Obra

## 3.6.1 Análise do estado de conservação

#### Suporte:

Apresenta perda de três dedos: indicador e médio da mão esquerda; e médio da mão direita. As partes que estão faltantes são blocos que provavelmente sofreram descolamento e/ou quebras em sua união e se perderam. Pode ter sido devido ao manuseio incorreto, quedas etc.

Não aparenta infestação de insetos xilófagos.

Apresenta uma trinca vertical que inicia-se na sobretúnica, acima do braço, estendendo-se sobre ambos (aparenta ser na união dos blocos); todos os blocos encontrados na imagem possuem uma fissura em sua união. Tais danos foram provavelmente provocados por variações dimensionais devido às oscilações de temperatura e umidade relativa do ar.

Oxidação de cravos aparentes na parte posterior da sobretúnica; deterioração química, também ocasionada devido à umidade.

Cravo aparente no topo da cabeça, também oxidado.



Fig. 48: Perda de suporte – dedos São José de Botas



Fig. 49: Cravo oxidado - bota São José de Botas

Fotos: Emanuela Assis Alves

### Camada pictórica:

Apresenta sujidades acumuladas e aderidas.

Desprendimento, trincas e perdas de camada pictórica no tórax, sobretúnica, base e bota, e craquelamento na carnação. Tais deteriorações são provocadas geralmente devido às oscilações de umidade e temperatura.

Marca escurecida na manga – impregnação – de tinta ou adesivo para fixação do bloco da mão direita.

Escurecimento no douramento do lado direito da sobretúnica;

Aparente repintura na túnica e na sobretúnica.



Fig. 50: Perda e trincas na camada pictórica São José de Botas



São José de Botas



Fig. 52: Douramento escurecido
São José de Botas

Fotos: Emanuela Assis Alves

# 3.7 Teorias da Restauração e Cartas Patrimoniais

As noções ligadas ao restauro de obras de arte abrangendo desde bens imóveis, bem como móveis e integrados, despontaram a partir do Renascimento e foram amadurecendo entre os séculos XV ao XIX. Ideias como o respeito pela matéria original, a reversibilidade e a distinguibilidade, a importância da documentação e de uma metodologia científica, o interesse por aspectos conservativos e de mínima intervenção, a noção de ruptura

entre passado e presente etc, foram valores que se estabeleceram ao longo do tempo e configuraram aos poucos os princípios teóricos da restauração.

Até o século XVIII, as intervenções realizadas em edifícios preexistentes eram resultado, muitas vezes, de exigências práticas e voltadas para sua adaptação às necessidades da época. A partir da segunda metade do século XVIII, a restauração passou a se afastar aos poucos das razões pragmáticas e assumir um sentido mais cultural "baseada em análises sistemáticas, com maior rigor e método nos procedimentos, e com o julgamento alicerçado no conhecimento histórico e em análises formais". (Kühl, 2003, p. 16)

Beatriz Kühl explica ainda que:

Vários fatores contribuíram nesse processo, tais como o lluminismo, as reações às destruições maciças posteriores à Revolução Francesa, as profundas e aceleradas transformações geradas pela Revolução Industrial na Grã-Bretanha, alterando a relação de uma dada cultura com o seu passado e dando origem a uma nova maneira de encarar o legado cultural, que resultaria nos movimentos para a preservação e restauração de monumentos. (Kühl, 2003, p. 16)

# 3.7.1 Teóricos da restauração de maior relevância

No século XIX, a restauração firma-se como ação cultural e surgem formulações teóricas encabeçadas por Viollet-le-Duc, na França, e John Ruskin e William Morris, na Inglaterra, destacando-se como duas correntes antagônicas.

Quando abordam-se as teorias do restauro, Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814 – 1879) é uma personalidade sempre presente, porém, sempre muito polêmica também.

Além de estudioso e teórico, Viollet-le-Duc foi também arquiteto, escritor, diretor de canteiros de obras e desenhista. O momento em que ele iniciava seu caminho como arquiteto, nos anos 1830, foi um momento muito rico em debates sobre artes em geral e cheio de controvérsias, particularmente sobre arquitetura.

Viollet-le-Duc viajava bastante pela França e Itália, e nessas viagens consolidou a noção de que "existem princípios verdadeiros de adequação da forma à função, da estrutura à forma, e da ornamentação ao conjunto, seja na arquitetura clássica, seja na arquitetura medieval." (Kühl, 2000, p. 13)

Sendo assim, Viollet-le-Duc busca estabelecer em suas restaurações um "estado completo" idealizado, objetivando alcançar a unidade de estilo do edifício; estado esse que pode nem mesmo ter existido em momento algum. Na busca por essa unidade de estilo dos monumentos, Viollet acabava por sacrificar fases da passagem da obra pelo tempo ou fazia substituições e acréscimos jamais existidos anteriormente mas que para ele, seriam como o restabelecimento da unidade necessária dentro da sua lógica positivista de restauração.

No artigo "restauração" de seu *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française du XI au XVI Siècle*, publicado entre 1854 e 1868, em dez volumes, Viollet afirma que: "restaurar um edifício não é mantê-lo, repará-lo ou refazê-lo, é restabelecê-lo em um estado completo que pode não ter existido nunca em um dado momento". (Kühl, 2000, p. 29)

É por ter essa postura abusiva que suas teorias são muito questionadas e muitas vezes, deixam-se escapar aspectos coesos e inovadores de suas formulações teóricas, alguns desses ainda atuais.

Com seu caráter positivista, deixou importantes noções que contribuem com o campo da restauração até hoje, à medida em que afirma que a conservação está acima e anterior à intervenção; que deve-se fazer um estudo aprofundado e um levantamento minucioso das características da obra; documentar fotograficamente; utilizar materiais resistentes e duráveis e dar uma utilidade ao monumento para que se faça sua melhor conservação, uma vez que monumentos abandonados se deterioram mais e mais rapidamente.

Contrariamente às ideias de Viollet-le-Duc, John Ruskin (1819 – 1900) que era escritor, sociólogo, crítico de arte, apaixonado pelo desenho e pela música inserido no romantismo inglês, valorizava o artesanal, criticando o

acelerado desenvolvimento industrial que substituía de forma gradativa as manufaturas.

Ruskin pregava "um grande respeito pela matéria original, pelas marcas da passagem do tempo na obra, aconselhando manutenções periódicas, mas admitindo a possibilidade de "morte" de uma dada edificação." (Kühl, 2003, p. 17), sendo inadmissíveis imitações, cópias ou acréscimos.

Com sua postura romântica defendia o "ruinismo" compreendendo que a pátina adquirida pelas edificações com o passar do tempo fazia parte de sua história e beleza.

Conforme salienta Rogério Dias de Oliveira:

As ruínas se tornam sublimes a partir dos estragos, das rachaduras, da vegetação crescente e das cores que o processo de envelhecimento confere aos materiais da construção. A ruína é o testemunho da idade, do envelhecimento e da memória, podendo nela estar expressa a essência do monumento. (OLIVEIRA, 2007, p. 11-16)

O culto às ruínas expresso por Ruskin abre espaço às críticas sobre o valor das restaurações, principalmente das que estavam sendo executadas na Europa, em especial na França, por Viollet-le-Duc. Para ele, a restauração era a mais completa e bárbara destruição da qual um edifício poderia estar sujeito; os edifícios poderiam ser conservados, mas não impedidos de envelhecer segundo o seu próprio destino.

A contribuição de Ruskin para a salvaguarda do patrimônio cultural se deu de forma téorica, à medida que defendia a conservação como método de preservação. Conforme explicita Rogério Dias de Oliveira:

Seu importante papel como um dos precursores na preservação das obras do passado enriqueceu o conceito de patrimônio histórico, sendo possível afirmar que suas idéias já faziam referências ao que hoje classificamos como patrimônio material e imaterial. (OLIVEIRA, 2007, p. 11-16)

Na segunda metade do século XIX, assumindo uma posição moderada e intermediária entre Viollet-le-Duc e John Ruskin, Camillo Boito

(1836 – 1914), assumiu um papel também importante na elaboração dos princípios que se encontram na base da teoria contemporânea da restauração.

Arquiteto, restaurador, crítico, historiador, teórico e literato italiano, Camillo Boito não teve um percurso linear e pode-se encontrar incoerências em suas obras. Iniciou sua trajetória como restaurador utilizando os princípios de Viollet-le-Duc e só por volta de 1880, assumiu uma posição nova e independente – nem sempre livre de contradições.

Ao analisar as experiências díspares que encontravam representantes em vários países da Europa, Camillo Boito reformulou e consolida uma via, conhecida na Itália como "restauro filológico", que dava ênfase ao valor documental da obra. Ele também se posiciona não somente quanto à arquitetura, mas também quanto à pintura e à escultura.

Dentre os princípios fundamentais enunciados por ele estão o valor documental dos monumentos, que deveriam ser consolidados antes de reparados e reparados antes de restaurados; evitar acréscimos e renovações e se fossem necessárias deveriam ter caráter diverso do original, porém, sem destoar deste; respeitar as várias fases dos monumentos; fazer o registro fotográfico das obras antes, durante e após as intervenções; e ter cuidado com os completamentos que segundo ele principalmente em esculturas, poderiam conduzir ao erro.

Alguns desses princípios permanecem atuais, principalmente quanto à mínima intervenção na obra e à importância da distinguibilidade dessas intervenções.

Atualmente, a restauração é considerada uma ação cultural e se transforma em ato crítico consolidado na análise da relação dialética entre fatores estéticos e históricos de uma obra. Essa conceituação do restauro crítico foi elaborada por Cesari Brandi (1906 – 1988), em meados do século XX, na Itália.

Conforme afirma Giovanni Carbonara: "Cesari Brandi buscou [...] a configuração de uma ampla e sistemática enunciação filosófica do problema

da restauração, traduzível tanto em uma "teoria" geral quanto em princípios operativos válidos." (CARBONARA, 2004, p. 10)

A primeira definição estabelecida por Brandi é a de que qualquer comportamento em relação à obra de arte depende, primeiramente, do reconhecimento da obra como sendo obra de arte; aquela que é produto da ação humana, que possui um valor histórico e estético, diferenciando-se do "comum" dos outros produtos. E, segundo Brandi (2004), somente as obras de arte é que devem e "merecem" ser restauradas.

A obra de arte (pintura, escultura, expressão arquitetônica, mas também centro histórico ou paisagem), como tal e como produto ou testemunho da atuação humana em um certo tempo e lugar, coloca a dúplice instância fundamental segundo a qual se deve estruturar: a histórica e a estética, podendo cada qual, para os fins da restauração, ter exigências próprias, diversas e contrastantes, desde a pura conservação, por um lado, até as propostas profundamente reintegrativas, por outro. (CARBONARA, 2004, p. 11)

Em sua teoria, Brandi discute também a matéria da obra de arte, cujos recursos físicos de representação são apenas os meios para que se faça tal representação e não o fim; sendo assim, o que deve ser preservado na obra é sempre o seu aspecto, para que haja a transmissão da imagem, não tendo problema em se trabalhar sobre sua estrutura. Portanto, não se altera a estrutura se a mesma produzir alterações na imagem; em seu aspecto.

Outra questão abordada por Brandi é a unidade potencial da obra de arte; a obra como um todo e não partes. As partes possuem valor somente no todo da obra, como uma peça de um mosaico que fora dele é só uma peça sem sentido; e da mesma forma, a sua ausência atrapalha a compreensão da unidade da obra.

No entanto, a obra pode apresentar o que Brandi (2004) chama de lacuna: "uma interrupção no tecido figurativo" da obra; é algo que falta ou uma intervenção que chama mais atenção que o resto, comprometendo assim, sua unidade. Nas experiências Gestálticas a lacuna se colocaria como uma figura em relação a um fundo.

Sendo assim, quando a intervenção se fizer necessária, ela deve dialogar com a peça para não atrapalhar a sua unidade – ao ser observada de longe – e, ao mesmo tempo, deve ser reversível e reconhecível quando observada de perto, para que não haja, também, um falso histórico ou estético.

Para Brandi toda obra é única e possui uma singularidade histórica e estética, devendo-se analisar caso a caso, porém, na maioria deles, deve prevalecer o valor estético da obra.

Questões ditadas por uma lógica rigorosa como: o que é a restauração, qual sua relação com a obra de arte, como esta última se manifesta, o que é o testemunho histórico e como o consideramos em relação ao restauro, permeiam toda a teoria elaborada por Brandi e, em tempos recentes, alguns encontram motivos para considerá-la ultrapassada.

Porém, reconhece-se também sua grande contribuição para o pensamento da restauração de uma forma mais crítica e científica, fornecendo as bases para que se estabeleçam intervenções conscientes com vista sempre na manutenção do patrimônio cultural.

Um dos críticos e teóricos da restauração contemporânea é o espanhol Salvador Muñoz-Viñas (1963), que publicou em 2004 o livro *Teoría de la Restauración Contemporânea,* no qual constam, como o próprio nome já refere, suas ideias sobre a restauração atual.

Dentre as afirmações, está a de que as teorias antigas não correspondem bem à realidade e aos problemas contemporâneos sendo assim, Muñoz traça algumas considerações sobre o que é a conservação e a restauração contemporaneamente.

Para ele, a conservação não é para que o bem não sofra nenhuma restauração – como diziam os teóricos anteriores – e sim, para que o bem experimente o menor número de intervenções possíveis. Deste modo, a conservação pode fazer-se ambientalmente, intervindo no meio onde o bem está inserido, ou então, intervindo diretamente no bem, inclusive alterando ou melhorando suas características não perceptíveis, para que assim ele sofra um menor número de alterações.

Já a restauração, para Muñoz, é a atividade que objetiva devolver a um estado anterior às características perceptíveis de um determinado bem. Com base em tais afirmações ele levanta a questão: existe uma distinção entre restauração e conservação? Levando em conta que muitas vezes a conservação também se faz visível?

Muñoz também afirma que não se restauram apenas obras de arte – como achava Brandi – ou antiguidades, pois como datar o que é antigo? Para Muñoz, qualquer coisa que possua um valor "afetivo-simbólico", ou seja, que tenha um valor e signifique algo para alguém, é passível de ser restaurada.

Com base neste breve panorama sobre alguns dos principais teóricos da restauração e de suas ideias mais relevantes, conclui-se que o pensamento sobre a importância e a salvaguarda do patrimônio cultural, bem como os conceitos sobre conservação e restauração e os meios de intervenção para que esse patrimônio se mantenha, foi amadurecendo ao longo dos anos, deixando de ser algo pragmático para se tornar mais cultural, científico e crítico.

Com o reconhecimento da importância em salvaguardar o patrimônio cultural mundial, realizaram-se – e ainda realizam-se – encontros entre os diversos países, nos quais foram estabelecidas algumas normas e recomendações, reunidas nas chamadas Cartas Patrimoniais.

# 3.7.2 Cartas patrimoniais

As cartas patrimoniais são uma "coleção dos principais documentos, recomendações e cartas conclusivas das reuniões relativas à proteção do patrimônio cultural, ocorridas em diversas épocas e partes do mundo." (IPHAN)

Esses documentos, importantes para todos aqueles que lidam com o patrimônio cultural, vão além do estabelecimento de normas e procedimentos, eles também difundem o que se pensa e se pensou no circuito da comunidade de especialistas e organismos nacionais e

internacionais que trabalham com a preservação desses patrimônios culturais.

Nessas cartas pode-se observar a evolução do pensamento preservacionista ao longo dos tempos e a sua aplicação contemporaneamente, permitindo avaliar se tais conceitos foram ou não assimilados e transpostos para nossa realidade.

Conforme explicita Isabelle Cury (2004), nas primeiras cartas observase a preocupação em definir a própria noção de monumento e seu entorno; depois a proteção estende-se aos conjuntos arquitetônicos; mais tarde a ênfase se dá aos aspectos ligados ao urbanismo, ao uso e à integração com outras áreas e à inserção da preservação em todos os planos de desenvolvimento. Produziram-se também documentos voltados para a arqueologia, comércio de bens e restauração.

Na década de 1960 surgem questões referentes à garantia da qualidade de vida e à proteção do meio ambiente, porém, somente nos anos 1980 é que a percepção de que os fatos culturais estão intimamente relacionados aos recursos naturais, tornou-se mais clara.

Nos documentos mais recentes destaca-se a preocupação com a autenticidade, cultura popular e patrimônio imaterial, levando em consideração também as referências locais, além das universais.

A Carta de Burra elaborada na Austrália em 1980 define:

o termo conservação designará os cuidados a serem dispensados a um bem para preservar-lhe as características que apresentem uma significação cultural. De acordo com as circunstâncias, a conservação implicará ou não a preservação ou a restauração, além da manutenção; ela poderá, igualmente, compreender obras mínimas de reconstrução ou adaptação que atendam às necessidades e exigências práticas; preservação será a manutenção no estado da substância de um bem e a desaceleração do processo pelo qual ele se degrada; restauração será o restabelecimento, da substância de um bem em um estado anterior conhecido. (IPHAN, 2004, p. 247-248)

Devido à abordagem deste trabalho, citaremos também e em especial a *Carta do Restauro* de 1972, elaborada na Itália, que estabelece algumas instruções para a restauração de obras escultóricas.

Conforme a carta (IPHAN, 2004), antes de qualquer intervenção é necessário que se faça um reconhecimento cuidadoso do estado de conservação da peça, incluindo-se a análise dos estratos materiais componentes da obra, partes originais, acréscimos e modificações. Para isso deve-se fazer um inventário e um diário de acompanhamento da restauração.

É imprescindível que se faça a documentação fotográfica para provar o estado precedente e justificar qualquer intervenção. Tais fotografias poderão ser sob luz natural, raios ultravioletas, infravermelhos etc. Deverão também ser feitos testes estratigráficos, microbiológicos – quando notada a presença de fungos, e qualquer outro teste que se julgar necessário para uma avaliação completa da obra. Tudo sempre anotado no diário de restauração.

Após análise preliminar criteriosa do objeto a ser restaurado e os testes, o que deve ter fornecido dados para orientar as intervenções adequadas, deve-se fazer a proposição do tratamento a ser realizado.

Os meios utilizados para a limpeza da obra podem ser tanto mecânicos quanto químicos e devem ser controlados; tendo tal natureza que possam ser neutralizados, sem fixarem-se de forma duradoura na peça.

Antes que se faça a limpeza, porém, deve-se certificar de que a capa pictórica sobre o suporte esteja estabilizada, para que não haja perigo de desprendimentos e perdas. Caso não esteja, deve-se antes fazer sua estabilização.

Quando o suporte em madeira estiver infestado por carunchos, térmitas etc, deve-se realizar uma imunização, sem que esta afete a camada pictórica. Quando o suporte lenhoso original necessitar de reforços, este deve ser feito com madeira já estabilizada e em pequenos fragmentos, para que resulte o mais inerte possível em relação ao suporte antigo. E se forem necessárias ligaduras e dobradiças, essas devem ser feitas em metal inoxidável.

Esta carta também adverte quanto à instalação das obras de arte restauradas, que não devem voltar ao seu lugar de origem caso este tenha

ocasionado sua deterioração, devido a problemas térmicos e higrométricos. A obra pode retornar ao seu local de origem somente se os problemas tiverem sido solucionados, para garantir a conservação e salvaguarda da obra de arte.

Portanto, traçadas algumas considerações sobre a evolução do pensamento na teoria do restauro e estando de acordo com as orientações propostas em cartas e documentos de reuniões globais, pode-se propor um tratamento a ser realizado em nosso objeto de estudo.

## 3.7.3 Proposta de tratamento da obra

Após análise do estado de conservação da peça e dos danos detectados em nosso objeto de estudo, tendo em mente os princípios de restauração mais seguidos contemporaneamente, traçamos uma proposta de tratamento.

Nesta proposta constam procedimentos como limpeza química da obra, consolidação e imunização do suporte, reconstituição de partes faltantes, reintegração da camada pictórica, dentre outros. Porém, serão feitos testes, análises e discussões para verificar a real necessidade de cada procedimento, visando justificar os meios adotados, procurando sempre manter a integridade física, estética e histórica da obra. Isso significa que nem sempre tudo o que foi proposto será seguido criteriosamente, antes serão analisados e discutidos os testes, e também, devido a tais análises, poderão ser adotados outros procedimentos que não foram propostos neste momento.

Propõe-se como medida primeira e emergencial refixar a camada pictórica, uma vez que a mesma encontra-se em grande desprendimento e nenhum processo pode ser realizado sem a solução de tal problema. Após a refixação da camada pictórica pode-se fazer a higienização mecânica – geralmente primeiro procedimento, utilizando-se trincha e pincéis macios e secos para retirada de toda sujidade acumulada com o tempo. Serão realizadas prospecções com bisturi para verificação de repintura e qualidade

da pintura original – caso exista – analisando se a repintura será removida ou não.

Teste de solubilidade para verificação de qual produto melhor realiza a limpeza de sujidade aderida. Encontrados os solventes satisfatórios, proceder-se-á à limpeza química.

Imunização preventiva da peça, tratamento dos cravos oxidados, consolidação do suporte e confecção de partes faltantes – dedos.

Sugere-se a reconstituição dos dedos faltantes, pois, além de termos a referência dos mesmos quanto à posição e dimensão nas mãos, sendo a imagem um objeto de culto acondicionada no interior de uma Igreja, sua leitura ficaria comprometida. No entanto, serão refeitos apenas os dedos e permanecerá faltante o provável cajado, ou bastão que São José geralmente carrega consigo e também, o resplendor – que indica ter existência no topo da cabeça; tudo por falta de referências.

Nivelamento de lacunas, aplicação de verniz de saturação das cores, reintegração cromática — esta permanecendo visível de perto, para não falsear a historicidade e estética da peça, porém, mantendo o aspecto e unidade da obra, quando vista de longe. E por último, aplicação de verniz final de proteção.

### Conclusão

Este trabalho teve por objetivo mostrar o estado de conservação de uma escultura policromada em Ouro Preto, tendo como objeto de estudo uma imagem de São José de Botas, do século XVIII, pertencente à Irmandade de Nossa Senhora das Mercês e Perdões – da Paróquia de Nossa Senhora da Conceição / Antônio Dias – apontando suas deteriorações e relacionando-as com o macro e microclima circundantes da obra.

As imagens sacras que foram muito utilizadas pela Igreja Católica, principalmente no período denominado barroco – como instrumento de veneração capaz de sensibilizar o fiel, doutrinando-o e também como meio de condicionar a conduta da sociedade – foram amplamente difundidas e para cumprir com seu papel, como vimos, utilizavam os mais variados recursos enfatizando as representações naturalistas e as cenas com apelo sensível, tendendo assim ao realismo.

Para abordar esse tipo de manifestação religiosa baseada na devoção, optou-se por fazer neste trabalho, uma contextualização histórica do culto às imagens de cenas bíblicas desde o seu aparecimento nas catacumbas, até sua reafirmação pelo Concílio Tridentino, cujas normas influenciaram todos os países de fé católica e consequentemente, chegaram ao Brasil.

A partir desta contextualização da veneração das imagens sacras e por nosso objeto de estudo se tratar de uma peça da imaginária mineira, produzida neste contexto de expansão dos valores da Igreja Católica e do Estado Absolutista português, que os impunham às suas colônias, foi possível também, traçar o contexto histórico, econômico e social da época em Minas Gerais, analisando a produção artística, a influência e importância das irmandades, o trabalho dos artistas, e as formas de devoção mais comuns desta região.

No desenvolvimento da pesquisa fez-se um breve histórico da Igreja Nossa Senhora das Mercês e Perdões, local de acondicionamento da imagem de São José de Botas, bem como a análise hagiográfica, iconológica, iconográfica e estilística desta peça; foram examinados os principais agentes de deterioração das obras de arte, identificando os que se evidenciavam no objeto de estudo, tais como: desprendimentos e perda da camada pictórica, craquelamento, fissuras e trincas, oxidação de cravos, perda de suporte, sujidade, entre outros; e por meio do estudo das teorias da restauração que foram se desenvolvendo através dos tempos até a contemporaneidade, nos permitimos traçar uma proposta de tratamento condizente à elas e aos problemas apresentados na obra.

Portanto, este trabalho se faz importante na medida que, reconhecendo a grande importância da produção artística brasileira, tendo Minas como centro produtor de imagens com grande peculiaridade e riqueza artísticas alerta para o fato de que este patrimônio está sofrendo com o descaso e a influência de fatores ambientais e necessita urgentemente ser recuperado.

Ao conhecer os principais fatores que agem contribuindo para a deterioração do patrimônio, é possível analisar as melhores maneiras de salvaguardar esses bens, preservando-os como importantes documentos de nossa riquíssima arte e história, perpetuando-os para as futuras gerações.

Cabe lembrar também que há a necessidade de ampliação e aprofundamento destes estudos, tanto para descobrir quais são os agentes que deterioram as obras e seus meios de ação, quanto para encontrar alternativas de se retardar tais processos.

Apesar de já conhecermos alguns dos agentes deterioradores, os estudos na área de conservação e restauração de bens culturais ainda encontram-se em fase "embrionária" de desenvolvimento e requerem pesquisas detalhadas envolvendo diversas áreas de atuação.

Logo, entendemos que a melhor maneira de se preservar e conservar um bem, seja ele cultural ou não, é conhecendo muito bem suas características e propriedades, bem como as dos meios que agem sobre eles, entender os processos de ação, realizar um monitoramento e vistorias constantes – para que o bem não fique abandonado, à mercê de sua própria

sorte – e conhecer as diversas formas de intervenção, analisando qual melhor se enquadra em cada caso.

#### **BIBLIOGRAFIA**

ABREU, Martha. O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp, 1999.

AMBRÓSIO, Eliana Ribeiro. *Preservação do Presépio Napolitano do Museu de Arte Sacra de São Paulo: percurso metodológico para a elaboração de um inventário científico.* 2006. 234 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas – SP, 2006.

ANASTASIA, Carla M. J.; LEMOS, Carmem S.; JULIÃO, Letícia. *Dos Bandeirantes aos modernistas: um estudo histórico sobre Vila Rica.* In: *Oficina do Inconfidência – Revista de Trabalho.* Museu da Inconfidência. Ouro Preto: Rona Editora, 2000.

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*. Organização de Bruno Contardi. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARQUIVO Eclesiástico da Paróquia Nossa Senhora da Conceição – Antônio Dias – Ordem Terceira de Nossa Senhora das Mercês e Perdões; Pasta 001 – 100, Ficha nº 16, Ouro Preto/MG.

ÁVILA, Affonso. *Iniciação ao Barroco Mineiro*. Colaboração de Cristina Ávila Santos. São Paulo: Nobel, 1984.

ÁVILA, Cristina. O sermão – Imagem falada. In: ÁVILA, Cristina (dir.). Revista Barroco 19. Belo Horizonte, anos 2001/2004.

BÍBLIA. Português. *A Bíblia de Jerusalém.* Tradução de STORNIOLO, Ivo; JR, Theodoro H. M. et. all. São Paulo: Editora Paulus, 1995.

BOHRER, Alex. *Um repertório em reinvenção: apropriação e uso de fontes iconográficas na pintura Colonial Mineira*. In: ÁVILA, Cristina (dir.). *Revista Barroco 19*. Belo Horizonte, anos 2001/2004.

BORIM, Alexandre; FIGUEIREDO, Hilário; COSTA, Joseana; PEREIRA, Patrícia; CORRADO, Viviane. Festas e religiosidade no cotidiano das Minas Gerais: apontamentos, discussões e a importância da preservação de um valioso patrimônio dos distritos de Ouro Preto. In: ÁVILA, Cristina (dir.). Revista Barroco 19. Belo Horizonte, anos 2001/2004.

BOSCHI, Caio C. Os leigos e o poder, irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais. São Paulo: Ática, 1986.

\_\_\_\_\_\_\_. O Barroco Mineiro: artes e trabalho. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BRANDI, Cesari. Teoria da Restauração. Tradução de Beatriz M. Kühl. Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2004.

BRITO, Maria da Conceição F. Noções Básicas Sobre Conservação de Bens Culturais. Ouro Preto: FAOP, 2009.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Cultura Barroca e Manifestações do Rococó nas Gerais. Ouro Preto: FAOP/BID, 1998.

\_\_\_\_\_\_. Roteiro Sagrado: monumentos religiosos de Ouro Preto. Belo Horizonte: Tratos Culturais/ Editora Francisco Inácio

CANEVA, G.; NUGARI, M.P.; SALVADORI, O. La Biologia em La restauración. Junta de Andalucia. Instituto Andaluz Del Patrimônio Histórico. Editorial Nerea. Sevilha. 2000.

Peixoto, 2000.

CARBONARA, Giovanni. *Apresentação*. In: BRANDI, Cesari. *Teoria da Restauração*. Tradução de Beatriz M. Kühl. Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2004.

CATÁLOGO da Exposição Realizada de Outubro de 2000 a Janeiro de 2001, no Rio de Janeiro. *Brasil+500: mostra do redescobrimento.* São Paulo: Associação Brasil+500, 2000.

COELHO, Beatriz. *Devoção e Arte: imaginária religiosa em Minas Gerais.* São Paulo: Editora da USP, 2005.

COLEÇÃO Folha Grandes Mestres da Pintura; 9. *Michelangelo.* Folha de S. Paulo (coord. e org.), Martín Ernesto Russo (trad.). Barueri - SP: Editorial Sol 90, 2007.

CONSTITUIÇÕES Primeiras do Arcebispado da Bahia, 1707. Casa dos Contos, Ouro Preto/MG.

CONTI, Dom Servilio. O santo do dia. Petrópolis: Ed. Vozes, 2001.

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

CURY, Isabelle. *Prefácio à segunda edição*. In: INSTITUTO do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Cartas Patrimoniais*. 3ª edição. Isabelle Cury (org.). Rio de Janeiro: IPHAN, 2004.

ETZEL, Eduardo. *Imagem Sacra Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos: Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.

EVANGELISTA, Adriana Sampaio. Santos e Devoção: o culto às imagens. In: CENTRO de Estudos da Imaginária Brasileira. Imagem Brasileira nº3. Belo Horizonte: CEIB/EBA/UFMG, 2006.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. *Revisitando a Escultura Barroca Brasileira*. In: CATÁLOGO da exposição Brasil Barroco, entre céu e terra. Brasil barroco, entre céu e terra. União Latino, *Petit Palais, Musée des Beaux-arts de la Ville de Paris*, Paris, 1999/ 2000.

\_\_\_\_\_\_. O Concílio de Trento: As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia e a Arte Religiosa no Brasil. In: CENTRO de Estudos da Imaginária Brasileira. Imagem Brasileira nº4. Belo Horizonte: CEIB/EBA/UFMG, 2009.

FREYRE, Gilberto. Casa-Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal. 1º volume. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1946.

GOMES, Mônica Aparecida Ramos. Família Chefiada por Mulheres: um desafio ao modelo familiar tradicional presente no catolicismo oficial. 2003. 219 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Departamento de Filosofia e Teologia, Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2003.

HILL, Marcos. A erudição como importante fator para a analise da escultura luso-brasileira do século XVIII. A arte no espaço atlântico do império Português. Actas do III Congresso Luso Brasileiro de Historia da Arte. Évora: Universidade de Évora, 1997.

\_\_\_\_\_. Reflexões sobre a Pintura Ilusionista Parietal no Período Colonial Mineiro. In: ÁVILA, Cristina (dir.). Revista Barroco 19. Belo Horizonte, anos 2001/2004.

HUE, Jorge de Souza. *Uma Visão da Arquitetura Colonial no Brasil.* Rio de Janeiro: Editora Agir, 1999.

INSTITUTO do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Cartas Patrimoniais*. 3ª edição. Isabelle Cury (org.). Rio de Janeiro: IPHAN, 2004.

KÜHL, Beatriz Mugayar. *Viollet-le-Duc e o Verbete Restauração.* In: *Eugéne Emmanuel Viollet-le-Duc: restauração.* Tradução de Beatriz M. Kühl. Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2000.

\_\_\_\_\_. Os Restauradores e o Pensamento de Camillo Boito sobre a Restauração. In: Os Restauradores: Camillo Boito. Tradução de Paulo M. Kühl e Beatriz M. Kühl. Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2003.

MARAVALL, José Antonio. *A Cultura do Barroco: análise de uma estrutura histórica.* Tradução de Silvana Garcia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

MARINO, João. *Iconografia de Nossa Senhora e dos Santos.* São Paulo: Banco Safra – Projeto Cultural, 1996.

MENEZES, Joaquim Furtado de. *Igrejas e Irmandades de Ouro Preto, a religião em Ouro Preto.* Publicações do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais - IEPHA. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1975.

MOTT, Luiz. Cotidiano e Vivência Religiosa: entre a capela e o calundu. In: SOUZA, Laura de Mello e (org.) História da Vida Privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa. 1º volume. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MOURÃO, Paulo K. C. As Igrejas Setecentistas de Minas. Belo Horizonte: Itatiaia, 1964.

NEVES, Joel. *Idéias filosóficas no Barroco mineiro*. São Paulo: Itatiaia/ Universidade de São Paulo, 1986.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *A Escultura Devocional na Época Barroca. Aspectos Teóricos e Funções.* In: ÁVILA, Affonso (dir.). *Revista Barroco 18.* Ouro Preto/ Belo Horizonte, anos 1997/ 2000.

\_\_\_\_\_\_. A Imaginária Religiosa em Minas Gerais. In: ÁVILA, Cristina (dir.). Revista Barroco 19. Belo Horizonte, anos 2001/2004.

\_\_\_\_\_\_. A Escola Mineira de Imaginária e as suas Particularidades. In: COELHO, Beatriz (org.). Devoção e Arte: Imaginária Religiosa em Minas Gerais. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

OLIVEIRA, Rogério Pinto Dias de. *O pensamento de John Ruskin*. In: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/07.074/3087 - acesso em 15/10/10 às 9:15h

PANOFSKY, Erwin. *Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte na renascença.* In: \_\_\_\_\_. *Significado nas artes visuais.* Trad. Maria Clara F. Kneesse e Jacó Guinsburg. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PEREIRA, Ana Paula Lopes. *O Relato Hagiográfico como Fonte Histórica*. In: BARROS, J. D´Assunção, DIAS, R. O., FALCI, M. B. (editores). *Revista do Mestrado de História, volume* 9 - n 10. Universidade Severino Sombra, Vassouras, 1998.

QUITES, Maria Regina E. Conservação-Restauração de Imagens de Vestir: conceitos, critérios, estado de conservação e causas de deterioração. In: Preservação do Patrimônio: Ética e Responsabilidade Social. Anais do XIII

Congresso da Associação Brasileira de Conservadores e Restauradores de Bens Culturais – Abracor. Rio de Janeiro, 2009.

RAMOS, Adriano Reis. Aspectos Estilísticos da Estatuária Religiosa no Século XVIII em Minas Gerais. In: ÁVILA, Affonso (dir.). Revista Barroco 17. Belo Horizonte, anos 1993/1996.

ROSADO, Alessandra. Conservação Preventiva da Escultura Colonial Mineira em Cedro: um estudo preliminar para estimar flutuações permissíveis de umidade relativa. 2004. 129f. Dissertação (Mestrado em Arte e Tecnologia da Imagem) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

SALES, Fritz Teixeira de. Vila Rica do Pilar. Belo Horizonte: Itatiaia, 1965.

SANCHES, Rosie E. C. São José de Botas: conservação e restauração de uma escultura em madeira policromada. 1998. 81f. Monografia (Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1998.

SGARBOSSA, Mário.; GIOVANNINI, Luigi. *Um santo para cada dia.* Trad. Onofre Ribeiro. São Paulo: Paulus, 1983.

SILVA, Marcionei Miguel da. *José no Mistério da Encarnação: aspectos teológico-pastorais para a paternidade responsável.* 2008. 149 f. Dissertação (Mestrado em Teologia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

SOUZA, Laura de Mello e. Formas Provisórias de Existência: a vida cotidiana nos caminhos, nas fronteiras e nas fortificações. In: SOUZA, L. M. (org.) História da Vida Privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa. 1º volume. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

### Referências digitais

<a href="http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/contra-reforma/concilio-detrento.php">http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/contra-reforma/concilio-detrento.php</a> Acesso em 18/08/10.

<a href="http://www.cademeusanto.com.br/sao\_jose.htm">http://www.cademeusanto.com.br/sao\_jose.htm</a>> Acesso em 30/08/10.

<a href="http://www.museudooratorio.com.br/port/colecao.asp">http://www.museudooratorio.com.br/port/colecao.asp</a> Acesso em 13/09/10.

<a href="http://www.publico.pt/Sociedade/igreja-catolica-numero-de-sacerdotes-decresceu-mas-vai-ser-recuperado\_1373548">http://www.publico.pt/Sociedade/igreja-catolica-numero-de-sacerdotes-decresceu-mas-vai-ser-recuperado\_1373548</a> Acesso em 29/09/10.

<a href="http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/07.074/3087">http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/07.074/3087</a> Acesso em 14/10/10.

<a href="http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=12335&sigla=Institucional&retorno=paginaInstitucional">http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=12335&sigla=Institucional&retorno=paginaInstitucional> Acesso em 16/10/10.

### **Imagens**

<a href="http://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja\_Nossa\_Senhora\_das\_Merc%C3%AAs\_e\_Perd%C3%B5es">http://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja\_Nossa\_Senhora\_das\_Merc%C3%AAs\_e\_Perd%C3%B5es</a> Acesso em 04/10/10.

<www.oratorio.com.br> Acesso em 11/10/10

<pastoraldoacolher.blogspot.com/2010/03/sao-jose.html> Acesso em 11/10/10

<a href="http://seletasdeoracoes.blogspot.com/2010/07/">http://seletasdeoracoes.blogspot.com/2010/07/</a> como-sao-jose-viver-humildade-e-o.html> Acesso em 11/10/10

<www.google.com.br/imgres?imgurl=http://blog.cancaonova.com/america/file s/2010/04/sao-jose-operario.jpg&imgrefurl> Acesso em 17/10/10

<soparacatolicos.blogspot.com2010/05/sao-jose-operario.html> Acesso em 17/10/10

#### PARECER

Eu, Carla Juliana Galvão Alves, professora orientadora da monografia intitulada "A Deterioração de uma Escultura Setecentista em Ouro Preto: Estudo de caso da Imagem de São José de Botas da Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Perdões", de Emanuela Assis Alves, confiro ao trabalho a nota 10,0 (dez), à luz do seguinte parecer: "A monografia apresenta uma cuidadosa análise de uma imagem de São José de Botas que se encontra na Igreja Nossa Senhora das Mercês e Perdões de Ouro Preto, e que se encontra danificada, necessitando de tratamento adequado. Ao longo de seu trabalho, a autora apresenta uma revisão da importância das imagens de devoção no contexto do barroco brasileiro, destacando a produção mineira. A autora dedica ainda um capítulo à hagiografia, iconografia e iconologia de São José, para então apresentar sua proposta de tratamento para a peça. Para a elaboração de sua proposta, são consideradas as teorias da restauração e cartas patrimoniais, priorizando-se os mais aceitos e recentes princípios de tratamento. O mérito do trabalho está na abordagem aprofundada e contextualizada da obra e de tudo o que a ela se refere, procurando subsídios para garantir que a mesma receba o tratamento adequado. Por si só, a consistente revisão histórica e teórica empreendida com afinco e dedicação pela autora, já se constituiria em interessante monografia".

Carla Juliana Galvão Alves Warken

Orientadora