

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

FUVIANE GALDINO MOREIRA

**ESTUDOS SOBRE A TALHA: PANEJAMENTO E CABELOS
DA IMAGINÁRIA DO ACERVO DE ARTE SACRA DO
ESPÍRITO SANTO**

VITÓRIA
2012

FUVIANE GALDINO MOREIRA

**ESTUDOS SOBRE A TALHA: PANEJAMENTO E CABELOS
DA IMAGINÁRIA DO ACERVO DE ARTE SACRA DO
ESPÍRITO SANTO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Patrimônio e Cultura.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Cristina Correia Leandro Pereira.

VITÓRIA
2012

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

M838e Moreira, Fuviane Galdino, 1984-
 Estudos sobre a talha : panejamento e cabelos da
 imaginária do Acervo de Arte Sacra do Espírito Santo / Fuviane
 Galdino Moreira. – 2012.
 202 f. : il.

 Orientadora: Maria Cristina Correia Leandro Pereira
 Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do
 Espírito Santo, Centro de Artes.

 1. Museu Solar Monjardim. 2. Arte sacra - Espírito Santo
 (Estado). 3. Imagens. 4. Talha em madeira. I. Pereira, Maria
 Cristina Correia Leandro. II. Universidade Federal do Espírito
 Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

FUVIANE GALDINO MOREIRA

**ESTUDOS SOBRE A TALHA: PANEJAMENTO E CABELOS
DA IMAGINÁRIA DO ACERVO DE ARTE SACRA DO
ESPÍRITO SANTO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Patrimônio e Cultura.

Aprovada em 08 de outubro de 2012.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Maria Cristina Correia Leandro Pereira
Universidade de São Paulo (USP)
Orientadora

Prof.^a Dr.^a Aissa Afonso Guimarães
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Prof.^a Dr.^a Maria Lêda Oliveira Alves da Silva
Universidade de São Paulo (USP)

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me ensinado que a verdadeira sabedoria tem como alicerce o amor, a compreensão e o respeito ao próximo. Obrigada Senhor, por ter me acompanhado nessa jornada.

À minha mãe, por seu carinho e amor, e por sempre me apoiar em meus objetivos.

Ao meu pai, pela dedicação e pelo carinho de sempre.

À minha irmã Fagna, pelo amor e compreensão, por ter me acompanhado mais de perto nesse período de dedicação à pesquisa. As minhas irmãs Fabiana e Flaviane, pelo amor, amizade e compreensão.

À minha orientadora, a Prof.^a Maria Cristina C. L. Pereira, pelo apoio, amizade e compreensão manifestada desde a minha Graduação. Agradeço também por ter contribuído para o meu crescimento pessoal e intelectual, através de seus questionamentos e esclarecimentos.

À banca, formada pela Prof.^a Dra. Maria Lêda Oliveira Alves da Silva e pela Prof.^a Dra Aissa Afonso Guimarães, por contribuírem ao desenvolvimento desta pesquisa.

A Nadia Aparecida Caser, irmã de coração que me acompanha desde o período do vestibular.

À minha querida amiga artista plástica Mireli Mara Dalmaso de Almeida, pelo apoio na elaboração dos *biscuits*.

Ao meu amigo estilista Jacy Júnior, que me ajudou a compreender um pouco sobre um mundo da moda, o que despertou em mim um novo olhar acerca dos tecidos e que foi de suma importância ao desenvolvimento desta pesquisa.

Aos meus amigos Gisele, Érika, Charlini, Marcela, André, Darlan, Fernanda, Paola, Josiane, Elza e Sérgio pelo incentivo à pesquisa.

Aos meus amigos do mestrado, em especial à Rosa da Penha Ferreira da Costa, pela força e amizade, e, sobretudo, por acreditar em meu trabalho. Também

agradeço à minha amiga e companheira de sempre, Raquel Pimentel, pela amizade, força, carinho e compreensão durante esse período.

Ao meu amigo doutorando em Letras Paulo Muniz, pelo apoio e incentivo à pesquisa, por ser um grande exemplo de pessoa e profissional.

À minha querida amiga Bruna Meriguette, por me ajudar com a edição das imagens para o banco de dados e de imagens. Também agradeço sua amizade e o incentivo à pesquisa

Ao meu amigo geógrafo, Diego Zanete Bonete e à minha amiga graduanda da mesma área, Camila Morais, pelo apoio aos estudos correspondentes à geomorfologia.

Ao restaurador e amigo Rafael César, por ter me apoiado nas pesquisas desenvolvidas em Minas Gerais.

Ao Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia, pela ótima recepção que tive durante minha pesquisa de campo em Salvador, em especial, à Mestre em Artes Cláudia Guanais: obrigada pelo carinho e disponibilidade demonstrados durante a pesquisa.

Ao Museu Mineiro (Belo Horizonte), em especial a Kalinka Brant, por terem prontamente atendido a minha solicitação, disponibilizando algumas imagens do seu acervo para o presente estudo.

Ao Museu da Arquidiocese de Mariana, em especial a Museóloga Conceição Fernandes Brito, por ter cedido algumas imagens do acervo desse Museu para a nossa pesquisa, incluindo duas esculturas atribuídas a Aleijadinho.

À Igreja do Pilar, de Ouro Preto, por ter autorizado a pesquisa da imagem de Nossa Senhora do Rosário.

Aos funcionários, professores e estagiários do Núcleo de Conservação e Restauração do Centro de Artes da UFES. Em especial, ao Prof. Atílio Colnago Filho e à Prof.^a Gilca Flores de Medeiros, pelos ensinamentos passados ao longo do meu período acadêmico nesta Universidade, e como estagiária do NCR. Os

conhecimentos adquiridos foram fundamentais para que eu desenvolvesse a presente pesquisa. Também agradeço a amizade das queridas amigas Albanize e Marlene.

A Idésio Francischetto e Heloíza da Silva, pela concessão de algumas fotografias das imagens do acervo de arte sacra para esta pesquisa.

À atenção do IPHAN, em especial, a dos meus amigos Antônio Carlos Cordeiro dos Santos (Mosquito) e João Vitor, pela amizade e apoio à pesquisa.

Ao IBRAM, pela autorização concedida ao estudo e acesso às imagens do acervo do Museu Solar Monjardim. Agradeço em especial a atenção dada pela minha amiga e museóloga dessa instituição, Flávia Limoeiro Figueiredo.

Às minhas amigas Maria Nery, Franquilândia, Eliana, Oliete e Hiáscara por me mostrarem como é especial o sentimento da amizade.

Aos meus tios que tanto amo, Geraldo e Zito (*in memoriam*) que durante esse percurso foram caminhar junto a Deus em outros horizontes.

À CAPES, pelo apoio financeiro.

O Patrimônio é o legado que recebemos do passado, vivemos no presente e transmitimos às futuras gerações. Nosso patrimônio é fonte insubstituível de vida e inspiração, nossa pedra de toque, nosso ponto de referência, nossa identidade, sendo de fundamental importância para a memória, à criatividade dos povos e a riqueza das culturas (UNESCO, 1972).

RESUMO

Esta dissertação tem o intuito de analisar o estilo e as técnicas da talha no panejamento e nos cabelos das esculturas em madeira do Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim do Estado do Espírito Santo. Em nossa monografia de conclusão de curso de graduação, havíamos analisado a policromia de uma grande série de esculturas desse acervo e avançado algumas hipóteses para a procedência dessas peças, que retomamos na presente dissertação. Para tanto, recorreremos a Michel Lefftz, concordando com a ideia de que o estilo de uma escultura em muito depende das imposições da matéria e da técnica empregada. Tendo em vista a escassez de estudos a respeito da imaginária religiosa no Espírito Santo, esta pesquisa contribui para o preenchimento dessa lacuna, notadamente no que diz respeito às classificações técnicas e estilísticas das esculturas, tornando o acervo em questão mais conhecido não só no cenário estadual, mas também nacional, com reflexos positivos para sua preservação.

Palavras-chave: Acervo de Arte Sacra. Museu Solar Monjardim. Imaginária.

In our Dissertation thesis, we had studied the polichromy

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the style and techniques of drape and hair carving of some wood sculptures belonging to the Collections of Sacred Art of the Monjardim Solar Museum of Espírito Santo. In our Graduation, thesis we analyzed the polychromy of these sculptures of this collection and thus advanced some hypotheses for their origin, that we take in consideration again and reexamine now. We agree with Michel Lefftz, that the style of a sculpture is much influenced by its material and technique. Given the scarcity of studies about the religious imagery in the Espírito Santo, this research contributes to filling this gap, especially with regard to technical and stylistic classification of these sculptures, with positive consequences for their preservation.

Keywords: Collections of Sacred Art. Monjardim Solar Museum. Imaginary.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	24
1. A CONSTITUIÇÃO DO ACERVO DE ARTE SACRA DO MUSEU SOLAR MONJARDIM (ES).....	33
1.1. LEVANTAMENTO ICONOGRÁFICO DO ACERVO.....	52
1.2. PROCEDÊNCIA, DATAÇÃO E ORIGEM DAS IMAGENS.....	54
1.3. IMAGENS “POPULARES”.....	69
1.4. TIPOS DE IMAGENS DO ACERVO.....	71
2. LEVANTAMENTO DOS DRAPEADOS E DOS TIPOS DE CABELOS DAS ESCULTURAS DO ACERVO DE ARTE SACRA E OS CRITÉRIOS PARA ANÁLISE FORMAL.....	75
2.1. DESCRIÇÃO ANALÍTICA DOS PANEJAMENTOS.....	88
2.1.1. Levantamento dos tipos de drapeados.....	134
2.2. DESCRIÇÃO ANALÍTICA DOS CABELOS.....	134
3. ANÁLISE COMPARATIVA DAS ESCULTURAS DO ACERVO DE ARTE SACRA A PARTIR DOS DRAPEADOS DO PANEJAMENTO E DOS CABELOS.....	142
3.1. COMPARAÇÃO COM A IMAGINÁRIA BAIANA.....	143
3.2. COMPARAÇÃO COM A IMAGINÁRIA MINEIRA.....	163
4. CONCLUSÃO.....	184
5. REFERÊNCIAS.....	189
ANEXOS.....	197
Anexo 1 - Capela de Santa Luzia - Centro - 1ª restauração.....	197
Anexo 2 - Capela de Santa Luzia - Centro - Após a 1ª restauração.....	198
Anexo 3 - Lei N° 2.204.....	199
Anexo 4 - Dossiê IPHAN - Museu de Arte Sacra da Capela Santa Luzia.....	200
Anexo 5 - Documento do IPHAN - Maria José Linhares.....	201
Anexo 6 - Registro de doação cedido pelo IPHAN.....	202
Anexo 7 - Banco de dados e de imagens das peças do Acervo de Arte Sacra (CD).	

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Imagem de São Gabriel - Madeira.....	28
Figura 2 - Imagem de São Rafael - Madeira.....	28
Figura 3 - Imagem de N. Sra. da Conceição - Madeira.....	28
Figura 4 - Imagem de Cristo Crucificado - Madeira.....	28
Figura 5 - Museu de Arte Religiosa/ visitas 1.....	35
Figura 6 - Museu de Arte Religiosa/ visitas 2.....	35
Figura 7 - Entidades culturais brigam pela posse da Capela Santa Luzia 1.....	38
Figura 8 - Entidades culturais brigam pela posse da Capela Santa Luzia 2.....	39
Figura 9 - Projeto de Mapeamento, Catalogação e análise do estado de conservação do Museu de Arte Sacra do Espírito Santo.....	40
Figura 10 - Nossa Senhora (frente e verso): madeira; sem datação; autoria desconhecida; dimensões: 25cm x 11cm x 4cm. Ficha 60.....	42
Figura 11 - Imagem feminina não identificada (frente e verso): madeira; sem datação; autoria desconhecida; dimensões: 21,5cm x 8,5cm x 3,5cm. Ficha 69.....	43
Figura 12 - Nossa Senhora do Bom Parto (frente e verso): madeira; provavelmente do séc. XVIII ou XIX; autoria desconhecida; dimensões: 23cm x 8,5cm x 5cm. Ficha 122.....	43
Figura 13 - Nossa Senhora do Carmo (frente e verso): madeira; sem datação; autoria desconhecida; dimensões: 35,7cm x 13cm x 10,7cm. Ficha 125.....	44
Figura 14 - Nossa Senhora do Leite (frente e verso): madeira; séc. XIX; autoria desconhecida; dimensões: 27,7cm x 14,5cm x 7cm. Ficha 126.....	45
Figura 15 - Santa Rita de Cássia (frente e verso): gesso; sem datação; autoria desconhecida; dimensões: 21cm x 8cm x 8,5cm. Ficha 146.....	46
Figura 16 - Nossa Senhora do Rosário (frente e verso): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 35cm x 16,5cm x 16cm. Ficha 130.....	47
Figura 17 - Santa Clara (frente e verso): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 27cm x 13cm x 7,5cm. Ficha 141.....	47

Figura 18 - São Francisco de Paula (frente e verso): madeira; séc. XIX; autoria desconhecida; dimensões: 48cm x 18,1cm x 13,5cm. Ficha 202.....	48
Figura 19 - Papa (frente e verso): madeira; séc. XIX; autoria desconhecida; dimensões: 27cm x 10,5cm x 7,5cm. Ficha 134.....	49
Figura 20 - São José (frente e verso): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 42cm x 17,5cm x 13,5cm. Ficha 225.....	49
Figura 21 - Santo Evangelista (frente e verso): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 30,5cm x 15,7cm x 9,3cm. Ficha 216.....	49
Figura 22 - São Gonçalo do Amarante (frente e verso): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 28,7cm x 11,5cm x 7cm. Ficha 205.....	50
Figura 23 - Arcanjo (frente e verso): metal; séc. XIX; autoria desconhecida; dimensões: 11,5cm x 5cm x 7cm. Ficha 5.....	51
Figura 24 - Cabeça de São Francisco (frente e verso): madeira; sem datação; autoria desconhecida; dimensões: 34cm x 17,3cm x 23,5cm. Ficha 6.....	51
Figura 25 - Documento da imagem de Nossa da Conceição (frente). Ficha 85.....	56
Figura 26 - Documento da imagem de Nossa da Conceição (verso). Ficha 85.....	56
Figura 27 - Altar (lateral esquerda) Igreja de Nosso Senhor dos Passos.....	58
Figura 28 - Detalhe do Altar (lateral esquerda).....	58
Figura 29 - Fachada da Igreja Nosso Senhor dos Passos (Matriz Velha) Cachoeiro de Itapemirim.....	59
Figura 30 - Papa (frente e verso): madeira; séc. XIX; autoria desconhecida; dimensões: 27cm x 10,5cm x 7,5cm. Ficha 134.....	61
Figura 31 - São João Batista (frente e verso): madeira; séc. XIX; autoria desconhecida; dimensões: 23,5cm x 9cm x 3,5cm. Ficha 210.....	62

- Figura 32** - São José (frente e verso): madeira; séc. XIX; autoria desconhecida; dimensões: 22cm x 10cm x 7cm. Ficha 218.....62
- Figura 33** - São José (frente e verso): madeira; sem datação; autoria desconhecida; dimensões: 28cm x 10cm x 8cm. Ficha 219.....63
- Figura 34** - Santa Clara (frente e verso): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 27cm x 13cm x 7,5cm. Ficha 141.....63
- Figura 35** - São João Batista (frente e verso): madeira; séc. XIX; autoria desconhecida; dimensões: 28,6cm x 14cm x 5cm. Ficha 209.....64
- Figura 36** - Santa Rosa (frente e verso): madeira; séc. XIX; autoria desconhecida; dimensões: 21,5cm x 8,8cm x 5,5cm. Ficha 147.....64
- Figura 37** - Nossa Senhora das Dores (frente e verso): madeira; séc. XIX; autoria desconhecida; dimensões: 20,5cm x 8,5cm x 7cm. Ficha 116.....65
- Figura 38** - Nossa Senhora do Bom Parto (frente e verso): madeira; provavelmente do séc. XVIII ou XIX; autoria desconhecida; dimensões: 23cm x 8,5cm x 5cm. Ficha 122.....65
- Figura 39** - Nossa Senhora da Conceição (frente e verso): madeira; provavelmente do séc. XVIII ou XIX; autoria desconhecida; dimensões: 30cm x 13cm x 8cm. Ficha 87.....66
- Figura 40** - Nossa Senhora (frente e verso): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 29,5cm x 11,5cm x 4,3cm. Ficha 59.....66
- Figura 41** - Nossa Senhora (frente e verso): madeira; sem datação; autoria desconhecida; dimensões: 25cm x 11cm x 4cm. Ficha 60.....67
- Figura 42** - São Francisco de Assis (frente e verso): madeira; sem datação; autoria desconhecida; dimensões: 27,3cm x 10,5cm x 8,5cm. Ficha 199.....67
- Figura 43** - São Cosme ou Damião (frente e verso): madeira; séc. XIX; autoria desconhecida; dimensões: 22cm x 9,5cm x 5cm. Ficha 196.....68

Figura 44 - Nossa Senhora do Rosário (frente, verso, detalhes): madeira; provavelmente do séc. XVIII ou XIX; autoria desconhecida; dimensões: 90cm x 42cm x 22,5cm. Ficha 128.....	69
Figura 45 - São Ruperto (frente e verso): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 42cm x 18,5cm x 15 cm. Ficha 229.....	70
Figura 46 - Nossa Senhora das Dores (frente e verso): madeira - Imagem de vestir; sem datação; autoria desconhecida; dimensões: 19cm x 10,5cm x 6,7cm. Ficha 119.....	73
Figura 47 - Nossa Senhora das Dores (frente e verso): madeira - Imagem de vestir; sem datação; autoria desconhecida; dimensões: 135cm x 41cm x 34,5cm. Ficha 120.....	73
Figura 48 - Nossa Senhora da Conceição (frente e verso): madeira; provavelmente do séc. XIX; de autoria do santeiro Domingos Gonçalves de Abreu e Lima; dimensões: 112cm x 54,5cm x 31cm. Ficha 85.....	74
Figura 49 - Santana Mestra (frente e verso): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 101cm x 39cm x 32cm. Ficha 150.....	74
Figura 50 - Nossa Senhora Mãe dos Homens (frente e verso): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 114cm x 48cm x 27cm. Ficha 129.....	74
Figura 51 - Santa Maria Madalena (frente e verso): madeira; sem datação; autoria desconhecida; dimensões: 108cm x 58cm x 66cm. Ficha 145.....	74
Figura 52 - São Francisco de Assis (frente e verso): madeira; séc. XIX; autoria desconhecida; dimensões: 95,5cm x 40cm x 40cm. Ficha 198.....	74
Figura 53 - Ciclo ideal com um relevo real moderado.....	79
Figura 54 - Juventude: a primeira fase do ciclo geográfico.....	79
Figura 55 - Maturidade: a segunda fase do ciclo geográfico.....	80
Figura 56 - Velhice ou selinidade: a terceira fase do ciclo geográfico.....	80
Figura 57 - Formas de relevo.....	85
Figura 58 - Que Conceito.....	87
Figura 59 - Pesquisas Geográficas.....	87

Figura 60 - Um pequeno texto sobre bacias hidrográficas.....	87
Figura 61 - Papa (frente): madeira; séc. XIX; autoria desconhecida; dimensões: 27cm x 10,5cm x 7,5cm.....	88
Figura 62 - Papa (verso): madeira; séc. XIX; autoria desconhecida; dimensões: 27cm x 10,5cm x 7,5cm.....	89
Figura 63 - São José (frente): madeira; sem datação; autoria desconhecida; dimensões: 28cm x 10cm x 8cm.....	90
Figura 64 - São José (verso): madeira; sem datação; autoria desconhecida; dimensões: 28cm x 10cm x 8cm.....	91
Figura 65 - São José (frente): madeira; séc. XIX; autoria desconhecida; dimensões: 22cm x 10cm x 7cm.....	92
Figura 66 - São José (verso): madeira; séc. XIX; autoria desconhecida; dimensões: 22cm x 10cm x 7cm.....	93
Figura 67 - São João Batista (frente): madeira; séc. XIX; autoria desconhecida; dimensões: 23,5cm x 9cm x 3,5cm.....	94
Figura 68 - São João Batista (verso): madeira; séc. XIX; autoria desconhecida; dimensões: 23,5cm x 9cm x 3,5cm.....	95
Figura 69 - Santa Clara (frente): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 27cm x 13cm x 7,5cm.....	96
Figura 70 - Santa Clara (verso): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 27cm x 13cm x 7,5cm.....	97
Figura 71 - São João Batista (frente): madeira; séc. XIX; autoria desconhecida; dimensões: 28,6cm x 14cm x 5cm.....	98
Figura 72 - São João Batista (verso): madeira; séc. XIX; autoria desconhecida; dimensões: 28,6cm x 14cm x 5cm.....	99
Figura 73 - Santa Rosa (frente): madeira; séc. XIX; autoria desconhecida; dimensões: 21,5cm x 8,8cm x 5,5cm.....	100
Figura 74 - Santa Rosa (verso): madeira; séc. XIX; autoria desconhecida; dimensões: 21,5cm x 8,8cm x 5,5cm.....	101
Figura 75 - Nossa Senhora das Dores (frente): madeira; séc. XIX; autoria desconhecida; dimensões: 20,5cm x 8,5cm x 7cm.....	102
Figura 76 - Nossa Senhora das Dores (verso): madeira; séc. XIX; autoria desconhecida; dimensões: 20,5cm x 8,5cm x 7cm.....	103

- Figura 77** - Nossa Senhora do Bom Parto (frente): madeira; provavelmente do séc. XVIII ou XIX; autoria desconhecida; dimensões: 23cm x 8,5cm x 5cm.....104
- Figura 78** - Nossa Senhora do Bom Parto (verso): madeira; provavelmente do séc. XVIII ou XIX; autoria desconhecida; dimensões: 23cm x 8,5cm x 5cm.....105
- Figura 79** - Nossa Senhora da Conceição (frente): madeira; séc. XVII; autoria desconhecida; dimensões: 30cm x 13cm x 8cm.....106
- Figura 80** - Nossa Senhora da Conceição (verso): madeira; séc. XVII; autoria desconhecida; dimensões: 30cm x 13cm x 8cm.....107
- Figura 81** - Nossa Senhora (frente): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 29,5cm x 11,5cm x 4,3cm.....108
- Figura 82** - Nossa Senhora (verso): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 29,5cm x 11,5cm x 4,3cm.....109
- Figura 83** - Nossa Senhora (frente): madeira; sem datação; autoria desconhecida; dimensões: 25cm x 11cm x 4cm.....110
- Figura 84** - Nossa Senhora (verso): madeira; sem datação; autoria desconhecida; dimensões: 25cm x 11cm x 4cm.....111
- Figura 85** - Nossa Senhora da Conceição (frente): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 29cm x 11cm x 9cm.....112
- Figura 86** - Nossa Senhora da Conceição (verso): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 29cm x 11cm x 9cm.....113
- Figura 87** - Nossa Senhora da Conceição (frente): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 30,5cm x 11,2cm x 4,5cm.....114
- Figura 88** - Nossa Senhora da Conceição (verso): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 30,5cm x 11,2cm x 4,5cm.....115
- Figura 89** - São Francisco de Assis (frente): madeira; sem datação; autoria desconhecida; dimensões: 27,3cm x 10,5cm x 8,5cm.....116
- Figura 90** - São Francisco de Assis (verso): madeira; sem datação; autoria desconhecida; dimensões: 27,3cm x 10,5cm x 8,5cm.....117
- Figura 91** - São Francisco de Assis (frente): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 95,5cm x 40cm x 40cm.....118
- Figura 92** - São Francisco de Assis (verso): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 95,5cm x 40cm x 40cm.....119

Figura 93 - Nossa Senhora Mãe dos Homens (frente): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 114cm x 48cm x 27cm.....	120
Figura 94 - Nossa Senhora Mãe dos Homens (verso): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 114cm x 48cm x 27cm.....	121
Figura 95 - Santa Maria Madalena (frente): madeira; sem datação; autoria desconhecida; dimensões: 108cm x 58cm x 66cm.....	122
Figura 96 - Santa Maria Madalena (verso): madeira; sem datação; autoria desconhecida; dimensões: 108cm x 58cm x 66cm.....	123
Figura 97 - Nossa Senhora do Rosário (frente): madeira; sem datação; autoria desconhecida; dimensões: 90cm x 42cm x 22,5cm.....	124
Figura 98 - Nossa Senhora do Rosário (verso): madeira; sem datação; autoria desconhecida; dimensões: 90cm x 42cm x 22,5cm.....	125
Figura 99 - Santana Mestra (frente): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 101cm x 39cm x 32cm.....	126
Figura 100 - Santana Mestra (verso): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 101cm x 39cm x 32cm.....	127
Figura 101 - Nossa Senhora da Conceição (frente): madeira; séc. XVIII; atribuída a Domingos Gonçalves de Abreu e Lima (Domingos Santista); dimensões: 112cm x 54,5cm x 31cm.....	128
Figura 102 - Nossa Senhora da Conceição (verso): madeira; séc. XVIII; atribuída a Domingos Gonçalves de Abreu e Lima (Domingos Santista); dimensões: 112cm x 54,5cm x 31cm.....	129
Figura 103 - Nossa Senhora da Conceição (frente): madeira; séc. XVII; autoria desconhecida; dimensões: 29cm x 12cm x 5,3cm.....	130
Figura 104 - Nossa Senhora da Conceição (verso): madeira; séc. XVII; autoria desconhecida; dimensões: 29cm x 12cm x 5,3cm.....	131
Figura 105 - Santa Margarida de Cortona (frente): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 34,5cm x 20,5cm x 12cm.....	132
Figura 106 - Santa Margarida de Cortona (verso): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 34,5cm x 20,5cm x 12cm.....	133
Figura 107 - 982 39 39.....	136
Figura 108 - 982 59 59.....	136

Figura 109 - 982 123 123.....	136
Figura 110 - 982 79 79.....	136
Figura 111 - 983 185 185.....	136
Figura 112 - 982 76 76.....	136
Figura 113 - 983 186 186.....	136
Figura 114 - 987 XV 08.....	136
Figura 115 - 983 204 204.....	136
Figura 116 - 982 10 10.....	136
Figura 117 - 982 9 9.....	139
Figura 118 - 982 128 128.....	139
Figura 119 - 982 6 6.....	139
Figura 120 - 982 109 109.....	139
Figura 121 - 983 44 44.....	139
Figura 122 - 983/223/316.....	139
Figura 123 - 982 40 40.....	139
Figura 124 - 982 105 105.....	139
Figura 125 - 982 67 67.....	139
Figura 126 - (lado esquerdo) - Nossa Senhora da Piedade, MAS, madeira policromada e dourada, grande dimensão - frente.....	145
Figura 127 - (lado direito) - Nossa Senhora do Rosário, Coleção Particular, madeira policromada e dourada, pequena dimensão - frente.....	145
Figura 128 - Nossa Senhora da Piedade (verso).....	146
Figura 129 - Nossa Senhora do Rosário (verso).....	146
Figura 130 - Nossa Senhora das Dores (verso).....	146
Figura 131 - Nossa Senhora do Bom Parto (verso).....	146

Figura 132 - Santa Rosa (verso).....	146
Figura 133 - Nossa Senhora das Dores (detalhe).....	146
Figura 134 - Nossa Senhora da Piedade (representação do verso do manto).....	148
Figura 135 - Nossa Senhora do Rosário (representação do verso do manto).....	148
Figura 136 - Nossa Senhora das Dores (representação do verso do manto).....	148
Figura 137 - Nossa Senhora do Bom Parto (representação do verso do manto).....	148
Figura 138 - Santa Rosa (representação do verso do manto).....	148
Figura 139 - Santa Clara, madeira; Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim, (frente).....	149
Figura 140 - Santa Bárbara, madeira; Coleção Particular, (frente).....	149
Figura 141 - Santa Clara – madeira; Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim, (representação da saia).....	149
Figura 142 - Santa Bárbara, madeira; Coleção Particular, (representação da saia).....	149
Figura 143 - São José (frente); madeira; MAS.....	150
Figura 144 - São José Resgatado (frente); madeira; MAS.....	150
Figura 145 - São José (verso); madeira; MAS.....	152
Figura 146 - São José Resgatado (verso); madeira; MAS.....	152
Figura 147 - São José (verso); madeira; Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim.....	152
Figura 148 - São José (verso); madeira; Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim.....	152
Figura 149 - São João Batista (verso); madeira; Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim.....	152
Figura 150 - São José Resgatado (detalhe do manto); madeira; MAS.....	153
Figura 151 - São José (detalhe do manto); madeira; MAS.....	153

Figura 152 - São José (detalhe do manto da Fig. 149); madeira; Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim.....	154
Figura 153 - São José (detalhe do manto da Fig. 150); madeira. Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim.....	154
Figura 154 - São João Batista (detalhe do manto da Fig. 151); madeira. Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim.....	154
Figura 155 - Santa Bárbara (verso da Fig. 140 e representação da talha com biscuits).	155
Figura 156 - Santa Clara (verso da Fig. 139 e representação da talha com biscuits).....	155
Figura 157 - São João Batista (representação da talha com biscuits).....	155
Figura 158 - Santana Mestreira, MAS. Madeira policromada e dourada, grande dimensão (frente e verso).....	157
Figura 159 - Nossa Senhora do Pilar, MAS. Madeira policromada e dourada, grande dimensão (frente e verso).....	157
Figura 160 - Mapa da Capitania do Espírito Santo.....	162
Figura 161 - Detalhe do “Brocado aplicado”, de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, de Martioda, em Alava.....	166
Figura 162 - Detalhe do “Brocado aplicado”, motivos soltos na túnica do Menino Jesus, da igreja de Andra-Mari, de Catadiano.....	167
Figura 163 - A crucificação. Joan Reixach (Valência, 1431-1486). Óleo sobre tela, fundo de ouro, 117 x 122cm.....	168
Figura 164 - Detalhe da pastilha da fig. 170.....	169
Figura 165 - Detalhe da pastilha da fig. 171.....	169
Figura 166 - Detalhe da pastilha da fig. 181.....	169
Figura 167 - Detalhe da pastilha da fig. 172.....	169
Figura 168 - Detalhe da pastilha da fig. 173.....	169
Figura 169 - Detalhe da pastilha da fig. 178.....	169
Figura 170 - Nossa Senhora Menina (frente, verso, detalhe do verso): madeira; séc. XVIII; atribuição: Mestre Piranga; dimensões: 63cm x 28cm x 24,5cm. <i>Coleção amigas da cultura</i> . Cessão por comodato.....	170

Figura 171 - Nossa Senhora do Carmo (frente, verso, detalhe do verso): madeira; séc. XVIII (1ª metade); autoria desconhecida; dimensões: 53,8cm x 19,5cm x 12cm. <i>Coleção Geraldo Parreiras. Acervo do Museu Mineiro</i>	170
Figura 172 - Santa Rita de Cássia (frente, verso, detalhe): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 57cm x 23,5cm x 15cm. <i>Coleção Geraldo Parreiras. Acervo do Museu Mineiro</i>	170
Figura 173 - Nossa Senhora do Rosário (frente, verso, detalhe): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 35,5cm x 17cm x 11,5cm. <i>Coleção Geraldo Parreiras. Acervo do Museu Mineiro</i>	170
Figura 174 - São Joaquim (frente, verso, detalhe): madeira policromada e dourada; início do séc. XIX; atribuída a Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho; dimensões: 75cm x 35cm x 20cm; procedência: Basílica do Senhor do Bom Jesus de Congonhas, MG.....	173
Figura 175 - São João Nepomuceno (frente, verso, detalhe): madeira policromada e dourada; séc. XVIII; atribuída a Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho; dimensões: 85cm x 40cm x 26cm; procedência: Seminário Menor de Mariana, MG.....	173
Figura 176 - São Joaquim (apresentação dos drapeados - frente).....	174
Figura 177 - São Joaquim (apresentação dos drapeados - verso).....	175
Figura 178 - Nossa Senhora do Rosário - frente (Igreja do Pilar).....	176
Figura 179 - Nossa Senhora do Rosário - frente (Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim).....	176
Figura 180 - Nossa Senhora do Rosário - verso (Igreja do Pilar).....	177
Figura 181 - Nossa Senhora do Rosário - verso (Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim).....	177
Figura 182 - Uma visão do passado: arte religiosa.....	181
Figura 183 - Nossa Senhora Mãe dos Homens (frente).....	182
Figura 184 - Nossa Senhora Mãe dos Homens (frente).....	182
Figura 185 - Nossa Senhora Mãe dos Homens (verso).....	182
Figura 186 - Nossa Senhora Mãe dos Homens (verso).....	182

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Características peculiares às obras do “Mestre Cajuru”.....	28
Tabela 2 - Relação das Imagens do Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim.....	52
Tabela 3 - Relação de Imagens e respectivos doadores do Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim.....	55
Tabela 4 - Dobras analisadas segundo sua Secção.....	82
Tabela 5 - Dobras analisadas segundo sua forma.....	82
Tabela 6 - Dobras analisadas segundo sua sintaxe.....	84
Tabela 7 - Tipos de Dobras.....	134

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Levantamento dos tipos de drapeados.....	134
---	------------

INTRODUÇÃO

O objetivo desta dissertação é estudar determinados aspectos técnicos e estilísticos de uma série de esculturas em madeira – mais precisamente do panejamento e dos cabelos – pertencentes ao Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim, do Estado do Espírito Santo (atualmente sob a guarda do Instituto Brasileiro de Museus, IBRAM).

Para o nosso estudo, partimos da ideia já avançada, entre outros, por Raquel Teixeira¹, de que o conhecimento das técnicas e dos estilos das esculturas, além de permitir estabelecer critérios de conservação e restauração, possibilita sugerir hipóteses sobre autorias, datações e origem das peças.

Em nossa monografia de conclusão do curso de Artes Plásticas² havíamos realizado um primeiro estudo sobre o acervo, o que nos forneceu um material útil para as comparações, uma vez que na ocasião analisamos a policromia dessas obras. Assim, agora pudemos estabelecer comparações entre a policromia e a talha, aspectos essenciais quando se pretende estudar imagens sacras, como nos lembra Michel Lefftz³, professor de História da Arte da Universidade de Louvain-la-Neuve, na Bélgica, sobretudo considerando que esses trabalhos em geral são feitos por artistas distintos.

Os principais autores de nosso quadro teórico nos forneceram subsídios para uma reflexão sobre as funções da talha enquanto estrutura e também enquanto ornamentação. No que concerne ao primeiro aspecto, baseamo-nos, sobretudo nos estudos do já citado Michel Lefftz, que discorre sobre os elementos que podem servir para a análise morfológica dos drapeados na escultura portuguesa e brasileira. No artigo *Análises Morfológicas dos Drapeados na Escultura Portuguesa e Brasileira. Método e Vocabulário*, o autor define a “gramática do drapeado”,

¹ TEIXEIRA, Raquel. **São Miguel Arcanjo**: complexidade da Técnica construtiva de uma policromia. 2003. 119 f. Monografia (Especialização em Conservação e Restauração) - Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

² MOREIRA, Fuviane Galdino. **Análise Tipológica dos Estofamentos das Esculturas Policromadas do Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim**. 2009. 149 f. Monografia – (Bacharelado em Artes Plásticas) - Trabalho de Conclusão do Curso de Artes Plásticas da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2009.

³ LEFFTZ, Michel. Análises morfológicas dos drapeados na escultura portuguesa e brasileira. Método e vocabulário. **Revista imagem brasileira**, Belo Horizonte, n. 3, p. 99-111, 2006.

procurando explicitar as chaves de análise do panejamento, a partir dos estudos da talha da escultura. O drapeado corresponde a um conjunto de dobras formadas por uma ou várias partes do tecido. Essas dobras são, muitas vezes, ligadas umas às outras, em sequências e seguindo um ritmo. Raramente são isoladas; podem ser repetidas ou ter variações de amplitude que designam a aparência de sua forma.

Apesar de sabermos que a contribuição da talha para a identificação iconográfica não é muito grande (apenas para o tipo de hábito, para a presença ou não de véu etc.), sua grande importância é de caráter estético, contribuindo para a ornamentação da obra.

Nesse sentido, para falar sobre a função do ornamento nos direcionamos a Jean-Claude Bonne. Em *Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de Saint Rémi)*⁴, este autor discorre que o ornamento é normalmente pensado como um gênero artístico inferior, bom apenas para decorar os quadros ou as superfícies, completar as imagens, os objetos ou os edifícios.

Segundo Bonne⁵, *orno* e *ornare* são termos do latim medieval, cujo campo semântico designa parcialmente o que nós entendemos por “ornar” e “ornamento” em um sentido estético. O ornamento teve, na Idade Média, o sentido clássico de material útil ou relacionado ao funcionamento de uma coisa (o mobiliário para uma casa, as armas para um soldado) que comparamos com a função da talha, mais especificamente dos drapeados, para as imagens sacras.

Pensando o emprego do ornamento no barroco, lembramos-nos do significado que ele tem ao designar as realidades imateriais ou espirituais (as virtudes do homem e sua alma). Na tradução latina do grego, “*Ornatus* é igualmente considerado “Cosmos”, designados pela Ordem estabelecida por Deus sobre os elementos do Universo”⁶.

Assim, frisamos, tal como Bonne, que o ornamento tem um sentido muito maior do que o de simplesmente decorar. Selecionamos da talha, pois, as partes que mais

⁴ BONNE, Jean-Claude . **Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de Saint Rémi)** . Annales, Paris, année 51, n. 1, jan/fev. 1996, p. 37-70.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid., p. 41.

relevância possui para a ornamentação da peça, através do tipo de dobras e pregas e de sua qualidade, e que também permitem avançar hipóteses sobre sua datação e procedência geográfica (e mesmo, em alguns casos, autoria). Além disso, realçamos que é nas vestimentas e nos cabelos que o escultor podia aplicar todo o seu conhecimento técnico.

Essas duas partes da escultura, vestimentas e cabelos, têm uma importância simbólica para as imagens cristãs. Segundo Maria José Palla⁷, a importância da representação das vestes para as imagens se deva, possivelmente, ao relato de alguns trechos bíblicos. Em Gênesis, cap. 28, versículos 20-21, temos a seguinte passagem: “Jacob fez então o seguinte voto, se me der pão para comer e roupa para vestir, e se eu regressar em paz à casa de meu pai, o Senhor será o meu Deus”. A roupa assumiu aí um significado tão grande quanto o do pão: um alimento essencial da vida.

A veste pode ser sacralizada até mesmo pela aproximação de sua matéria, o tecido, com o que está mais próximo do ser divino. O cap. 19, nos versículos de 11 a 12 dos Atos dos Apóstolos, comprova essa afirmação. “[...] Deus fazia milagres extraordinários por intermédio de Paulo, de modo que lenços e outros panos que tinham tocado o seu corpo eram levados aos enfermos; e afastavam-se deles as doenças e retiravam-se os espíritos malignos”.

Quanto aos cabelos, há uma lacuna desse tema entre os estudiosos, a qual este trabalho tentou revisar. Segundo William Carey Taylor⁸, no dicionário do Novo Testamento Grego, Komé quer dizer cabelo (comprido) como ornamento. Gilmer Thomas; Jon Jacobs e Milton Vilela, em Concordância Bíblica Exaustiva⁹, relatam que a palavra cabelo aparece 22 vezes em toda a Bíblia, sendo 16 no Antigo Testamento e 6 no Novo, o que indica a relevância do cabelo para o cristianismo.

Fragmentos e passagens bíblicas também apontam para a importância do cabelo, como no Apocalipse, cap. 1, versículos 14-15, os cabelos são citados na

⁷ PALLA, Maria José. Traje e exclusão: pintura de Vasco Fernandes e Oficina. In:_____. **Traje e pintura:** Vasco e o retábulo da Sé de Viseu. Lisboa: Editorial Estampa, 1999. Disponível em: <www.2.fcsh.unl.pt/deps/estportugueses/escritos/Traje_e_exclusao.pdf>. Acesso em: 23 set. 2008.

⁸ TAYLOR, Willian Carey. Dicionário do Novo Testamento Grego. Rio de Janeiro: JUERP, 1991.

⁹ GILMER, Thomas L. JACOBS, Jon; VILELA, Milton. Concordância Bíblica Exaustiva. São Paulo: Vida, 1999.

representação do próprio Deus: “Tinha ele cabeça e cabelos brancos como lã cor de neve. Seus olhos eram como chamas de fogo”¹⁰. Os cabelos fariam parte, portanto da própria força e santidade divina.

Essa relação com o cabelo pode ser observada até mesmo no livro dos Regimentos Oficiais Mecânicos de Lisboa¹¹ introduzido no Brasil Colônia. Esse livro, de 1572, contém prescrições e particularidades que deveriam dar subsídio ao perfeito funcionamento dos ofícios existentes em Portugal e que depois foram se difundindo em suas colônias. Com o intuito de regularizar a profissão de imaginário na cidade de Lisboa, foram determinadas as seguintes normas: “que se fizesse um Cristo de três palmos de comprimento posto na cruz com seu calvário e que se realizasse a feitura de uma imagem de Nossa Senhora com o menino Jesus no colo”. Ambas as peças deveriam mostrar a beleza dos rostos, das mãos, uma boa postura e boa invenção no panejamento e dos cabelos.

Uma de nossas referências para as pesquisas sobre os cabelos é o estudo desenvolvido por Carlos Magno de Araújo¹². A partir de suas pesquisas sobre a imaginária no Campo das Vertentes, distrito da cidade de São João Del Rei, denominada São Miguel do Cajuru, esse autor identificou um grupo de cinco imagens no interior da igreja matriz, cujas características formais o levaram a creditá-las à mesma pessoa: são as imagens de São Miguel Arcanjo, São Gabriel, São Rafael, Nossa Senhora da Conceição e Cristo Crucificado (Figuras 1, 2, 3 e 4).

Pela falta de documentação no arquivo da igreja e do Museu Regional de São João Del Rei, como recibos e livros de registros e despesas, não foi possível conhecer ainda o nome do autor dessas obras, mas como as imagens estão na Matriz de São Miguel de Cajuru, são chamadas de obras do Mestre do Cajuru.

¹⁰ BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução dos Monges de Maredsous (Bélgica). 145 ed. rev. São Paulo: Ed. Ave Maria, 2001.

¹¹ CORREIA, Vergílio. **Livro dos Regimentos dos Oficiais Mecânicos da mui nobre e sépre leal cidade de Lisboa (1572)**: Do Regimento dos Marceneiros. Exame dos Ensambladores. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 1926, p. 110.

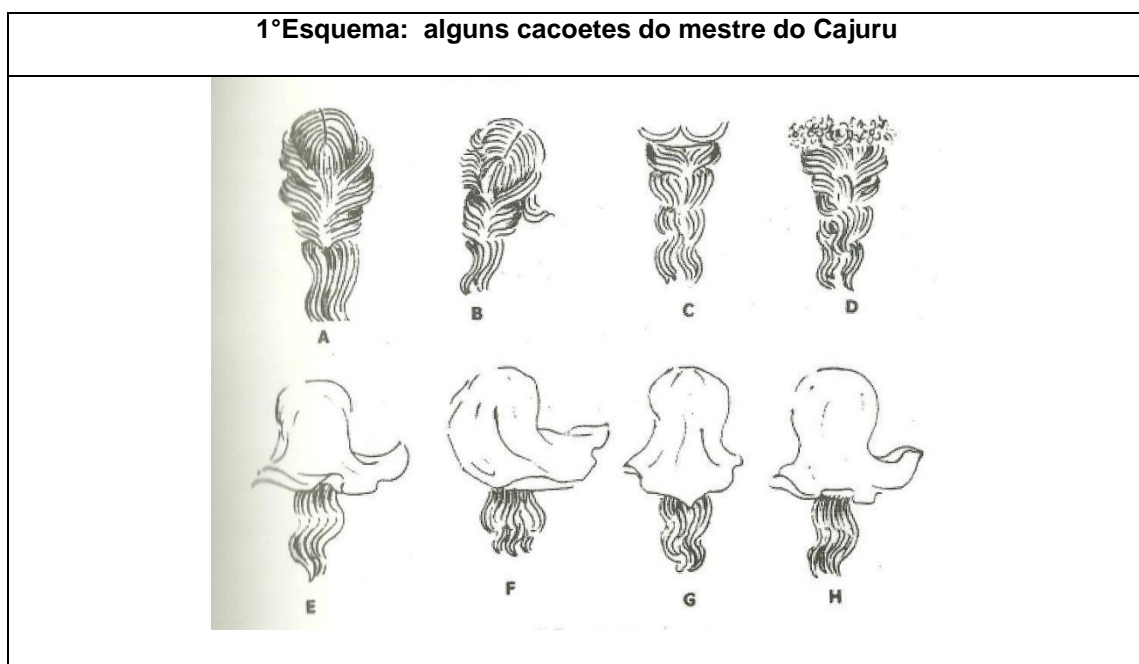
¹² ARAÚJO, Carlos Magno de. Aspectos preliminares do levantamento e identificação da obra do “Mestre do Cajuru” e sua Escola. **Revista Imagem Brasileira**, Belo Horizonte, n. 2, p. 49-54, 2003.



Figuras 1, 2, 3, 4 - Imagens de São Gabriel, São Rafael, N. Sra da Conceição e Cristo Crucificado. Fonte: Araújo (2003 p. 49-54).

Como podemos observar na tabela 1, foram identificadas como características peculiares às obras do “Mestre do Cajuru” as seguintes particularidades: cabelos partidos ao meio (para representações de figuras adultas), ondulados em mechas voltadas para trás, com contínuas estrias e caindo às costas como *rabo de cavalo*. No caso das representações infantis, os cabelos são partidos ao lado, com volumosos topetes.

Tabela 1 - Características peculiares às obras do “Mestre Cajuru”



A) Cabelo da Imagem de São Jorge – Museu de Arte Sacra de São João Del Rei.
B) Cabelo de Cristo Crucificado – Igreja de São Francisco de São João Del Rei.
C) Cabelo de São Miguel – Igreja Matriz de São Miguel do Cajuru.
D) Cabelo de São Gabriel – Igreja Matriz de São Miguel do Cajuru.
E) Cabelo de Nossa Senhora do Carmo – Coleção Particular de São João Del Rei
F) Cabelo de Nossa Senhora do Carmo – Igreja Matriz de São Brás
G) Cabelo de Nossa Senhora da Conceição – Igreja Matriz de São Miguel do Cajuru.
H) Cabelo de Nossa Senhora do Rosário – Igreja Matriz de Santa Rita Durão.

Fonte: Araújo (2003, p. 49-54).

No que diz respeito ao nosso estudo, optamos por não analisar a fundo todas as 240 peças identificadas e pertencentes ao acervo de arte sacra porque isso demandaria um tempo que ultrapassa os limites de uma dissertação de Mestrado. Acerca disso, é importante ressaltar que desse total, cinco esculturas não foram encontradas (ver anexo 7). Assim, embora tenhamos feito um banco de dados, listando todas as imagens, selecionamos 23 delas, pelos seguintes critérios: o primeiro foi a escolha de imagens cuja procedência já havia sido sugerida no Trabalho de Conclusão de Curso, em 2009, o que nos permitiria dar continuidade àquele trabalho e testar nossas hipóteses de então. Assim, escolhemos as imagens supostamente baianas e uma imagem que naquela ocasião havíamos sugerido ser de procedência mineira ou portuguesa. Também levamos em consideração o estado de conservação das imagens, o que facilitaria a análise. E, por fim, selecionamos aquelas sobre as quais há alguma informação sobre seus doadores ao Museu, enfatizando as imagens de grande dimensão pela maior possibilidade de observação e análise da talha.

A fim de desenvolvermos melhor o nosso trabalho, dividimo-lo em três capítulos. No capítulo 1, fizemos um estudo sobre a história do acervo de arte sacra desde a sua constituição como Museu de Arte Religiosa, na década de 40, passando por um breve histórico sobre a criação do IPHAN (Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) até a sua implantação no Estado do Espírito Santo.

No capítulo 2, empreendemos uma análise descritiva da talha das vestes e dos cabelos das esculturas do Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim, das 23 imagens selecionadas para este estudo. Baseamos-nos na descrição feita por

Lefftz¹³ que estabelece uma leitura dos drapeados encontrados nas vestimentas das esculturas e tipos de nomenclaturas, a partir da identificação de características específicas no que concerne à forma, ao volume e à complexidade das dobras. Estudamos em nosso trabalho a ordem das dobras, tendo em vista que já empreendemos anteriormente um estudo sobre a policromia¹⁴.

No capítulo 3, fizemos comparações entre as peças do Acervo de Arte Sacra do Espírito Santo com o panejamento e os cabelos das imagens de outras regiões do país (Bahia e Minas Gerais), e de acordo com critérios técnicos e estilísticos. Além disso, cruzamos os dados obtidos a partir dessas análises com as informações adquiridas da monografia¹⁵.

Para a análise técnica e estilística das imagens, além dos já citados estudos de Lefftz e Araújo, também utilizamos, dentre outros, os estudos de Eduardo Etzel, em que traça um panorama da imaginária brasileira, mostrando a influência de Portugal e da Espanha e as peculiaridades das imagens de acordo com cada região e/ou época: *O Barroco do Brasil: psicologia e remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina*, de 1974; *Imagem sacra brasileira*, de 1979; e *Arte Sacra, berço da Arte Brasileira*, de 1984.

Para o conhecimento das características da talha e da policromia das esculturas, direcionamo-nos à obra da professora da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) Beatriz Coelho, que também fundou o Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (Cecor) da UFMG. No livro *Devoção e Arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*, mais precisamente, no capítulo chamado *Materiais, técnicas e conservação*, além de termos encontrado as definições para o termo policromia, identificamos as descrições estilistas empregadas nas esculturas sacras e em seus diferentes aspectos construtivos.

¹³ “Éléments de méthodologie pour servir à l’analyse morphologique du drapé. Cas d’application: la sculpture”, de Michel Lefftz. In *Policromia. A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII. Actas do Congresso Internacional*. Lisboa 29, 30 e 31 de Outubro, Lisbonne, 2004; LEFFTZ, 2006.

¹⁴ MOREIRA, 2009.

¹⁵ Ibid.

Na tese de doutorado da Prof.^a Dr.^a Maria Regina Emery Quites¹⁶, encontramos uma divisão categórica das imagens de vulto, a partir de suas características estruturais que nos possibilitou conhecer de forma mais precisa as tipologias existentes de esculturas. Também citamos Cláudia Maria Guanais Aguiar Fausto, mestre em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia, que desenvolve pesquisas relacionadas às análises técnicas e estilísticas com um direcionamento à policromia das vestimentas da imaginária baiana.

Com o intuito de alcançarmos os objetivos propostos, desenvolvemos um levantamento e leitura de bibliografia especializada correspondente à história do Espírito Santo e a do Acervo de Arte Sacra; sobre arte sacra no Espírito Santo, no Brasil e na Península Ibérica. Também foi feita uma leitura de bibliografia de caráter teórico nos campos da história da arte formalista, da ornamentação e do patrimônio cultural. A pesquisa de documentação primária sobre o acervo foi feita no Centro Documental da Cúria Metropolitana de Vitória; no Instituto de Filosofia e Teologia da Arquidiocese de Vitória (IFTAV); nos Arquivos Públicos: municipal e estadual; no Núcleo de Conservação e Restauração do Centro de Artes da UFES; assim como na Biblioteca Setorial do Centro de Artes da UFES e na Biblioteca Central, também dessa instituição. O estudo das fichas dessas imagens, organizadas pela UFES, provavelmente no período em que o acervo ficou sob sua responsabilidade, e encontradas no IPHAN, nos permitiu ampliar nossas possibilidades de análise, cruzando as informações obtidas pela análise formal com o contexto histórico no qual se configurou a constituição desse acervo.

Levando-se em consideração que esse estudo tem caráter comparativo, foram feitas pesquisas de campo, visitando-se as igrejas e os museus das cidades históricas de Minas Gerais (São João Del Rei, Mariana e Ouro Preto), investigando as características das vestimentas das imagens e os rituais religiosos dos quais estão envolvidas; e para o mesmo fim, foi feita uma viagem a Salvador, Bahia. Para essa análise comparativa, também dispomos de reproduções fotográficas de imagens, cuja origem é conhecida por meio documental ou por atribuição de especialistas. A

¹⁶ QUITES, Maria Regina Emery. **Imagem de vestir**: revisão e conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil. 2006. 383 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

análise técnica e estilística dos drapeados do panejamento e das formas dos cabelos das esculturas foi feita por meio de exames organolépticos, realizados com observação visual e com lupa.

O que torna os estudos sobre este acervo capixaba de arte sacra mais raros é a pouca divulgação do acervo (ele não está em exibição), além do fato de que ele não está catalogado ainda. Mas a partir das pesquisas realizadas no IPHAN, que possuía anteriormente a guarda das imagens, foi-nos possível localizar a ficha iconográfica de algumas dessas peças. Outro documento importante foi o Projeto de Mapeamento e Catalogação para a restauração das peças, realizado pelo Prof. Atílio Colnago Filho em 1995, com informações obtidas a partir do arrolamento do acervo adquirido do IPHAN. Além disso, em nossa pesquisa, fizemos um banco de dados e de imagens das peças deste acervo, que estão dispostas de acordo com a sua iconografia e apresentadas no anexo do trabalho.

Esse tipo de estudo sintático das imagens, a partir da análise das formas, dentro das propriedades de seu processo construtivo, abarca significados peculiares a cada escultura. Isso pode nos permitir identificar seus autores, em qual circunstância econômica e social as imagens foram feitas, por quem foram encomendadas e para qual uso foram destinadas. Esses conhecimentos são fundamentais para entendermos melhor as esculturas, e, em nosso caso, contribuímos para a preservação do Acervo de Arte Sacra do Espírito Santo.

Cabe destacar que este conjunto é de grande relevância para o Estado, pois se trata de um acervo que reúne peças de diversas procedências, tanto particulares (oratórios domésticos) quanto coletivos, (igrejas e conventos, por exemplo), podendo ressaltar aqueles desativados no Estado, como é o caso do Convento de São Francisco, atual sede da Cúria Metropolitana de Vitória e da Capela de Santa Luzia, primeira sede do acervo de arte sacra.

1. A CONSTITUIÇÃO DO ACERVO DE ARTE SACRA DO MUSEU SOLAR MONJARDIM (ES)

O Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim¹⁷ pertencia originalmente ao Museu de Arte Religiosa do Espírito Santo, que começou a funcionar em 20 de julho de 1945, na Capela de Santa Luzia, em Vitória, a partir do Decreto governamental de 1939. Sua criação se insere num contexto nacional de preocupação com o patrimônio, cujo marco fundamental foi a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), no governo de Getúlio Vargas, mais precisamente em 13 de janeiro de 1937, pela Lei nº 378¹⁸, cuja direção foi confiada a Rodrigo Melo Franco de Andrade.

O SPHAN era vinculado ao Ministério da Educação e Saúde, que tinha como Ministro Gustavo Capanema. Foi a pedido dele que, em 1936, Mário de Andrade elaborou o anteprojeto de lei para a salvaguarda do patrimônio cultural brasileiro, contando com o auxílio de outros intelectuais modernistas como Manuel Bandeira, Prudente de Moraes Neto, Luís Jardim, Afonso Arinos, Lúcio Costa e Carlos Drummond de Andrade. A atuação do SPHAN, hoje IPHAN e subordinado ao Ministério da Cultura, segue o Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, que determina a organização da proteção e regulamentação do que deveria ser preservado no Brasil¹⁹. No que tange à contextualização histórica da preservação

¹⁷ O Solar Monjardim foi construído no final do século XVIII por determinação do Capitão Mor Francisco Pinto Homem de Azevedo. Em 1816, sua filha D. Ana Francisca Maria da Penha Benedita Homem de Azevedo casou-se com o Coronel José Francisco de Andrade e Almeida Monjardim, e a residência passou a pertencer à família Monjardim. Posteriormente, Alpheu Adelpho Monjardim de Andrade e Almeida (Barão) passou a residir no Solar Monjardim com a esposa e seus filhos. Daí em diante seus descendentes ocuparam-na sucessivamente. No governo do Dr. Jones dos Santos Neves a residência foi alugada aos descendentes do Barão para instalação do Museu Capixaba.

¹⁸ CARVALHO, José Antônio. A atuação do IPHAN no Espírito Santo: Breve Histórico do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Revista Fundação Jones dos Santos Neves**, Vitória, ano 2, n. 4, p. 24-29, 1979.

¹⁹ Em 2 de janeiro de 1946, o Decreto-Lei nº 8.534, alterou o nome de SPHAN para Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), passando a ter a partir dessa reformulação uma Divisão de Estudos e Tombamentos (com seções de Arte e História); e outra de Conservação e Restauração (com seções de Projetos e Obras). Haveria também 4 distritos, além de mais três museus (Inconfidência, em Ouro Preto; e Ouro, em Sabará, ambos no Estado de Minas Gerais; e o das Missões, no Rio Grande do Sul). (CARVALHO, José Antônio, 1979, p. 24). Em 1970, o artigo 14 do decreto nº 66967, de 27 de julho transformou o DPHAN em IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), e em março de 1976 a Portaria 230, de 26 de março, tornou oficial o regimento interno do IPHAN. Em 1979, criou-se o SPHAN (Subsecretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) que em 1990 transformou-se em IBPC (Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural). Já em 1994, retorna o nome IPHAN pela medida provisória nº 610 de 8 de setembro. BERNDT, Angelita; BASTOS, Rossano Lopes. 1996, p. 19.

patrimonial no Espírito Santo, sabemos que desde a criação do IPHAN havia nesse Estado um representante do seu Diretor Geral. O primeiro deles foi André Carloni, que saiu do cargo em 1965. Nesse ano, foi então designado o arquiteto Dr. Christiano Woelffel Fraga, que ficou até 1977.

No âmbito religioso do patrimônio histórico deste Estado, sobressai-se a Capela de Santa Luzia, construída no século XVI, sobre uma rocha, na Cidade Alta, na rua José Marcelino²⁰, pelo Donatário Duarte Lemos. É o edifício de fundação mais antiga ainda de pé em Vitória. Além disso, sabemos que em 1845, mediante a sanção da Lei Provincial nº 5 de 28 de julho desse ano, foi aprovado o compromisso da Irmandade de Nossa Senhora dos Remédios, que funcionava anexa à igreja de Santa Luzia. Segundo Elmo Elton, em sua obra intitulada, *Velhos Templos de Vitória e outros Temas Capixabas*²¹, essa irmandade celebrava todos os anos, no dia 13 de dezembro, a festa de Santa Luzia. A procissão sempre conduzia dois andores: o de Santa Luzia e o de Nossa Senhora dos Remédios. Assim, também teria funcionado nesse local a Irmandade de Santa Luzia.

Essa capela funcionou normalmente até 1928, conforme o catálogo de bens culturais tombados no Espírito Santo. Também consta que, embora precário o seu estado de conservação, ainda em 1919 eram celebradas missas semanais ali²². Em 1943, o estado de conservação da capela se agravou (ver anexo 1), sendo necessária uma restauração, dirigida então pelo engenheiro Paulo Barreto e executada pelo construtor André Carloni. Nesse período, o SPHAN havia indicado a Capela para tombamento, que foi concluído em 1946. Em 20 de junho de 1945, como consta no Cadastro Nacional de Museus, Departamento de Museus do IPHAN, após o término da restauração (ver anexo 2), nela foi instalado o Museu de Arte Religiosa²³.

O Jornal *A Gazeta*, do Estado do Espírito Santo, registra a relevância desse museu não só para Vitória, mas, também, para outras cidades deste Estado, assim como para outros Estados brasileiros e até mesmo para outros países. São relatadas

²⁰ Vide: Dossiê Museu de Arte Sacra – Capela de Santa Luzia – 21SR / IPHAN.

²¹ ELTON, Elmo. **Velhos Templos de Vitória & Outros Temas Capixabas**. Vitória, Conselho Estadual de Cultura, 1987.

²² Vide: Dossiê Capela de Santa Luzia – Exposições de curta duração – 21RS / IPHAN.

²³ Cadastro Nacional de Museus, Departamento de Museus do IPHAN.

visitas feitas a esse museu nas décadas de 1950 e 60, como o mostram as fotografias abaixo. Estes recortes de jornais foram encontrados no arquivo do IPHAN. Eles informam, inclusive, sobre a forma de aquisição de algumas das peças, citando os nomes de seus doadores.

A Gazeta de 11.04.1957

MUSEU DE ARTE RELIGIOSA

O Museu de Arte Religiosa (antiga Capela de Santa Luzia) foi, durante o mês de Março último, visitado por 102 pessoas, total desse de que foram parcelas:

30 homens, 64 mulheres e 8 menores.

Procedente deste Estado 98 visitantes e de outros Estados 4, sendo de:

Vitória	84
Alegres	1
Cariacica	3
Espírito Santo	9
Mimoso do Sul	1
	98
Outros Estados:	
Distrito Federal	2
Estado do Rio	1
Minas Gerais	1
	4
TOTAL	102

Números de dias úteis: 2.

O Museu recebeu o seguinte doativo: — Pequena imagem de N. S. da Conceição — Trabalho em gesso — oferta do sr. Clodoaldo do Nascimento.

Figura 5 - Museu de Arte Religiosa / visitas 1.
Fonte: Jornal A Gazeta: 11 de abril de 1957.

"A Gazeta 05.11.1960"

145 pessoas visitaram Museu de Arte Religiosa em setembro último

O Museu de Arte Religiosa (antiga Capela de Santa Luzia) foi, durante o mês de setembro último, visitado por 145 pessoas, total desse de que foram parcelas: 13 homens, 25 mulheres e 106 menores.

Procedentes deste Estado 122 pessoas efetuaram essas visitas, 16 de outros Estados e 1 da América do Norte.

MUNICIPIOS

Os visitantes, por municípios são os seguintes: Vitória, 106, Afonso Cláudio, 3; Cariacica, 11; Colatina, 1; Espírito Santo, 6 e Linhares, 1.

Foram os seguintes os números dos residentes em outros Estados que concorreram para aquela visitação: Guanabara, 9; Bahia, 1; Minas Gerais, 5 e São Paulo 1.

VISITANTES ILUSTRES

Entre as pessoas que visitaram o Museu, destacamos as seguintes: Governador Carlos Lindenberg e Embaixador John Moors Cabot, dos Estados Unidos, além do general Cyro da Silveira e Desembargador Gumercindo de Souza Mendes.

Figura 6 - Museu de Arte Religiosa / visitas 2.
Fonte: Jornal A Gazeta: 05 de novembro de 1960.

O Museu de Arte Religiosa funcionou na Capela de Santa Luzia até 1966, quando o seu acervo foi então incorporado ao do Museu Capixaba. Criado por meio do Decreto nº 10610 de 3 de junho de 1939, o Museu Capixaba teve sua primeira instalação numa sala do Quartel da Polícia Militar, no Parque Moscoso, em Vitória, Espírito Santo. Suas atividades, iniciadas em 1940, permaneceram nesse local até 1952, quando então foi transferido para a residência Solar Monjardim, que havia sido alugada pelos descendentes do Barão Alpheu Adelpho Monjardim de Andrade e Almeida. Até esse período, essa edificação funcionava como residência e chácara dos herdeiros do Barão de Monjardim. Em 1954, após a criação da Universidade do

Espírito Santo (pelo Governo do Estado), a administração do Museu foi entregue, em caráter experimental, à mesma Universidade.

Em 17 de janeiro de 1966, por meio da Lei nº 2.204, o Governo transferiu o acervo do Museu Capixaba para a guarda da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) – federalizada em 1961 (ver anexo 3). Com a junção desse acervo com o do Museu de Arte Religiosa, formou-se um único Museu denominado Museu de Arte e História da UFES, declarado de utilidade pública por meio do Decreto nº 2.272, de 30 de novembro de 1966, ano em que ainda funcionaria no Solar Monjardim. Para assumir a direção desse Museu, foi nomeado o Prof. Christiano Woelffel Fraga.

Em 1969, o Museu de Arte e História da UFES foi fechado à visitação pública devido às obras de restauração que se iniciaram nesse local, sob as ordens do IPHAN. O acervo de arte sacra, nesse período, foi encaixotado, permanecendo guardado nessas condições até o final de 1979.

Quanto à Capela de Santa Luzia, em 1976, o museu ainda se encontrava desativado, então, foi solicitado ao SPHAN a cessão do imóvel para a instalação de uma Galeria de Arte Contemporânea, que recebeu o nome de Galeria de Arte e Pesquisa da UFES²⁴, mantida em parceria com o SPHAN. Consta no Jornal *A Gazeta*, do dia 24 de junho de 1976, a inauguração dessa galeria, às 20 horas, no dia 25 de junho desse mesmo ano²⁵.

O requerimento ao Patrimônio Histórico Nacional da Capela de Santa Luzia, que estivera fechada durante três anos, seria um sonho antigo do Centro de Artes da UFES, como informou seu diretor, na época, Paulo César Simões Magalhães, ao Jornal *A Tribuna*, do dia 25 de junho de 1976.

Nesse mesmo ano, a UFES – representada pelo Reitor, na época, Rômulo Augusto Penina – e o próprio IPHAN firmaram um novo convênio para a abertura e o funcionamento do Museu de Arte e História da UFES, que passaria a se chamar

²⁴ Dossiê Capela de Santa Luzia, Histórico – 21SR/IPHAN.

²⁵ Vide “Galeria é inaugurada amanhã”. **A Gazeta**, Vitória, jun. 1976.

Museu Solar Monjardim, o que de fato aconteceu em março de 1980²⁶. (ver anexo 4).

Reinaugurado o Solar, poucas peças do antigo “Museu de Arte Sacra” puderam ser expostas; a maioria continuou guardada dentro de uma sala, a única disponível, e longe das condições ideais de sua preservação.

Diante de suas possibilidades, o Coordenador do Museu da UFES, Sebastião Pimentel Franco, e a restauradora Rachel Diniz Ferreira, ambos também professores da UFES, promoveram uma higienização do acervo, tentando acondicioná-lo de acordo com a estrutura de que dispunham, iniciaram, também, uma campanha junto às autoridades competentes e junto à imprensa local, com o intuito de reativar o Museu de Arte Sacra.

O Jornal *A Gazeta*, de 12 de junho de 1984, trouxe uma reportagem sobre o acervo de arte sacra²⁷. Se, de um lado, o artigo escrito por Álvaro Muniz expõe um grupo de pessoas que lutavam pela reativação do Museu de Arte Sacra na Capela de Santa Luzia, por outro lado, havia aqueles que defendiam a permanência da Galeria de Arte e Pesquisa da UFES, ativada nessa Capela, desde 1976.

Para a vereadora Maria Elizabeth Osório da Costa (Beth Osório), rever a localização do acervo e a reabertura do museu se justificaria, em primeiro lugar, pelo término do prazo de convênio entre a UFES e o SPHAN. Em segundo lugar, o acervo que havia sido transportado para o Museu Solar Monjardim (na época, também desativado), estava mal acondicionado.

O Prof. Sebastião Pimentel Franco, empenhado na reativação do Museu de Arte Sacra, considerava fundamental fazer conhecê-lo. Assim, declarou para a reportagem de 1984 que a exposição desse acervo seria “uma questão prioritária para a população”. Isso também era enfatizado pela restauradora Rachel Diniz, que falava da necessidade de cuidados especiais às peças do acervo, que estavam há 10 anos encaixotadas: “Quanto mais o tempo passasse [ela exemplifica a partir do altar-mor da Capela de Santa Luzia] maior seria o trabalho de sua restauração”. A

²⁶ Dossiê Museu de Arte Sacra – Capela de Santa Luzia – 21 SR/IPHAN.

²⁷ MUNIZ, Álvaro. Entidades brigam pela posse da Capela Santa Luzia. **A Gazeta**, Vitória, jun. 1984.

mesma preocupação se aplicava às peças do acervo, como mostra a ilustração a seguir.



Figura 7 - Entidades culturais brigam pela posse da Capela Santa Luzia 1.
Fonte: Jornal *A Gazeta*: 12 de junho de 1984, p. 1.

A diretora da Galeria de Arte e Pesquisa e professora do Centro de Artes da UFES, na época, Jerusa Samu, defendia a permanência da galeria na Capela de Santa de Luzia, cujo espaço, localizado no centro de Vitória, seria mais fácil para atrair os artistas e o público em geral. De toda forma, Jerusa Samu considerava que tanto a galeria, quanto o museu, eram patrimônios importantes para a sociedade, e que independente de sua localização, o fundamental é que nada poderia prejudicar a terceiros. Assim, ela propunha uma discussão no âmbito da universidade com as partes interessadas participando. A seguir, expomos outro recorte do jornal *A Gazeta* correspondente a essa mesma reportagem de 1984, que mostra um pouco da opinião dessas pessoas em relação à reabertura e à conservação do acervo do Museu de Arte Sacra.



Figura 8 - Entidades culturais brigam pela posse da Capela Santa Luzia 2.
 Fonte: Fonte: Jornal A Gazeta: 12 de junho de 1984, p. 1.

Ainda na década de 1980, o então diretor do Museu Solar Monjardim, o museólogo Sebastião Pimentel Franco e a restauradora Rachel Diniz Ferreira, organizaram duas exposições temporárias nas dependências do Museu Solar Monjardim. A apresentação do conjunto dessas imagens no evento cultural promovido por esses professores denominou-se Arte Sacra. Ocorreu em 1984, reunindo uma pequena parte do acervo (as peças que consideraram estar em um bom estado de conservação). O objetivo principal era mostrar à população e aos órgãos responsáveis a importância dessas imagens e a necessidade de sua divulgação. Outra exposição, realizada em 1987, por Franco e Ferreira buscou sensibilizar as autoridades competentes e o público em geral para que lutassem pela preservação do acervo. Essa nova mostra, que se intitulou convenientemente com o trocadilho *Quando o santo não faz milagre*, reuniu 78 peças que estavam em precário estado de conservação.

Dessa forma, foram elaborados dois relevantes projetos: um, por Franco, para o levantamento fotográfico e o cadastramento do acervo, que foi o primeiro levantamento do acervo (esculturas e alfaias); o outro, por Ferreira, destinado à organização da reserva técnica, para melhor guardar e conservar esse acervo.

Desse segundo projeto, resultou um convênio com a Diretora do Centro de Artes da UFES, na época, Maria Helena Lindenberg Coelho Amoedo Lopes, para a realização dessa meta. Em 1988, foi firmado esse Convênio pela Resolução nº 1/CD/CAR, por meio do Núcleo de Conservação e Restauração do Centro de Artes da UFES (NCR/CAR/UFES), que permitiria, dentre os objetivos propostos, restaurar as imagens do acervo, preocupando-se, também, com uma melhor definição do lugar de seu acondicionamento.

Com esse intuito, foi criado outro convênio em 1995, entre o IPHAN, por meio da Diretora de sua 21ª Superintendência Regional, na época, Tereza Carolina Frota de Abreu, com o NCR/CAR/UFES, para a restauração do acervo, visando à criação de um Museu especificamente de Arte Sacra. Justificava esse novo convênio o fato de o Acervo do Museu Solar Monjardim possuir ampla variedade de peças, e não apenas esculturas, havendo ali conjuntos de armamentos e móveis pertencentes à família Monjardim. A seguir, uma fotografia tirada da equipe do NCR correspondente a esse período. De óculos, e mais ao centro, o Prof. Attilio Colnago Filho, e do lado direito, na extremidade da mesa, a técnica em Restauração Raquel Pimentel.



Figura 9 - Projeto de Mapeamento, Catalogação e análise do estado de conservação do Museu de Arte Sacra do Espírito Santo.

Fonte: (COLNAGO FILHO, 1995).

No Ofício nº 14/ 2010/ do NCR/CAR/UFES, verificamos que de 1996 a 2009 foram restauradas 139 peças. A localização definitiva das peças restauradas ainda não foi definida pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), órgão criado pela Lei nº 11.904/2009, atualmente responsável pelo acervo, no enquanto, ao IPHAN, antigo responsável pelo acervo, ficou destinada a fiscalização de sua conservação. Por enquanto, algumas das imagens foram enviadas ao Museu Solar Monjardim e outras ainda estão na Capela de Santa Luzia, embora não haja um registro oficial da localização delas. Assim, em nossa pesquisa, propusemo-nos também a identificar a localização exata dessas peças.

A maior parte do acervo, conforme documentos do IPHAN, foi obtida dentro do Estado do Espírito Santo. Algumas peças se adquiriram por meio de doações, e outras se obtiveram pela Comissão Administradora do Museu de Arte Sacra, com recursos provenientes do Estado.

De acordo com um levantamento efetuado em 1963, o acervo de arte sacra contava, inicialmente, com 373 peças entre imagens, oratórios, mobiliários e outros objetos²⁸, em diversos tipos de materiais: madeira, terracota, pedra-sabão, bronze, ferro, cobre, prata, gesso, madrepérola, porcelana e osso.

A correspondência das imagens em estudo com o levantamento de dados apresentado no final deste trabalho é feita a partir de números de registro e de fichas consultados nos arquivos do IPHAN.

O levantamento de dados a respeito dessas imagens nos permitiu ter uma ideia aproximada da quantidade de esculturas por iconografia. Mas, acerca disso, é importante ressaltar que há atribuições iconográficas questionáveis, ora pela falta de elementos que caracterizam os atributos, importantes para a identificação da peça, ora por não se coincidirem as características iconográficas de representação dos santos com aquelas das esculturas. Há aquelas ainda, que devido ao seu precário estado de conservação, não lhes foi possível identificar o gênero. Para essas, fazemos a seguinte legenda: imagem não identificada.

²⁸ Dossiê sobre o Museu capixaba (atual Solar Monjardim), Histórico – 21SR / IPHAN.

Também fizemos algumas correções e sugestões de correções. Por exemplo, a imagem (Figura 10) da ficha 60, antes identificada como Santa Úrsula, não tem atributo algum que possa indicar isso. Ela não tem mais as mãos, os cotovelos estão curvados e os braços inclinados se encostam a túnica, na altura da cintura, portanto, a imagem não possui elementos que possam designá-la em uma dada iconografia, e neste caso, como uma Santa Úrsula. Os textos de iconografia mostram que essa santa mártir teria como atributos “a palma duplicada, simbolizando o martírio e a virgindade, e flechas na mão”²⁹. “Além da palma do martírio, possui como atributos uma ou várias setas, por vezes o arco, um estandarte, uma barca e uma pomba”³⁰, elementos não encontrados junto a esta imagem. É possível que se tratasse, pela presença do véu e das mãos postas, de uma imagem da Virgem, a devoção mais importante para os fieis, e assim, optamos por denominá-la Nossa Senhora.



Figura 10 - Nossa Senhora (frente e verso): madeira; sem datação; autoria desconhecida; dimensões: 25 cm x 11 cm x 4 cm. Ficha 60.

Fonte: MOREIRA, 2011.

Da mesma forma, a identificação da escultura da ficha 69 (Figura 11) não nos parece correta. Ela havia sido chamada de Santa Ifigênia por ser de cor negra. Mas após intervenção do Núcleo de Conservação e Restauração da UFES, foram

²⁹ CUNHA, Maria José Assunção da. **Iconografia Cristã**. Ouro Preto: UFOP/ Int. de artes e cultura, 1993, p. 105.

³⁰ BASTOS, Isabel da Conceição Ribeiro Soares. **Iconografia de Esposas Místicas na pintura portuguesa**. Análise de casos. 2011. 222 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte Portuguesa) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2011, p. 30.

identificados alguns resquícios de policromia na carnação do seu rosto que não eram daquela cor, logo não poderia ser a Santa Ifigênia. Além disso, a imagem não apresenta os elementos que seriam os atributos de Santa Ifigênia: uma igreja flamejante ou não em uma das mãos, e, na outra, a palma do martírio.



Figura 11 - Imagem feminina não identificada (frente e verso): madeira; sem datação; autoria desconhecida; dimensões: 21,5 cm x 8,5 cm x 3,5 cm. Ficha 69.

Fonte: MOREIRA, 2011.

A imagem da ficha 122 (Figura 12), identificada como Nossa Senhora da Apresentação, talvez pela posição dos braços suspensos, parece-nos ser uma Nossa Senhora do Bom Parto, pois tal gesto é mais apropriado para segurar o Menino Jesus.



Figura 12 - Nossa Senhora do Bom Parto (frente e verso): madeira; provavelmente do séc. XVIII ou XIX; autoria desconhecida; dimensões: 23 cm x 8,5 cm x 5 cm. Ficha 122.

Fonte: MOREIRA, 2011.

Já a imagem da ficha 125 (Figura 13), antes nomeada como Nossa Senhora, é identificada aqui como Nossa Senhora do Carmo. Para isso nos baseamos, principalmente, no seu hábito carmelita, com túnica e escapulário onde é estampado um desenho do Monte Carmelo, símbolo dessa Ordem. A Nossa Senhora do Carmo pode ser representada de pé, com trajes de freira Carmelita e carregando o Menino Jesus no braço esquerdo, tal como ocorre nesta imagem.



A suposição de uma nova identificação iconográfica também ocorre para a escultura da ficha 126 (Figura 14), antes nomeada como Nossa Senhora, e que propomos ser uma Nossa Senhora do Leite. Segundo Nilza Botelho Megale³¹ “A Virgem Santíssima foi homenageada pelos seus devotos em todas as fases de sua maternidade divina”. Daí, termos as invocações de Nossa Senhora da Anunciação, da Encarnação, da Expectação ou do Ó, do Parto, além de diversas representações de Maria com o Menino Jesus no presépio ou no colo. Sabemos que na representação de Nossa Senhora do Leite, a Virgem aparece sentada ou de pé amamentando ao seio o Menino Jesus. No acervo em estudo, não encontramos exatamente o mesmo tipo de composição, mas o fato do Menino colocar a mão

³¹ MEGALE, Nilza Botelho. **112 Invocações da Virgem Maria no Brasil**: história, folclore e iconografia. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1986, p. 193.

direita no seio da Nossa Senhora nos faz acreditar que essa imagem corresponda à invocação de Nossa Senhora do Leite.



Figura 14 - Nossa Senhora do Leite (frente e verso): madeira; séc. XIX; autoria desconhecida; dimensões: 27,7 cm x 14,5 cm x 7 cm . Ficha 126.

Fonte: FRANCISCHETTO, Idésio José Fim; VIEIRA, Heloisa da Silva, 2006-2007.

A imagem da ficha 146 (Figura 15), que era chamada de Santana Mestre, veste uma espécie de hábito e parece segurar um objeto que está bastante deteriorado. Conforme verificamos em textos sobre a iconografia de Santa Rita, ela também veste um hábito de cor negra. Seu traje tem mangas amplas, amarrado por uma correia de mesma cor, que lhe cai aos pés. Quanto aos atributos, apresenta coroa de espinhos, a ferida na testa e uma palma com três coroas e abelhas e um crucifixo – objeto que acreditamos ser o que porta nas mãos nesta imagem.



Outra escultura do acervo, da ficha 130 (Figura 16), antes identificada apenas como Virgem com o Menino nos parece ser uma Nossa Senhora do Rosário, pela disposição da composição. A imagem tem o braço direito levemente suspenso e o esquerdo mais próximo ao corpo, com a mão segurando uma parte mais volumosa do panejamento. Sobre esta, há um pino que acreditamos servir para encaixar o Menino Jesus, não mais presente na composição. Segundo Maria José Assunção da Cunha³², nesse tipo de invocação, “a Virgem Maria, geralmente é representada sobre um bloco de nuvens com querubins, de pé ou sentada trazendo o Menino Jesus”. Nessa mesma descrição consta o rosário nas mãos do Menino e da Virgem. Na imagem estudada, pela posição do braço direito, erguido e com a mão aberta, embora os dedos estejam faltantes, eles poderiam estar segurando um objeto pequeno como o rosário – também ele atualmente ausente (o que era comum para essa iconografia, pois se tratava de um objeto encaixado).

³² CUNHA, 1993, p. 31.



Figura 16 - Nossa Senhora do Rosário (frente e verso): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 35 cm x 16,5 cm x 16 cm. Ficha 130.

Fonte: MOREIRA, 2011.

A imagem da ficha 141 (Figura 17), antes classificada como Santa Isabel, é chamada aqui de Santa Clara. Essa interpretação se deve ao objeto que ela segura na mão direita, que parece ser um ostensório, encimado por uma hóstia, atributo desta última. Além disso, por ser uma santa franciscana, Santa Isabel geralmente é representada vestindo hábito da ordem com um cordão de quatro nós que simbolizam votos de pobreza, obediência, caridade e castidade³³, o que não é o caso aqui.



Figura 17 - Santa Clara (frente e verso): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 27 cm x 13 cm x 7,5 cm. Ficha 141.

Fonte: FRANCISCHETTO, Idésio José Fim; VIEIRA, Heloisa da Silva, 2006-2007.

³³ CUNHA, 1993.

No caso da imagem da ficha 202 (Figura 18), antes denominada de São Francisco, acreditamos ser um São Francisco de Paula. Fundador da Ordem dos Mínimos (frades menores reformados) esse santo se apresenta como ancião, vestindo hábito semelhante ao dos Franciscanos. Em sua veste há um escapulário curto, que termina em forma de meio círculo, e um cordão à cintura³⁴. Como mostra a veste da imagem (Figura 18), sobre o escapulário está representado o símbolo do Santo, um sol. Há casos em que ao centro do sol está escrito *Charitas* ou *Humilitas*. Sua cabeça é coberta por um capuz e à mão leva um cajado de peregrino – que no caso desta imagem provavelmente se perdeu.



Figura 18 - São Francisco de Paula (frente e verso): madeira; séc. XIX; autoria desconhecida; dimensões: 48 cm x 18,1 cm x 13,5 cm. Ficha 202.

Fonte: FRANCISCHETTO, Idésio José Fim; VIEIRA, Heloisa da Silva, 2006-2007.

Quanto à imagem da ficha 134 (Figura 19), sua identificação como Rei Mago não se justifica. Pela mitra, parece se tratar de um Papa. E no caso da imagem da ficha 218 (Figura 20), designada como Cristo, supomos ser um São José.

³⁴ CUNHA, 1993.



Figura 19 - Papa (frente e verso): madeira; séc. XIX; autoria desconhecida; dimensões: 27 cm x 10,5 cm x 7,5 cm. Ficha 134.

Fonte: FRANCISCHETTO, Idésio José Fim; VIEIRA, Heloisa da Silva, 2006-2007.



Figura 20 - São José (frente e verso): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 42 cm x 17,5 cm x 13,5 cm. Ficha 225.

Fonte: FRANCISCHETTO, Idésio José Fim; VIEIRA, Heloisa da Silva, 2006-2007.

A imagem da ficha 216 é denominada como São Gabriel (Figura 21), mas a ausência de asas nos mostra que essa atribuição iconográfica está incorreta. O mais provável é que seja um santo evangelista, pois está segurando um livro. Por ter somente esse atributo, não foi possível identificar exatamente a qual santo Evangelista corresponderia a essa imagem (São João Evangelista, São Lucas, São Marcos ou São Mateus).



Figura 21 - Santo Evangelista (frente e verso): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 30,5 cm x 15,7 cm x 9,3 cm. Ficha 216.

Fonte: FRANCISCHETTO, Idésio José Fim; VIEIRA, Heloisa da Silva, 2006-2007.

A escultura da ficha 205 (Figura 22) estava nomeada como São Raimundo Nonato, mas pelas características da veste e da base, certamente essa escultura representa um São Gonçalo do Amarante. Tal como consta na iconografia desse santo, a imagem veste hábito dominicano, e na base há uma ponte disposta em forma de arcos. Outros atributos característicos desse santo, mas que não foram encontrados aqui são: o ostensório, um cajado e uma viola. De toda forma, esta escultura não possui mais os braços, o que poderia contribuir, caso segurasse algum desses elementos, para esse tipo de identificação. No caso do São Raimundo Nonato, suas características se diferem muito da imagem aqui estudada, pois as representações desse santo vestem um hábito da Ordem das Mercês, sobre o qual ainda trazem uma sobrepeliz e capinha com o escudo mercedário. “Nas mãos, tem uma custódia, uma palma com três coroas, uma corrente e um cadeado”³⁵.



Figura 22 - São Gonçalo do Amarante (frente e verso): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 28,7 cm x 11,5 cm x 7 cm. Ficha 205

Fonte: FRANCISCHETTO, Idésio José Fim; VIEIRA, Heloisa da Silva, 2006-2007.

Dentre essas representações, encontramos também uma escultura até então nomeada como São Estevão com Asas, da ficha 5 (Figura 23). Mas a iconografia de Santo Estevão o mostra vestindo dalmática com estola, segurando, em uma das mãos, a palma do martírio, e na outra, o livro dos Evangelhos, sendo que aos seus pés pode haver algumas pedras. Nenhum desses elementos aparece aqui. Assim,

³⁵ CUNHA, 1993, p. 99.

considerando a presença das asas, optamos por designar essa imagem como Arcanjo.



Figura 23 - Arcanjo (frente e verso): metal; séc. XIX; autoria desconhecida; dimensões: 11,5 cm x 5 cm x 7 cm. Ficha 5.

Fonte: MOREIRA, 2011.

Também consta no levantamento do acervo uma cabeça de Santo Ivo (Figura 24), porém a tonsura e a disposição da barba remetem a São Francisco, como o constatou Andrea Della Valentina, em sua pesquisa de Mestrado, de 2009.



Figura 24 - Cabeça de São Francisco (frente e verso): madeira; sem datação; autoria desconhecida; dimensões: 34 cm x 17,3 cm x 23,5 cm. Ficha 6.

Fonte: FRANCISCHETTO, Idésio José Fim; VIEIRA, Heloisa da Silva, 2006-2007.

A constatação de possíveis equívocos na iconografia das imagens já havia sido feita, de forma mais sucinta, no Projeto de Mapeamento e Catalogação feito pelo Prof. Attilio Colnago Filho, então coordenador do Núcleo de Conservação e Restauração do Centro de Artes da UFES. Esse projeto se baseou no Livro de

Tombo do Museu de Arte Sacra, organizado pelo IPHAN, e no arrolamento das peças elaborado pelo Prof. Sebastião Pimentel Franco.

Acerca do exposto, vimos que há necessidade de um estudo iconográfico dessas imagens, mas não o empreendemos em todas elas aqui, por não ser o foco de nosso trabalho.

1.1. LEVANTAMENTO ICONOGRÁFICO DO ACERVO

O Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim é composto por 240 peças, incluindo cruces. A seguir, apresentamos a lista das imagens levantadas na nossa pesquisa.

Tabela 2 - Relação das Imagens do Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim

Iconografia	Quant.	Valor Relativo
Anjo	4	1,67%
Arcanjo	1	0,42%
Cabeça de São Francisco	1	0,42%
Cristo crucificado sem cruz	18	7,50%
Crucificado	13	5,42%
Cruz	7	2,92%
Divino Espírito Santo	6	2,50%
Iconografia não identificada	4	1,67%
Imagem feminina não identificada	1	0,42%
Menino Deus	9	3,75%
Nossa Senhora	10	4,17%
Nossa Senhora Auxiliadora	1	0,42%
Nossa Senhora com Menino Jesus	10	4,17%
Nossa Senhora da Assunção	1	0,42%
Nossa Senhora da Conceição	24	10,00%
Nossa Senhora da Penha	3	1,25%
Nossa Senhora da Piedade	2	0,83%
Nossa Senhora da Vitória	1	0,42%
Nossa Senhora das Dores	5	2,08%
Nossa Senhora das Graças	1	0,42%
Nossa Senhora do Bom Parto	2	0,83%
Nossa Senhora do Carmo	2	0,83%
Nossa Senhora do Leite	1	0,42%
Nossa Senhora do Rosal	1	0,42%
Nossa Senhora do Rosário	3	1,25%

Nossa Senhora Mãe dos Homens	1	0,42%
Nosso Senhor da Coluna	1	0,42%
Oratório com Cristo crucificado e 5 figuras	1	0,42%
Papa	1	0,42%
Pomba	2	0,83%
Querubim	1	0,42%
Santa Bárbara	2	0,83%
Santa Cecília	1	0,42%
Santa Clara	1	0,42%
Santa Isabel	1	0,42%
Santa Luzia	1	0,42%
Santa Margarida de Cortona	1	0,42%
Santa Maria Madalena	1	0,42%
Santa Rita de Cássia	1	0,42%
Santa Rosa	2	0,83%
Santa Rosa de Viterbo	1	0,42%
Santana Mestra	19	7,92%
Santo Agostinho	1	0,42%
Santo Amaro	1	0,42%
Santo Antônio	22	9,17%
Santo Evangelista	1	0,42%
São Benedito	4	1,67%
São Bento	1	0,42%
São Cosme ou Damião	2	0,83%
São Francisco de Assis	4	1,67%
São Francisco de Paula	1	0,42%
São Francisco Xavier	1	0,42%
São Geraldo	1	0,42%
São Gonçalo do Amarante	1	0,42%
São João Batista	9	3,75%
São João Batista Menino	1	0,42%
São João Nepomuceno	1	0,42%
São José	10	4,17%
São José de Botas	1	0,42%
São Pedro	1	0,42%
São Ruperto	1	0,42%
São Sebastião	2	0,83%
Senhor da Cana Verde	2	0,83%
Senhor dos Passos	2	0,83%
Tibério	1	0,42%
Total	240	100,00%

A partir de um estudo minucioso desse acervo, identificamos que a maior parte das esculturas corresponde à invocação de Nossa Senhora da Conceição. Como mostra essa tabela, há 24 esculturas dessa imagem. Há, também, em grande quantidade, a representação do Santo Antônio.

1.2. PROCEDÊNCIA, DATAÇÃO E ORIGEM DAS IMAGENS

A maioria das imagens do acervo ora em estudo é de pequeno porte, o que nos faz sugerir que tenham sido doadas por pessoas que as possuíam em oratórios em suas residências, apesar de não serem identificadas. No caso das peças maiores, em geral vindas de igrejas, a identificação de procedência era um pouco mais comum.

Quanto à palavra “doador”, é importante termos maiores cuidados em relação ao seu emprego neste estudo, isso porque nem sempre aquele que doava a imagem era o seu proprietário de origem. É o que nos mostra Valentina³⁶ ao citar a criação do Museu de Arte Sacra do Estado (Museu de Arte Religiosa):

Consequentemente, a nova instituição recebeu imagens doadas por particulares que em algum momento tiveram envolvimento com as Irmandades e Devoções da cidade, por vezes mesmo freiras, além de políticos locais, que haviam guardado as imagens quando os templos ou as devoções desapareciam.

De fato, isso ocorreu em relação a algumas imagens do acervo de arte sacra em estudo. Das 23 analisadas em nossa pesquisa, 8 delas têm a informação do doador nas fichas consultadas no IPHAN, como consta na tabela 3, sendo que dentre os “antigos proprietários”, como veremos, um foi diretor do IPHAN, Rodrigo Melo Franco de Andrade; outra, Maria José Linhares, Diretora do Museu de Arte Religiosa, em 1954 (ver anexo 5); outro, Horácio Machado, em 1937, assumiu o cargo de 1ª Secretário da Irmandade de Santo Antônio dos Pobres³⁷; e, também, Maria Stella de Novaes, historiadora do Espírito Santo e sobrinha de Jerônimo Monteiro, governador do Estado (1908-1912).

³⁶ VALENTINA, 2009, p. 206.

³⁷ Ibid. p. 135.

Tabela 3 - Relação de Imagens e respectivos doadores do Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim

ICONOGRAFIA	DOADOR (A)
Santana Mestre S/ Número de registro.	Horácio Machado
Santa Margarida de Cortona 982 I 44-44.	Dr. Rodrigo Mello Franco de Andrade. Diretor do Pat. Hist. e Art. Nac.
Santa Úrsula 982 I 12-12.	Maria José Linhares
São Francisco de Assis 982 I 40-40.	Horácio Machado
Nossa Senhora da Conceição 983 I 204-204.	Maria Stella de Novaes
Nossa Senhora da Conceição 982 I 67-67.	Maria Gama Araújo
São Francisco de Assis 982 I 105-105.	Regina Neto Cabral
São José 982 I 09-09.	Sr. Barbosa Lima

Os dados obtidos dessa relação nos permitiram fazer uma pesquisa sobre a procedência de algumas dessas imagens. Encontramos mais informações sobre a imagem de Nossa Senhora da Conceição (Figuras 26, 48, 101, 102 e 115), de número 983 I 204-204. Essa imagem, segundo as fichas consultadas no IPHAN, teria sido doada pela historiadora Maria Stella de Novaes. Foi esculpida na Fazenda “Monte Líbano”, por Domingos de Abreu e Silva, também conhecido pelos nomes de Domingos de Abreu e Lima, e Domingos Gonçalves de Abreu e Lima, e apelidado de Domingos Santista, conforme mostram as fichas a seguir.

MEC - UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO MUSEU DE ARTE E HISTÓRIA Seção:		Ficha n.º 152
		Localização: 8/1
Caracterização: Nossa Senhora de Conceição com as mãos postas, meia lua e seis cabeças de anjinhos nos pés.		Natureza: Santa.
		Espécie: Imagem.
		Material: Madeira.
		Época:
		Medidas: 1,17m x 0,42m.
		Procedência:
Estado de Conservação: Regular.	Proprietário anterior: Maria Stela de Novaes.	

Figura 25 - Documento da imagem de Nossa da Conceição (frente). Ficha 85.
Fonte: IPHAN.


	Modo de aquisição: Doação.	
	Data:	Custo:
	Exposições:	
	Bibliografia:	
	Observações: Três dedos da mão direita partidos, falta uma cabeça de anjo na base e uma rachadura na base. Falta o pé e o ornato da base.	
neg. n.º	Esculpida na Fazenda "Monte Líbano" por Domingos de Abreu e Silva (Domingos Santista).	
ex. n.º		
Data:	Data:	
Operador:	Responsável:	

Figura 26 - Documento da imagem de Nossa da Conceição (verso). Ficha 85.
Fonte: IPHAN.

A Fazenda Monte Líbano foi fundada em 1855, no alto de uma encosta, próxima à cidade de Cachoeiro de Itapemirim, no Estado do Espírito Santo. A sede era um casarão de dois andares e 58 janelas, tendo próximos a ele terreiros de plantação e secagem de café. Esses espaços também abrigavam os paióis e a senzala dos escravos – chamados de “servos” pelo dono da Fazenda, o capitão Francisco de Souza Monteiro, pai de Jerônimo Monteiro, o governador do Espírito Santo entre 1908 a 1912.

No andar superior da sede havia uma capela, indício da preocupação da família com a devoção religiosa, também percebida na escolha da data de inauguração de construção da mesma: o batizado de Helena, uma das filhas de Monteiro.

Na parte inferior da construção depositavam-se ferramentas, arreios, trastes velhos. No andar superior ficavam os quartos de hóspedes, os aposentos da família, as salas de jantar, de espera e de visitas e a capela³⁸.

Como afirma Amylton de Almeida³⁹, “Altar, castiçais, santos, e a mesa de comunhão foram esculpidos por Domingos Santeiro (Domingos de Abreu e Lima)”. Acreditamos que esse seja o mesmo santeiro responsável pela feitura da imagem de Nossa Senhora da Conceição (Figuras 26, 48, 101, 102 e 115) desta Fazenda, que nos registros do IPHAN, como vimos, consta outro sobrenome, o de Domingos de Abreu e Silva.

Ainda segundo Almeida⁴⁰, Domingos de Abreu e Lima foi contratado de Minas Gerais pelo Capitão Monteiro para fazer alguns trabalhos na fazenda. O santeiro teria feito tanto sucesso que foi convidado para trabalhar na igreja de Nosso Senhor dos Passos, na sede de Cachoeiro de Itapemirim, erguida a mando da família Souza Monteiro – mais especificamente, pela Dona Henriqueta Rios de Souza. No livro *Diários das visitas pastorais de 1880 e 1886 à Província do Espírito Santo*, publicado neste ano (2012), o Bispo Pedro Maria de Lacerda também cita a presença desse santeiro na Fazenda Monte Líbano e na cidade de Cachoeiro de Itapemirim, na época, ainda uma vila.

É de saber que nesta casa do capitão Souza há certo músico barbado de Minas que diz ter cantado na Sé de Mariana no dia de minha sagração. Será assim ou se enganou e foi na do digno Sr. Bispo do Ceará D. Luís, hoje digno Arcebispo da Bahia?... Também aqui há um Mineiro, que aqui fez várias imagens de santos que estão na Vila, na Capela dos Passos e meu conhecido de Mariana, onde trabalhou na tipografia do Júlio⁴¹.

O Bispo também nos informa que o capitão Francisco de Souza Monteiro e a sua esposa e sogra eram naturais de Minas Gerais. “O Capitão é Mineiro de S. Miguel

³⁸ ALMEIDA, Amylton de. **Carlos Lindenberg**: um estadista e seu tempo. Arquivo Público do Estado do Espírito Santo. Vitória, 2010, p. 80.

³⁹ Ibid., p. 84.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ LACERDA, Pedro Maria de, bispo, 1830-1890. **Diários das visitas pastorais de 1880 e 1886 à Província do Espírito Santo**. Vitória, ES. Phoenix Cultura, 2012, p. 266.

de Piracicaba e Mulher e sogra também mineiros de Paulo Moreira⁴². O Arraial de Paulo Moreira, criado por Decreto Imperial, em 1830, em terras pertencentes ao Município de Mariana, corresponde hoje ao Município de Alvinópolis, Minas Gerais.

Em visita à igreja dos Passos (Matriz Velha) de Cachoeiro de Itapemirim, comprovamos que o santeiro Domingos Gonçalves de Abreu e Lima realmente existiu. Em um dos altares, mais precisamente o da lateral esquerda, certamente decorado por ele, consta a seguinte descrição: *Offerecido a N. S. da Penha por Domingos Gonçalves de Abreu e Lima. 7 de Maio de 1882*, como vemos a seguir:



Figura 27 - Altar (lateral esquerda)
Igreja de Nosso Senhor dos Passos.
Fonte: MOREIRA, 2012.



Figura 28 - Detalhe do Altar (lateral esquerda).
Fonte: MOREIRA, 2012.

Esta igreja foi reformada e ampliada em 1882 devido à demolição da igreja do Divino Espírito Santo, em 1881, e a transferência de seu acervo para lá. Em 1884, o missionário Camilo Barreil abençoou a igreja que foi entregue à Paróquia e tornou-se a nova Matriz. “Seu interior foi trabalhado pelo escultor Domingos de Abreu e Lima (Domingos Santeiro)”, segundo Evandro Moreira⁴³. Esse autor ainda menciona que as demais obras foram executadas pelos irmãos Manoel e Antônio Caetano da Costa, que teriam sido os primeiros artistas carpinteiros do povoado.

⁴² LACERDA, 2012, p. 264.

⁴³ MOREIRA, Evandro. **Cachoeiro – Uma história de Lutas (1539-1930)**. v. 1. Cachoeiro de Itapemirim: Graçal, 2004, p. 87.



Figura 29 - Fachada da Igreja Nossa Senhora dos Passos (Matriz Velha) Cachoeiro de Itapemirim.
Fonte: MOREIRA, 2012.

Encontramos referência a este santeiro, Domingos de Abreu, em outras fontes. Em uma delas, a obra de Manoel Gonçalves Maciel, *Voltando ao Cachoeiro Antigo*, diz que ele seria português: “O trabalho de arte, processado em entalhe na madeira, coube ao português Domingos Gonçalves de Abreu e Lima, naquele tempo conhecido com a alcunha de Domingos Santeiro”⁴⁴. Mesmo tendo vindo de Minas Gerais, há a possibilidade de que Domingos fosse de origem portuguesa.

Esse foi o único escultor que pudemos identificar. Quanto às demais peças, apenas pudemos sugerir a procedência geográfica de algumas delas. Em nosso Trabalho de Conclusão de curso de Graduação⁴⁵, a partir da análise dos tipos de técnicas de ornamentação utilizados nas vestimentas das esculturas, pudemos comprovar que a técnica e o estilo da ornamentação podem nos remeter a uma determinada época e apontar para a importância da influência econômica na confecção das imagens, como veremos mais profundamente no capítulo 3.

⁴⁴ MACIEL, Manoel Gonçalves. **Voltando ao Cachoeiro Antigo**. 1.ed. v. 1. 1999, p. 131.

⁴⁵ MOREIRA, 2009, p.31.

A partir destes conhecimentos, isto é, dos aspectos construtivos da escultura brasileira, pudemos sugerir, em 2009, que um grupo de imagens do acervo pudesse ter vindo da Bahia. Além disso, também supusemos que uma imagem de Nossa Senhora do Rosário (Figuras 44, 97, 98, 114, 179 e 181), tivesse sido trazida de Portugal ou de Minas Gerais, pois apresenta uma técnica de ornamentação, a *pastilha*, que na época acreditávamos ser encontrada somente nesses locais.

As Figuras de 30 a 43 correspondem ao conjunto de imagens, cuja procedência baiana foi sugerida em 2009. Ao lado direito de cada Figura, dispusemos o desenho que fizemos do douramento em reserva e da pintura a pincel. É importante salientar, que após a realização de pesquisas mais aprofundadas sobre a imaginária baiana, optamos em não analisar neste trabalho a escultura de São Cosme ou Damião (Figura 43). Isso porque não identificamos grandes semelhanças dessa escultura com a da imaginária sugerida. Na pesquisa atual, outras duas imagens, com características estilísticas mais parecidas com a do acervo do Espírito Santo foram incluídas: Nossa Senhora da Conceição (Figuras 85 e 86, p. 112 e 113) e Nossa Senhora da Conceição (Figuras 87 e 88, p. 114 e 115). As imagens do acervo aqui analisadas são aquelas expostas no capítulo 2: as primeiras 15 esculturas, possivelmente de procedência baiana; em seguida, 6 de grande dimensão, cuja procedência é investigada ao longo da dissertação e 2 pequenas, com o nome dos doadores e bem ornamentadas.





Figura 31 - São João Batista (frente e verso): madeira; séc. XIX; autoria desconhecida; dimensões: 23,5 cm x 9 cm x 3,5 cm. Ficha 210.
Fonte: (MOREIRA, 2009). Esta imagem está restaurada nas figuras 67 e 68.



Figura 32 - São José (frente e verso): madeira; séc. XIX; autoria desconhecida; dimensões: 22 cm x 10 cm x 7 cm. Ficha 218.
Fonte: (MOREIRA, 2009).



Figura 33 - São José (frente e verso): madeira; sem datação; autoria desconhecida; dimensões: 28 cm x 10 cm x 8 cm. Ficha 219.
Fonte: (MOREIRA, 2009).



Figura 34 - Santa Clara (frente e verso): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 27 cm x 13 cm x 7,5 cm. Ficha 141.
Fonte: (MOREIRA, 2009).

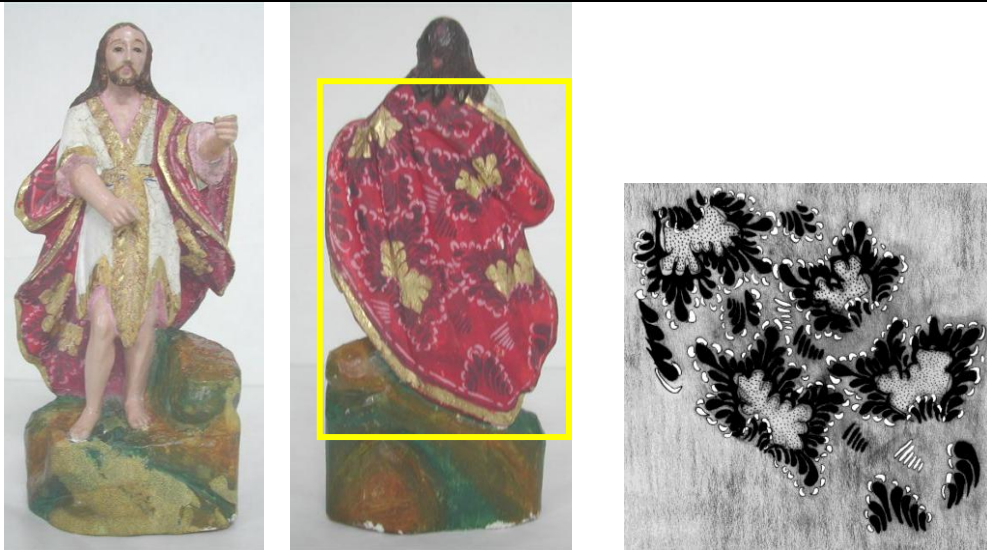


Figura 35 - São João Batista (frente e verso): madeira; séc. XIX;
 autoria desconhecida; dimensões: 28,6 cm x 14 cm x 5 cm.
 Ficha 209.

Fonte: (MOREIRA, 2009).



Figura 36 - Santa Rosa (frente e verso): madeira; séc. XIX;
 autoria desconhecida; dimensões: 21,5 cm x 8,8 cm x 5,5 cm.
 Ficha 147.

Fonte: (MOREIRA, 2009).



Figura 37 - Nossa Senhora das Dores (frente e verso): madeira; séc. XIX; autoria desconhecida; dimensões: 20,5 cm x 8,5 cm x 7 cm. Ficha 116. Fonte: (MOREIRA, 2009).



Figura 38 - Nossa Senhora do Bom Parto (frente e verso): madeira; provavelmente séc. XVIII ou XIX; autoria desconhecida; dimensões: 23 cm x 8,5 cm x 5 cm. Ficha 122. Fonte: (MOREIRA, 2009).



Figura 39 - Nossa Senhora da Conceição (frente e verso): madeira; provavelmente séc. XVIII ou XIX; autoria desconhecida; dimensões: 30 cm x 13 cm x 8 cm. Ficha 87.
Fonte: (MOREIRA, 2009).



Figura 40 - Nossa Senhora (frente e verso): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 29,5 cm x 11,5 cm x 4,3 cm. Ficha 59.
Fonte: (MOREIRA, 2009).



Figura 41 - Nossa Senhora (frente e verso): madeira; sem datação; autoria desconhecida; dimensões: 25 cm x 11 cm x 4 cm. Ficha 60.
Fonte: (MOREIRA, 2009). Esta imagem está restaurada na figura 83.

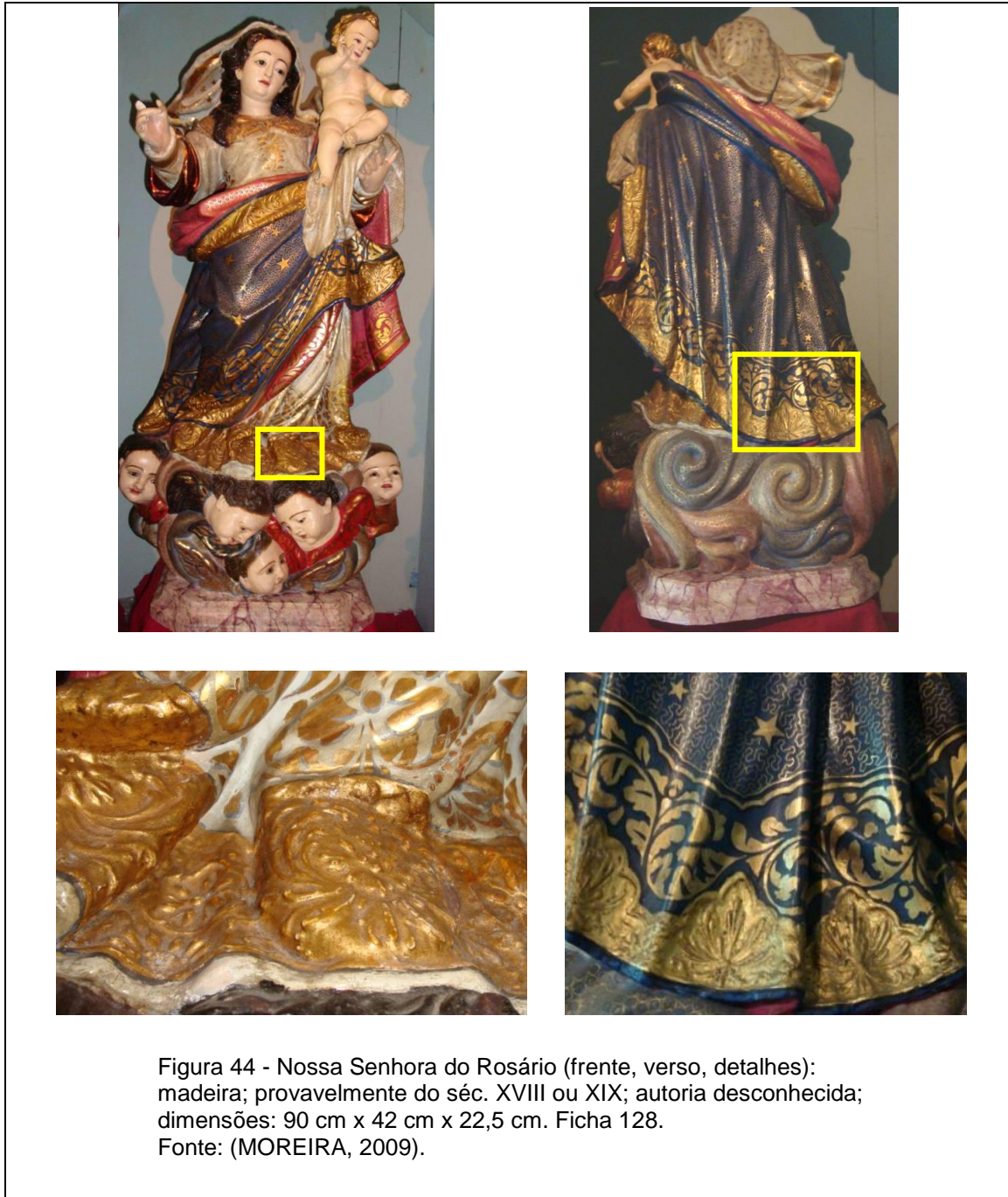


Figura 42 - São Francisco de Assis (frente e verso): madeira; sem datação; autoria desconhecida; dimensões: 27,3 cm x 10,5 cm x 8,5 cm. Ficha 199.
Fonte: (MOREIRA, 2009).



Figura 43 - São Cosme ou Damião (frente e verso);
madeira; séc. XIX; autoria desconhecida; dimensões:
22 cm x 9,5 cm x 5 cm. Ficha 196.
Fonte: (MOREIRA, 2009).

A imagem de Nossa Senhora do Rosário (Figura 44), além de ser mais rebuscada, apresenta, em sua técnica de ornamentação, detalhes que dão a ilusão de verdadeiros bordados semelhantes a um tecido real.



1.3. IMAGENS “POPULARES”

De modo geral, a imaginária sacra brasileira foi produzida para dois locais principais: os templos e os oratórios das casas de família. Para os templos, as imagens, muitas vezes de tamanho maior, obedeciam à tradição iconográfica e apresentavam poucas mudanças nesse sentido. No caso das esculturas de oratório, havia uma “liberdade”

maior, de acordo com a habilidade do escultor e da própria encomenda. Por isso, podemos encontrar, por exemplo, madonas com pés descalços; o Menino Jesus na Imagem de Nossa Senhora do Rosário também segurando o rosário; e a lua, que é símbolo da iconografia de Nossa Senhora da Conceição, representada aos pés de outras imagens.

Outra característica das imagens populares e que é observada em algumas esculturas do acervo de arte sacra é a desproporção anatômica. A relação da altura da cabeça com o total do corpo foge ao normal, pois as cabeças são grandes, assim como os pés e as mãos. A imagem de São Ruperto (Figura 45) exemplifica essa característica.



Figura 45 - São Ruperto (frente e verso): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 42 cm x 18,5 cm x 15 cm. Ficha 229.

Fonte: FRANCISCHETTO, Idésio José Fim; VIEIRA, Heloisa da Silva, 2006-2007.

Esse tipo de imaginária pode ser produzido por santeiros experientes, que vivem da criação de imagens, e, às vezes, por pessoas que têm esse ofício para o seu próprio uso ou para atender àqueles de seu convívio.

É possível que peças populares designem características físicas de seus autores, isso aliado a uma mistura de devoção religiosa com superstições e crenças. Além disso, as peças também podem ser um tipo de imitação aproximada, feita pelo santeiro, do que ele vê nas igrejas ou nas gravuras a que tem acesso. Em vista do exposto, entendemos, tal como Eduardo Etzel⁴⁶, que as peças populares falam aos devotos mais por seu simbolismo do que por sua aparência.

Também interessante é notar que mesmo o santeiro mais habilitado pode criar esculturas menos eruditas, isso se consideramos os recursos que têm disponíveis para o seu trabalho, o que pode influenciar no acabamento da peça e, portanto, na sua aparência final.

1.4. TIPOS DE IMAGENS DO ACERVO

Como já dissemos antes, a maioria das esculturas do acervo é de pequeno porte, sendo procedente, muito provavelmente, de oratórios particulares.

Com o desenvolvimento da população brasileira desde o início do séc. XVIII, as capelas foram aos poucos incorporadas às casas-grandes, passando a ser um apêndice junto à residência e, mais tarde, uma dependência interna. O que seria o quarto do santo ou capela da casa-grande foi o cerne do costume dos pequenos oratórios domésticos. Porquanto, os oratórios eram normalmente encontrados em casas antigas de sítios e fazendas, mas aos poucos esses objetos religiosos, mesmo nesses locais, foram desaparecendo, ocasionalmente devido à morte dos antigos moradores, e também pela dispersão dos seus descendentes, provavelmente, como diz Eduardo Etzel⁴⁷, “pouco interessados nesta devoção doméstica”, fato que explicaria a grande quantidade de imagens de pequena dimensão, doadas ao acervo de arte sacra em estudo.

Além disso, também foram identificadas no acervo algumas imagens de maior dimensão, que poderiam ter sido veneradas nas igrejas. Acerca disso, uma das

⁴⁶ ETZEL, Eduardo. **O Barroco no Brasil**: psicologia e remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul. São Paulo: Edusp; Melhoramentos, 1974.

⁴⁷ Ibid.

principais características das esculturas feitas para os retábulos é a expressividade face do impacto visual, já que normalmente são vistas a certa distância. Não obstante, as características formais e estilísticas devem adequar-se ao conjunto do retábulo, que supomos ser o caso dessas imagens.

No que concerne às imagens processionais destinadas a serem vistas sob ângulos variados, buscava-se dar-lhes a aparência de *figurações vivas*. Uma tipologia específica para esse tipo de uso são as *imagens de vestir*. Essas esculturas têm acabamento final apenas nas partes visíveis da cabeça, braço e pernas, mas podem ter cabeleiras naturais e roupas verdadeiras. Muitas vezes luxuosas, como o que ocorreu no período Barroco, essas imagens não teriam sido utilizadas unicamente por uma questão econômica, conforme aborda Quites⁴⁸, com a qual concordamos. Existem também as imagens de maiores dimensões cujo tronco foi substituído por uma armação de madeira em ripas, as chamadas *imagens de roca*. Essas seriam mais fáceis de serem carregadas nas procissões devido à diminuição de seu peso.

Sobre isso, citamos que no acervo de arte sacra em questão constam duas imagens de vestir, que, por isso, têm maior diferenciação em relação às demais imagens do acervo, como mostram as Figuras 46 e 47. A imagem da Figura 47 não foi encontrada em nosso levantamento. A fotografia, aparentemente de uma fotocópia de outra foto, foi extraída de documentos encontrados no IPHAN e elaborados pelo NCR da UFES.

⁴⁸ QUITES, Maria Regina Emery. **Imagem de vestir**: revisão e conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil. 2006. 383 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.



Também incluímos em nosso estudo imagens que se destacam por sua estatura e diversidade de detalhes nos relevos de sua talha. Essas esculturas estão representadas nas Figuras 48, 49, 50, 51 e 52.



Figura 48 - Nossa Senhora da Conceição (frente e verso): madeira; provavelmente do séc. XIX; de autoria de Domingos Gonçalves de Abreu e Lima; dimensões: 112 cm x 54,5 cm x 31 cm. Ficha 85.
Fonte: (MOREIRA, 2009).



Figura 49 - Santana Mestra (frente e verso): madeira; séc.. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 101 cm x 39 cm x 32 cm. Ficha 150.
Fonte: (MOREIRA, 2009).



Figura 50 - Nossa Senhora Mãe dos Homens (frente e verso): madeira; séc.XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 114 cm x 48 cm x 27 cm. Ficha 129.
Fonte: (MOREIRA, 2009).



Figura 51 - Santa Maria Madalena (frente e verso); madeira; sem datação; autoria desconhecida; dimensões: 108 cm x 58 cm x 66 cm. Ficha 145.
Fonte: (MOREIRA, 2009).



Figura 52 - São Francisco de Assis (frente e verso): madeira; séc. XIX; autoria desconhecida; dimensões: 95,5 cm x 40 cm x 40 cm. Ficha 198.
Fonte: (MOREIRA, 2009).

2. LEVANTAMENTO DOS DRAPEADOS E DOS TIPOS DE CABELOS DAS ESCULTURAS DO ACERVO DE ARTE SACRA E OS CRITÉRIOS PARA ANÁLISE FORMAL

A análise da talha das vestimentas das esculturas pertencentes ao Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim tem como base os artigos “Análises morfológicas dos drapeados na escultura portuguesa e brasileira: método e vocabulário”; e “Éléments de méthodologie pour servir à l’analyse morphologique du drapé. Cas d’application: la sculpture”, ambos de autoria de Michel Lefftz.

Os métodos de análise para panejamento desse autor foram utilizados para o estudo de grupos de esculturas medievais e barrocas, com o objetivo de caracterizá-las e atribuir-lhes autoria. A metodologia ali apresentada se definia, sobretudo, por meio da criação de uma conceituação que possibilitasse a formalização das observações, o que o autor chamou de *Gramática do drapeado*.

Segundo Lefftz⁴⁹, “o historiador da arte que estuda uma escultura vestida deve, em dado momento, adotar o caminho do geólogo que tenta caracterizar uma paisagem, a fim de compreender sua forma e sua gênese” (Geomorfologia). Isso porque a representação do tecido drapeado que se identifica na talha das esculturas analisadas possui grandes semelhanças com a superfície acidentada da terra, coberta de montes e vales. Assim, de acordo com Lefftz, também recorreremos a conceituações da Geomorfologia.

Fizemos analogias da talha da vestimenta das esculturas com a estrutura física da superfície dos relevos. Propomos essa metodologia de análise pensando em novas possibilidades de nomenclaturas que pudessem ser empregadas para descrever os panejamentos das peças. Isso facilita a compreensão dos aspectos técnicos e estilísticos da talha, servindo-nos como subsídio para o seu estudo e para a identificação dos tipos de dobras assimiladas por Michel Lefftz.

A relação com a geomorfologia nos permitiu o exercício do olhar e uma leitura mais apurada e concisa acerca da talha das esculturas no processo de sua análise. O que fizemos pode ser comparado aos raios X para avaliarmos as peças. Sabemos que a

⁴⁹ LEFFTZ, 2006, p. 99.

policromia influencia na compreensão do suporte da escultura, por isso a necessidade de “despir” a veste de suas cores. E como fazê-lo sem afetar os aspectos físicos da camada pictórica? Utilizamos os protótipos de *biscuits* das talhas, elaborados com o auxílio da artista plástica Mireli Mara Dalmaso de Almeida. Terminadas as modelagens dos *biscuits*, após secos e pintados, fotografamo-los em horizontal e em perspectiva. Depois, suas imagens foram trabalhadas em programas de edição, em que se desenhava sobre a foto, retirando o seu fundo e dando a ilusão da talha em seu formato tridimensional.

Esse tipo de representação nos possibilita mostrar não somente as linhas e as formas dos drapeados, o que havíamos adquirido com os desenhos, mas também a estrutura dos volumes (e aqui a indicamos) referente aos “relevos” presentes nas vestes. A representação dos *biscuits* nos dá uma percepção maior da tridimensionalidade da talha. Quando comparada com o período evolutivo proposto por William Moris Davis na geomorfologia, obtemos um olhar diferenciado para a dobra do panejamento, isso no que concerne à semelhança de suas formas com as dos relevos. No entanto, eximimos-nos aqui de interpretações diretamente relacionadas ao sentido evolutivo dos relevos, tal como é aplicado na geomorfologia.

Assim como nas nomenclaturas empregadas para tipologias de técnicas de ornamentação, por exemplo, pastilha, esgrafito, punções, dentre outras existentes, vistas na pesquisa anterior⁵⁰, e pensando também na inexistência, até o momento, de estudos específicos sobre a talha das vestes das esculturas no Brasil, sugerimos essa metodologia como auxílio a futuras pesquisas congêneres. Salientamos que quando as fontes primárias estão ausentes ou incompletas, a análise formal “constitui o único meio de atribuição, e mesmo de datação”⁵¹. Com esse tipo de trabalho, é possível agrupar peças cujas características das dobras sejam semelhantes, e, que por isso, podem ter sido feitas pelo mesmo autor e até na mesma região, como é o caso das obras atribuídas ao Mestre do Cajuru que apesar de ainda não ter sido identificado, tem esse nome pelo fato de as imagens estarem localizadas no Distrito de São Miguel do Cajuru, então, supõe-se que ele seja dessa região.

⁵⁰ MOREIRA, 2009, p. 31.

Assim, concordamos com Lefftz⁵² ao dizer que quando as fontes primárias nos permitem atribuir o nome de um autor e uma data à obra estudada, a caracterização do estilo pode conferir maior clareza sobre uma forma de produção em determinado momento. Ele ainda cita que há muitos anos a análise do panejamento é utilizada como auxílio para a datação, e, às vezes, também, para a atribuição das esculturas. Posto que isso se faça normalmente num âmbito mais geral, Lefftz propõe um método de análise do panejamento mais detalhado, do qual fazemos uso em nossa dissertação.

A Geomorfologia é uma área da Geografia que estuda os relevos (formas e compartimentos da superfície terrestre), sua gênese, composição (materiais) e os processos que nelas atuam⁵³. Seu estudo é feito, a partir da atuação de agentes endógenos (vulcanismo, terremotos, movimento das placas tectônicas, forças tectônicas em geral que alteram a crosta terrestre); e a dos agentes exógenos (chuva, vento, geleiras, rios, lagoas, mares, agentes erosivos em geral). O primeiro processo (endógeno) acumula áreas de terra, formando relevos; o segundo (exógeno) pode alterar o formato dos relevos, modelando-os por meio de agentes erosivos.

Baseando-nos em Valter Casseti, identificamos que os estudos sobre as formas de relevo se sobressaíram a partir do século XIX, destacando-se trabalhos de A. Surell com a erosão torrencial; de Jean Agassiz, com as bases da morfologia glacial; de W. Jukes, apresentando os primeiros conceitos sobre o traçado dos rios; de Andrew Ramsay e Grove K. Gilbert, mostrando a capacidade de aplainamento pelas águas correntes; de John W. Power e Clarence E. Dutton, calculando os ritmos de arraste e sedimentos, e de muitos outros⁵⁴.

Sabemos também que as diferenças históricas e culturais influenciaram as distintas percepções quanto ao processo de formação dos relevos, sobressaindo-se duas principais correntes filosóficas relacionadas à geomorfologia: uma anglo-americana, representada principalmente pelas teorias do já citado Willian Morris Davis (1899),

⁵¹ MOREIRA, 2009, p. 99.

⁵² LEFFTZ, 2006.

⁵³Relevo Continental. Disponível em: <<http://www.jornalinformacao.com/vestibular/apostilas/geografia.pdf>>. Acesso em: 14 jun. 2012.

⁵⁴ Estas informações constam no artigo retirado do endereço a seguir. Disponível em: <<http://www.funape.org.br/geomorfologia/cap1/index.php>>. Acesso em: 20 jun. 2012.

baseada na corrente evolucionista advinda da teoria de Charles Robert Darwin; e outra germânica que influenciou publicações russas e polonesas. Enquanto na primeira, o fator temporal determina a evolução do modelado do relevo, mesmo não desconhecendo seu processo de modelagem, na segunda corrente se enfatizam as relações processuais e seus reflexos no modelado da paisagem.

Conforme Casseti⁵⁵, a escola francesa, que exerceu grande influência no desenvolvimento da Geografia e da Geomorfologia no Brasil, caracterizava-se pela reprodução do conhecimento científico anglo-americano, o que poderia explicar a influência das teorias de Davis no ensino da Geografia em nosso País.

Identificamos também que a sistematização da ciência geomorfológica nasce com Davis, que é precursor da interpretação do ciclo de erosão geográfica nos Estados Unidos. Mesmo ante algumas críticas existentes a sua teoria, escolhemos os estudos de Davis como importante fonte de análise, tendo em vista a clareza tanto do seu discurso quanto dos esquemas sobre ele encontrados, concernentes ao objetivo aqui pretendido. Levamos em consideração que o estudo geomorfológico utilizado em nosso trabalho é reportado a um tipo de análise formal. Ativemo-nos unicamente à semelhança geomorfológica no que se refere à aparência estrutural dos relevos, visível, por exemplo, no esquema apresentado a seguir, onde as dobras de suas camadas, apresentadas em sentido, predominantemente horizontal, são parecidas com a das dobras dos drapeados, que nas imagens de nosso acervo são visíveis, sobretudo, em posição vertical.

⁵⁵ Estas informações constam no artigo retirado do endereço a seguir. Disponível em: <<http://www.funape.org.br/geomorfologia/cap1/index.php>>. Acesso em: 20 jun. 2012.

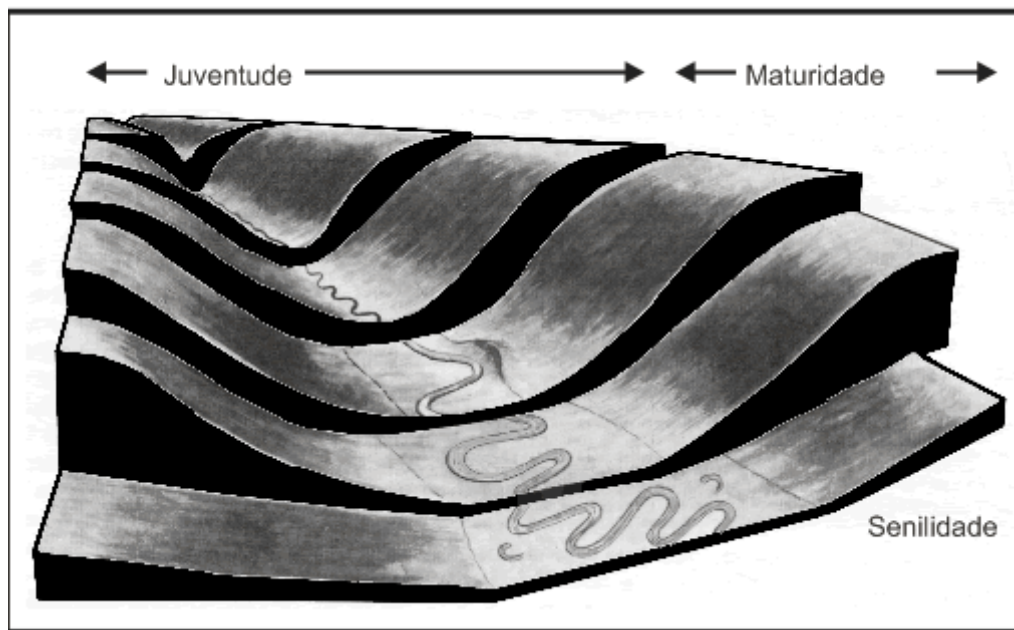


Figura 53 - Ciclo ideal com um relevo real moderado.
 Fonte: Introdução a Geomorfologia. Acesso em 23 mai. 2012

Davis considera a água, o vento, o gelo, a gravidade e seu tempo de duração como agentes de modelagem e redução da terra que influenciam as formas de relevos esculpidas. A partir disso, ele propõe um tipo de ciclo geográfico que resultaria de um processo evolutivo, dividido em três fases: juventude, maturidade e velhice.

Segundo Davis, o início do ciclo, no estado de juventude, começa com a primeira ação da erosão nos relevos, como mostra, a seguir, a Figura 54.

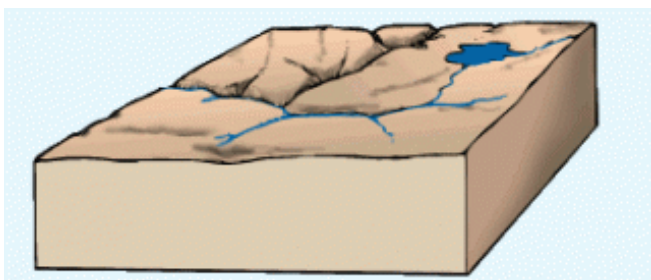


Figura 54 - Juventude: a primeira fase do ciclo geográfico.
 Fonte: Ciclo Geográfico. Acesso em 23 mai. 2012.

Já a passagem para a maturidade ocorre dentro desse tipo de ciclo quando todos os traços da superfície inicial desaparecem, como o exemplifica a Figura 55.

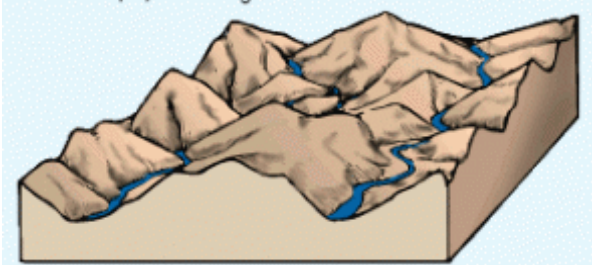


Figura 55 - Maturidade: a segunda fase do ciclo geográfico.
Fonte: Ciclo Geográfico. Acesso em 23 mai. 2012.

Na fase da velhice, haveria uma espécie de peneplanície, interpretada como “quase um plano”, com declives muito reduzidos, como se observa na Figura 56.

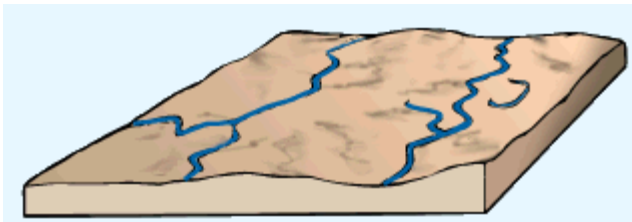


Figura 56 - Velhice ou senilidade: a terceira fase do ciclo geográfico.
Fonte: Ciclo Geográfico. Acesso em 23 mai. 2012.

Essa relação dos drapeados das vestes dos santos com a Geografia se dá pela própria etimologia da palavra *dobra*. Segundo o dicionário *Priberam*, essa palavra significa fazer curvar, vergar ou torcer⁵⁶. Na Geomorfologia, é utilizada como um tipo de estrutura curva após uma deformação dúctil da rocha⁵⁷.

Neste capítulo, empenhamo-nos em entender o sentido da sequência das dobras das vestes das esculturas, para tentarmos chegar ao cerne de sua criação, e, conseqüentemente, à talha da escultura como um todo. Por meio da observação organoléptica, guiamos o nosso olhar sobre as esculturas, tendo como aparato para sua maior compreensão, novamente frisamos, a representação de protótipos de *biscuits* da talha dos panejamentos.

⁵⁶ “Dobra”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha]. Disponível em: <<http://www.Priberam.pt/dlpo/dlpo.aspx?pal=Dobra>>. Acesso em 15 jun. 2012.

⁵⁷ Dobras. Disponível em: <<http://gmariano.com.br/DOBRAS.pdf>>. Acesso em 15 jun. 2012.

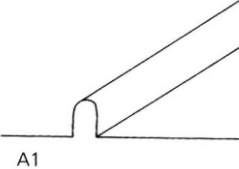
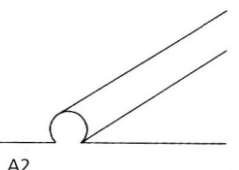
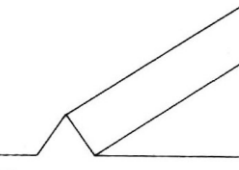
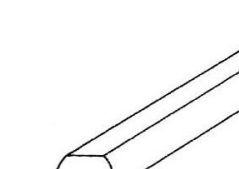
Assim como Lefftz⁵⁸, acreditamos que a descrição, somada, eventualmente a desenhos e esquemas, favoreça a análise, uma vez que permite o estabelecimento de critérios mais precisos. Também as intervenções pelas quais pode ter passado a escultura devem ser levadas em consideração. Há peças fragmentadas e outras restauradas que por mais que estejam bem apresentadas esteticamente não possuem exatamente todas as características originais.

Para a realização de nossa pesquisa, efetuamos o estudo *in loco* do acervo e a representação dessas esculturas, em primeiro lugar, a partir de fotografias. Ensaíamos a melhor forma da apresentação de sua talha, fazendo desenhos sobre a escultura e utilizando um filme de poliéster, do tipo *melinex*. Esse material era colocado sobre a escultura, que servia como molde para o desenho das talhas. Todavia, tendo em vista os desníveis do corte da talha, resolvemos experimentar outro método. A partir da fotografia em preto e branco, fizemos os desenhos das esculturas. Mas os resultados ainda não suficientes nos levaram a reproduzir essas peças em programas de edição de imagem (*Corel Draw* e *Photoshop*). Nesse caso, o resultado mais satisfatório possibilitou a reprodução dos drapeados em forma de *biscuit*, dando destaque ao volume e conferindo maior fidedignidade às imagens.

Em meio à diversidade das talhas, vimos necessidade de identificar o que poderia caracterizá-las e inseri-las em grupos diversos. Em meio a essa variedade, buscamos compreender alguns elementos que contribuem para sua formação. Entendemos que, a partir da análise de uma sequência de dobras, é possível identificar um tipo de composição.

Para isso, baseamo-nos nas nomenclaturas e esquemas propostos por Michel Lefftz, como mostram as páginas seguintes, os desenhos feitos pelo artista e historiador da arte Pascale Syfer d'Olne, em 2002. Aqui os apresentamos com as respectivas traduções dos termos, para um melhor entendimento da análise.

⁵⁸ LEFFTZ, 2006.

Tabela 4 - Dobras analisadas segundo sua Secção		
DOBRAS ANALISADAS SEGUNDO SUA SECÇÃO		
<p>A característica desse tipo de dobra se resume em um corte transversal do seu cume para o plano. É um tipo de dobra formado por um desenho regular em profundidade. Se o volume obtido for irregular, pode ser caracterizado por fuselado, pinçado, quebrado. Além das nomenclaturas citadas nesta tabela, o autor também nos fala da Dobra franzida, da Dobra em sulco (cavada em V) e da Dobra em canelura (cavada em U).</p>		
	<p>Pli côtelés.</p> <p>Côtelés – qui présente des côtes (tissu).</p> <p>Côtes: partie saillante, allongée.</p>	<p>Dobra em forma de ondulações.</p> <p>Côtes: parte saliente e alongada.</p>
	<p>Pli en bourrelet.</p> <p>Bourrelet – renflement allongé.</p>	<p>Dobra com formato de um bojo alongado.</p>
	<p>Pli en nervuré.</p> <p>Nervure – saillie des nerfs.</p>	<p>Dobra nervurada.</p>
	<p>Pli en méplat (pli en méplat dont la crête est arasée).</p> <p>Méplat – surface plane pratiquée sur une pièce arrondie.</p>	<p>Dobra saliente, cujo cume é achatado.</p> <p>Méplat – superfície plana em uma peça arredondada.</p>
Tabela 5 - Dobras analisadas segundo sua forma		
DOBRAS ANALISADA SEGUNDO SUA FORMA		
<p>Neste caso, a linha do cume das dobras pode ter formatos geometrizados, servindo de base para sua caracterização. Há também a dobra em colher, em malha, em</p>		


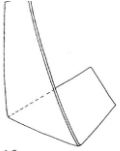



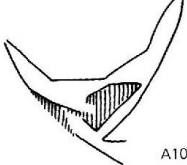
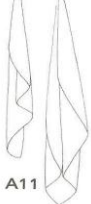
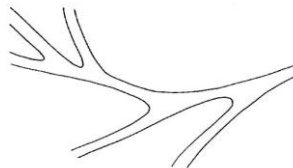
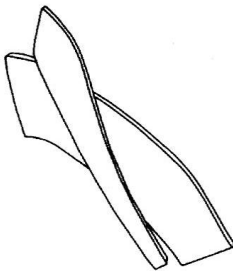
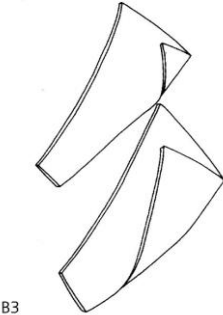
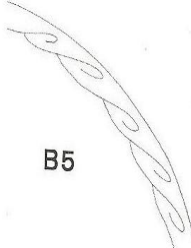
gancho, em colchete, em chicotada e em zigue-zague.		
 <p>A5</p>	<p>Pli labié.</p> <p>Labié – se dit d'une corolle au limbe découpé en deux lobes principaux.</p>	<p>Dobra labiada – em forma de lábio, labelado.</p>
 <p>A6</p>	<p>Pli coudé.</p> <p>Coude – partie extérieure du bras, à l'endroit où il se plie. angle, courbure de quelque chose.</p>	<p>Dobra em forma de cotovelo.</p>
 <p>A7</p>	<p>Pli en pince à bec ou en Y.</p>	<p>Dobra em forma de bico (ave) ou em Y.</p>
 <p>A8</p>	<p>Pli en bec ou V.</p>	<p>Dobra em forma de bico (ave) ou em V.</p>
 <p>A9</p>	<p>Pli en cornet.</p> <p>Cornet – papier roulé en cône.</p>	<p>Dobra em forma de cone.</p> <p>Corneto: rolo de papel em forma de cone. Feminino: Corneta.</p>
 <p>A10</p>	<p>Pli en polygone.</p> <p>Polygone – surface plane, limitée par des lignes droites.</p>	<p>Dobra em forma de polígono.</p> <p>Polígono – superfície plana limitada por linhas retas.</p>
 <p>A11</p>	<p>Pli en méandre.</p> <p>Méandre – sinuosité d'une cours d'eau.</p>	<p>Dobra sinuosa.</p> <p>(chanfros; com recortes curvilíneos nas extremidades).</p> <p>Meandro – sinuosidade de um curso de água.</p>

Tabela 6 - Dobras analisadas segundo sua sintaxe

DOBRAS – SINTAXE		
<p>A sintaxe corresponde à disposição das dobras. Neste caso, observam-se os elementos da composição dos drapeados ao formarem redes e fórmulas. As partes do entorno em relação ao eixo principal da composição da figura, podem apresentar-se, por exemplo, em um esquema lateral e transversal. Também há outros drapeados, mas que não são ilustrados por Lefftz nas fontes pesquisadas: rede vermiculada; drapeado em diagonal; drapeado em oblíquo (pedaço de tecido suspenso em um ponto de apoio); drapeado em avental (pedaço de tecido suspenso em dois pontos de apoio); drapeado em toalha; drapeado em corola; drapeado em torção, caimento em meandros e caimento em bicos.</p>		
 <p>B1</p>	<p>Réseau dendritique ou reticule.</p> <p>Reticulé – qui figure un réseau.</p>	<p>Rede dendrítica ou reticulada.</p> <p>Dendrítica. 1) regime hidrográfico fluvial que tem grandes quantidades de afluentes e subafluentes. Cursos de água que lembram galhos de uma árvore. 2) ramificação, também relacionado ao sistema nervoso.</p>
 <p>B2</p>	<p>Drapé en Chiasme ou sautoir.</p> <p>Chiasme – figure de style consistant à placer les éléments semblables de deux groupes successifs dans un ordre inverse.</p> <p>Sautoir – collier féminin très long.</p>	<p>Drapeado em entrecruzamento ou em cordão.</p> <p>Quiasma – figura de estilo em que elementos semelhantes se cruzam numa ordem inversa.</p> <p>Collier – colar.</p>

 <p>B3</p>	<p>Drapé en Rabat.</p> <p>Rabat – partie d'un objet qui se rabat, se replie. Morceau d'étoffe blanche, noire ou bleue, que portent au cou les magistrats, les avocats, etc.</p>	<p>Drapeado formado pela dobra de um pedaço de tecido.</p> <p>Rabat – parte de um objeto (tecido) dobrado formando pregas. Pedaço de tecido branco, preto que os magistrados e advogados usam no pescoço.</p>
 <p>B5</p>	<p>Drapé en chaînette</p> <p>Chaînette: petite chaîne servant de lien, de parure.</p> <p>Chaîne: succession d'anneaux passés les uns dans les autres, utilisée comme lien ou comme parure: chaîne d'une ancre; chaîne en or.</p>	<p>Drapeado em correntinha</p> <p>Chaîne: sucessão de anéis entrecruzados, utilizados como um meio de ligação ou como um tipo de ornamento: corrente de uma âncora; corrente de ouro.</p>

Para a maior compreensão dos termos da Geomorfologia empregados em nossa análise, necessário se faz entender a formação dos tipos de relevo, portanto apresentamos seus esquemas a seguir.

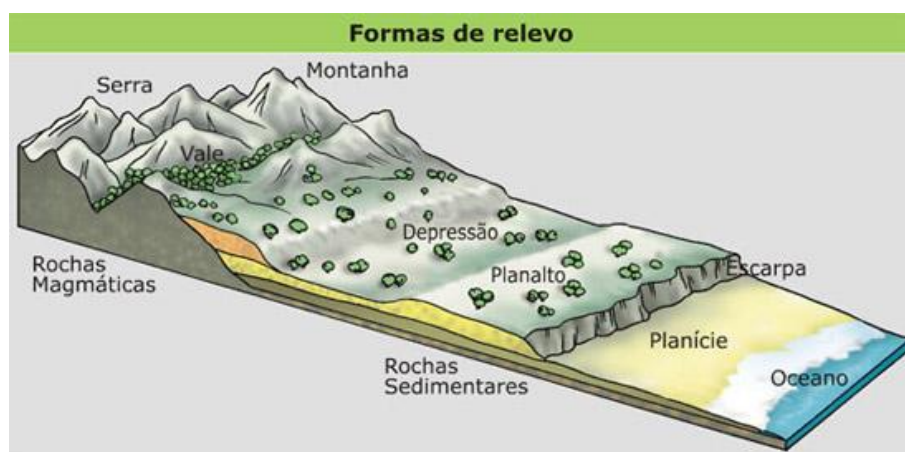


Figura 57 - Formas de relevo.

Fonte: Formação do relevo terrestre. Acesso em 15 jun. 2012.

A ilustração traz relevos com diferentes altitudes e formas, sendo-nos útil às identificações da semelhança geomorfológica. O Planalto é resultado de um

desgaste sobre o solo, provocado por agentes de erosão, como a água da chuva, os rios e os ventos. Sua superfície é irregular, com altitude acima de 300m. As elevações (como mostra o esquema) são íngremes e de topo plano⁵⁹.

No que tange à Planície, é um tipo de relevo em formação cujas áreas geralmente planas e de baixa altitude mostram a formação de uma elevação resultante do acúmulo de sedimentos trazidos por agentes externos (ventos, mares, rios ou geleiras). O máximo de altitude desse relevo é de aproximadamente 100m.

Em relação às depressões, têm superfície mais plana que a do planalto, mede entre 100m e 500m de altitude, com suave inclinação. Essa elevação é formada por prolongados processos de erosão, e também pelo afundamento do terreno. Já nas Escarpas, de 100m a 800m, o terreno é bastante íngreme, lembrando um degrau. É visível na passagem de áreas baixas para um planalto.

As montanhas correspondem ao tipo de relevo com maior altitude na superfície terrestre. Quando em grupo, formam as cadeias montanhosas ou as cordilheiras. As áreas que têm altitude menos elevada e de menor extensão são as serras (terreno muito trabalhado pela erosão, formado por morros ou cadeias de morros pontiagudos). Os morros são elevações limitadas e íngremes, e as colinas são um tipo de morro levemente achatado⁶⁰. No caso dos vales, são regiões planas situadas entre morros e montanhas. A ilustração da página seguinte mostra o formato das colinas. Do lado direito, o detalhe com os mares de morros.

⁵⁹Vide: Relevo Continental. Disponível em: <<http://www.jornalinformacao.com/vestibular/apostilas/geografia.pdf>>. Acesso em: 14 jun. 2012.

⁶⁰ Vide: Noções de Topografia para Projetos Rodoviários. Disponível em <<http://www.topografiageral.com/Curso/capitulo%2003.phpes>>. Acesso em: 14 jun. 2012.



Figura 58 - Que Conceito.
 Fonte: Conceito de Relevo.
 Acesso em 15 jun. 2012.

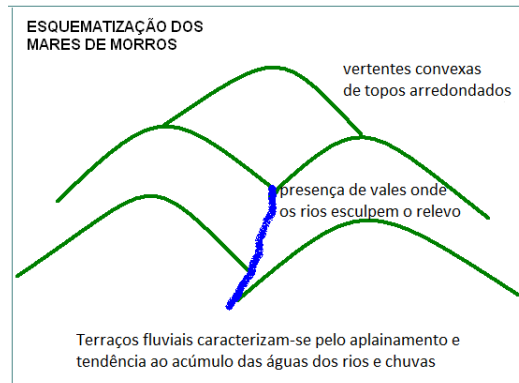


Figura 59 - Pesquisas Geográficas.
 Fonte: Domínio dos Mares de Morros.
 Acesso em 15 jun. 2012.

Citamos também a Bacia Hidrográfica, formada por um conjunto de terrenos com afluxos de um curso de água.



Figura 60 - Um pequeno texto sobre bacias hidrográficas.
 Fonte: Os rios e seus afluentes: uma rede organizada.
 Acesso em 15 jun. 2012.

2.1. DESCRIÇÃO ANALÍTICA DOS PANEJAMENTOS

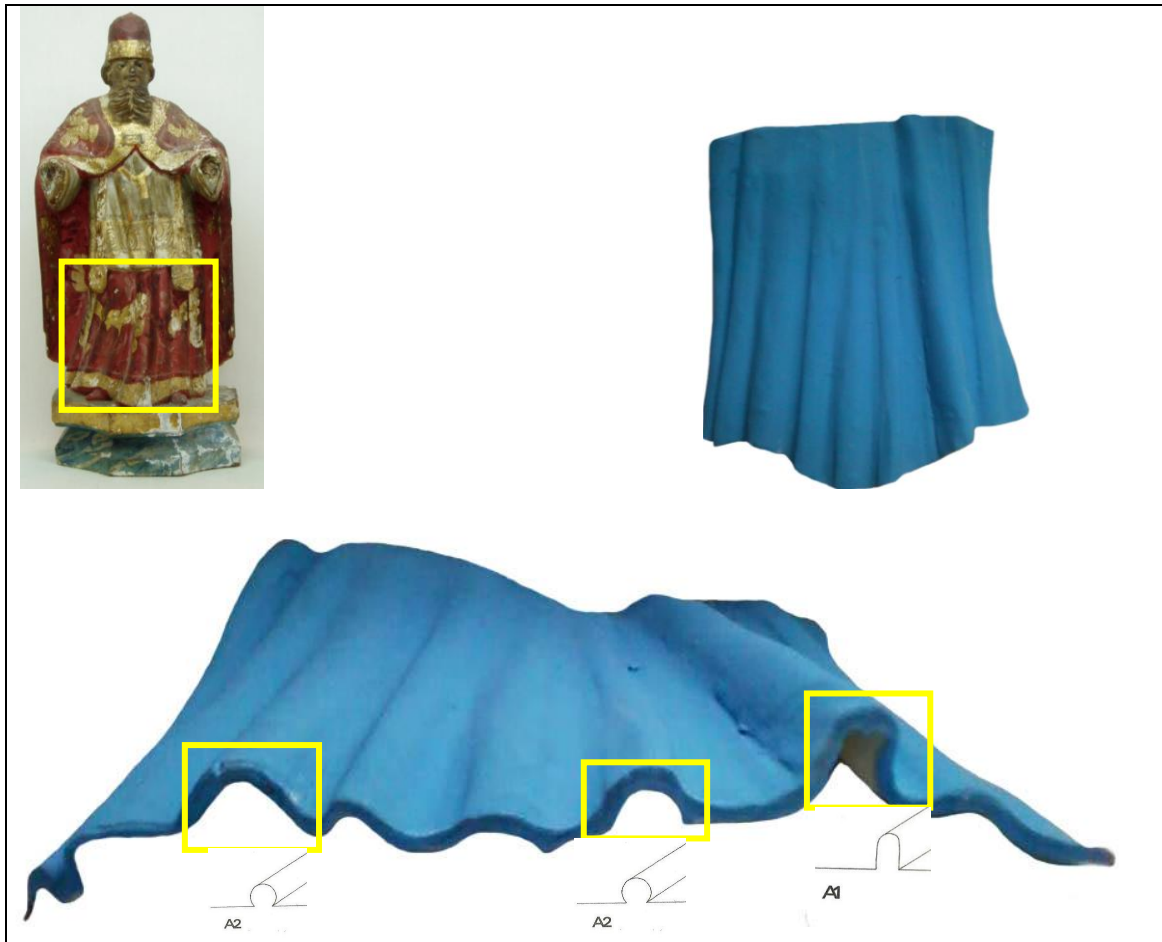


Figura 61 - Papa (frente): madeira; séc. XIX; autoria desconhecida; dimensões: 27cm x 10,5cm x 7,5cm

Nesse drapeado do saiote, destacamos dois tipos de dobras: uma com formato de um bojo alongado (A2); e outra em forma de ondulação (A1). O panejamento é levemente inclinado para a esquerda, com talhas bem definidas.

Quanto à semelhança geomorfológica, sua característica geográfica distingue-se pela analogia com os mares de morro, devido à sequência de elevações dos drapeados com vertentes convexas e cume arredondado.

O ciclo geográfico correspondente é o da maturidade, pois o formato e a disposição das elevações estão equilibrados na composição do tecido.

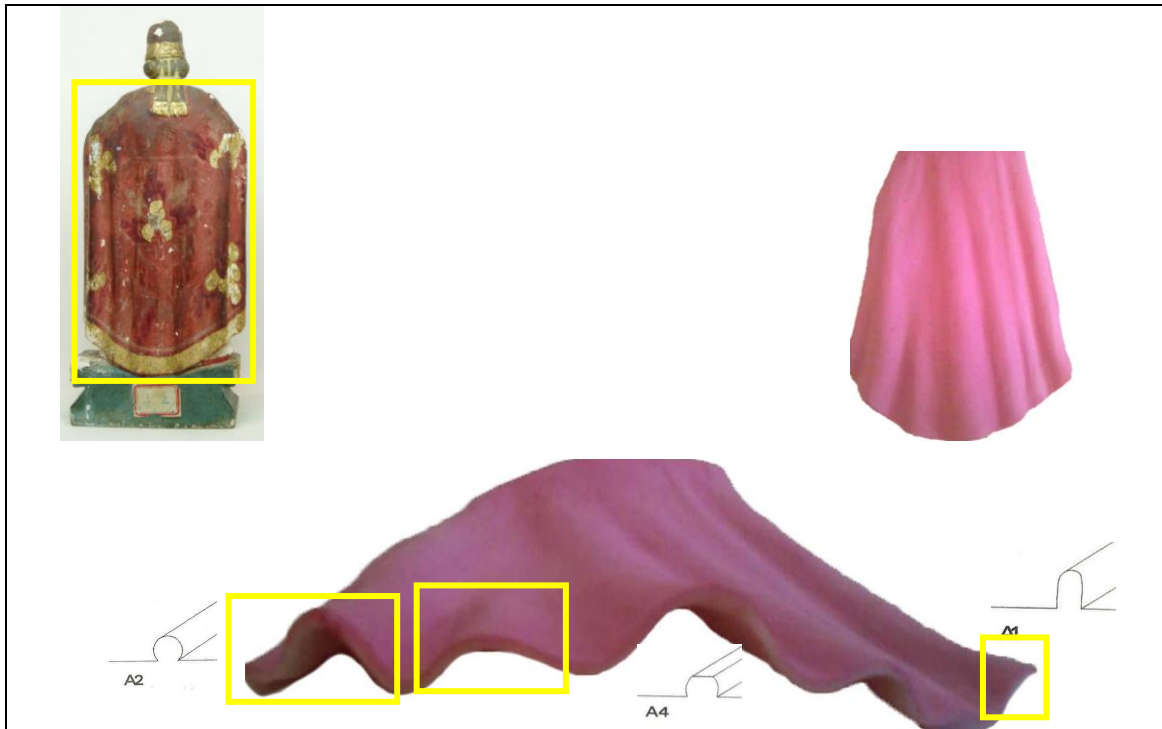


Figura 62 - Papa (verso): madeira; séc. XIX; autoria desconhecida; dimensões: 27cm x 10,5cm x 7,5cm.

Nesse drapeado do manto, realçamos três dobras: uma com formato de um bojo alongado (A2); uma saliente, cujo topo é achatado (A4); e outra em forma de ondulação (A1).

Pelas costas, esse manto apresenta dobras largas, com uma faixa convexa que desce da cabeça até os pés, deixando-os ocultos. O caimento do tecido na finalização das dobras, já na base, tem formato de “U”. O Panejamento é vertical; a veste tem ângulo frontal, com talha bem definida e marcada a partir do ombro até o início da base.

Quanto à semelhança geomorfológica, a característica geográfica análoga às áreas de elevação corresponde a uma cadeia de montanhas devido às elevações dos drapeados serem mais acentuadas e o cume dos vértices mais curvados. Relacionando-a ao ciclo geográfico, a talha dessa escultura apresenta dobras bem formadas e com cavidades suaves, sendo esse um perfil do período da maturidade.

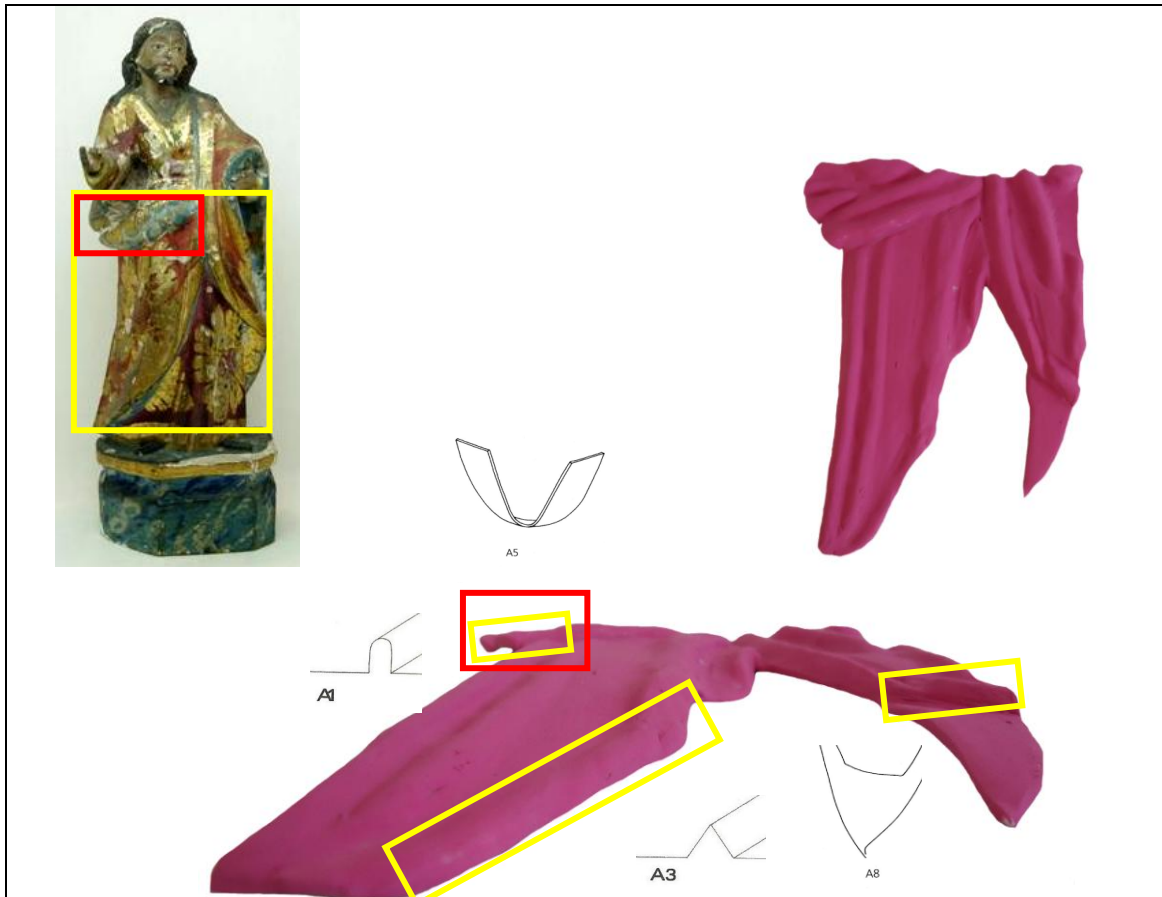


Figura 63 - São José (frente): madeira; sem datação; autoria desconhecida; dimensões: 28cm x 10cm x 8cm.

O drapeado do manto frontal dessa escultura apresenta quatro tipos de dobras: um tipo labiado, em forma de lábio, labelado (A5); outra em forma de ondulação (A1); uma nervurada (A3); e outra em forma de bico (ave) ou em V (A8).

O panejamento é anguloso; parte do manto cobre o ombro direito da escultura e desce sobre o braço, amparado pela mão direita. O caimento da dobra cruza a outra ponta do tecido e desce inclinado para a direita, compondo uma cavidade com formato de gota.

Em relação à semelhança geomorfológica, a dobra da parte mais volumosa do manto, abaixo do braço esquerdo, é associada a uma montanha. Em outras áreas, a suave inclinação da talha ocasiona leves aprofundamentos no entalhe, por isso formando depressões. Devido à verticalização dos entalhes no tecido, aludimo-los ao relevo no ciclo da maturidade.

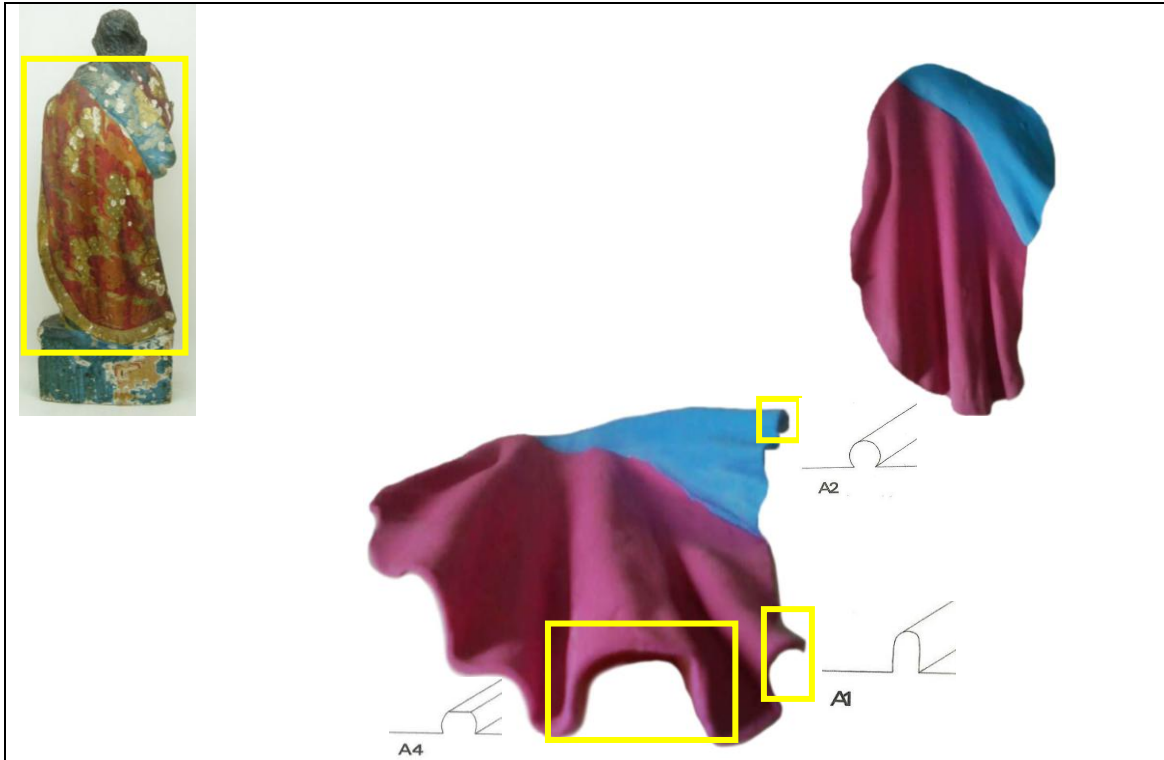


Figura 64 - São José (verso): madeira; sem datação; autoria desconhecida; dimensões: 28cm x 10cm x 8cm.

No drapeado desse manto, identificam-se três dobras: uma saliente, cujo cimo é achatado (A4); uma em forma de ondulação (A1); e outra com o formato de um bojo alongado (A2).

Pelas costas, o manto apresenta dobras assimétricas, dispostas tanto no sentido vertical, quanto no transversal. Inicialmente, as dobras são elevadas, mas, em sua finalização, levemente aplainadas. Na altura do ombro, do lado esquerdo, o manto se vinca, deixando aparente sua parte interna, o que confere maior volume a essa área.

No que tange à semelhança geomorfológica, sua característica geográfica é similar à de um planalto devido à talha proeminente com áreas espaçadas mais na altura do ombro e com formação de morros e montanhas ao longo do tecido. A talha disposta com regiões de ondulação nos remete ao ciclo da maturidade.

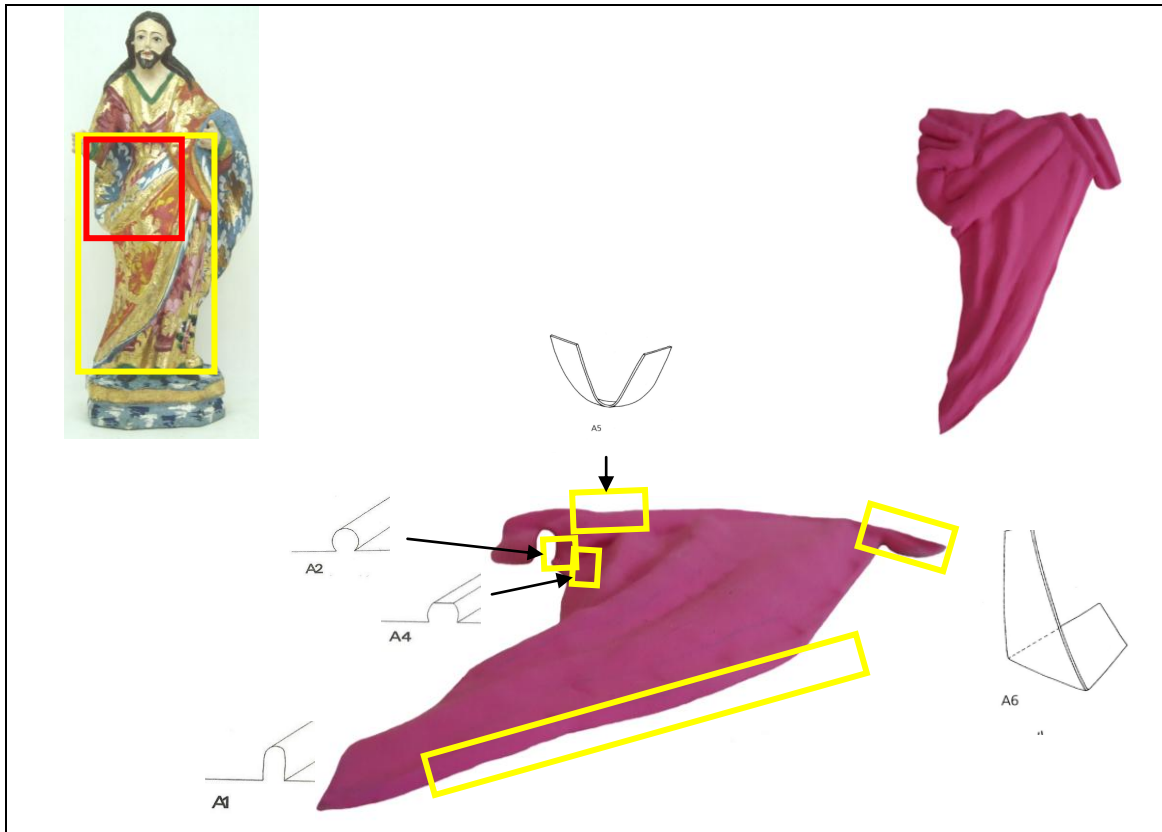


Figura 65 - São José (frente): madeira; séc. XIX; autoria desconhecida; dimensões: 22cm x 10cm x 7cm.

No drapeado desse manto (frente da escultura), destacamos quatro dobras, a saber: uma labiada, em forma de lábio, labelada (A5); uma com formato de um bojo alongado (A2); uma saliente, cujo cimo é achatado (A4); uma em forma de ondulação (A1); e outra em forma de cotovelo (A6).

O panejamento pouco movimentado possui pregas suaves e pouco marcadas. No lado esquerdo da escultura, o manto dobrado deixa aparente sua parte interna, criando uma dobra volumosa que tem formato de “U”, como se destaca no retângulo vermelho. O caimento dessa dobra encontra a outra ponta e, curvando-se retorcido, pende para o lado direito, aproximando-se da túnica.

Quanto à semelhança geomorfológica, algumas regiões da talha são mais planificadas, lembrando-nos de planícies. Há também ao longo do tecido poucos desgastes, que elevam a parte contrária, formando morros. O ciclo geográfico para essa imagem seria o da maturidade, encaminhando-se para a senilidade.

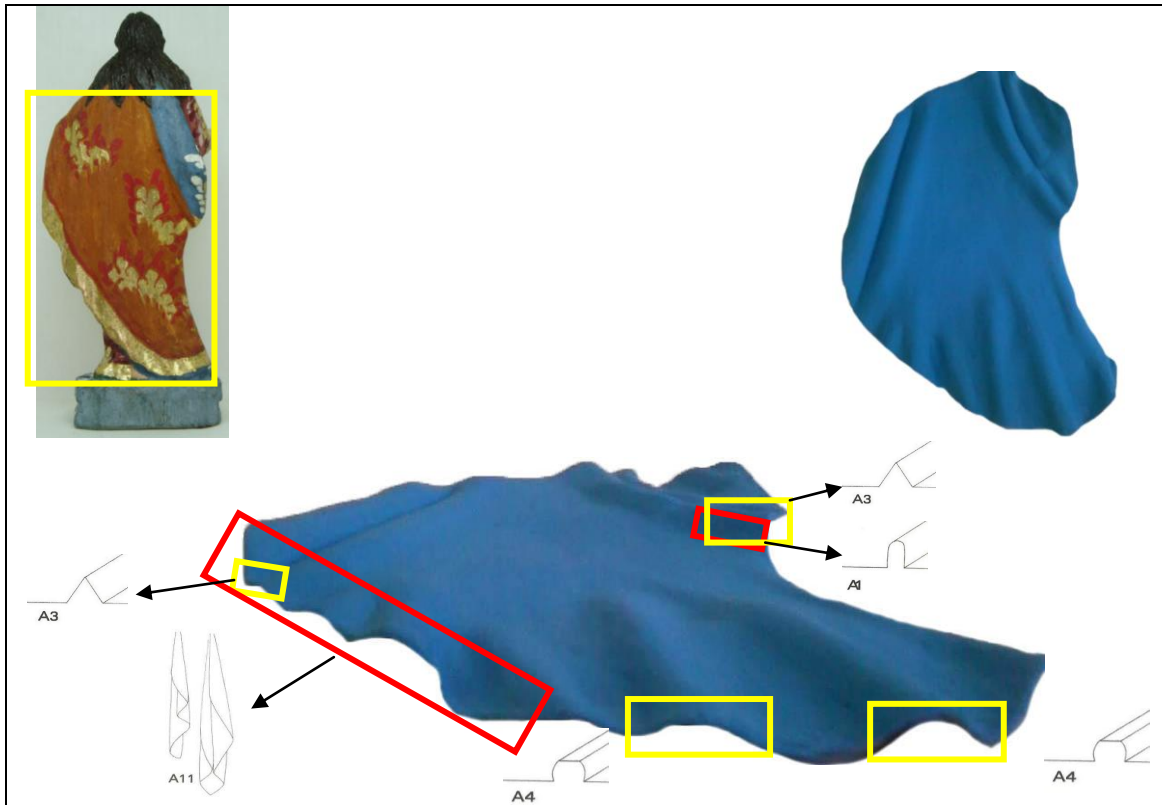


Figura 66 - São José (verso): madeira; séc. XIX; autoria desconhecida; dimensões: 22cm x 10cm x 7cm.

O drapeado desse manto tem estas quatro dobras: uma nervurada (A3); uma sinuosa (A11); outra saliente, cujo cume é achatado (A4); e outra em forma de ondulação (A1).

Com um panejamento pouco movimentado, possui pregas suaves e pouco acentuadas. As dobras mais marcantes são aparentes no caimento do tecido. Do lado direito da veste, marcada pela dobra do manto, a elevação aparente corresponde à parte interna dessa vestimenta.

No que diz respeito à semelhança geomorfológica, sua característica geográfica é similar às elevações mais suaves, que lembram planícies com a formação de “colinas” na borda do manto, pelo lado esquerdo da imagem.

Quanto ao ciclo geográfico, esse tipo de elevação, que caminha para um aplainar-se, corresponde ao relevo no processo de maturidade apontado para a senilidade (Velhice).

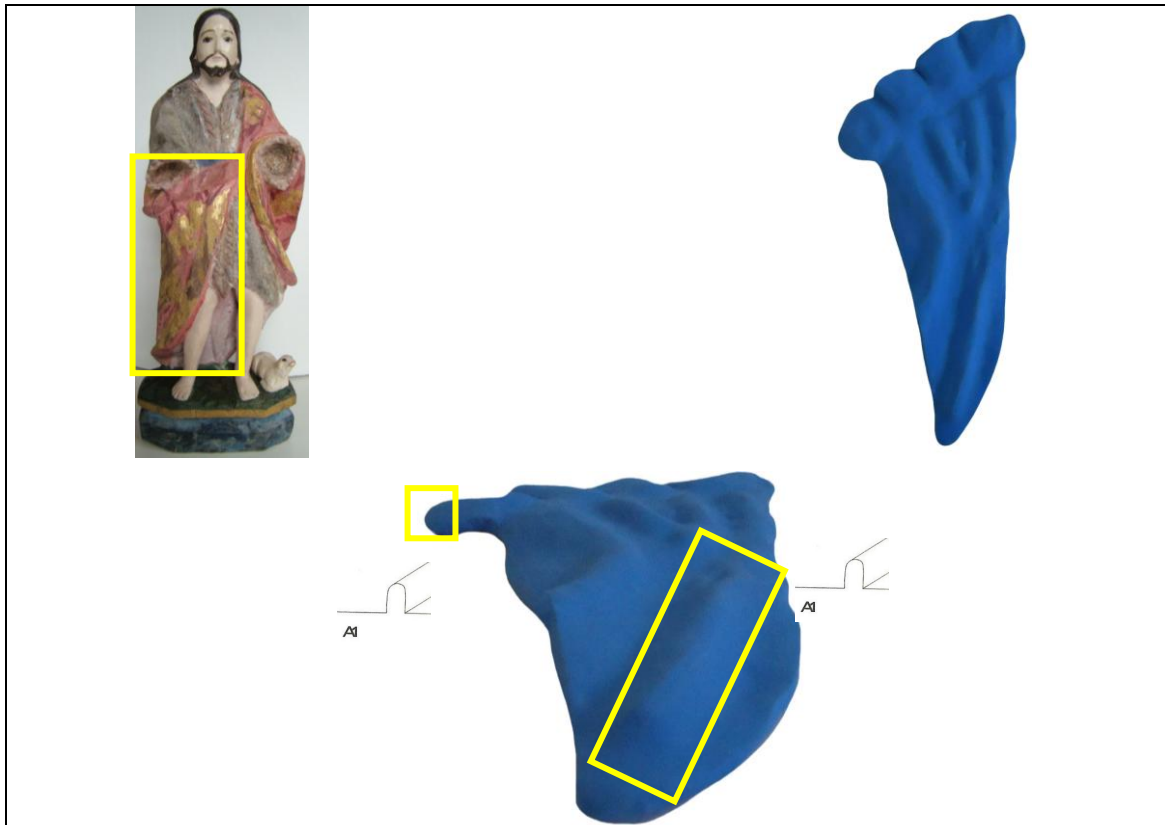


Figura 67 - São João Batista (frente): madeira; séc. XIX; autoria desconhecida; dimensões: 23,5 cm x 9 cm x 3,5 cm.

Esse drapeado (frente da escultura) tem apenas a dobra em forma de ondulação (A1).

Trata-se de uma indumentária com pregas suaves e pouco marcadas. A dobra com maior elevação se forma na altura da cintura da escultura. O tecido do manto sobe em diagonal, da esquerda para a direita. Outra parte do manto desliza do ombro direito para baixo, caindo sobre a túnica, com leve inclinação para a direita, mas sem muita movimentação. A planificação do entalhe forma um panejamento mais rígido.

Acerca da semelhança geomorfológica, sua característica geográfica tende à suavidade das formas. Devido ao espaçamento entre elas, esse drapeado representaria um conjunto de morros com cumes mais aplainados, quase colinas. Seu ciclo geográfico é o da maturidade, encaminhando-se para a senilidade, tendo em vista que as áreas de elevação são bem espaçadas, parecendo os “relevos” quando entram num processo de erosão.

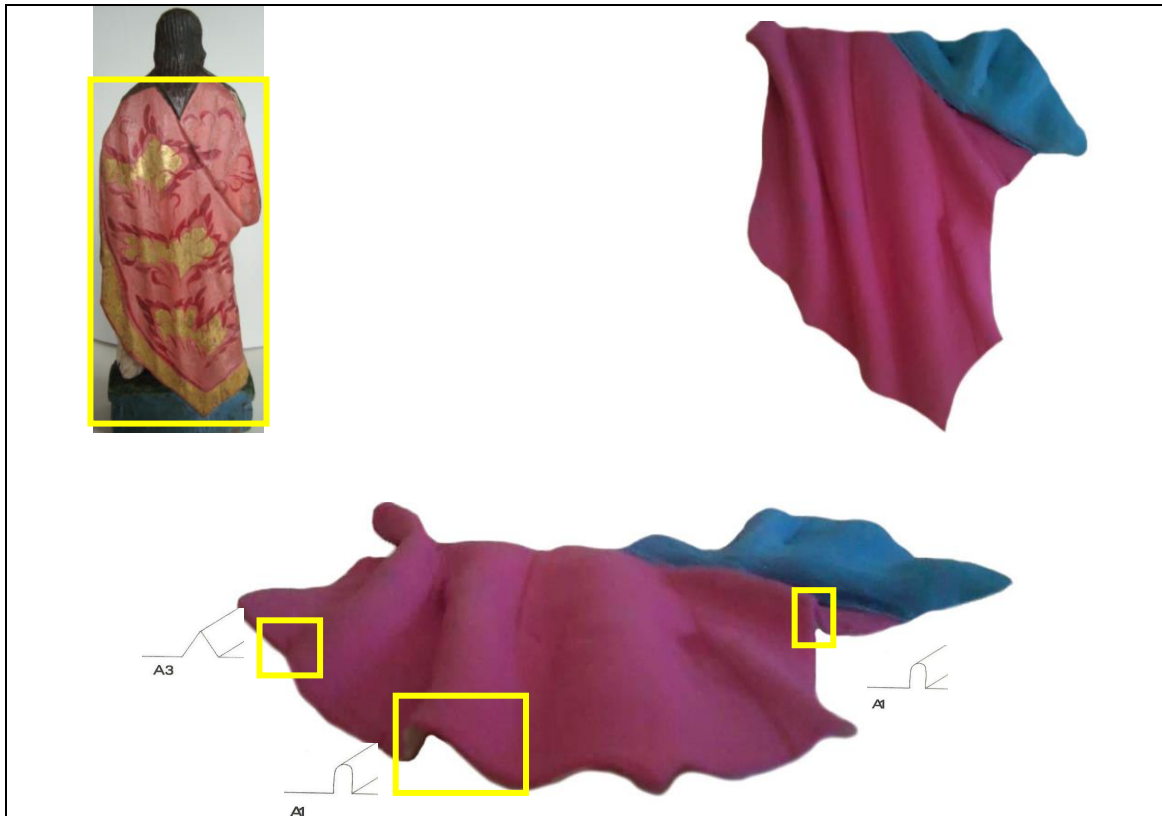


Figura 68 - São João Batista (verso): madeira; séc. XIX; autoria desconhecida; dimensões: 23,5 cm x 9 cm x 3,5 cm.

No drapeado desse manto, evidenciamos duas dobras: uma nervurada (A3); e outra em forma de ondulação (A1).

O panejamento é anguloso, com a talha bem definida e marcada até a base onde a finalização das dobras da veste aparece como uma ponta que pende para o lado direito. Na altura do ombro, o manto dobrado forma uma prega em diagonal que sobe da direita para a esquerda.

No que se refere à semelhança geomorfológica, a característica geográfica da peça apresenta-se como um conjunto de morros, cujo cume é levemente pontiagudo.

Seu ciclo geográfico corresponde ao da maturidade, pois há sequência de elevações ao longo da talha do tecido.



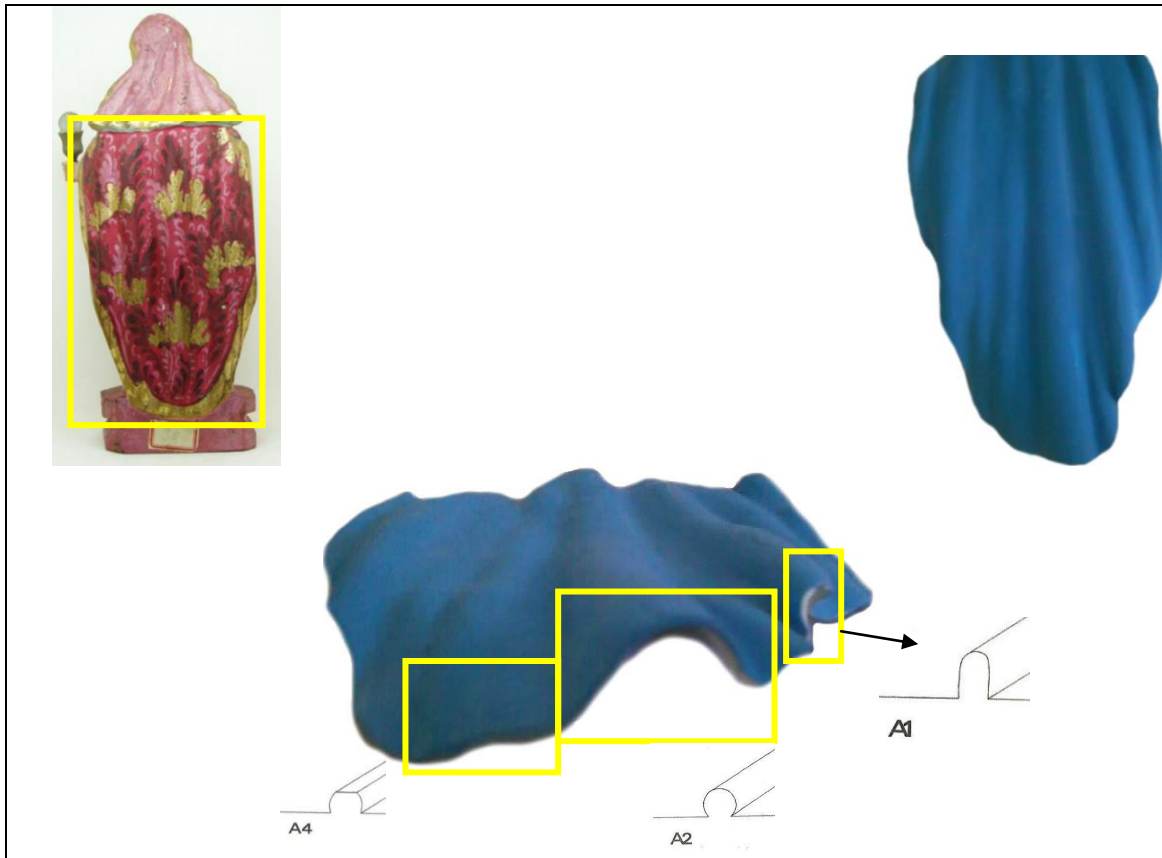


Figura 70 - Santa Clara (verso): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 27 cm x 13 cm x 7,5 cm.

No drapeado dorsal desse manto, identificamos três dobras: uma que está em forma de ondulação (A1); outra saliente, cujo cume é achatado (A4); e outra com o formato de um bojo alongado (A2).

O panejamento é pouco movimentado. Possui pregas suaves e levemente acentuadas. A disposição do manto é vertical e forma uma faixa convexa que desce da cabeça até os pés, deixando-os ocultos. O caimento do tecido na finalização das dobras, já na base, tem formato de “U”.

Sua semelhança geomorfológica caracteriza-se geograficamente como a elevação de um cume curvado, com espessura larga presente na dobra mais acentuada do panejamento, o que nos remete a uma colina por ser um tipo de morro achatado. Seu ciclo geográfico corresponde à maturidade, devido à sequência de ondulações que apresenta.

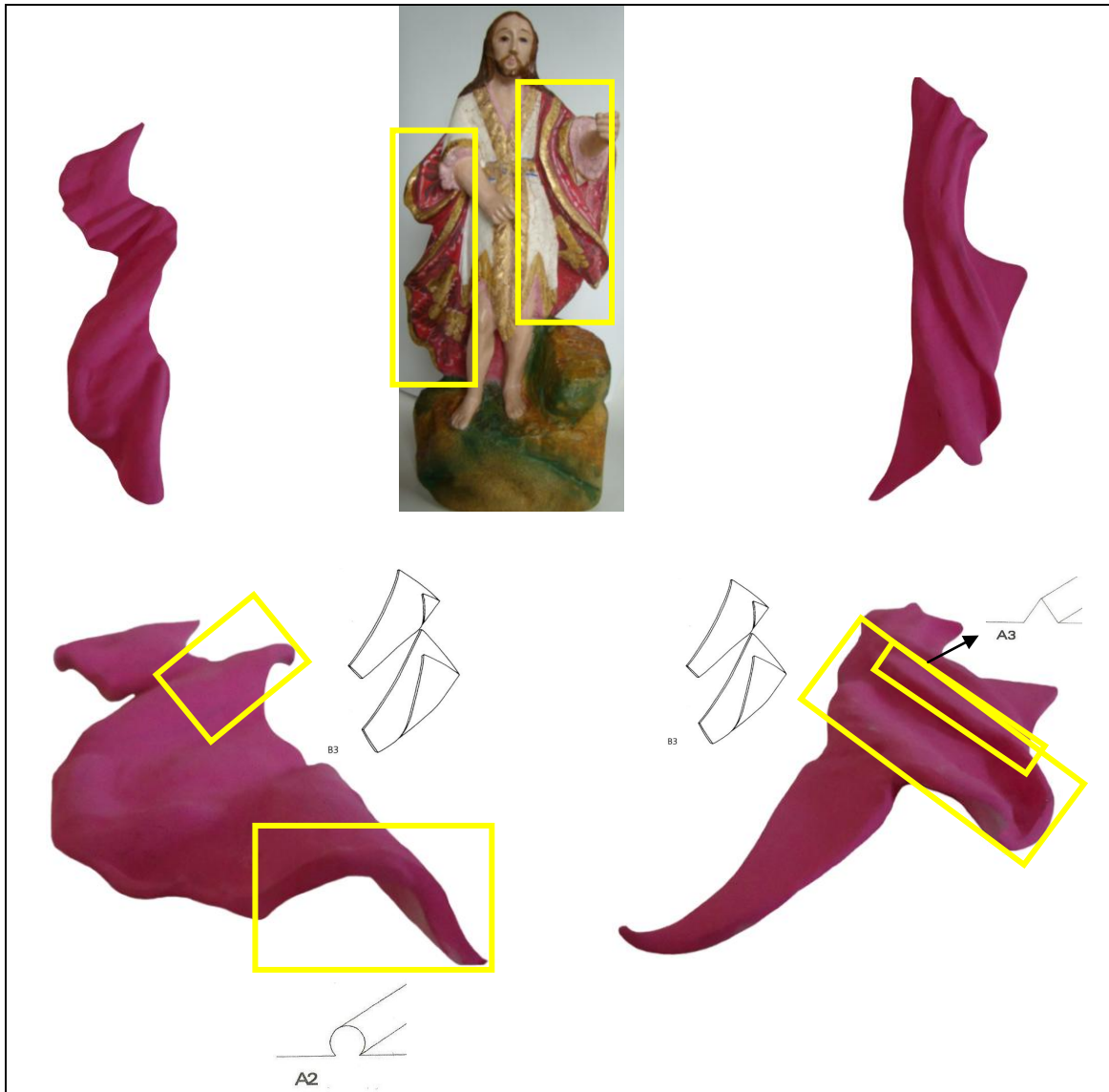


Figura 71 - São João Batista (frente): madeira; séc. XIX; autoria desconhecida; dimensões: 28,6 cm x 14 cm x 5 cm.

Aqui, neste drapeado frontal do manto, destacamos três tipos de dobras: uma formada pela dobra de um pedaço de tecido (B3); outra, com o formato de um bojo alongado (A2); e outra nervurada (A3).

Pela frente dessa escultura, o manto é assimétrico e a talha é levemente marcada. A finalização do caimento do tecido é curvada e apresenta ondulações, conferindo movimentação à vestimenta.

No que tange à semelhança geomorfológica, sua característica geográfica, em face da irregularidade da superfície, apresenta-se como um conjunto de montanhas de pouca altitude.

Seu ciclo geográfico se refere ao da maturidade porque o entalhamento está bem marcado, alternando entre áreas elevadas e em sentidos diversos.

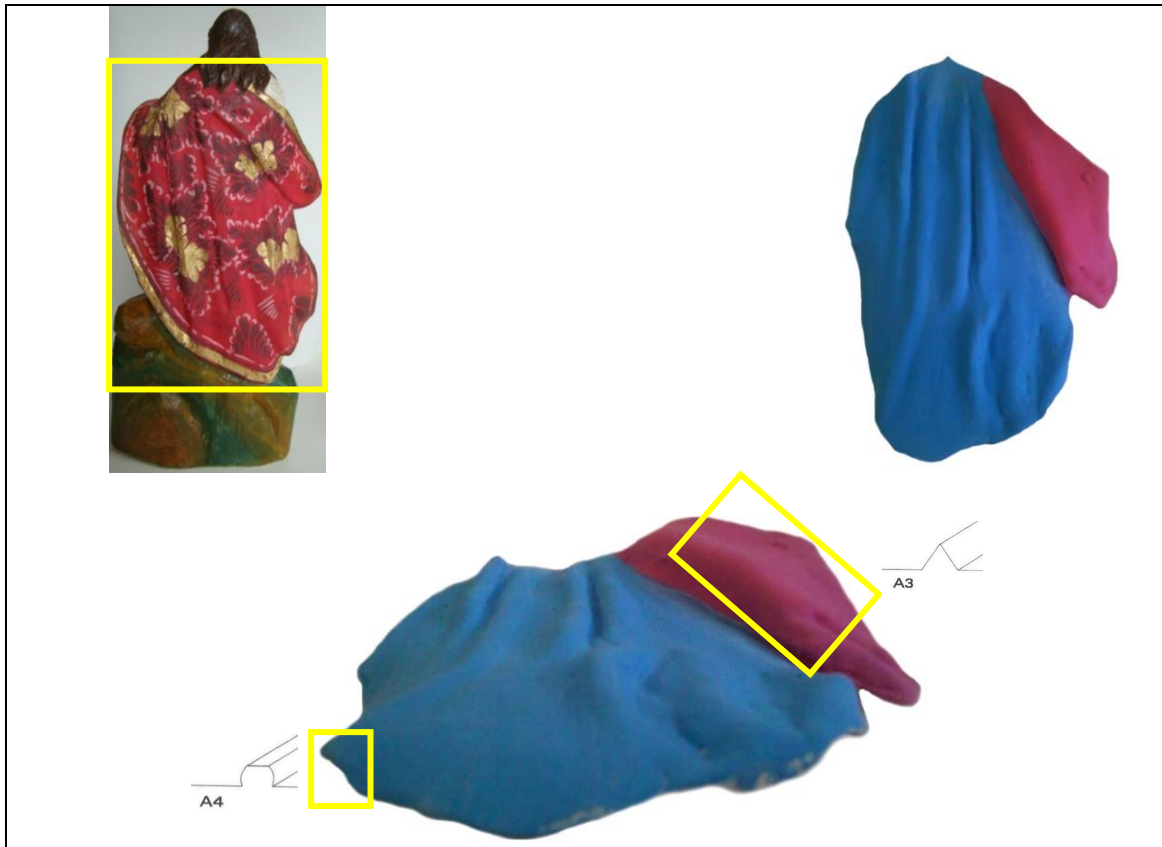


Figura 72 - São João Batista (verso): madeira; séc. XIX; autoria desconhecida; dimensões: 28,6 cm x 14 cm x 5 cm.

O drapeado dorsal desse manto apresenta duas dobras distintas: uma saliente, cujo cume é achatado (A4); e outra nervurada (A3).

Esse panejamento possui dobras largas, bem marcadas e levemente acentuadas. As elevações não têm grande altitude, mas são bem volumosas, provavelmente pela suavidade dos sulcos formados pelo entalhe, temos a impressão de ser um cobertor. Na finalização do barrado do manto, o caimento do tecido desce levemente inclinado para a direita, até a base.

A semelhança geomorfológica aí identificada tem como característica geográfica áreas elevadas, sobretudo com cumes achatados. A espessura larga presente no topo da dobra do panejamento nos lembra do formato de colinas.

Quanto a seu ciclo geográfico, a disposição dessa talha corresponde à maturidade, as elevações são bem evidenciadas na marcação do entalhe.



Figura 73 - Santa Rosa (frente): madeira; séc. XIX; autoria desconhecida; dimensões: 21,5 cm x 8,8 cm x 5,5 cm.

No drapeado frontal desse saiote, identificamos uma dobra saliente, cujo topo é achatado (A4); outra, com o formato de um bojo alongado (A2); e uma dobra que está em forma de ondulação (A1).

Trazendo um panejamento movimentado e assimétrico, essa veste apresenta dobras diagonais e onduladas inclinando-se para a esquerda. As pregas são bem distinguidas e a talha bem definida.

Sua semelhança geomorfológica é com montanhas, em face do traçado do relevo, com elevações de maior altitude ao longo do tecido.

Quanto ao ciclo geográfico, associamo-lo à maturidade, as dobras evidenciam os “relevos”.

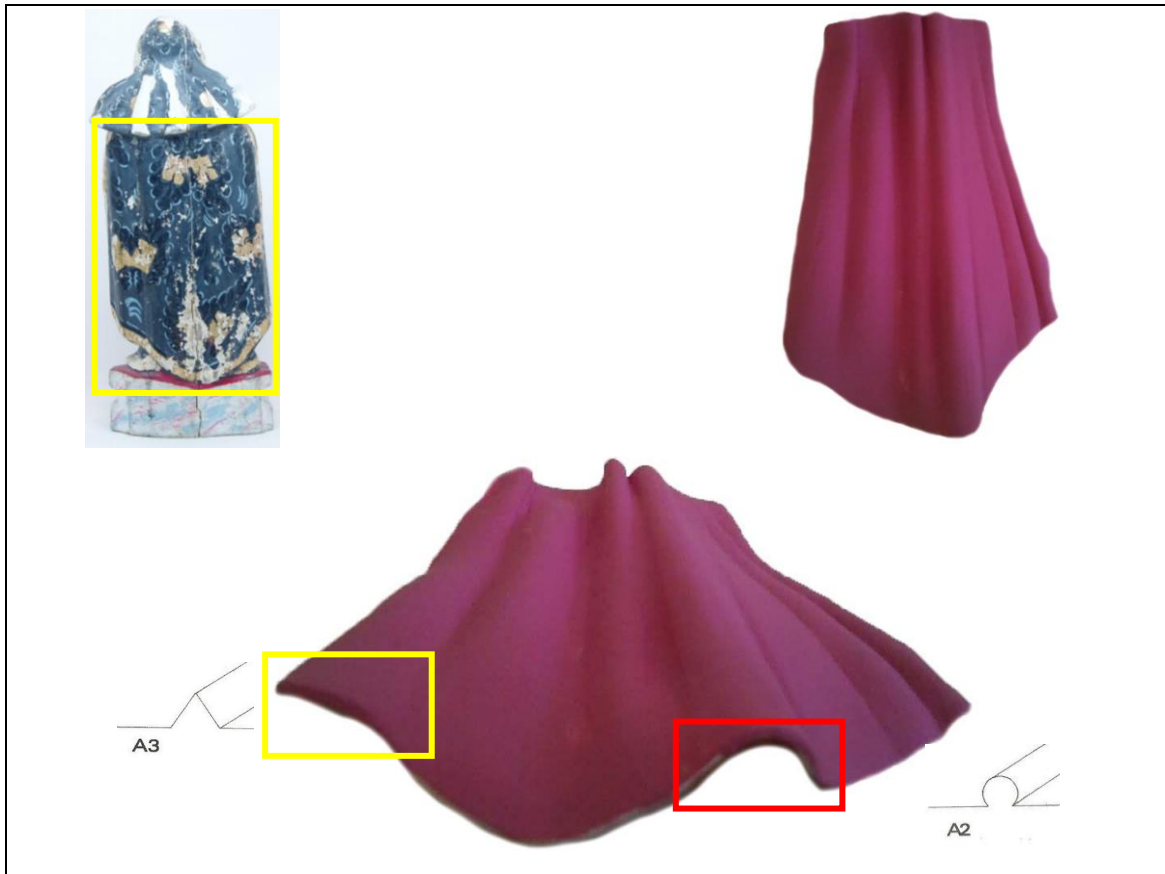


Figura 74 - Santa Rosa (verso): madeira; séc. XIX; autoria desconhecida; dimensões: 21,5 cm x 8,8 cm x 5,5 cm.

Para o drapeado dorsal desse manto, destacamos duas dobras: uma nervurada (A3); e outra com formato de um bojo alongado (A2).

Expondo-se com um panejamento pouco movimentado, essa veste possui pregas suaves e dobras predominantemente pouco marcadas. Em seu lado esquerdo, nota-se uma dobra mais acentuada cuja angulação, apesar de rígida, confere certo movimento à indumentária. As dobras em sua finalização são aplainadas, mas é possível perceber o movimento curvilíneo presente no manto, como mostra o retângulo vermelho.

A veste possui algumas áreas espaçadas, mas podemos perceber, sobretudo na borda do manto, do lado esquerdo da imagem, uma inclinação mais abrupta do tecido formando uma espécie de escarpa. A passagem da área de maior elevação indica um planalto nesse local. Assim, a verticalização da dobra formando um relevo mais acentuado indica o ciclo geográfico da maturidade.



Figura 75 - Nossa Senhora das Dores (frente): madeira; séc. XIX; autoria desconhecida; dimensões: 20,5 cm x 8,5 cm x 7 cm.

No drapeado frontal desse saiote, destacamos três dobras: uma em forma de ondulação (A1); outra com o formato de um bojo alongado (A2); e outra saliente, cujo cimo é achatado (A4).

O seu panejamento é delicado, aparentando estar levemente amassado pelo uso. As pregas são bem assinaladas e a talha bem definida. A finalização das dobras apresenta elevações dispostas tanto no sentido vertical quanto no transversal.

No que diz respeito à semelhança geomorfológica, identificamos como característica geográfica os mares de morro porque as elevações se apresentam sequencialmente, com vértices abertos e cumes curvados em quase todas as dobras. Seu ciclo geográfico, pela disposição da talha, e por suas elevações, corresponde à maturidade.



Figura 76 - Nossa Senhora das Dores (verso): madeira; séc. XIX; autoria desconhecida; dimensões: 20,5 cm x 8,5 cm x 7 cm.

No drapeado dorsal desse manto, destacamos a dobra com formato de um bojo alongado (A2).

Pelas costas, este manto apresenta uma sequência de dobras bem definidas e marcadas a partir do ombro. O Panejamento é vertical e a veste tem ângulo frontal. A faixa que desce da cabeça não chega até a base, o que deixa uma parte da túnica aparente. A sequência de dobras no caimento do tecido confere movimentação à vestimenta; e o corte da talha mais suave lhe proporciona certa delicadeza.

Quanto à semelhança geomorfológica, sua característica geográfica é análoga à sequência de elevações presentes nos mares de morro.

Seu ciclo geográfico é o da maturidade, tendo em vista a sequência de elevações dispostas no panejamento.

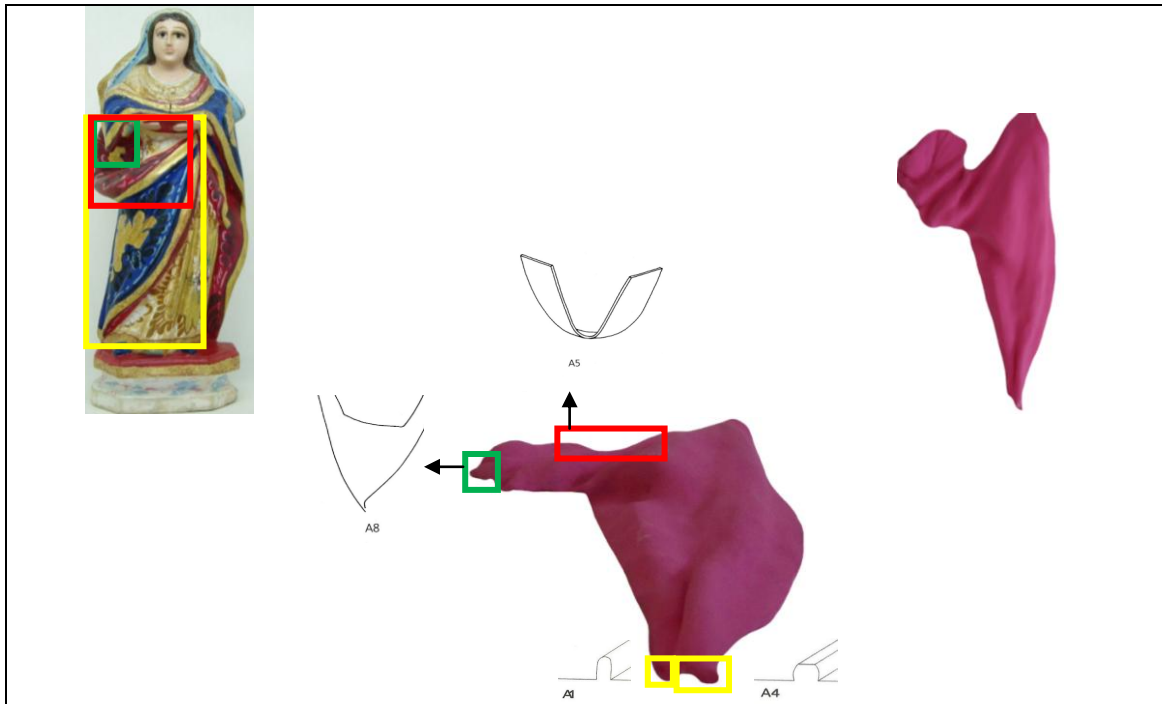


Figura 77 - Nossa Senhora do Bom Parto (frente): madeira; provavelmente do séc. XVIII ou XIX; autoria desconhecida; dimensões: 23 cm x 8,5 cm x 5 cm.

Nesse drapeado frontal, destacamos quatro tipos de dobras: um tipo labiado, em forma de lábio, labelado (A5); outro em forma de bico (ave) ou em V (A8); outro em forma de ondulação (A1); e outro saliente, cujo cimo é achatado (A4).

O panejamento movimentado e assimétrico traz suas dobras bem marcadas e a talha bem definida. No lado esquerdo da escultura, o manto dobrado deixa levemente aparente sua parte interna, criando uma elevação mais volumosa, que tem formato de “U”, como o destacam os retângulos vermelhos. O caimento das dobras do lado esquerdo, suspenso pelo braço direito da escultura sobre a túnica amarela, está contorcido, dando a impressão de um tecido amassado. Do lado direito, uma parte do manto é apoiada pelas mãos suspensas da santa, deixando cair uma ponta que tem formato de V. A finalização das dobras é suave e tem um contorno convexo.

Em relação à geomorfologia, a talha tem semelhança com um conjunto de morros, alguns pontiagudos (cristais) que na geografia é chamado de serra.

Seu ciclo geográfico corresponde ao da maturidade, com elevações bem marcadas na talha.

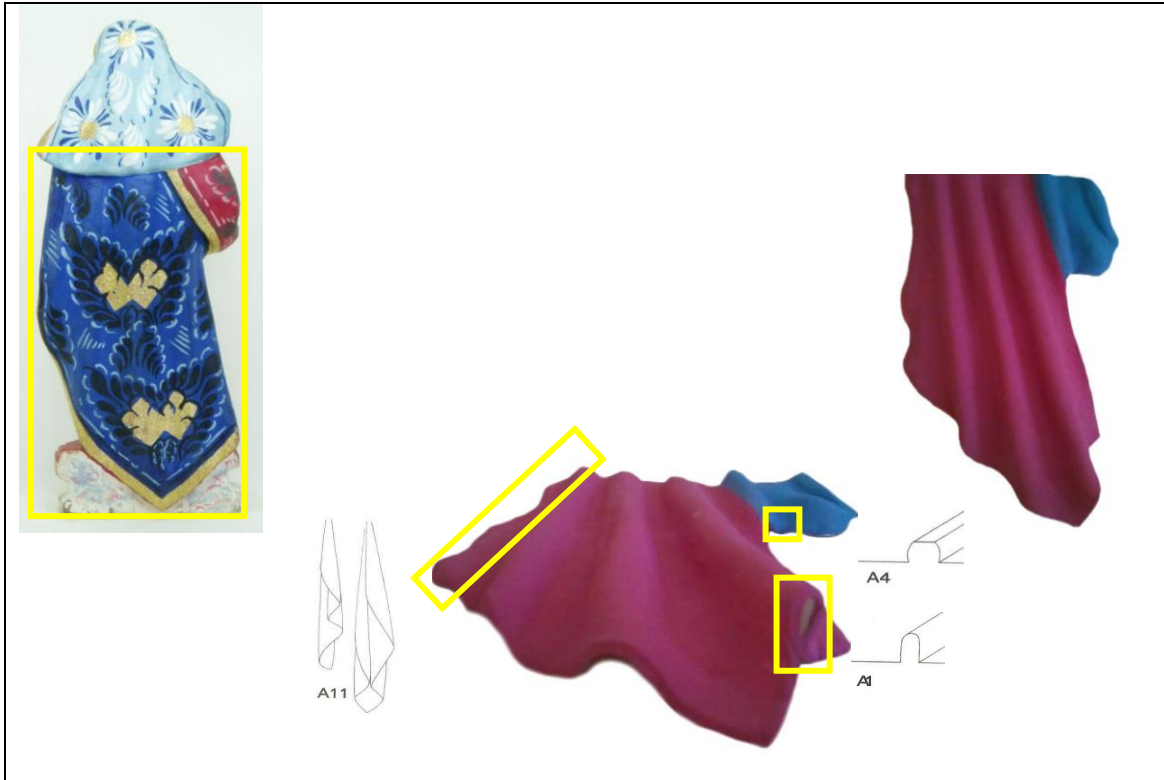


Figura 78 - Nossa Senhora do Bom Parto (verso): madeira; provavelmente do séc. XVIII ou XIX; autoria desconhecida; dimensões: 23 cm x 8,5 cm x 5 cm.

Nesse drapeado do manto, destacamos três tipos de dobras: uma sinuosa (A11); outra em forma de ondulação (A1); e outra saliente, cujo alto é achatado (A4).

Pelas costas, essa escultura apresenta panejamento pouco movimentado. O volume é mais acentuado na altura do ombro direito, onde o manto se dobra, deixando aparente a sua parte interna. No lado esquerdo da escultura, as elevações no tecido são suavizadas pela sinuosidade e a leveza dos entalhes. Em sua finalização, essa vestimenta, no verso da imagem, apresenta uma ponta pendendo de forma linear, que alcança uma parte da base, quase como se estivesse encostando-se ao chão, como podemos observar na Figura acima.

Sua semelhança geomorfológica tem como característica geográfica um conjunto de morros bem espaçados. Do lado esquerdo da imagem temos uma dobra mais acentuada que lembra uma escarpa. Seu ciclo geográfico caracteriza-se pelo final do período de maturação, que se encaminha para a senilidade, pois as marcações na talha são bem afastadas.

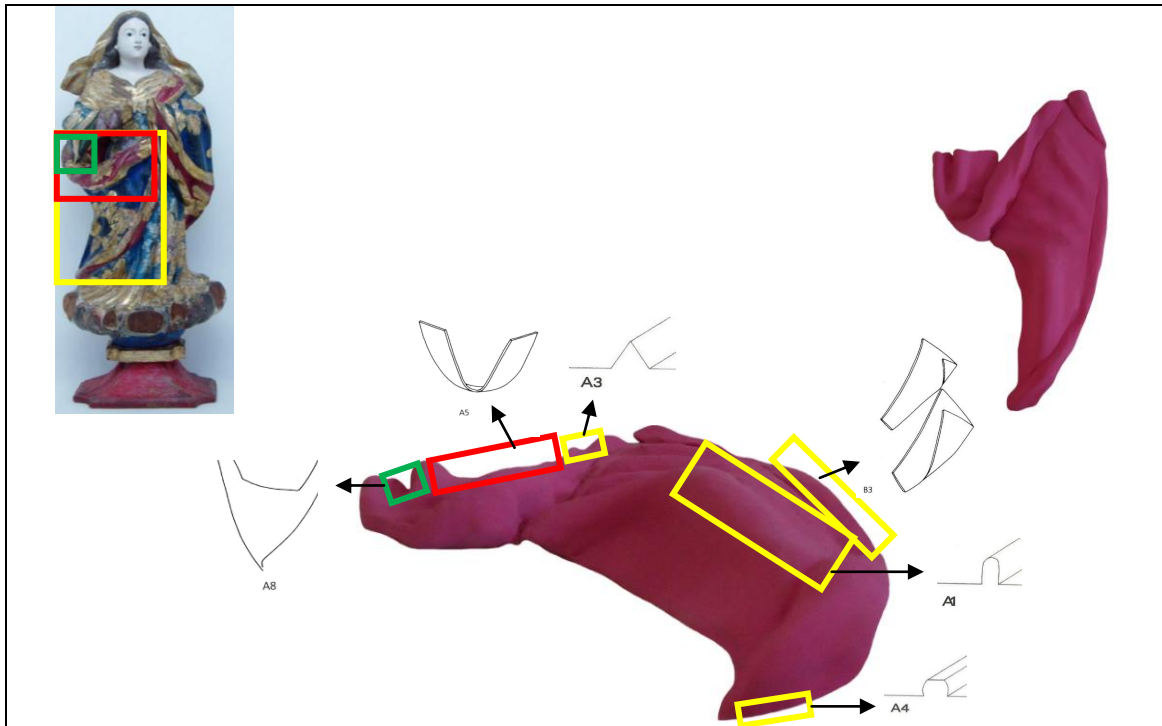


Figura 79 - Nossa Senhora da Conceição (frente): madeira; séc. XVII; autoria desconhecida; dimensões: 30 cm x 13 cm x 8 cm.

Nesse drapeado frontal, realçamos seis dobras: uma nervurada (A3); uma labiada, em forma de lábio, labelada (A5); outra em forma de bico (ave) ou em V (A8); outra saliente, cujo alto é achatado (A4); uma em forma de ondulação (A1); e um drapeado formado pela dobra de um pedaço de tecido (B3), visível na barra do manto.

O panejamento movimentado e assimétrico tem suas dobras bem assinaladas e a talha bem definida. No lado esquerdo da escultura, o manto dobrado deixa aparente sua parte interna, criando uma elevação mais volumosa, nervurada e tortuosa, dando a impressão de um tecido amassado pelo uso, como destacam os retângulos vermelhos. O caimento das dobras do lado esquerdo é suspenso pelo braço direito da escultura. Do braço esquerdo cai uma ponta de tecido que tem formato de “V,” como mostram os retângulos verdes.

Em relação à semelhança geomorfológica, sua característica geográfica apresenta o perfil de um conjunto de morros, com alguns cumes parcialmente angulosos (cristais), compreendendo uma serra. Seu ciclo geográfico é o da maturidade devido às diversas elevações existentes na talha.

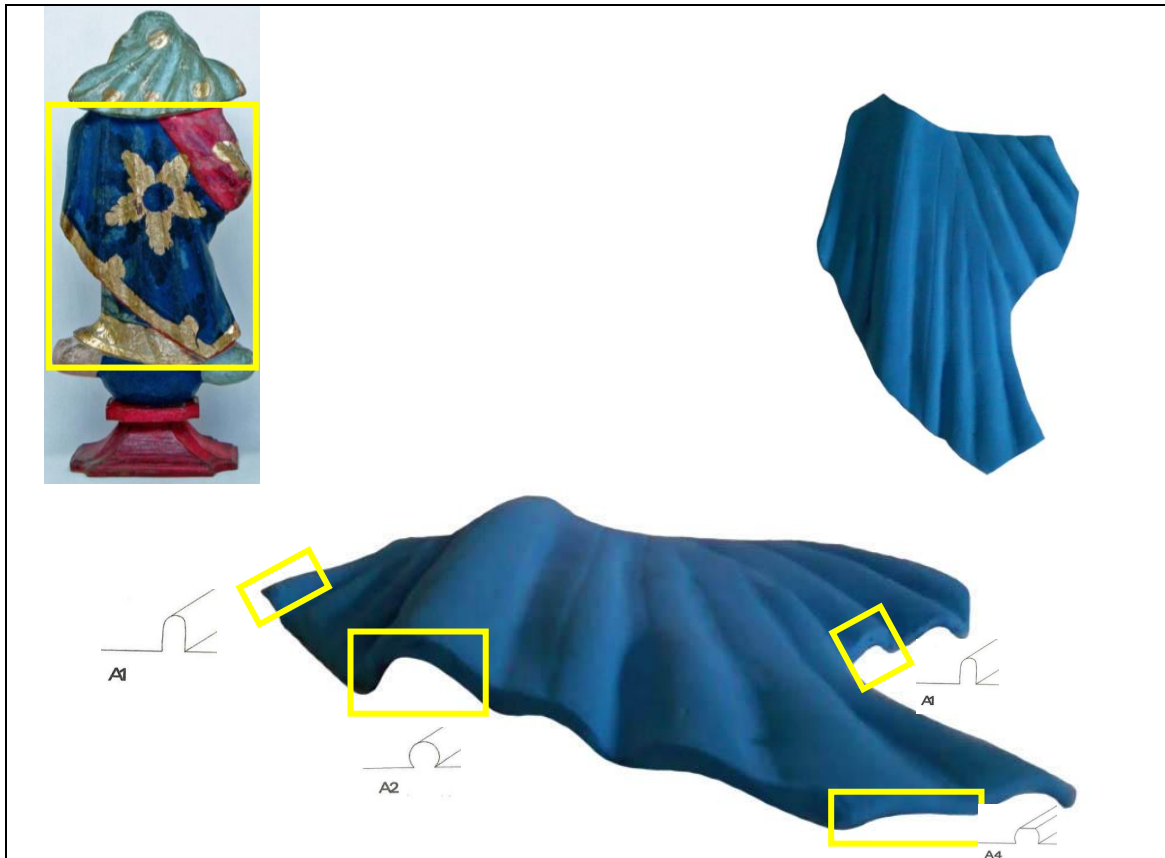


Figura 80 - Nossa Senhora da Conceição (verso): madeira; séc. XVII; autoria desconhecida; dimensões: 30 cm x 13 cm x 8 cm.

Nesse drapeado, identificamos três tipos de dobras: a dobra em forma de ondulação (A1); a dobra com formato de um bojo alongado (A2); e a dobra saliente, cujo cume é achatado (A4).

Pelas costas, o manto apresenta dobras largas, com uma faixa que desce em diagonal e pende para o lado direito, deixando aparente uma parte da túnica, do lado esquerdo da imagem. Retomando o lado direito, o manto, na altura do ombro, é dobrado e marcado por uma elevação que corresponde a sua parte interna. O caimento do tecido na finalização das dobras, próximo à base, é pontiagudo.

No que se refere à geomorfologia, identificamos, pelas elevações contínuas dispostas no entalhamento, que o drapeado tem semelhança com mares de morros bem espaçados. Seu ciclo geográfico caracteriza a maturidade. Isso, tendo em vista as dobras bem marcadas no entalhamento da vestimenta.

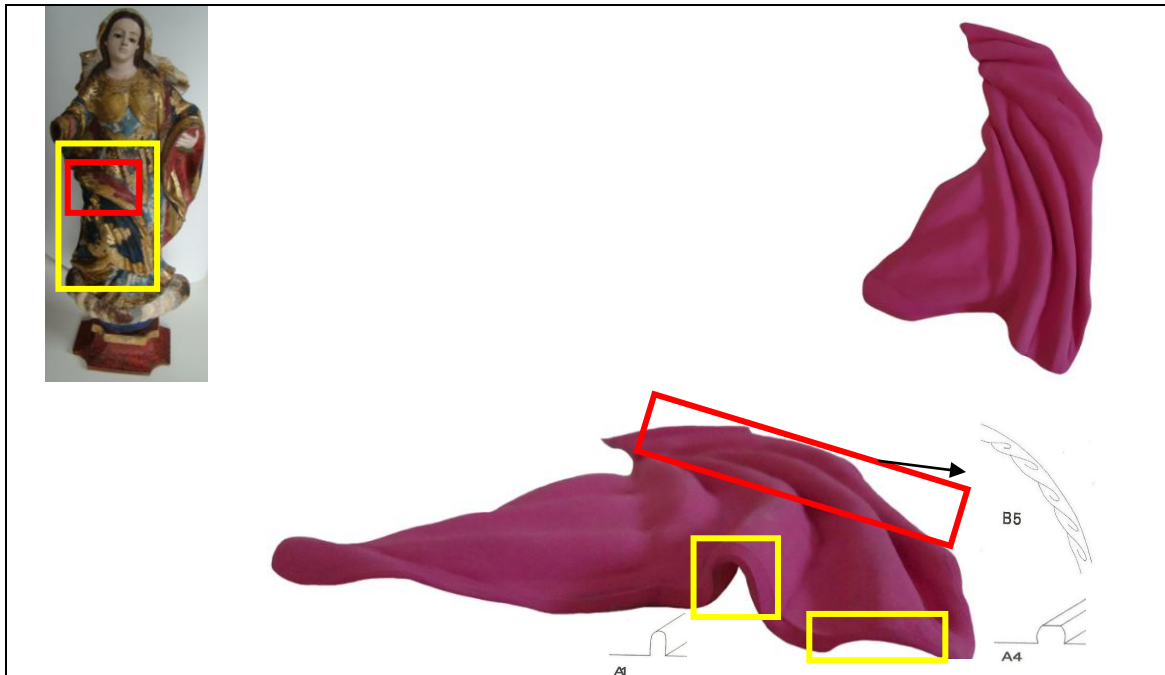


Figura 81 - Nossa Senhora (frente): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 29,5 cm x 11,5 cm x 4,3 cm.

Nesse drapeado frontal do manto, destacamos três dobras: uma em forma de ondulação (A1); outra saliente, cujo cume é achatado (A4); e uma com formato de correntinha (B5).

Trata-se de um panejamento bastante movimentado, possui dobras bem marcadas e a talha bem definida. Os entalhes do tecido são curvados e dispostos em sua maioria em diagonal, criando uma sequência de ondulações ao longo da talha. Sobre a túnica, do lado esquerdo da escultura, o manto dobrado e retorcido forma linhas cujos entalhes irregulares dão a impressão de que está se formando uma corrente; dobrada, ela deixa aparente a parte interna do manto. O caimento das dobras, do lado direito, é suspenso pelo braço e a mão direita da santa, de onde, curvado, desce sugerindo uma ponta que tem formato de “V”, como mostra o retângulo verde.

No que tange à semelhança geomorfológica, as áreas de maior elevação indicam um conjunto de montanhas, e as demais, menos proeminentes, nos remetem a morros. Sobre o ciclo geográfico, as ondulações com sulcos mais profundos na talha correspondem ao ciclo da juventude, e as áreas proeminentes nos remetem ao ciclo do relevo na maturidade.

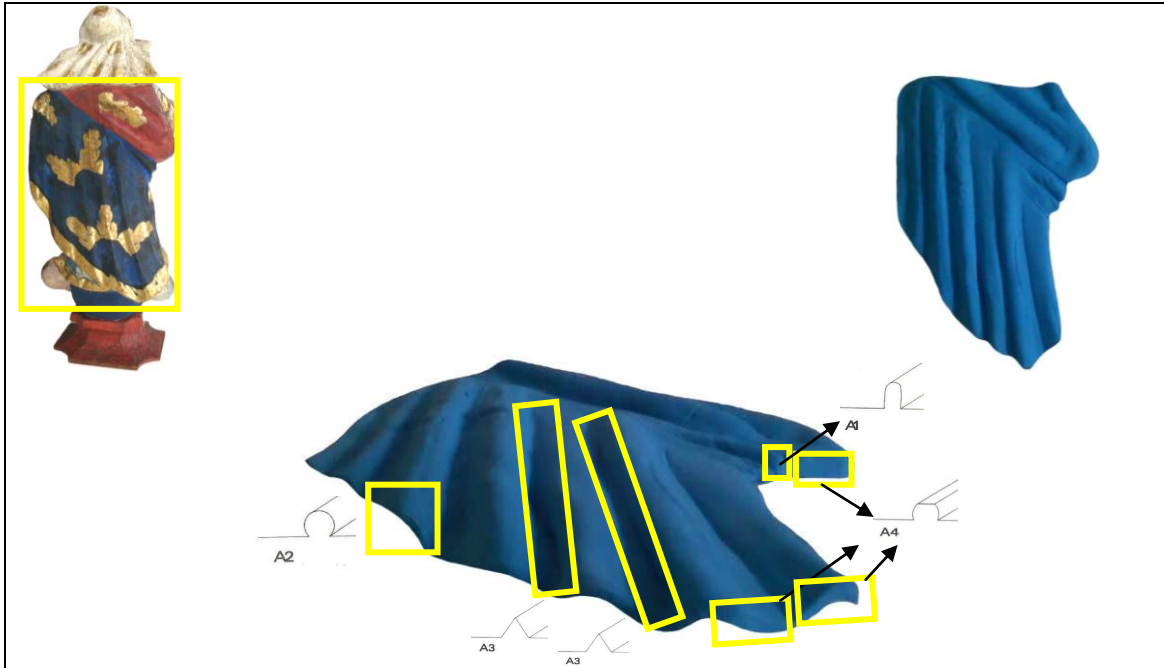


Figura 82 - Nossa Senhora (verso): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 29,5 cm x 11,5 cm x 4,3 cm.

No drapeado dorsal desse manto, destacamos a dobra com formato de um bojo alongado (A2); uma dobra nervurada (A3); outra em forma de ondulação (A1); e também a saliente, cujo cume é achatado (A4).

Pelas costas, o manto apresenta dobras largas com uma faixa que desce em diagonal e pende para o lado direito, deixando à mostra uma pequena parte da túnica. A sequência de dobras dá movimentação ao tecido, mesmo assim, ele se mostra um pouco retilíneo e abrupto, devido à rigidez do corte. Na altura do ombro direito, o manto dobrado forma uma elevação e deixa aparente sua parte interna. O caimento do tecido na finalização das dobras, próximo à base, é pontiagudo.

Em relação à semelhança geomorfológica, sua característica geográfica corresponde a um conjunto de morros, alguns mais angulados lembram os cristais.

Seu ciclo geográfico caracteriza a maturidade porque há elevações no drapeados do panejamento.

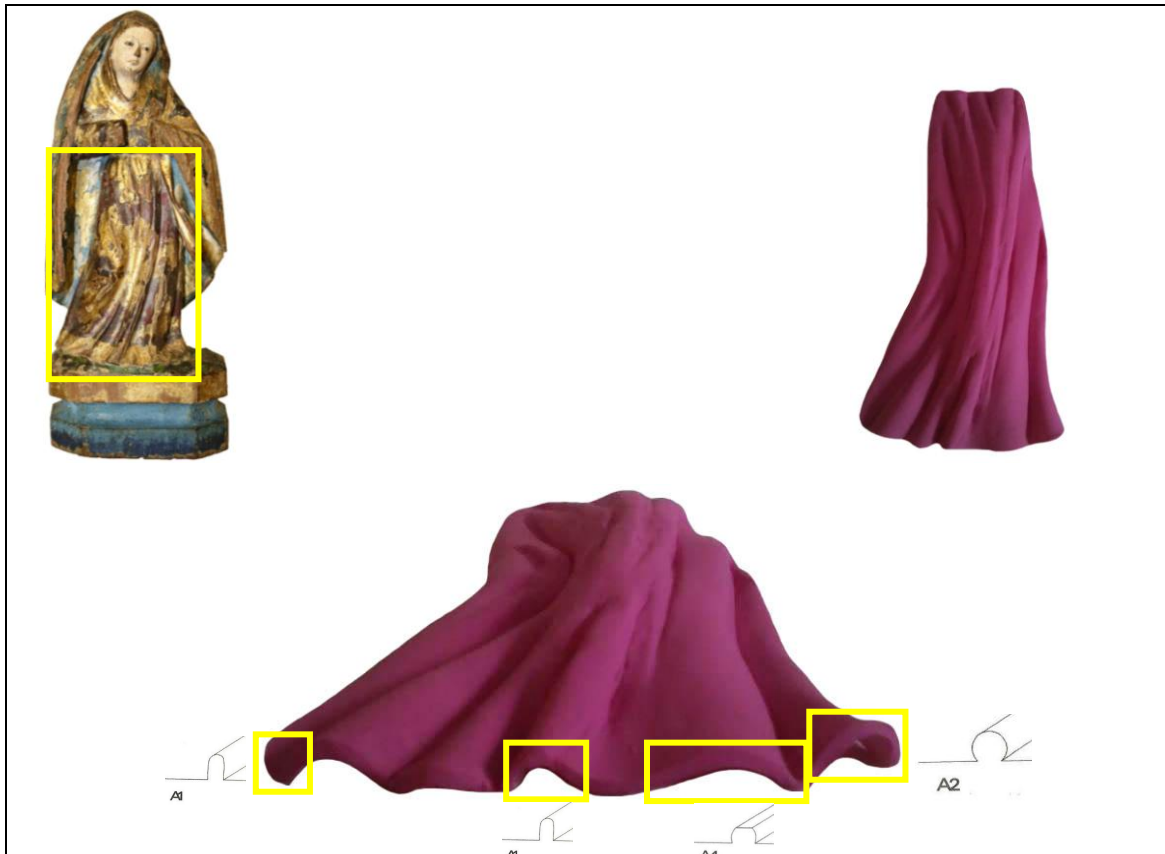


Figura 83 - Nossa Senhora (frente): madeira; sem datação; autoria desconhecida; dimensões: 25 cm x 11 cm x 4 cm.

Nesse drapeado frontal, realçamos três dobras: uma em forma de ondulação (A1); uma saliente cujo cume é achatado (A4); e outra que tem formato de um bojo alongado (A2).

O seu panejamento é delicado e movimentado. As pregas são bem marcadas devido aos sulcos mais profundos dispostos na talha. As dobras curvadas apresentam elevações que seguem em sentido diagonal, da direita para a esquerda. As dobras começam mais estreitas na cintura e, em sua maioria, têm sua largura aumentada ao longo do caimento do tecido.

A geomorfologia nesse caso é salientada a partir das características do drapeado, apresentando vertentes bem marcadas que nos lembram do formato de um conjunto de morros. Em relação ao ciclo geográfico, sugerimos que correspondam à juventude, posto que os sulcos da talha sejam evidenciados e as cavidades acarretadas marcam a formação dos “relevos”, como ocorre no ciclo citado.

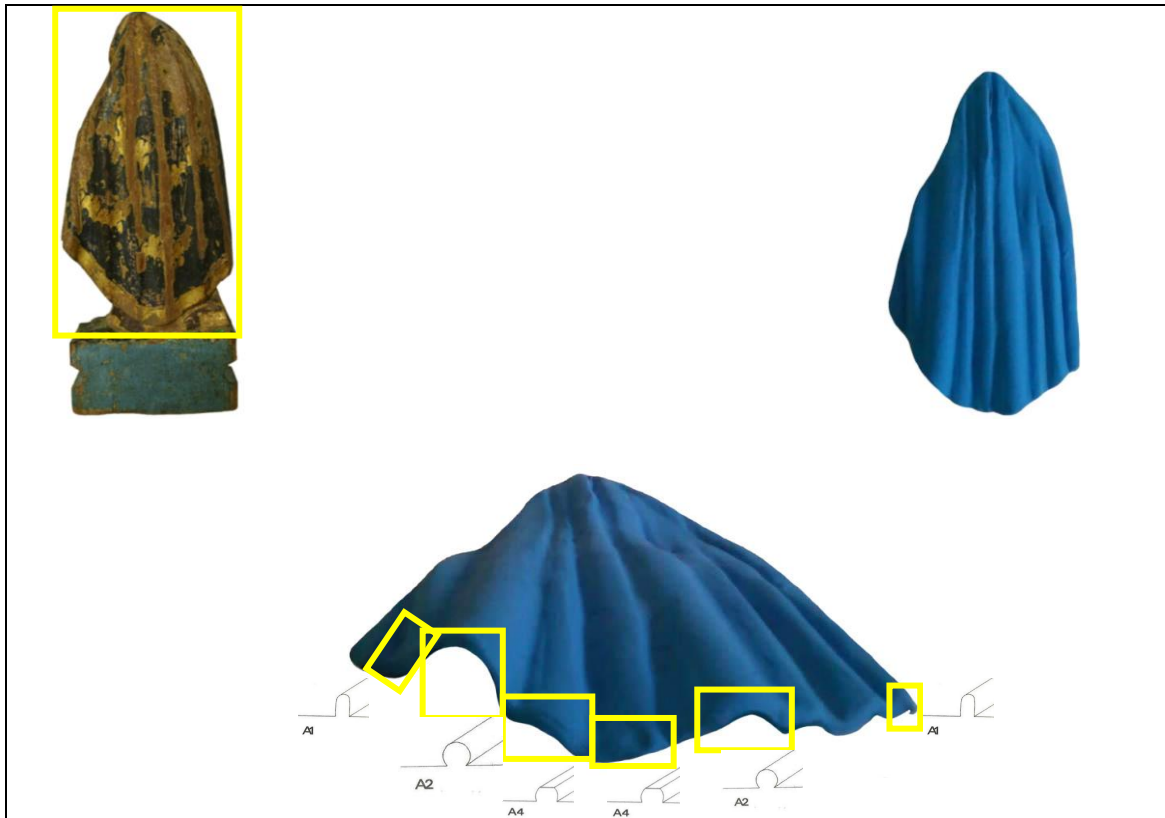


Figura 84 - Nossa Senhora (verso): madeira; sem datação; autoria desconhecida; dimensões: 25 cm x 11 cm x 4 cm.

Nessa veste, os drapeados são bem evidenciados. Encontramos aí três tipos de dobras: uma em forma de ondulação (A1); outra com formato de um bojo alongado (A2); e a dobra cujo cume é achatado (A4).

Pelas costas, o manto apresenta dobras largas, em formato de um triângulo invertido, e caimento compondo curvas acentuadas. A faixa de tecido que desce da cabeça não ultrapassa a base, deixando uma pequena parte da túnica aparente. A talha tem um corte firme e retilíneo e a sequência de dobras no caimento do tecido confere movimentação à vestimenta.

Direcionando-nos à geomorfologia, encontramos semelhanças com mares de morro, onde as vertentes são convexas e possuem cumes curvados e em poucas áreas há semelhanças com colinas, por apresentarem o topo meio achatado. O ciclo geográfico nesse caso é o da maturidade, tendo em vista as áreas de elevação do manto.

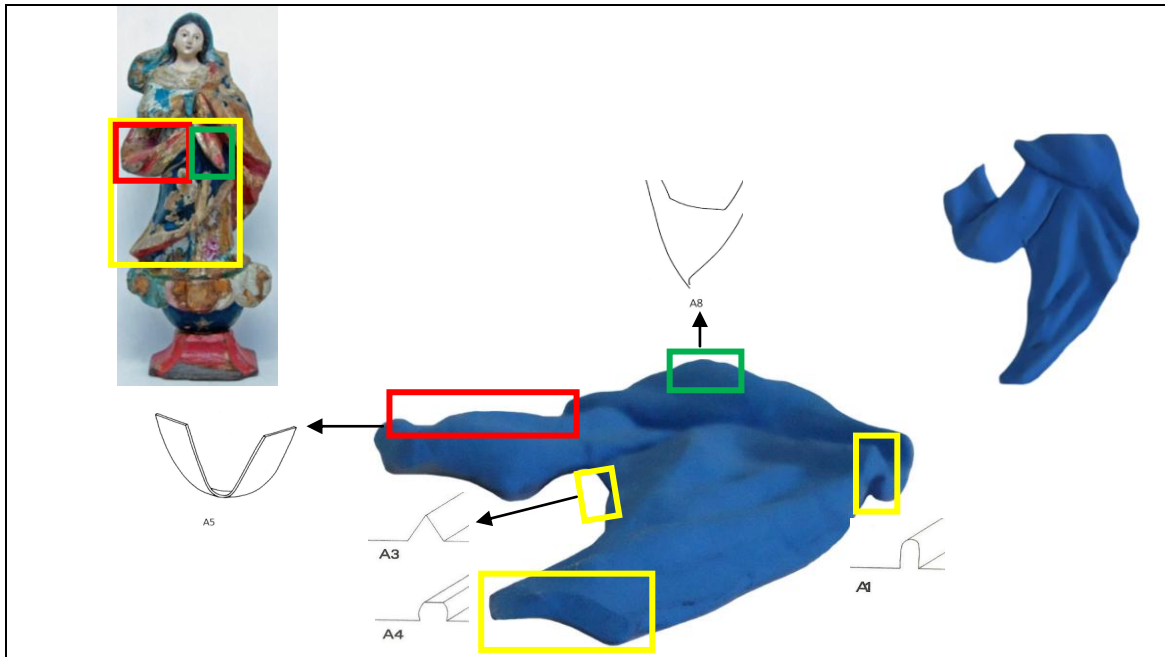


Figura 85 - Nossa Senhora da Conceição (frente): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 29 cm x 11 cm x 9 cm.

Esse drapeado (frente da escultura) apresenta cinco tipos de dobra: uma dobra em forma de bico (ave) ou em V (A8); uma labiada – em forma de lábio, labelado (A5); outra nervurada (A3); há também a dobra saliente, cujo cimo é achatado (A4); e outra em forma de ondulação (A1).

O seu panejamento é assimétrico e possui dobras em diversos sentidos, tanto na vertical quanto no transversal e, também, no horizontal. O corte do entalhamento é anguloso, deixando aparecer entre os entalhes algumas cavidades que conferem volume à composição. Do lado esquerdo da escultura, o manto dobrado forma uma elevação acentuada e torcida que deixa aparente a parte interna da vestimenta, como mostram os retângulos vermelhos. Do outro lado do manto, o tecido é suspenso pelo braço direito da escultura, caindo uma ponta que tem formato de “V”, em destaque pela linha verde na figura.

Em relação à semelhança geomorfológica, sua característica geográfica apresenta perfil de um conjunto de montanhas pela diversidade do traçado no entalhamento. O ciclo geográfico corresponde ao da maturidade devido às elevações presentes no tecido.

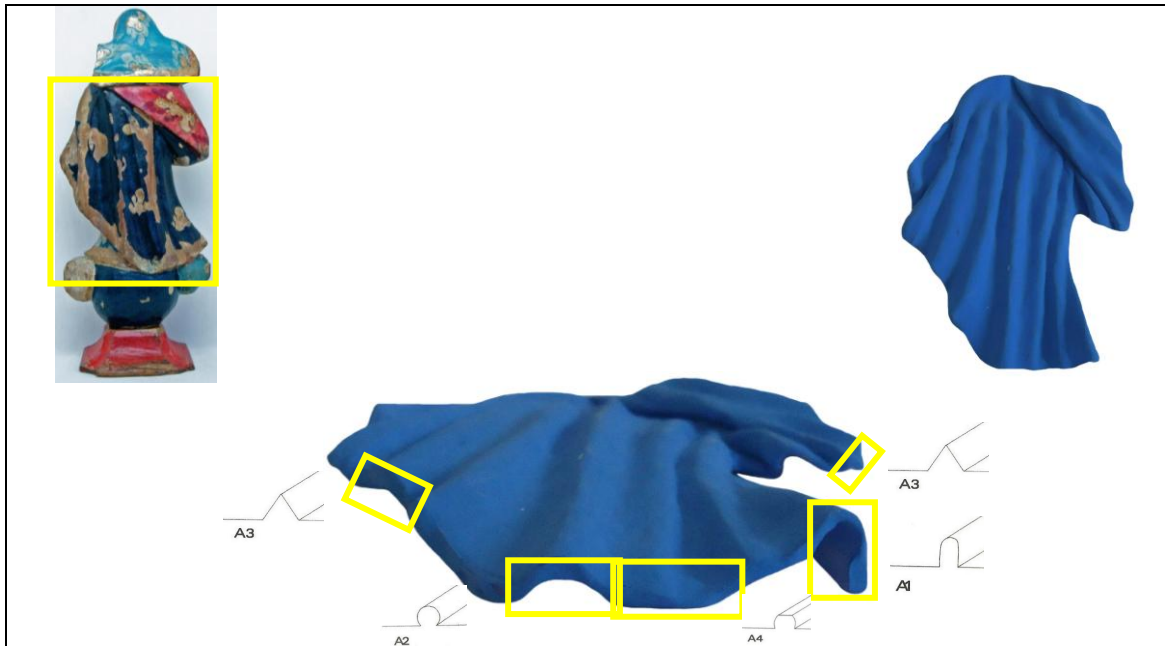


Figura 86 - Nossa Senhora da Conceição (verso): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 29 cm x 11 cm x 9 cm.

O drapeado dorsal desse manto apresenta quatro dobras distintas: uma nervurada (A3); uma com formato de um bojo alongado (A2); uma saliente, cujo cume é achatado (A4); e outra em forma de ondulação (A1).

Pelas costas, o entalhe do panejamento é anguloso e tem as dobras bem definidas e levemente sobrepostas. A sequência de elevações é curvada para a direita, deixando uma pequena parte da túnica aparente. Na altura do ombro, uma dobra mais proeminente se destaca e uma parte interna do manto pode ser vista. Notam-se aí curvas pontiagudas que marcam o cotovelo do braço esquerdo da escultura. Do caimento do tecido, identificamos certa rigidez na marcação das dobras. Os cortes retos dos entalhes são suavizados pelo ligeiro movimento da veste, provocado pela disposição das elevações.

Aparentemente, a talha dessa imagem apresenta uma espécie de hierarquia na disposição de suas dobras, semelhante àquela apresentada no esquema de formação de relevos. Na sequência, a partir do lado direito da imagem, segue uma dobra mais elevada correspondente a uma montanha; depois viria o planalto; e em seguida, uma inclinação levemente acentuada, parecendo uma escarpa. Dando continuidade, a outra área nos remete a um morro. O ciclo geográfico correspondente nesse caso é o da maturidade.

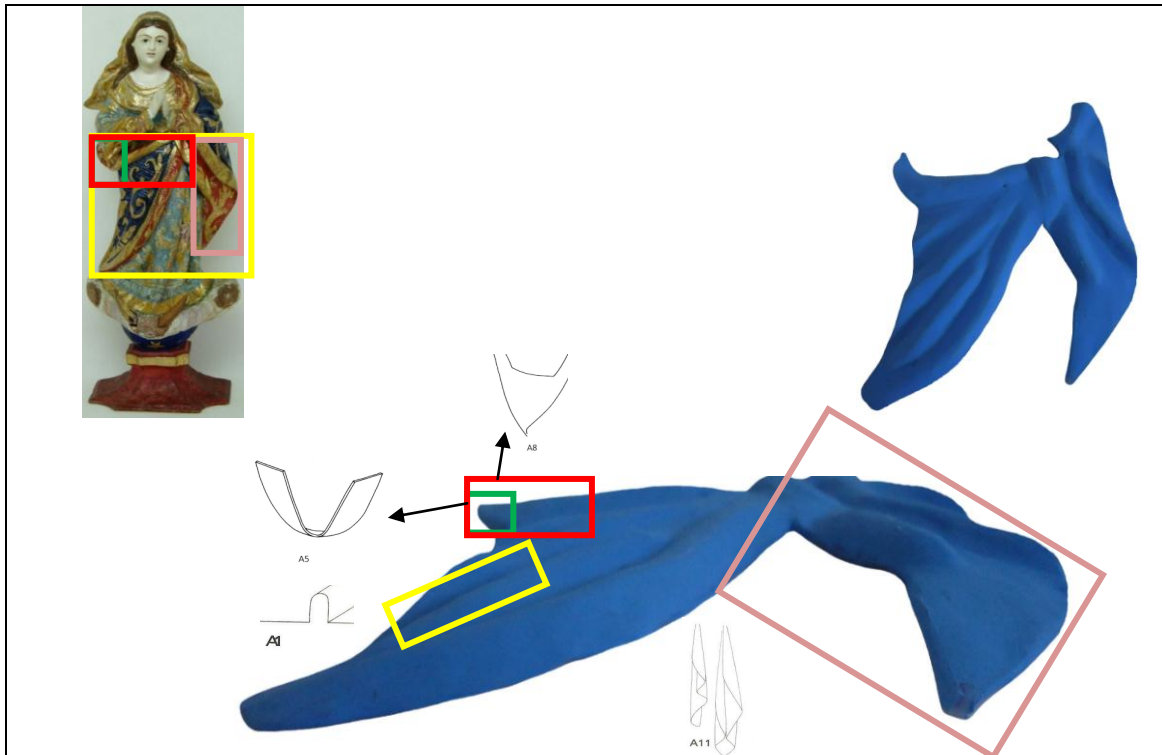


Figura 87 - Nossa Senhora da Conceição (frente): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 30,5 cm x 11,2 cm x 4,5 cm.

Aqui, neste drapeado frontal do manto, destacamos quatro dobras: uma com formato de bico (ave) ou em V (A8); um tipo labiado, em forma de lábio, labelado (A5); uma em forma de ondulação (A1); e outra sinuosa (A11).

A escultura expõe um panejamento movimentado e pregas onduladas em sentido transversal. O corte do entalhamento é curvilíneo, formando elevações e cavidades em tamanhos diversos. Pelas costas, o manto cai em diagonal e faz uma curva sinuosa na cintura, pela esquerda, debaixo do braço, e encontra a outra ponta do tecido sob o braço direito. Nessa área, o tecido dobrado forma ondulações sobre a túnica.

No que diz respeito à semelhança geomorfológica, identificamos no tecido um conjunto de morros por apresentar áreas parcialmente elevadas, com “relevos”, encaminhando-se para o aplainamento. O ciclo geográfico correspondente é o da maturidade em transição com a senilidade, já que a talha possui dobras elevadas, mas em sua maioria, pouco proeminentes.

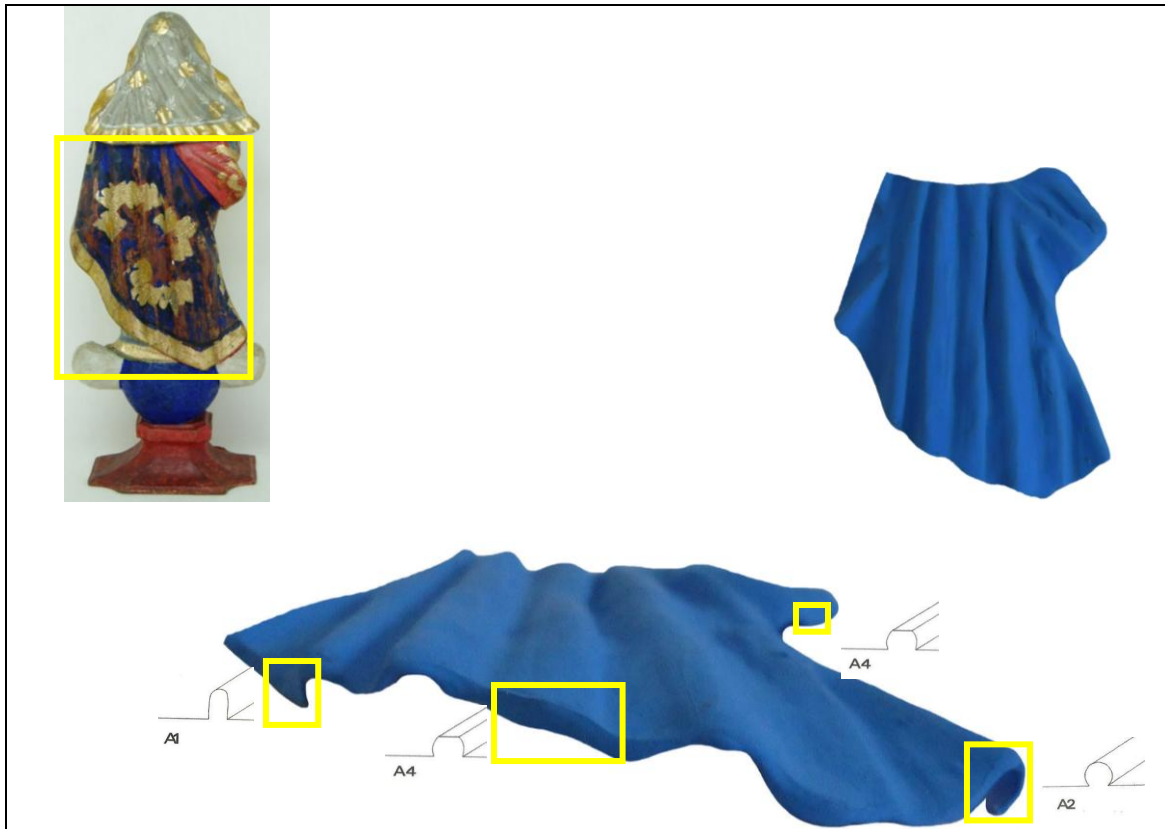


Figura 88 - Nossa Senhora da Conceição (verso): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 30,5 cm x 11,2 cm x 4,5 cm.

No drapeado desse manto, destacamos três tipos de dobras: uma em forma de ondulação (A1); outra saliente, cujo cimo é achatado (A4); e uma com formato de um bojo alongado (A2).

Pelas costas, o manto possui panejamento delicado com entalhamentos suaves. Também apresenta elevações dispostas harmoniosamente ao longo do tecido. A finalização das dobras tem formato de curvas e desenvolve ondulações, sobretudo do lado esquerdo, dando movimento à vestimenta. Do lado direito, o manto dobrado na altura do ombro fica mais volumoso, deixando aparente uma pequena parte de sua face interna.

No que se refere à geomorfologia, essa veste apresenta semelhanças com morros e colinas, por exibir elevações com cumes curvados e outras com cimos mais achatados. Por proporcionar elevações, dizemos que a talha desse panejamento corresponde ao ciclo da maturidade.



Figura 89 - São Francisco de Assis (frente): madeira; sem datação; autoria desconhecida; dimensões: 27,3 cm x 10,5 cm x 8,5 cm.

No drapeado frontal desse saio, destacamos dois tipos de dobras: uma em forma de ondulação (A1); e outra com o formato de um bojo alongado (A2).

Trazendo um panejamento delicado e movimentado, essa veste apresenta pregas bem definidas, formando ondulações ao longo do tecido e se adequando à anatomia da escultura. As dobras curvadas e diagonais à esquerda enfatizam a posição da perna direita do santo, que está levemente inclinado para esse sentido, sendo uma forma de escorço.

Acerca da semelhança geomorfológica, esse drapeado em perspectiva caracteriza uma sequência de morros, recém-formados na constituição do relevo, pois o panejamento tem elevações que parecem ter sofrido cortes mais profundos. Quanto ao ciclo geográfico, associamo-lo à juventude devido à profundidade dos sulcos no entalhamento da veste.



Figura 90 - São Francisco de Assis (verso): madeira; sem datação; autoria desconhecida; dimensões: 27,3 cm x 10,5 cm x 8,5 cm.

No drapeado desse manto, identificam-se quatro tipos de dobras: uma saliente, cujo cima é achatado (A4); uma com o formato de um bojo alongado (A2); uma em forma de ondulação (A1); e outra nervurada (A3).

Com um panejamento bem marcado, essa túnica possui pregas alongadas e o caimento do tecido desce até a base, ocultando os pés da escultura. Na cintura, a dobra bem definida confere um caimento em sulcos à saia, produzindo uma movimentação mais contida na vestimenta. Acima dessa dobra, as elevações são mais volumosas, principalmente nos detalhes, por exemplo, no capuz.

No tocante à semelhança geomorfológica, sua característica geográfica faz-nos lembrar da formação de mares de morro, posto que a perspectiva desses drapeados apresente uma sequência de dobras de formatos semelhantes, e em sua maioria com cumes curvados. O ciclo geográfico correspondente é o da juventude, visto que as cavidades da dobra fazem as elevações saltarem das talha, num tipo de processo análogo ao que ocorre na formação do relevo.

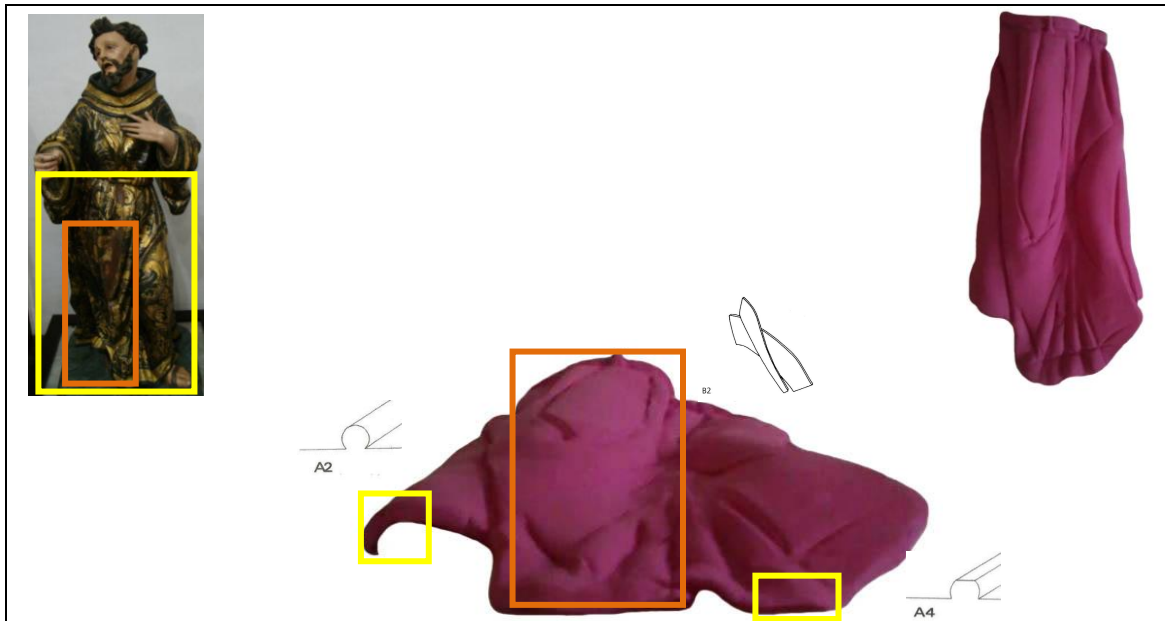


Figura 91 - São Francisco de Assis (frente): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 95,5 cm x 40 cm x 40 cm.

Identificamos na vestimenta dessa escultura três tipos de dobras: uma com formato de bojo alongado (A2); outra que se apresenta em forma de entrecruzamento ou em cordão (B2); e outra saliente, cujo cima é achatado (A4).

Com um panejamento assimétrico e bem movimentado, essa veste possui dobras elaboradas que se entrecruzam, dando a impressão de ser um tecido amassado. O drapeado com suas ondulações ao longo da talha dá uma aparência harmoniosa à vestimenta. A túnica longa deixa aparente o pé direito da escultura e o volume do tecido formado sobre o joelho direito evidencia a posição inclinada da perna do santo. A cintura bem marcada contribui para o aumento do volume da veste, conferindo maior realismo à composição. A gola é duplicada, e há mangas duplas na indumentária, caindo em pontas, em forma de cones.

A característica geográfica desses drapeados tem relação com duas formas distintas de um conjunto geomorfológico, montanhas e morros. Há elevações diferenciadas e em diversos sentidos no panejamento, intercaladas por áreas que relacionamos aos vales, devido à extensão de sua profundidade. Essa vestimenta, pelas dobras bem marcadas e algumas bem elevadas, lembra-nos do relevo no ciclo de maturidade.

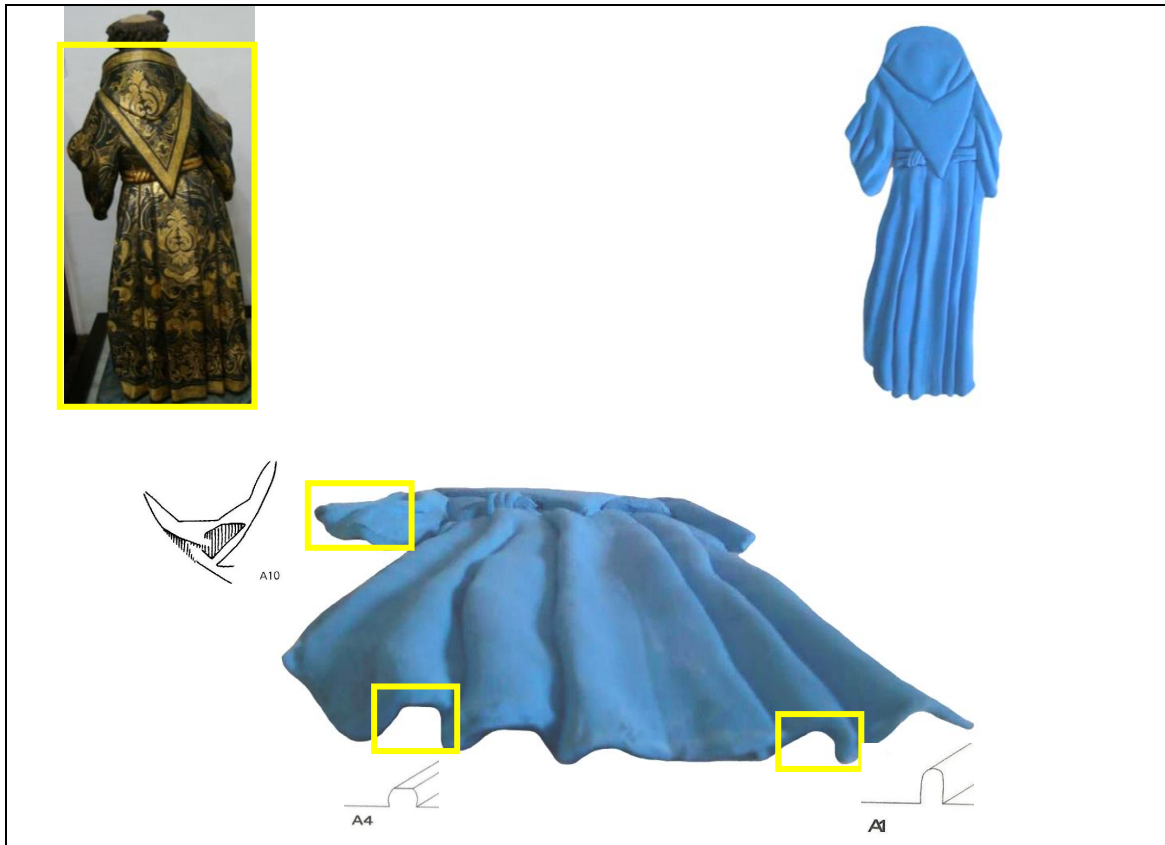


Figura 92 - São Francisco de Assis (verso): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 95,5 cm x 40 cm x 40 cm.

Nesse drapeado do manto, realçamos três tipos de dobras: uma formando polígonos (A10); outra saliente com o cume achatado (A4); e outra em forma de ondulação (A1).

Pelas costas, a túnica apresenta dobras largas e é cingida na cintura bem marcada. Isso confere um caimento mais volumoso à saia, produzindo uma movimentação contida na vestimenta. As pregas do tecido são bem assinaladas e a talha bem definida. As mangas da veste têm dobras elaboradas em diversos sentidos, aparentando ser uma rocha acidentada.

Em face das elevações evidenciadas no drapeado da vestimenta, relacionamos suas dobras com uma sequência de linhas de colinas, sendo o seu topo levemente aplainado.

O ciclo geográfico aí correspondente é o da maturidade, encaminhando-se para a senilidade. As dobras bem marcadas têm elevações cujos cumes são predominantemente achatados.

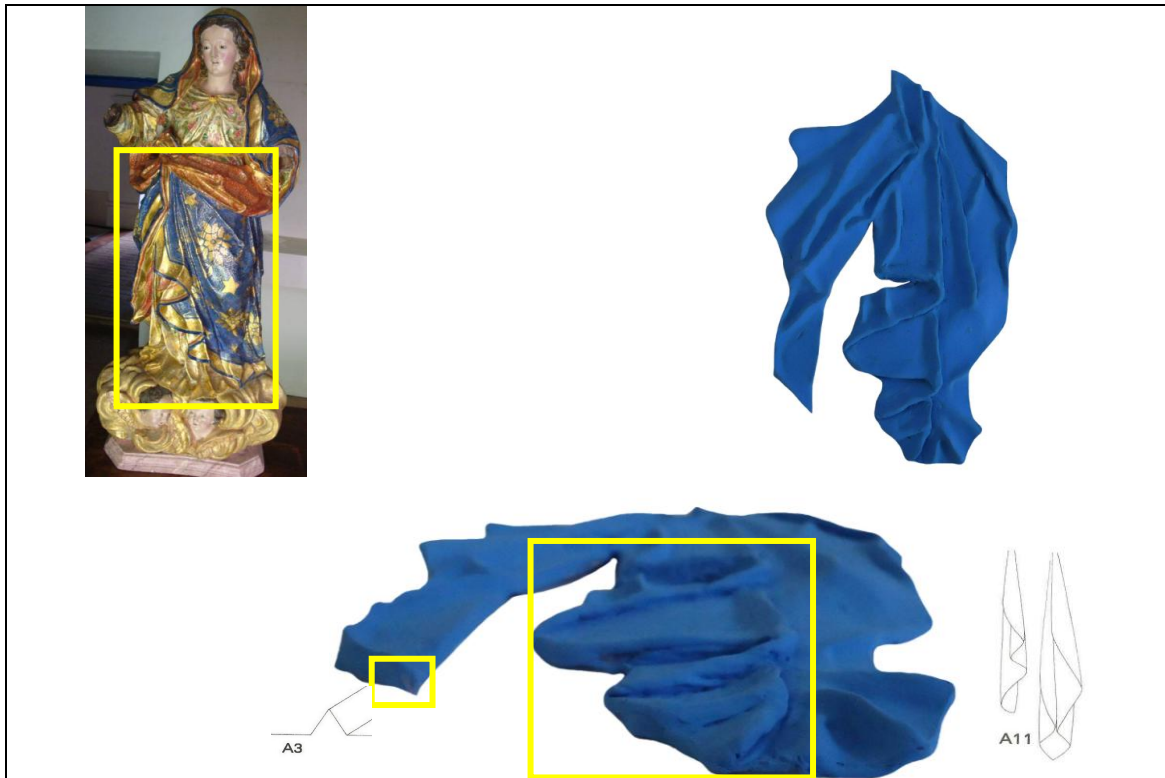


Figura 93 - Nossa Senhora Mãe dos Homens (frente): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 114 cm x 48 cm x 27 cm.

O drapeado do manto, pela frente, apresenta apenas dois tipos de dobras: uma nervurada (A3); e outra sinuosa (A11).

A escultura veste panejamento movimentado e assimétrico. Do lado direito, uma ponta do manto está suspensa; o tecido então cai em cascatas sobre a túnica, em forma de pregas sinuosas e em sentido transversal, da esquerda para a direita. A talha distinguida e bem definida evidencia as ondulações do drapeado da vestimenta. Na cintura, outra dobra se destaca, essa é mais volumosa e deixa aparente a parte interna do manto.

Essa vestimenta apresenta certa complexidade quanto às formas e disposições de sua talha. Temos a impressão de que na formação das dobras curvilíneas sobre o tecido há, nas áreas mais elevadas – e aqui destacamos a perna do lado direito – a forma de uma montanha; em seguida, as áreas estreitas e longas parecem vales; e, mais adiante, elevações de menor altitude designam morros e novamente montanhas, agora em seu processo de formação. Em relação ao ciclo geográfico, associamo-lo à maturidade, pois as elevações da talha estão bem definidas.

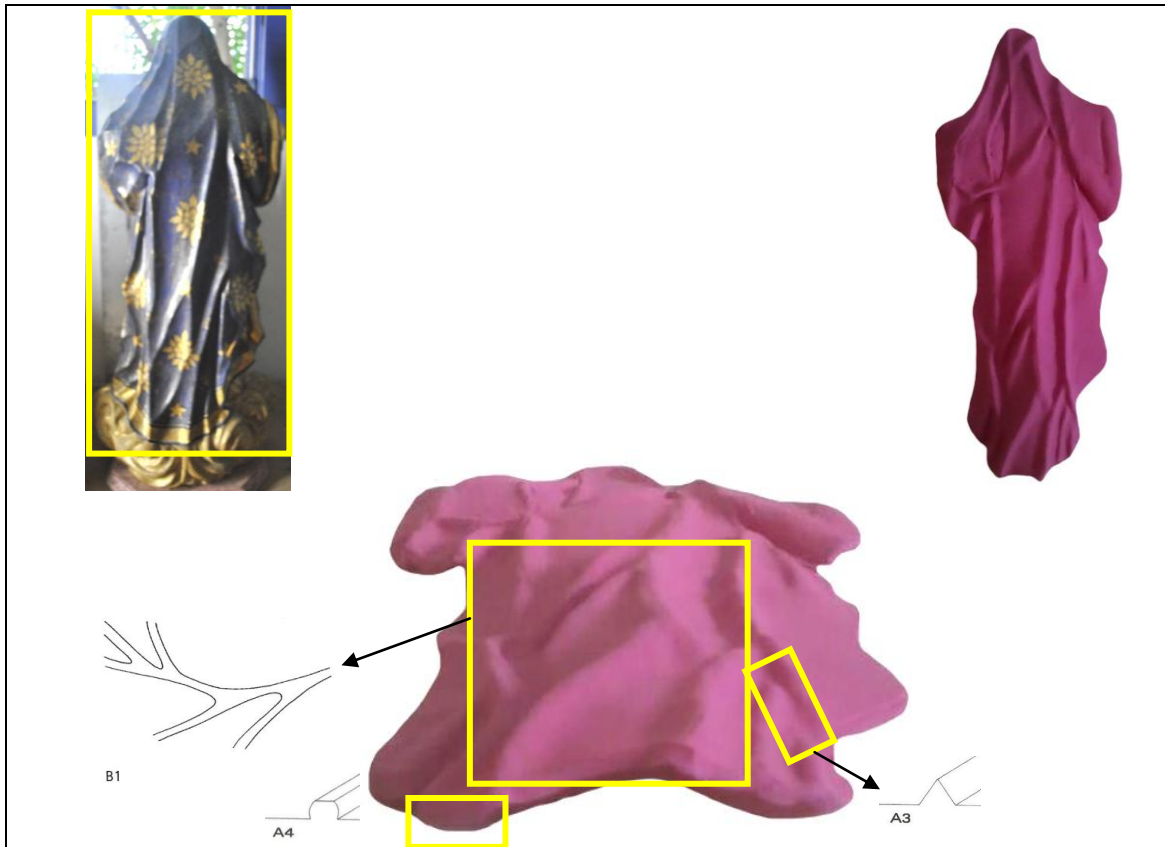


Figura 94 - Nossa Senhora Mãe dos Homens (verso): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 114 cm x 48 cm x 27 cm.

No drapeado dorsal desse manto, destacamos dobras mais elaboradas, que formam redes dentríticas ou reticuladas (B1); uma dobra saliente, cujo cume é achatado (A4); e uma dobra nervurada (A3).

Esse panejamento é anguloso e possui um entalhamento bem marcado, com talha bem definida. O Drapeado é geometrizado e sua sequência de dobras cruzadas confere harmonia e movimento à vestimenta. O manto cheio de sinuosidades mostra-se delicado. A definição das pregas aparece em diversas posições, formando uma espécie de rede sobre o tecido.

Na semelhança com a geomorfologia pelo drapeado, as elevações espalhadas sobre a superfície da talha, em meio a áreas menos elevadas, parecem terrenos; as linhas dos pregueados nos lembram de percursos de rios, caracterizando uma bacia hidrográfica. As dobras evidenciam as cavidades da talha e são análogas ao relevo no início de seu processo de formação, quando os traços da superfície começam a desaparecer, formando calhas, portanto no ciclo da juventude.

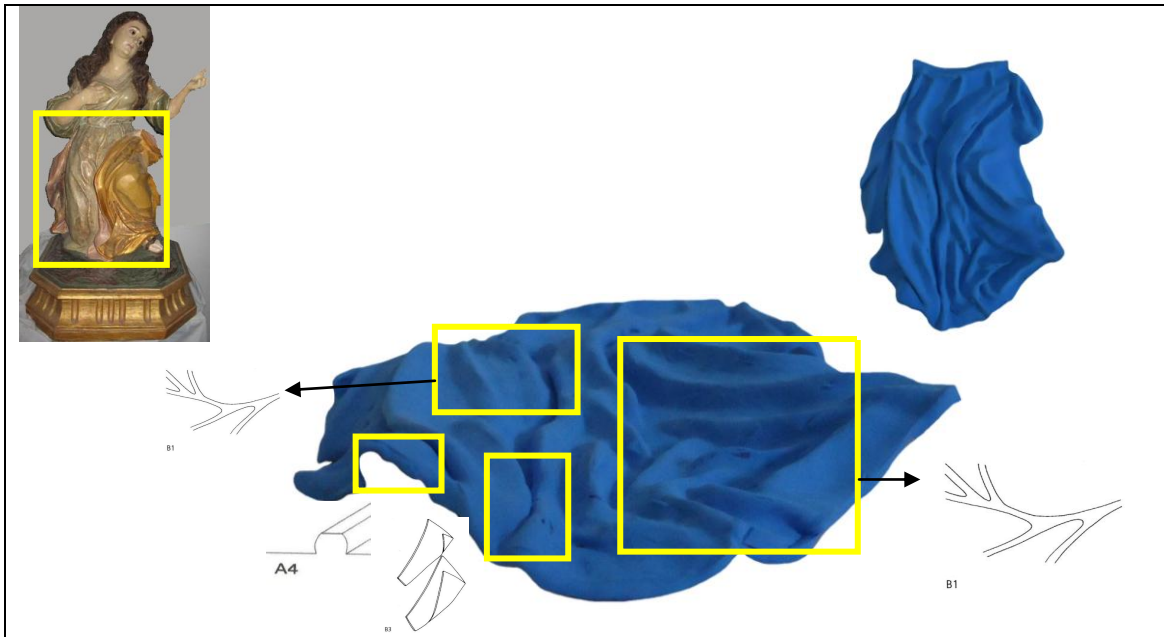


Figura 95 - Santa Maria Madalena (frente): madeira; sem datação; autoria desconhecida; dimensões: 108 cm x 58 cm x 66 cm.

O drapeado dessa vestimenta apresenta dobras mais elaboradas. Destacamos uma que tem formato de uma rede dentrítica ou reticulada (B1); outra saliente, com o topo da elevação achatado (A4); e outra formada pela dobra de um pedaço de tecido (B3).

A escultura apresenta certa agitação da veste: as ondulações e os entrecruzamentos das dobras dão um movimento natural ao panejamento, que se une ao movimento do corpo. Notamos que o volume formado na saia evidencia a inclinação da perna direita da escultura, e a outra elevação acentuada corresponde à dobra do joelho. A veste também apresenta entalhamento bem marcado. O corte disposto em vários sentidos favorece o caimento do tecido, dando harmonia à composição e conferindo à vestimenta maior delicadeza.

A diversidade de dobras no tecido, em sentidos diversos, apresentando cavidades mais acentuadas em algumas áreas do que em outras, nos remete a uma bacia hidrográfica, inclusive realçando canais, como cursos de rios. Nesse caso, o ciclo geográfico correspondente é o da juventude, devido ao entalhamento com cavidades mais evidenciadas, apresentando semelhanças com o relevo no seu processo de formação.

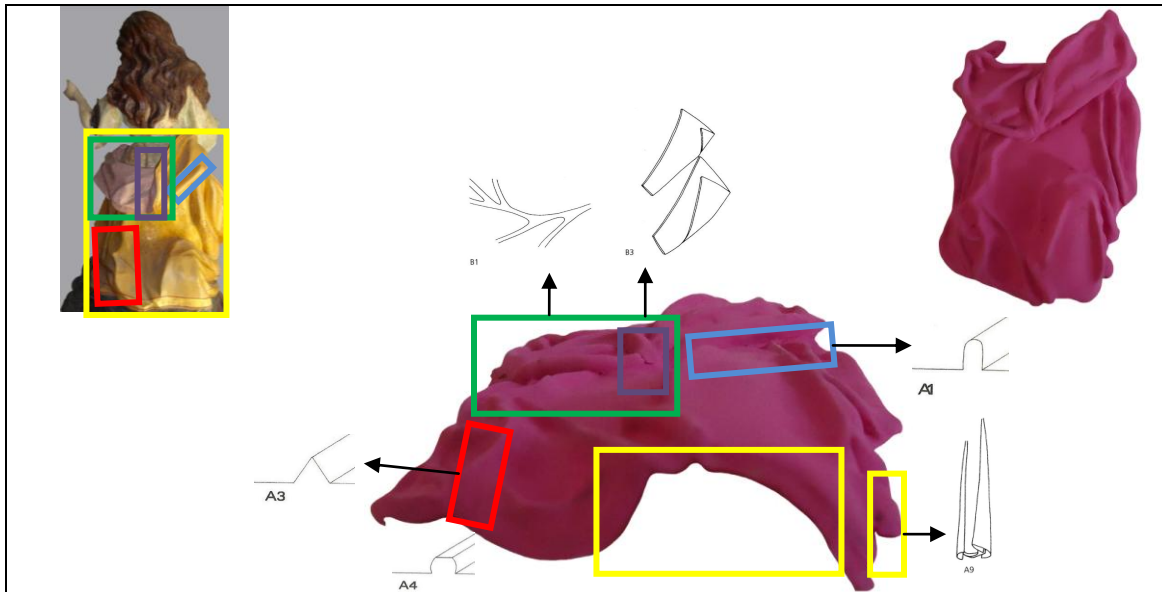


Figura 96 - Santa Maria Madalena (verso): madeira; sem datação; autoria desconhecida; dimensões: 108 cm x 58 cm x 66 cm.

Pelas costas, o pano apresenta dobras diversificadas. Identificamos uma dobra em rede dentrítica ou reticulada (B1); outra saliente, cujo topo é achatado (A4); uma dobra em forma de cone (A9); uma nervurada (A3); outra em forma de ondulação (A1); e um drapeado formado pela dobra de um pedaço de tecido (B3).

O panejamento apresenta drapeado geometrizado, com dobras bem marcadas. O corte do entalhe forma cavidades acentuadas ao longo do tecido, conferindo um movimento harmonioso à composição. As elevações feitas na talha são bem definidas e sinuosas; nichos são formados e alguns pregueados mais sutis proporcionam maior delicadeza à vestimenta. Pela disposição das pregas, temos a impressão de que o manto está se soltando do corpo da santa. Descendo, ele se dobra e deixa aparente um pouco da sua parte interna, como mostra o retângulo verde.

Do lado direito do verso da imagem, há uma grande elevação de topo parcialmente plano que nos remete a um planalto. O aprofundamento da talha com inclinação mais abrupta caracteriza uma escarpa, que depois forma um vale. Dele, eleva-se um conjunto de “montanhas” devido às altas elevações da talha. Em menor altitude, as “montanhas” também aparecem na extremidade direita da vestimenta. A dobra feita na cintura forma linhas na face interna do tecido, lembrando-nos de cursos de rios, como uma bacia hidrográfica. Nessa área, falaríamos do ciclo da juventude, e nas elevações proeminentes da talha, indicamos o ciclo da maturidade.

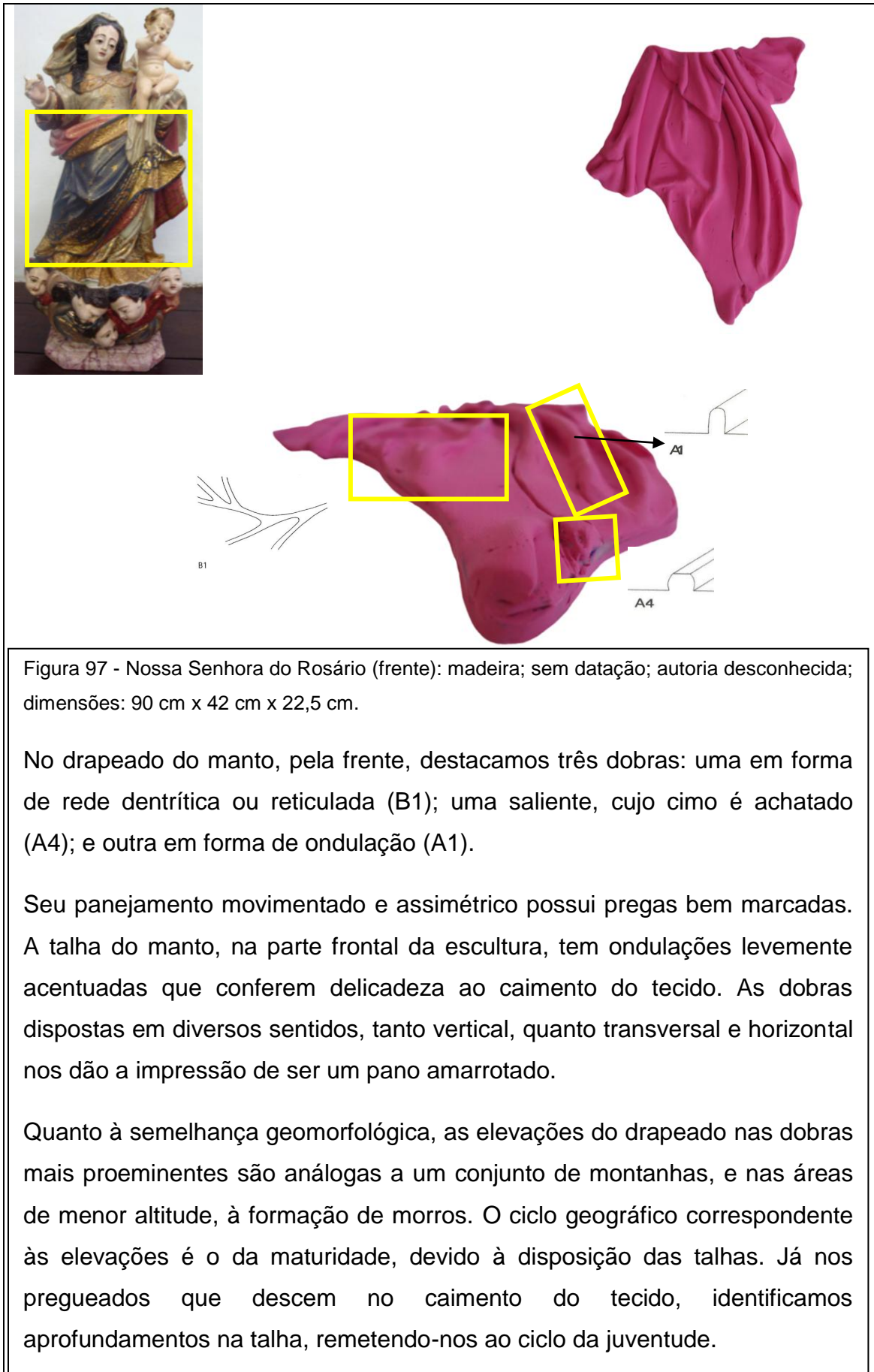


Figura 97 - Nossa Senhora do Rosário (frente): madeira; sem datação; autoria desconhecida; dimensões: 90 cm x 42 cm x 22,5 cm.

No drapeado do manto, pela frente, destacamos três dobras: uma em forma de rede dentrítica ou reticulada (B1); uma saliente, cujo cimo é achatado (A4); e outra em forma de ondulação (A1).

Seu panejamento movimentado e assimétrico possui pregas bem marcadas. A talha do manto, na parte frontal da escultura, tem ondulações levemente acentuadas que conferem delicadeza ao caimento do tecido. As dobras dispostas em diversos sentidos, tanto vertical, quanto transversal e horizontal nos dão a impressão de ser um pano amarrotado.

Quanto à semelhança geomorfológica, as elevações do drapeado nas dobras mais proeminentes são análogas a um conjunto de montanhas, e nas áreas de menor altitude, à formação de morros. O ciclo geográfico correspondente às elevações é o da maturidade, devido à disposição das talhas. Já nos pregueados que descem no caimento do tecido, identificamos aprofundamentos na talha, remetendo-nos ao ciclo da juventude.

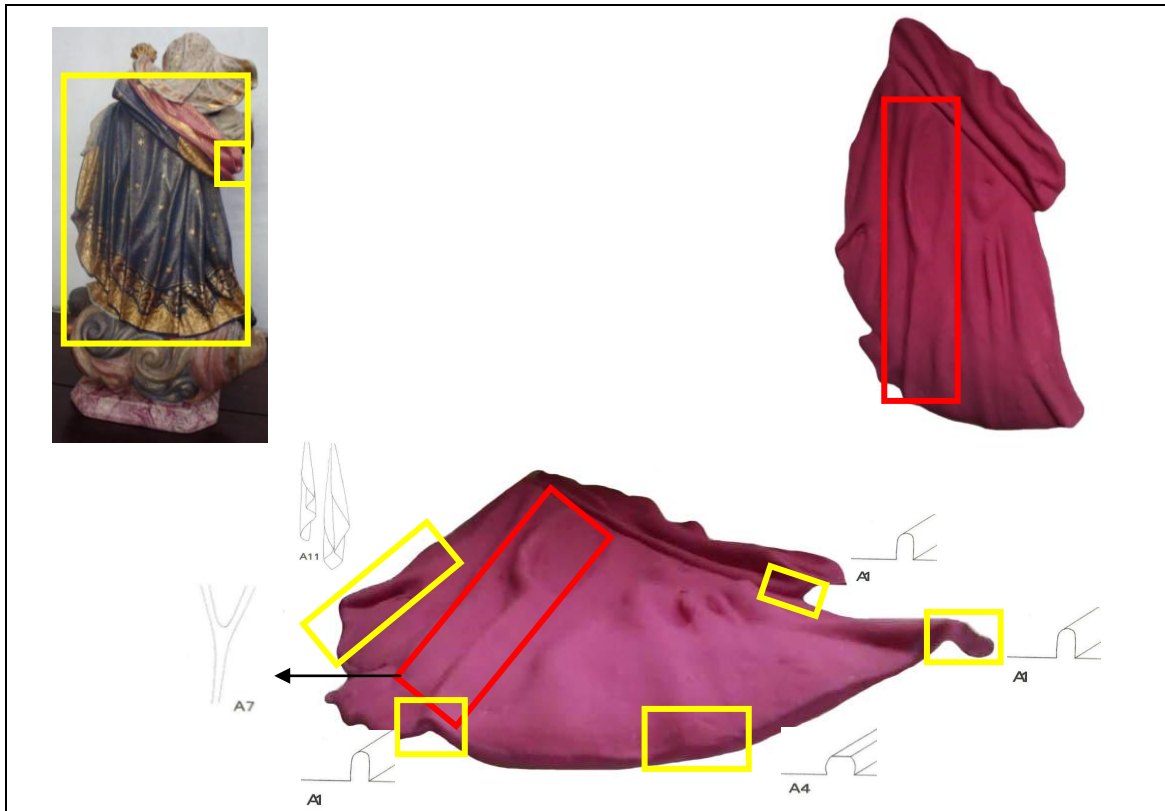


Figura 98 - Nossa Senhora do Rosário (verso): madeira; sem datação; autoria desconhecida; dimensões: 90 cm x 42 cm x 22,5 cm.

Esse panejamento apresenta um tipo de drapeado cuja dobra é sinuosa (A11); outro em que a dobra tem forma de bico (ave) ou Y (A7); outra em forma de ondulação (A1); e uma saliente, cujo cume é achatado (A4).

Pelas costas, o manto apresenta um entalhamento bem marcado. O caimento das dobras forma ondulações ao longo do tecido, conferindo movimentação à veste. O tratamento dado a essas elevações é refinado, com delicadas marcações sugerindo leveza ao panejamento. O corte da talha é bem definido, percorre caminhos em sentidos variados, dando-nos a impressão de que realmente há uma roupa de tecido sobre a escultura.

Direcionando-nos a semelhança geomorfológica, notamos várias elevações de pouca altitude que lembram um conjunto de morros. O ciclo geográfico correspondente é o da juventude, pois os “relevos” espaçados do manto têm aprofundamentos em seu entalhe e não apresentam grande elevação, a não ser na altura do ombro, onde a maior quantidade de dobras poderia situá-las no ciclo da maturidade.

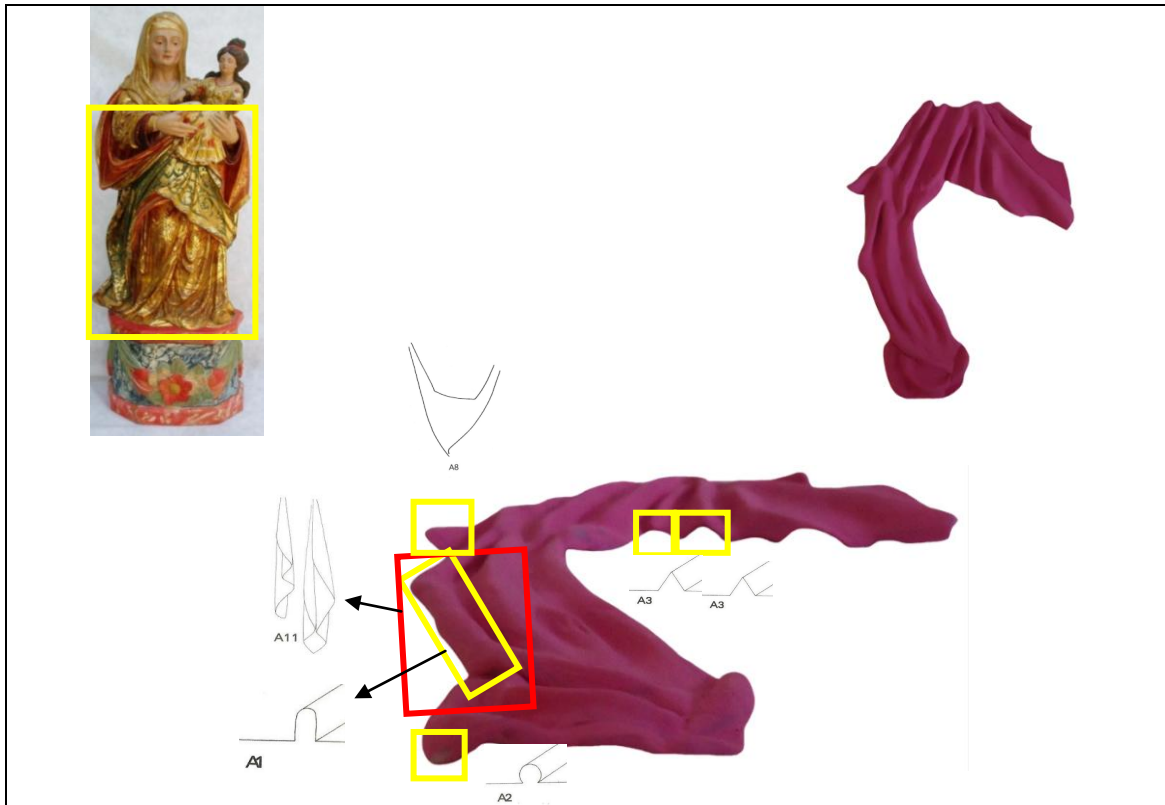


Figura 99 - Santana Mestra (frente): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 101 cm x 39 cm x 32 cm.

Identificamos na vestimenta dessa escultura cinco tipos de dobras: uma em forma de bico (ave) ou em V (A8); outra sinuosa (A11); uma em forma de ondulação (A1); uma com formato de um bojo alongado (A2); e uma do tipo nervurada (A3).

O panejamento assimétrico e anguloso possui talha bem definida. No caimento do tecido, às elevações sinuosas conferem delicadeza e ao mesmo tempo movimento à vestimenta das imagens. Do lado esquerdo, abaixo do ombro da escultura maior, parte da veste dobrada afasta-se um pouco do corpo, deixando cair uma ponta de tecido em forma de “V”. Nessa área, fica aparente a parte interna do manto. Na roupa dessa imagem, percebem-se ainda punhos duplos nas mangas.

Em relação à semelhança geomorfológica, acreditamos que as dobras, por serem elevadas e terem dimensões variadas, são parecidas com um conjunto de montanhas e morros interligados por vales. O ciclo geográfico corresponde é o da maturidade.

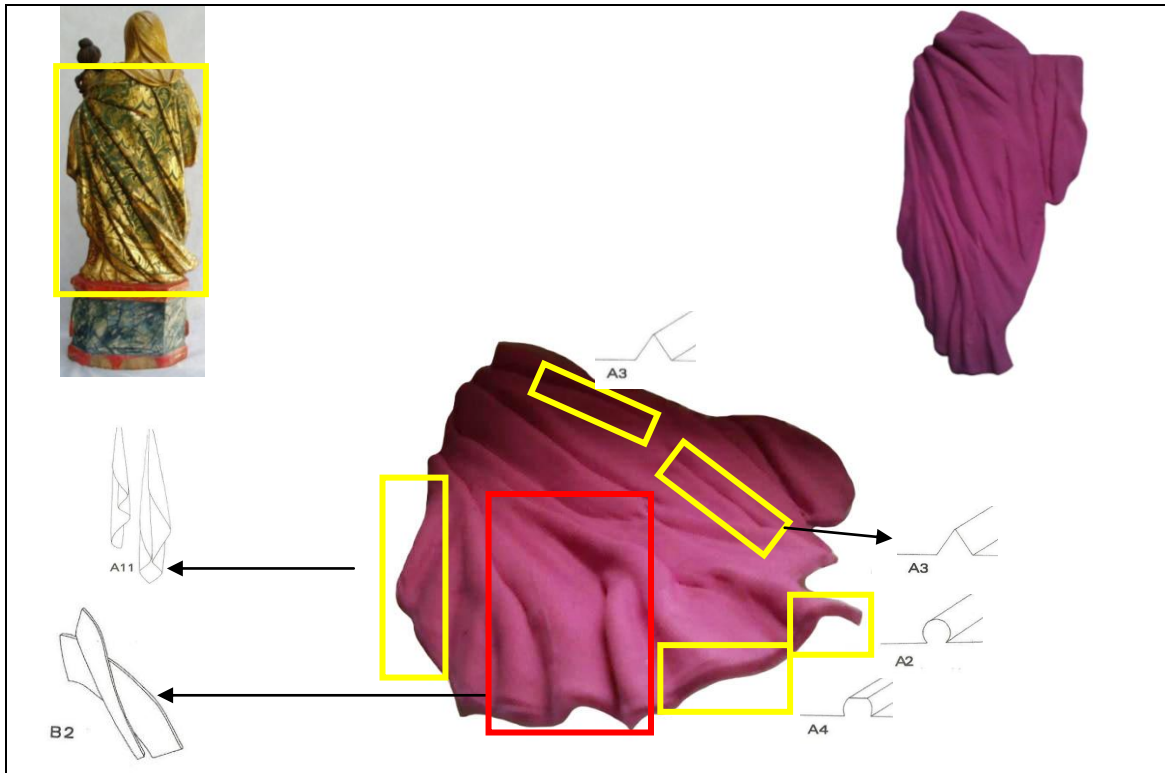


Figura 100 - Santana Mestra (verso): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 101 cm x 39 cm x 32 cm.

Nesse drapeado do manto, realçamos cinco dobras: uma sinuosa (A11); um drapeado em entrecruzamento ou em cordão (B2); um tipo de dobra saliente e com o cume achatado (A4), dobra com formato de um bojo arredondado (A2); e um tipo nervurada (A3).

O panejamento geometrizado possui a talha bem definida. As dobras acentuadas conferem certa rigidez à vestimenta. As pregas do tecido desse manto, pelas costas, descem da esquerda para a direita em forma de retas diagonalizadas, que em algumas áreas se entrecruzam, rompendo com a linearidade do corte no entalhamento. Isso pode ser observado na área contornada pelo retângulo vermelho.

Para a semelhança geomorfológica, levamos em consideração a disposição do drapeado. Suas dobras se apresentam como uma cadeia de montanhas com inclinações, formando depressões e pequenas áreas de “planícies”. As cavidades mais acentuadas da superfície da talha são relacionadas aqui ao ciclo da juventude. Olhando as regiões de maior elevação, pensamos os relevos em estado de maturidade.

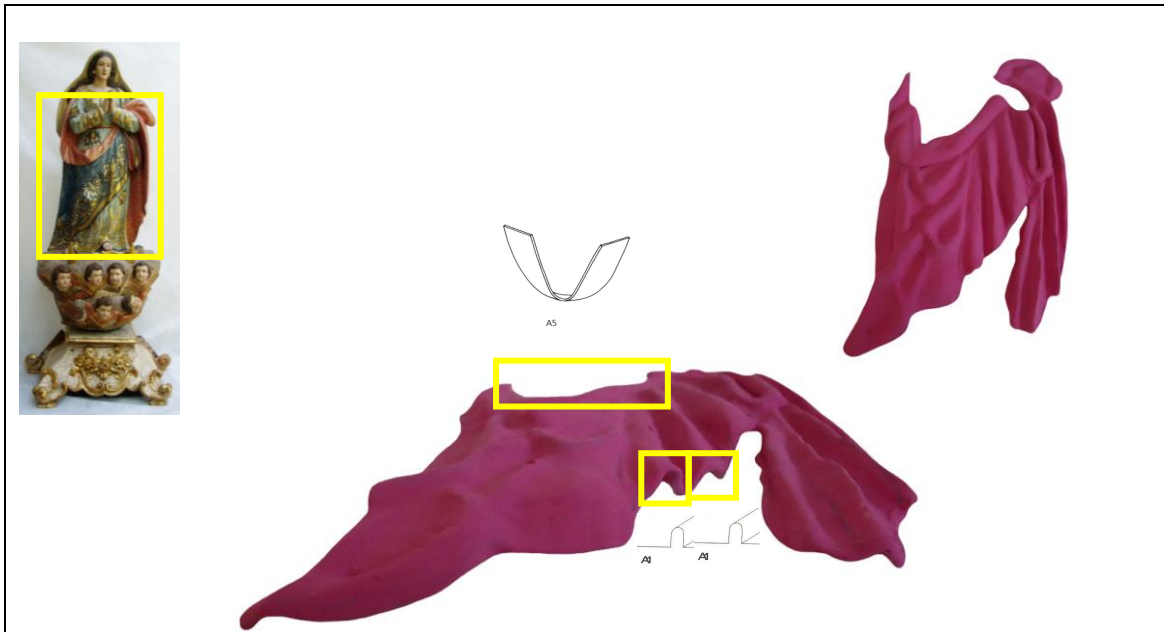


Figura 101 - Nossa Senhora da Conceição (frente): madeira; séc. XVIII; atribuída a Domingos Gonçalves de Abreu e Lima (Domingos Santista); dimensões: 112 cm x 54,5 cm x 31 cm.

O manto na parte frontal dessa escultura apresenta dois tipos de drapeados: um do tipo labiado, em forma de lábio, labelado (A5); e outro em forma de ondulação (A1).

Essa vestimenta possui um panejamento de traços delicados, com pregas onduladas e suaves. Do lado esquerdo, parte do manto desliza do ombro da escultura. Dobrado, faz uma angulação côncava e acentuada sob o braço, deixando aparente a parte interna do manto. O caimento do tecido acompanha parcialmente a anatomia da escultura, evidenciando a inclinação da perna esquerda e uma elevação proeminente, certamente do joelho. Ainda do lado esquerdo, parte do manto é suspenso em diagonal para o lado direito, apoiado pelo braço da imagem. O tecido dobrado torna-se, então, uma cavidade saliente apoiada pelo cotovelo e cai em formato de gota. A parte interna do manto é novamente visível.

A comparação do drapeado dessa veste como as características de um relevo nos mostra que as dobras do tecido aqui analisadas, devido à ascensão de seus entalhes, são semelhantes a uma cadeia de montanhas. O ciclo geográfico correspondente é o da maturidade, tendo em vista que o entalhamento da veste tem marcações bem definidas e aumentadas.

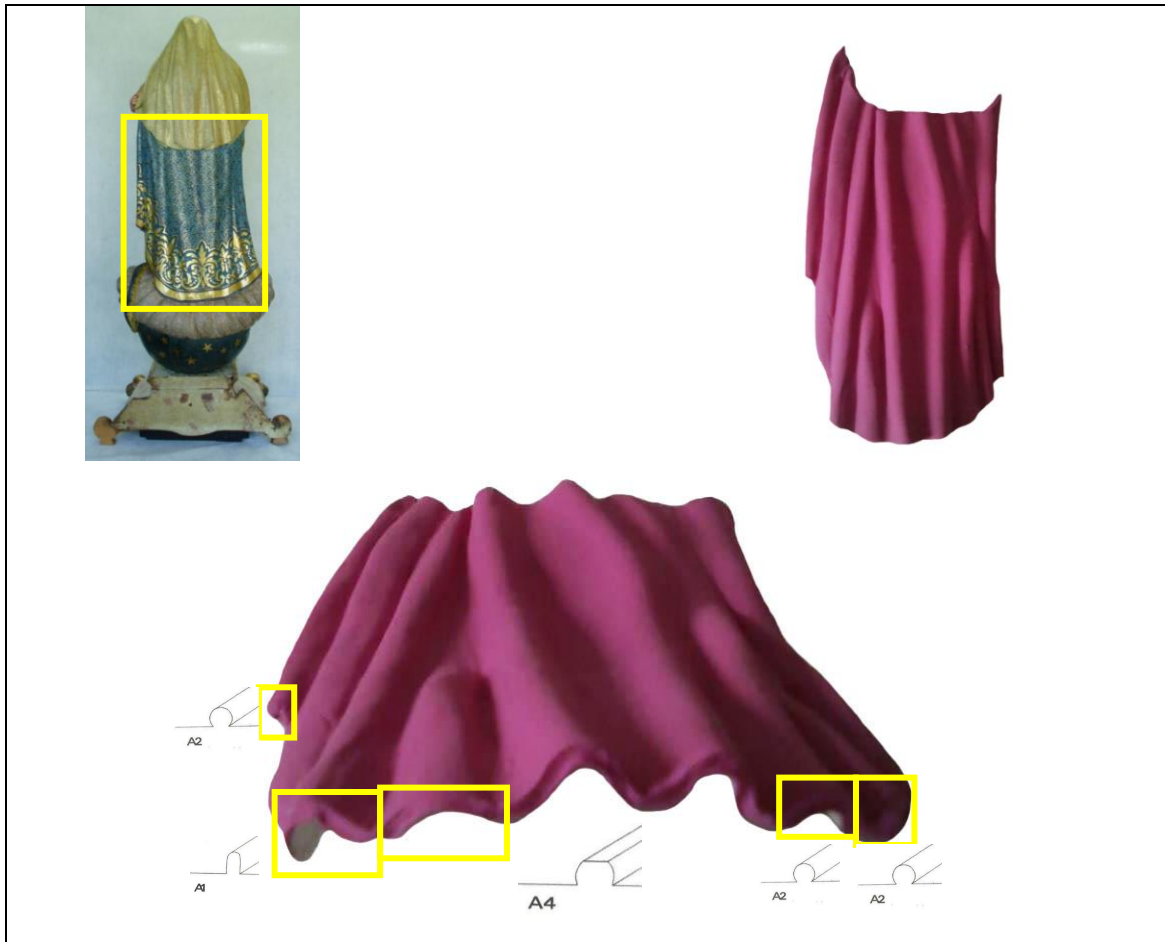


Figura 102 - Nossa Senhora da Conceição (verso): madeira; séc. XVIII; atribuída a Domingos Gonçalves de Abreu e Lima (Domingos Santista); dimensões: 112 cm x 54,5 cm x 31 cm.

Nessa veste, encontramos três tipos de dobras: uma em forma de um bojo alongado (A2); outra ondulada (A1); e uma saliente, cujo cume é achatado (A4).

O manto desta escultura apresenta um drapeado bem delicado. As dobras descem verticalmente sobre as costas do santo, em uma sequência de entalhamentos harmoniosa para a composição. Os pregueados suaves e bem dispostos sobre a talha conferem movimento ao panejamento, acreditamos que muito provavelmente isso tenha a contribuição do jogo de luz presente na policromia, como a simetria dos detalhes ornamentais.

A sequência dos drapeados lembra um conjunto de morros e algumas colinas nas áreas onde o topo do vértice é mais aplainado. No que se refere ao ciclo geográfico, relacionamos essa talha ao estado de maturidade, pois as dobras estão bem definidas ao longo do tecido.

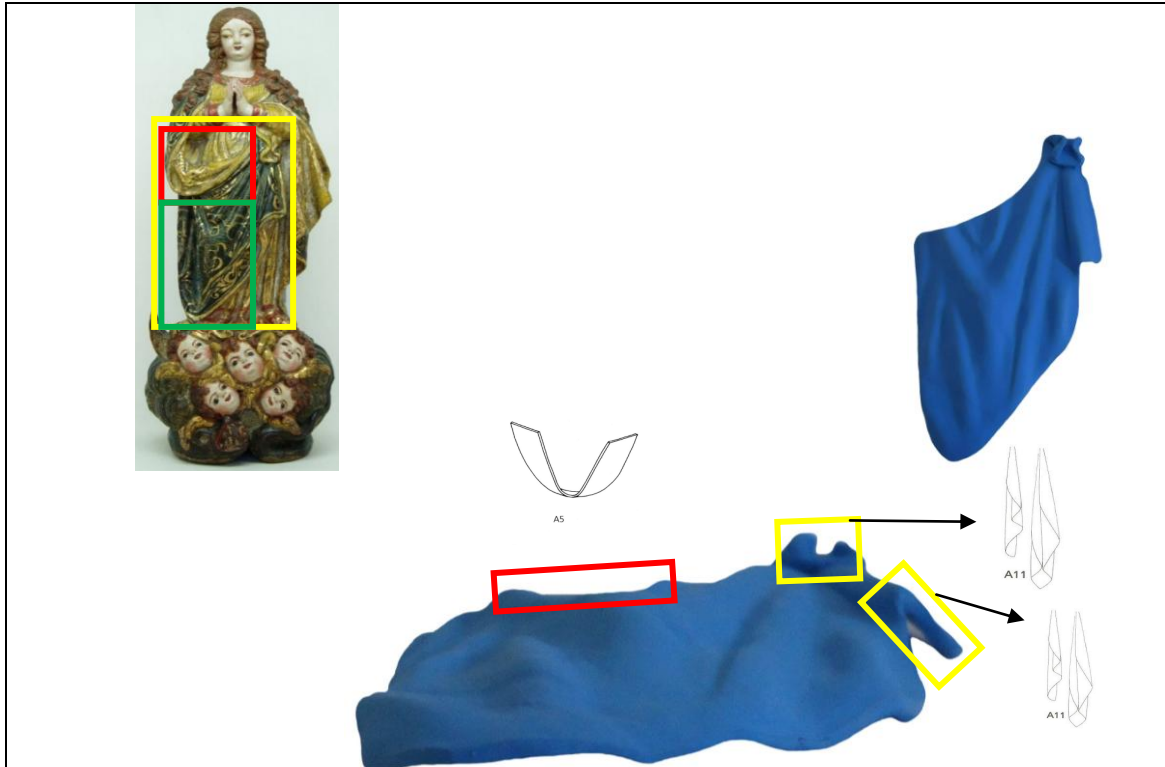


Figura 103 - Nossa Senhora da Conceição (frente): madeira; séc. XVII; autoria desconhecida; dimensões: 29 cm x 12 cm x 5,3 cm.

Essa imagem apresenta em sua veste os seguintes drapeados: uma dobra sinuosa (A11); e um do tipo labiado, em forma de lábio, labelado (A5).

A vestimenta possui panejamento com dobras onduladas e a talha bem marcada ao longo do tecido. Do lado esquerdo, o manto desliza sobre o ombro da escultura e curvando-se de forma levemente inclinada deixa a mostra sua parte interna. Sob o braço direito, ele encontra a outra ponta do tecido encostado à túnica, e desse braço descem pregas sinuosas mostrando também a parte interna do manto. A finalização do caimento da veste tem o formato de um bico (ave), como mostra o retângulo verde.

No que diz respeito à semelhança geomorfológica, a sequência de elevações das dobras, com tamanhos e direções desiguais, nos remete a um conjunto de montanhas e morros. As dobras aumentadas satisfazem ao ciclo geográfico da maturidade se encaminhando para a selinidade (velhice) nas de áreas de aplainamento.

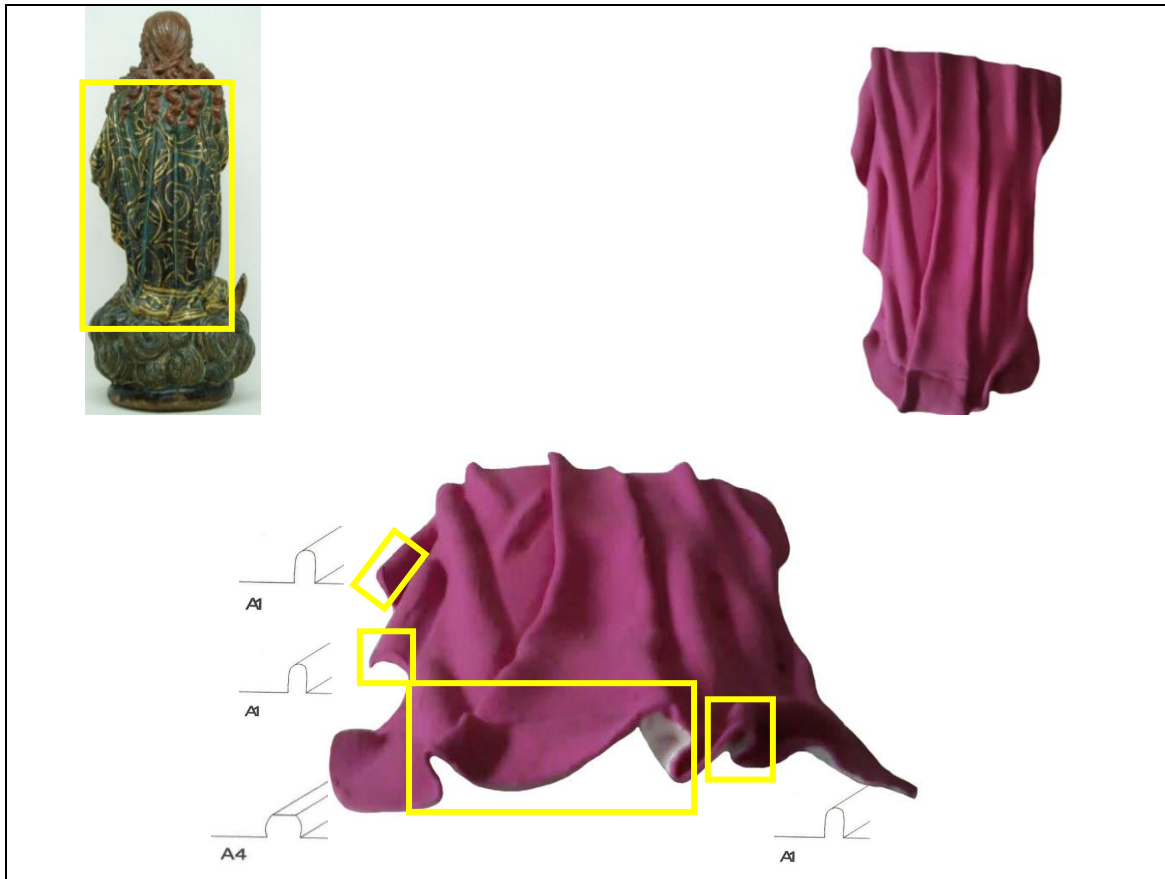


Figura 104 - Nossa Senhora da Conceição (verso): madeira; séc. XVII; autoria desconhecida; dimensões: 29 cm x 12 cm x 5,3 cm.

Aqui, os drapeados encontrados foram: uma dobra em forma de ondulação (A1); outra com formato de um bojo alongado (A2); e uma saliente com o cimo achatado (A4).

Pelas costas, o manto apresenta dobras largas, com uma faixa vertical que desce da cabeça até os pés deixando-os ocultos. O caimento do tecido na finalização das dobras, já na base, apresenta um entalhamento com cumes achatados. A talha bem definida é retilínea em seu corte, as elevações provocam sulcos no entalhe, conferindo uma movimentação contida ao panejamento pela sua disposição.

Tratando-se da semelhança geomorfológica, entendemos que as formas dos drapeados são bem definidas, e em sequência, lembra-nos de um conjunto de colinas por apresentar cumes mais achatados. O ciclo geográfico correspondente é o da juventude devido às cavidades alongadas presentes na superfície da talha.

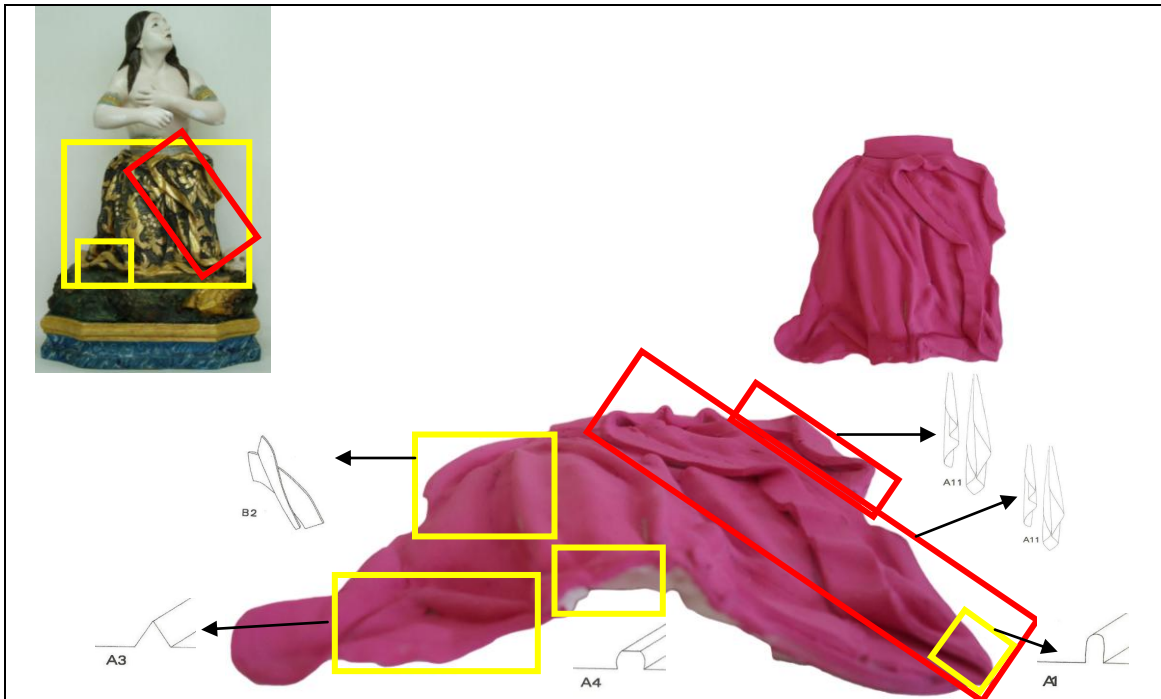


Figura 105 - Santa Margarida de Cortona (frente): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 34,5 cm x 20,5 cm x 12 cm.

Esse panejamento apresenta os seguintes tipos de dobra: uma saliente, cujo cume é achatado (A4); outra em entrecruzamento ou em cordão (B2); uma do tipo nervurada (A3); uma dobra em forma de ondulação (A1); e outra sinuosa (A11).

A escultura traça uma veste com drapeados bem marcados e definidos. A talha do panejamento apresenta dobras curvas e acentuadas dispostas em vários sentidos no caimento do tecido. Isso confere movimentação ao panejamento. As ondulações das pregas são volumosas e pela sinuosidade apresentam-se delicadas. No lado esquerdo da veste, o volume mais elevado marca um pouco da anatomia da escultura. Levando em consideração que essa é a representação de santa mártir, a área evidenciaria o joelho dobrado da imagem em penitência.

Relacionando as características das dobras com a geomorfologia, identificamos drapeados com altitudes elevadas semelhantes a uma cadeia de montanhas. O ciclo geográfico nesse caso seria o da maturidade.

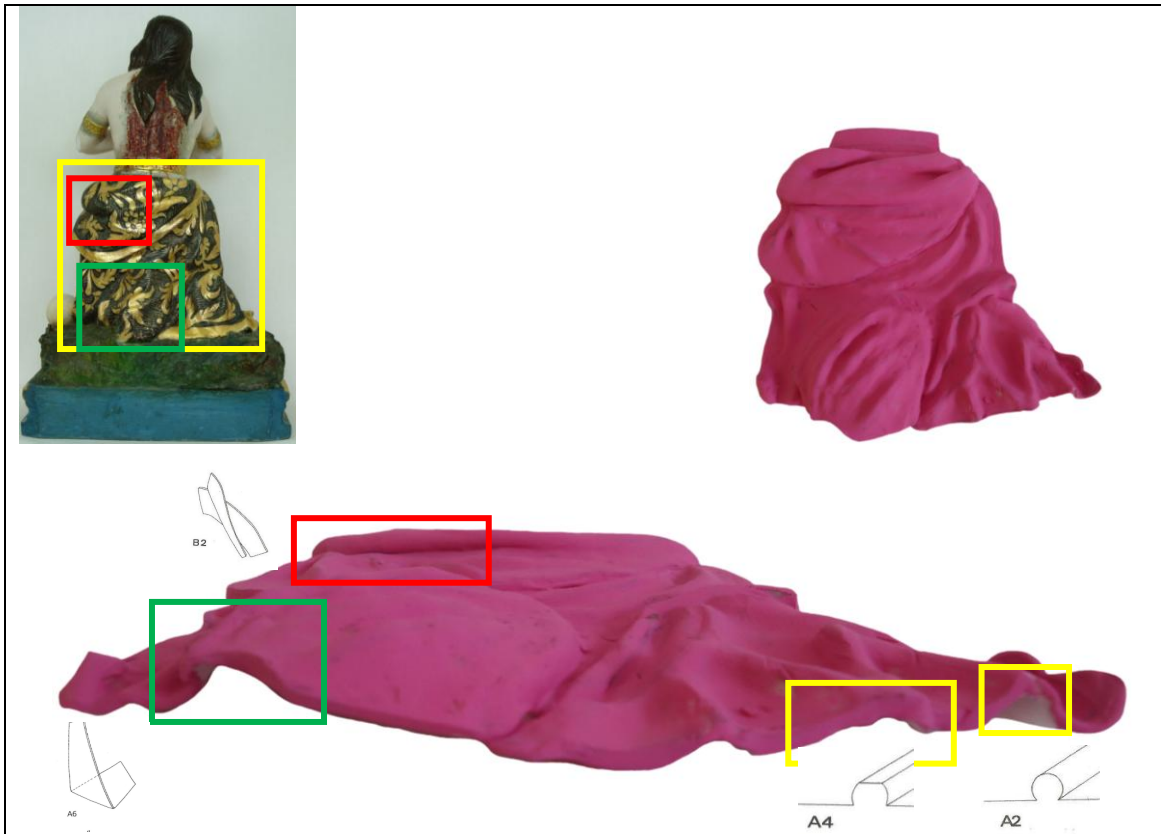


Figura 106 - Santa Margarida de Cortona (verso): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 34,5 cm x 20,5 cm x 12 cm.

O panejamento, no verso da imagem, apresenta um tipo de drapeado em entrecruzamento ou em cordão (B2); outro em forma de cotovelo (A6); um tipo de dobra saliente, cujo cume é achatado (A4); e uma dobra com formato de um bojo alongado (A2).

Identificamos um tratamento delicado neste panejamento, perceptível na riqueza das dobras curvas e volumosas situadas no tecido. Pelas costas da imagem, há duas elevações mais proeminentes da veste, possivelmente corresponda à parte das pernas e pés curvados da escultura ajoelhada, sendo ela a representação de uma santa mártir. As ondulações suaves das dobras em sentidos diversos dão movimento à vestimenta.

Quanto à semelhança com a geomorfologia, notamos nos drapeados algumas elevações bem proeminentes, análogas às formas de uma cadeia de montanhas. Nesse sentido, as dobras dessa veste podem ser relacionadas ao ciclo geográfico da maturidade.

2.1.1. Levantamento dos tipos de drapeados

Tabela 7 - Tipos de Dobras

TIPOS DE DOBRAS	QNT.
A1	21
A2	16
A3	14
A4	21
A5	7
A6	2
A7	1
A8	6
A9	1
A10	1
A11	8
B1	3
B2	3
B3	3
B5	1
Total	108

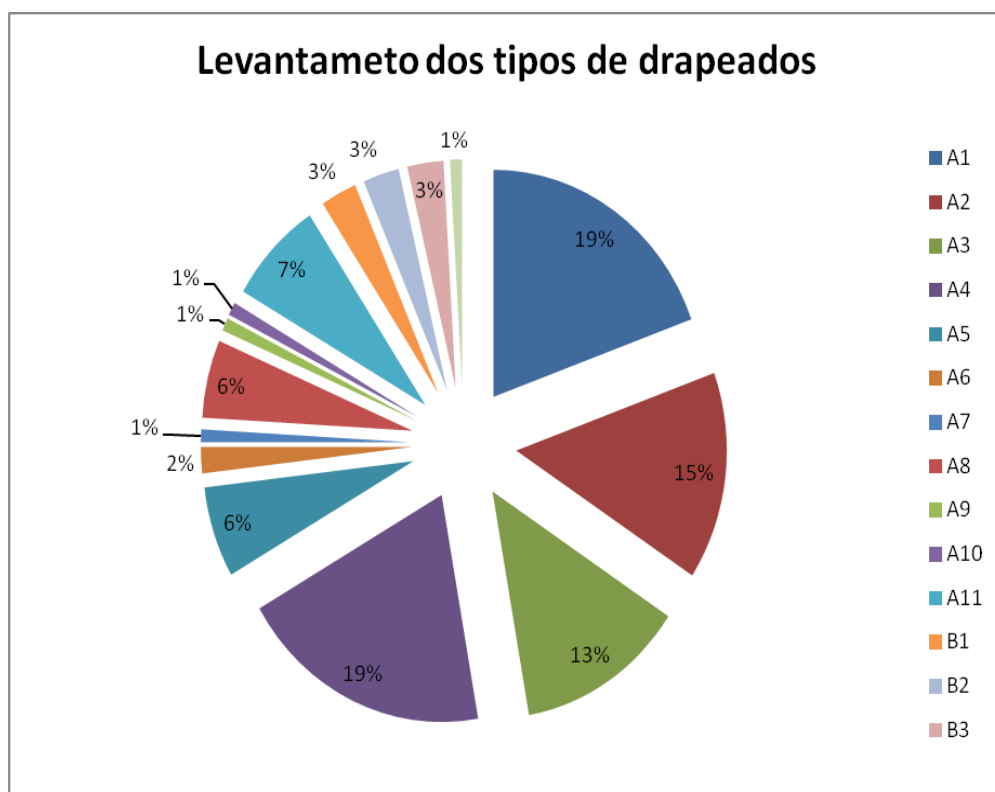












Gráfico 1 – Levantamento dos tipos de drapeados.

Diante desses dados, identificamos que a dobra em forma de ondulação foi o tipo de drapeado mais encontrado nas vestes das esculturas do acervo de Arte Sacra do Espírito Santo. Além disso, comprovamos que os tipos de dobras mais elaborados aparecem com apenas 1%. Talvez esses dados possam ser explicados pelo fato da maioria das imagens serem de pequeno porte, caracterizadas como foi dito no capítulo 1, das imagens de oratório.

2.2. DESCRIÇÃO ANALÍTICA DOS CABELOS

No que concerne aos cabelos e aos véus das imagens analisadas, optamos por trabalhar suas fotografias em programas de edição de imagem (Photoshop e ilustrator), a fim de melhor analisar e entender suas características.

Fotografias de autoria de Fuviane Galdino Moreira trabalhadas em programas de edição de imagem (Photoshop, illustrator e Corel Draw).

2º Esquema: Véus de algumas esculturas do acervo de arte sacra				
				
A. 982 39-39	B. 982 59-59	C. 982 123-123	D. 982 79-79	E. 983 185-185
				
F. 982 76-76	G. 983 186-186	H. 987 XV 08	I. 983 204-204	J. 982 10-10
A) Véu da imagem de Nossa Senhora da Conceição, fig. 107.				
B) Véu da imagem de Nossa Senhora, fig. 108 .				
C) Véu da imagem de Santa Clara, fig. 109.				
D) Véu da imagem de Nossa Senhora da Conceição, fig. 110.				
E) Véu da Imagem de Nossa do Bom Parto, fig. 111.				
F) Véu da Imagem de Nossa Senhora da Conceição, fig. 112.				
G) Véu da Imagem de Santa Rosa, fig. 113				
H) Véu da Imagem de Nossa Senhora do Rosário, fig. 114				
I) Véu da Imagem de Nossa Senhora da Conceição, fig. 115				
J) Véu da Imagem de Santana Mestreira, fig. 116				



Como podemos observar nas imagens do segundo esquema, há semelhanças principalmente em relação ao formato dos véus. No alto, o tecido forma uma imagem circular, evidenciando a cabeça da escultura. Suas pontas descem abertas na parte dianteira da peça e alcançam os ombros, formando um “V” invertido. Os pregueados da composição conferem maior movimento ao pano.

Há imagens nas quais a rigidez do corte da talha mostra um tipo de tecido pouco movimentado e bem compactado. É o caso da Nossa Senhora do Bom Parto (Figura 111), da Nossa Senhora da Conceição (Figura 112) e da Santa Rosa (Figura 113). Aparentemente, a primeira imagem (Figura 111) e principalmente a segunda (Figura 114) são quase que desprovidas de pregueados. Nas outras esculturas, os véus têm traços um pouco mais delicados; em algumas, o drapeado mais suave proporciona maior delicadeza ao tecido. A imagem de Santana Mestra (Figura 116) mostra isso com maior clareza.

Nos véus A, B e C, os sulcos formados pelo corte da talha, criando mechas nos cabelos, apresentam-se diagonalizados, no sentido da direita para a esquerda; no véu C, a linha do corte da talha, também em sentido diagonal, percorre a direção inversa e ocorre em número mais acentuado. Já na imagem de Nossa Senhora da Conceição (F), o desenho do véu tem um formato côncavo.

Quanto à escultura de Nossa Senhora do Rosário (H), as linhas do drapeado estão dispostas em vários sentidos, tanto no vertical quanto horizontal e no transversal, o que dá maior realismo ao tecido. Essa característica também aparece na imagem de Santana Mestre (J). Acreditamos que esse tratamento diferenciado da talha possa ter relação com o tamanho das imagens, ambas de grande dimensão, o que teria permitido ao entalhador uma maior acuidade no trato do suporte.

Nossa intenção inicial se detinha, primordialmente, na análise dos cabelos, mas como podemos observar no quadro anterior, há algumas imagens femininas e masculinas aqui analisadas que apresentam a cabeça coberta. Segundo Eduardo Etzel⁶¹, foi nos séculos XVIII e XIX que se generalizou o costume de se fazerem as imagens com a cabeça coberta, às vezes havendo um manto ou um toucado que deixava aparecer as tranças, somente de ambos os lados do rosto. A partir dessas características, foi possível concordar com a datação das imagens das fichas 59, 89, 91, 141, 147 e ficha 150. A imagem da ficha 87 está documentada como sendo do século XVII, mas supomos que seja do século XVIII ou XIX; e a mesma datação é sugerida para as imagens das fichas 122 e 128. Sobre a escultura da ficha 85, datada do século XVIII, acreditamos ser uma informação contraditória se for comprovado que a imagem foi feita por Domingos Santista, que teria trabalhado, como já vimos no capítulo 1, em Cachoeiro de Itapemirim (ES), já no século XIX.

⁶¹ ETZEL, Eduardo. **Imagem sacra brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

A seguir, a representação dos cabelos e das respectivas esculturas:








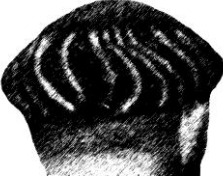

3ºEsquema: Cabelos de algumas esculturas do acervo de arte sacra		
		
L. 982 9 9	M. 982 128 128	N. 982 6 6
		
O. 982 109 109	P. 983 44 44	Q. 983/223/316
		
R. 982 40 40	S. 982 105 105	T. 982 67 67
L) Cabelo da Imagem de São José, fig. 117.		
M) Cabelo da Imagem de São João Batista, fig. 118.		
N) Cabelo da Imagem de São José, fig. 119.		
O) Cabelo da Imagem de São João Batista, fig. 120.		
P) Cabelo da Imagem de Santa Margarida de Cortona, fig. 121.		
Q) Cabelo da Santa Maria Madalena, fig. 122.		
R) Cabelo de São Francisco de Assis, fig. 123.		
S) Cabelo de São Francisco de Assis, fig. 124.		
T) Cabelo da Imagem de Nossa Senhora da Conceição, fig. 125.		



Figura 117
982 | 9 9



Figura 118
982 | 128 128



Figura 119
982 | 6 6

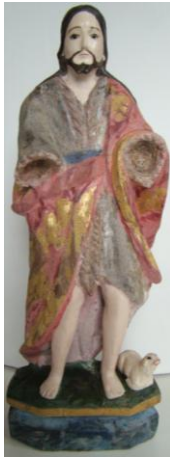


Figura 120
982 | 109 109



Figura 121
983 | 44 44



Figura 122
983/223/316



Figura 123
982 | 40 40



Figura 124
982 | 105 105



Figura 125
982 | 67 67

Na avaliação dos cabelos, verificamos maior diversidade do que na dos véus. No cabelo de São José (Figura 117), o corte da talha mostra uma composição assimétrica, com linhas bem marcadas e descontínuas. Os cabelos caem sobre os ombros e descem pelas costas, formando três pontas bem separadas e em sentidos diferentes, não havendo uma linearidade no desenho dos sulcos formados. Essa inconstância dos cortes também é visível no cabelo da imagem de São João Batista (Figura 118), porém, nesse caso, as linhas formadas são um pouco mais alongadas e as pontas, apesar de mais numerosas, são menos marcadas.

O cabelo da imagem de São João Batista (Figura 120) mostra linhas verticalizadas, parcialmente contínuas e que formam mechas divididas em três pontas bem definidas: duas caem sobre os ombros da escultura, e uma desce pela dianteira da peça, dando certa simetria à composição. Na imagem de Santa Margarida de Cortona (Figura 121), os cabelos são meio que retorcidos e as mechas mais sinuosas dão maior realismo à representação. Os sulcos formados pelas linhas do entalhamento mostram cortes suaves e, ao mesmo tempo, bem marcados. Entre os cabelos analisados aqui, observamos maior gestualidade naqueles apresentados por essa imagem.

Ressaltamos ainda a existência de ondulações nos cabelos das esculturas, por isso, direcionamos-nos à escultura de Santa Maria Madalena (Figura 122). As linhas curvas no entalhamento do seu cabelo dão movimento e formato mais largo à composição, aumentando o seu volume.

O cabelo da imagem de Nossa Senhora da Conceição (Figura 125), sem dúvida é bastante chamativo, suas mechas volumosas têm movimentos circulares e ondulantes, formando cachos separados que deslizam sobre os ombros e a parte dianteira da peça.

No que se refere às imagens de São Francisco (Figuras 123 e 124), notamos que a imagem do primeiro apresenta os sulcos dos cabelos em sentidos diversos e, em algumas áreas, as elevações são um pouco mais acentuadas. Além disso, possui topete. Na imagem do cabelo do segundo santo (Figura 124), as linhas curvas contornam a cabeça da escultura, acompanhando o seu formato. Ambas as representações têm tonsura na parte central da cabeça.

Conforme Etzel⁶², no que concerne às representações femininas que apresentam a cabeça descoberta e os cabelos soltos, caídos sobre os ombros, é possível datá-las como sendo dos séculos XVI e XVII. Acerca disso, também é importante ressaltar que nem sempre essas definições acerca dos tipos de cabelos podem determinar a datação da imagem. Por exemplo, a escultura de Santa Maria Madalena (Figura 122), pensamos ser pouco provável que ela corresponda a um desses séculos somente pelo fato de não usar véu.

De toda forma, no que tange à imagem de Nossa Senhora da Conceição (Figura 125), concordamos com a sua datação, neste caso, já definida nas fontes de documentação do acervo, sendo, então, o século XVII. Em relação à imagem de Santa Margarida de Cortona (Figura 121), consta em sua datação o século XVIII, mantida aqui devido à erudição da policromia e ao elaborado entalhamento da imagem. Acerca disso, vale salientar que é possível, às vezes, encontrar características típicas de determinado século ou estilo em outros, dependendo dos recursos disponíveis nos locais onde a escultura é elaborada. Além disso, depende também da vontade do artista, inclusive do interesse do encomendante da peça.

⁶² ETZEL, 1974.

3. ANÁLISE COMPARATIVA DAS ESCULTURAS DO ACERVO DE ARTE SACRA A PARTIR DOS DRAPEADOS DO PANEJAMENTO E DOS CABELOS

Segundo Michel Lefftz⁶³, o estilo de um artista pode ser compreendido como a expressão individual de uma tendência geral. Para compreender então o que o distingue de outros artistas e de uma mesma tendência, é preciso observar o que o separa dos outros. A partir disso, tem-se se não uma conclusão acerca de determinada observação, pelo menos uma hipótese. Isso dá ênfase à análise comparativa.

Por meio do estudo dos critérios técnicos e estilísticos, estabelecemos classificações de grupos de imagens. Essa classificação nos permite sugerir hipóteses de datação, origem e procedência das peças, principalmente se aquelas que utilizamos para a comparação tiverem conservado sua autoria ou se elas tiverem sido atribuídas a um autor, como é o caso, por exemplo, das imagens (Figuras 176 e 177, p. 174 e 175), de Antônio Francisco Lisboa (Aleijadinho), cedidas para este trabalho pelo Museu Arquidiocesano de Mariana, Minas Gerais.

Na análise da talha das vestes das esculturas do acervo de arte sacra em estudo, em que temos como aporte a apreciação das técnicas de ornamentação realizada do mesmo acervo em nosso Trabalho de Conclusão do Curso (TCC) de Artes Plásticas, em 2009, enfatizamos também a ideia da ornamentação.

A ornamentação na acepção medieval ultrapassa o sentido que normalmente é utilizada. Vista como embelezamento da imagem, de seu suporte ou ainda do local onde ela se encontrava, a ornamentação acaba tendo somente o sentido de decoração. E, como mostra o autor Jean-Claude Bonne⁶⁴ decorar é conceder *decus*, ou seja, a honra que é devida a algo, por intermédio de uma beleza honorífica.

Assim, a ornamentação normalmente é vista na História da Arte como algo menos importante do que o objeto em si. Acerca disso, Bonne nos mostra o contrário, pois a ornamentação também tem a sua relevância. Mais que uma função estética, o ornamento e a ornamentação estão inseridos em “modos de tratamento estético.”

⁶³ LEFFTZ, 2006, p. 101.

⁶⁴ BONNE, 1996, p. 45.

Isso porque o ornamental põe funcionalmente em variação as modalidades estéticas, principalmente os efeitos cromáticos, permitindo acentuar a importância e a significação de diferentes tipos de imagens.

Dessa forma, tendo em vista um sentido mais amplo da ornamentação na pesquisa desenvolvida no trabalho de conclusão de curso⁶⁵, pudemos sugerir hipóteses de identificação de procedência de um grupo de imagens, a partir da análise de suas técnicas de ornamentação. Naquele trabalho, fomos ao encontro das ideias de Bonne, aplicando o sentido de ornamentação ao estofamento. Nesta dissertação, são as vestes das imagens que recebem esse sentido por meio do estudo das talhas.

3.1. COMPARAÇÃO COM A IMAGINÁRIA BAIANA

Apesar das particularidades de algumas imagens, estabelecemos, em 2009, a formação de três grupos. Dentre esses grupos, aqui abordamos um em especial, cujas características são bem semelhantes e nos remetem a uma determinada “Escola” de imaginária regional: a baiana. Esse grupo apresenta em sua vestimenta o que chamamos de douramento em reserva⁶⁶, um tipo de ornamentação que começou a ser empregado no Brasil em meio à crise do ouro em Minas Gerais, afetando ou alterando igualmente a produção de esculturas em vários Estados.

Como fruto de uma questão econômica, essa técnica se fez necessária nas esculturas produzidas em alguns pontos do Brasil e por parte de determinados artistas durante esse período de “crise”. Na Bahia, houve uma simultânea concentração de riquezas, viabilizada por sua localização geográfica em vista de sua rota marítima. Ali se verificou também um contínuo crescimento populacional que caminhava junto ao fervor religioso e à consequente demanda de imagens para a devoção doméstica, inclusive, por parte de outras províncias. Isso também levava a um tipo de produção em série e que, por falta de material em algumas oficinas e em algumas regiões, exigia a aplicação econômica do ouro no panejamento.

⁶⁵ MOREIRA, 2009.

⁶⁶ Trata-se de um tipo de policromia com as folhas de ouro aplicadas em superfícies, configurando florões que aparecem “em reserva” em zonas de coloração uniforme.

Na produção da imaginária baiana, constata-se a participação de mestres santeiros, oficinas organizadas e, por vezes, a necessária massificação da produção artesanal. Acerca disso, salientamos, considerando, pois, as outras províncias brasileiras, que quanto mais crescia o mercado consumidor de esculturas, tanto mais as oficinas simplificavam as peças para aumentar a produção. Dependendo do santeiro, as placas de ouro cobriam cada vez menos espaços na elaboração do estofamento, e, em alguns casos, a purpurina dourada substituía o ouro, tanto que a necessária utilização de menos ouro e a crescente demanda de imagens contribuiu para que no século XIX fossem criadas as indústrias de imagens de gesso em São Paulo.

No que concerne à imaginária baiana, vimos, em visitas feitas às igrejas de Salvador (BA) e ao Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia, na mesma cidade, peças cujos estofamentos conferem certa dualidade a essa imaginária. Em algumas, identificamos o douramento em reserva; em outras, o douramento integral, o que lhes confere uma qualidade, de certa forma, desigual. Isso, entendemos que dependia das condições econômicas daqueles que faziam ou encomendavam a peça. Cláudia Guanais Fausto⁶⁷ cita a atuação das Ordens Terceiras nesse âmbito. Porquanto, para a nossa análise comparativa, selecionamos as peças com características semelhantes às imagens do acervo do Espírito Santo, em específico, pela presença de douramento em reserva com a pintura em pincel em seu entorno, e, em algumas imagens, a escolha ocorreu pela presença do douramento integral, a fim de também mostrarmos a presença desse tipo de técnica de ornamentação em esculturas baianas, inclusive naquelas correspondentes ao período de decadência do ouro em Minas Gerais.

Ademais, para nos aprofundarmos acerca das hipóteses feitas em 2009, no que concerne às imagens baianas, fazemos, neste capítulo, comparações das talhas e das técnicas de ornamentação das imagens do Estado do Espírito Santo, que supostamente são procedentes da BA, com as quatro imagens do Acervo de Arte Sacra da UFBA e duas imagens de Coleções Particulares daquele mesmo Estado. Começaremos analisando comparativamente as características das imagens de Nossa Senhora da Piedade e a de Nossa Senhora do Rosário, da Bahia. Para essa análise, utilizamos protótipos de *biscuits*, assim como o fizemos no capítulo 2.

⁶⁷ FAUSTO, 2010.

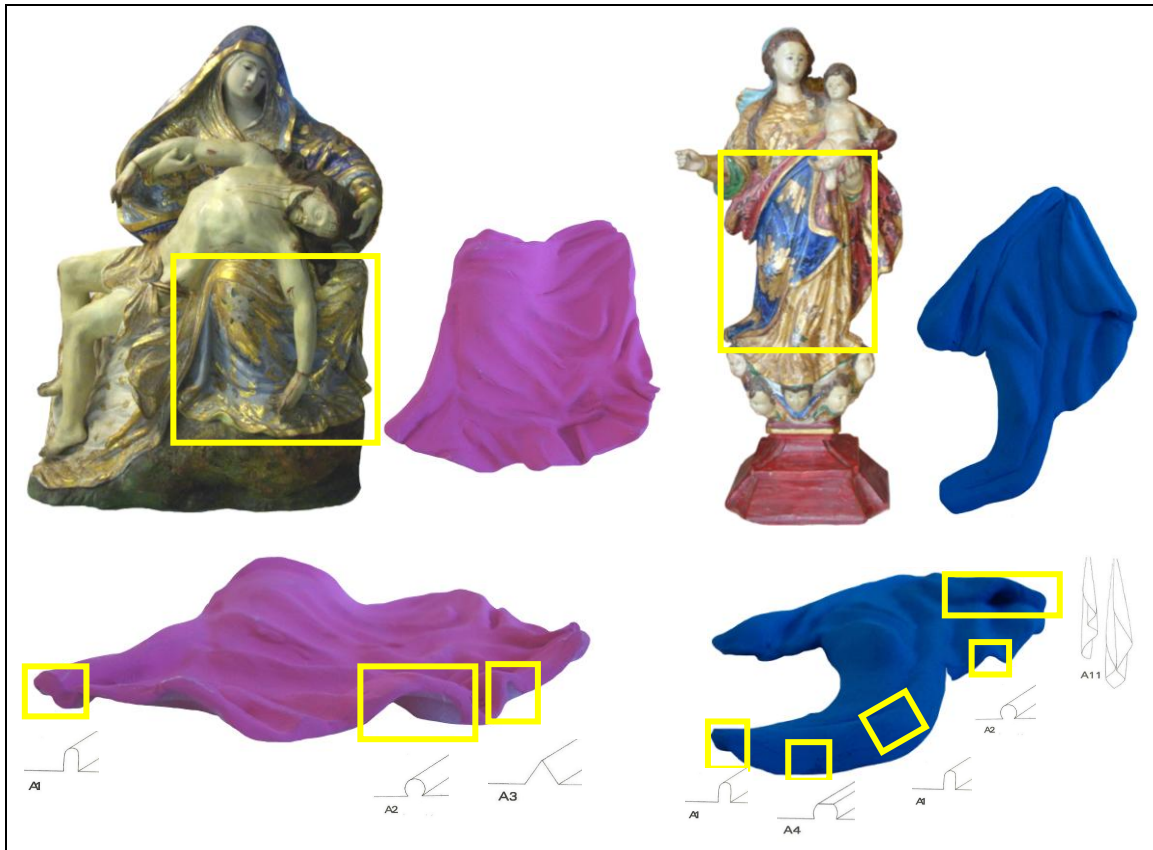


Figura 126 (lado esquerdo) - Nossa Senhora da Piedade, MAS, madeira policromada e dourada, grande dimensão - frente. Figura 127 (lado direito) - Nossa Senhora do Rosário, Coleção Particular, madeira policromada e dourada, pequena dimensão - frente.

Ao compararmos essas duas imagens, identificamos que ambas apresentam dois tipos de dobra: um com formato de um bojo alongado (A2); e outro em forma de ondulação (A1).

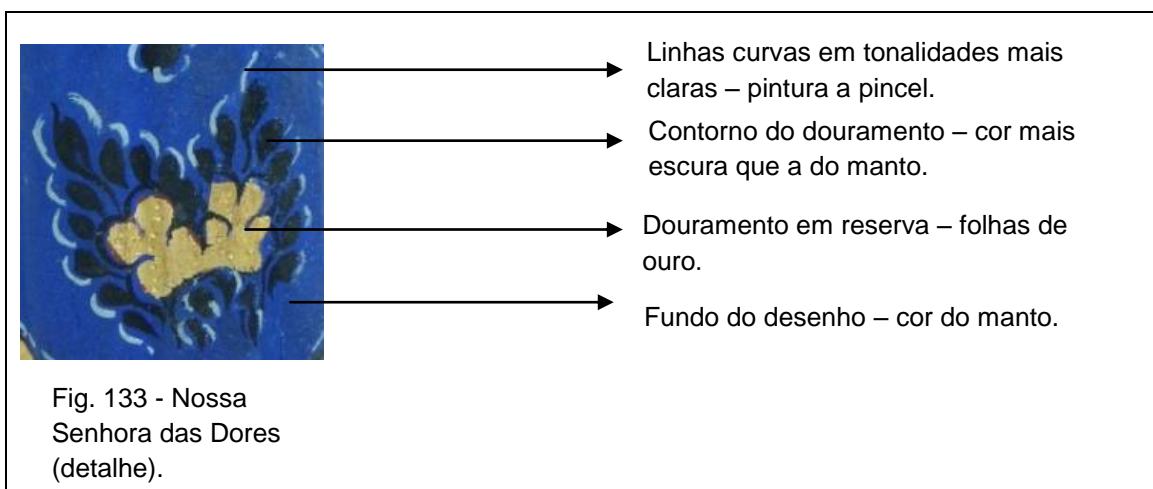
A escultura de Nossa Senhora da Piedade traça uma veste com drapeados bem marcados e definidos. Os delicados pregueados percorrem sentidos distintos ao longo do tecido, dispostos em horizontal, vertical e transversal. As elevações e os declives que formam as dobras conferem movimento ao panejamento. O corte do entalhamento se apresenta em formas curvas e alongadas, que criam suaves ondulações na vestimenta. Em comparação com a imagem de Nossa Senhora do Rosário, assemelha-se a ela no que concerne à presença de ondulações ao longo do tecido da veste. O pregueado disposto em vários sentidos e a forma assimétrica do panejamento dão movimento às vestes das duas imagens.

Quanto à semelhança geomorfológica, as diversificações das elevações na talha da imagem de Nossa Senhora da Piedade nos faz pensar em conjuntos de montanhas alternados por morros e colinas; os declives mais acentuados seriam os vales. Na outra imagem, as regiões da talha um pouco mais planificadas nos lembram de planícies.

Essas imagens apresentam, em suas vestimentas, técnicas de ornamentação muito próximas às das esculturas hipoteticamente baianas, do acervo em estudo, principalmente quando comparamos o verso de seu manto com o das imagens de Nossa Senhora das Dores, Nossa Senhora do Bom Parto e Santa Rosa, como mostra o quadro a seguir.



Essas figuras possuem “douramento em reserva”, contornado por linhas circulares feitas, com pintura a pincel, que lembram folhagens. A disposição das formas e das nuances de tonalidade das cores é apresentada em forma de degradês. Há uma tonalidade mais clara que a das vestes em forma de linhas curvas que acompanham os motivos fitomorfos envoltos no douramento, como mostra o esquema detalhado abaixo:



As cinco imagens apresentam um manto azul. A diferença maior de tonalidade está principalmente no verso da imagem de Santa Rosa (Figura 132), do Espírito Santo, e no verso da imagem da Figura 130, da Bahia. A primeira tem a cor do manto um pouco acinzentada, e a disposição da pintura a pincel conferiu variações ao douramento, mais precisamente daquele localizado na parte superior da face externa do manto, próxima ao véu. Já na Figura 130, o manto tem um tom de azul um pouco mais claro que o das outras imagens; nele, há um douramento em reserva no centro da veste, na face externa do manto. Em relação à talha, utilizamos novamente o artifício dos *biscuits*. Nas ilustrações a seguir, os mantos estão apresentados em vertical e em perspectiva.

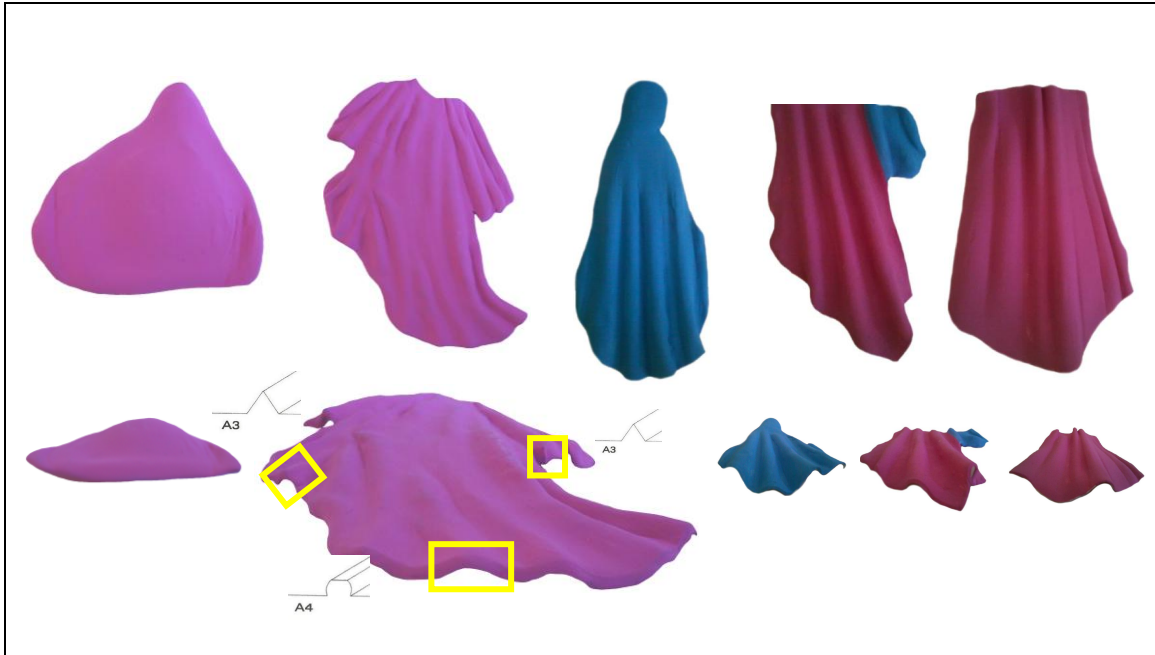


Figura 134 - Nossa Senhora da Piedade (representação do verso do manto). Figura 135 - Nossa Senhora do Rosário (representação do verso do manto). Figura 136 - Nossa Senhora das Dores (representação do verso do manto). Figura 137 - Nossa Senhora do Bom Parto (representação do verso do manto). Figura 138 - Santa Rosa (representação do verso do manto).

Como podemos perceber, as imagens semelhantes em sua policromia apresentam características bem diferentes na talha do panejamento. A imagem de Nossa Senhora da Piedade, localizada na extremidade esquerda do quadro, tem a superfície da talha aparentemente lisa e, portanto, desprovida de movimentação. Seu formato é circular na base e afunilado no topo, lembrando uma grande gota. Assemelha-se geomorfologicamente a um tipo de relevo no ciclo da velhice ou senilidade. Diríamos “quase um plano”, com declives muito reduzidos. Por isso, sua disposição se diferencia de todas as demais talhas analisadas neste trabalho.

A semelhança da Nossa Senhora do Rosário com a imagem de Nossa Senhora do Bom Parto é vista por meio da dobra saliente, cujo cume é achatado (A4). Já com o verso da imagem de Santa Rosa, a do Rosário tem em comum a dobra em forma de ondulação (A1). Os tipos de dobras mais detalhados dos outros mantos aqui expostos podem ser vistos no capítulo 2.

Outra semelhança do acervo com as esculturas baianas é vista na disposição do panejamento das imagens de Santa Clara (acervo do Espírito Santo) e de Santa Bárbara (Coleção Particular da Bahia).



Figura 139 - Santa Clara, madeira; Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim, (frente).



Figura 140 - Santa Bárbara, madeira; Coleção Particular, (frente).

As duas imagens possuem o mesmo tipo de vestimenta na parte frontal. Os trajes são luxuosos, compostos por uma espécie de corpete, saiote e manto. Nos corpetes, há douramento em reserva em forma de florão, também contornados por folhagens; essas folhagens na imagem de Santa Clara (Figura 139) têm duas tonalidades de azul e uma cor branca; já na imagem de Santa Bárbara (Figura 140), as folhagens são brancas e estão sobre um fundo azulado. Sobre essa veste, o douramento é centralizado por rosas em ambas as esculturas.



Figura 141 - Santa Clara – madeira; Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim, (representação da saia).

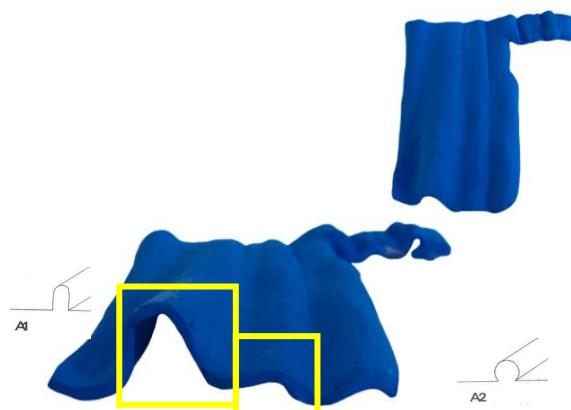


Figura 142 - Santa Bárbara, madeira; Coleção Particular, (representação da saia).

Como mostram os protótipos de biscuits, apesar da semelhança na disposição dos saiotes, o da imagem de Santa Clara é um pouco mais movimentado e tem uma leve inclinação à esquerda.

As vestes das esculturas das Figuras 141 e 142, pela parte frontal, possuem pregueados alongados e movimentados. A sinuosidade dos entalhamentos visível nas ondulações do tecido é explicada pelos tipos de dobras existentes em ambas as esculturas: apresentam dois tipos de dobra: um com formato de um bojo alongado (A2); e outro em forma de ondulação (A1). No caso dessas imagens, a semelhança visível na policromia também é aparente no entalhamento. E no que tange à característica geomorfológica, ambas as talhas correspondem aos mares de morros. No ciclo geográfico, apesar de os sulcos acentuados (da talha) lembrarem o estado da juventude, caracterizamo-lo pela maior definição dos “relevos” no período da maturidade.

Também identificadas no Museu de Arte Sacra da UFBA são estas duas imagens de São José que têm o estofamento bem parecido com algumas das imagens do nosso acervo, como se observa nas figuras seguintes.



Figura 143 - São José (frente);
madeira; MAS.



Figura 144 - São José Resgatado (frente);
madeira; MAS.

As duas imagens são de madeira policromada e possuem grande dimensão. Na Figura 143, a representação de São José tem a cabeça voltada para a direita, o olhar direcionado para a representação do Menino Jesus, tomado pelo braço esquerdo do santo. Além disso, tem a posição verticalizada, com leve inclinação do joelho direito. Nessa área, a talha apresenta-se bem volumosa e movimentada; aí, os cortes das dobras do tecido são acentuados pelo jogo de luz da policromia. O São José Resgatado (Figura 144) tem a cabeça levemente inclinada à direita; seus olhos voltados para baixo também olhariam, pela característica iconográfica dessa imagem, o Menino Jesus, mas esse não está presente nessa composição, especificamente. Nessa escultura de São José Resgatado, o manto dobrado desce sobre a túnica e também marca a dobra do joelho direito, evidenciado e definido pelo volume do tecido. Quanto à policromia, identificamos nas duas imagens folhagens contornando áreas de douramento. Essa característica também é visível em algumas representações de São José e de São João Batista do Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim, como se pode observar nas Figuras que seguem.



Figura 145 - São José (verso); madeira; MAS.



Figura 146 - São José Resgatado (verso); madeira; MAS.



Figura 147 - São José (verso); madeira; Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim.



Figura 148 - São José (verso); madeira; Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim.



Figura 149 - São João Batista (verso); madeira; Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim.

Analisando a policromia das vestimentas dessas imagens, indicamos uma analogia correspondente à disposição dos florões em meio ao “douramento em reserva”. As imagens de São José, do Acervo da Bahia, apresentam, na repetição de folhagens da veste, uma variação de tonalidades um pouco maior do que as que aparecem nas imagens do Espírito Santo. Isso pode ser observado na Figura 150 a seguir. As cores das folhagens em torno do douramento alternam entre o vermelho e o amarelo; são, também, contornadas por pinceladas em algumas áreas brancas; em outras áreas, vigora um vermelho, cuja tonalidade é mais escura do que o da folhagem.



Figura 150 - São José Resgatado (detalhe do manto); madeira; MAS.

Já na Figura 151, as tonalidades das folhagens variam em dois tons de marrons e uma cor branca, presente também em leves pinceladas no entorno dos elementos fitomorfos pintados sobre a veste amarela.



Figura 151 - São José (detalhe do manto); madeira; MAS.

A variação de tonalidades na policromia é encontrada também na imagem de São José, do acervo do ES, como mostra o detalhe na Figura 152. Nessa escultura, as cores das folhagens alternam entre o vermelho e o amarelo, e as mesmas cores são aplicadas em pinceladas curvas, presentes na policromia da veste de cor vermelho alaranjado. Porém, nesse caso, percebemos que o entalhamento é menos movimentado do que o daquelas imagens de grande dimensão, encontradas na Bahia.



Figura 152 - São José (detalhe do manto da Fig. 149); madeira; Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim.

Quanto aos detalhes da veste das esculturas do Espírito Santo, expostos a seguir, vimos que além de apresentarem pequenas ondulações e sulcos na talha, sendo pouco movimentada, têm em sua policromia contornos fitomorfos dos douramentos dispostos em uma única cor e em uma só tonalidade.



Figura 153 - São José (detalhe do manto da Fig. 150); madeira. Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim.



Figura 154 - São João Batista (detalhe do manto da Fig. 151); madeira. Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim.

Além dessas diferenças na policromia, há também distinções na apresentação da talha. Nas imagens da Bahia, as dobras do tecido das roupas são mais marcadas e bem definidas do que nas das imagens do Espírito Santo, cujas vestes têm dobras menos aparentes e pouco movimentadas. Talvez a diferença de tamanho entre as imagens tenha influenciado nessas características, possibilitando maior erudição, no caso dessas esculturas, ao panejamento das imagens baianas.

Outra semelhança identificada em relação à policromia foi entre o verso da imagem de Santa Bárbara, pertencente a uma Coleção Particular, da Bahia, e o verso das

imagens de Santa Clara e de São João Batista, do acervo do Espírito Santo. Isso se pode comprovar nas fotografias a seguir.



Figura 155 - Santa Bárbara (verso da Fig. 140 e representação da talha com biscuits). Figura 156 - Santa Clara (verso da Fig. 139 e representação da talha com *biscuits*). Figura 157 - São João Batista (representação da talha com *biscuits*).

As três imagens apresentam o manto vermelho e a ornamentação com pintura a pincel em tonalidades que variam entre o vermelho e o rosa, respectivamente. A diferença da imagem do acervo baiano em relação às do acervo espírito-santense está, sobretudo, na tonalidade do vermelho mais amarelado e nos florões um pouco mais alongados. Identificamo-los um pouco menos alongados na veste da imagem

de Santa Clara (Figura 156), e mais largos nos florões da vestimenta da imagem de São João Batista (Figura 157).

No que tange às características da talha, identificamos semelhança em relação à presença da dobra saliente, cujo cimo é achatado (A4). No que se refere à geomorfologia, as áreas elevadas, com topos levemente achatados, nos lembram do formato de colinas. O ciclo geográfico correspondente seria então o da maturidade. Os protótipos de *biscuits* em sentido vertical e em perspectiva confirmam essas afirmações. No capítulo 2, já foram apresentadas as dobras das imagens do acervo espírito-santense, aqui analisadas.

Na pesquisa feita no Museu de Arte Sacra da UFBA, foi possível identificar imagens cujo douramento tem características diferentes das citadas. O quadro a seguir (ver Figura 158) mostra uma escultura de Santana Mestreira (frente e verso) com douramento frontal, tipo de disposição da ornamentação normalmente encontrada em imagens retabulares. Nessas, “[...] feitas para serem colocadas em retábulos, é muito comum uma simplificação na policromia nas partes das costas e dos ombros”, conforme o diz Coelho⁶⁸. Posto que seriam vistas somente pela frente, os cuidados então seriam maiores em suas partes visíveis. No caso da escultura de Nossa Senhora do Pilar (frente e verso) (Figura 159), também de grande dimensão, diferente da outra imagem, sua parte posterior é revestida com folhas metálicas concentradas inclusive na sua parte dorsal.

⁶⁸ COELHO, Beatriz. Materiais, Técnicas e Conservação. In: _____. **Devoção e Arte: imaginária religiosa em Minas Gerais**. São Paulo: USP, 2005. p. 240.



Acerca do exposto, Cláudia G. A. Fausto, em sua Dissertação de Mestrado⁶⁹, nos diz que foram encontradas até agora duas formas de aplicação de folhas metálicas na imaginária baiana: uma em forma de “reservas de ouro”; e outra em que se aplicava ouro em toda a veste, a fim de que sobre a folha se aplicasse o estofamento. As ordens terceiras (constituídas por leigos) teriam sido as que mais encomendavam esculturas sacras na Bahia oitocentista. A respeito dessa demanda, Eduardo Etzel⁷⁰ afirma que:

[...] as grandes imagens baianas tiveram o capricho dos artistas mais respeitados da época, pois foram encomendadas por organizações religiosas e irmandades que disputavam pelo que melhor pudesse haver para aparelharem seus templos.

Isso nos faz pensar que as características técnicas e estilísticas de determinadas imagens dependem também das condições e objetivos daqueles que as encomendam. Logo, caso a irmandade ou Ordem Terceira, seja na Bahia, seja noutro Estado, tivesse condições de dourar toda a peça, ela o faria mesmo em face da crise do ouro em Minas Gerais.

Fausto⁷¹ também fala sobre a presença de mestres bate-folhas trabalhando na Bahia. Assim se supõe ter havido também oficinas nas quais eles trabalhavam, reforçando a ideia de distintas possibilidades de reproduções de policromia das

⁶⁹ FAUSTO, 2010, p. 94.

⁷⁰ ETZEL, 1979, p. 108.

⁷¹ FAUSTO, op. cit., nota 69.

esculturas baianas, como se verifica no estofamento das imagens selecionadas para o nosso estudo comparativo.

Encontrar na Bahia imagens como a de Santana Mestre e a de Nossa Senhora do Pilar (Figuras 158 e 159) tornar-se-ia surpreendente, se nos prendêssemos apenas a uma única característica da escultura baiana (as “reservas de ouro”) dentre as demais encontradas nessa imaginária. Sobre isso, temos as seguintes afirmativas: “na Bahia, a douração obedecia a uma técnica diferente: as folhas eram aplicadas onde iriam surgir os florões, sempre maiores e com padrões peculiares, com a pintura ao redor”⁷²; e mais: elas eram pintadas “[...] com padronagem em grandes florões, com reservas de ouro, típicas da imaginária baiana de fins do século XVII”⁷³.

Os estudos realizados por Fausto⁷⁴ acerca da policromia da imaginária baiana nos mostram que não podemos restringir as características dessas imagens à presença do douramento em reserva. Acerca disso, Beatriz Coelho⁷⁵ expõe o seguinte:

No século XVIII, com a abundância do ouro, recém-descoberto em Minas Gerais, esse material começa a ser empregado, sob a forma de folhas [...] em revestimentos completos em toda a indumentária. A utilização mais econômica pode ser observada em várias regiões do Brasil, em imagens da segunda metade do século XVIII, e sua distribuição varia de acordo com o pintor dourador.

Ou seja, as questões econômicas que influíram na feitura das imagens religiosas em meio à decadência do ouro em Minas Gerais influenciaram a produção de esculturas em outras regiões do Brasil, além da Bahia. Como nos diz Coelho⁷⁶, “[...] as folhas de ouro eram colocadas apenas nas bordas das vestes, em alguns detalhes como botas, dobras de botas, parte das asas ou em alguns atributos”. O espaçamento das folhas de ouro nas costas das figuras chegava – como diz essa autora – a um centímetro.

É importante frisar que apesar de termos sugerido em 2009 que um grupo de imagens do acervo seja proveniente da Bahia, por apresentar o douramento em

⁷² SALGUEIRO, Heliana Angotti. **A Singularidade da obra de Veiga Valle**. Goiânia: Universidade Católica de Goiás, 1983, p. 67.

⁷³ FILHO, Olinto Rodrigues dos Santos. Incidência da Imaginária portuguesa e baiana na região norte de Minas Gerais. In: COLÓQUIO LUSO-BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 4., 2000, Salvador. **Anais...** Salvador: UFBA, 2000, p. 145.

⁷⁴ FAUSTO, 2010.

⁷⁵ COELHO, 2005, p. 239.

⁷⁶ Ibid.

reserva, realçamos, neste estudo, com base em uma pesquisa mais aprofundada dessa imaginária, que esse tipo de aplicação das folhas metálicas não é algo exclusivo das esculturas baianas. Mesmo assim, mantemos nossa hipótese, tendo em vista a disposição dos florões presentes na vestimenta das esculturas do acervo do Espírito Santo, muito semelhantes ao arranjo de algumas imagens da Bahia. Seriam correspondentes aos detalhes da pintura a pincel, com os florões e os contornos em volta dos douramentos, chamados na linguagem popular de “ressaídos”⁷⁷. Além disso, mesmo podendo aparecer em outras regiões do país, o douramento em reserva é mais comumente encontrado na imaginária baiana.

Acerca das técnicas de douramento, Fausto⁷⁸, na sua análise formal da policromia, chega a identificar quatro categorias nas imagens baianas por ela estudadas. São: a reserva de ouro, o douramento total, o douramento frontal, e aquelas imagens que têm reserva de ouro e douramento frontal.

Entre as escolas brasileiras de imaginária, a Bahia possui uma produção extensiva. A presença constante de imagens baianas em igrejas e coleções particulares em diversas regiões do país comprova a extensão desse comércio que criou raízes no século XVIII e atravessou todo o século XIX, chegando às primeiras décadas do século XX, quando foi suplantada pela indústria da imagem de gesso⁷⁹.

Manoel Querino⁸⁰, escrevendo sobre os “artistas baianos”, expõe como se faziam as imagens comerciais:

O oficial-santeiro mais graduado desgrossava o lenho, função considerada mais importante, pois envolvia a concepção da imagem. Seguia-se o trabalho do operador, que procedia ao recorte com a conclusão do traço primitivo, e, por fim, a limpeza, com o aperfeiçoamento da peça.

Também havia os especialistas que faziam as mãos e o rosto à parte. No caso da face, procedia-se à colocação, quando possível, dos olhos de vidro. Outros completavam as imagens com os atributos: meia lua, cajado, anjos, cordões etc. Então, seguia-se o trabalho de decoração, a pintura final, o estofamento.

⁷⁷ Termo resgatado por Cláudia Maria Guanais Aguiar Fausto. Maiores informações vide: FAUSTO, 2010, p. 97.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ ETZEL, 1974.

⁸⁰ QUERINO, Manoel Raymundo. **Artistas Baianos**: indicações biográficas. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1909, p. 41.

Em face disso, comprovamos, a partir das análises realizadas, que peças em cuja policromia as características são bem semelhantes podem apresentar diferenças em relação ao formato da talha e a consequente disposição das dobras do tecido nela realizadas para a elaboração do panejamento. Isso pode ser explicado pela divisão de tarefas exercidas por cada pessoa na feitura das imagens, de acordo com a sua competência, como o descreveu anteriormente Manoel Querino. Distintas obrigações eram destinadas aqueles que detêm uma especialidade em dada função.

Isso dificulta a identificação de autoria de algumas imagens, caso sua construção tenha sido realizada dentro de um contexto de trabalho coletivo de oficina. Maria Helena Ochi Flexor em *Escultura Barroca Brasileira: questões de autoria*⁸¹, ao falar dos oficiais mecânicos na Bahia, como assim eram chamados os artífices, diz que dentre os profissionais, o ourives, mais que os outros, devia identificar suas obras e registrar sua marca na Câmara. O escultor e o pintor eram considerados artistas; um barbeiro, um cabeleireiro e um alfaiate seriam os oficiais mecânicos; essas funções nem sempre evidenciavam o nome daqueles que as exerciam. Isso, segundo a autora, pelo fato de a obra ser geralmente executada em oficinas e tendas, e sob as ordens de um mestre e de alguns oficiais e aprendizes, portanto, num contexto de trabalho coletivo. Nessa circunstância, “[...] alguns escultores também eram entalhadores e outros se identificaram como escultor imaginário, como foi o caso de Clemente dos Santos Marques, ativo no fim do século XVIII, na Bahia”⁸².

É possível que no caso das imagens do acervo do Espírito Santo algum santeiro tenha usado suas habilidades de artista para a execução das esculturas. A influência, para tanto, supomos que possa ter sido de modelos de imagens que lhe foram apresentados ao longo de sua vida e sendo adequados a algumas características, de acordo com a sua interpretação e dos recursos financeiros disponíveis para a feitura da peça.

Flexor nos mostra que para as esculturas feitas em oficinas, cujo trabalho era coletivo, os autores baseavam-se, por vezes, em modelos preexistentes. A

⁸¹ FLEXOR, Maria Helena Ochi. *Escultura barroca brasileira: questões de autorias*. In: CONGRESO INTERNACIONAL DEL BARROCO IBEROAMERICANO: TERRITORIO, ARTE, ESPACIO Y SOCIEDAD, n. 3., 2003, Sevilha. **Anais del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano**. Sevilha: Universidad Pablo de Olavide, 2003.

⁸² ALVES, Marieta. **Dicionário de artistas e artífices na Bahia**. Salvador: Universidade Federal da Bahia/Conselho Estadual de Cultura, 1976, p. 105.

representação do santo não tinha que reproduzir fielmente o que era visto, mas podia ser feita pelo menos dentro do mesmo padrão e da mesma tipologia⁸³. Ainda diz:

Circulavam no mundo português, do Ocidente e do Oriente, e pela Europa, os *riscos*, ou coleções de estampas, de manuais e tratados, que serviam de modelos aos artistas. E era considerado mais habilitado aquele que copiasse o mais fielmente possível os modelos ou os mestres⁸⁴.

Outro fator que nos mantém em nossa hipótese sobre a procedência desse grupo de esculturas é a relação geográfica e histórica do Estado do Espírito Santo com o Estado da Bahia.

O Espírito Santo, “descoberto” em 23 de maio de 1535⁸⁵, passou por um período de “isolamento” ao longo de sua história. Com a notícia da abundante riqueza de metais preciosos em Minas Gerais, a Oeste e Noroeste do Espírito Santo, a entrada do Rio São Mateus (conhecido como Rio Cricaré), ao Norte dessa Província, “foi ‘fechada’ para o interior a partir do início do século XVIII, para que se evitassem o contrabando do ouro e o trânsito de colonos para o sertão, ocasionando, assim, um maior isolamento da região”⁸⁶. A seguir, Mapa da Capitania do Espírito Santo, segundo a Carta Régia:

⁸³ FLEXOR, 2003.

⁸⁴ Ibid., p. 3.

⁸⁵ “No domingo 23 de maio de 1535, aproxima-se Glória à esquerda da entrada da Baía de Vitória (que julgaram ser um rio), ao pé do morro do Moreno (Prainha). Um grupo de tupis foi visto na praia, tentando impedir o desembarque. (Supõe-se que experiências desastrosas anteriores entre esses índios e os europeus levaram-no a receber a expedição de Vasco Fernandes Coutinho de forma receosa). Disparos provenientes da caravela afugentaram os índios. Os europeus, então, desembarcaram nesse local, que passou a ser denominado por Vila do Espírito Santo”. MOREIRA, Thais Helena; PERRONE, Adriano. **História e Geografia do Espírito Santo**. 8. ed. Vitória: Gráfica Sodrê, 2007.

⁸⁶ RUSSO, Maria do Carmo de Oliveira. **Cultura Política e Relação de Poder na Região de São Mateus: o papel da Câmara Municipal (1848/1889)**. 2007. 250 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2007, p. 13.

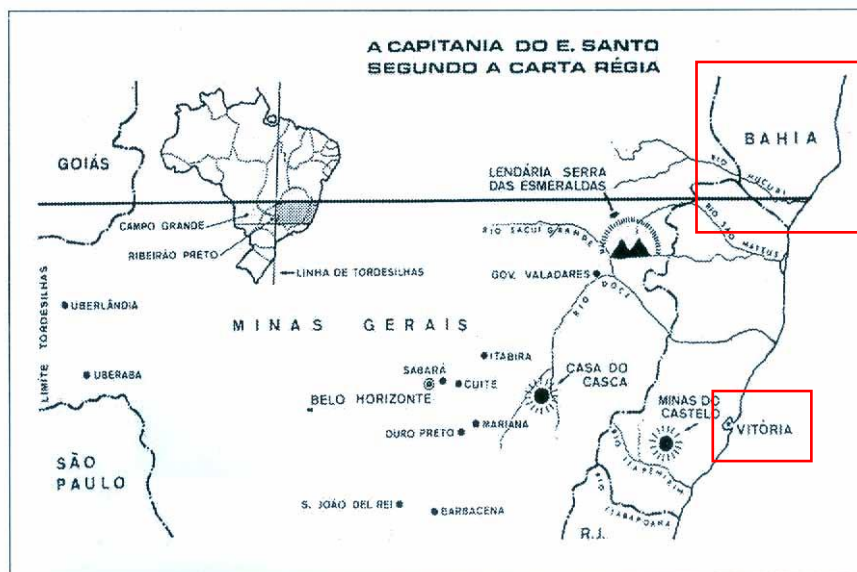


Figura 160 - Mapa da Capitania do Espírito Santo
 Fonte: MOREIRA; PERRONE, 2007, p. 45.

Portugal proibiu a construção de estradas para o interior, criando uma barreira verde, a fim de impedir o escoamento de ouro e pedra, sem o seu controle. Nesse sentido, o Espírito Santo se tornaria uma zona de “proteção” do ouro. Para alguns estudiosos, esse período é conhecido como “barreira verde”⁸⁷.

A Coroa portuguesa, temerosa em perder o ouro, além de ter proibido a entrada das Ordens Religiosas em Minas Gerais –, antes tendo expulsado os jesuítas dos domínios portugueses, em 1759 –, proibiu, também, que os capixabas subissem ao Rio Mateus até a sua nascente, em MG. Do mesmo modo, proibiu que os mineiros descessem até o mar pelas vias fluviais. Esse tipo de controle dos caminhos por onde se podia passar também se configurou na rota do Rio Doce, que apesar de atravessar todo o território Centro-Norte capixaba e desaguar no mar de Regência, região de Linhares-ES, nasce em Minas Gerais.

Em 1764, a atual cidade de São Mateus fora elevada à categoria de Vila, passando a ser subjugada à Capitania de Porto Seguro (Bahia). O Ouvidor de Porto Seguro, na época Thomé Couceiro de Abreu, após vários levantamentos identificou que a povoação de São Mateus reunia as condições necessárias para ser elevada à categoria de Vila “[...] e também que sua implantação era necessária como ponto de

⁸⁷ MACEDO, Fernando Cezar; MAGALHÃES, Diogo Franco. *Revista de História Regional*, Ponta Grossa, v. 16, p. 61-99, 2011. Disponível em: <<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/rhr/article/viewFile/2421/2214>>. Acesso em: 20 jun. 2012.

apoio militar para evitar a entrada de intrusos na região onde haviam descoberto o ouro”⁸⁸.

Dessa forma, houve o estabelecimento de uma forte relação comercial entre São Mateus e Porto Seguro, com a compra e venda de escravos. Além disso, com o comércio da farinha de mandioca, muitas famílias importantes da Bahia se mudaram para São Mateus, o que nos faz supor que tenham trazido para essa área, que desde 1823 voltou a pertencer ao Espírito Santo, esculturas de santos, e de outro modo, que a produção religiosa baiana possa ter influenciado as características das imagens feitas no Estado do Espírito Santo. Realçamos ainda, que em nosso acervo de arte sacra, encontramos dados que comprovam doações de imagens feitas ao Museu de Arte Religiosa, vindas de Salvador-BA (ver anexo 6).

3.2. COMPARAÇÃO COM A IMAGINÁRIA MINEIRA

Dentre as esculturas do Acervo de Arte Sacra do Espírito Santo em estudo, encontramos em uma única peça – a Nossa Senhora do Rosário (Figuras 44, 97, 98, 114, 179 e 181) – a técnica da *pastiglia*, ou melhor, da pastilha ou simplesmente relevo. Para Beatriz Coelho⁸⁹, a palavra *pastiglia*, no Brasil usada como *pastilhos*, é chamada dessa forma erroneamente porque essa palavra no masculino não existe nem em português nem em italiano, de onde seria provavelmente sua origem. Mas “[...] em italiano pode-se usar também o termo *pastiglia*”⁹⁰

Heliana Angotti Salgueiro⁹¹, acerca da obra de Veiga Valle, afirma que o artista goiano teria usado, em algumas imagens, “o pastilhamento”⁹², mas pela descrição da técnica, Coelho supõe que se trataria mais de *reparure*⁹³ do que o relevo ou

⁸⁸ NARDOTO, Eliezer Ortolani e LIMA, Herinéa. **História de São Mateus**. São Mateus: Edal Editora, 1999, p. 35.

⁸⁹ COELHO, 2005, p. 241.

⁹⁰ Relevos feitos com a preparação colocada em várias camadas, também sendo encontrados relevos executados no próprio suporte em madeira. COELHO, 2005, p. 243.

⁹¹ SALGUEIRO, 1983, p. 72.

⁹² Ibid.

⁹³ “É um tipo de ornamentação usada em folhas metálicas e que são feitas sobre a camada de preparação, antes da aplicação da folha, com linhas paralelas ou que se cruzam, círculos escavados na preparação, incisões que formam folhas, flores, sendo que às vezes escava-se um pouco para destacar alguma pétala, concha ou flor e assim tem-se um baixo-relevo”. COELHO, op. cit., p. 241, nota 86.

pastilha. Inicialmente, nos fundamentamos na suposição de Coelho, que nos diz também que os relevos foram encontrados quase exclusivamente em Minas Gerais, em peças de lá procedentes ou de Portugal. Por isso, sugerimos em pesquisa anterior que muito provavelmente a imagem de Nossa Senhora do Rosário tivesse essa procedência, comparando-a com algumas imagens de Minas Gerais. Em vista da diversidade de características da imaginária mineira, atentamos-nos na seleção de esculturas para mais de um acervo de arte sacra desse Estado.

Para esta análise, foi feito um levantamento dos Museus de Arte Sacra do Estado de Minas Gerais, a fim de que pudéssemos selecionar as imagens de acordo com as suas características técnicas e estilísticas. A pesquisa de campo foi feita no Museu Mineiro, em Belo Horizonte; Museu do Aleijadinho e Museu da Igreja Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto; e Museu da Arquidiocese de Mariana.

Além disso, foram realizadas visitas às igrejas da cidade de Ouro Preto e de Mariana, as consideradas mais relevantes, a fim de identificarmos imagens que tivessem características semelhantes às da Nossa Senhora do Rosário do Acervo do Espírito Santo, e que tivessem a técnica da pastilha. A partir disso, selecionamos quatro imagens do Museu Mineiro, duas do Museu da Arquidiocese de Mariana e uma imagem de Nossa Senhora do Rosário do Museu do Pilar. Para a escolha dessas imagens, também levamos em consideração o seu estado de conservação, principalmente o da policromia, mais precisamente o da técnica da pastilha.

Pesquisas mais recentes, realizadas por Coelho e por Quites, nos mostram que a presença de pastilha na vestimenta das imagens mineiras está em abundância, sobretudo, nas bordas das túnicas, mangas e mantos⁹⁴. Por isso, entendemos que mesmo que essa técnica seja encontrada em imagens de outras regiões do Brasil, e até em outros países, como Portugal, esse tipo de disposição da pastilha nas vestes das imagens é peculiar às esculturas de Minas Gerais.

É importante salientar que além da pastilha e do *reparu* citado por Coelho, há outros tipos de relevos empregados na policromia da imaginária cristã, e que não são exclusivos de uma só região, nem mesmo de um único país. Isso é o que nos

⁹⁴ COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina Emery. Aspectos da policromia na imaginária pernambucana: antecedentes da pesquisa: imaginária mineira. **Boletim do Centro de Imaginária Brasileira** (CEIB), Belo Horizonte, v. 15, n. 49, p. 2, 2011.

mostram Rosaura García Ramos e Emilio Ruiz de Arcaute Martínez⁹⁵: “Dentro das técnicas de pintura ou policromia, existe uma grande variedade de possibilidades de imitações de texturas e qualidades”. Com esse fim, muitos artistas, ao longo da história, utilizaram na elaboração da policromia, seja em esculturas, seja em pinturas em tela, sistemas que se baseiam na inclusão de elementos reais e mesmo as pedrarias (joias). No Brasil, como nos mostra Beatriz Coelho⁹⁶, as técnicas de ornamentação mais encontradas são o *esgrafito*, as punções, os relevos, a pintura a pincel e a aplicação de materiais diversos, como pedras e rendas douradas.

Na Alemanha do século XVII, em algumas oficinas da Renânia se utilizou uma técnica chamada “*gepresstes stuckornament*”, “*pressmasse*”, um tipo de decoração que consistia em relevos preparados com um molde sobre uma massa de estuque com cola que, posteriormente, se aplicava sobre as peças e depois se dourava com *mixtión*.

Além disso, como mostram Ramos e Martínez⁹⁷, dentre as possibilidades da aplicação dos objetos na policromia, eram utilizadas em peças do século XV e XVI, e mais excepcionalmente nas do século XVIII, estrelas recortadas em papel previamente dourado. Essas informações adquiridas por esses autores em seus estudos esclarecem algo sobre a incidência de um tipo relevo, diferente da pastilha, que era aplicado em esculturas e retábulos em Alava, no País Basco e em outras regiões da Espanha. Esse relevo era chamado de “*Brocado Aplicado*”.

O “*brocado aplicado*”⁹⁸ corresponde a um tipo de técnica de decoração que servia para reproduzir o aspecto dos luxuosos brocados dos tecidos das vestimentas. Logo, dentro das possibilidades do estofamento, era feito principalmente sobre

⁹⁵ RAMOS; MARTINEZ, 1998, p. 410: tradução nossa.

⁹⁶ COELHO, 2005.

⁹⁷ RAMOS; MARTÍNEZ, op. cit., nota 95.

⁹⁸ Seu processo de fabricação compreendia basicamente na realização de uma matriz, se supõe que em metal ou madeira, desenhando o motivo que logo se gravava, criando um relevo em negativo. Sobre esta se colocava uma lâmina de estanho que lhe era adaptada, golpeando-a com macete⁹⁸, protegendo-a previamente com uma almofada. Depois se preenchiam as lacunas com pasta. Posteriormente se separava da matriz todo o conjunto e se dourava a lâmina de estanho, com *mixtión* ou com clara de ovo. Finalmente, uma vez pronto, aplicava-se o motivo sobre a peça a ser decorada, fixando-a com cola ou mordentes, adaptando-as aos volumes e formas do objeto. RAMOS, Rosaura García; MARTÍNEZ, Emilio Ruiz de Arcaute. El “*brocado aplicado*”, una técnica de policromia centroeuropea em Alava. **Errenazimenduko Artearen Berrikusketa** = Revisión del Arte del Renacimiento. Eusko ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos. 1998, p. 410. Disponível em: <<http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/arte/17/17409421.pdf>>. Acesso em: 7 jul. 2012. (Tradução nossa).

esculturas em madeira e em telas, assim como em esculturas em pedra policromada e mais raramente em alguns artesanatos e em pinturas murais. Essa técnica consistia na realização do motivo fora do objeto, diferente do que ocorre na pastilha, em que os relevos são formados pela sobreposição da camada de preparação no próprio suporte.

O motivo era aplicado como um elemento isolado ou justaposto; nesse caso, era feito repetidamente para formar uma decoração mais ampla na composição do brocado. Essa técnica tem origem na Europa Central, mais especificamente em Flandres, Norte da Bélgica⁹⁹, mas, também, é possível encontrá-la na Alemanha, Áustria, Suíça, Itália, França, em Portugal e na Espanha, não sendo descartada a possibilidade de existir também em outros países.

A ilustração 161 mostra um detalhe do “Brocado Aplicado”.

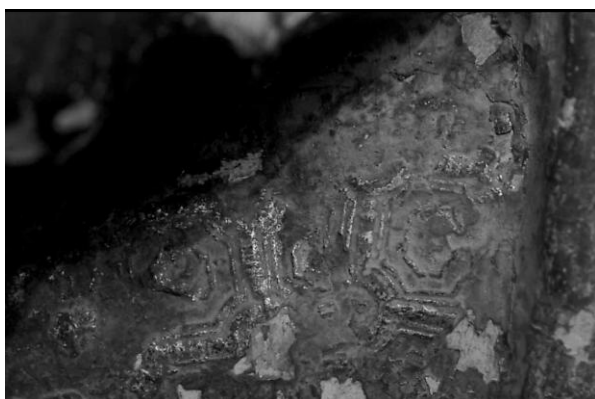


Figura 161 - Detalhe do “Brocado aplicado”, de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, de Martioda, em Alava.

Também nesse tipo de técnica, tal como ocorre na pastilha, foram identificadas por Ramos e Martínez diferenças em relação à qualidade dos motivos, relacionando-os à execução da técnica. Para o “Brocado aplicado”, “[...] quanto às características dos motivos, em princípio existem três grandes variedades: os motivos isolados, os justapostos que se localizam nos fundos, e os justapostos que compõe o tecido da vestimenta”¹⁰⁰.

⁹⁹ RAMOS; MARTINEZ, 1998.

¹⁰⁰ Ibid., p. 419.



Figura 162 - Detalhe do “Brocado aplicado”, motivos soltos na túnica do Menino Jesus, da igreja de Andra-Mari, de Catadiano.

Acerca do que se expôs aqui, também é interessante salientar o que nos diz Olga Cantos Martínez¹⁰¹. Segundo a autora, a partir do último terço do século XVI e nos séculos seguintes, à medida que a policromia ia ocupando maior importância ante as esculturas, foi se tornando um pouco mais independente e elaborada. Desde o gótico, a pintura sobre tela empregava a técnica das punções na ornamentação como fundos das pinturas, nas auréolas ou nuvens e nas roupas, imitando os relevos das joias e inspirando-se nas roupas da nobreza e da alta burguesia.

Antes mesmo, ainda no século XIV, a técnica da punção e do *esgrafiado* sobre a folha de ouro já eram desenvolvidas na Itália, sobretudo na escola sienesa e, posteriormente, em Florença. No caso especificamente da pastilha, que aqui destacamos inicialmente nas imagens do Museu Mineiro, em meados do século XV, Jaume Huguet, pintor da última fase do gótico, já a incorporava na pintura catalã.

Esses relevos se aplicavam nas telas, simulando altares extravagantes, combinados com motivos dourados, inclusive, as punções¹⁰². A partir de então, as oficinas catalães decoravam as nuvens ou auréolas e prontamente as vestimentas que pouco a pouco teriam pedrarias, e a decoração dos fundos com uma profusão de punções. Depois, a técnica da pastilha, que em princípio ornamentava altares, passou a decorar também as vestimentas das esculturas, servindo também como

¹⁰¹ MARTÍNEZ, Olga Cantos. **Las Decoraciones en Relieve. El Brocado Aplicado. Ejemplo Práctico**. In: CONFERÊNCIA RETABLOS: TÉCNICAS, MATERIAIS Y PROCEDIMIENTOS. 2004, Valência. Disponível em: <<http://ge-iic.com/files/Curso%20retablos%202004/OCantosDecoracione.pdf>>. Acesso em: 8 jul. 2012. (Tradução Nossa).

¹⁰² Ibid.

um tipo artifício para causar efeitos de elevações em tapetes. A seguir, a ilustração de uma pintura do gótico tardio na Espanha exemplifica o tipo de pintura que apresenta as pastilhas e as punções mais ao fundo do quadro.

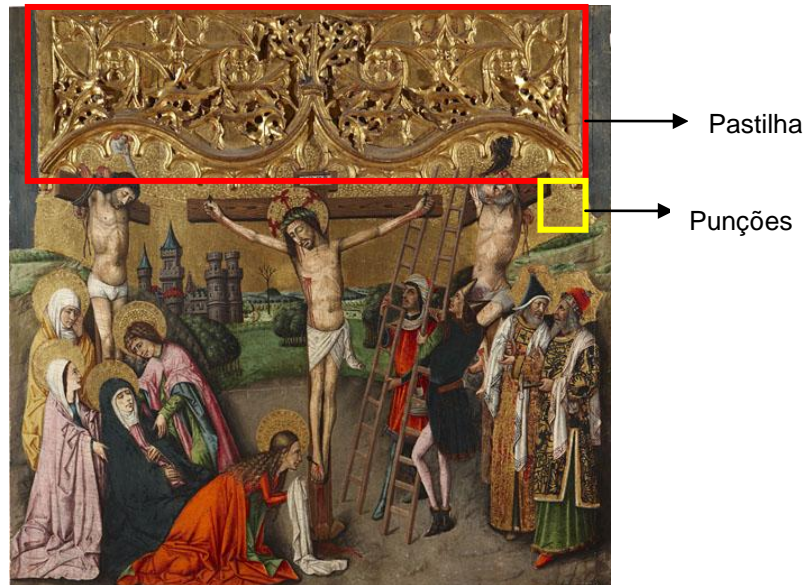


Figura 163 - A crucificação. Joan Reixach (Valência, 1431-1486). Óleo sobre tela, fundo de ouro, 117 x 122 cm.

Na sequência, vemos detalhes das esculturas cedidas pelo Museu Mineiro, o da Nossa do Rosário do acervo espírito-santense e o da imagem da igreja do Pilar. Os relevos dispostos harmoniosamente na composição do panejamento estão configurados a partir de elementos fitomorfos, tal como ocorre na pintura de Joan Reixach. Identificamos também diferença quanto à tonalidade do douramento, que na escultura do acervo do Espírito Santo é mais amarelado.



Figura 164 - Detalhe da pastilha da fig. 170.



Figura 165 - Detalhe da pastilha da fig. 171.



Figura 166 - Detalhe da pastilha da fig. 181.



Figura 167 - Detalhe da pastilha da fig. 172.



Figura 168 - Detalhe da pastilha da fig. 173.



Figura 169 - Detalhe da pastilha da fig. 178.



Figura 170 - Nossa Senhora Menina (frente, verso, detalhe do verso): madeira; séc. XVIII; atribuição: Mestre Piranga; dimensões: 63 cm x 28 cm x 24,5 cm. *Coleção amigas da cultura*. Cessão por comodato.



Figura 171 - Nossa Senhora do Carmo (frente, verso, detalhe do verso): madeira; séc. XVIII (1ª metade); autoria desconhecida; dimensões: 53,8 cm x 19,5 cm x 12 cm. *Coleção Geraldo Parreiras*. Acervo Museu Mineiro.



Figura 172 - Santa Rita de Cássia (frente, verso, detalhe): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 57 cm x 23,5 cm x 15 cm. *Coleção Geraldo Parreiras*. Acervo Museu Mineiro.



Figura 173 - Nossa Senhora do Rosário (frente, verso, detalhe): madeira; séc. XVIII; autoria desconhecida; dimensões: 35,5 cm x 17 cm x 11,5 cm. *Coleção Geraldo Parreiras*. Acervo Museu Mineiro.

Estas imagens, apesar de apresentarem a técnica da pastilha, têm características bem diferentes entre si e em relação à imagem de Nossa Senhora do Rosário do

acervo do Espírito Santo. No que concerne especificamente à policromia, inclui-se a diferença nas tonalidades até mesmo da carnação e do douramento, como vimos na página 170. Por isso, utilizamos a imagem de Nossa Senhora do Rosário da Igreja do Pilar para a análise comparativa, considerada, entre as esculturas selecionadas de MG, a mais semelhante pela dimensão e disposição do panejamento, e mesmo em relação à iconografia.

Ressaltamos que essa diversidade encontrada nas características das imagens mineiras também é presente em outras regiões do Brasil, inclusive no acervo em estudo. Como aborda Etzel¹⁰³, inúmeros artistas, mais precisamente no século XVIII, trabalharam diversificando sua técnica, e de vários modos empregaram materiais distintos na feitura das imagens. Isso resultou em tipos de representações únicas, com características peculiares à intenção e às condições econômicas de cada autor e daquele que encomendava a peça. No caso de regiões como Goiás e Mato Grosso, que não tinham condições de sustentar a manufatura própria de imagens, tiveram sua demanda suprida por Minas Gerais, enquanto as províncias do Sul, normalmente, recebiam peças de Salvador e, depois, do Rio de Janeiro.

Em Minas Gerais, falamos de populações separadas não somente pela questão geográfica, distante em relação aos portos litorâneos, mas, também, pela diversidade de recursos em um determinado âmbito socioeconômico. Etzel¹⁰⁴ no diz que enquanto as imagens dos templos normalmente eram trazidas de fora, inicialmente da Metrópole Portugal, salvo as imagens hoje atribuídas a algum artista local, como o caso do Mestre Piranga ou o do Aleijadinho, seria na imaginária doméstica desse Estado que residiria o característico das imagens mineiras, havendo originalidade em cada peça, sem nenhuma fabricação em série.

Outra peculiaridade em Minas Gerais era a ausência das Ordens Religiosas, fosse jesuítica, franciscana, beneditina ou carmelita. A descoberta do ouro nesse Estado foi acompanhada por conflitos entre os poderes religioso e civil, como mencionado; a Coroa Portuguesa se punha temerosa em relação ao poder da igreja. Assim, as Ordens Religiosas foram proibidas de entrar em Minas Gerais pelo governo

¹⁰³ ETZEL, 1979.

¹⁰⁴ Id. **O Barroco no Brasil**: psicologia e remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul. São Paulo: Edusp; Melhoramentos, 1974.

português, fazendo com que as imagens no século XVIII fossem encomendadas às associações leigas, conhecidas pelo nome de confrarias, irmandades e ordens terceiras, também presentes em outras regiões da Colônia.

As ordens religiosas tinham seus próprios santos padroeiros. As imagens então eram destinadas ao preenchimento dos altares das novas igrejas construídas por diversos segmentos da sociedade. Isso fez com que houvesse um aumento e uma diversificação das imagens. Daí identificarmos de onde vem a originalidade das peças mineiras. Como podemos observar nos acervos a que tivemos acesso, as imagens mineiras têm em sua vestimenta uma policromia mais comedida e uniforme do que a das imagens baianas, cujo panejamento tem uma policromia com cores mais vivas.

Ademais, assim como expusemos anteriormente, também analisamos aqui a talha da vestimenta de duas imagens atribuídas a Aleijadinho, devido à complexidade e à peculiaridade dos drapeados. As imagens atribuídas a esse autor, como descreve Lúcio Costa¹⁰⁵, têm como características dos panejamentos a talha disposta em largos planos cortados por arestas. Os cabelos são sinuosos e as barbas encaracoladas. Outras características são: bigodes nascendo diretamente das narinas, desenho peculiar dos olhos, com acentuação dos lacrimais, sobancelhas altas em linha contínua com o nariz e lábios entreabertos de desenho sinuoso¹⁰⁶.

¹⁰⁵ COSTA, Lúcio. Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. In: ARAÚJO, Emanuel (Curador). **O universo mágico do barroco brasileiro**. São Paulo: Sesi, 1998.

¹⁰⁶ OLIVEIRA, Miriam Andrade de. A Escola Mineira e o Aleijadinho. In: Fundação Bienal de São Paulo; AGUIAR, Nelson (Org.). **Mostra do redescobrimento – arte barroca**. São Paulo: Associação Brasil / 500 anos – Artes Visuais, p. 67.

Antônio Francisco Lisboa nasceu em Ouro Preto, antiga Vila Rica, em 1738 e morreu na mesma cidade em 1814. Era filho de Manoel Francisco Lisboa, um português empreiteiro e mestre de obras reais, que trabalhava como carpinteiro-arquiteto. Trazemos, a seguir, duas imagens atribuídas a esse artista, nas quais apreendemos em seus rostos uma expressão de êxtase ou sofrimento, característico das imagens barrocas. Essa expressividade também é aparente nas posições dos braços e das mãos que, unidas ao conjunto dos drapeados dos vestuários, sugerem movimento às esculturas.



Figura 174 - São Joaquim (frente, verso, detalhe): madeira policromada e dourada; início do séc. XIX; atribuída a Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho; dimensões: 75 cm x 35 cm x 20 cm; procedência: Basílica do Senhor do Bom Jesus de Congonhas, MG.

Figura 175 - São João Nepomuceno (frente, verso, detalhe): madeira policromada e dourada; séc. XVIII; atribuída a Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho; dimensões: 90 cm x 40 cm x 26 cm; procedência: Seminário Menor de Mariana, MG.

Dentre essas esculturas, escolhemos a representação de São Joaquim para ser referência de nossa análise, levando-se em conta a complexidade de sua talha e que ambas as imagens foram feitas pelo mesmo autor.

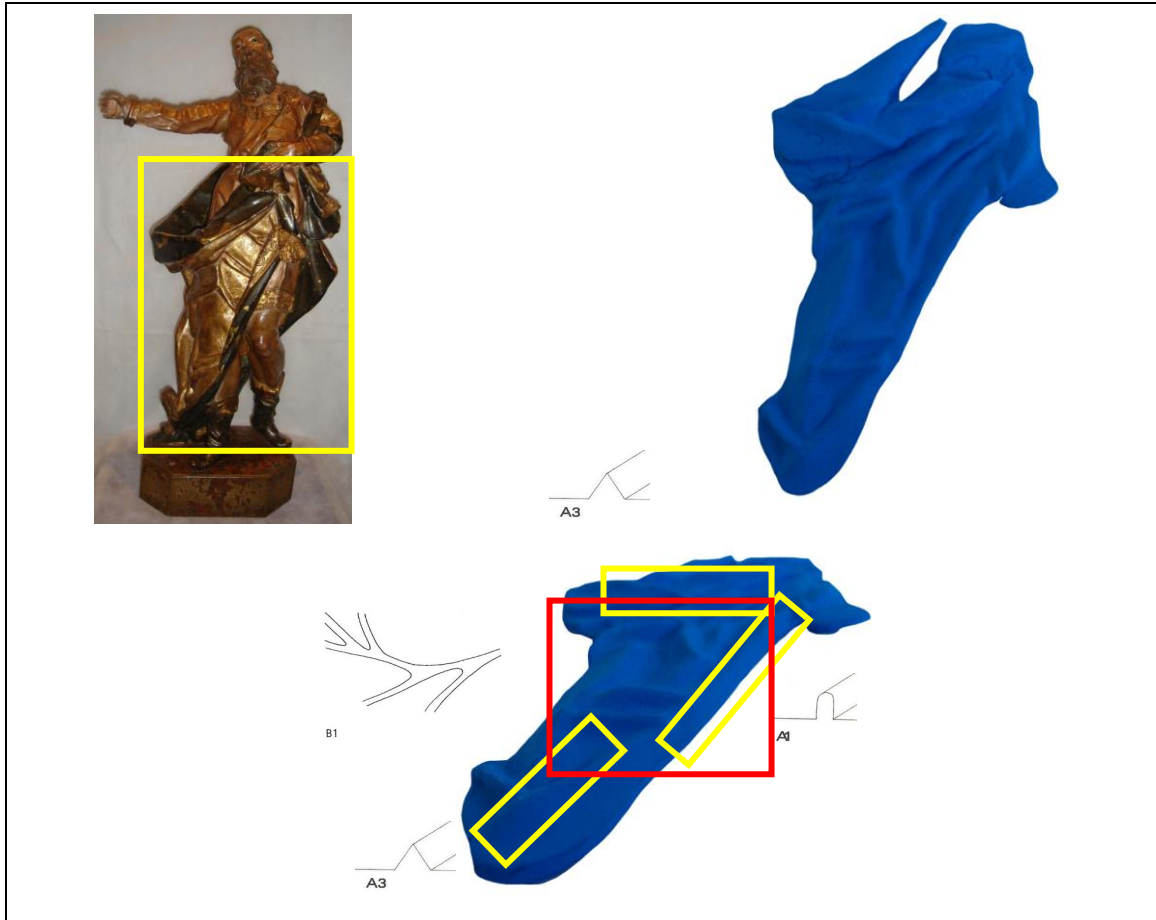


Figura 176 - São Joaquim (apresentação dos drapeados - frente).

Identificamos que o drapeado do manto, pela frente da escultura, apresenta várias dobras nervuradas (A3) que acabam formando uma prega em rede dentrítica ou reticulada (B1). Há também a dobra em forma de ondulação (A1).

Pelo corte rígido da talha, as dobras são bem marcadas e o entalhamento é bem definido, formando arestas dispostas em sentido vertical, transversal e horizontal, ao longo do tecido.

A diversidade dos cortes e elevações no panejamento, em sentidos variados, apresenta cavidades mais acentuadas, o que nos remete a uma bacia hidrográfica. Nesse caso, o ciclo geográfico correspondente é o da juventude devido ao entalhamento com cavidades mais evidenciadas, parecendo o relevo no seu processo de formação.

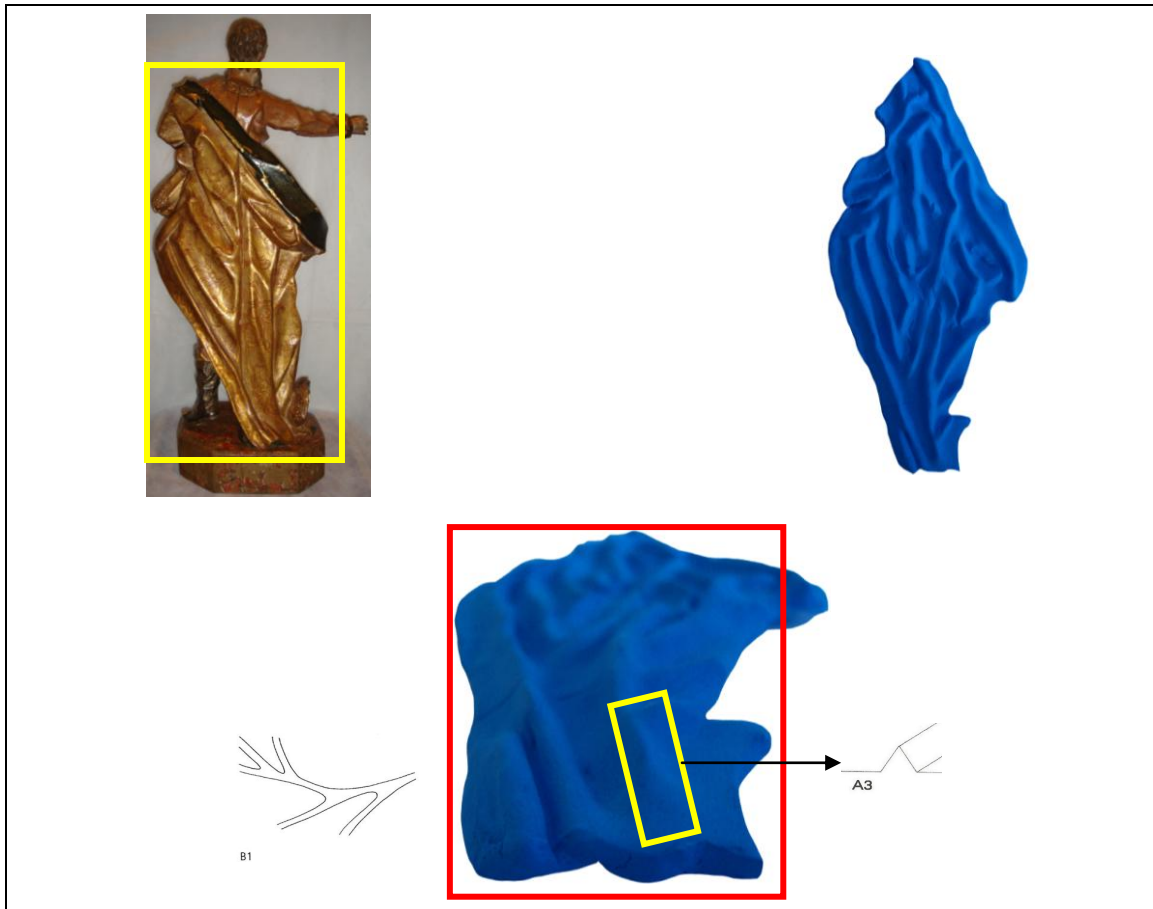


Figura 177 - São Joaquim (apresentação dos drapeados - verso).

Pelas costas, destacamos no manto a dobra nervurada (A3) e uma dobra em rede dentrítica ou reticulada (B1). O panejamento é assimétrico e a talha bem definida. Os pregueados apresentam elevações, cujos topos são pontiagudos, formando desenhos rígidos pelo corte do entalhe ao longo da veste. A definição das pregas aparece em diversas posições, constituindo uma espécie de rede sobre o tecido. Mesmo diante de uma superfície com formas mais geometrizadas, percebemos que os cruzamentos de linhas dispostos pelas dobras formam sinuosidades ao longo do pano, o que confere harmonia à vestimenta.

Na semelhança com a geomorfologia pelo drapeado, as linhas cruzadas das dobras formam cavidades ao longo da talha que nos lembram de percursos de rios, caracterizando uma bacia hidrográfica; as elevações mais íngremes das dobras nos lembram das escarpas. As cavidades da talha são análogas ao relevo no início de seu processo de formação, quando os traços da superfície passam a desaparecer, compondo calhas, portanto no ciclo da juventude.

Dentre as imagens dos acervos de Minas Gerais estudadas, identificamos que a imagem com as características mais próximas às da Nossa Senhora do Rosário do acervo do Espírito Santo, é a imagem de Nossa Senhora do Rosário do Museu da Igreja do Pilar. Essa imagem, de procedência portuguesa e datada de 1700-1755, mede 130 x 57 x 32 cm, e está localizada no segundo retábulo, do lado esquerdo, da Igreja Nossa Senhora do Pilar.

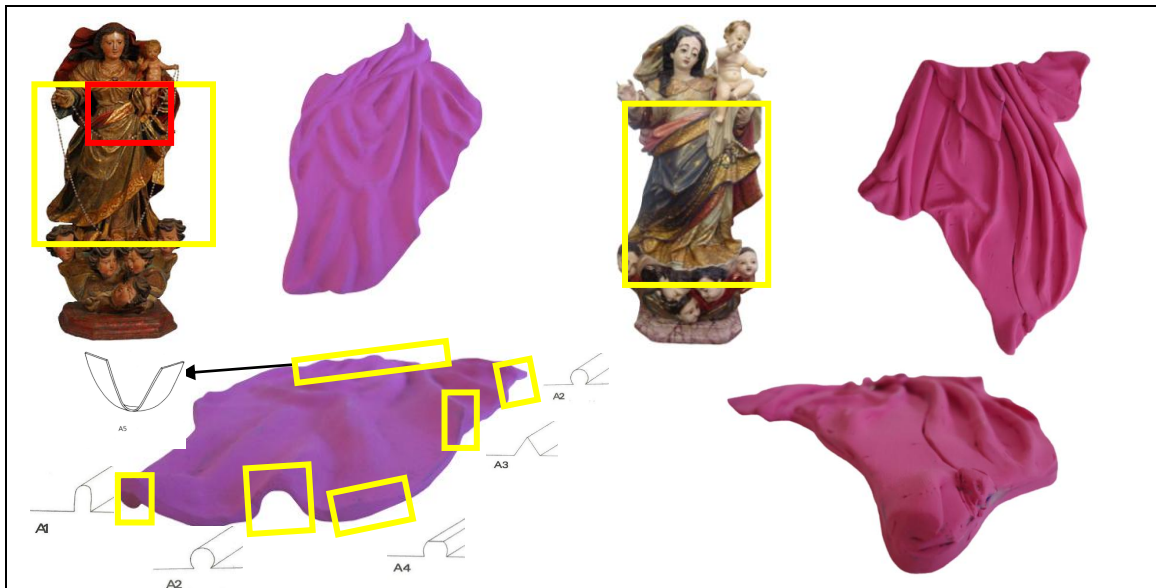


Figura 178 - Nossa Senhora do Rosário - frente (Igreja do Pilar). Figura 179 - Nossa Senhora do Rosário - frente (Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim).

No drapeado do manto da imagem de Nossa Senhora do Rosário, do Museu do Pilar, destacamos, pela frente, duas dobras que também aparecem na imagem de Nossa Senhora do Rosário do Acervo do Espírito Santo. São as do tipo que tem forma de ondulação (A1); e há também a dobra saliente, cujo topo é achatado (A4).

O panejamento da imagem portuguesa se apresenta, assim como o da imagem do Espírito Santo, movimentado e assimétrico. O corte do seu entalhamento é bem marcado, formando elevações com linhas curvadas ao longo do tecido. Em comparação com a imagem do Espírito Santo, os pregueados têm uma aparência mais rígida. Isso, talvez se deva a algumas elevações com topo levemente pontiagudos presentes ao longo do tecido. As dobras, em sua maioria formam linhas que caem em formatos côncavos ao longo do pano, diferentemente da imagem espírito-santense, em cuja veste as dobras têm algumas linhas que se entrecruzam e desenvolvem redes sobre a superfície da vestimenta. Na geomorfologia, “os relevos” em ambas as imagens seriam morros e montanhas; correspondente à maturidade.

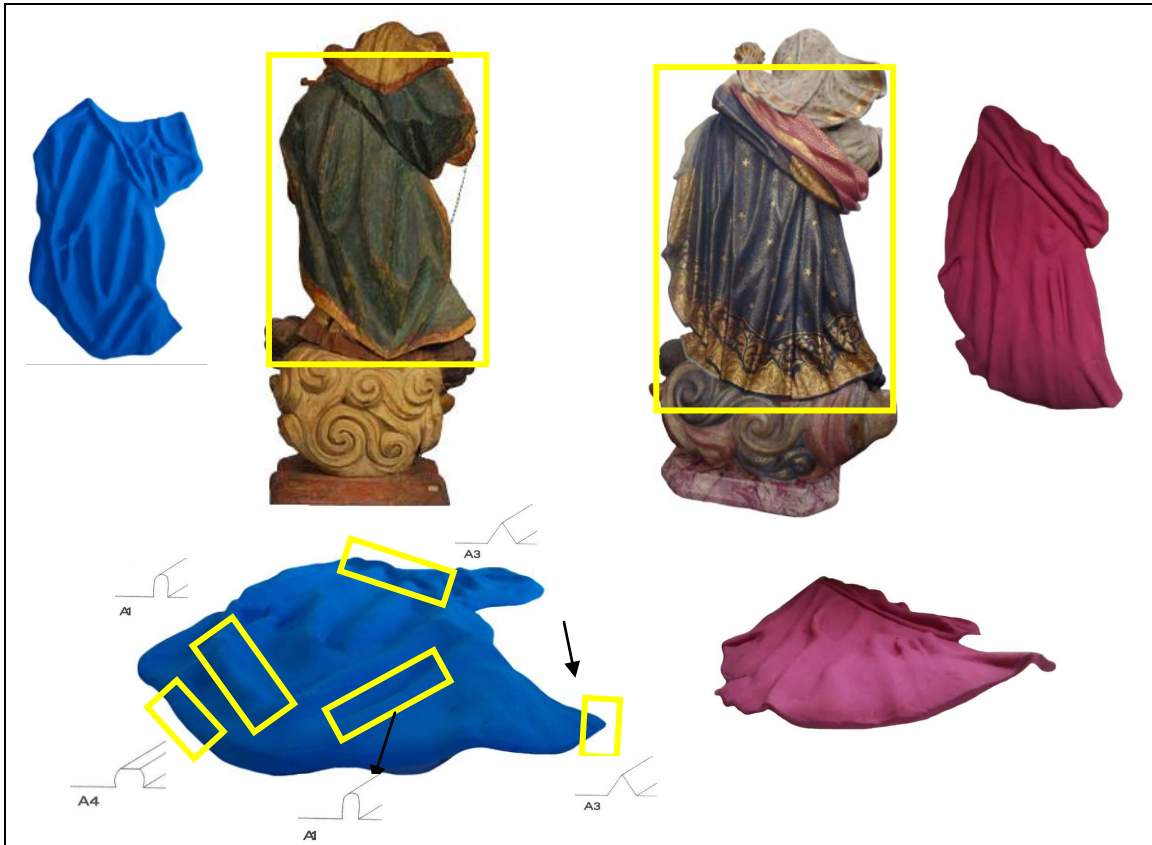


Figura 180 - Nossa Senhora do Rosário - verso (Igreja do Pilar). Figura 181 - Nossa Senhora do Rosário - verso (Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim).

Pelas costas, a imagem de Nossa Senhora do Rosário do Museu do Pilar tem como tipos de drapeados comuns às da Nossa Senhora do Rosário do acervo do Espírito Santo novamente a dobra em forma de ondulação (A1); e a do tipo saliente, cujo cimo é achatado (A4).

Na superfície do manto da imagem portuguesa, identificamos dobras bem marcadas e abertas. O corte rígido e volumoso do entalhamento diferencia esse panejamento do traçado sinuoso e ondulado da vestimenta da imagem de Nossa Senhora do Rosário do acervo espírito-santense, cujas marcações mais suaves no pregueado sugerem um tecido mais delicado. Na altura do ombro da imagem da Igreja do Pilar, a talha mais elevada nos lembra o formato de planaltos. Os declives de suas extremidades um pouco mais íngremes nos remetem ao das escarpas.

A partir da comparação da talha das imagens do Acervo do Espírito Santo com o da imagem de Minas Gerais e a da talha da imagem de Portugal, identificamos que essas últimas apresentam mais dobras do tipo nervurada do que a talha das imagens do acervo espírito-santense. Esse tipo de drapeado no entalhamento acaba

conferindo maior rigidez ao panejamento, apesar da sequência de dobras e a disposição de seus formatos darem movimento ao tecido.

Ademais, a imagem de Nossa Senhora do Rosário da Igreja do Pilar, de Ouro Preto (MG), apresenta a talha da indumentária bem marcada e com movimentos esvoaçantes, conferindo maior realismo ao panejamento. Apesar da aparência menos expressiva do rosto, a característica da talha e da policromia, a sobriedade dos tons mais amarelados da veste e da carnação nos faz pensar que essa imagem seja barroca. Relacionamos o realismo do seu movimento com a função de persuasão característico do Barroco chamado por Giulio Carlo Argan, de Arte da Persuasão.

O Barroco, muito associado à Contra-Reforma religiosa, buscava fazer com que os fiéis introjetassem os valores instituídos pelo catolicismo em reação aos movimentos do Protestantismo, era uma forma de promover e difundir a fé católica por meio da arte. Assim, a mensagem de poder e de força da igreja, estava atrelada às normas determinadas pelo XXV Concílio de Trento (1545-1563). Segundo Eduardo Etzel¹⁰⁷, “[...] o barroco na sua expressão religiosa, tem o característico geral de uma aspiração ao infinito”, e por meio do barroco era possível exaltar a glória de Deus, reforçar a expressão dessa glória. Assim, com as formas esvoaçantes das representações se exprimia a eloquência da espiritualização da fé.

Dentro de um contexto reflexivo acerca da influência da veste no poder de persuasão do barroco, abordamos ainda o que diz Gilles Deleuze no livro *A dobra: Leibniz e o barroco*¹⁰⁸. Ele faz o seguinte questionamento: “se o barroco é definido pela dobra que vai ao infinito, em que é ele reconhecido de uma maneira mais simples?” E responde: é reconhecido no modelo têxtil, tal como ele é sugerido pela matéria vestida.

Se há um vestuário propriamente barroco, é ele largo, com saias, com ondas infláveis, borbulhante, envolvendo o corpo com suas dobras autônomas, sempre multiplicáveis, em vez de se limitar a traduzir as dobras do corpo: sistema renano tipo canhões, mas também o gibão, o manto

¹⁰⁷ ETZEL, 1974, p. 30.

¹⁰⁸ DELEUZE, Gilles. **A dobra: leibniz e o barroco**. 4. ed; tradução Luiz B. L.Orlandi. Campinas: papyrus, 1991, p. 201.

flutuante, o enorme colarinho, a camisa transbordante, tudo isso constitui a contribuição do barroco por Excelência ao século XVII¹⁰⁹.

Em contrapartida, essas variações e diversificações das dobras como as verificaram neste trabalho, não se projetam unicamente no barroco, não tendo início e nem ao menos sendo exclusivo desse período, apesar do movimento que produziu ter tido uma função “catequética” mais evidente do que em outras circunstâncias vigentes na História da Arte. A movimentação dos tecidos pode ser identificada, por exemplo, em pinturas renascentistas, em quadros de Lan-Franc, e, antes, de Rosso Fiorentino. Nesse contexto, Deleuze ainda faz referência a Zurbarán, o Cristo ornado com uma larga tanga bufante à moda dos renanos¹¹⁰.

No que concerne a esse tipo de movimento, direcionamo-nos à imagem de Nossa Senhora do Rosário do Estado do Espírito Santo. Supomos que tenha sido feita na última fase do barroco, o rococó, tendo característica um pouco mais comedida, ainda que movimentada. A escultura é estruturada em linhas sinuosas, apresentando em sua fisionomia traços mais delicados e suaves, mesmo sendo expressivos.

Essa suposição se dá pelas características de sua policromia, com tonalidades mais claras do que a imagem de Ouro Preto. Apresenta no estofamento e na carnação tonalidades de cores mais suaves, que confere maior elegância à escultura.

Em 2009, indicamos que a imagem de Nossa Senhora do Rosário do Espírito Santo poderia ser portuguesa ou mineira por apresentar a técnica da pastilha. Em nossas análises atuais, não identificamos outra semelhança com as imagens mineiras selecionadas para o estudo além da presença da técnica de ornamentação abordada. Mas nesse caso, de fato a pastilha na imagem de Nossa do Rosário se concentra, tal como nas imagens mineiras, nas bordas do manto.

Mas seria possível também que ela tivesse sido feita em Portugal ou em outro país onde se usava essa técnica, visto que, como identificamos em nossas pesquisas, ela surgiu na Itália. Além disso, com variações, o relevo teria sido utilizado, dentre os países citados, na Espanha e na Alemanha. No que concerne à Espanha,

¹⁰⁹ DELEUZE, 1991, p. 201.

¹¹⁰ Ibid.

ressaltamos, como fala Etzel¹¹¹, que durante os séculos XVI e XVII, além das imagens portuguesas, também vieram para o Brasil as espanholas. Isso em face dos 60 anos de unificação das coroas ibéricas (1580-1640). Entretanto, sugerimos que talvez a procedência mais aceitável seja a portuguesa, tendo em vista que sua influência como Metrópole sobre o Brasil Colônia se constata desde os primeiros tempos de colonização. Segundo Eduardo Etzel¹¹², “[...] as primeiras imagens do Brasil são portuguesas, vindas com os colonizadores”.

Nesse sentido, também é importante ressaltar as relações existentes entre o Espírito Santo e Portugal que influenciaram na reunião de um conjunto de imagens religiosas. Consta na *Revista Capixaba*, de 1968¹¹³, um Senhor Crucificado em madeira, nesta época já sem os braços e as pernas, do século XVII, que teria pertencido ao pescador Braz Gomes que no ano de 1729 foi embarcado para Portugal a fim de responder perante o Tribunal do Santo Ofício, pelas heresias de que era acusado por alguns inimigos e pelos padres da Companhia de Jesus.

Essa imagem era de sua propriedade e aguardava que ficasse pronta a construção da pequena capela. Estava condicionada numa grande caixa, na sala de refeições e isto foi motivo bastante para que seus inimigos o denunciassem por ser herege. Remetido preso a Lisboa, teve confiscado todos os bens, sendo a imagem entregue à Ordem Terceira do Convento de São Francisco da Penitência, onde foi atirada ao ossuário do cemitério¹¹⁴.

No mesmo artigo há referência a um pequeno missal de apenas duas polegadas, aos ostensórios de ouro maciço, e às imagens da arte popular trazidas de Portugal pelos jesuítas. Ademais dessas, as imagens que pertenceram às igrejas de São Tiago e Misericórdia, de origem portuguesa, constituíam a parte do acervo do Museu que foi doado por Olinto Aguirre.

Mário Fraga¹¹⁵ nos diz que “A escultura de Nossa Senhora Mãe dos Homens veio da Europa em pagamento de uma promessa feita por diversas famílias capixabas na ocasião de um pequeno terremoto em 1729”. O Jornal *A Gazeta*, do Espírito Santo, de 1970, nos traz mais detalhes sobre esse acontecimento. “A respeito dessa

¹¹¹ ETZEL, 1979.

¹¹² Ibid., p. 31.

¹¹³ FRAGA, Mauro. Uma visão do passado: arte religiosa. **Revista Capixaba**, Vitória, ano 2, n. 20, 1968, p. 36.

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ Ibid.

imagem escreve Teixeira de Melo, nas suas “Efemérides Nacionais” exatamente ao dia 1 de agosto de 1767”:

Sente-se pelas 8 horas da noite o grande abalo e tremor de terra na Vila de Vitória, capitania do Espírito Santo. Por ocasião desse terremoto fizeram-se as preces e penitências. Mandou-se vir a Imagem de Nossa Senhora Mãe dos Homens. Os tremores pararam, tudo voltou ao normal¹¹⁶.

No artigo da Revista Capixaba de 1968, consta na ilustração da identificação da Nossa Senhora Mãe dos Homens, uma imagem que na verdade corresponde a uma Santana Mestre, também do acervo. Ver ilustração a seguir.



Figura 182 - Uma visão do passado: arte religiosa
Fonte: Revista Capixaba, 1968, p. 35.

Esta imagem, como constatou Andrea Valentina¹¹⁷ é proveniente do Convento de São Francisco. Assim, a identificação da Revista está equivocada.

¹¹⁶ A Gazeta, 1970, recortes de jornais avulsos encontrados no IPHAN.

¹¹⁷ VALENTINA, 2009, p. 209.

Quanto à imagem de Nossa Senhora Mãe dos Homens, após nova consulta às fichas do IPHAN, e comparações de fotografias, acreditamos ser aquela apresentada na ficha 129 – apesar das alterações que ela sofreu, como vemos a seguir:



Figura 183 - Nossa Senhora Mãe dos Homens (frente).
Fonte: MOREIRA, 2011.



Figura 184 - Nossa Senhora Mãe dos Homens (frente).
Fonte: IPHAN.



Figura 185 – Nossa Senhora Mãe dos Homens (verso).
Fonte: MOREIRA, 2011.



Figura 186 – Nossa Senhora Mãe dos Homens (verso).
Fonte: Ficha elaborada pela UFES na década de 80, consultada no IPHAN.

A face está bem diferente, sua carnação aparenta ser agora menos delicada do que antes. Também não há mais os braços e muito menos o Menino Jesus. O que ajuda a confirmar a identificação é a informação do seu possível doador, o Padre Victor Stringari, conforme as fichas presentes no IPHAN. Esse dado também nos auxiliará

em futuras investigações sobre a origem das imagens desse acervo, mais especificamente de outras que também possam ter vindo da Europa, como a imagem de Nossa Senhora do Rosário que muito provavelmente teria vindo de Portugal.

4. CONCLUSÃO

Nosso estudo sobre a análise das características técnicas e estilísticas da talha no panejamento e nos cabelos das esculturas do Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim do Espírito Santo revelou a possibilidade do uso de protótipos de *biscuits* para uma reprodução mais fiel das dobras da talha das esculturas, o que também nos permitiu identificar os detalhes dos drapeados das vestes e nomeá-los segundo as classificações propostas por Michel Lefftz. (2004, 2006).

Em face disso, foi possível estabelecer comparações entre os predicados identificados no acervo em estudo e em acervos de outras regiões do país, mais precisamente, do Estado da Bahia e do Estado de Minas Gerais.

A partir de estudos anteriores¹¹⁸, pudemos sugerir que um grupo de imagens do acervo teria sido trazido da Bahia. Em nossa dissertação, mantivemos essa hipótese, tendo em vista os tipos de ornamentação que há nas vestes das esculturas do Espírito Santo, muito semelhantes ao que encontramos nas vestimentas das imagens baianas. Além disso, há que se lembrar que, durante um longo período, a passagem do Espírito Santo para as Minas Gerais esteve impossibilitada, o que explicaria os maiores contatos com a Bahia e teria possibilitado que famílias baianas aqui residentes, mais precisamente na vila e atual cidade de São Mateus, tivessem trazido suas imagens de devoção para o nosso Estado, e mesmo influenciado na produção de imagens aqui.

O que também justifica nossa suposição é a característica peculiar da Bahia quanto ao comércio de imagens cristãs. Esse Estado, durante os séculos XVIII e XIX, ocupou um lugar de proeminência na produção de imagens, chegando a exportá-las para outras regiões do país. Talvez essa peculiaridade possa ser explicada pelo fato de a Bahia ter sido o principal centro de administração da colônia, como primeira capital do Brasil, como também por ter sido sede do primeiro bispado da Igreja Católica, instituído em 1554.

Acerca disso, é importante frisar que aprofundamos nossos estudos sobre a imaginária baiana e sua ornamentação com douramento em reserva. Como nos

¹¹⁸ MOREIRA, 2009.

mostra uma de nossas referências bibliográficas, Cláudia Guanais A. Fausto¹¹⁹, algumas imagens baianas são bastante ornamentadas. É possível identificar esculturas com revestimento total de folha metálica em toda a parte frontal das vestes e, em menor quantidade, na parte posterior. Isso também o comprovamos em nossa pesquisa realizada em Salvador-BA. Assim como nos mostra Fausto¹²⁰, salientamos que não podemos restringir a imaginária baiana do século XIX à única característica do “douramento em reserva”. Essa autora nos diz isso, mostrando que nesse período há também imagens que têm douramento integral em suas vestimentas. Ela ainda afirma que as características da imagem dependem também do encomendante da peça, por isso que em sua dissertação fala sobre a atuação das Ordens Terceiras. Assim, quem tinha elevado poder aquisitivo não foi tão influenciado pela decadência do ouro em Minas Gerais para produzir as esculturas religiosas.

No caso das imagens do acervo em estudo, mantemos a hipótese de que parte dele seja proveniente da Bahia devido à questão geográfica abordada, a presença dos “ressaídos” na imaginária dos dois Estados, e porque o “douramento em reserva”, apesar de não ser a característica principal da imaginária baiana, é encontrado com mais frequência nas imagens desse Estado. Essa consideração é feita tendo como base, principalmente, o estudo efetuado no capítulo 3.

Acerca da procedência sugerida para a imagem de Nossa Senhora do Rosário, (Figuras 44, 97, 98, 114, 179 e 181), portuguesa ou mineira, verificamos que, muito provavelmente, a procedência mais correta seja a portuguesa. Ao estudarmos alguns acervos de arte sacra de Minas Gerais, não foram identificadas semelhanças com a imagem do Espírito Santo. Essa distinção, como se pôde comprovar em nossa pesquisa, é visível inclusive na carnação – a não ser que a escultura de Nossa Senhora do Rosário daqui tenha sofrido nessa área da policromia algum tipo de deterioração, tendo “forçado” um tipo de intervenção que teria, de certa forma, alterado a sua policromia original.

De todo modo, também, realçamos aqui a influência de outros países para a imaginária cristã no Brasil, principalmente daqueles que mais fizeram parte do seu

¹¹⁹ FAUSTO, 2009.

¹²⁰ Ibid.

processo de colonização (Portugal e Espanha). Lembramos que Portugal foi Metrópole do Brasil Colônia e que as primeiras imagens vindas para o Brasil são portuguesas. Além disso, citamos que no período correspondente à União Ibérica (1580-1640), também foram trazidas para cá imagens espanholas.

Dado o exposto, chegamos mesmo a cogitar a possibilidade da imagem de Nossa Senhora do Rosário ser espanhola, mas, a técnica da pastilha utilizada não é o tipo de relevo mais comum na Espanha e sim, como mostram Ramos e Martínez, a técnica do “Brocado Aplicado”. Nesse sentido, é mais provável que fosse portuguesa, como a imagem de Nossa Mãe dos Homens, segundo Mauro Fraga na Revista Capixaba, em 1968.

O que também comprovamos, a partir de nossos estudos, é a necessidade de um maior cuidado com o patrimônio Histórico do Espírito Santo. Vemos a possibilidade do conhecimento da história desse Estado, e mais precisamente desse acervo, despertar o interesse das partes competentes, e mesmo da população em geral, para que essas peças religiosas que fazem parte da nossa cultura sejam preservadas.

Quanto à hipótese de ter havido santeiros trabalhando no Estado do Espírito Santo, confirmamo-la devido à identificação de Domingos de Abreu e Lima ou Domingos Gonçalves de Abreu e Lima, conhecido como Domingos Santista por alguns, e por outros, como Domingos Santeiro. A partir de um levantamento documental sobre a Fazenda Monte Líbano, onde ele teria trabalhado, assim como sobre a Capela Senhor dos Passos, hoje Igreja Nosso Senhor dos Passos, conhecida como Matriz Velha, e, situada em Cachoeiro de Itapemirim, foi possível encontrar registros sobre alguns de seus trabalhos. Esse santeiro teria sido contratado por Antônio Francisco de Souza Monteiro, dono da Fazenda Monte Líbano. Além da decoração da Capela de Nosso Senhor dos Passos, teria produzido algumas imagens, o que reforça a ideia de que realmente ele seja o autor de uma imagem de Nossa Senhora da Conceição (Figuras 26, 48, 101, 102 e 115), do Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim, que, “coincidentemente”, teria sido doada pela neta de Antônio Francisco de Souza Monteiro, a historiadora, Maria Stella de Novaes. Nesse sentido,

discordamos de Andrea Valentina¹²¹ quando escreve que a imagem de Nossa Senhora da Conceição faria parte do acervo da Ordem Terceira da Penitência, uma vez que a autora não apresenta documentação que confirme isso.

Ainda não encontramos informações acerca de outras imagens que teriam sido feitas por Domingos Santista, a não ser aquela correspondente ao acervo em estudo. Essa pesquisa para a atribuição de imagens realizadas por ele, almejamos realizar na oportunidade de um próximo estudo, não tendo sido esse o foco principal de nosso objetivo para esta dissertação.

Também relevante para a nossa pesquisa foi a associação da talha das esculturas com as dobras na conceituação da geomorfologia, a fim de nos auxiliar na percepção e análise da talha.

Além disso, comprovamos que a policromia e a talha da peça podem, realmente, ser feitas por pessoas diferentes que assumem papéis específicos na feitura da imagem. Sobre isso, retomamos o que escreve Beatriz Coelho acerca da policromia: “Depois de terminada a talha e colocados os olhos, a imagem ia para as mãos do pintor, que, em geral, era também dourador e se encarregava de aplicar todas as camadas da policromia¹²²” No capítulo 3, vimos que esculturas cujo estofamento é bastante semelhante, se diferem muito quanto ao entalhamento. O mesmo se verifica no cabelo, elemento do qual não encontramos imagens com uma semelhança marcante e que evidenciassem um tipo de “cacoete”, para a identificação de um possível santeiro no Estado do Espírito Santo, além daquele que identificamos.

Ao considerarmos os aspectos construtivos das esculturas, e, mais precisamente, o panejamento e as características formais dos cabelos das imagens, enfatizamos que tal como a linguagem verbal, o estilo e a técnica podem auxiliar na compreensão dos costumes de determinada época, em nosso caso, nos auxiliam na compreensão da devoção religiosa, não somente no Espírito Santo, como também em outras regiões do Brasil, e mesmo, em outros países.

¹²¹ VALENTINA, 2009.

¹²² COELHO, 2005, p. 238.

Em face da deficiência de documentação sobre esse acervo, já que a maior parte dos dados utilizados aqui para a constituição de sua história foi retirada de recortes de jornais e de documentos avulsos, encontrados no IPHAN, concordamos com o que diz Luiz Alberto Ribeiro Freire em artigo apresentado ao 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, realizado em 2009, em Salvador- BA, de que a ausência, e aqui indicamos a deficiência, de informação textual não impede a realização de um trabalho com a realidade visual, pois havendo manifestação estética e conformação plástica, as possibilidades elementares de se construir história da Arte estão postas.

Assim, por meio do estudo formal da talha das esculturas do acervo, e da continuação de uma observação acerca das técnicas de ornamentação das vestimentas, já empreendida na pesquisa de 2009, e cruzando com alguns dados históricos, foi possível avançarmos em hipóteses acerca do local de procedência e da origem do acervo estudado.

5. REFERÊNCIAS

A Capela de Santa Luzia. **A Gazeta**, Vitória, 1970.

Galeria é inaugurada amanhã. **A Gazeta**, Vitória, jun. 1976.

ABREU, Tereza Carolina Frota de. **Museu de arte sacra**. 2008. Entrevista concedida a Fuviane Galdino Moreira, Vitória, 06 jun. 2008.

ALMEIDA, Amylton de. **Carlos Lindenberg**: um estadista e seu tempo. Arquivo Público do Estado do Espírito Santo. Vitória, 2010.

ALVES, Marieta. **Dicionário de artistas e artífices na Bahia**. Salvador: Universidade Federal da Bahia/Conselho Estadual de Cultura, 1976.

Após três anos Museu de Santa Luzia será aberto. **A Tribuna**. 26 jun. 1976.

ARAÚJO, Antônio Luiz de. **Arte no Brasil colonial**. Rio de Janeiro: Revan, 2000.

ARAÚJO, Carlos Magno de. **Nossa Senhora da Conceição**: um caso de remoção de repintura contribuindo para atribuição de autoria. 2003. 92 f. Monografia (Especialização em Conservação / Restauração de Bens Culturais Móveis). Centro de Restauração e Conservação de Bens Culturais Móveis, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

_____. Aspectos preliminares do levantamento e identificação da obra do “Mestre do Cajuru” e sua Escola. **Revista Imagem Brasileira**, Belo Horizonte, n. 2, p. 49-54, 2003.

ARGAN, Giulio Carlo; CONTARDI, Bruno. **Imagem e persuasão**: ensaios sobre o barroco. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BASCHET, Jérôme. **L’image. Fonctions et usages dans l’Occident medieval**. Paris: Le Léopard d’Or, 1996. p. 7-26 (tradução: Maria Cristina C. L. Pereira).

BASTOS, Isabel da Conceição Ribeiro Soares. **Iconografia de Esposas Místicas na pintura portuguesa**. Análise de casos. 2011. 222 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte Portuguesa) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2011.

BERNDT, Angelita; BASTOS, Rossano Lopes. IPHAN e suas mudanças desde sua criação. In: **VIII Congresso da Associação Brasileira de Conservadores e restauradores de Bens Culturais**. Anais. Ouro Preto, 1996, p. 17-21.

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução dos Monges de Maredsous (Bélgica). 145 ed. rev. São Paulo: Ed. Ave Maria, 2001.

BONICENHA, Wallace. Capela de Santa Luzia. In:_____. **Devoção e caridade: as Irmandades Religiosas na Cidade de Vitória**. 1. ed. Vitória: Multiplicidade, 2004. p.63-64.

BONNE, Jean–Claude. De l'Ornemental dans l'art médiéval (VII – XII siècle). Le Modèle Insulaire. In: PASTOUREAU, Michel (Dir). **Cahiers du Léopard d'or**. Éditions Le Léopard d'Or. Paris. 1996. p. 207-240.

_____. “Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de Saint Rémi)”. *Annales HSS*, année 51, n. 1, jan/fev. 1996, p. 37-70.

Cadastro Nacional de Museus, Departamento de Museus do IPHAN.

CARVALHO, José Antônio. A atuação do IPHAN no Espírito Santo: Breve Histórico do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Revista Fundação Jones dos Santos Neves**, Vitória, ano 2, n. 4, p. 24-29, 1979.

_____. A arte no Espírito Santo no período colonial-IV – Pintura e Escultura. **Revista de cultura da Ufes**, Vitória, n. 32, p. 1-108, 1985.

CASSETI, Valter. **Introdução à Geomorfologia**. Disponível em: <<http://www.funape.org.br/geomorfologia/cap1/index.php>>. Acesso em: 20 jun. 2012.

Catálogo de Bens Culturais Tombados no Espírito Santo. Vitória: Massao Ohno, 1987.

CICLO geográfico. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/geologia/ciclo-geografico/>>. Acesso em: 12 jun. 2012.

COELHO, Beatriz. Materiais, Técnicas e Conservação. In:_____. **Devoção e Arte: imaginária religiosa em Minas Gerais**. São Paulo: USP, 2005. p. 233-280.

COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina Emery. Aspectos da Policromia na Imaginária Pernambucana: Antecedentes da Pesquisa: Imaginária Mineira. **Boletim do Centro de Imaginária Brasileira (CEIB)**, Belo Horizonte, v. 15, n. 49, p. 1-5, 2011.

COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina Emery; QUEIROZ, Moema Nascimento. Nossa Senhora da Piedade do Aleijadinho: confirmação de atribuição. **Revista Imagem Brasileira**, Belo Horizonte, n. 2, p. 41-48, 2003.

CONCEITO de Relevô: Disponível em: <<http://queconceito.com.br/relevo>>. Acesso em: 15 jun. 2012.

CORREIRA, Dr. Vergílio. **Livro dos Regimetos dos Officiaes Mecanicos da mui nobre e sépre leal cidade de Lixboa (1572)**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 1926.

COSTA, Lúcio. Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. In: ARAÚJO, Emanuel (Curador). **O universo mágico do barroco brasileiro**. São Paulo: Sesi, 1998.

COSTA, Mozart Alberto Bonazzi da. A Talha Dourada na Antiga Província de São Paulo: exemplos de ornamentação Barroca e Rococó. In: TIRAPELI, Percival. **Arte sacra colonial: barroco memória viva**. São Paulo: Unesp, 2005. p. 60-81.

CUNHA, Maria José Assunção da Cunha. **Iconografia Cristã**. Ouro Preto: UFOP/Int. de artes e cultura, 1993.

DELEUZE, Gilles. **A dobra: leibniz e o barroco**. 4. ed; tradução Luiz B. L.Orlandi. Campinas: papyrus, 1991.

DOBRAS. Disponível em: <<http://gmariano.com.br/DOBRAS.pdf>>. Acesso em 15 jun. 2012.

“DOBRA”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha]. Disponível em: <<http://www.Priberam.pt/dlpo/dlpo.aspx?pal=Dobra>>. Acesso em 15 jun. 2012.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DORURE. 2008. Disponível em: <<http://www.dorure-polychromie.com/tecanc.htm>>. Acesso em: 09 dez. 2008.

Dossiê Museu de Arte Sacra – Capela de Santa Luzia – 21SR / IPHAN.

Dossiê Capela de Santa Luzia – Exposições de curta duração – 21RS / IPHAN.

Dossiê Capela de Santa Luzia, Histórico – 21SR/IPHAN.

Dossiê sobre o Museu capixaba (atual Solar Monjardim), Histórico – 21SR / IPHAN.

ELTON, Elmo. **Velhos Templos de Vitória & Outros Temas Capixabas**. Vitória, Conselho Estadual de Cultura, 1987.

ETZEL, Eduardo. **O Barroco no Brasil: psicologia e remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul**. São Paulo: Edusp; Melhoramentos, 1974.

_____. **Imagem sacra brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

_____. **Arte Sacra, berço da Arte Brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, 1984.

FAUSTO, Cláudia Maria Guanais Aguiar. Descrição da técnica e análise formal da policromia na imaginária baiana. **Revista Ohun**, Salvador, ano 3, n. 3, p. 37-71, 2007. Disponível em: <<http://www.revistaohun.ufba.br/PDFs/artigo2.pdf>>. Acesso em: 28 ago. 2008.

_____. **Padrões, Cromatismos e Douramentos na Escultura Sacra Católica Baiana nos séculos XVIII e XIX**. 2010. Dissertação. (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

FILHO, Atillio Colnago. **Mapeamento, catalogação e análise do estado de conservação do acervo do Museu de Arte Sacra do Espírito Santo**. Vitória: NCR-UFES, 1995.

FILHO, Olinto Rodrigues dos Santos. Incidência da Imaginária portuguesa e baiana na região norte de Minas Gerais. In: **COLÓQUIO LUSO- BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE**, 4. , 2000, Salvador. Anais... Salvador: UFBA, 2000.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. Escultura na Bahia do Século XVIII: Autoria e Atribuições. **Revista Imagem Brasileira**, Belo Horizonte, n. 01, 2001.

_____. Escultura barroca brasileira: questões de autorias. In: CONGRESO INTERNACIONAL DEL BARROCO IBEROAMERICANO: TERRITORIO, ARTE, ESPACIO Y SOCIEDAD, n. 3., 2003, Sevilha. **Anais del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano**. Sevilha: Universidad Pablo de Olavide, 2003.

FORJAZ, Jorge Pamplona. **Os Monjardinos**: uma família genovesa em Portugal, Açores e Brasil. Angra do Heroísmo, 1987.

FORMAÇÃO do Relevo Terrestre: Disponível em: <<http://terradefronteira.blogspot.com.br/2011/04/dinamica-da-crosta-terrestre.html>>. Acesso em: 15 jun. 2012.

FRAGA, Mauro. Uma visão do passado: arte religiosa. **Revista Capixaba**, Vitória, ano 2, n. 20, p. 34-36, 1968.

FRANCISCHETTO, Idésio José Fim; VIEIRA, Heloisa da Silva. **Inventário do Acervo de Arte Sacra**. 2006-2007.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. Imaginária e Imaginário no Brasil Colonial. In: **18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (anpap)**. Salvador, 2009.

GARCIA, Fernando R. Bartolomé. La Policromía en España. Aproximación a su terminología. **Revista Imagem Brasileira**, Belo Horizonte, n. 3, p. 73-89, 2006.

Geomorfologia. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/geologia/geomorfologia/>>. Acesso em: 20 jun. 2012.

GILMER, Thomas L. JACOBS, Jon; VILELA, Milton. **Concordância Bíblica Exhaustiva**. São Paulo: Vida, 1999.

História do município de São Mateus. Disponível em: <http://www.saomateus-es.com.br/site/?p=paginas_ver&id=7&id_departamento=3>. Acesso em: 20 jun. 2012.

LACERDA, Pedro Maria de, bispo, 1830-1890. **Diários das visitas pastorais de 1880 e 1886 à Província do Espírito Santo**. Vitória, ES. Phoenix Cultura, 2012.

LEFFTZ, Michel. “Éléments de méthodologie pour servir à l’analyse morphologique du drapé. Cas d’application: la sculpture”, de Michel Lefftz. in Policromia. A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII. **Actas do Congresso Internacional**. Lisboa 29, 30 e 31 de Outubro de 2002, Lisbonne, 2004, p. 59-62.

_____. Análises morfológicas dos drapeados na escultura portuguesa e brasileira. Método e vocabulário. **Revista imagem brasileira**, Belo Horizonte, n. 3, p. 99-111, 2006.

Levantamento do Acervo do Museu de Arte Sacra conservado no NCR-UFES e no IPHAN-ES, elaborado na década de 1980.

MACEDO, Fernando Cezar; MAGALHÃES, Diogo Franco. **Revista de História Regional**, Ponta Grossa, v. 16, p. 61-99, 2011. Disponível em: <<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/rhr/article/viewFile/2421/2214>>. Acesso em: 20 jun. 2012.

MACIEL, Manoel Gonçalves. **Voltando ao Cachoeiro Antigo**. 1.ed. v. 1. 1999.

MARTÍNEZ, Olga Cantos. **Las Decoraciones en Relieve. El Brocado Aplicado. Ejemplo Práctico**. In: CONFERÊNCIA RETABLOS: TÉCNICAS, MATERIAIS Y PROCEDIMENTOS. 2004, Valência. Disponível em: <<http://ge-iic.com/files/Curso%20retablos%202004/OCantosDecoracione.pdf>>. Acesso em: 8 jul. 2012. (Tradução Nossa).

MARTINS, Francisco Ernesto de Oliveira. A Escultura Brasileira e o Mestre de S. Jorge. In: MARTINS, Francisco Ernesto de Oliveira; FERRÃO, Bernardo. **A escultura nos Açores**. Secretaria Regional da Educação e Cultura, 1983. p. 123-135. Disponível em: <https://repositorio.uac.pt/bitstream/10400.3/654/1/FranciscoErnestoOliveiraMartins_p123-135.pdf>. Acesso em: 20 jun 2012.

MEDEIROS, Gilca Flores de. **Tecnologia de acabamento de douramento em escultura em madeira policromada no período Barroco e Rococó em Minas Gerais**: estudo de um grupo de técnicas. 1999. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1999.

MEGALE, Nilza Botelho. **112 Invocações da Virgem Maria no Brasil**: história, folclore e Iconografia. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

MOREIRA, Evandro. **Cachoeiro – Uma história de Lutas (1539-1930)**. v. 1. Cachoeiro de Itapemirim: Graçal, 2004.

MOREIRA, Fuviane Galdino. **Análise Tipológica dos Estofamentos das Esculturas Policromadas do Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim**. 2009. 149 f. Monografia – (Bacharelado em Artes Plásticas) - Trabalho de Conclusão do Curso de Artes Plásticas da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2009.

MOREIRA, Thais Helena; PERRONE, Adriano. **História e Geografia do Espírito Santo**. 8. ed. Vitória: Gráfica Sodrê, 2007.

MUNIZ, Álvaro. Entidades culturais brigam pela posse da Capela Santa Luzia. **A Gazeta**, Vitória, p. 1, 12 jun. 1960.

Museu de Arte Religiosa/visitas. **A Gazeta**, Vitória, 05 nov. 1960.

Museu de Arte Religiosa/visitas. **A Gazeta**, Vitória, 11 abr. 1967.

MUSEU SOLAR MONJARDIM. Vitória: [s.n.],[199-]. Catálogo de exposição.

NARDOTO, Eliezer Ortolani e LIMA, Herinéa. **História de São Mateus**. São Mateus: Edal Editora, 1999.

NOÇÕES de Topografia para Projetos Rodoviários. Disponível em <<http://www.topografiageral.com/Curso/capitulo%2003.phpes>> Acesso em: 14 jun. 2012.

OLIVEIRA, Miriam Andrade Ribeiro de. Escultura colonial brasileira: um estudo preliminar. **Revista Barroco**. Belo Horizonte, n.13, 1984.

_____. A Escola Mineira e o Aleijadinho. In: Fundação Bienal de São Paulo; AGUIAR, Nelson (Org.). **Mostra do redescobrimento – arte barroca**. São Paulo: Associação Brasil / 500 anos – Artes Visuais, 2000.

ÓRDENES RELIGIOSAS. **Diccionario teológico enciclopédico**. Navarra: Verbo Divino, 1995.

PALLA, Maria José. Traje e exclusão: pintura de Vasco Fernandes e Oficina 2006. In:_____. **Traje e pintura: Vasco e o retábulo da Sé de Viseu**. Lisboa: Editorial Estampa, 1999. Disponível em: <www.2.fcsh.unl.pt/deps/estportugueses/escritos/Traje_e_exclusao.pdf>. Acesso em: 23 set. 2008.

PASTIGLIA. Disponível em: <<http://translate.google.com.br/translate?hl=pt-BR&sl=en&u=http://dictionary.reference.com/browse/pastiglia&prev=/search%3Fq%3Dpastiglia%26hl%3Dpt-BR%26biw%3D1366%26bih%3D674%26prmd%3Dimvns&sa=X&ei=-Zb5T66pJYe16wGwo6XCBg&ved=0CG4Q7gEwBQ>>. Acesso em: 20 jun. 2012.

PEREIRA, Cristina. Algumas Questões para o Estudo da Imaginária Sacra no Espírito Santo. In: **JORNADAS DO PATRIMÔNIO CULTURAL DO ESPÍRITO SANTO**, 1., 2006. Vitória. 1 CD-ROM.

PERRAUT, Gilles. **Dorure et polychromie sur bois**. Dijon: Faton, 1992.

PESQUISAS Geográficas: domínio dos Mares de Morro. Disponível em: <http://hiperligados.blogspot.com.br/2011/01/blog-post_02.html>. Acesso em: 15 jun. 2012.

PUCCIO, Deborah. “Mieux vaut habiller les saints que déshabiller les ivrognes.” Vêtir les saints à San Juan de Plan (Aragon). **Terrain**, Paris, n. 38, p. 1-14, 2002. Disponível em: <<http://terrain.revue.org>>. Acesso em: 8 mar. 2011. (Tradução nossa).

QUITES, Maria Regina Emery. **Imagem de vestir**: revisão e conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil. 2006. 383 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

_____. **Imagem de vestir**: revisão e conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil. 2006. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas, 2006.

QUERINO, Manoel Raymundo. **Artistas Baianos**: indicações biográficas. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1909.

RAMOS, Orlando. Escultura sacra brasileira - O século XVI e as primeiras imagens. **Revista imagem brasileira**, Belo Horizonte, n. 3, p. 205-215, 2006.

RAMOS, Rosaura García; MARTÍNEZ, Emilio Ruiz de Arcaute. El “brocado aplicado”, una técnica de policromia centroeuropea em Alava. **Errenazimenduko Artearen Berrikusketak** = Revisión del Arte del Renacimiento. Eusko ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos. 1998, p. 409-421. Disponível em: <<http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/arte/17/17409421.pdf>>. Acesso em: 7 jul. 2012. (Tradução nossa).

RELEVO Continental. Disponível em: <<http://www.jornalinformacao.com/vestibular/apostilas/geografia.pdf>>. Acesso em: 14 jun. 2012.

RUSSO, Maria do Carmo de Oliveira. **Cultura Política e Relação de Poder na Região de São Mateus**: o papel da Câmara Municipal (1848/1889). 2007. 250 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2007.

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

SCHENONE, Hector H. **Iconografía del arte colonial: los santos**. Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992, 2 vols.

SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens**: ensaio sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru: Edusp, 2007.

SEMINÁRIO BRASILEIRO DE CONSERVADORES E RESTAURADORES DE BENS CULTURAIS, 7., 1994, Petrópolis. **Anais... A escultura policromada do séc. XVIII em Minas Gerais**: uma abordagem interdisciplinar de Bens Culturais. Petrópolis: Abracor Associação, 1994, p. 40-44.

SILVA, Alcília Peixoto. **História da Paróquia Nosso Senhor dos Passos (1856 a 2006)**. Cachoeiro de Itapemirim, 2006.

TAYLOR, Willian Carey. Dicionário do Novo Testamento Grego. Rio de Janeiro: JUERP, 1991.

TEIXEIRA, Raquel. **São Miguel Arcanjo: complexidade da Técnica construtiva de uma policromia**. 2002. 119 f. Monografia apresentada ao 14º Curso de Conservação/Restauração da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

TREXLER, Richard C. **Habiller et deshabiller les images**. esquisse d'une analyse. In: Durand, Françoise; SPRESER, Michael; WIRTH, Jean (Dir). *L'image et la production du sacré*. Paris: Klincksieck, 1991. p. 195-231.

UM PEQUENO texto sobre bacias hidrográficas: os rios e seus afluentes: uma rede organizada. Disponível em: <<http://mundolecogeo.blogspot.com.br/2010/10/um-pequeno-texto-sobre-bacia.html>>. Acesso em: 15 jun. 2012.

VALENTINA, Andrea Aparecida Della. **Crônica de uma dispersão anunciada: as imagens da capela da Ordem Terceira da Penitência e da igreja conventual de São Francisco de Vitória**. 2009. 317 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2009.

ANEXOS

Anexo 1 - Capela de Santa Luzia – Centro - 1ª restauração.



Fonte: Arquivo Público Municipal – Paes – fotografia consultada no IPHAN.

Anexo 2 - Capela de Santa Luzia - Centro - Após a 1ª restauração.



Fonte: Arquivo Público Municipal - Paes - fotografia consultada no IPHAN.

Anexo 3.



LEI Nº 2.204

O GOVERNADOR DO ESTADO DO ESPÍRITO SANTO:

Faço saber que a Assembléia Legislativa decretou e eu sanciono a seguinte lei:

Art. 1º - Fica o Poder Executivo autorizado a transferir à Universidade do Espírito Santo o “Museu Capixaba” instalado no solar “Monjardim” nesta capital.

Art. 2º - Ficará a cargo da universidade a que se refere o artigo anterior as providências relativas à desapropriação do imóvel onde se encontra o museu, assim como os encargos de conservação e despesas decorrentes de aluguel enquanto não se efetivar aquela medida.

Art. 3º - Esta lei entra em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Ordeno, portanto, a todas as autoridades que a cumpram e a façam cumprir como nela se contém.

O Secretário do Interior e Justiça faça publicá-la, imprimir e correr.

Palácio Anchieta, em Vitória, 17 de janeiro de 1966.

FRANCISCO LACERDA DE AGUIAR
WALFRIDO JOAQUIM ALVARES DE AZEVEDO

Selada e publicada nesta Secretaria do Interior e Justiça do Estado do Espírito Santo, em 17 de janeiro de 1966.

EDNA FERRAZ PESSOA
Diretor do Serviço de Administração
(D.O. 19/01/66)

Anexo 4 - Dossiê IPHAN - Museu de Arte Sacra da Capela Santa Luzia.

MUSEU DE ARTE SACRA DA CAPELA SANTA LUZIA

A Capela Santa Luzia, já abrigou uma grandiosa coleção, que formava o então Museu de Arte Sacra. Este acervo, foi incorporado juntamente com o acervo do Museu Capixaba, ambos perderam sua antiga denominação e passaram a se chamar Museu de Arte e História, cuja sede passou a funcionar no Museu Solar Monjardim. 1966

Sabemos ainda, que em 1976, o imóvel, Capela Santa Luzia encontrava-se desativado, quando então foi solicitado ao SPHAN, a cessão do imóvel para a instalação de uma Galeria de Arte Contemporânea, que recebeu o nome de Galeria de Arte e Pesquisa, ligada a UFES; em 25/06/76 estava a Galeria inaugurada.

O Museu de Arte e História, que funcionava no Museu Solar Monjardim passa a abrigar a coleção do ex-museu de Arte Sacra que funcionava na Capela Santa Luzia. O Solar por necessitar de obras de restauração foi fechado à visitação pública, com isto o acervo que estava neste local passará por um período de quase completo abandono.

Em 1980, a UFES e a SPHAN firmam convênio para reinauguração do Museu de Arte e História, passando a se chamar Museu Solar Monjardim. Os trabalhos para reinauguração do Solar iniciam-se em julho, e o estado em que o acervo de arte sacra foi encontrado era o pior possível. Dentre outros objetos, os de talha - madeira - foi um dos que mais sofreu.

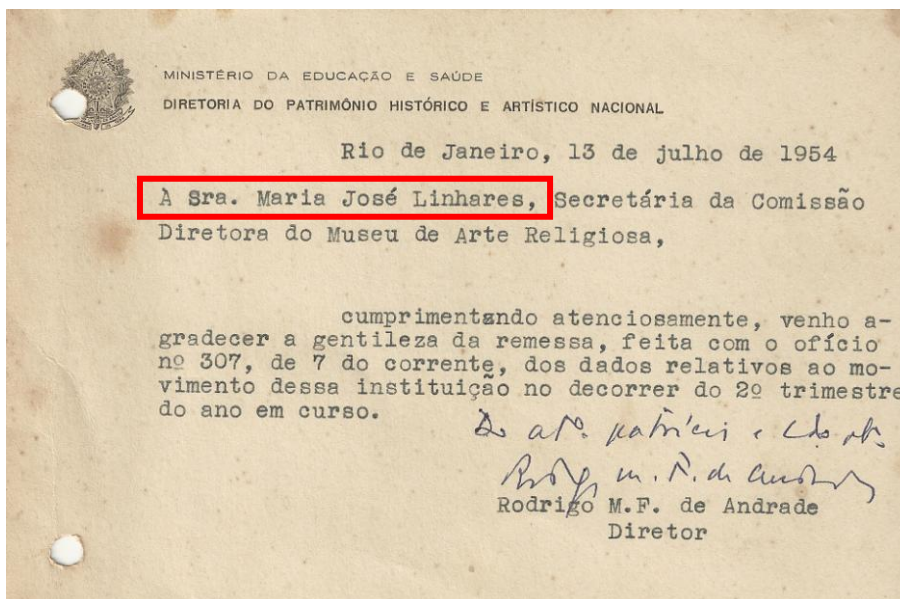
Reinaugurado o Solar, poucas peças do antigo museu de Arte Sacra puderam ser expostas, a grande maioria continuou guardada dentro de uma sala - única disponível - longe das condições ideais para sua preservação.

Tal fato foi inúmeras vezes denunciado a SPHAN (6ª DR) e a UFES. O então Diretor do Museu Solar Monjardim, Prof. Sebastião Pimentel Franco, a Restauradora do Museu Profª Rachel Diniz Ferreira, dentro das limitações possíveis, promoveram uma higienização do acervo, assim como tentaram acondicioná-lo da melhor forma possível, obviamente dentro da estrutura existente.

Não satisfeitos, porque sabiam o que isto poderia acarretar, no caso sérios danos e riscos quanto a preservação e conservação do acervo, iniciaram uma campanha junto as autoridades competentes e junto a imprensa local no sentido de conseguirem reativar o Museu de Arte Sacra, nesta iniciativa, tiveram como incansável aliada a Profª e então Vereadora Maria Elisabeth Osório da Costa (Bete Osório).

Neste sentido organizaram em abril de 1984 uma mostra cujo título foi " ARTE SACRA " reunindo uma pequena parte do acervo, que encontrava-se em bom estado de conservação, com objetivo de colocar à disposição do público parte do acervo para que se tomasse conhecimento da existência do mesmo.

Anexo 5 - Documento do IPHAN - Maria José Linhares.



Anexo 6 - Registro de doação cedido pelo IPHAN.

