

Maria Regina Emery Quites

**IMAGEM DE VESTIR:** revisão de  
conceitos através de estudo comparativo entre  
as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil



CAMPINAS  
2006

Maria Regina Emery Quites

**IMAGEM DE VESTIR: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil**

Tese de doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação do Prof. Dr. Luciano Migliaccio.

Este exemplar corresponde à redação final da tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 26/09/ 2006

BANCA

Prof. Luciano Migliaccio

Profa. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira

Profa. Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho

Profa. Iara Lis Franco Schiavinatto

Prof. Marcos Tognon

Profa. Adalgisa Arantes Campos (suplente)

Prof. Jens Baumgarten (suplente)

Prof. Leandro Karnal (suplente)

UNIDADE BC  
Nº CHAMADA TI UNICAMP  
9481  
V \_\_\_\_\_ EX \_\_\_\_\_  
TOMBO BC/ 70576  
PROC. 16-P.00123-06  
C \_\_\_\_\_  
PREÇO 11,00  
DATA 16/11/06  
BIB-ID 391265

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

Q48i **Quites, Maria Regina Emery**  
**Imagem de Vestir: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil / Maria Regina Emery Quites. - - Campinas, SP : [s. n.], 2006.**

**Orientador: Luciano Migliaccio.**  
**Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.**

**1. Ordens Terceiras Franciscanas – Brasil. 2. Imagem. 3. Arte sacra - Brasil. 4. Procissão de Cinzas. 5. Escultura – Brasil. 6. Escultura barroca - Brasil. I. Migliaccio, Luciano. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.**

(cc/ifch)

**Título em inglês: “De vestir” or “To be dressed” image: revision of the concepts of a comparative study among the Third Order Franciscans in Brazil**

**Palavras – chave em inglês (Keywords): Third Order Franciscans in Brazil  
Image  
Sacred art - Brazil  
Ash procession  
Sculpture - Brazil  
Sculpture baroque - Brazil**

**Área de concentração : História na Área de Política, Memória e Cidade**

**Titulação : Doutor em História**

**Banca examinadora : Luciano Migliaccio, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho, Marcos Tognon, Iara Lis Schiavianatto**

**Data da defesa : 26-09-2006**

**Programa de Pós-Graduação :- História**

À minha mãe, Maria da Conceição Emery Pereira Quites

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Luciano Migliaccio e ao Programa de Pós - graduação do IFCH-UNICAMP

Aos membros de minha banca de qualificação: Dra. Adalgisa Arantes Campos e Dr. Marcos Tognon

À professora emérita da UFMG, Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho

Aos meus colegas de trabalho no Cecor: Anamaria Ruegger Neves, Bethânia Reis Veloso, Luís Antônio Cruz Souza, Mário Anacleto Souza Júnior, Moema Nascimento Queiroz, Claudina Moresi, Selma Otilia e Cláudio Nadalin

A historiadora Teresa Gómez Pereira e ao bolsista Fapemig Luciano Moreira

Aos ministros das Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil: Sr. Antônio Pacheco Filho de Mariana; Sra. Aparecida de Guadalupe de São Paulo; Sr. Carmelo Viegas de São João Del Rei; Sr. Firmino Alves de Salvador; Sr. Geraldo Barros de Recife

Aos funcionários do IPHAN – Nacional e Regionais e especificamente aos diretores dos Museus do Iphan: Museu do Diamante, Lílian Aparecida Oliveira; Museu Casa Padre Toledo no Serro: André Henrique Macieira; Museu do Ouro em Sabará: Alexandre Salles Pimenta e a Teresa Cristina Novais Ferreira e Antônio Fernando Baptista em Belo Horizonte

Aos professores: Agnes Le Gac da Universidade Nova de Lisboa, Atílio Colnago da Universidade Federal do Espírito Santo, Fernando Bartolomé Garcia da Universidade do País Vasco, Jens Baungarten professor visitante da Unicamp, Jesus Palomero Paramo da Universidade de Sevilha, José Manoel Tedim da Universidade Portucalense, Myriam Ribeiro de Oliveira da UFRJ, Patrícia Folgemam da Universidade de Buenos Aires, Francisco Vinhosa, Marcus Vinicius Freitas e Rafael Tobias de Vasconcelos Barros da UFMG

Ao Sr. César Bastos Júnior, Nancy Rabelo e Geisa Alchorne no Rio de Janeiro; Sr. Agostinho Barroso, Maria da Conceição Fernandes (Sinhá) em Ouro Preto; Carlos Magno de Araújo em São João Del Rei; Claudia Guanais em Salvador; Magali Melleu Sehn em São Paulo; Helena David, Rui Luis Baptista Pereira Monteiro, Teresita Sotomayor em Belo Horizonte e aos amigos e família em Santa Bárbara

Ao artista e ilustrador Afrânio Ângelo do Prado Ornelas

À especialista em Ciências da Informação, Miriam Cristina Emery Pereira Quites

Ao programador gráfico Francisco José E. Quites

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais - FAPEMIG

“(...) o *homo religiosus* acredita sempre que existe uma realidade absoluta, o sagrado, que transcente este mundo, que aqui se manifesta, santificando-o e tornando-o real.(...)”

MIRCEA ELIADE

## LISTA DE ABREVIATURAS

Abracor - Associação Brasileira de Conservadores e Restauradores  
APNSC- Arquivo da Paróquia de N.Sra. da Conceição de Antônio Dias em Ouro Preto  
Cecor - Centro de Conservação Restauração de Bens Culturais Móveis  
CECR - Curso de Especialização em Conservação Restauração de Bens Culturais Móveis  
Ceib - Centro de Estudos da Imaginária Brasileira  
CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico  
EBA - Escola de Belas Artes  
Faop - Fundação de Arte de Ouro Preto  
Fapemig - Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de Minas Gerais  
GLEP - Grupo Latino de Escultura Policromada  
IAC- Instituto de Artes e Cultura de Ouro Preto  
ICR - *Istituto Centrale del Restauro* - Roma  
Iccrom - *International Organization for Conservation of Cultural Heritage*  
Icom -CC - *International Council of Museums - Committee for Conservation.*  
Iepha - Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico  
IIC - *International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works*  
Ifac - Instituto de Filosofia , Artes e Cultura de Ouro Preto  
Ipac - Inventário do Patrimônio Artístico e Cultural de Minas Gerais  
Iphan - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional  
Irpa - *Institut Royal du Patrimoine Artistique*  
MAASM- Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana  
Sphan - Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

## LISTA DE FIGURAS - CAPÍTULO 1

Figura. 1 - Nossa Senhora da Conceição - frontispício da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - São João del-Rei.....	45
Figura. 2 - Nossa Senhora da Porciúncula - frontispício da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Ouro Preto.....	45
Figura. 3 - Gravura “árvore genealógica espiritual” - Convento Santo Antônio - Rio de Janeiro.....	45
Figura. 4 - São Francisco das Chagas - capela-mor da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Rio de Janeiro.....	52
Figura. 5 - São Francisco das Chagas - frontispício da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Ouro Preto.....	53
Figura. 6 - São Francisco das Chagas - frontispício da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - São João del-Rei.....	53
Figura. 7 - São Francisco - Museu de Arte Sacra - São Paulo.....	54
Figura. 8 - São Francisco e o frade Leão - El Greco - Museu de Ottawa - <a href="http://san-francesco.org/mmagini.html">http://san-francesco.org/mmagini.html</a> .....	55
Figura. 9 - São Francisco Penitente - capela-mor da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Ouro Preto.....	56
Figura. 10 - São Francisco Penitente - retábulo colateral da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - São João del-Rei.....	56
Figura. 11 - São Francisco Penitente - frontispício da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Salvador.....	57
Figura. 12 - São Francisco e o Crucificado - Murillo - 1668 - Museu Provincial de Sevilha.....	58
Figura. 13 - Abraço de São Francisco ao Crucificado - Francisco Ribalta - 1620, óleo sobre tela - Museu de Valência - Espanha - <a href="http://www.iesribalta.net/imagenes/ribalta/crucificat_small.jpg">http://www.iesribalta.net/imagenes/ribalta/crucificat_small.jpg</a> .....	59
Figura. 14 - São Francisco do Amor Divino - Sacristia da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Ouro Preto.....	60
Figura. 15 - São Francisco do Amor Divino - pintura do forro da sacristia da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Diamantina.....	60
Figura. 16 - Sonho de Inocência III - e a Aprovação da Regra - Giotto - afrescos de 1290 - 1300 - Basílica de São Francisco de Assis <a href="http://www.artchive.com/artchive/G/giotto/giotto_rule.jpg.html">http://www.artchive.com/artchive/G/giotto/giotto_rule.jpg.html</a> .....	63

Figura. 17 - Sonho de Inocência III - e a Aprovação da Regra - Benozzo Gozzoli - afrescos de 1452 - Capela de São Francisco em Montefalco Nigg, Walter. São Francisco de Assis. 1973.....	63
Figura. 18 - São Francisco ora em frente a Honório III - Giotto - afrescos de 1290 - 1300- Basílica de São Francisco de Assis... <a href="http://www.artchive.com/artchive/G/giotto/giotto_rule.jpg.htm">http://www.artchive.com/artchive/G/giotto/giotto_rule.jpg.htm</a> .....	64
Figura. 19 - Conjunto da Cúria - retábulo da nave da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - São João del-Rei.....	65
Figura. 20 - Documento de Admissão na Ordem Terceira de São Francisco São João del-Rei - figura e texto.....	67
Figura. 21 - Conjunto da Cúria - sacristia da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Mariana.....	68
Figura. 22 - Conjunto da Cúria - cardeais sentados - dependências da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Rio de Janeiro.....	68
Figura. 23 - Conjunto da Cúria - Museu Casa dos Otoni - Serro- Minas Gerais.....	69
Figura. 24 - Cabeça do papa e mãos com luvas - Museu do Diamante - Diamantina - Minas Gerais.....	69
Figura. 25 - Andor de São Francisco da Igrejinha - Serro - fotografia da Procissão de Cinzas de 1957 - acervo IPHAN - 13º Regional - Belo Horizonte.....	70
Figura. 26 - São Francisco Morto - claustro da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Recife.....	71
Figura. 27 - Cristo Morto e São Francisco Morto - Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Olinda.....	72
Figura. 28 - São Francisco Morto - Mesa do retábulo do Andor da Cúria da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - São João del-Rei.....	72
Figura. 29 - São Francisco Morto e detalhe da cartela - Convento de Santo Antônio - Rio de Janeiro.....	73
Figura. 30 - Divina Justiça - retábulo da nave da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - São Paulo.....	75
Figura. 31 - Divina Justiça - pintura na capela - mor da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - São Paulo.....	76
Figura. 32 - “Cristo Irado” - Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Mariana.....	77
Figura. 33 - “Árvore genealógica espiritual” da Ordem - São Francisco abraça a cruz - detalhe da base - Convento de Santo Antônio - Rio de Janeiro.....	78

Figura. 34 - Afresco Taddeo Gaddi - século XV - antigo Convento de Santa Cruz em Florença.....	79
Figura. 35- Brasão da Ordem - espaldar da cadeira confeccionado em couro - Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Rio de Janeiro.....	81
Figura. 36 - São Luíz Rei de França - nicho do retábulo- mor da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Ouro Preto.....	84
Figura. 37 - São Luíz Rei de França – retábulo do arco-cruzeiro da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - São João del-Rei.....	84
Figura. 38 - Santa Isabel, Rainha de Portugal - nicho da capela-mor da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Ouro Preto.....	86
Figura. 39 - Santa Isabel, Rainha de Portugal - Museu Casa dos Otoni - Serro.....	86
Figura. 40 - Santa Isabel, Rainha de Hungria - “Casa dos Santos”- Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Salvador.....	88
Figura. 41- Santa Isabel, Rainha de Hungria - retábulo da nave da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Ouro Preto.....	88
Figura. 42 - Santo Ivo - retábulo da nave da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Rio de Janeiro.....	89
Figura. 43 - Santo Ivo - Sacristia da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - São João del-Rei.....	89
Figura. 44 - Ordem dos andores na Procissão de Cinzas - Estatutos da Ordem Terceira de Mariana do ano de 1765.....	91
Figura. 45 - Santo Lúcio e Santa Bona recebendo a Regra da Ordem - pintura do forro da nave - Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - São Paulo.....	91
Figura. 46 - Santo Lúcio e Santa Bona- “armário vitrine” - Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Rio de Janeiro.....	92
Figura. 47- Santo Lúcio e Santa Bona - Ouro Preto - foto arquivos do IPHAN- Rio de Janeiro.....	92
Figura. 48 - Andor de Santo Lúcio e Santa Bona - Serro em 1957- Arquivos IPHAN - 13º Regional - Belo Horizonte.....	92
Figura. 49 - Santo Lúcio e Santa Bona - retábulo da nave da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - São João Del-Rei.....	93
Figura. 50 - Santo Elzeário e Santa Delfina - “Casa dos Santos” - Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Salvador.....	94

Figura. 51 - Santa Margarida de Cortona - “Casa dos Santos” - Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Salvador.....	97
Figura. 52 - Santa Margarida de Cortona - “armário vitrine” do Museu Sacro - Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Rio de Janeiro.....	97
Figura. 53 - Santa Margarida de Cortona - sacristia da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - São João del-Rei.....	98
Figura. 54 - Santa Margarida de Cortona - Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Diamantina.....	98
Figura. 55 - Santa Margarida de Cortona - Arquiconfraria do Cordão de São Francisco - Sabará - (frente).....	99
Figura. 56 - Santa Margarida de Cortona - Arquiconfraria do Cordão de São Francisco - Sabará - (verso).....	99
Figura. 57 - Santa Margarida de Cortona - Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Diamantina- (sem as vestes).....	100
Figura. 58 - Santa Margarida de Cortona - Arquiconfraria do Cordão de São Francisco - Sabará - (sem as vestes).....	100
Figura. 59- São Roque- retábulo da Capela Dourada- Ordem Terceira de São Francisco de Assis.....	102
Figura. 60- São Roque - claustro da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Salvador.....	102
Figura. 61 - São Roque - Paróquia de Ovar - Portugal.....	103
Figura. 62 - São Roque - retábulo da nave da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Rio de Janeiro.....	104
Figura. 63 - São Roque - retábulo da nave da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Mariana.....	104
Figura. 64 - Santa Rosa de Viterbo - retábulo da nave da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Mariana.....	105
Figura. 65 - Santa Rosa de Viterbo - “armário vitrine” do Museu Sacro - Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Rio de Janeiro.....	105
Figura. 66 - São Vivaldo - “Casa dos Santos” - Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Salvador.....	106
Figura. 67 - Santo Antônio de Loures - “Casa dos Santos” - Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Salvador.....	109

Figura. 68 - Santo Antônio de Catigeró / Notto - retábulo da nave da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - São Paulo.....	110
Figura. 69 - São Pedro de Alcântara - retábulo da nave da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - São João del-Rei.....	111
Figura. 70 - São Gualter bispo - “armário vitrine” do Museu Sacro - Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Rio de Janeiro.....	112
Figura. 71 - São Gualter bispo - retábulo da nave da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Rio de Janeiro.....	112
Figura. 72 - Mártires do Marrocos - retábulo da nave da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Porto - Portugal.....	113
Figura. 73 - São Gonçalo Garcia - altar-mor da Igreja da Confraria de São Gonçalo Garcia - São João del-Rei.....	115
Figura. 74 - Mártires do Japão - pintura parietal da nave da Capela Dourada - Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Recife.....	115
Figura. 75 - Santa Clara de Assis - “Casa dos Santos” da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Salvador.....	116
Figura. 76 - Santa Coleta - “Casa dos Santos” da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Salvador.....	117
Figura. 77 - São Domingos de Gusmão - nicho do altar - mor da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Mariana.....	118
Figura. 78 - São Gonçalo de Amarante - retábulo da nave da Capela da Ordem Terceira - Rio de Janeiro.....	120
Figura. 79 - São Vicente Ferrer - retábulo da nave da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Rio de Janeiro.....	121
Figura. 80 - Santa Clara de Montefalco - Estatutos da Ordem Terceira de Mariana de 1765.....	122

## **LISTADE FIGURAS- CAPITULO 2**

Figura. 81 - Retábulos da nave da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Salvador.....	136
Figura. 82 - São Domingos - retábulo da nave da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Salvador.....	137
Figura. 83 - São Luís, Rei de França - retábulo da nave da Capela da Ordem Terceira de São francisco de Assis - Salvador.....	138

Figura. 84- “Casa dos Santos”- Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Salvador.....	139
Figura. 85- Retábulos da nave - Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Rio de Janeiro.....	141
Figura. 86- “Armários vitrines” - Museu Sacro da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Rio de Janeiro.....	141
Figura. 87 - Andor de Nossa Senhora da Conceição - Procissão de Cinzas - Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Rio de Janeiro.....	142
Figura. 88 - Imagens da Procissão de Cinzas - claustro da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Recife.....	144
Figura. 89 - Santa Isabel, Rainha de Portugal - retábulo da Capela Dourada - Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Recife.....	145
Figura. 90 - Retábulos da nave da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - São Paulo.....	146
Figura. 91 - Nossa Senhora da Conceição - retábulo-mor da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Mariana.....	151
Figura. 92 - Retábulo de Santa Isabel - nave da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis – Mariana.....	153
Figura. 93 - Santuário - Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Mariana.....	154
Figura. 94 - Retábulo de São Pedro de Alcântara - Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - São João Del-Rei.....	155
Figura. 95 - São Francisco do Amor Divino - retábulo da nave da Ordem Terceira de São Francisco de Assis -São João del Rei.....	156
Figura. 96 - Conjunto da Cúria - Retábulo da nave e detalhe da cartela - Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - São João Del-Rei.....	157
Figura. 97 - São Francisco Penitente - Retábulo-mor da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Ouro Preto.....	158
Figura. 98 - Retábulos da nave - Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Ouro Preto.....	159

### **LISTA DE FIGURAS - CAPÍTULO 3**

Figura.99 - Passos da Paixão - “Casa dos Santos” Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Salvador.....	178
---	-----

Figura. 100 - Cristo da Coluna - Capela Dourada - Ordem Terceira de São Francisco de Assis- Recife.....	178
Figura. 101- Imagens da Paixão - Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Mariana.....	179
Figura. 102- Andor do século XIX- Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis- Rio de Janeiro.....	186
Figura. 103 - Detalhe foto- Vestimenta de anjo voltando da procissão. DEBRET, Jean Baptiste. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. Tomo II, vol. III. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1972. Prancha 25. p.206.....	200
Figura 104 - Anjos de procissão em Minas Gerais, Semana Santa de 1996- Santa Luzia- Minas Gerais.....	200
Figura. 105 - Procissão de Cinzas em 1944- Mariana - Arquivo da Casa de Cultura de Mariana.....	204
Figura. 106 - Procissão da Penitência- 1938- Arquivo do IAC- Ouro Preto.....	205
Figura. 107 - Andor São Francisco das Chagas - Procissão de Cinzas em 1957 - Serro - Minas Gerais.....	207
Figura. 108 - Andor da Cúria - Procissão de Cinzas em 1957 - Serro - Minas Gerais.....	207
Figura. 109- Andor de Nossa Senhora da Conceição - Procissão de Cinzas em 1957 - Serro - Minas.....	208

#### **LISTADE FIGURAS - CAPITULO 4**

Figura. 110- Xoanas - Estátuas de cerâmica representando ídolos - Museu do Estado de Berlim. Foto: PIJOÁN, José. SUMMAARTIS, vol.IV, p. 31.....	216
Figura. 111 - Nossa Senhora da Conceição - lateral direita e detalhe da frente - imagem de vestir - 1595 - Paróquia de Nossa Senhora da Piedade de Magé - Diocese de Magé - Petrópolis - Rio de Janeiro.....	234
Figura. 112 - Nossa Senhora da Conceição - imagem de talha inteira - altar-mor Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - São Paulo.....	246
Figura. 113 - Senhor da Pedra Fria - cabelo com orifício para passagem do manto em tecido - “Casa dos Santos”- Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Salvador.....	247
Figura. 114 - Imagem de Nossa Senhora Aparecida - (com e sem o manto).....	248
Figura. 115 - Nossa Senhora do Pilar - Chartres - (com uma de suas vestes).....	248

Figura. 116 - Senhor dos Passos – imagem totalmente articulada – Matriz de Santa Bárbara - Minas Gerais.....	249
Figura. 117 - Cristo Morto - Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - São João Del-Rei.....	251
Figura. 118 - Nossa Senhora da Anunciação- Capela de Nossa Senhora da Anunciação e Remédios- São Luís - Maranhão. (foto Helena David).....	251
Figura. 119 - Nossa Senhora da Conceição - Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Diamantina.....	252
Figura. 120- Imagem de Corpo Inteiro ou “anatomizado” - de pé.....	253
Figura. 121 - Imagem de Corpo Inteiro ou “anatomizado” - de joelho.....	253
Figura. 122 - Imagem de Corpo Inteiro ou “anatomizado” - sentada.....	253
Figura. 123 - Imagem de roca - de pé.....	254
Figura. 124 - Imagem de roca - de pé.....	254
Figura. 125- Imagem de roca - sentada.....	254
Figura. 126 - Imagem de roca - de joelho.....	254
Figura. 127 - Imagem de roca - abaulada da cintura até os pés.....	255
Figura. 128 - Imagem de roca - abaulada do peito até os pés.....	255
Figura. 129 - Imagem de roca feminina - com representação dos seios.....	256
Figura. 130 - Imagem - estrutura unida formando um cone.....	256
Figura. 131 - Imagem - estrutura unida formando um retângulo.....	256
Figura. 132 - Imagens de corpo inteiro/roca.....	257
Figura. 133 - Imagens de corpo inteiro/roca.....	257
Figura. 134 - Imagens de corpo inteiro/roca.....	257
Figura. 135 - Senhor dos Passos - Matriz de Santa Bárbara - Minas Gerais.....	263
Figura. 136 - Cabeça do Papa - Diamantina - Ordem Terceira de São Francisco de Assis.....	263
Figura. 137 - Cabeça do Papa - São João del Rei - Ordem Terceira de São Francisco de Assis.....	263
Figura. 138 - Cabeça do Papa - Recife- Capela das Ordem Terceira de São Francisco de Assis.....	263

Figura. 139 - Santa Margarida de Cortona - São João Del-Rei - (marcas de cilício na cintura e nos braços - frente).....	264
Figura. 140 - Santa Margarida de Cortona - São João Del-Rei (detalhes das marcas de cilício na cintura e nos braços - verso).....	264
Figura. 141 - Santa Margarida de Cortona- São João Del-Rei - (detalhe do rosto).....	264
Figura. 142 - Santa Margarida de Cortona- São João Del-Rei- (detalhe das marcas de cilício no braço).....	264
Figura. 143 - Santa Margarida de Cortona - Arquiconfraria do Cordão de São Francisco - Sabará - (detalhe da policromia nos seios).....	265
Figura. 144 - Santa Margarida de Cortona - Arquiconfraria do Cordão de São Francisco- Sabará - (detalhe das chagas nas costas).....	265
Figura. 145 - Nossa Senhora da Conceição - Rio de Janeiro - (detalhe vestes).....	271
Figura. 146 - Nossa Senhora da Conceição - Rio de Janeiro - (detalhe vestes).....	271
Figura. 147 - São Luis, Rei de França - Ouro Preto - (com roupas de baixo).....	273
Figura. 148 - Santa Margarida de Cortona - (detalhe dos pés) - Rio de Janeiro.....	273
Figura. 149 - Imagem “roca desbastada” - Nossa Senhora dos Anjos- Ravena/Sabará.....	277
Figura. 150 - Nossa Senhora da Boa Morte “miniatura - imagem de vestir” São João del Rei - (com as vestes) (foto Soraya Coppola).....	278
Figura. 151- Nossa Senhora da Boa Morte “miniatura - imagem de vestir” São João del Rei - (sem as vestes) (foto Soraya Coppola).....	278
Figura. 152- Ícone russo “coberto”-BOYER, 2000. p.16-23.....	279
Figura. 153 - Virgem de Czestochowa -(uma das oitocentas cópiasBOYER, 2000. p.16-23).....	280
Figura. 154 - Virgen de “La Esperanza de la Macarena - Pálio - (PARAMO, 1993.p.39).....	282
Figura. 155 - Virgen de “La Esperanza de la Macarena - rosto- (PARAMO, 1993.p. 8).....	282
Figura. 156 - Virgen de “La Esperanza de la Macarena - manto- (PARAMO, 1993. p. 47).....	282
Figura. 157 - Virgen de “La Esperanza de la Macarena - manto- (PARAMO, 1993.p. 58.....	282
Figura. 158 - Imagem de São Roque - Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Ouro Preto.....	290

Figura. 159 - Imagem de São Roque sendo preparada no andor - Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Mariana.....	291
Figura. 160 - Procissão de São Roque - imagem sendo levada no andor por seus devotos Mariana.....	291

## **LISTA DE FIGURAS- CAPITULO 5**

Figura. 161- Deterioração das articulações.....	319
Figura. 162 - Deterioração das articulações.....	319
Figura. 163 - Deterioração das articulações.....	319
Figura. 164- Deterioração das articulações.....	319
Figura. 165 - Deterioração das articulações.....	319
Figura. 166- Deterioração nas ripas.....	320
Figura. 167- Fragmentos de mãos.....	321
Figura. 168 - Fragmentos de pés.....	321
Figura. 169 - Fratura no suporte.....	321
Figura.170 - Perdas na policromia.....	321
Figura. 171- Repintura da carnação.....	322
Figura. 172- Peruca despenteada .....	323
Figura. 173 - Articulação modificada.....	329
Figura. 174 - São Francisco de Assis de Paracatu - antes da restauração.....	330
Figura. 175 - São Francisco de Assis de Paracatu - detalhe antes da restauração.....	330
Figura. 176 - São Francisco de Assis de Paracatu - após a restauração.....	330
Figura. 177 - Cabeças do Conjunto da Cúria - Ouro Preto.....	331
Figura. 178 - Reserva técnica - fragmentos conservados.....	333
Figura. 179 - Reserva técnica - fragmentos conservados.....	333
Figura. 180 - Fragmentos das imagens da Arquiconfraria do Cordão de São Francisco - Sabará - foto de 1996.....	334

Figura. 181 - Fragmentos das imagens da Arquiconfraria do Cordão de São Francisco - Sabará - fotos de 2006.....	334
Figura. 182 - Conjunto das Chagas - Ouro Preto.....	337
Figura. 183 - Nossa Senhora da Conceição- Museu Sacro - Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Rio de Janeiro.....	339
Figura. 184 - Túnica e Manto de Nossa Senhora das Dores - Museu Arquidiocesano de Arte Sacra - Mariana.....	340
Figura. 185 - Santo Lúcio - Inventário do IPHAN-1980.....	348
Figura. 186 - Santa Bona - Inventário do IPHAN-1980.....	348
Figura. 187 - Santo Lúcio e Santa Bona recebendo a Regra da Ordem das mãos de São Francisco - Mariana.....	348
Figura. 188 - São João Evangelista.....	349
Figura. 189 - Santa Clara de Assis.....	349
Figura. 190 - Mudanças iconográficas em São João del-Rei.....	350
Figura. 191 - Mudanças iconográficas em São João del-Rei.....	350
Figura. 192 - Mudanças iconográficas em São João del- Rei.....	350

## RESUMO

A pesquisa enfoca principalmente o estudo das imagens de vestir, dentro do contexto das Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil, fazendo um estudo comparativo entre as ordens litorâneas (Salvador, Recife, Rio de Janeiro e São Paulo) e as ordens em Minas Gerais (Ouro Preto, Mariana, São João Del-Rei e Diamantina). Analisam-se os aspectos históricos, iconográficos, técnicos, entre outros, que envolvem as imagens e suas práticas devocionais, cotejando com a documentação primária e secundária das respectivas ordens. É importante enfatizar uma revisão dos conceitos sobre esta relegada categoria escultórica, bem como, o resgate e preservação deste grande acervo, demonstrando a existência de diferenças regionais e sua relevância para a história da arte. Estas imagens são uma particular interpretação da escultura devocional e, principalmente, uma importante manifestação da cultura brasileira, que deve ser valorizada e preservada.

## ABSTRACT

The research focuses mainly on the study of the “de vestir” or “to be dressed” images within the context of the Third Order Franciscans in Brazil, making a comparative study among the coastal orders or fellowships (Salvador, Recife, Rio de Janeiro and São Paulo) and the ones in Minas Gerais (Ouro Preto, Mariana, São João del-Rei and Diamantina). The historical, iconographical, and technical aspects, among others that involve the images and their devotionals practices, are analyzed in comparison with the primary and secondary documentation of the respective orders. It is important to emphasize the need for a revision of the concepts of this less well known sculptural category, as well as, the rescue and preservation of this important collection, demonstrating the existence of regional differences and their relevance for art history. These images are a particular interpretation of devotional sculpture and, mainly, an important manifestation of Brazilian culture that should be valued and preserved.

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	29
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>HAGIOGRAFIA E ICONOGRAFIA DAS IMAGENS ESCULTÓRICAS DAS ORDENS TERCEIRAS FRANCISCANAS NO BRASIL</b> .....	41
<b>1.1- PROGRAMA ICONOGRÁFICO DAS IMAGENS ESCULTÓRICAS DAS ORDENS TERCEIRAS FRANCISCANAS NO BRASIL</b> .....	42
1.1.1- NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO.....	43
1.1.2- SÃO FRANCISCO DE ASSIS .....	47
1.1.3- SÃO FRANCISCO DE ASSIS E SUAS REPRESENTAÇÕES ESCULTÓRICAS.....	48
1.1.4- SÃO FRANCISCO DAS CHAGAS OU A CENADA ESTIGMATIZAÇÃO.....	50
1.1.5- SÃO FRANCISCO PENITENTE.....	55
1.1.6- SÃO FRANCISCO ABRAÇANDO CRISTO OU AMOR DIVINO.....	57
1.1.7- CONJUNTO DA CÚRIA.....	60
1.1.8- SÃO FRANCISCO MORTO.....	70
1.1.9- JUSTIÇA DIVINA.....	74
<b>1.2- SÃO FRANCISCO E A CRUZ</b> .....	78
<b>1.3- SANTOS TERCEIROS FRANCISCANOS</b> .....	82
1.3.1- SÃO LUÍS REI DE FRANÇA OU LUIZ IX.....	82
1.3.2- SANTA ISABEL, RAINHA DE PORTUGAL.....	84
1.3.3- SANTA ISABEL, RAINHA DA HUNGRIA.....	86
1.3.4- SANTO IVO .....	88
1.3.5- SANTO LÚCIO E SANTA BONA.....	90
1.3.6- SANTO ELZEÁRIO E SANTA DELFINA.....	94
1.3.7- SANTA MARGARIDA DE CORTONA.....	95
1.3.8- SÃO ROQUE .....	100
1.3.9- SANTA ROSA DE VITERBO.....	104
1.3.10- SANTO VIVALDO .....	106
1.3.11- SANTA ÂNGELA DE FOLIGNO.....	106
1.3.12- SÃO CONRADO.....	107
<b>1.4- ORDEM PRIMEIRA</b> .....	108
1.4.1- SANTO ANTÔNIO (PÁDUA, LOURES E NOTO/CATIGERÓ).....	108
1.4.2- SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.....	111

1.4.3- SÃO GUÁLTER BISPO.....	112
1.4.4- SÃO FRANCISCO SOLANO.....	112
1.4.5- MÁRTIRES DO MARROCOS.....	113
1.4.6- MÁRTIRES DO JAPÃO.....	114
<b>1.5- ORDEM SEGUNDA.....</b>	<b>116</b>
1.5.1- SANTA CLARA DE ASSIS.....	116
1.5.2 - SANTA COLETA.....	116
<b>1.6- DOMINICANOS.....</b>	<b>117</b>
1.6.1- SÃO DOMINGOS DE GUSMÃO.....	118
1.6.2 - SÃO GONÇALO DE AMARANTE.....	119
1.6.3 - SÃO VICENTE FERRER.....	120
<b>1.7- AGOSTINIANOS.....</b>	<b>121</b>
1.7.1- SANTA CLARA DE MONTEFALCO.....	121
<b>1.8 - OUTRAS DEVOÇÕES.....</b>	<b>122</b>
<b>CAPITULO 2</b>	
<b>ASPECTOS HISTÓRICOS E TÉCNICOS DA REPRESENTAÇÃO ESCULTÓRICA</b>	
<b>NAS ORDENS TERCEIRAS FRANCISCANAS: um contraponto entre Minas</b>	
<b> Gerais e o litoral. ....</b>	<b>125</b>
<b>2.1- REPRESENTAÇÕES ESCULTÓRICAS DOS TERCEIROS FRANCISCANOS.....</b>	<b>133</b>
<b>2.2- ORDENS TERCEIRAS DO LITORAL.....</b>	<b>135</b>
2.2.1- SALVADOR.....	135
2.2.2- RIO DE JANEIRO.....	140
2.2.3- RECIFE.....	143
2.2.4- SÃO PAULO.....	146
<b>2.3- ORDENS TERCEIRAS EM MINAS GERAIS.....</b>	<b>147</b>
2.3.1- MARIANA.....	148
2.3.2- SÃO JOAO DEL REI.....	154
2.3.3- OURO PRETO.....	157
<b>24-- CONSIDERAÇÕES SOBRE AS DIFERENÇAS REGIONAIS ENTRE O LITORAL</b>	
<b> E AS MINAS.....</b>	<b>161</b>

### **CAPÍTULO 3**

#### **A PROCISSÃO DE CINZAS E AS IMAGENS DOS TERCEIROS**

<b>FRANCISCANOS: cerimoniais, aparatos ornamentais e cenários efêmeros.....</b>	<b>167</b>
<b>3.1- PRIMEIRA PARTE DA PROCISSÃO DE CINZAS.....</b>	<b>168</b>
<b>3.2- SEGUNDA PARTE DA PROCISSÃO DE CINZAS.....</b>	<b>171</b>
<b>3.3- AS CERIMÔNIAS DA PAIXÃO DE CRISTO NAS ORDENS TERCEIRAS FRANCISCANAS... </b>	<b>176</b>
<b>3.4- ANTECEDENTES PROCESSIONAIS E APARATOS EFÊMEROS EM MINAS GERAIS.....</b>	<b>181</b>
<b>3.5- A PROCISSÃO DE CINZAS: IMAGENS E SEUS ANDORES, ORNAMENTAÇÃO, APARATOS EFÊMEROS E CONCERTOS DAS IMAGENS E ANDORES.....</b>	<b>184</b>
<b>3.6- DECLÍNIO E EXTINÇÃO DA PROCISSÃO DE CINZAS.....</b>	<b>193</b>
<b>3.7- AS IMAGENS E AS PROCISSÕES SOB O OLHAR DOS VIAJANTES NO SÉCULO XIX.....</b>	<b>196</b>
<b>3.8- A PROCISSÃO DAS CINZAS EM MINAS GERAIS NO SÉCULO XX.....</b>	<b>203</b>

### **CAPÍTULO 4**

#### **IMAGEM DE VESTIR (conceitos, antecedentes históricos, classificação, materiais, técnicas).....** **211** |

<b>4.1- IMAGENS SAGRADAS.....</b>	<b>216</b>
<b>4.2- IMAGENS SAGRADAS CRISTÃS.....</b>	<b>221</b>
<b>4.3- ESCULTURA/IMAGEM DE VESTIR.....</b>	<b>230</b>
<b>4.4- A IMAGEM DE VESTIR NO BRASIL.....</b>	<b>235</b>
<b>4.5- TERMINOLOGIA E REVISÃO DA LITERATURA NO BRASIL.....</b>	<b>242</b>
<b>4.6- IMAGEM DE VESTIR/OUTRAS TÉCNICA.....</b>	<b>242</b>
<b>4.7- CLASSIFICAÇÃO GERAL - ESCULTURA POLICROMADA EM MADEIRA.....</b>	<b>245</b>

<b>4.7.1- IMAGEM DE VULTO: TALHA INTEIRA, ARTICULADA, VESTIR</b> .....	245
<b>4.7.1.1- TALHA INTEIRA: COM COMPLEMENTAÇÃO DE VESTES</b> .....	246
SEM COMPLEMENTAÇÃO DE VESTES.....	246
<b>4.7.1.2- ARTICULADA: SEMI ARTICULADA</b> .....	249
TODA ARTICULADA.....	249
<b>4.7.1.3- VESTIR: CORTADAS OU DESBASTADAS</b> .....	250
CORPO INTEIRO (ANATOMIZADA).....	252
ROCA.....	253
CORPO INTEIRO/ ROCA.....	257
<b>4.8- ARTICULAÇÕES E OUTROS MATERIAIS</b> .....	257
<b>4.9- MATERIAIS E TÉCNICAS NAS IMAGENS DE VESTIR</b> .....	259
4.9.1- MADEIRA.....	259
4.9.2 - POLICROMIA.....	262
4.9.3 - VESTES EM TECIDO NO BRASIL.....	265
4.9.4 - PERUCAS.....	273
<b>4.10 - CONFECÇÃO DA IMAGEM DE VESTIR/ ECONOMIA</b> .....	275
<b>4.10.1 - VALORES- COMPARAÇÕES</b> .....	283
<b>4.11 - DEVOÇÃO E CULTO</b> .....	287
<b>4.12 - DECÊNCIA DAS IMAGENS RELIGIOSAS E VISITAS PASTORAIS EM MINAS GERAIS</b> .....	293

## **CAPÍTULO 5**

### **CONSERVAÇÃO/ RESTAURAÇÃO DE IMAGENS DE VESTIR: Conceitos, Critérios, Estado de Conservação e Causas de Deterioração**

<b>5.1- ASPECTOS DA HISTÓRIA DA RESTAURAÇÃO DA ESCULTURA POLICROMADA</b> .....	301
<b>5.2- ASPECTOS DA HISTÓRIA DA RESTAURAÇÃO DA ESCULTURA POLICROMADA NO BRASIL E MINAS GERAIS</b> .....	308
<b>5.3- EXAMES TÉCNICOS E CIENTÍFICOS</b> .....	311

<b>5.4- DOCUMENTAÇÃO TÉCNICA.....</b>	<b>316</b>
<b>5.5- ESTADO DE CONSERVAÇÃO/CAUSAS DE DETERIORAÇÃO DAS IMAGENS DE VESTIR.....</b>	<b>317</b>
5.5.1- SUPORTE.....	318
5.5.1.1 - ARTICULAÇÕES.....	318
5.5.1.2 - ESTRUTURA DA ROCA.....	320
5.5.1.3 - BASE DAS IMAGENS.....	320
5.5.1.4 - MEMBROS SUPERIORES, INFERIORES, MÃOS E PÉS.....	320
5.5.1.5 - CABEÇA E TRONCO.....	321
5.5.2- POLICROMIA.....	322
5.5.3- VESTES, PERUCAS, ATRIBUTOS, ANDORES.....	322
<b>5.6- DISCUSSÃO DE CONCEITOS E CRITÉRIOS DA CONSERVAÇÃO RESTAURAÇÃO DE IMAGENS VESTIR.....</b>	<b>324</b>
5.6.1- LACUNAS e FRAGMENTOS.....	326
5.6.2- RE-POLICROMIAS e REPINTURAS.....	335
5.6.3- VESTES, PERUCAS.....	338
5.6.4- IMAGENS “NUAS”.....	342
5.6.5- FUNÇÃO QUE DESEMPENHAM.....	344
5.6.6- TRANSFORMAÇÃO DAS ICONOGRAFIAS.....	347
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>353</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>363</b>
<b>APÊNDICES</b>	

## INTRODUÇÃO

A imaginária devocional brasileira é um de nossos maiores legados, sendo considerada como importante manifestação da nossa cultura, portanto, é de fundamental importância reconhecer o seu grande valor, como documento artístico, histórico e social do Brasil. Resgatar, e valorizar este patrimônio é preservar nossa identidade cultural.

Há vários trabalhos dedicados ao estudo da escultura brasileira, abordando aspectos ligados à arquitetura, à talha e à imagem de vulto, no entanto, queremos salientar aqui, essencialmente, o estado atual em que se encontram as pesquisas sobre a imaginária devocional no Brasil e especificamente a imaginária de vestir.

Nos últimos anos, importantes passos vêm sendo dados no sentido da valorização da escultura devocional. No ano 2000, na grande exposição Brasil 500 anos - Mostra do Redescobrimento – no módulo sobre a arte barroca, a curadora Prof<sup>a</sup> Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, fez uma exposição<sup>1</sup> dedicada exclusivamente à escultura, denominada *A imagem Religiosa no Brasil*<sup>2</sup>, onde é mostrado, através de obras selecionadas de norte a sul do país, o quanto é valioso esse acervo brasileiro. Consideramos de grande mérito a mostra nacional, demonstrando o quanto é rica a imaginária brasileira, e que não é só de Aleijadinho que se faz a história da nossa escultura. A exposição teve início com as esculturas de origem portuguesa, passando pelas oficinas conventuais do século XVII e pelas escolas regionais do século XVIII, (mineira, pernambucana, baiana, paraense, maranhense, etc), exibindo sempre imagens de vulto douradas e policromadas de grande valor histórico, artístico, devocional, etc.

No texto do catálogo a autora faz uma síntese geral dos principais artistas conhecidos, no entanto menciona várias vezes, a necessidade de uma pesquisa mais aprofundada sobre o grande acervo das oficinas conventuais e das escolas regionais por todo o Brasil. Enfim, há ainda muito a fazer,

---

<sup>1</sup> A Exposição Brasil 500- Mostra do Redescobrimento aconteceu em São Paulo no Parque do Ibirapuera de 23 de abril a 7 de setembro de 2000. O Módulo Barroco teve curadoria da Prof<sup>a</sup> Myriam Oliveira, cenografia de Bia Lessa e conservação da Prof<sup>a</sup> Beatriz Coelho. A presença de uma cenografia exuberante teve um caráter muito polêmico no meio artístico, transformando a exposição num grande espetáculo, com críticas severas por parte de uma linha museográfica mais tradicional. Como conservadora - restauradora faço uma crítica negativa aos organizadores do Módulo Barroco, onde não foram respeitadas as condições de climatização adequada, para que as peças se mantivessem em sua integridade física.

<sup>2</sup> OLIVEIRA, 2000.

para um conhecimento aprofundado da escultura policromada brasileira e de novos autores ainda por desvendar.

Nas últimas salas da exposição havia a exibição de uma série de esculturas em andores, representando uma procissão e, finalizando, um número pequeno de imagens de vestir, se comparado, ao conteúdo total de imagens da exposição. Isto reflete claramente a importância que se dá às esculturas de vulto douradas e policromadas, em relação às imagens de vestir. Portanto, ainda é necessário muitos estudos, principalmente sobre as imagens de vestir, que são sempre relegadas e consideradas uma arte menor.

Dando continuidade às comemorações dos 500 anos foram realizadas várias exposições no Brasil e no exterior, com publicações de catálogos<sup>3</sup>, entre eles, as exposições sobre o Brasil Barroco, em Paris e Nova York, nos anos 2000 e 2002. Estes catálogos tem artigos de renomados historiadores mostrando a arte em geral, mas principalmente, a talha e a escultura brasileira.

Também da autoria da prof<sup>a</sup> Myriam Ribeiro foi publicado recentemente o livro *Aleijadinho e sua oficina*<sup>4</sup>, que procura catalogar 128 obras consideradas como as mais próximas da autoria do Aleijadinho, classificando obras da mão do mestre, dele junto com sua oficina ou de sua oficina. O lançamento deste livro levou à sua polêmica apreensão pela justiça, provocando uma acirrada disputa sem precedentes, entre o mercado das obras de arte e a pesquisa acadêmica no Brasil. Felizmente o livro foi liberado.

Outro importante passo são os inventários de bens móveis que vêm crescendo nas últimas décadas. Iniciado em Minas Gerais em 1986, o inventário de Bens Móveis e Integrados vem sendo realizado pelo IPHAN, com apoio da Fundação Vitae e se estendendo a vários estados brasileiros, garantindo a segurança e valorização de nosso patrimônio cultural. Como resultado desse inventário foi publicado em 2002, o livro: “*Olhos da Alma - Escola Maranhense de Imaginária*”<sup>5</sup>, um dos primeiros frutos deste grandioso trabalho, mostrando a riqueza da escultura maranhense.

---

<sup>3</sup> BRÈSIL BARROQUE, 1999/2000. BRAZIL - Body and Soul, 2002.

<sup>4</sup> OLIVEIRA, SANTOS FILHO, SANTOS, 2002.

<sup>5</sup> BOGÊA, RIBEIRO, SOARES DE BRITO, 2002.

Outro trabalho, também fruto do inventário, foi publicado em 2005, *Devoção e Arte - Imaginária Religiosa em Minas Gerais*<sup>6</sup>, organizado pela Prof<sup>a</sup> Beatriz Coelho, divulgando o acervo da escultura religiosa em Minas Gerais. Considerado um livro de referência sobre a escultura mineira, conta com a participação de vários autores abordando aspectos históricos, formais - estilísticos, iconográficos e técnicos.

Minas Gerais possui um dos maiores acervos de imaginária policromada devocional, sendo um campo fértil para investigações sobre a escultura brasileira. Em 1996, em Belo Horizonte, foi criado o Centro de Estudos da Imaginária Brasileira - CEIB<sup>7</sup>, em decorrência da necessidade de reunir em uma associação interdisciplinar, sem fins lucrativos, pesquisadores de diversas áreas - história, história da arte, conservação - restauração, ciência aplicada à conservação - restauração, museologia e arquitetura - interessados no estudo da imaginária brasileira. O CEIB prepara o terceiro número da revista *Imagem Brasileira*, para que tenha caráter permanente, registrando e permitindo a continuidade das discussões e reflexões desenvolvidas pelos pesquisadores do assunto. Vale ressaltar ainda o alto nível cultural já alcançado pela revista em decorrência da qualificação de seus autores, brasileiros e estrangeiros (Portugal, Bélgica, Espanha, América Latina, etc) e dos artigos apresentados, procurando sempre incentivar o estudo da imaginária devocional brasileira especialmente no período colonial, mas também no início do século XIX, ou até mesmo do século XX.

Em Minas Gerais o Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico - IEPHA/MG iniciou nos anos 80 um inventário de Bens Móveis desaparecidos e os registros desde então apontam quinhentas peças. Em 2003, o Governo de Minas no esforço de identificar e devolver esses bens à comunidade de origem, iniciou uma campanha coordenada e desenvolvida pela Secretária de Estado de Cultura e o IEPHA/MG, contando com o apoio da Secretária de Defesa Social, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, o Ministério Público Estadual, a Superintendência da Polícia Federal em Minas e a Interpol, com a colaboração da Igreja Católica. Os resultados foram alcançados rapidamente e recuperadas inúmeras obras. A campanha veiculada na mídia teve um efeito positivo e um de seus episódios significativos foi a devolução espontânea e anônima de imagens, o que ilustra a

---

<sup>6</sup> COELHO, 2005.

<sup>7</sup> Idealizado e criado por Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira e Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho, o CEIB tem sede em Belo Horizonte, já realizou quatro Congressos e possui duas revistas publicadas e vários boletins.

ressonância do trabalho desenvolvido.<sup>8</sup>

No âmbito da cultura artística, Adalgisa Arantes Campos vem trabalhando há vários anos como pesquisadora do CNPq, no projeto Pompa Barroca e Semana Santa na Cultura Colonial Mineira, com Irmandades do Santíssimo Sacramento, Ordens Terceiras de São Francisco e Ordens Terceiras do Carmo, etc., valorizando sempre a função das imagens religiosas nos rituais litúrgicos e para - litúrgicos da sociedade colonial.

Em 2005 foi lançado o número 19, da Revista Barroco<sup>9</sup>, comemorando 35 anos de sua fundação e de relevante contribuição para a História da Arte Brasileira, divulgando nomes de grandes especialistas nacionais e estrangeiros, com várias publicações sobre a arte escultórica brasileira.

Na Europa, temos conhecimento do Grupo Latino de Escultura Policromada - GLEP - que vem realizando encontros bienais em prol da pesquisa na área. O IV encontro foi realizado em 1995, em Madri, o V encontro, em 1997, em Vitória e o VI encontro em Lisboa, em 1999. Desde 1995, uma das metas do grupo é avançar os estudos sobre a imaginária processional e devocional na América Latina. Nesta perspectiva, no último encontro, se propôs a participação de Maria José Gonzalez López, Teresa Espinosa, Bárbara Hasbach Lugo, da Espanha, Agnes Le Gac<sup>10</sup> de Portugal, Lorenzo Appollonia da Itália e possivelmente outros especialistas do Brasil e México. No entanto, o VII encontro do GLEP, que deveria ocorrer em Sevilla, não se realizou pois, nesta altura começou a se desenvolver o “Projeto Policromia”<sup>11</sup>. O Projeto Policromia - determinou a cooperação internacional de 3 países e foi denominado “A Escultura Policromada Religiosa dos séculos XVII e XVIII - Estudo comparativo de técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica.” Esta pesquisa durou três anos, de 1999 a 2002 e veio preencher uma lacuna fortemente sentida, a carência de estudos sistemáticos sobre a escultura policromada, baseados numa abordagem científica e interdisciplinar, bem como de sistematização de critérios de intervenção em conservação - restauro, capazes de responder às exigências deontológicas

---

<sup>8</sup> [http://www.iepha.mg.gov.br/rec\\_bens\\_desaparecidos.htm](http://www.iepha.mg.gov.br/rec_bens_desaparecidos.htm)

<sup>9</sup> A Revista Barroco foi fundada em 1969 pelo poeta e ensaísta mineiro Afonso Ávila, inicialmente vinculada ao Centro de estudos Mineiros, da UFMG, e hoje vinculada ao Centro de Pesquisas do Barroco Mineiro, instituição juridicamente organizada sem fins lucrativos

<sup>10</sup> Agradeço à Professora Agnes Le Gac da Universidade Nova de Lisboa pelas informações gentilmente cedidas, pelo envio das fotocópias das Atas do Grupo Latino de Escultura Policromada (GLEP) e pelas interessantes discussões sobre o tema.

<sup>11</sup> CONGRESSO INTERNACIONAL DE LISBOA: POLICROMIA, 2002.

atuais da salvaguarda do nosso patrimônio comum. Também nos últimos anos, encontramos importantes livros<sup>12</sup> dedicados exclusivamente à escultura, vindos de participantes do Projeto Policromia.

Mesmo diante dos avanços dos estudos sobre a imaginária brasileira, ainda sentimos a carência de um estudo mais profundo sobre a categoria escultórica, denominada imagens de vestir, que são objeto de grande discriminação, dentro do contexto da história da escultura policromada em madeira.

Temos, no Brasil, trabalhos pioneiros sobre as imagens de vestir, que demonstram, em artigos isolados, que alguns autores já se preocupavam com esta categoria escultórica. Importante observar que se tratam sempre de mineiros ou baianos, o que nos faz inferir sobre a importância dessas imagens nestes dois estados brasileiros. Esses artigos<sup>13</sup>, publicados em revistas, de finais da década de 70 e início da década de 80, são, em Minas Gerais de Maria José Cunha, Marco Elísio de Paiva e, na Bahia, de Lúcia Marques, Gilca Santana e Valdete Paranhos. Todos estes trabalhos reconhecem o descrédito destas imagens, considerando que merecem ser melhor estudadas. Também em Minas e na Bahia foram defendidas duas dissertações de mestrado<sup>14</sup>, ambas de 1997, que estudam conjuntos específicos e enfatizam a necessidade de maiores estudos sobre esta categoria escultórica. Em 2001, Maria Helena Flexor<sup>15</sup>, da Universidade Federal da Bahia, publicou um importante trabalho sobre as imagens de vestir da Bahia.

Na Espanha temos trabalhos importantes sobre a escultura do reconhecido professor e pesquisador Juan José Martín González que tratam da história da escultura e da escultura barroca na Espanha, mas, não se detêm em estudos específicos sobre a imaginária de vestir. No entanto, na década de 90 temos trabalhos de dois professores da Universidade de Sevilha, que estudam a imagem de vestir, com importantes publicações: Jesús Miguel Palomero Paramo e Juan Miguel Gonzalez Gómez.<sup>16</sup>

Na década de 90, outros dois americanos, Richard Trexler<sup>17</sup> e Susan Verdi Webster<sup>18</sup>, publicaram

---

<sup>12</sup> GARCIA, 2001; LEFFTZ, 2001; LE GAC, 2003.

<sup>13</sup> CUNHA, 1979. PAIVA, 1979. MARQUES, 1982. SANT'ANA, PARANHOS, 1981.

<sup>14</sup> OLIVEIRA, Selma, 1997, p.166. QUITES, 1997, p.133.

<sup>15</sup> FLEXOR, 2001, p. 275 - 293.

<sup>16</sup> PALOMERO PARAMO, 1983. PALOMERO PARAMO, 1993. GONZÁLEZ GÓMEZ, 1992.

<sup>17</sup> TREXLER, 1991.

<sup>18</sup> WEBSTER, 1998.

também relevantes trabalhos sobre a imaginária de vestir. Trexler considera que a prática de vestir as imagens esculpidas de forma humana é certamente um dos objetos mais negligenciados da história das artes visuais, podendo-se ler livros inteiros sobre a escultura sem encontrar nenhuma referência ao fenômeno. Segundo o autor, esta parece ser uma prática habitual no universo dos estudos sobre a escultura e, no entanto, as imagens de vestir são de grande importância para a compreensão do comportamento humano e dos objetos artísticos.

Webster concorda com Trexler e argumenta que, embora estas esculturas sejam objetos de incomparável devoção popular, a maioria dos estudiosos e historiadores da arte vem relegando-as a objetos de menor grau de importância artística, sendo geralmente ignorada sua indivisível relação entre imagem e função, sendo negligenciadas, ou sofrendo críticas negativas, baseada em conhecimentos estéticos. Sua função ritual é raramente levada em consideração e sua função estética tem sido freqüentemente denegrida.

Na bibliografia geral sobre história da arte e mesmo sobre a arte escultórica é raro encontrarmos referências sobre as imagens de vestir. Excepcionalmente encontramos no livro, “*La Sculpture - Principes d’analyse scientifique - Méthode et Vocabulaire*”<sup>19</sup>, um capítulo denominado “*Técnicas Anexas*”, onde há um pequeno trecho que trata das imagens de vestir. É importante observar que estas imagens estão classificadas como técnicas anexas, deixando bem claro, sua subordinação às outras técnicas escultóricas.

A imagem de vestir é muitas vezes considerada como uma arte menor, econômica e somente fruto de manifestações populares e processionais, sendo-lhe, muitas vezes, negada sua condição de arte escultórica. A imagem de vestir possui uma múltipla materialidade escultórica e também uma múltipla funcionalidade, que lhe confere uma estética própria e uma força devocional que nos leva a tratá-la como importante documento histórico e social de nossa cultura.

Mesmo se tratando da literatura hispano-americana poucos foram os trabalhos encontrados, geralmente alguns artigos sobre escultura, principalmente na Argentina onde podemos citar, Íris Gori e Sergio Barbieri<sup>20</sup>, que trabalham com a imaginária na Argentina e onde encontramos algumas referências à imagem de vestir.

---

<sup>19</sup> LA SCULPTURE, 1990, p. 355.

<sup>20</sup> GORI, BARBIERE, 1993.

Germain Bazin publicou importante livro sobre a escultura no Brasil. Apesar de não falar especificamente da escultura de vestir, na introdução do livro “Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil”, ele descreve o fim da escultura barroca no Brasil, considerando as imagens de vestir, como obras básicas do século XIX. Entretanto, questionando a imagem devocional brasileira, Bazin coloca uma importante questão: “*Para começar, é importante perguntar se as imagens de vestir constituem, realmente, a essência dessa arte, ou se, pelo contrário, elas já não serão a expressão de sua decadência.*”<sup>21</sup>. Apesar de não responder objetivamente à sua própria questão, e de tender a considerá-las como expressão da decadência, mesmo assim Bazin foi instigante ao pensar que a imagem de vestir, poderia ser a essência da imagem devocional.

Há 14 anos trabalhando como conservadora - restauradora no Cecor - EBA- UFMG, dedico-me ao estudo da escultura policromada em madeira, principalmente em seus aspectos materiais e técnicos. A nossa pesquisa sobre as imagens de vestir teve início em 1992 quando do ingresso como docente no Departamento de Artes Plásticas / Centro de Conservação - Restauração de Bens Culturais Móveis - Cecor, da Escola de Belas Artes. Esta pesquisa teve continuidade no mestrado em Artes Visuais na UFMG, tendo como resultado a dissertação já citada.

A conservação - restauração é por excelência uma matéria multidisciplinar e faz parte de nossa pesquisa abrir novos caminhos, abordando nosso objeto de estudo, integrado com a História Social da Cultura, com a História Material, com a História da Arte e com a ciência da conservação.

Considerando que o universo das imagens de vestir era muito mais amplo, demos continuidade ao estudo no doutorado, escolhendo as imagens das Ordens Terceiras Franciscanas, que usaram abundantemente essas esculturas, principalmente em função da Procissão de Cinzas. Ao contrário das esculturas utilizadas na Semana Santa, as imagens dos terceiros franciscanos perderam sua função processional com a extinção da procissão, portanto, estávamos enfrentando outra realidade e novas indagações surgiam. A principal delas era: por que os terceiros franciscanos em Minas Gerais usavam basicamente imagens de vestir nos seus retábulos, em oposição às suas congêneres litorâneas?

Partindo destas assertivas, esta pesquisa de doutorado tem por objetivo principal estudar as imagens de vestir, fazendo um recorte sobre as esculturas das Ordens Terceiras Franciscanas no

---

<sup>21</sup>BAZIN, 1963.

Brasil, e realizando um contraponto entre o acervo litorâneo, sobretudo de Salvador, Rio de Janeiro, Recife e o de cidades mineiras como São João del-Rei, Ouro Preto, Mariana e Diamantina, consideradas as ordens terceiras mais importantes em Minas.

Estas imagens, na maior parte das vezes, esculpidas dentro de uma categoria denominada “imagens de vestir”, são registros históricos que permanecem “mudos” como fonte documental, também importante. Assim, nosso objetivo primordial foi “deixar falar” as imagens em primeiro lugar, cotejando, é claro, com a documentação primária das respectivas ordens terceiras, inventários, outros arquivos pesquisados e bibliografia secundária.

As fontes por nós utilizada neste trabalho, foram investigadas nos arquivos das respectivas ordens terceiras, nos inventários de Bens Móveis do Iphan - Regional e Nacional, no Inventário do Patrimônio Artístico e Cultural - IPAC, no Inventário do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico - Iepha; no Inventário da Paróquia de Antônio Dias e do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura - Ifac, em Ouro Preto. Realizamos também pesquisa no Arquivo Público Mineiro e na Hemeroteca Pública do Estado de Minas Gerais e acervo Curt Lange na UFMG. Utilizamos também, como fonte secundária, a bibliografia encontrada sobre o tema em estudo.

O nosso objeto de trabalho, de início restrito a três ordens terceiras mineiras e uma no litoral, teve uma amplitude muito maior, que se fez necessária devido à importância das outras ordens litorâneas e de seu acervo. Elaboramos um banco de dados da imaginária pesquisada e documentamos fotograficamente todas as representações escultóricas dos terceiros franciscanos, totalizando 271 imagens estudadas. É importante ressaltar a dificuldade de acesso às fontes materiais, ou seja, às obras estudadas e aos documentos textuais das ordens terceiras, que são muito “fechadas” e demandou uma série de iniciativas e contatos, para que fosse viável a pesquisa *in loco*.

Como resultado deste trabalho, abordamos no capítulo primeiro a hagiografia e iconografia das imagens escultóricas das ordens terceiras franciscanas no Brasil, fazendo um contraponto entre o litoral e Minas, e estabelecendo um diálogo com a fonte iconográfica presente atualmente nas ordens estudadas e a documentação primária e secundária existente. O estudo iconográfico e hagiográfico das imagens foi de imediato iniciado, suscitando uma variada fonte de pesquisa, principalmente por existirem algumas imagens incomuns dentro do hagiológico encontrado. A definição iconográfica da imagem de vestir muitas vezes se tornava complexa pela própria

concepção técnica da escultura, que permite uma variação iconográfica ou mesmo a perda de seus atributos mais significativos.

No capítulo segundo, pesquisamos a história das respectivas ordens terceiras, levantando a questão da diferença de representação entre as imagens de Minas Gerais e as do litoral, questionando a função processional e retabular diferenciada nas ordens litorâneas, em oposição às imagens mineiras, que são retabulares e processionais ao mesmo tempo. Questionamos as possíveis hipóteses para esta particularidade e originalidade dos terceiros franciscanos mineiros.

No capítulo terceiro, estudamos as imagens no contexto da Procissão de Cinzas, seus aparatos efêmeros, as principais festividades dos terceiros e, principalmente, a múltipla funcionalidade das imagens. Questionamos os principais antecedentes processionais em Minas Gerais e pesquisamos o auge, o declínio e a extinção da procissão. Paralelamente fazemos uma pesquisa sobre o olhar dos viajantes para as imagens processionais.

No capítulo quarto, fazemos uma referência sobre as imagens sagradas e analisamos os conceitos e possíveis antecedentes históricos da imagem de vestir. Abordamos a revisão da literatura, que mesmo escassa nos trouxe indagações e novas reflexões. Questionamos a terminologia usada nos documentos, elaborando uma classificação mais ampla e fundamentada no minucioso exame *in loco* das imagens. Os materiais e técnicas utilizados na imagem de vestir foram exaustivamente estudados e confrontados com a documentação das ordens. Levantamos questões relacionadas à função devocional e à decência das imagens para o culto sagrado.

O quinto e último capítulo, considero fundamental tê-lo elaborado, principalmente devido à minha atuação como professora de conservação - restauração de esculturas policromadas. Apesar da dificuldade em encontrar referências sobre o tema, foi importante levantar algumas questões, fundamentadas nos teóricos da restauração da escultura policromada, na minha prática de conservadora - restauradora e, agora, respaldada por esta pesquisa histórica.



## CAPÍTULO 1

### HAGIOGRAFIA E ICONOGRAFIA DAS IMAGENS ESCULTÓRICAS DAS ORDENS TERCEIRAS FRANCISCANAS NO BRASIL

*“(...) se certos santos da Idade Média continuaram, por vezes, a ser venerados até nossos dias, é decerto porque as gerações posteriores reconheceram que os seus antecessores tinham posto nessa devoção o melhor de si mesmos, aplicando nela os seus sucessivos conceitos de perfeição humana”.*

André Vauchez

O latim *sanctus* (*santitus*), que é a fonte do francês *saint* e do italiano *santo*, significa “separado do mundo profano”. Os santos são “os separados”.<sup>1</sup> O santo estabelece o contato entre o céu e a terra. É acima de tudo, um morto excepcional, e cujo culto se desenvolve em torno do seu corpo, do seu túmulo e das suas relíquias. É também o homem das mediações bem sucedidas, um apoio para a Igreja e um exemplo para os fiéis. É patrono de profissões, de cidades, de todas as comunidades em que o homem da Idade Média está inserido e, graças ao seu nome, que é atribuído a uns e a outros, é o patrono individual dos homens e das mulheres medievais. A santidade medieval não é nem intemporal nem absorvida pela continuidade, como pretendia o etnólogo Saintyves, que via no santo apenas o continuador dos deuses pagãos da Antiguidade. Pelo contrário, o santo foi, primeiro, o mártir; depois, na alta Idade Média, foi influenciado pelo asceta oriental e, em seguida, na maior parte das vezes encarnou os poderosos: bispos, monges, rei, nobres. Foi expressão da preponderância masculina, adulta, aristocrática, no ideal do homem da Idade Média. A partir dos séculos XII e XIII, foi passando cada vez mais da santidade de funções para a santidade por imitação a Cristo. A santidade espiritualizou-se e associou-se mais ao estilo de vida do que à condição social, à moralidade mais do que aos milagres. Nos finais da Idade Média, houve um número crescente de santos que se impôs pela palavra inspirada e pela visão. Os santos, homens e mulheres, foram frequentemente místicos, profetas, pregadores, visionários. A partir de finais do século XII, o povo permaneceu durante toda a Idade Média um “criador de santos”, apesar do controle da igreja. Embora o culto aos santos tenha se desenvolvido de forma intensa na Idade Média, não podemos esquecer a herança dos primeiros séculos, que é essencial para compreender este aspecto essencial do cristianismo posterior ao ano mil.<sup>2</sup>

A natureza da santidade vai se modificando com o passar dos séculos. No ocidente nos séculos XII e XIII o número de santos homens e mulheres aumenta sensivelmente. No passado só se podia ser santo quando enquadrado numa *ordo*, essencialmente a *ordo monasticus*, ou quando se cumpria de forma perfeita os deveres de sua função, mas isto era unicamente válido para os reis, para as rainhas e para os detentores do poder. A nova mentalidade põe a tônica na necessidade de um empenho pessoal do indivíduo. A santificação transforma-se numa aventura pessoal e numa necessidade interior, sentida de forma diferente conforme as pessoas e os lugares, mas que em todos os casos obedece a um impulso amoroso. Esta evolução para uma

---

<sup>1</sup> REAU, 2000, v.3, p. 373.

<sup>2</sup> LE GOFF, 1989, p. 24.

espiritualização crescente da noção de santidade acentuou-se com a evolução do processo de canonização, que passou a conceder ao papa o direito exclusivo de decidir, em última instância, a sua aprovação. A partir daí haverá no ocidente duas espécies de santos: aqueles que tendo sido aprovados e reconhecidos pelo papa, poderão ser objeto de culto litúrgico, e os outros, que terão de contentar-se com uma veneração local. Foi precisamente este novo tipo de santidade apostólica e evangélica, baseada no ideal do *sequela Christi*, que a Igreja romana se esforçou por promover no século XIII, como demonstram as canonizações de São Francisco de Assis e de São Domingos, fundadores de ordens e adeptos da pobreza mendicante.<sup>3</sup>

### **1.1 - PROGRAMA ICONOGRÁFICO DAS IMAGENS ESCULTÓRICAS DAS ORDENS TERCEIRAS FRANCISCANAS NO BRASIL**

Os Terceiros Franciscanos no Brasil nos mostram um programa iconográfico, onde tais imagens representam cenas relevantes do franciscanismo, capazes de educar o fiel de forma simplificada para o conhecimento da história da Venerável Ordem, seu fundador e seus santos.

Nosso estudo se baseia principalmente nas representações escultóricas encontradas nas Ordens Terceiras Franciscanas do litoral do Brasil, mais precisamente, Salvador, Recife, Rio de Janeiro e São Paulo, fazendo um contraponto com as principais ordens terceiras de Minas Gerais: Ouro Preto, Mariana, São João Del Rei. Fazemos também, algumas incursões nas cidades de Diamantina e Serro. Estabelecemos um diálogo com a fonte iconográfica presente atualmente nas ordens estudadas, esculturas na maior parte das vezes esculpidas dentro de um modelo denominado “imagens de vestir”, que são registros históricos que permanecem “mudos” como fonte documental importante, cotejando, é claro com a documentação primária e secundária das respectivas ordens terceiras.

Nas Ordens Terceiras Franciscanas estudadas constatamos a existência de um programa iconográfico comum, onde são recorrentes várias representações. No entanto, conforme os dados, verificou-se uma série de “especificidades regionais” relacionadas às imagens encontradas nos vários templos estudados.

Este programa consiste na representação da padroeira, Nossa Senhora da Conceição, de cenas

---

<sup>3</sup> LE GOFF, 1989, p. 218-219.

relacionadas à vida do seráfico São Francisco, dos santos terceiros franciscanos contemporâneos a Francisco, ou mesmo do século posterior à sua morte, e também a representantes de outras ordens religiosas relacionadas ao franciscanismo e sua época. É comum encontrarmos também representações da Paixão de Cristo e devoções locais.

Encontramos uma grande semelhança entre as representações encontradas hoje nas Igrejas das Ordens Terceiras e aquelas citadas na relação das respectivas Procissões de Cinzas das localidades estudadas. Fica evidente que este programa iconográfico das esculturas e principalmente das imagens de vestir das ordens terceiras está articulado com a Procissão de Cinzas. É importante ressaltar que apesar da possibilidade de troca, “renovação” ou “transformação” das imagens de vestir, há uma certa continuidade nas representações iconográficas através dos séculos. Além da procissão, há também representações importantes para a ordem e vinculadas às outras cerimônias e rituais religiosos, como vias sacras, sermões e outras solenidades, que com seus aparatos efêmeros compõem o calendário festivo dos terceiros franciscanos. (ver Apêndice.1 - Iconografia das Igrejas das Ordens Terceiras Franciscanas ; Apêndice.2 - Iconografia da Procissão de Cinzas; Apêndice.3- Cronologia e Iconografia)

É importante ressaltar, que nas Ordens Terceiras Franciscanas em Minas Gerais encontramos uma riqueza muito maior de representações escultóricas que pictóricas, ao passo que no litoral a representação pictórica é mais utilizada, através de pinturas sobre tela, pinturas parietais, forros e azulejaria. Entretanto, encontramos, alguns casos isolados como, por exemplo, em Ouro Preto, onde temos um conjunto de oito telas e uma pintura no forro da sacristia, as quatro telas nas laterais da nave e o magnífico forro da nave, com a representação da Nossa Senhora da Porciúncula. Em Mariana há duas pinturas representando São Francisco no forro da sacristia e em Diamantina uma pintura no forro representando São Francisco do Amor Divino.

### **1.1.1 - NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO**

Nossa Senhora da Conceição é a padroeira da Ordem Terceira Franciscana, sendo representada em todos os templos estudados. É sempre uma imagem de vulto, de talha inteira, dourada e policromada, ocupando o trono, e podendo ser encontrada em sua base, no topo ou mesmo noutro local, mas sua presença é infalível na capela-mor. Apesar da presença da Virgem ser unânime em todas os altares das ordens, em Recife a imagem entronizada é Nossa Senhora da

Ajuda, em Olinda é Nossa Senhora das Neves e em Ouro Preto é Nossa Senhora Rainha dos Anjos ou da Porciúncula.

Entre as várias invocações marianas conhecidas no Brasil <sup>4</sup>, nenhuma foi mais honrada que a Imaculada Conceição. Ela foi padroeira do Brasil Colônia, e Império, e sob a invocação de Nossa Senhora Aparecida é padroeira da República Brasileira. Em pesquisa realizada nos inventários do IPHAN, em Minas Gerais, Nossa Senhora da Conceição é a sexta maior invocação, contando com 57 esculturas do total de monumentos inventariados. Os franciscanos levaram o culto da Virgem da Conceição por todo o país, “(...) *não só pelas Igrejas como também por capelas rurais e oratórios. Pelo número de imagens inventariadas é fácil perceber a relevância que seu culto alcançou, e que ainda persiste, nas Minas Gerais.*”<sup>5</sup> E segundo Boschi, foram identificadas quatorze irmandades coloniais mineiras, dedicadas a Nossa Senhora da Conceição.<sup>6</sup>

Em Ouro Preto e São João del-Rei a presença da Virgem Maria extrapola o âmbito interno da igreja e dos altares, apresentando-se no frontispício de suas respectivas Capelas das Ordens Terceiras Franciscanas. Em São João Del Rei, abaixo do óculo central e entre as duas janelas do coro, temos uma coroa esculpida em bloco único de pedra sabão, e abaixo, num medalhão, a figura da Imaculada Conceição com uma fita em sinuosas curvas onde se lê: “*Tota pulchra es, Maria, et macula originalis non est in Te*”. **(FIG. 1)** Em Ouro Preto, também encimada por uma coroa real, temos um medalhão com a figura da Virgem. “*As flores de girassol e as rosas que o arrematam são atributos da Virgem. Por sua atitude corporal, sugere-nos estar ascendendo aos céus. A imagem da mãe de Deus terá fundamental importância na devoção franciscana e nesta igreja encontraremos sua imagem sempre nos locais de maior destaque*”.<sup>7</sup> **(FIG. 2)**

Há no Convento de Santo Antônio, no Rio de Janeiro, uma gravura representando a “árvore genealógica espiritual” da criação da Ordem Franciscana, estando Francisco segurando a base da cruz, seguida dos três ramos da ordem: primeira, segunda e terceira, e no topo a imagem de Nossa Senhora da Conceição patrona e rainha da ordem. **(FIG. 3)**

---

<sup>4</sup>MEGALE, 2001.

<sup>5</sup>ALVES, 2005, cap. 2, p. 69-121, p. 72.

<sup>6</sup>BOSCHI, 1986, p. 187.

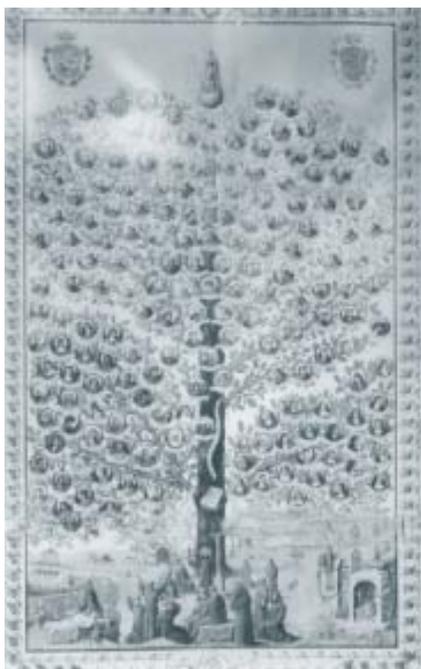
<sup>7</sup>HILL, 1987, p. 26.



**Figura. 1** - Nossa Senhora da Conceição - frontispício da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - São João del Rei



**Figura. 2** - Nossa Senhora da Porciúncula - frontispício da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Ouro Preto.



**Figura. 3** - gravura “árvore genealógica espiritual” - Convento Santo Antônio - Rio de Janeiro

Na Procissão de Cinzas dos Terceiros franciscanos o andor da Virgem da Conceição era quase sempre o primeiro. Nos Estatutos da Ordem Terceira de Mariana de 1765, onde está estabelecida a ordem dos treze andores temos em primeiro lugar o andor da Conceição: “*dous anjos degalla, E logo o Andor de N. Senhora da Conceição com 4 lanternas*”.<sup>8</sup>

A concepção de Maria foi celebrada muito antes de se tornar doutrina ou ser representada na arte. Foram mil anos de defasagem entre o início desta celebração e a proclamação do dogma da Imaculada Conceição, por Pio IX em 1854, que tornou a questão incontestável para os católicos. Dom Afonso Henriques (1109-1185), primeiro monarca português, proclamou a Virgem Maria padroeira de seu reino,

<sup>8</sup> Estatutos Municipais da Ordem Terceira do Serafim Humano e Glorioso Patriarca São Francisco da cidade de Mariana. Ano de 1765, cap. 41º, f. 71v. Pertencente ao Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana.

na época em que os portugueses estavam reconquistando o território dos mouros. Confrarias e ordens monásticas e militares em toda Europa invocavam a Imaculada Conceição como padroeira. No século XV sua festa já estava difundida por toda Europa e em 1476 o franciscano Sixto IV encomendou um programa litúrgico oficial para o dia oito de dezembro. Em 1491 Inocêncio VIII reconheceu a fundação da Ordem das Concepcionistas que devia obediência à Ordem Franciscana. Foi a partir de teólogos franciscanos que a crença imaculista atingiu os monarcas espanhóis, a nobreza e finalmente o povo. Porém o período de maior atuação da monarquia espanhola em favor da Imaculada Conceição foi justamente a época de domínio sobre Portugal e sobre as Américas.<sup>9</sup> Em Portugal, Nossa Senhora da Conceição possuía grande número de devotos, quando seu culto foi oficializado por D. João IV, primeiro rei da dinastia de Bragança, coroado a 1º de dezembro de 1640, data em que se iniciava a festa da Imaculada Conceição. Em 1646, com a aprovação das Cortes de Lisboa, ele dedicou o reino português à Virgem Imaculada e sua festa tornou-se oficial e obrigatória em todo o território lusitano, assim como nas colônias.<sup>10</sup>

Conforme Melo e Souza, foi através do culto imaculista que Dom João IV quis provar a legitimidade de seu poder, ligando a dinastia de Bragança, que ele iniciava, como o primeiro monarca português que deu origem a um culto nacionalista de Maria, Dom Afonso Henriques. Através deste ato, Nossa Senhora da Conceição tornou-se símbolo da restauração monárquica que ele assegurou, propondo que, para além deste papel, ela tenha servido também como símbolo para aqueles que buscavam justificar a conquista portuguesa no Brasil. Assim como na Europa, o culto imaculista no Brasil foi propagado intensamente por ordens religiosas, como os jesuítas e os franciscanos, que eram reputados como ardentes defensores do privilégio de Maria. Igrejas franciscanas comprovam esta devoção no seu programa iconográfico, sendo fundadas diversas províncias com o nome da Imaculada Conceição. Assim, para compreender o seu papel na história social do Brasil, é preciso apreender seu culto como uma manifestação da mentalidade monástica de um lado e patriarcal de outro. *“Foi a mentalidade monástica a responsável pela criação do culto, da liturgia e da iconografia imaculista no Ocidente. Foi a mentalidade patriarcal - na figura dos teólogos, artistas, reis e papas - a responsável por sua intensa propagação nos séculos XVI e XVII”*.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> MELO E SOUZA, Maria Beatriz, 1990/92, p. 341- 342.

<sup>10</sup> MEGALE, 2003, p. 21.

<sup>11</sup> MELO E SOUZA, Maria Beatriz, 1990/92, p. 346- 347.

## 1.1.2 - SÃO FRANCISCO DE ASSIS

Le Goff<sup>12</sup> demonstra a importância dos mendicantes, principalmente dos franciscanos na evolução da concepção da santidade com o estabelecimento de um modelo “evangélico”, fundado sobre o ascetismo, a pobreza e o zelo pastoral. Para os franciscanos, os milagres não constituem a santidade, mas sua manifestação. A vida, as virtudes são o essencial. A sedução, em vida e depois da morte de São Francisco contribuiu muito para impor um modelo de santidade, na imitação cristológica em que predominam a humildade, a pobreza e a simplicidade. Mas a devoção popular, aos santos franciscanos manteria formas tradicionais, tendo deles uma visão de taumaturgos e se preocupando principalmente com suas relíquias.

A santidade mediterrânea identifica-se com um tipo de vida e de um modelo de comportamento, que se baseiam na pobreza e na renúncia. Trata-se, agora, de um ascetismo por analogia que visa tornar o homem semelhante a Cristo. São Francisco, morto em 1226, o “poverello” de Assis, é certamente quem mais longe levou esse esforço de atualização da mensagem evangélica na vida terrena, chegando a ponto de reproduzir na carne a Paixão de Cristo. A sua vida é a expressão acabada da nova concepção de santidade, fruto de uma vivência íntima e de um amor que tentava descobrir em todos os homens, e, sobretudo nos mais deserdados, a face de Deus.<sup>13</sup>

O traço mais impressionante da iconografia de São Francisco é sua dualidade. Nasceram sucessivamente duas iconografias franciscanas, a primeira, que pode chamar-se de Giottesca, se desenvolveu entre o século XIII e a Reforma, e a segunda é chamada pós-tridentina, porque remonta ao Concílio de Trento, sendo uma criação da Contra Reforma. Esta iconografia, na Idade Média, é quase exclusivamente italiana e, sobretudo, específica de Úmbria e Toscana. A partir do século XVII se torna internacional, sobretudo espanhola e francesa. A imagem e o tipo físico do santo se transformaram - em lugar do monge sorridente das *fioretti*, com aspecto feliz, que considerava a alegria uma virtude – preferiu-se representá-lo com os traços de um asceta magro e de expressão torturada, segurando um crucifixo ou uma caveira.<sup>14</sup>

Male, fala da numerosa família franciscana e da necessidade da representação do grande patriarca

---

<sup>12</sup> LE GOFF, 2001, p. 236-237.

<sup>13</sup> VAUCHEZ, 1989, cap. IX, p.220.

<sup>14</sup> REAU, 2000, Tomo. 2, v. 3, p. 547.

nas suas igrejas, mas agora sob os aspectos de um santo da Contra Reforma. Assim, a arte do século XVII apenas tinha retido da vida de São Francisco o que ela tinha de mais maravilhoso: os êxtases, as visões, as mensagens do céu. Todas estas cenas sobrenaturais arrebatavam a imaginação para fora deste mundo.

“O poeta que cantava os louvores de Deus, que admirava em cada criatura uma pincelada de sua inteligência e de seu amor, que falava da morte com ternura e a chamava minha irmã, foi representado sob os traços de um magro asceta meditando sobre o seu crânio. Não há nada de mais típico que o São Francisco gravado por Villamena, rude penitente curvado sobre seu grande crucifixo e sua cabeça de morte. O santo que foi todo amor traz agora sob seu rosto queimado pela febre a marca da angústia e da dor”.<sup>15</sup>

Schenone<sup>16</sup> fez um estudo aprofundado relatando a variedade de temas relacionados à vida de São Francisco na América Latina, sejam pintados, esculpidos, gravados, etc. Sua fama ultrapassou os limites da Igreja católica para converter-se numa figura universalmente admirada, contribuindo para tão grande fama, certos traços de sua personalidade como sua grande bondade, o amor à natureza, principalmente aos pássaros e outros animais e alguns feitos narrados pelas *Floreçillas*, que acentuam aspectos sentimentais de seu temperamento, que são evidentemente parciais. No entanto, a idéia que fundamentou sua vida foi a de um *alter Christus* e mais ainda, um Cristo Crucificado.

### 1.1.3 - SÃO FRANCISCO DE ASSIS E SUAS REPRESENTAÇÕES ESCULTÓRICAS

Nas Ordens Terceiras estudadas, a iconografia do patriarca São Francisco está representada na escultura através de várias formas: São Francisco das Chagas ou a cena da Estigmatização, o São Francisco Penitente, a Aprovação da Regra da Ordem com Francisco ajoelhado aos pés do papa, o Abraço de São Francisco a Cristo ou o Amor Divino, e mais raramente São Francisco Morto e a Justiça Divina. (ver Apêndice.1 - Iconografia das Igrejas das Ordens Terceiras Franciscanas)

---

<sup>15</sup> “Le poète qui chantait les louanges de Dieu, qui admirait dans chaque créature une étincelle de son intelligence et de son amour, qui parlait à la mort avec tendresse et l’appelait “ma soeur” fut représenté sous les traits d’un maigre ascète méditant sur un crâne. Il n’y a rien de plus typique que le Saint François, gravé par Villamena, rude pénitent courbé sur son grand crucifix et sa tête de mort. Le saint, qui fut tout amour, porte maintenant sur son visage brûlé par le fièvre l’empreinte de l’angoisse et de la douleur” [tradução nossa] MÂLE, 1984, p. 413-414.

<sup>16</sup> SCHENONE, 1992, v. 1. p- 329.

A pintura possibilita uma variedade de representações iconográficas narrativas da vida do santo que a escultura não abarca. No entanto, encontramos alguns conjuntos escultóricos que possibilitam representações mais complexas, comportando um conjunto de até quatro ou mais esculturas, como por exemplo, a Aprovação da Regra e a Justiça Divina.

Nas capelas terceiras estudadas encontramos uma variedade grande de cores para o hábito de São Francisco e dos terceiros franciscanos. As cores encontradas são o marrom, o preto, o cinza e o bege. As imagens da Ordem Terceira da Bahia possuem o hábito cinza, em São João del-Rei o hábito é preto, no Rio de Janeiro algumas tem o hábito bege. Quanto ao modelo do hábito temos sempre uma túnica longa, cinturada por cordão branco com nós<sup>17</sup> e uma esclavina com capuz. Male<sup>18</sup> se refere ao cordão de três nós, circundando os rins, usado pelos leigos como uma proteção contra os pecados. Quanto aos santos terceiros, além do hábito franciscano, temos alguns atributos que são acrescentados conforme a vida do santo representado.

De acordo com as regulamentações atuais a cor do hábito é o marrom, mas em épocas passadas houve uma certa variedade de cores, em razão da regra deixada pelo seu fundador que estabelecia: *“Vistan una túnica con capilla y cordón: vistan todos de paños viles. De ahí que los hubo de sayal u otras telas de lana y de varias tonalidades que iban desde el castaño oscuro hasta el grisáceo, pasando por los tonos pardos. A fines del siglo XVIII y comienzos del XIX usaran también el color azul en memoria de la Virgen y ello es de fácil comprobación tanto en la pintura como en la imaginería americana de la época”*. [grifos nossos]<sup>19</sup>

Deus fala a Francisco em Porciúncula na voz de um padre que lê, na missa um trecho do evangelho de Mateus : *“(…)Vai, disse o Salvador, e anuncia por toda parte que o reino de Deus está próximo. O que recebestes gratuitamente, dá gratuitamente. Não carregue nem ouro nem prata no teu cinto, nem saco para a estrada, nem duas túnicas, nem calçado, nem bordão; porque o operário tem dignidade para manter-se por si.”* Neste dia se cumpriu o ato final de sua conversão, Francisco solta um grito: *“Eis o que quero, é isto que procuro, isso que desejo*

---

<sup>17</sup> “Quanto ao número de nós no cordão de São Francisco, o Manual dos Cordígeros diz que podem ser cinco ou três, que significam respectivamente as cinco chagas de Jesus e os estigmas de São Francisco, ou então as três grandes virtudes do Seráfico Pai: A Pobreza, a Castidade, e a Penitência. Os cordígeros dizem que os três nós também significam a sua união com as três ordens fundadas por São Francisco.” [www.religiosidadepopular.uaivip.com.br/cordãosfr.htm](http://www.religiosidadepopular.uaivip.com.br/cordãosfr.htm)

<sup>18</sup> MÁLE, 1984, p. 414.

<sup>19</sup> SCHENONE, 1992, v. 1, p.329.

*fazer do fundo do coração. Transbordando de alegria, descalça os sapatos, joga fora seu bordão e não conserva mais do que uma única túnica, que amarra com uma corda à maneira de cinto. Essa túnica enfeita-a com uma imagem de Cristo e a confecciona tão áspera que aí crucificará sua carne com seus vícios e seus pecados, tão pobre e tão feia que ninguém no mundo a invejará.[grifos nossos] <sup>20</sup>*

Na nova iconografia pós-tridentina o hábito de franciscano foi substituído por outro de capuchinho, sem dúvida porque os franciscanos reformados encarnavam com maior fidelidade o espírito de penitência da época<sup>21</sup>. Os hábitos que usou Francisco, dois dos quais se conservam em Assis, são uma túnica de lã muito rústica e de cor desigual com o capuz unido e sem esclavina. Os capuchinhos assim a usaram posteriormente para se assemelharem ao patriarca.<sup>22</sup>

#### **1.1.4 - SÃO FRANCISCO DAS CHAGAS OU A CENA DA ESTIGMATIZAÇÃO**

Este tema é o mais importante da iconografia franciscana e a mais significativa das cenas da vida do santo, pois a experiência mística dos estigmas foi considerada como uma confirmação da santidade de sua missão, assim como de sua obra. Também era para Francisco a concretização do desejo de render sua alma a Cristo, o que alcança dois anos antes de sua morte, com sua transformação em um novo crucificado, o *Alter ego* - o próprio Cristo - o único santo que recebeu as chagas de Cristo.<sup>23</sup> Jesus padeceu as dores da crucificação durante pouco tempo, porém Francisco suportou durante dois anos as chagas da estigmatização que é uma espécie de crucificação sem cruz.<sup>24</sup>

Segundo Le Goff, Francisco passou o inverno e a primavera em Grécio, foi a Porciúncula para o capítulo geral de junho, o último que assistiu. Em seguida, foi para um novo retiro, o de Alverne. Só levou consigo alguns frades, os mais caros ao seu coração, “os três companheiros” Leão, Ângelo e Rufino, além deles Silvestre, Iluminado, Maseo e, talvez, Bonizzo.

---

<sup>20</sup> LE GOFF, 2001, p. 68-69.

<sup>21</sup> REAU, 2000, v. 3, p. 558.

<sup>22</sup> SCHENONE, 1992, v. 1, p. 329.

<sup>23</sup> SCHENONE, 1992, v. 1, p. 387.

<sup>24</sup> REAU, vol.1, 2000, p. 546.

Em 1224 no Monte Alverne, Francisco abre o Evangelho e cai na narrativa da Paixão de Cristo. Num outro dia - talvez 14 de setembro - teve sua última visão: “Um homem com seis asas como um Serafim, braços abertos e pés juntos fixados sobre a cruz. E como meditasse sobre esta visão, fundas feridas sangrentas formaram-se sobre suas mãos e sobre seus pés, e uma chaga aparece em seu lado. Francisco terminou sua caminhada à imitação de Cristo. É o primeiro estigmatizado do cristianismo, “o servo crucificado do Senhor crucificado”. O fato o torna tão confuso quanto recompensado. Ele procura esconder seus estigmas, envolvendo pés e mãos com ataduras. Enquanto viveu, segundo Tomás de Celano, só Frei Elias os viu e Frei Rufino os tocou. Quando morreu, os que o cercavam precipitaram-se sobre seu corpo e o número dos que afirmavam ter visto os estigmas de Francisco não parou de crescer durante todo século XIII.<sup>25</sup>

Os elementos da Estigmatização de Francisco são copiados da “*Visão de Isaías*” (Is. 6: 1-14), que descreve com termos semelhantes o Serafim de seis asas. A Estigmatização sobre o Monte Alverne está copiada da “*Agonia de Cristo no Monte das Oliveiras*”, onde o Serafim corresponde ao anjo com o cálice, que aparece a Jesus em oração. A evolução do tema é muito clara, o Serafim da visão de Isaías se transforma pouco a pouco em Jesus Cristo voando.<sup>26</sup>

O São Francisco das Chagas ou a Estigmatização no Monte Alverne é o conjunto escultórico formado pelas imagens do Cristo Crucificado e por São Francisco de joelhos recebendo os estigmas. Sobre as Chagas, Schenone faz um interessante comentário: Francisco deve ter a chaga do lado direito do peito, pois a estigmatização ocorreu frente a frente, portanto se Cristo possui a chaga no lado esquerdo, Francisco deve tê-la no direito, tal qual uma gravura que se imprime no papel.<sup>27</sup>

As composições que mais se difundiram na América são as que seguem a fórmula medieval, muito mais simples, claras e didáticas que as dramáticas cenas barrocas. Mostram o *Poverello* de joelhos, raramente de pé, extático diante do crucifixo-serafim, suspenso no ar mediante asas.<sup>28</sup>

<sup>25</sup> LE GOFF, 2001, p. 89.

<sup>26</sup> REAU, 2000, v.3, p. 556.

<sup>27</sup> SCHENONE, 1992. v. 1, p.330.

<sup>28</sup> SCHENONE, 1992 v. 1, p. 388.

Todas as ordens pesquisadas possuem esta representação escultórica e na maioria das vezes ela está localizada na capela-mor da igreja. Tem sempre o Cristo pregado à cruz, com os olhos abertos podendo ter asas ou não. No caso do Rio de Janeiro e São Paulo, o Cristo possui três pares de asas, dois pares saem da direção das costas e o outro par sai da direção dos quadris. **(FIG. 4)** Em Minas nenhuma das imagens do Cristo possui asas atualmente<sup>29</sup>. O São Francisco está sempre de joelhos e tem os braços estendidos, sendo que na representação escultórica, a transferência das chagas é simbolizada e visualizada por fitas vermelhas ligando as Chagas do Cristo a Francisco. Na grande parte das representações encontradas deste conjunto escultórico o Cristo é uma imagem de talha inteira com a chaga definida do lado direito e o São Francisco é sempre uma imagem de vestir.



**Figura. 4 - São Francisco das Chagas – capela-mor da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Rio de Janeiro**

Esta representação, o cerne da devoção franciscana, está presente no frontispício de duas igrejas da Ordem Terceira em Minas Gerais: Ouro Preto e São João del Rei. Em Ouro Preto, no óculo o “(...) *Cristo Seráfico envolto em nuvens e circundado por anjos no lado superior esquerdo, e no lado inferior o santo ajoelhado recebendo os estigmas e ladeado por uma igreja e por dois vegetais. (...)*”<sup>30</sup> **(FIG. 5)** Também em São João Del Rei temos no frontão entre as duas torres, esculpido em pedra sabão, o episódio do Monte Alverne com o Cristo Crucificado na lateral esquerda ao alto, e São Francisco de joelhos do lado direito. Conforme Gaio<sup>31</sup> “(...) estão representados o *Frei Masseo em profunda oração e uma ovelhinha, na qual se metamorfoseou, por momentos o frei Leão. Tinha este o apelido de frei Peccorella, e nesse doce animalzinho se*

<sup>29</sup> O que não significa que nunca possuíram asas, e sim a possibilidade de terem perdido. Em Ouro Preto, na ordem terceira franciscana, Ataíde fez a policromia de várias esculturas para a Procissão de Cinzas de 1805, sendo uma delas uma imagem do Cristo com asas, que necessariamente só pode ser para esta representação, pois o único Cristo alado é o do Conjunto de São Francisco das Chagas. “*A imagem do Snr: Crucificado e os Sangues de Carmim (ilegível); a cruz, Título, Coroa de Espinhos os (ilegível) e as Azas.*”

MORESI, 2005. cap.5, p. 335, 336, 337.

<sup>30</sup> HILL, 1987, p. 30.

<sup>31</sup> GAIO SOBRINHO, 2001, p. 74.

*transformou por ter desobedecido à ordem que lhe dera Francisco de não se aproximar do cimo do monte”.* (FIG. 6) Esta representação está presente também em pinturas, em painéis e forros das Igrejas da Ordem Terceira em São Paulo e Olinda, como também na azulejaria na igreja da Ordem Primeira, também em São Paulo.



**Figura. 5 - São Francisco das Chagas - frontispício da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Ouro Preto**



**Figura. 6 - São Francisco das Chagas - frontispício da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - São João del Rei**

A iconografia reúne dois momentos sucessivos, o aparecimento do Cristo-Serafim e depois que este desaparece surgem os estigmas. Há casos em que se copiaram gravuras barrocas, onde o santo extático está desmaiado nos braços dos anjos enquanto dura a visão. Schenone nos dá um exemplo cuzqueño onde há tarjas explicativas: *“Y a cada llaga cae em el suelo como muerto de donde lo levantan los ángeles confortándolo em sus brazos”*.<sup>32</sup>

Há uma representação denominada Extasy de São Francisco na Capela Raymondi, San Pietro in Montorio de Gianlorenzo Bernini, em Roma, onde Francisco está desmaiado sendo carregado por anjos. Em Ouro Preto, na pintura do forro da sacristia temos uma pintura semelhante, onde São Francisco é carregado pelos anjos, porém está acordado e sem dramatismo algum na representação. Esta parece ser a cena após a impressão das Chagas, citada por Schenone.

No Museu de Arte Sacra de São Paulo há uma representação em terracota, onde o Cristo alado e sem a cruz abraça São Francisco com as duas mãos e as asas, numa interpretação singular de

<sup>32</sup> SCHENONE, 1992, p. 388.

valor excepcional. De acordo com Schenone<sup>33</sup>, “(...) *la escultura tan original del abrazo de San Francisco con el Cristo-serafin, insisto en que se trata de una solución iconográfica*



**Figura. 7 - São Francisco - Museu de Arte Sacra de São Paulo**

*única del momento de la impresion de las llagas en San Francisco durante su estadia en el Monte Alverna*”. Concordamos com Schenone, pois o Cristo-serafim se solta totalmente da cruz abraçando o santo com as mãos e as asas. Vimos também, a possibilidade desta representação ser uma fusão da Impressão das Chagas com a representação do São Francisco do Amor Divino. **(FIG. 7)**

Para Baumgarten<sup>34</sup> esta escultura paulista pode ser analisada como uma interpretação seletiva de diferentes modelos iconográficos. “(...) *Na escultura paulista encontramos a tentativa de visualizar por meio do corpo os dogmas da alma e a relação entre corpo e alma. (...)*” O autor analisa o “*Sermão das Chagas de S. Francisco*” de 1643, considerando que Padre Vieira escolheu a mais impressionante metáfora quando descreve a corporalidade da estigmatização. “(...) *Neste exemplo ele usa o gênero da escultura, que era, na minha opinião, o meio predominante nas artes plásticas na América Portuguesa.*”

E como as Chagas que uma vez se abriram e esculpiram no monte Calvário, se haviam de abrir e esculpir outra vez no monte Alverne, por isso diz o Anjo, que não só se havia de abrir e esculpir a pedra, senão que

<sup>33</sup> SCHENONE, 1992. p. 388.

<sup>34</sup> BAUMGARTEN, 2005, v.3, p. 27-36,

se haviam de abrir as mesmas aberturas, e que se haviam de esculpir as mesmas esculturas; uma vez abertas e esculpidas em Cristo, outra vez abertas e esculpidas em Francisco. Em Cristo aberta e esculpida a pedra: em Francisco abertas e esculpidas as esculturas”.<sup>35</sup>

### 1.1.5 - SÃO FRANCISCO PENITENTE

A representação de São Francisco meditando sobre um crucifixo ou sobre uma caveira faz parte da iconografia franciscana pós-tridentina denominada por Reau:

“ É sobretudo na obra de El Greco que se materializa este novo tipo, em contradição formal com o italiano, afável e doce, às vezes um tanto insípido, criado por Giotto. Pode-se dizer que ele recriou, substituindo o rosto iluminado de alegria da arte italiana, por uma máscara de asceta, consumido pelo ardor místico. El Greco transformou o poverello de Umbria em um São Francisco de Toledo. De qualquer forma o novo tipo se impôs com força irresistível em toda arte espanhola do século XVII. A julgar pelas realizações artísticas, foi nos conventos de capuchinhos espanhóis e flamengos que nasceu esta nova iconografia e daí sua difusão internacional.”<sup>36</sup> **(FIG. 8)**

É muito comum a representação do São Francisco Penitente, de pé, extático, vestido com o hábito franciscano, tendo na mão direita um crucifixo pequeno com a imagem do Cristo, ou uma cruz grande de fundador de Ordem, e na esquerda uma caveira. Este é um tema bastante difundido em terras americanas, sendo, esta composição, “(...) *un verdadero clisé, usado tanto para realizar esculturas como pinturas.*”<sup>37</sup>

Em todas as ordens terceiras pesquisadas encontramos esta representação, entronizada em nichos dentro das igrejas, ou mesmo, como imagem processional de vestir. Em Ouro Preto esta representação está no trono do altar-mor, diferente de



**Figura. 8 - São Francisco e o frade Leão - El Greco. Museu de Otawa**

<sup>35</sup> BAUMGARTEN, 2005, v.3, p. 27-36, *Apud* VIEIRA, 2001. p. 421.

<sup>36</sup> REAU, 2000, v. 3, p. 547,558.

<sup>37</sup> SCHENONE, 1992, v. 1, p.331.

todas as demais igrejas estudadas, onde o trono é ocupado pelo São Francisco das Chagas, que atualmente se encontra no consistório. **(FIG. 9)** Um documento de 5 de dezembro de 1771 nos faz conjecturar que a imagem do patriarca foi originalmente colocada no trono, local de maior importância da capela. “(...) visitando a Imagem de São Francisco de Assis e achando-a decente, perfeita e conforme o seu original a benza na forma do Ritual Romano; e coloque-a em o lugar deputado na Capela de Nossa Senhora dos Anjos, fazendo a dita colocação com procissão.(...)”<sup>38</sup> (Ver capítulo. 2, p. 158, 159)

Em Diamantina, da mesma forma que em Ouro Preto, o São Francisco Penitente se encontra no trono do altar - mor. Em Mariana esta imagem está entronizada no nicho do altar - mor ao lado de São Domingos e em São João del-Rei está em um retábulo colateral. **(FIG. 10)**



**Figura. 9 - São Francisco Penitente – capela mor da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Ouro Preto**



**Figura. 10 - São Francisco Penitente – retábulo colateral da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - São João del Rei**

<sup>38</sup> TRINDADE, Raimundo, 1951, p. 447.

A Ordem Terceira de Salvador possui o São Francisco penitente representado em um nicho na fachada da igreja, localizado em sua zona central. *“Trata-se de uma figura paternal, serena, clássica, contrastando com todos os agitados elementos daquele frontispício”*.<sup>39</sup> (FIG. 11)



**Figura. 11 - São Francisco penitente- frontispício da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Salvador**

### 1.1.6 - SÃO FRANCISCO ABRAÇANDO CRISTO OU AMOR DIVINO

São Francisco do Amor Divino é denominado o conjunto composto por Cristo Crucificado abraçando São Francisco. O Cristo é sempre representado com o braço esquerdo preso na cruz e o direito solto sobre o ombro do santo, como a abraçá-lo. São Francisco está sempre de pé e tem o rosto voltado para o rosto do Cristo.

Segundo Mâle, este belo tema do Cristo se soltando da cruz aparece no fim da Idade Média, sendo esta cena criada para lembrar a vida de São Bernardo<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> CASIMIRO, 1996, p. 147.

<sup>40</sup> São Bernardo de Claraval nasceu em 1090 e morreu em 1153, sendo canonizado em 1174. Era um religioso circeciense, um dos grandes doutores da Igreja. Segundo Schenone São Bernardo estava meditando sobre a Paixão de Cristo quando Este lhe apareceu descravando sua mão da cruz, o abraçando e dando de beber da sua chaga no peito.

SCHENONE, 1992, v. 1, p. 191-192.

“Nada é mais belo que o São Francisco sustentando o Cristo pintado por Murillo, para os capuchinhos de Sevilha. De seus dois braços, de seu olhar de todo seu ser, o santo se ampara a seu Deus; mas um profundo respeito se mistura a seu amor. Neste minuto ele realizou o seu sonho. Com um de seus pés repousa sobre um globo, que é o mundo, renunciando a terra porque possui o céu. O Cristo responde ao amor com amor: Ele abaixa o rosto pleno de ternura e coloca a mão sobre o ombro com afetuosa bondade de um amigo. Jamais se pôde melhor exprimir o eterno desejo do Cristianismo: a união do homem com Deus”.<sup>41</sup> (FIG. 12)

De acordo com Schenone<sup>42</sup>, esta iconografia parece não se relacionar diretamente a nenhuma cena da vida do santo descrita pelos hagiógrafos “(...) *creo que es una alegoria del amor entre los dos personajes simultáneamente a la del rechazo del mundo por el “Poverello”*. No me parece que sea una representación de un momento “histórico”. [informação via e-mail]

Esta é uma iconografia pós-tridentina, onde Francisco se vê transportado em sonho sobre o Gólgota, desejando elevar-se até o Cristo Crucificado, para abraçar o corpo do Redentor, porém, é Cristo que solta seu braço direito da cruz e apoia docemente sobre o ombro do santo, enquanto o olha com ternura.<sup>43</sup>



**Figura. 12 - São Francisco e o Crucificado, Murillo – 1668 - Museu Provincial de Sevilha**

<sup>41</sup> “Ce beau theme du Christ se détachant de la croix pour se donner apparaît à la fin du Moyen Age: c’ est pour rappeler un trait de la vie de saint Bernard que fut crée cette touchante image. l’ art espagnol n’ a donc pás invente les grandes lignes du sujet, mais il y mis plus d’ âme. Rien n’ est plus beau que lè Saint François soutenant le Chist peint par Murillo pour les Capucins de Séville. De sés deux brás de son regard, de tout son éter, le saint s’ empare de son Dieu; mais un profond respect se mêle ‘a son amour. En cette minute, il a réalisé son revé.; d’ un de ses pieds il repose un globe, qui est le monde, renonçant ‘a la terre, puisqu’ il poss’ede le ciel. Le Christ répond à l’ amour par l’ amour: il abaisse vers le saint son visaghe plein de tenderse et met la main sur son epaule avec l’ affectueuse bonted’ un ami. Jamais peut- être on n’ a mieux exprime l’ éternel désir du christianisme: l’ union de l’ homme avec Dieu.”

MALE, 1984, p. 419.

<sup>42</sup>Informações concedidas pelo Professor Hector Schenone, via e-mail em 04/03/04.

<sup>43</sup> REAU, 2000, v. 3. p. 561

Francisco Ribalta introduz uma variante deste tema, Cristo com a mão descravada da cruz coloca sua coroa de espinhos, sobre a cabeça de São Francisco. **(FIG. 13)**



**Figura. 13 - Abraço de São Francisco ao Crucificado – Francisco Ribalta - 1620, óleo sobre tela - Museu de Valência- Espanha**

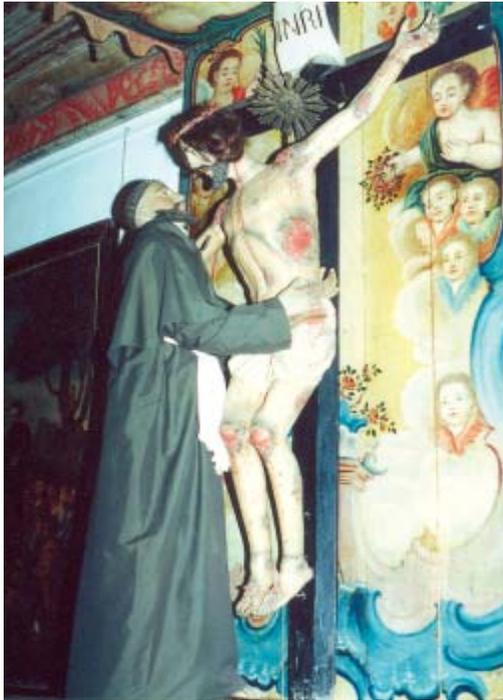
Apenas em São João Del Rei, temos a imagem de São Francisco do Amor Divino entronizado em um dos altares da Igreja. Em 1822 a Ordem Terceira faz um Termo “(...) *a fim de continuar a acabar o Altar chamado Amor Divino*”.<sup>44</sup> Na cartela atributiva deste altar temos a representação da coroa de espinhos com três cravos, o que condiz com a figura do Cristo crucificado abraçando São Francisco. Em 1825 a Mesa determina que “(...) *se aperfeiçoasse e encarnasse de novo a Imagem do Amor Divino, e juntamente branquear o novo Altar*”.<sup>45</sup>  
( Ver capítulo.2, p. 156)

Em Ouro Preto e no Rio de Janeiro estas representações estão atualmente na sacristia da Ordem Terceira, entronizadas em nichos. Em Salvador este grupo se encontra na tribuna, e segundo Alves, esta representação foi acrescentada em 1783 ao préstito. (ver capítulo.3, p. 186, 187) Em Recife está nas dependências do Hospital anexo à Ordem. Geralmente neste conjunto escultórico, o Cristo Crucificado é representado em talha inteira e o São Francisco é uma imagem de vestir de pé. **(FIG. 14)**

Em Diamantina, na pintura do forro da sacristia, há uma singular pintura representando o Amor Divino, pois São Francisco está de joelhos com a mão direita estendida e a esquerda sobre o peito, ao seu lado o Cristo crucificado desprega o braço direito da cruz e se apóia sobre o ombro do santo. Aos pés da cruz dois anjos, e ao fundo, nuvens e querubins. Na igreja e no Museu do Diamante não foram encontradas representações escultóricas desta iconografia. **(FIG. 15)**

<sup>44</sup> Livro de Pastoris e Termos da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis de São João Del Rei, 04/05/1822, fl. 156. Pertencente ao Arquivo da Ordem Terceira de São João Del Rei.

<sup>45</sup> Livro 1 de Termos e Deliberações da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis de São João Del Rei, 02/03/1825, s/p. Pertencente ao Arquivo da Ordem Terceira de São João Del Rei.



**Figura. 14 - São Francisco do Amor Divino – Sacristia da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis – Ouro Preto**



**Figura. 15 - São Francisco do Amor Divino - pintura do forro da sacristia da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Diamantina**

### 1.1.7 - CONJUNTO DA CÚRIA

O conjunto denominado Cúria é representado por São Francisco, o papa e cardeais, relatando o episódio da aprovação da Regra da Ordem Franciscana pelo papa. Neste grupo, São Francisco está ajoelhado, o papa está sentado, ladeado por dois ou mais cardeais, recebendo das mãos de Francisco a “Regra da Ordem”.

Le Goff questiona se a aprovação que Francisco ia pedir ao Papa seria exatamente de uma Regra, portanto a fundação de uma “Ordem”, e considera a questão do encontro com Inocêncio III bem complexa para o historiador, pois de acordo com a biografia de Tomás de Celano, o texto submetido ao papa se perdeu e é bem vago.

Francisco escreveu para si e para seus irmãos, presentes e futuros, simplesmente e em poucas palavras uma fórmula de vida e uma regra essencialmente composta de citações do Santo Evangelho, cuja perfeição ele desejava ardentemente tornar realidade”. “Vitae formam et regulam”:

tem-se a clara impressão de que o biógrafo de 1228 acrescentou “regula” (regra) por decisão própria e que a verdade está em “formula vitae” (forma (no diminutivo) de vida) – um simples formulário composto de algumas frases evangélicas orientando a vida e o apostolado dos irmãos”.<sup>46</sup>

Parece ter havido três entrevistas com o papa Inocêncio III. Numa primeira audiência o papa o toma ou finge tomá-lo por um criador de porcos. Numa segunda audiência, mediada por Guy, Bispo de Assis e pelo cardeal João de São Paulo, o papa se mostra espantado com a severidade da Regra, considerando uma loucura o evangelho integral. O papa pede a Francisco duas coisas: que reze e um novo adiamento. Neste ínterim, Inocêncio III teve um sonho: “*viu a basílica de Latrão inclinar-se como se fosse desabar. Um religioso “pequeno e feio” a sustentou em suas costas e a impediu de ir abaixo. O homem de seu sonho só poderia ser Francisco. Ele salvaria a Igreja.*”<sup>47</sup> Inocêncio III acreditando que Francisco salvaria a Igreja, aprovou o texto porém apenas verbalmente. Impôs aos frades que obedecessem a Francisco e a ele que promettesse obediência aos papas. Por fim, autorizou-os apenas a pregar.

Em 1221, onze anos depois, houve a redação e aprovação da Regra da Ordem Terceira, porém sem aprovação papal. Em 1223 o papa e o cardeal Ugolino pediram a Francisco que a retocasse. Afinal, a nova Regra ficou pronta na primavera ou verão de 1223, e enviada a Roma ainda foi retocada pelo cardeal Ugolino sendo aprovada por Honório III, pela bula de 29 de novembro de 1223, *Solet annuere*. Daí seu nome de *Regula bullata* (regra transmitida através de bula papal). A maior parte das citações do Evangelho da Regra de 1221 foi suprimida e Francisco com “a morte na alma” aceitou esta regra deformada. O fim do ano de 1223 era para alguns biógrafos a época da “grande tentação” de Francisco, quando ele quis abandonar a ordem criada, no entanto resignou-se, e a partir daí, encaminhou-se serenamente para a morte. Em 1224 Francisco recebe os estigmas de Cristo nas montanhas do Alverne e em 1226 morre em Porciúncula.<sup>48</sup>

Nos documentos das ordens terceiras pesquisadas não encontramos nenhuma referência ao nome do papa representado, sempre é citado o papa, pontífice, nunca se referindo a seu nome. Por que o nome do papa nunca é citado? Que significado terá este silêncio?

<sup>46</sup> LE GOFF, 2001, p.71.

<sup>47</sup> LE GOFF, 2001, p. 74.

<sup>48</sup> LE GOFF, 2001, p. 86-87.

No Livro de Termos<sup>49</sup> da Ordem Terceira de S. Francisco da Cidade de Mariana há um Termo de 1760 da aceitação do andor: “(...) *Um andor de madeira (...) uma imagem de N. P. S. Francisco, uma figura do Pontífice com tiara estofada, dois cardeais com túnicas, murças, barretes, tudo feito e acabado de barbarisco (...)*. Também em Mariana, nos Estatutos da Ordem de 1765, temos a seqüência dos andores da Procissão de Cinzas: “ (...) *dous anjos... 5º Andor do Pontífice, confirmando a Regra de N. S. Padre.*”<sup>50</sup> Em São João del Rei há um Termo<sup>51</sup> de 1830 que determina: “ (...) *que no novo e último Altar que se está fazendo se colocassem as Imagens do Pontífice dando a Regra e a de S. Francisco recebendo-a e as mais que pertencem a este Glorioso Passo da Instituição da Nossa Venerável Ordem*”. Em Ouro Preto no inventário de 1751<sup>52</sup> temos: “ (...) *uma imagem do pontífice que vai na procissão; 2 imagens de cardeais que vão na Procissão; 2 barretes encarnados (vermelhos) que levam os ditos Cardeais; 1 tiara do pontífice. (...) Um docel de damasco com franja e galão do Andor da Cúria*”. Em 1805, Atayde<sup>53</sup> recebe para policromar as imagens da Procissão de Cinzas: “ (...) *A do Pontífice, (...) A dos dous cardeais a ¾ cada hua... (...)*”. Em Recife<sup>54</sup> o quarto andor é o do pontífice confirmando a regra: “*vestido de pontifical, sentado em cadeira de damasco, e o N.S.P. de joelhos recebendo a confirmação.*” [grifos nossos]

Conforme Reau<sup>55</sup> na Basílica de Assis há duas representações de Giotto que se referem a São Francisco e ao papa Inocência III: “Sonho de Inocência III” e a “Aprovação da Regra” (**FIG. 16**)

Os afrescos de Benozzo Gozzoli, na Capela de São Francisco em Montefalco, parecem repetir as representações de Giotto, com a narração das mesmas cenas: “*O sonho de Inocência III*” e “*A confirmação da regra*”. A composição converge para o diálogo entre os olhares do papa na posição mais elevada e de São Francisco, ele também destacado em relação aos frades e aos

<sup>49</sup> Livro de Termos da Ordem Terceira de Mariana, 09-08-1758 a 28-08-18[80], fl. 6v. Pertencente ao Arquivo da Ordem Terceira de Mariana.

<sup>50</sup> Estatutos Municipais da Ordem Terceira do Serafim Humano e Glorioso Patriarca São Francisco da cidade de Mariana. Ano de 1765, cap. 41<sup>o</sup>, f. 71v. Pertencente ao Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana.

<sup>51</sup> Livro 1 de Termos e Deliberações da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de São João Del Rei, Termo de 13/06/1830, s/p. Pertencente ao Arquivo da Ordem Terceira de São João Del Rei.

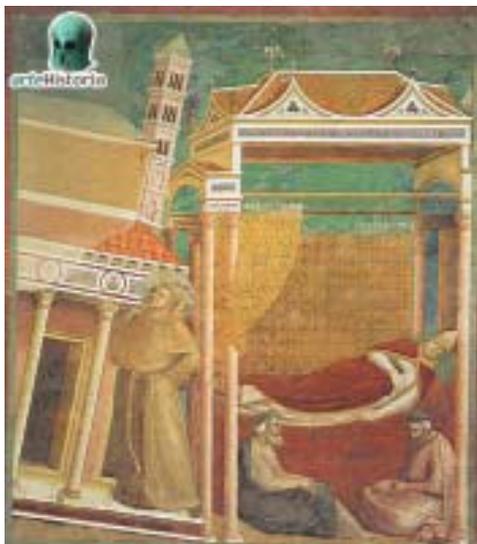
<sup>52</sup> Livro 1 de Inventários dos Bens e Fabrica da Venerável Ordem Terceira de Ouro Preto, 1751-1795, Termo de 18/7/1751, v. 209, f. 1v, 2v. Pertencente ao Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, de Ouro Preto.

<sup>53</sup> TRINDADE, Raimundo, 1951, anexo 1, doc. 16, p. 407, 408.

<sup>54</sup> PIO, 1967, p. 70.

<sup>55</sup> REAU, 2000, v. 3, p. 552.

cardeais que ladeiam o papa. Seus companheiros estão dispostos numa ordem que sugere uma vontade comum e também a constituição de um único corpo, isto é, a da nova ordem. Parece uma maneira de ressaltar o significado político da criação da ordem como se fosse um resultado unânime da vontade do santo e do papa. No entanto, julgamos que não foi bem assim. Tudo faz pensar que a cena representada signifique o resultado de vários encontros e negociações, envolvendo inclusive alguns cardeais, os quais atuaram de forma decisiva aconselhando o papa. (FIG. 17)



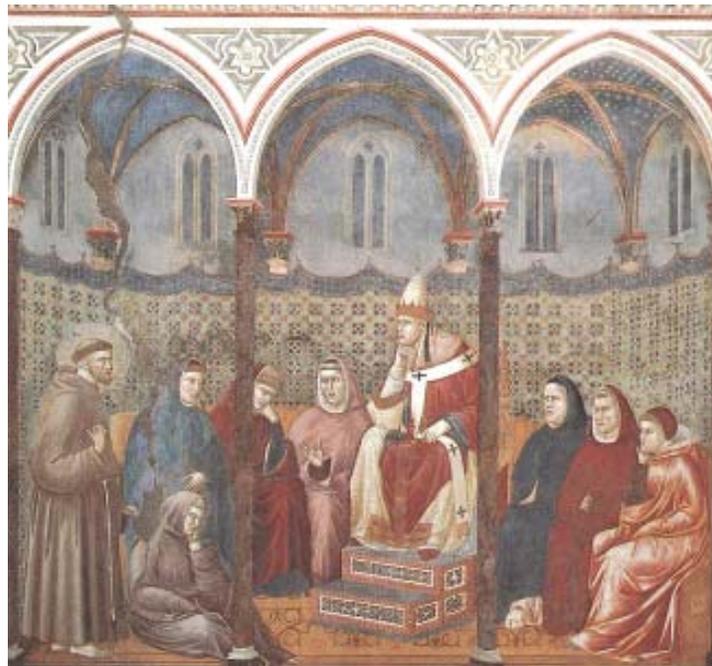
**Figura. 16 - Sonho de Inocêncio III - e a Aprovação da Regra – Giotto - afrescos de 1290 – 1300 - Basílica de São Francisco de Assis**



**Figura. 17 - Sonho de Inocêncio III - e a Aprovação da Regra - Benozzo Gozzoli - afrescos de 1452 - Capela de São Francisco em Montefalco**

A cena da aprovação da regra é certamente uma das mais importantes na iconografia franciscana e da ordem terceira. Diz respeito à institucionalização da ordem e a sua consagração. No contexto mineiro, onde as ordens primeiras não estavam presentes oficialmente, a cena pode ter assumido uma importância particular, consagrando a figura do fundador da ordem, e também a constituição da ordem leiga. Isso poderia contribuir para explicar a representação como fusão de duas cenas históricas e a indefinição sobre o nome do papa nos documentos, substituído pelo genérico “do Papa, Pontífice, da Cúria”. Quer dizer, a presença de Francisco é necessária para documentar a santidade do fundador e portanto, a cena representaria a confirmação verbal por parte de Inocêncio III. No entanto, é necessário também, representar a confirmação oficial, que aconteceu provavelmente sem a presença do santo, pelo pontífice Honório III. Parece se tratar de uma cena simbólica que reúne os dois eventos, destacando o caráter institucional da representação. No século XVIII a imagem já tinha se cristalizado numa representação oficial.

Há ainda um afresco de Giotto, intitulado “*Francisco ora em frente a Honório III*”, que parece se referir, segundo Schenone, a um encontro de Francisco com Honório III em 1217, pois Inocêncio morre em 1216. Quanto à aprovação oficial da regra por Honório III, não conseguimos referências de que Francisco estivesse com este papa, pois em fins de 1223, Francisco estava insatisfeito com a aprovação deformada da regra retocada por ele em 1221. (FIG. 18)



**Figura. 18 - São Francisco ora em frente a Honório III – Giotto - afrescos de 1290 - 1300 - Basílica de São Francisco de Assis**

Nas ordens terceiras estudadas encontramos algumas representações deste episódio, sendo sempre utilizadas imagens de vestir para este conjunto escultórico. Em São João Del Rei há um retábulo com esta representação, onde o Conjunto da Cúria esta entronizado no altar, possuindo cartela atributiva com uma tiara papal, o que demonstra ter sido executado para tal iconografia. **(FIG. 19)** (ver capítulo 2, p. 156, 157)



**Figura. 19 - Conjunto da Cúria – Retábulo da nave da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - São João del Rei**

Em São João del-Rei há um documento, que era usado para admissão de novos membros à Ordem, com uma ilustração na parte superior seguido de um texto, onde o ingresso se inscreve e fica de posse de um certificado de ilustre irmão da Ordem Terceira franciscana de São João Del Rei. Trata-se de uma gravura de 1754, impressa em Lisboa: “*Ant. Joach. Padrão Del. & Sculp. Vlissipone. 1754*” e litografada por LITH. PEREIRA BRAGA & C. (**FIG. 20**)

A gravura traz importantes informações sobre a ordem, apresentando ao centro e em último plano um elemento arquitetônico encimado pela imagem da Padroeira Nossa Senhora da Conceição, ladeado por dois anjos segurando tarjas. No plano intermediário e central está São Francisco sentado num trono segurando a Regra da Ordem, juntamente com a figura de um papa, de joelhos a seus pés do lado direito. Ladeando o papa estão dois reis, um deles possivelmente São Luiz, Rei de França, e ao fundo outros irmãos terceiros, entre eles possivelmente São Roque. Do lado esquerdo do trono estão as figuras femininas, entre elas duas rainhas, possivelmente Santa Isabel, Rainha de Portugal, e Santa Isabel, Rainha de Hungria, além de Santa Clara e outras terceiras franciscanas. No chão do mesmo lado, um cetro e uma coroa real, possivelmente a renúncia do poder das rainhas. Fechando a cena, do lado direito de São Francisco, e em primeiro plano, um bispo segurando seu báculo. Emoldurando toda esta cena, temos elementos decorativos com quatro brasões reais nas laterais e tarjas com inscrições em latim.

Aqui a cena da Aprovação da Regra se inverte, pois a ordem já instituída coloca São Francisco no trono como figura principal e o papa se ajoelha a seus pés. Outra questão a ser levantada é que São Francisco foi canonizado pelo papa Gregório IX apenas dois anos depois de sua morte, em 1228, se convertendo imediatamente em um dos santos mais populares da cristandade. A partir do século VII a eleição ao pontificado deixou de estar atrelada à santidade.<sup>56</sup> Portanto, nenhum dos papas contemporâneos a Francisco ou durante sua canonização foram santos: Inocêncio III (1198-1216), Honório III (1216-1227) e Gregório IX (1227-1241). O que significaria essa inversão de valores? A Igreja está aos pés de Francisco? A Ordem terceira está atrelada à nobreza e faz parte dela?

---

<sup>56</sup> Os cinquenta e quatro primeiros papas, sem exceção, foram elevados aos altares, a partir do século VII, poucos papas foram canonizados. O último papa canonizado no século XX foi Pio X, em 1954. REAU, 2000, p.375.

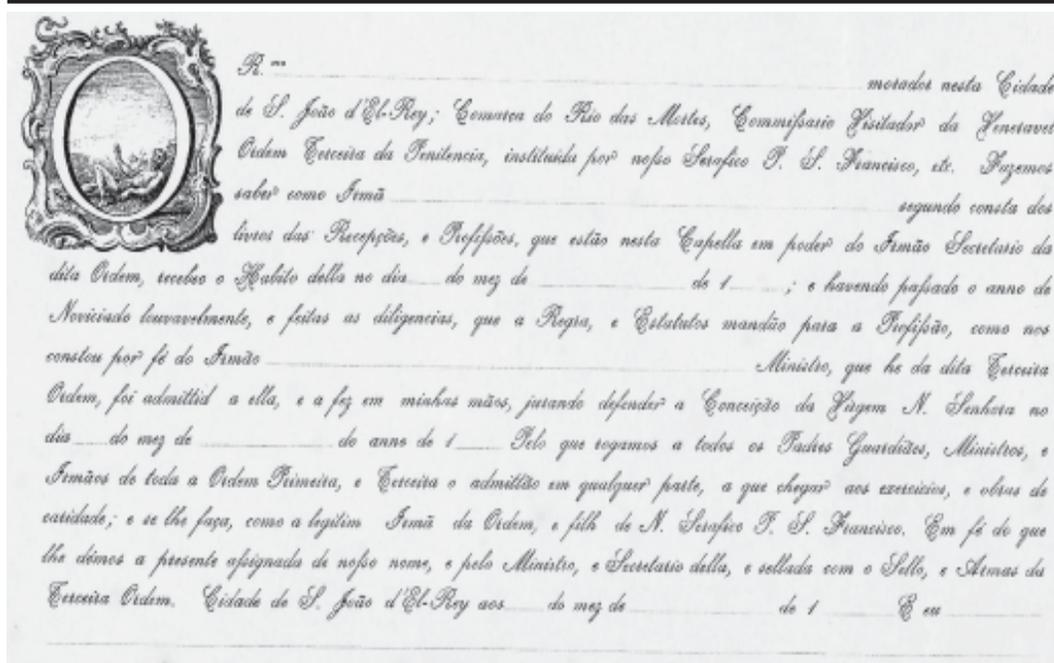
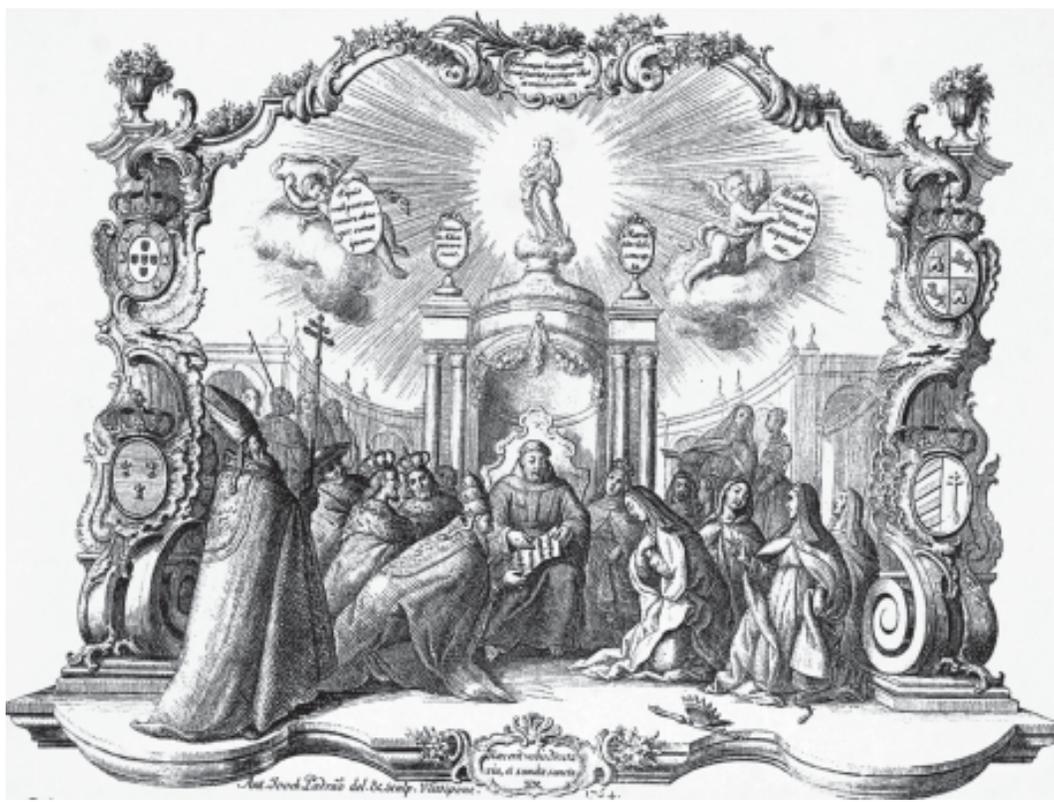


Figura. 20 - Documento de admissão na Ordem Terceira de São João del Rei - Figura e texto

Em Mariana o mesmo conjunto se encontra na sacristia apresentando também dois cardeais. Em Recife encontramos apenas o papa e São Francisco e segundo Pio<sup>57</sup> “(...) não há referência aos cardeais na seqüência da Procissão de Cinzas”. Em Ouro Preto encontramos guardadas nas gavetas do consistório apenas 4 cabeças com as características deste conjunto. Numa pintura sobre tela na sacristia desta mesma ordem, temos Francisco aos pés do papa, e um pouco atrás a figura dos dois cardeais de pé. (FIG. 21)

Apenas no Rio de Janeiro encontramos a representação dos cardeais sentados. Debret<sup>58</sup> fez o relato da Procissão de Cinzas no Rio de Janeiro, e cometeu vários enganos em relação à iconografia<sup>59</sup>, no entanto em relação aos cardeais do Conjunto da Cúria ele estava correto. “O terceiro grupo representa um concílio presidido por um papa sentado sob um pequeno dossel de encosto e diante de uma mesinha redonda coberta com um tapete de veludo vermelho (...) quatro cardeais sentam-se igualmente em torno da mesa, e um religioso franciscano de joelhos.” [grifo nosso] Encontramos hoje no acervo da Ordem no Rio de Janeiro estas imagens, e realmente os cardeais estão sentados (FIG. 22)



Figura. 21 - Conjunto da Cúria – Sacristia da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis – Mariana



Figura. 22 - Conjunto da Cúria – cardeais sentados – dependências da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Rio de Janeiro

<sup>57</sup> PIO, 1967, p. 70.

<sup>58</sup> DEBRET, 1995, p. 372- 374.

<sup>59</sup> Debret errou o nome da procissão no Rio de Janeiro chamando-a de Procissão de Santo Antônio, porque saía do Convento de Santo Antônio, porém era uma quarta feira de cinzas. Como também, trocou Santo Antônio por São Francisco, desconhecendo cenas importantes da vida do *Poverello*. ORTMANN, 1951, p. 114-115.

Mais curioso ainda é o conjunto do Serro, em Minas Gerais, que se encontra atualmente no Museu Casa dos Otoni, apresentando quatro cardeais de pé, ladeando o papa. **(FIG. 23)** No Museu do Diamante, em Diamantina há uma cabeça de um papa que provavelmente pertence a este conjunto, pois na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco não há esta representação. De primorosa talha erudita se destaca o rosto do papa, e a policromia da tiara é rica em decoração e técnicas de ornamentação com douramento. Exemplar ímpar no contexto das representações do papa que em geral apresentam fatura mais popular. Há também duas mãos com luvas vermelhas que se adequam perfeitamente ao tamanho da cabeça, porém, o corpo deste conjunto não foi encontrado. É necessário que se faça um estudo, montando um “quebra cabeças” com as peças das imagens de vestir encontradas no Museu. **(FIG. 24)** ( ver capítulo.5, p. 331,332)



**Figura. 23 - Conjunto da Cúria – Museu Casa dos Otoni – Serro - Minas Gerais**



**Figura. 24 - Cabeça do papa e mãos com luvas - Museu do Diamante - Diamantina - Minas Gerais**

No Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional- IPHAN- Belo Horizonte, há documentação fotográfica da Procissão de Cinzas de 1957 no Serro, com uma representação incomum denominada São Francisco da Igrejinha , mostrando o santo de joelhos abraçado à igreja, que pode se referir ao sonho de Inocêncio III. No referido Museu dos Otoni, no Serro, encontramos uma imagem de São Francisco de joelhos muito semelhante à foto da Procissão do Serro em 1957, denominado pelo Museu de São Francisco do Convento, porém não há sinal

da igrejinha, provavelmente representação efêmera que se perdeu.<sup>60</sup> (FIG. 25)



**Figura. 25 - Andor de São Francisco da Igrejinha-Serro – fotografia da Procissão de Cinzas de 1957 - acervo- IPHAN - 13º Regional - Belo Horizonte**

### 1.1.8 - SÃO FRANCISCO MORTO

Em 1224 após receber os estigmas, Francisco retoma suas viagens, mas sua doença piora e fica um tempo em São Damião, com Santa Clara. Continua muito doente e frei Elias o leva para

---

<sup>60</sup> Como se trata de uma representação popular, “São Francisco da Igrejinha” de adequa a dois relatos, o citado acima ou à representação da Igreja de São Damião. Lá Francisco faz perguntas a Deus e Ele lhe responde: *“Francisco, vai, reforma minha casa que, como vês, virou só ruína. E Francisco, que ainda não está habituado a compreender o sentido simbólico da palavra divina, toma as palavras do crucifixo ao pé da letra. O que está em ruínas são mesmo as casas materiais de Deus, as Igrejas caíndo e, para começar, San Damiano. Prefigurando a reconstrução espiritual da Igreja, de que ele será um dos grandes artesãos, Francisco pega a colher do pedreiro, sobe nos andaimes e se transforma em operário de construção.”* LE GOFF, 2001, p. 68.

*Riete*, no Palácio Episcopal, para ser consultado pelos médicos do papa, mas ele continua enfermo, indo em seguida para *Siena* e depois para o eremitério das *Celle*, perto de *Cortona*. Francisco continua piorando e pede para ser levado de volta para Assis e Porciúncula. Em 2 de outubro, junto a seus irmãos, reproduz a ceia de Cristo e, no dia 3 de outubro de 1226 “*recita o Cântico do Irmão Sol , lê a paixão no Evangelho de João e pede que o depositem na terra sobre um cilício coberto de cinzas. Nesse momento um dos irmãos vê de repente sua alma, como uma estrela, subir direto ao céu. Tinha 45 ou 46 anos.*”<sup>61</sup>

A representação escultórica do patriarca *jacente* é menos constante, sendo poucas as imagens encontradas nas ordens estudadas. Em Recife temos um belíssimo conjunto escultórico de São Francisco Morto, vestido com o hábito franciscano, deitado sobre um esquife e ladeado por quatro frades de joelhos com as mãos estendidas para o santo. Estas imagens foram concebidas com vestes naturais, sem acabamento da talha e policromia, denotando o claro desejo de Também representá-los vestidos. (FIG. 26)



Figura. 26 - São Francisco Morto - claustro da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis Recife

<sup>61</sup> LE GOFF, 2001. p. 91

Também em Olinda há uma representação de São Francisco Morto, vestido com o hábito franciscano, porém, colocado numa mesa de altar dividida ao meio com a imagem do Cristo Morto nu, numa nítida intenção de uni-los mas também de distingui-los. (FIG. 27)

Em São João Del Rei temos uma imagem de São Francisco Morto na mesa do altar dedicado ao Conjunto da Cúria. (FIG. 28) Esta imagem está vestida com o hábito franciscano, mas removendo as vestes descobrimos que se tratava de uma imagem de talha inteira representando São Francisco nu, apenas com o perizonio entalhado, como Cristo. Através de informações orais e de nossos estudo da técnica pudemos observar se tratar de uma intervenção realizada no



**Figura. 27 - Cristo Morto e São Francisco Morto - Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Olinda**



**Figura. 28 - São Francisco Morto - Mesa do retábulo do Andor da Cúria da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - São João del Rei**

início do século XX, onde os braços foram cortados e adaptados através de parafusos para que fosse acrescentado o hábito franciscano em tecido natural. Isto se deve possivelmente a uma medida de identificação do santo em relação à imagem do Cristo Crucificado que se localiza no altar em frente, uma escultura de madeira policromada, vinda do Porto e datada de 1906. Este é um caso de imagem de talha inteira que foi cortada para se transformar em uma imagem de vestir. ( Ver capítulo. 4 p. 250, 251) Também em São João Del Rei, na Igreja de São Gonçalo Garcia há outra imagem de São Francisco morto, na técnica de tela encolada, e também vestido.

No Rio de Janeiro, nas dependências do Convento de Santo Antônio temos uma curiosa representação de São Francisco Morto, executada na técnica de barro cozido, acompanhado por doze frades e uma freira todos com o hábito franciscano, no entanto, o São Francisco Morto está apenas com o perizonio branco como Cristo, e dois dos frades seguram o hábito como se o tivessem acabado de removê-lo ou mesmo fossem vesti-lo. Há uma cartela com os dizeres: *“Adeverte não é Jezus/ He Francisco oque ahi jaz/ Aquém semelhança faz/ Nascimento, vida e cruz”*. (FIG. 29)



Figura. 29 - São Francisco Morto - detalhe da cartela- Convento de Santo Antônio – Rio de Janeiro

Já na pintura, ao contrário, as duas representações que encontramos mostram o São Francisco morto e apenas com o perizonio. No mesmo Convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro há uma pintura onde São Francisco jaz deitado, também nu, com o perizonio acompanhado de onze frades e uma freira. Em São Paulo na Ordem Terceira há uma representação na pintura onde São Francisco também se encontra nu com o perizonio, e também na mão de um dos frades há o hábito do santo, porém, acompanhado por um número muito maior de frades e outros personagens. Em ambas as pinturas, da boca do santo é projetada uma estrela que se dirige ao céu. Segundo a descrição de Varazze<sup>62</sup>: *“Mesmo a morte, que é tão terrível para todos, também era convidada a receber sua hospitalidade e era acolhida com alegria, dizendo-lhe “seja bem vinda, minha irmã morte”. Quando chegou sua hora final, adormeceu no Senhor. Um frade viu sua alma com forma de estrela, semelhante à lua em tamanho e ao sol em esplendor.”*

### 1.1.9 - JUSTIÇA DIVINA

Esta representação é a memorável cena do encontro de São Francisco com São Domingos ou do pedido à Maria para a salvação do mundo. Conforme Varazze, um frade menor que por muito tempo fora companheiro de São Francisco, contou a vários irmãos da Ordem dos Pregadores:

“(…)Quando o bem aventurado Domingos estava em Roma para a confirmação de sua ordem junto ao papa, orando à noite, viu em espírito Cristo nos ares tendo nas mãos três lanças que vibrava sobre o mundo. Sua mãe acorreu rapidamente e perguntou o que queria fazer. Ele: “Como todo o Mundo está cheio de três vícios, a soberba, a concupiscência e a avareza, quero destruí-lo com estas três lanças.” Então a Virgem ajoelhou-se diante Dele e disse: Filho caríssimo, tenha piedade e tempere a Sua justiça com misericórdia!’. Cristo: “Você não vê quanto minha justiça é infringida? “Ela: Modera o furor, filho, e espera um pouco mais, pois existe um escravo fiel e estrépito lutador que percorrerá o mundo todo e o submeterá e o subjugará ao Seu domínio. Darei a ele a ajuda de outro escravo que também combaterá fielmente”. O Filho: sua presença faz-me acalmar, mãe, mas quero ver os homens a quem está destinada tarefa tão difícil”. Ela então apresentou São Domingos a Cristo, que disse: “Ele é verdadeiramente bom e intrépido lutador, e fará com empenho o que você disse”. Cristo também viu São Francisco, a quem elogiou da mesma forma que ao primeiro. Durante esta visão, São Domingos observou atentamente seu companheiro, que ainda não conhecia, e quando o encontrou no dia seguinte na igreja como o vira à noite, reconheceu-o sem que o apontassem, abraçou-o e dando-lhe santos beijos disse: “você é o

---

<sup>62</sup> VARAZZE, 2003. p. 846.

meu companheiro, percorrerá o mesmo caminho que eu, fiquemos juntos e nenhum adversário nos vencerá.” Domingos contou-lhe detalhadamente a mencionada visão e depois disso foram, de fato, um só coração e uma só alma no Senhor, o que recomendaram que as futuras gerações perpetuamente respeitassem.”<sup>63</sup>

Segundo Hilário Franco Júnior, o sentimento escatológico medieval, às vezes latente, às vezes aflorado, dependendo dos momentos e dos locais, marca as páginas da *Legenda Áurea*:

“Devido ao contexto em que Jacopo escreveu, em sua obra aparece uma escatologia pessimista, reflexo da crise global que se anunciava na segunda metade do século XIII, quando já se invertiam as tendências demográficas, econômicas e sociais que haviam atingido seu ponto ótimo para as condições medievais nos 150 anos anteriores. É significativo que Deus tenha pensado em acabar com o mundo naquele momento, adiando esta decisão apenas graças ao surgimento de santos excepcionais como Francisco e Domingos.”<sup>64</sup>

Conforme Reau<sup>65</sup> este tema da intercessão é pós tridentino, sendo copiado das representações da Virgem da Misericórdia ou da Virgem do manto. Como exemplo, cita a pintura de Rubens denominada “São Francisco e São Domingos protegendo o mundo da cólera de Cristo”, que se encontra no Museu de Lyon. E segundo Schenone este tema foi muito difundido nos conventos americanos e procede da crônica de Gerardo Frachet: “*Esta escena no solamente aparece en los conventos franciscanos y dominicanos, sino tambien en otras ordenes, que en cierto modo se apropiaron del tema.*”<sup>66</sup>

O conjunto escultórico denominado *Justiça Divina* é representado por Nossa Senhora e Cristo de pé, num plano superior, e os santos Francisco e Domingos de joelhos, no plano inferior. Apenas na Ordem Terceira Franciscana de São Paulo encontramos esta representação escultórica completa, entronizada no último altar da nave lado esquerdo. Nesta mesma igreja na capela-mor temos a mesma cena representada na pintura. **(FIG. 30, 31)**



**Figura. 30 - Divina Justiça – retábulo da nave da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - São Paulo**

<sup>63</sup> VARAZZE, 2003. p. 618-619.

<sup>64</sup> VARAZZE, 2003. p. 20.

<sup>65</sup> REAU, 2000. vol. 3, p.375.

<sup>66</sup> SCHENONE, 1992. vol.1, p272.



**Figura. 31 - Divina Justiça – pintura na capela - mor da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - São Paulo**

Em São Paulo encontramos o acréscimo do andor da Divina Justiça introduzido em 1784, “(...) *armação pesada de dois andares, na parte superior Cristo e Nossa Senhora nas nuvens, na parte inferior São Francisco e São Domingos ajoelhados, aplacando a ira divina.*”<sup>67</sup>

No Rio de Janeiro encontramos indícios da presença deste andor, pois há vários cartazes em formato de cartela, com frases bíblicas em latim e alusivas aos santos, que saíam na Procissão de Cinzas. Num destes cartazes há a inscrição da Divina Justiça. Também encontramos um documento de 1825: “(...) *Mandaram-se assoalhar o Coro do Noviciado para lá se guardarem as Imagens e utensílios da Procissão de Cinzas; desocupando-se assim o lugar em que estão no hospital para outras acomodações. (...) mandaram-se as peças velhas de prata*

<sup>67</sup> ORTMANN, 1951, p. 114- 147.

*dourada, e de pedras preciosas e de tudo do seu produto fazer-se adereço completo para N. Sra. do Andor da Divina Justiça na Procissão de Cinzas.*”<sup>68</sup> No entanto, não encontramos atualmente nenhuma imagem que poderia se enquadrar dentro desta representação.

Em Mariana, apesar de não encontrarmos o conjunto escultórico presente na igreja, os Estatutos da Ordem de 1765 se referem a esta representação sem, contudo, denominá-la de Justiça Divina: “*Dous Anjos - 12 Andor de N. S. com N. Sra. S. Domingos e N. P. S. Fran.co*”.<sup>69</sup> [grifo nosso] No ano de 1760 no Livro de Termos da Ordem Terceira de São Francisco da Cidade de Mariana<sup>70</sup> há um Termo de aceitação dos Andores, Imagens, Ornatos e outras peças que os



**Figura. 32 - “Cristo Irado” – Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Mariana**

Irmãos doaram a ordem. Foi doado um andor de madeira com “(...) *uma imagem de vulto do Sr. Resucitado, encarnado, e estofado, com sua cruz e bandeira e três lanças; e assim mais hua Imagem de S. Domingos feita de Roca encarnado, com seu habito e hum anjo também de roca e encarnado.*” Esta doação se refere ao Cristo do conjunto da Divina Justiça, e de acordo com esta descrição esta imagem se encontra hoje nas dependências da Igreja em Mariana, sendo denominado na comunidade de “Cristo Irado”. **(FIG 32)** Um Termo<sup>71</sup> de 1779, determinando se fazer a Procissão de Cinzas somente com oito andores, cita o andor das “*Vizoens*” que certamente se trata da visão de São Domingos, ou seja, a cena denominada Justiça Divina.

<sup>68</sup> Recopilador de todos os Termos, Acórdãos, Resoluções e Regulamentos, das Administrações que se tem presidido a Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Penitência da Corte e cidade do Rio de Janeiro desde o ano de 1640. Documento do ano de 1825. Arquivo pertencente a Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência no Rio de Janeiro.

<sup>69</sup> Estatutos Municipais da Ordem Terceira do Serafim Humano e Glorioso Patriarca São Francisco da cidade de Mariana. Ano de 1765, cap. 41°, f. 71v. Pertencente ao Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana.

<sup>70</sup> Livro de Termos da Ordem Terceira de São Francisco de Mariana de 09/08/1758 a 28/08/18[80], Termo de 30/02/1760, fl. 6v. Pertencente ao Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Mariana.

<sup>71</sup> Livro de Termos da Ordem Terceira de São Francisco de Mariana de 09/08/1758 a 28/08/18[80], Termo de 30/02/1760, fl. 95v. Pertencente ao Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Mariana.

## 1.2 - SÃO FRANCISCO E A CRUZ <sup>72</sup>

Um dos encontros significativos de Francisco com a cruz foi ao abrir o Evangelho, para conhecer a vontade de Deus a respeito do modo de vida que devia seguir com seus primeiros discípulos, e a última mensagem foi: “*Quem quiser vir após mim, renuncie-se a si mesmo, tome sua cruz e siga-me*” (Mt 12, 24). Contudo, o encontro maior é no Alverne, lá o amor de Francisco atinge o seu ápice, lá ele recebe os estigmas, prova maior de sua devoção à cruz. Assim descreve seu biógrafo, Frei Tomás de Celano: “(...) *O homem de Deus tinha pela cruz do Senhor um amor apaixonado, quer em público, quer em particular. Apenas começara a servir sob o estandarte do crucificado e já a cruz gravava em sua vida as marcas de seu mistério*(...)”.<sup>73</sup>

Há no Rio de Janeiro, no Convento de Santo Antônio, uma gravura representando a “árvore genealógica espiritual” dos franciscanos, mapeando os três ramos da ordem: As ordens primeira, a segunda e a terceira, tendo a Virgem da Conceição no topo como a padroeira e, na base desta árvore, a presença de Francisco segurando uma cruz. A cruz de Cristo, o motivo essencial da sua experiência ascética, a sua penitência, os seus estigmas, a sua paixão com vistas à redenção. **(Fig. 33)**



**Figura. 33** - “árvore genealógica espiritual” da Ordem – São Francisco abraça a cruz - detalhe da base - Convento de Santo Antônio- Rio de Janeiro

<sup>72</sup> Ver também no Cap.3, p.176: As Cerimônias da Paixão de Cristo nas Ordens Terceiras Franciscanas.

<sup>73</sup> CAROLI, 1999, p.128-130.



**Figura. 34 - Afresco Taddeo Gaddi - século XV- antigo Convento de Santa Cruz em Florença**

No afresco<sup>74</sup> de Taddeo Gaddi, século XV, Francisco é representado segurando a cruz de Cristo crucificado, onde desta mesma base da cruz saem ramos simétricos de uma árvore simbólica. Aqui é repetido o motivo central da experiência ascética de São Francisco: a Cruz. Toda a história da salvação humana nasce e se desenvolve a partir da árvore da Cruz de Cristo. (Fig. 34)

O culto à Paixão de Cristo e a penitência são o cerne das representações dentro das ordens terceiras, assim como, a Estigmatização de São Francisco é a cena maior. Ela está presente na escultura de vulto, na talha, nas pinturas de forro, nos painéis, nas telas e azulejaria, nos claustros e mesmo nas fachadas dos templos. Receber os estigmas é ser igual a Cristo, é aceitar a cruz como acesso ao sobrenatural pelo sofrimento redentor. O São Francisco penitente, também bastante representado tem sempre a caveira ou um crucifixo

na mão. “A caveira ou crânio é a representação da morte e da condição perecível do ser humano e freqüente na representação dos “Vanitas”<sup>75</sup>. A representação do “Amor Divino” é a forma maior de demonstrar seu amor, Francisco está ao lado da cruz de Cristo, num abraço, com o seu amor ilimitado, amparando o corpo de Cristo.

Na sacristia da Ordem Terceira de Mariana, de autoria de Manoel da Costa Ataíde, há duas pinturas. Conforme Campos<sup>76</sup>: “Francisco em Oração” mostra “(...) o santo eremita em solilóquio com o crucifixo. Dois terços da composição revelam símbolos e atributos iconográficos alusivos à meditação sobre a transitoriedade da vida terrena, a necessidade da penitência física e espiritual para se alcançar a vida eterna.” No segundo painel conhecido

<sup>74</sup> Este afresco está localizado no antigo convento de Santa Cruz de Florença. CARDINI, 1993, p. 128.

<sup>75</sup> REVILLA, 1995, p. 79- 80

<sup>76</sup> CAMPOS, 2005. Anexo II, p.217-249, p. 229-231.

como “Agonia de São Francisco” mostra o santo abraçado ao crucifixo, “(...) *Arrebatado pelo transe místico, recebe a luz do olhar divino, ouve os coros angélicos, enquanto os objetos próprios para a expiação física e espiritual encontram-se em posição secundária. (...) Um anjo porta um filactério com a inscrição: “É preciosa para Deus a morte de seus santos”*”

Entrar na Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Ouro Preto é ter à primeira vista a pintura do nártex representando um “*vanitas*”, também de Manoel da Costa Ataíde. Um anjo segura uma tarja com a inscrição “*VANITAS VANITATUM*”, expressão latina que significa “*vaidade das vaidades*”. Palavras com que o Eclesiastes deplora o vazio e o nada das coisas terrenas.<sup>77</sup> Logo abaixo um grande medalhão central, emoldurado por rocalhas vermelhas e azuis, e ao centro uma mesa com os seguintes elementos: um vaso de flores, um canhão soltando bolas de fogo e fumaça, um livro vermelho com uma pena, uma caveira com um ramo de folhas verdes coroadando sua frente, atrás um espelho refletindo um ramo de árvore seca, um livro com partituras musicais, um castiçal com uma vela acesa, uma ampulheta e um instrumento musical. Desta mesa cai uma tarja com os dizeres “*MEMEMTO MORI*”, que significa “*lembre-se da morte*”. Ladeando o medalhão central, outros dois anjos seguram nas mãos, de um lado os instrumentos de martírio e penitência, uma disciplina e um cilício e de outro um rosário com cruz e uma caveira. Na parte inferior fechando o medalhão, em meio às rocalhas, os dizeres: “*QUID QUA AGIS, PRUDENTER AGAS, ET RESPICE FINEM*”, que significa “*Tudo o que fizeres, faça-o prudentemente, e destinado a um fim*”. As vaidades e a fugacidade da vida humana estão simbolizadas nestes elementos dentro da rocalha<sup>78</sup> e os anjos do lado de fora mostram o caminho da penitência e da morte pela cruz que leva a redenção.

Os Brasões dos terceiros franciscanos estão presentes em todos os lugares onde haja necessidade de identificação de seu emblema. Estão sempre nas fachadas dos templos e no Arco Cruzeiro, mas podem também aparecer nos púlpitos, em sacrários, em mobiliário e nos livros das ordens. Uma análise dos brasões dos terceiros franciscanos no Brasil nos mostra, uma grande variedade

<sup>77</sup> HILL, 1987, p. 32.

<sup>78</sup> Neste gênero estarão inseridos elementos adoráveis da cupidez humana como a beleza e o perfume das flores, a posse do poder temporal pela força, representado à esquerda pelos canhões que soltam balas entre a fumaça, o poder da sabedoria presente no livro e na pena. Ao fundo encontramos pela segunda vez a representação da árvore que, aqui encontra-se no estágio outonal limite da renovação da morte para a vida. (...) Na figura da vela a fugacidade do fogo e na ampulheta caída, a trágica interrupção do tempo.

HILL, 1987, p. 34.

de elementos simbólicos: são infalíveis os braços entrecruzados de São Francisco, do lado direito, e de Cristo, do esquerdo; a cruz que se projeta para cima, no meio deste cruzamento; a coroa de espinhos de Cristo e as cinco Chagas. Aparecem também o cordão de São Francisco, as Armas de Portugal e, menos freqüentes ainda, a coroa real, tarjas, fitas, ramos de flores, asas, querubins, anjos, estrelas, brasão imperial, nuvens, etc. O que nos parece essencial neste emblema é a união dos braços do crucificado do Gólgota, com o crucificado do Alverne, nascendo deste encontro: a Cruz. (FIG. 35)



**Figura. 35 - Brasão da ordem - espaldar da cadeira confeccionado em couro - Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Rio de Janeiro**

Em todas as ordens terceiras estudadas encontramos sempre imagens escultóricas representativas da Paixão de Cristo. Entretanto, o conjunto mais completo está na “Casa dos Santos” em Salvador e compreende as seguintes imagens: Nossa Senhora das Dores, Senhor do Horto, Senhor da Prisão, Senhor da Pedra Fria, Senhor na Presença de Pilatos, Senhor dos Açoites, Senhor dos Passos, Senhor Glorioso e o Cristo Morto. (Ver capítulo. 3, p. 176-180)

Os santos terceiros franciscanos representados nas ordens são os primeiros seguidores dos ideais do patriarca e vão sempre trazer além de seus atributos pessoais, aqueles que são indicativos de sua penitência, mortificação, abandono dos prazeres da vida terrena, visando a salvação eterna, portanto estas esculturas

possuem sempre (...) *crucifixos, a palma do martírio, cravos, disciplinas, cilícios, chicotes, ampulhetas, crânios, rosários, atributos para ajudar na penitência e na santificação*.<sup>79</sup>

Segundo Ripa:

“El cilicio significa que el Penitente debe llevar una vida por completo apartada de las delicias y placeres, sin hacer concesiones al cuidado del cuerpo. Las disciplinas simbolizan la corrección de uno mismo, representándose con la cruz la paciência y conformidad que adquire el penitente a imagen de Cristo Nuestro Señor, ejerciéndose en el desprecio y desapego del Mundo, conforme a las palabras del Salvador cuando dijo: “ Quien no coge su cruz y me sigue, no puede ser discípulo mio”.<sup>80</sup>

<sup>79</sup> CAMPOS, 2001, p. 199.

<sup>80</sup> RIPA, 1987, v. II, p. 192.

### **1.3 - SANTOS TERCEIROS FRANCISCANOS**

Há um programa iconográfico comum a todas as Ordens Terceiras Franciscanas, também no que concerne aos seus santos penitentes, com representações recorrentes em todas as ordens e outras específicas de determinadas regiões. (ver Apêndice. 1 - Iconografia das Igrejas das Ordens Terceiras Franciscanas).

Os terceiros franciscanos mais representados são: São Luiz, Rei de França e Santa Isabel, Rainha de Portugal, pois aparecem em todas as igrejas, tanto em esculturas de talha inteira, como em imagens de vestir. São também bastante representados São Lúcio, Santa Bona, Santo Ivo, entre outros. Entretanto, algumas localidades possuem representações singulares dos terceiros como, por exemplo: São Vivaldo, Santo Elzeário e Santa Delfina, etc.

#### **1.3.1 - SÃO LUÍS REI DE FRANÇA OU LUIZ IX**

A difusão das imagens de São Luís na América esteve condicionada por sua hierarquia e por ser terceiro franciscano. Estes o elegeram como um dos seus patronos principais junto a Isabel de Hungria, sobretudo, a partir do advento dos Bourbons no trono de Espanha. Pode-se afirmar que não houve retábulo ou capela dos terceiros que não tenha possuído uma imagem deste santo entronizada nos lugares principais.<sup>81</sup>

Nasceu em Poissy, perto de Paris em 1215, faleceu em 1270 e foi canonizado por Bonifácio VIII em 1297. Foi educado rigidamente por sua mãe, Branca de Castela e por ela encaminhado à santidade. Iniciou seu reinado na França em 1226 sendo casado com Margarida de Provença, com quem teve 11 filhos. São Luis personificou os mais altos ideais de um governante medieval cristão. Sua vida, escrita por João de Joinville, seu amigo pessoal e companheiro nas cruzadas, é um dos mais extasiantes documentos da Idade Média. O feito de Luís IX que mais marcou a imaginação popular foi ter chefiado cruzadas no Oriente, uma em 1248 e outra em 1250, quando foi aprisionado. Retornou à França após seis anos de ausência e, em 1270, mobilizou outro exército, mas oito semanas após sua partida da França, morreu em Túnis.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> SCHENONE, 1992, v. 2, p. 554.

<sup>82</sup> ATTWATER, 1991, p. 193.

Segundo a iconografia geral pesquisada, São Luiz é sempre representado com vasta cabeleira e bigodes e possui a indumentária real sobre o hábito franciscano curto e com cordão. Seus atributos pessoais são próprios de sua hierarquia, como a coroa real e o cetro. Possui também nas mãos a coroa de espinhos de Cristo e os três cravos. A presença da coroa de espinhos nas mãos de São Luís simboliza a celebre aquisição da relíquia pelo rei.

Segundo Le Goff “(...) *na cristandade do século XIII, uma grande manifestação de devoção, que ao mesmo tempo é fonte de grande prestígio, é a posse de relíquias insígnas. A sorte de uma cidade, de uma terra senhorial, de um reino pode depender disso.*” A vinda da coroa de espinhos de Cristo de Constantinopla para Paris é cheia de aventuras e tribulações. Além da coroa de espinhos de Cristo...

“(...) Luís completa com grandes despesas, sua coleção das relíquias da Paixão. Em 1241, adquire uma grande parte da Verdadeira Cruz, a santa esponja, com a qual cruéis carrascos deram vinagre a Jesus crucificado, e o ferro da santa lança, com a qual Longino atravessou-lhe o flanco. (...) Às relíquias da Paixão, à coroa do Cristo, era preciso uma igreja que fosse um relicário glorioso, um palácio digno do Senhor. Luís fez então construir uma nova capela, aquela à qual ficou ligado o nome simples de Saint Chapelle, que designa capelas palatinas. Na verdade, a Saint - Chapelle foi pela vontade de São Luís simultaneamente “um monumental relicário” e um “santuário real”. Luís nunca perdeu uma ocasião de associar a glória do rei à de Deus.”<sup>83</sup>

São Luís é patrono de Paris e também de Poissy. Seu culto está aprovado, desde inícios do século XIV, porém foi no século XVII, que São Luís converteu-se no patrono da monarquia francesa, adotando seu culto um caráter dinástico e nacional ao mesmo tempo. Nos tempos monárquicos foi costume representar São Luís com as feições do rei do momento.<sup>84</sup> É padroeiro dos barbeiros, cabeleireiros e fabricantes de perucas, por raspar a barba antes de ir às Cruzadas e andar sempre bem penteado. É padroeiro também de numerosos ofícios, pedreiros, carpinteiros e costureiros. É, por uma razão obscura, padroeiro dos pescadores à linha. Pode ter disciplinas como atributos<sup>85</sup>.

A imagem de São Luís, Rei de França, está presente em todas as ordens terceiras estudadas. Em Ouro Preto ele está entronizado no altar-mor ao lado de Santa Isabel de Portugal. Mariana,

<sup>83</sup> LE GOFF, 1999, p. 130-135.

<sup>84</sup> REAU, 2000, v. 4, p. 275-277.

<sup>85</sup> TAVARES, 1990, p. 96.

São João del-Rei e Diamantina possuem altares próprios na nave da Igreja, dedicados ao santo e com cartelas atributivas nos retábulos. No litoral está presente nos altares da nave das igrejas das Ordens Terceiras de Salvador, Rio de Janeiro, Recife e São Paulo, como também nas imagens processionais da “Casa dos Santos” em Salvador, no Museu Sacro no Rio de Janeiro e no claustro em Recife. (FIG. 36 e FIG. 37)



**Figura. 36 - São Luís Rei de França – nicho do retábulo-mor da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Ouro Preto**



**Figura. 37 - São Luís Rei de França - retábulo do arco-cruzeiro da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - São João del Rei**

Em Recife, Ouro Preto, São João Del Rei e Mariana estão presentes a coroa de espinhos e os três cravos na mão do santo. O cetro e a coroa na cabeça, também são encontrados em Mariana e São João Del Rei. Em Salvador, tanto na imagem entronizada no retábulo da Igreja, quanto na imagem de vestir da “Casa dos Santos” aparece um atributo não mencionado na bibliografia pesquisada: um ostensório na mão esquerda.

### **1.3.2 - SANTA ISABEL, RAINHA DE PORTUGAL**

Nasceu na Espanha em 1271, morreu em 1336 e foi canonizada em 1625 pelo Papa Urbano VIII. Recebeu o nome de Isabel para honrar o nome de sua grande tia Isabel da Hungria, canonizada 36 anos antes. Casou-se com D. Diniz, rei de Portugal e teve 2 filhos, Afonso,

herdeiro do trono e a princesa Constança. Era chamada “rainha santa” ou “rainha pacificadora” por sua intervenção em favor da paz, entre reis inimigos.<sup>86</sup> Em 1325, após ter enviuvado devotou-se aos serviços dos necessitados e retirou-se para uma casa em Coimbra, perto do Convento de Santa Clara, fundado por ela.<sup>87</sup> É padroeira de Coimbra, Saragoça e Portugal.<sup>88</sup>

Isabel de Portugal pertenceu à ordem terceira franciscana e veste de maneira similar à sua tia Isabel da Hungria, por isso às vezes é difícil diferenciá-las, ambas têm rosas recolhidas no regaço, pois a elas é atribuído o mesmo milagre - é célebre a história de seu esposo pedindo para ver o que trazia escondido em suas vestes, neste momento, os mantimentos para os pobres se transformaram em rosas. Pode ter uma jarra, o que a distingue de sua tia.<sup>89</sup> O milagre das rosas consta do processo de beatificação da santa aragonesa.<sup>90</sup> Pode ser representada vestida como rainha ou com o hábito franciscano. Apresenta-se algumas vezes curando enfermos. São também seus atributos a coroa real, um véu e um jarro de água, transformada em vinho.<sup>91</sup>

Santa Isabel, Rainha de Portugal está representada em todas as Ordens Terceiras estudadas. Está entronizada em altar na nave das igrejas de Recife, Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo. Em Minas está no altar-mor em Ouro Preto e São João Del Rei, possuindo em Mariana um altar na nave, com cartela indicativa de seu nome e vários recibos de pagamentos a Manoel da Costa Atayde pela pintura e douramento do altar no ano de 1797<sup>92</sup>. Em Diamantina a santa possui altar na nave em frente ao altar de São Luís, Rei de França.

A representação encontrada no Rio de Janeiro entronizada no altar é idêntica à encontrada em Recife na Capela Dourada, veste o hábito franciscano, marrom, com túnica longa, cinturada com três nos pendentos, um soqueixal branco, capa longa abotoada na frente e véu curto. Na mão direita segura um cetro e na esquerda sustenta um buquê de flores, apoiado sobre a túnica. Na Igreja da Ordem Terceira em Salvador, Santa Isabel veste o mesmo hábito, porém cinza, com véu preto e na “Casa dos Santos” em Salvador também está vestida com o hábito cinza e

<sup>86</sup> SCHENONE, 1992, v. 2, p. 473.

<sup>87</sup> ATTWATER, 1991, p. 160.

<sup>88</sup> TAVARES, 1990, p. 79.

<sup>89</sup> SCHENONE, 1992, v.1, p- 474.

<sup>90</sup> ROIG, 1950, p. 142.

<sup>91</sup> CUNHA, 1993, p 87.

<sup>92</sup> Livro de Recibos da Ordem Terceira de São Francisco de Mariana, de 23/09/1790 a 04/10/1873. fls. 25, 26, 27, 28, 31. Arquivo pertencente a Ordem Terceira de Mariana.

o véu preto com rosas brancas na mão. Das imagens de vestir, a do Rio de Janeiro possui cetro e coroa, depositados ao seu lado, vestindo hábito bege. Em São João Del Rei e Mariana aparece com o cetro. Em Ouro Preto é representada com rosas sobre o avental. Apesar da variação na cor do hábito, que pode ser cinza, bege e marrom, os atributos são sempre os mesmos: coroa, cetro e rosas nas mãos ou no avental simbolizando seu milagre. **(FIG. 38)**

Na casa dos Otoni, no Serro, há uma singular imagem de Santa Isabel de pé, como de costume, tendo ao seu lado uma representação escultórica de um menino pobre, carregando uma saco amarrado a uma vara e aos pés da santa um pires, com xícara e dois talheres. Peças de fatura bastante popular demonstram uma preocupação narrativa da vida de Santa Isabel que é mais comum na pintura. Por exemplo, no conjunto de pinturas sobre tela da sacristia da Ordem Terceira em Ouro Preto a santa é representada de pé, com um avental cheio de rosas sobre o hábito e três pobres estendendo as mãos para a santa. **(FIG. 39)**



**Figura. 38 - Santa Isabel Rainha de Portugal - nicho da capela-mor da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Ouro Preto**



**Figura. 39 - Santa Isabel, Rainha de Portugal - Museu Casa dos Otoni - Serro**

### 1.3.3 - SANTA ISABEL, RAINHA DA HUNGRIA

Além de São Luís, Rei de França e Santa Isabel, Rainha de Portugal, santos representantes da monarquia, temos, menos freqüente, Santa Isabel, Rainha da Hungria.

Santa Isabel, Rainha da Hungria nasceu em 1207, morreu em 1231 e foi canonizada por Gregório IX em 1235. Isabel nasceu na Hungria, filha do rei André II, foi dada como esposa a Luís, duque da Turíngia.

Vachez faz um paralelo entre a vida de duas princesas que foram santas: Margarida rainha da Escócia, século XI, e Isabel Rainha da Hungria, século XIII, mostrando a diferença entre uma época e outra. Margarida foi venerada pelo seu comportamento exemplar como mãe, esposa e rainha, louvada por seus bons conselhos que dera ao marido e aos filhos e por não ter poupado seu apoio aos homens da Igreja. Menos de um século e meio mais tarde Isabel tornou-se célebre em toda Germânia pela caridade. As duas, apesar da nobreza, não têm muito em comum, a princesa húngara não fundou igrejas nem abadias, mas um hospital para pobres. Antes de ficar viúva vivera como rainha somente aparentemente, pois participava dos banquetes para levar comida aos pobres e recusava qualquer coisa, proveniente de locais, onde o poder era exercido de forma injusta. Após a morte do marido abandonou o castelo e os filhos e foi viver junto aos pobres e leprosos com quem distribuía sua riqueza. *“Assim nos surge em toda sua plenitude o processo de interiorização da santidade, que agora se baseia - para além das diferenças de classe social - na comum devoção à humanidade de Cristo e no desejo de o seguir, imitando-o”*.<sup>93</sup>

Esta jovem santa, do século XIII, tomou o hábito da Ordem Terceira Franciscana no dia da morte do santo de Assis e foi declarada padroeira da Ordem Terceira Franciscana.<sup>94</sup> Veste o hábito de terceira franciscana e é coberta por um manto real. Pode estar coroada ou ter a coroa a seus pés. Frequentemente é representada curando enfermos ou colhendo rosas em seu vestido, pois em sua história se repete o mesmo milagre de Santa Cacilda e de sua homônima Isabel de Portugal<sup>95</sup>. Excepcionalmente, tem como atributos uma jarra, crucifixo ou disciplinas.<sup>96</sup> Pode trazer também, como atributos o pão ou o peixe, símbolos de sua caridade, e um cesto ou avental cheio de rosas brancas e vermelhas.<sup>97</sup> Apresenta-se com dois aspectos – como rainha com coroa na cabeça, rosas no manto e duas coroas pousadas sobre um lírio – símbolos do seu nascimento real, da sua piedade e da sua continência matrimonial – ou como franciscana. Neste último caso, os atributos são um pão ou um peixe e uma bilha de estanho com que dá de beber a um mendigo acorçado.<sup>98</sup>

<sup>93</sup> LE GOFF, 1989, p. 220.

<sup>94</sup> CONTI, 1990, p. 513.

<sup>95</sup> SCHENONE, 1992, v. 1, p. 473.

<sup>96</sup> ROIG, 1950, p. 142.

<sup>97</sup> CUNHA, 1993, p. 86.

<sup>98</sup> TAVARES, 1990, p. 79.

Isabel da Hungria possui um altar na nave da Igreja em Salvador e um nicho na “Casa dos Santos” (FIG. 40), em ambas está vestida com o hábito cinza e com o cetro na mão direita. Possui um altar na nave também em Ouro Preto, sendo representada com o hábito marrom. (FIG. 41) Apesar de não possuir o altar em Mariana, seu nome figura na frente de Isabel de Portugal, na ordem estabelecida nos Estatutos para a Procissão de Cinzas de 1765. Não aparece no Rio de Janeiro nem em São João Del Rei.



Figura. 40 - Santa Isabel rainha de Hungria - “Casa dos Santos”- Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Salvador



Figura. 41 - Santa Isabel rainha de Hungria – Retábulo da nave da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Ouro Preto

#### 1.3.4 - SANTO IVO

Sacerdote da Ordem Terceira, nasceu em 1263 e faleceu em 1303 na Bretanha, França. Desde sua canonização em 1347, sua tumba se converteu em lugar de peregrinação. Estudou em Orleans e em Paris e doutorou-se em teologia e direito. Ordenou-se sacerdote e foi Juiz Eclesiástico da Diocese de Rennes, porém, renunciou ao cargo para se dedicar aos pobres. Santo Ivo é um dos santos mais populares do norte da França, sendo chamado de “advogado dos pobres”. Santo Ivo não é somente patrono dos bretões, é padroeiro dos advogados, professores de direito,

juizes, notários, judiciários, em suma, de todos os que trabalham em tribunais.<sup>99</sup> Pode ser representado como advogado ou como sacerdote. No primeiro caso, veste a túnica talar ou a toga aberta na frente, murça e barrete; no segundo, pode ter sobrepeliz e estola. Seus atributos são: o lírio, um rolo de papel ou livro na mão, uma bolsa com documentos e um mendigo, ou grupo deles junto ao santo.<sup>100</sup> Seus atributos são também a pena com tinteiro e uma pomba junto a sua cabeça.<sup>101</sup> Ocasionalmente pode ter as vestes salpicadas de caudas de arminho, um barrete quadrado na cabeça e um processo enrolado na mão. Como atributos tem um pobre de um lado, de mãos vazias, e um rico do outro, com uma bolsa, tentando-o. Outras vezes, ajoelham-se a seus pés uma viúva e um órfão como clamando justiça. Outro atributo seu é uma balança, símbolo alusivo à justiça.<sup>102</sup>

Santo Ivo possui um altar próprio na nave da Igreja em Salvador, Rio de Janeiro, São Paulo e Recife. **(FIG. 42)** Em Minas Gerais possui altar na nave apenas em Ouro Preto, porém é representado em todas as ordens pesquisadas e está sempre presente em todas as procissões. Em São João Del Rei, na Procissão de Cinzas em 1756, o andor de Santo Ivo foi patrocinado por advogados. **(FIG. 43)** (ver capítulo. 3, p.176) Seus atributos são sempre o livro, a pena e o barrete e uma murça sobre o hábito. No Rio de Janeiro possui o barrete sobre o livro.



**Figura. 42 - Santo Ivo - retábulo da nave da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Rio de Janeiro**



**Figura. 43 - Santo Ivo - Sacristia da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - São João del Rei**

<sup>99</sup> REAU, 2000, v. 4, p. 133.

<sup>100</sup> SCHENONE, 1992. v. 1, p. 477.

<sup>101</sup> ROIG, 1950, p. 143.

<sup>102</sup> TAVARES, 1990, p. 79.

### 1.3.5 - SÃO LÚCIO E SANTA BONA

É raro encontrar nos hagiógrafos alguma referência a São Lúcio e Santa Bona, no entanto estão representados em todas as Ordens Terceiras pesquisadas, tanto em pintura como escultura. São chamados de os “Bem Casados”, estando na maioria das vezes, juntos.

São Lúcio foi casado com Santa Bona de Segna (Bonadonna), era um rico comerciante e mudou radicalmente sua vida quando perdeu todos os filhos. Renunciou a todos os seus bens e passou a viver junto com sua mulher uma vida de penitência e caridade. São considerados os fundadores da Ordem Terceira franciscana, no entanto, esta condição é contestada:

O beato Lúcio ou Luquésio nasceu em território florentino (AD 1260) e foi o primeiro terceiro franciscano. Embora ao que parece, a vida do beato Luquésio tenha sido escrita por um contemporâneo, infelizmente não chegou até nós, e nós dependemos daquela que foi compilada por Frei Bartolomeu Tolomei, um século depois, e publicada em *Acta Sanctorum*, abril, vol III. Note-se que esse texto jamais afirma claramente que Luquésio e sua mulher tenham sido os primeiros a receber o hábito como terceiros; ele sugere, antes, o contrário.<sup>103</sup>

Apesar desta contestação, as representações na arte são unânimes em atribuir a eles a fundação da ordem terceira ou mesmo a condição de pioneiros como terceiros franciscanos.

Conforme Matos, a ordem terceira franciscana foi instituída por Francisco, sendo Lúcio e Bona as primeiras pessoas a quem S. Francisco deu o hábito da ordem terceira. O hábito que o santo lhes deu era uma túnica cinza, e por cinto uma corda com muitos nós. Ainda segundo o autor, o Papa Inocêncio XII permitiu em 1694, que se celebrasse a memória de São Lúcio sendo sua festa 15 de abril.

(...) esta ordem teve inicio no ano de 1221 quando o santo estava pregando a penitência numa povoação da Itália, a quatro milhas de Assis, o povo compungido tratava de desamparar tudo e seguir o santo para com ele fazer penitência; o que não lhe consentindo S. Francisco, pediram-lhe que ao menos lhe indicassem alguma forma de vida, em que d’um modo mais perfeito servissem a Deus. Então o santo, prometendo dar-lhes uma forma de vida em que todos podiam observar, sem deixar família, nem abandonar suas casas estabeleceu a Ordem Terceira da Penitência,

---

<sup>103</sup> DUERK, 1984, p. 228.

que muitas cidades da Toscana abraçaram logo com fervor, mas principalmente a de Florença, cujos habitantes edificaram um recolhimento para os irmãos, que se quisessem entregar à pratica de todas as virtudes, e junto aos muros da cidade fundaram um hospital para os irmãos velhos e doentes.<sup>104</sup>

Em Mariana nos Estatutos da Ordem de 1765 eles figuram no terceiro andor: *Andor de N.S. Patriarcha dando a Regra à S. Lucio e S. Bona*<sup>105</sup>. (FIG. 44)

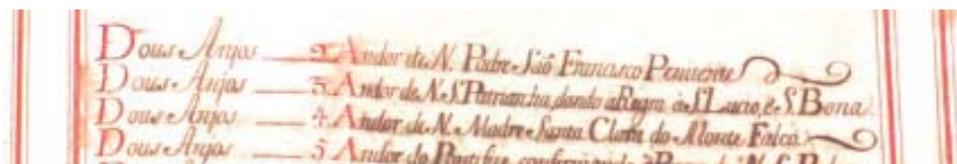


Figura. 44 - Ordem dos andores na Procissão de Cinzas - Estatutos da Ordem Terceira de Mariana do ano de 1765



Figura. 45 - Santo Lúcio e Santa Bona recebendo a Regra da Ordem – pintura do forro da nave – Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - São Paulo

Na sacristia da Ordem, em Ouro Preto, temos uma representação em pintura com os santos ajoelhados e Francisco de pé, segurando a Regra da Ordem. Na Bahia, na “Casa dos Santos”, há uma pintura no forro onde os dois também estão ajoelhados recebendo das mãos de São Francisco a Regra. Há também na Ordem Terceira de São Paulo uma pintura sobre tela e uma pintura no forro representando esta mesma cena. (FIG. 45)

<sup>104</sup> MATTOS, 1880, p. 2-3.

<sup>105</sup> Estatutos Municipais da Ordem Terceira do Serafim Humano e Glorioso Patriarca São Francisco da cidade de Mariana. Ano de 1765, cap. 41º, f. 71v. Pertencente ao Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana.



**Figura. 46 - Santo Lúcio e Santa Bona - “armário vitrine” – Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Rio de Janeiro**

No Rio de Janeiro, as imagens dos “bem casados” estão guardadas em um armário, juntos, e na igreja estão entronizados em nichos na nave um defronte ao outro. **(FIG. 46)** Em São João del-Rei estão entronizados juntos no altar da nave, e em Ouro Preto atualmente estão em altares separados, mas sempre figuraram juntos, de acordo com informações orais, e foto de 1980 encontrada nos arquivos do IPHAN<sup>106</sup>. **(FIG. 47)** Os Bem Casados estão sempre vestidos com o hábito franciscano, com disciplinas ou cruzeiros nas mãos. Na “Casa dos Santos” em Salvador e em Mariana, Santa Bona está vestida de branco como uma noiva.

Encontramos documentação fotográfica<sup>107</sup> da Procissão de Cinzas no Serro em 1957 com a representação dos Bem Casados, São Lúcio e Santa Bona. **(FIG. 48)**



**Figura. 47 - Santo Lúcio e Santa Bona - Ouro Preto - foto arquivos do IPHAN- Rio de Janeiro**



**Figura. 48 - Andor de Santo Lúcio e Santa Bona - Serro em 1957 - Arquivos IPHAN - 13º Regional - Belo Horizonte**

<sup>106</sup> Fotos do Arquivos do IPHAN Nacional- Rio de Janeiro.

<sup>107</sup> Fotos do Arquivo da 13ª Superintendência Regional – IPHAN- Minas Gerais.

À frente dos dois santos, no andor, há um pequeno pedestal onde figura um queijo (apesar do Serro ser a terra dos queijos, este representado era de madeira pintada). Segundo Câmara Cascudo, a expressão “*partir o queijo no céu*” significa morrer os casados em recíproca fidelidade conjugal. A tradição veio de Portugal onde ainda é viva. Na Beira é um presunto ou um queijo. No Minho uma imensa broa (Viana do Castelo, Castelo de Vide). Há ainda uma citação a Santa Bona, padroeira das mulheres casadas recatadas e modestas. “Aquele nem Santa Bona dá jeito”, diziam-se das mulheres desenvoltas e faladeiras. Ao que parece o “queijo do céu” estava ligado ao culto de São Lúcio e Santa Bona no Serro: “*O queijo, comum e habitual na região, reapareceria no céu numa homenagem reconstitutiva do ambiente doméstico modelar. É uma conjectura de sabor etnográfico. O queijo foi um pormenor da popularização dos bem casados.*”<sup>108</sup>

O andor dos “bem casados” em São João del Rei, no ano de 1756, foi patrocinado por vários irmãos casados<sup>109</sup>. (FIG. 49) (ver capítulo. 3, pag. 175)



**Figura. 49 - Santo Lúcio e Santa Bona – retábulo da nave da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - São João del Rei**

<sup>108</sup> CASCUDO, 1972, p. 750.

<sup>109</sup> Livro de Receita e Despesa da Ordem Terceira de São João Del Rei, 1756. Retirado de: O Dia, São João del Rei, 20 abril 1912. Arquivo pertencente a Ordem Terceira de São João Del Rei.

### 1.3.6 - SANTO ELZEÁRIO E SANTA DELFINA

Outro casal, também representado, é Santo Elzeário (Elizario ou Eleazar), nobre cavaleiro provençal e Santa Delfina. Santo Elzeário de Sabran nasceu na França em 1295, faleceu em 1325 e foi canonizado pelo papa Urbano V em 1369.<sup>110</sup> Delfina de Signe, nasceu na França em 1283 e faleceu em 1358, da nobre família de Gladèves. Uma antiga tradição afirma que Elzeário foi terceiro franciscano e como tal é venerado, juntamente com sua esposa Delfina. Uniram-se em matrimônio com a promessa de guardar castidade. Ele foi amigo dos pobres, a quem socorreu com grande caridade, prestou serviços ao rei de Nápoles morrendo em Paris em missão diplomática. Elzeário tem como atributos um estandarte em cruz e um lírio, símbolo de pureza.<sup>111</sup> Delfina pode ser representada com uma palma ou açucena na mão, símbolo de sua virgindade no matrimônio e às vezes com um livro.<sup>112</sup>



**Figura. 50 - Santo Elzeário e Santa Delfina - “Casa dos Santos” - Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Salvador**

Santo Elzeário e Santa Delfina são representados apenas no litoral, não encontramos nenhuma representação em Minas Gerais. Estão entronizados em nichos na nave da Ordem Terceira do Rio de Janeiro um defronte ao outro, vestidos com o hábito franciscano e não apresentam atributos. Em Salvador na “Casa dos Santos” estão entronizados em nichos, Delfina tem uma cruz nas mãos e Elzeário uma espécie de báculo. **(FIG. 50)** Na Ordem Terceira, em São Paulo, encontramos uma representação em pintura sobre tela onde estão juntos e de pé também vestidos com hábito franciscano, mas sem atributos.

<sup>110</sup> ATTWATER, 1991, p.99.

<sup>111</sup> REAU, 2000, v. 3, p. 426.

<sup>112</sup> ROIG, 1950, p. 86.

### 1.3.7 - SANTA MARGARIDA DE CORTONA

Vauchez ressalta o importante papel que as mulheres leigas ocuparam nestas novas formas de santidade:

Excluídas do ministério da palavra no seio da Igreja, apoderam-se dele alegando uma eleição divina. Embora se coloquem sob a nova direcção de confessores e directores espirituais, não tardaram, em muitos casos, a inverter a seu favor nessa relação de autoridade, fazendo deles seus secretários ou porta-vozes. Os casos mais antigos de santidade feminina visionária são os de Margarida de Cortona (morta em 1297), de Clara de Montefalco (morta em 1308) e de Angela Foligno (morta em 1309). É significativo que nenhuma delas tenha sido canonizada na Idade Média, embora tivessem gozado, tanto em vida como depois de mortas, de um grande prestígio espiritual, na medida em que continuavam, transpondo-as para um outro registro, as instituições fundamentais do franciscanismo. No entanto, foi no processo de canonização de Santa Clara de Montefalco, na Umbria, que os fenômenos paramísticos e as visões foram, pela primeira vez, tidos em consideração pela Igreja de Roma e sujeitos a um exame especial. Se nada se concluiu foi, certamente, devido \_ para além de todos os motivos, inerente a cada caso particular \_ à desconfiança que os clérigos sentiam em relação a essas mulheres que, ao afirmarem que a união com Deus era possível na terra, mediante a fusão das vontades através do amor, podiam vir a desapossá-los da sua função de intermediários necessários entre os homens e o Além.<sup>113</sup>

Margarida de Cortona nasceu na Toscana em 1247, morreu em 1297 e foi canonizada por Benedito XIII, somente em 1728. Quando jovem seu amante foi assassinado e ela encontrou seu corpo putrefato e a partir deste fato transforma sua vida entrando para a Ordem Terceira franciscana. “*Confrontada com aquele despojo terrível, com aquela carne corrompida, a jovem mulher sofre, mas talvez se sinta já livre. Aquela podridão foi como tirada dela, tirada de suas entranhas*”.<sup>114</sup>

Margarida recorre rapidamente ao caminho da perfeição, sustentada por uma fé inquebrantável e por uma caridade seráfica. Em 1286 funda um hospital para acolher os pobres enfermos. Giunto Bevegnati, seu confessor e biógrafo, a guia com prudência e energia, intervindo para controlar as penitências, flagelações, excessivos trabalhos e prolongadas vigias. Mortificava e

---

<sup>113</sup> LE GOFF, 1989, p. 221.

<sup>114</sup> MAURIAC, 1945, p. 15.

castigava seu corpo com disciplinas diárias. A meditação da sagrada paixão e morte de Cristo despertou-lhe o desejo de sofrer cada vez mais com ele e por ele.<sup>115</sup> Margarida passa os últimos nove anos de sua vida em uma cela, entre êxtases e orações, e muitos a procuram para conselho, guia e consolo.

O aspecto penitencial de Margarida é retratado em sua iconografia: A caveira a seu lado, simbolizando o encontro com o cadáver do amante, também possui os conteúdos de transitoriedade da vida; os cilícios e as chagas em seu corpo relembram a autoflagelação; e o dorso seminua representa seu passado de pecadora. No geral, é vestida de monja franciscana, ainda que fosse somente terciária. Outras vezes a vemos com uma humilde túnica cingida com uma corda, com um véu na cabeça e descalça. Seu atributo mais pessoal é um cachorro, o qual a conduziu até o lugar onde haviam assassinado seu amante. À semelhança de outras penitentes, também é representada com uma cruz ou um crânio em suas mãos. Pode ser representada também como penitente, ajoelhada e seminua, aplicando as disciplinas enquanto contempla o crucifixo.<sup>116</sup>

Segundo Pereira, a passagem de pecadora a santa, a oposição que marcou a vida de Margarida, torna-se cada vez mais o elemento chave de sua iconografia. *“O par pecado- penitente é uma das antíteses mais correntes no cristianismo, e é o corpo em geral, o meio privilegiado onde ela é posta em trabalho- sobretudo quando se trata do corpo feminino.”*<sup>117</sup>

A autora trata mais especificamente de uma escultura de Santa Margarida de Cortona, de talha inteira, que tem os seios ligeiramente cobertos pelos braços, e as costas expostas em chagas. *“...o cuidado do escultor com o rosto, cabelos e seios (embora estes sejam menos realistas que o rosto, os mamilos, por exemplo não são representados) e o estofamento das roupas tem por objetivo reforçar os perigos do corpo feminino. E mostrar, assim, como a pecadora se afastava do ideal de mulher honrada no Brasil do século XVIII(...)”* *“(...) Á Igreja cabia sempre o papel de lembrar constantemente do pecado, de suas formas e da maneira de penitenciá-lo, reverberando o arrependimento como uma das formas de conduta para a salvação da alma, e utilizando-se do que Delumeau chamou de uma” pastoral do medo”.*

<sup>115</sup> CONTI, 1990, p. 89.

<sup>116</sup> SCHENONE, 1992, vol.2, p. 565.

<sup>117</sup> PEREIRA, 2004, p.1

*Os sermões e as imagens instigavam os fiéis a arrepender-se antes que seus pecados veniais e capitais o levassem a pagar por suas penas no inferno. Segundo esta idéia, o pecador deveria purgar suas faltas no próprio instrumento de pecado, que no caso de Margarida de Cortona era o corpo, como bem demonstra a escultura do IPHAN- Espírito Santo.”<sup>118</sup>*

Nas Ordens Terceiras Franciscanas Santa Margarida de Cortona está presente em um retábulo dentro da Igreja da Ordem Terceira em São Paulo, inclusive com cartela alusiva à santa, no entanto não se trata de uma imagem antiga. Em Salvador, ela está representada de joelhos na “Casa dos Santos”, é uma imagem de vestir que possui o corpo seminu com uma saia em tecidos cobrindo as pernas. Apresenta chagas às costas e tem cilícios no braço e na cintura. Os seios não são definidos e as mãos cobrem ligeiramente esta região. (FIG 51). No Rio de Janeiro, no “armário vitrine” do Museu Sacro, ao contrário das outras ordens, a imagem de vestir está de pé, possui longos cabelos esculpidos e lágrimas nos olhos. (FIG. 52)



**Figura. 51 - Santa Margarida de Cortona - “Casa dos Santos” Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis- Salvador**



**Figura. 52 - Santa Margarida de Cortona – “armário vitrine” do Museu Sacro - Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Rio de Janeiro**

<sup>118</sup> PEREIRA, 2004, p.15,16,17

Em Minas Gerais está presente em São João de Rei, Diamantina, Serro e na Arquiconfraria do Cordão de São Francisco, em Sabará. Em São João é uma imagem de vestir, de joelhos, com o peito seminu, e marcado pelos cilícios, numa belíssima policromia com pingos de sangue nos braços e cintura. Esta imagem não possui definição dos seios e está ligeiramente encoberto pelos braços e pelo hábito franciscano que cai sobre o peito semi-nu. Possui ao seu lado no chão um cachorro e uma caveira. **(FIG. 53)** Em Diamantina temos uma imagem de vestir, de Santa Margarida de Cortona, de joelhos como de costume, porém com a perfeita representação dos seios, com representação dos mamilos, em primorosa policromia, tendo sobre o corpo um cilício de tecido rústico na cintura, uma cruz e uma disciplina nas mãos. **(FIG. 54)** No Serro temos também, uma imagem com o peito nu e seios representados, porém, sem o realismo da imagem de Diamantina. A imagem de Diamantina se encontra no altar-mor, em um nicho lateral, fazendo par com São Domingos. Acreditamos que a santa não teria tamanho destaque dentro da Ordem, inclusive seu tamanho não se adequa à altura do nicho, visto que é representada de



**Figura. 53 - Santa Margarida de Cortona - sacristia da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - São João Del Rei**



**Figura. 54 - Santa Margarida de Cortona - Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Diamantina**

joelhos. Em Sabará na Arquiconfraria do Cordão de São Francisco encontramos uma imagem, também, com a representação bastante realista dos seios nus e rica policromia nas costas mostrando as chagas de penitente. (FIG. 55, 56) As imagens de Diamantina e Sabará, curiosamente, não possuem articulações nos braços, possuindo-os abertos, ao contrário das outras, onde os braços encobrem ligeiramente os seios, não definidos, e também não possuem articulações.



**Figura. 55 - Santa Margarida de Cortona - Arquiconfraria do Cordão de São Francisco de Assis - Sábara - (frente)**



**Figura. 56 - Santa Margarida de Cortona - Arquiconfraria do Cordão de São Francisco de Assis - Sábara - (verso)**

Acreditamos que, se trata em alguns casos, de um preciosismo e primorosa execução do escultor e do policromador, pois, algumas imagens possuem as mãos encobrendo os seios, como na Santa Margarida de São João del-Rey e outras apresentam perfeita representação dos seios como as imagens de Diamantina e de Sabará. Hoje as imagens são expostas vestidas dentro das Ordens Terceiras, no entanto, não descartamos a possibilidade da imagem ser utilizada com o peito seminu mostrando nas costas as chagas da auto flagelação e os seios ficariam encobertos pela vasta cabeleira e pela presença do cilício na cintura e braços. Questionamos, também, a

possibilidade de tais esculturas não terem os seios - representados de forma tão realista e descoberta - à mostra dentro da Igreja ou mesmo na Procissão de Cinzas. Talvez tal representação fosse de certa forma camuflada, mas justificada na dialética representação - corpo pecador/corpo penitente - citado por Pereira. (FIG. 57, 58). Em Mariana e Ouro Preto não encontramos a imagem e não consta seu nome na relação dos andores da Procissão de Cinzas das duas ordens. (Ver capítulo. 4, p. 264, 265)



**Figura. 57 - Santa Margarida de Cortona - Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Diamantina - (sem as vestes) - foto - arquivo IPHAN - Belo Horizonte**



**Figura. 58 - Santa Margarida de Cortona - Arquiconfraria do Cordão de São Francisco de Assis - Sábara**

### 1.3.8 - SÃO ROQUE

Nasceu em Montpellier, na França, em 1350, morreu em 1379 e foi canonizado, somente no século XVII, pelo papa Urbano VIII. Um dos santos mais populares invocados contra as doenças e pestes, sendo muito venerado a partir do século XV e cuja vida pertence mais à lenda que à história. Após a morte do pai se dedicou a repartir sua herança e curar os enfermos das pestes, fazendo-o com o sinal da cruz. Em Piacenza, atacado pela peste, se isolou no bosque e foi alimentado por um cão, que lhe levava um pão todos os dias. Um anjo lhe curou as chagas e

quando retornou à sua cidade natal foi confundido com um espião, encarcerado e morto.

Em geral, a Igreja romana recusou todas as formas de santidade ligadas ao derramamento de sangue, mas também dispensou figuras que estavam no centro da devoção popular, como o santo peregrino e taumaturgo, cujo protótipo mais famoso era São Roque, que era invocado contra a peste, a partir de meados do século XV. Por todo lado, se erigiam igrejas e capelas em honra desse personagem, mesmo apresentando uma biografia ainda muito misteriosa. E foi necessário aguardar pelo século XVII para que o papado dotasse o seu culto de um estatuto canônico, sinal de que, em finais da Idade Média e apesar do controle crescente exercido pelo clero neste setor, o povo manteve sua prerrogativa de criar santos.<sup>119</sup>

Há dois fatos que explicam a difusão do culto de São Roque no século XV. A decisão do Concílio de Ferrara, que ameaçado pela peste, pediu a intercessão do santo e o traslado de uma parte de suas relíquias para Veneza em 1485. A partir de então, as confrarias de São Roque se multiplicaram na França e na Itália, sendo também seu culto reconhecido em Portugal, Alemanha e Bélgica.<sup>120</sup>

Em Salvador, no ano de 1855, irrompeu o *Cólera-Mórbus* suscitando preces e procissões na flagelada cidade. Segundo Marieta Alves, foi então que ocorreu ao Padre Comissário Frei Manoel de Santa Rosa instituir a devoção a São Roque na Ordem Terceira de S. Francisco. *Da ata da sessão de 8 de Setembro de 1855, vamos transcrever a primeira notícia a respeito: “Deo conta o nosso R. do P.e M.e Commissario, q’ de acordo com o Irmão Ministro, e outros officiaes da Meza, tinha mandado fazer uma imagem do Glorioso Sam Roque, em razão da q’. existe, a lem de ser de róca, não ter os emblemas de tal santo: foi aprovada pela mesa esta deliberação.”*<sup>121</sup> [grifo nosso] Esta imagem parece ser a que se encontra atualmente em um pequeno retábulo no claustro da Ordem Terceira em Salvador, que é uma imagem de vulto, de vestir e não de roca, sendo entronizada em 10 de fevereiro de 1856.<sup>122</sup> **(FIG. 59)**

<sup>119</sup> LE GOFF, 1989, p. 223.

<sup>120</sup> REAU, 2000, v. 5, p. 148-149.

<sup>121</sup> ALVES, Marieta, 1948, p. 128.

<sup>122</sup> ALVES, Marieta, 1948, p. 129.

Também em Recife, segundo Fernando Pio, a imagem de São Roque deve ter ligação com a invasão do cólera a esta província no ano de 1856. “Sabemos que, em 15 de fevereiro de 1856, foi resolvido pela Mesa Regedora se fizesse, para atenuar a impetuosidade do mal, uma procissão de penitência com as imagens de Nossa Senhora da Conceição, os Passos de São Francisco e São Roque.”<sup>123</sup> [grifo nosso] (FIG. 60) (ver capítulo. 2, p.144)



Figura. 59 - São Roque – retábulo da Capela Dourada da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Recife



Figura. 60 - São Roque - claustro da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis – Salvador

<sup>123</sup> PIO, 1967, p. 108-109.



**Figura. 61 - São Roque - Paróquia de Ovar - Portugal - foto- José M. Tedim**

Em Portugal, o pão que o cão segura na boca é diferente, de região para região. Em Ovar, por exemplo, “(...) *nesta bela peça de cariz popular, temos o santo a mostrar uma das maleitas da peste e, a seu lado, o cachorro com o pão, aqui representado pela tradicional rosca vareira*”.<sup>124</sup> **(FIG. 61)** Aqui no Brasil, não encontramos esta diferenciação nas regiões estudadas possuindo o pão sempre o mesmo formato arredondado.

De uma forma geral, São Roque veste o hábito curto dos franciscanos cingido por cordão e com a mão direita levanta o hábito, para mostrar a chaga do músculo da perna esquerda. Na realidade ele a teria na virilha, mas, por razões de decoro, tem sido representada tradicionalmente nesse lugar. Sobre o hábito leva uma capa curta e murça. Cobre sua cabeça com o chapéu dos peregrinos e se apóia no bordão. Junto ao santo está o fiel cachorro com o pão

na boca e, às vezes, o anjo que o curou.<sup>125</sup> Pode estar vestido como peregrino, com a capa com esclavina adornada de conchas e chapéu de abas. Vemos o santo com todos os atributos próprios de peregrino: conchas, bordão, cabaça, rosário ou saltério, etc.<sup>126</sup>

No Rio de Janeiro também há um altar na nave onde está entronizado o santo e outra imagem no “armário-vitrine” no Museu Sacro. **(FIG. 62)** Em Minas, São Roque possui um altar próprio na Capela da Ordem em Mariana, dedicado a ele de acordo com inscrição na cartela, com recibo de pagamento da pintura a Francisco Xavier Carneiro de 1795 a 1798.<sup>127</sup> **(FIG. 63)** Sua festa em Mariana é comemorada em 16 de agosto com uma tradicional procissão. Possui altar também em Ouro Preto, onde existe também a sua procissão. (ver capítulo. 4 - p. 289, 290, 291,292) Não é encontrado em São João del Rei.

<sup>124</sup> Santos que Curam e Protegem - Registros devocionais do Concelho de Ovar. Câmara Municipal de Ovar. Ovar, 2004, p. 49. Referência gentil gentilmente concedida pelo Prof. Dr. José Manoel Tedim, da Universidade Portucalense, Porto.

<sup>125</sup> SCHENONE, 1992, v. 2, p. 678.

<sup>126</sup> ROIG, 1950, p. 358.

<sup>127</sup> Livro de Recibos da Ordem Terceira de São Francisco de Mariana de 23/09/1790 a 04/10/1873. fl.18v - 36v. Arquivo pertencente a Ordem Terceira de Mariana.



Figura. 62 - São Roque – retábulo da nave da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Rio de Janeiro



Figura. 63 - São Roque - retábulo da nave - Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Mariana

### 1.3.9 - SANTA ROSA DE VITERBO

Santa Rosa nasceu em 1235, na cidade de Viterbo, na Itália, e faleceu aos dezoito anos, em 1253, sendo canonizada por Calixto III em 1457. Taumaturga precoce, aos treze anos ressuscitou sua tia, e converteu uma feiticeira ao cristianismo.

Seus atributos são o crucifixo, a caveira, a vara de açucena, uma maquete de igreja pela defesa do papado, uma pequena imagem do *Ecce Homo*, mas o que se pode considerar como a chave de sua identificação é uma fogueira sob seus pés, símbolo da conversão de uma feiticeira. Pode levar um crucifixo na mão e umas rosas recolhidas no manto ou no escapulário a modo de

avental, pois também a ela se atribui o milagre de Santa Isabel.<sup>128</sup> As mulheres grávidas usavam um cinturão, postos em contato com seu relicário, para terem um parto fácil.<sup>129</sup>

Santa Rosa de Viterbo possui altar próprio em Mariana com cartela atributiva com seu nome. **(FIG. 64)** Em São João del Rei, ela está entronizada no altar-mor e em Ouro Preto tem altar na nave. No Rio de Janeiro possui retábulo na nave da igreja e imagem de vestir no Museu Sacro. **(Fig. 65)** Em Salvador e Recife existem imagens de vestir na “Casa dos Santos” e no claustro, respectivamente.

Ela está sempre representada com o hábito franciscano, touca branca sob o véu e pode ter a coroa de rosas na cabeça, como em Ouro Preto, ou uma cruz coberta de rosas como em Mariana e São João Del Rei.



**Figura. 64** - Santa Rosa de Viterbo - retábulo da nave da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Mariana



**Figura. 65** - Santa Rosa de Viterbo - “armário vitrine” do Museu Sacro – Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Rio de Janeiro

<sup>128</sup> ROIG, 1950, p. 242.

<sup>129</sup> REAU, 2000, v. 5, p. 156.

### 1.3.10 - SANTO VIVALDO



**Figura. 66 - São Vivaldo - “Casa dos Santos”  
- Capela da Ordem Terceira de São Francisco  
de Assis - Salvador**

Encontramos a representação de São Vivaldo apenas na “Casa dos Santos”, em Salvador (**FIG. 66**) e no claustro, em Recife. Não há referência à sua representação em Minas Gerais. Não encontramos nenhuma referência à sua representação nos livros de iconografia. Em Salvador ele está representado de pé, olhos fechados e cabeça voltada para o alto. Em Recife temos um santo também de olhos fechados, porém de joelhos, que acreditamos tratar-se do mesmo, visto que não há outra representação de terceiro franciscano de olhos fechados. Na Procissão de Cinzas também aparece apenas em Salvador e Recife.

Nasceu em San Geminiano em 1250 e faleceu em 1322. O papa Pio X aprovou seu culto em 13 de fevereiro de 1908. Fez um apostolado caridoso para com os leprosos, durante vinte anos, cuidando

em especial de seu mestre, o beato Bartolo de San Geminiano. Retirou-se do leprosário, tomou o hábito franciscano e se dirigiu a solidão com vigílias prolongadas, alimento escasso, uma vida de imolação e de expiação dos pecados da humanidade. Sua morte foi plácida e serena, o beato morreu aos 72 anos. Foi transportado a Montaine entre hinos e invocações e seu corpo foi sepultado na Igreja do lugar e venerado com culto público. Ao redor de seu eremitório, no século XVI, os irmãos menores construíram um convento.

### 1.3.11 - SANTA ÂNGELA DE FOLIGNO

Ângela de Foligno, nasceu em 1248, perto de Roma, falecendo em 1309, sendo sepultada na Igreja de São Francisco em Foligno. Teria vivido em pecado até ingressar na ordem terceira franciscana, quando perdeu o marido e os filhos. Foi beatificada em 1693 e seu culto foi sancionado em 1701 pela Congregação dos Ritos. Seu diretor espiritual registrou fielmente as

experiências místicas e as revelações que conduziram Ângela pelo caminho da perfeição e da santidade, nascendo o livro “*Experiências Espirituais, revelações e consolações da Bem Aventurada Ângela de Foligno*”.<sup>130</sup> Conforme Schenone<sup>131</sup> é uma das grandes místicas italianas, sendo representada com o hábito franciscano, sendo seus atributos: as disciplinas, o lírio, a palma, pisando espinhos ou bebendo o sangue da chaga de Cristo, segundo uma de suas visões. Seu atributo principal é um satanás acorrentado, alusão à sua vitória sobre o demônio<sup>132</sup>.

Em Recife há referência à santa sendo mencionada como Santa Ana de Fulgino. Esta seria uma das imagens de vestir que se encontram no Claustro da Igreja e saíam na Procissão de Cinzas, no entanto não identificamos qual seria a imagem, pois dentre as esculturas femininas nenhuma possui atributos. No Rio de Janeiro temos referência ao nome de Santa Ângela de Fulgino, como uma imagem de roca, em inventários<sup>133</sup> de 1834 e de 1863, localizada em um dos altares da sacristia. No entanto, em nossa pesquisa *in loco* não localizamos esta imagem.

### 1.3.12 - SÃO CONRADO

Terciário franciscano nascido em 1290 em Piacenza, na Itália, e falecido em 1351. Quando estava caçando provocou um incêndio no bosque, do qual foi acusado um lenhador pobre. O santo se declarou culpado e caiu na miséria ao ressarcir os danos. Ingressou na Ordem Terceira e se dedicou a atender os enfermos dos hospitais, terminando seus dias na solidão e vivendo como ermitão, depois de haver sofrido duras provas e tentações. É patrono da cidade de Notto, onde viveu 36 anos como ermitão. Seus atributos se relacionam com sua profissão: cervo, flecha e redes de caça.<sup>134</sup> É possível que seja o demônio tentador o atributo que distingue este santo.<sup>135</sup>

Na Bahia há a representação de São Conrado no nicho da “Casa dos Santos”, mas a imagem entronizada tem uma inscrição no peito sendo definida como São Jacob de Castro Sacerdote.

<sup>130</sup> CONTI, 1990, p. 19-20.

<sup>131</sup> SCHENONE, 1992, v. 2, p. 148.

<sup>132</sup> REAU, 2000, v. 3, p. 99.

<sup>133</sup> Inventário do Possessório da Venerável Ordem Terceira de S. Francisco da Penitência do Rio de Janeiro, por bens de raiz, móveis, alfaias, jóias, ornatos da igreja, culto Divino, e Procissão de Cinzas, organização do Secretário da Administração Atual do Ir. Joaquim Valério Tavares, 1834, f.3.

- Inventário da Igreja da Venerável Ordem de S. Francisco da Penitência desta Corte de outubro de 1863, f.4v

<sup>134</sup> ROIG, 1950, p. 78.

<sup>135</sup> SCHENONE, 1992, v. 1, p 234.

Sobre São Jacob de Castro Sacerdote, não encontramos nenhuma referência, no entanto, ha um beato, terciário franciscano, denominado São Jacobo de Laude, representado jovem com sotaina e sobrepeliz, contemplando um crucifixo e outro franciscano que não foi terceiro, que é San Jacobo de la Marca, do século XV, que veste hábito da ordem com uma cruz grega de cor roxa sobre o peito e um cálice.<sup>136</sup>

## **1.4 - ORDEM PRIMEIRA**

### **1.4.1 - SANTO ANTÔNIO ( PÁDUA, LOURES e NOTO/CATIGERÓ )**

Santo Antônio de Pádua ou de Lisboa é o mais importante santo português e, depois de São Francisco de Assis, o franciscano de maior relevo. Nasceu em Lisboa em 1191 e morreu em Pádua em 1231, sendo canonizado um ano depois por Gregório IX, em 1232. Entrou para o Monastério de São Vicente dos Canônicos Regulares de Santo Agostinho, dois anos depois mudou para o de Santa Cruz de Coimbra, onde em nove anos completou sua formação científica e teológica e foi consagrado sacerdote. Impressionado por ter visto os restos mortais dos cinco Mártires do Marrocos em 1220, pediu o ingresso na Ordem dos Irmãos Menores e tomou o nome de Antônio. É considerado Doutor Evangélico da Igreja e um grande taumaturgo.

Segundo Alves<sup>137</sup>, em pesquisa realizada nos inventários do IPHAN, em Minas Gerais, Santo Antônio de Pádua está em primeiro lugar em quantidade de imagens por invocação, totalizando 97 esculturas. Apesar da importância de Santo Antônio como franciscano da ordem primeira e da sua grande devoção no Brasil ele é pouco representado dentro das Ordens Terceiras Franciscanas. Temos apenas em São João Del Rei e Mariana, pequenas imagens de talha inteira dourada e policromada em nichos laterais da nave. A imagem de São João Del Rei é atribuída a Alejjadinho.

Em Salvador encontramos na “Casa dos Santos” uma imagem representando Santo Antônio de Loures, desconhecemos tal iconografia e fomos informados, que tal santo também é desconhecido

---

<sup>136</sup> SCHENONE, 1992, v. 1, p. 479- 480.

<sup>137</sup> ALVES, Célio, 2005, cap. 2, p. 69- 121, p. 72.

em Portugal, no entanto Loures é uma região próxima a Lisboa. [informação verbal]<sup>138</sup>. Este Santo é negro, veste o hábito franciscano e segura um Menino Jesus no colo. **(FIG. 67)**



**Figura. 67 - Santo Antônio de Loures - “Casa dos Santos” - Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis -Salvador**

Alves<sup>139</sup>, cita a existência em Minas Gerais de oito imagens denominadas de Santo Antônio de Noto, que é negro.

“Quanto ao franciscano Santo Antônio de Noto, ou como se vem dizendo, de Cartagerona, Caltagirone ou ainda, Catigeró, tem a maior parte de suas imagens inventariadas em roca, o que sempre induz a certas confusões no momento de caracterizá-lo corretamente. Assim, o santo ora trás, de forma errônea, um menino Jesus - e aí se confunde com São Benedito - ora leva um crucifixo, que é como geralmente o vemos representado nas gravurinhas populares”.

Ortmann explica melhor, esclarecendo que há uma confusão entre Santo Antônio de Noto, preto e terceiro franciscano com outro Antônio, branco e primeiro franciscano, falecido em *Caltagirone*. Em termo de 5 de outubro de 1781, a Ordem Terceira de São Paulo manda fazer

<sup>138</sup> Informação concedida pelo Prof. Dr. José Manoel Tedim da Universidade Portucalense - Porto - Portugal

<sup>139</sup> ALVES, Célio, 2005, cap. 2, p. 69- 121, p. 71

um andor para Santo Antônio de Cantajarona, por se achar há muitos anos sem ele, e também um hábito para o mesmo santo.

Este Santo Antônio, o Preto, Terceiro franciscano, que, de fato, nada tem a ver com Cantajarona- corrupção de Caltagirone, cidade da Sicília- nasceu de pais maometanos e mouros em Barca da Cirenaica (África do Norte). Feito prisioneiro por cristãos e destinado aos trirremes sicilianos, foi depois vendido como escravo a um camponês de Noto na Sicília. Converteu-se ao cristianismo e, depois de ter recuperado a liberdade, tomou no convento dos Religiosos Franciscanos daquela cidade, o hábito da ordem Terceira de São Francisco. Em seguida dedicou-se a serviços hospitalares, a contínuos exercícios de piedade e austeridades de penitência. Por último retirou-se a uma ermida daquela região, onde se notabilizou por uma vida mais angélica do que humana”. Este Santo Antônio, o preto é confundido com outro santo seu homônimo, mas não preto e religioso da primeira ordem franciscana, falecido em Caltagirone, no ano de 1515, enquanto que o nosso santo terceiro faleceu aos quatorze de março de 1549 em Noto, perto de Siracusa.<sup>140</sup> [grifo nosso]

Em São Paulo, temos em um altar da nave, uma imagem de vestir denominada Santo Antônio de Catigeró, ele possui o hábito franciscano e uma cruz na mão esquerda e é negro. Então, conforme Ortmann, o santo representado seria na verdade, Santo Antônio de Noto que é negro. **(FIG. 68)**

No Rio de Janeiro temos uma imagem de vestir que se encontra no Museu Sacro e saía na extinta Procissão de Cinzas, denominado Santo Antônio de Noto, porém é branco.



**Figura. 68 - Santo Antônio de Catigeró/Notto - retábulo da nave da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - São Paulo**

<sup>140</sup> ORTMANN, 1951, p. 130.

### 1.4.2 - SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA

São Pedro de Alcântara nasceu em Alcântara, Espanha, em 1499, morrendo em 1562. Foi canonizado por Clemente IX em 1669. Sacerdote da Ordem Primeira, lançou as bases da reforma da sua ordem. Foi confessor e diretor espiritual de Santa Teresa de Ávila e ajudou-a na Reforma Carmelita. Ocupou cargos relevantes e é considerado um grande místico. Representam-no como asceta e místico, vestindo o hábito franciscano. Seus atributos são a cruz, um crânio, a pomba inspiradora, que simboliza o dom da profecia, e um livro com a Regra da Ordem.<sup>141</sup> É representado também com disciplinas com as quais se flagelava. Uma das suas características é a extrema magreza, resultante de penitências e jejuns.<sup>142</sup>

Apenas em São João Del Rei encontramos uma imagem de São Pedro de Alcântara entronizada no segundo altar da nave, lado direito. Não é uma imagem de vestir e não se trata de um terceiro franciscano, o que se configura como uma exceção em Minas Gerais. Parece ser um dos casos em que existem representações, que fogem às regras do programa iconográfico geral e que revelam algumas devoções locais. **(FIG. 69)**

Neste caso, se explica perfeitamente a presença em São João Del Rei do São Pedro de Alcântara pelo termo de 28 de março de 1803, onde sua incomum representação parece ser uma questão de devoção pessoal: *“Termo pelo qual se obriga o Nosso Irmão o Capitão Joaquim Leite Ribeiro a mandar fazer um altar na nossa capela de frente de um que está feito em frente o qual se há de colocar nele São Pedro de Alcântara em razão da súplica que a ele e a seus irmãos fez o falecido seu pai”*.<sup>143</sup>



**Figura. 69 - São Pedro de Alcântara – retábulo da nave da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - São João Del Rei**

A imagem entronizada hoje no altar em São João Del Rei veste-se como franciscano, possui um hábito esculpido e monocromado em tons de marrom claro e está de mãos cruzadas à frente do corpo, não possuindo nenhum atributo.

<sup>141</sup> CUNHA, 1993, p. 85.

<sup>142</sup> TAVARES, 1990, p. 119.

<sup>143</sup> Livro de Termos da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de São João Del Rey - 28 de março de 1803. Pertencente ao Arquivo do IPHAN- Nacional, Pasta 1060, Cx 262 - p. 140 v.

### 1.4.3 - SÃO GUÁLTER BISPO

Foi fundador do convento franciscano em Guimarães, Portugal, com larga ação de apostolado. Faleceu em 1258 e suas relíquias encontram-se na Igreja de S. Francisco de Guimarães.<sup>144</sup> S. Gualter Bispo aparece apenas no Rio de Janeiro, no Museu Sacro e no nicho da nave da Igreja. (FIG. 70 e 71)



Figura. 70, 71- São Gualter bispo - Museu Sacro e nave da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Rio de Janeiro

### 1.4.4 - SÃO FRANCISCO SOLANO

São Francisco Solano nasceu na Espanha em 1549 e morreu em 1610. Foi canonizado por Benedito XIII em 1725. Missionário franciscano no Peru e grande apóstolo de Tucumán. Pregador enérgico e inspirado andava pelas ruas da cidade com um crucifixo nas mãos. Sempre estava alegre, recorrendo muitas vezes à música de seu violino para seu descanso espiritual, dos irmãos e dos índios. O que fez São Francisco Xavier nas Índias Orientais, São Francisco Solano fez nas Índias Ocidentais. É comum ser representado batizando índios e negros. Tem por atributo um crucifixo e um violão.<sup>145</sup>

Na Ordem Terceira do Rio de Janeiro há uma imagem de talha inteira de São Francisco Solano que fica na sacristia da Igreja. Não encontramos nenhuma referência a esta representação nas outras ordens.

<sup>144</sup> TAVARES, 1990, p. 70.

<sup>145</sup> TAVARES, 1990, p. 60.

### 1.4.5 - MÁRTIRES DO MARROCOS

Cinco frades foram enviados por São Francisco de Assis, para propagar a fé entre os muçulmanos de Marrocos. Três eram sacerdotes da ordem primeira: Berardo de Cobio, Otão e Pedro de São Geminiano, enquanto Acúrsio e Adjuto eram irmãos leigos.<sup>146</sup> Passaram por Portugal e se dirigiram a Sevilha onde pregaram em uma mesquita, foram presos, mas a sentença foi suspensa e seguiram para Marrocos. Depois de várias peripécias entraram para o exército do príncipe Miramolín, onde havia outros cristãos. Foram decapitados em Marrakesch em 16 de janeiro de 1220 e seus restos mortais foram levados para Coimbra. Foram canonizados por Sixto IV em 1481.

Temos na Ordem Terceira Franciscana, da cidade do Porto, no altar lateral da nave, uma representação escultórica dos Mártires do Marrocos. As imagens dos dois algozes estão representados em talha inteira dourada e policromada e os cinco frades mártires são representados em imagens de vestir. **(FIG. 72)**



**Figura. 72 - Mártires de Marrocos – retábulo da nave da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Porto - Portugal**

No Brasil não encontramos nenhuma representação dos Mártires do Marrocos nas Igrejas das Ordens Terceiras. Acreditamos que eles não foram representados na escultura, porque sua representação na Procissão de Cinzas era realizada por figuras humanas alegorizadas. Campos descreve a Procissão de Cinzas em Ouro Preto em 1751 “(...) *os inocentes, (que morreram em Marrocos), o turco(o herege)*”<sup>147</sup> e nos Estatutos da Ordem Terceira de Mariana do ano de 1765 na definição da Ordem da procissão temos “*os santos Inocentes, à estes o Tyrano, e a estes o Anjo Defensor*”<sup>148</sup>. Na pauta da Procissão de Cinzas de 1861 em Salvador após a figura da morte, eram crianças ou

<sup>146</sup> SCHENONE, 1992, v. 2, p. 586.

<sup>147</sup> CAMPOS, 2001, p. 197.

<sup>148</sup> Estatutos Municipais da Ordem Terceira do Serafim Humano e Glorioso Patriarca São Francisco da cidade de Mariana. Ano de 1765, cap. 41º, f. 71v. Pertencente ao Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana.

adolescentes que representavam tais papéis: *os mártires do Marrocos vestidos de hábito, acorrentados, e acompanhados do algoz com uma espada na mão direita, e logo em seguimento ante o Anjo que os defende com uma lança em punho na mão direita e um escudo no braço esquerdo.*<sup>149</sup> (ver capítulo. 2 - p. 4, 5, 6, 7)

#### 1.4.6 - MÁRTIRES DO JAPÃO

Em 5 de fevereiro de 1597 foram executados em Nagasaki no Japão vinte e seis missionários, dos quais seis eram religiosos franciscanos da ordem primeira, dezessete eram terceiros franciscanos e três eram jesuítas. Entre eles, muitos eram jovens e sofreram o horror da crucificação à maneira japonesa.<sup>150</sup> Destes vinte e seis mártires, dez são japoneses, grupo onde se destaca São Boaventura de Meaco e S. João Miki. Nos restantes terá maior relevo histórico São Gonçalo Garcia, também chamado de Baçaim, era filho de português e indiana, trabalhou muitos anos como catequista com os jesuítas, porém se transformou em irmão franciscano. Foram canonizados em 1627.<sup>151</sup>

Na Ordem Terceira da cidade do Porto, no mesmo altar onde estão os mártires do Marrocos, temos na parte superior central, uma representação escultórica em relevo dos Mártires do Japão.

São Gonçalo Garcia é o único dos mártires do Japão representados em escultura. Em São João del Rei, a Irmandade de S. Gonçalo Garcia passa a denominar-se Confraria de S. Gonçalo Garcia em 1849. A mudança foi confirmada somente em 1859 com sua agregação ao convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro, passando a chamar-se definitivamente Venerável Confraria Episcopal de São Francisco de Assis e São Gonçalo Garcia. Até 1853 era realizada somente a festa de São Gonçalo, em 24 de junho, as procissões de Nossa Senhora do Amparo e das Dores e, casualmente, a procissão do Senhor do Triunfo. Após 1853 a Confraria passou a fazer a procissão do Santos Mártires do Japão, talvez como requisito para o vínculo com o convento de Santo Antônio e também porque não eram representados na Procissão de Cinzas dos terceiros franciscanos. No Livro de Termos e Deliberações de 1848 a 1859, foi decidido em absoluta

---

<sup>149</sup> CAMPOS, 2001, p. 68.

<sup>150</sup> SCHENONE, 1992, v. 2, p. 586.

<sup>151</sup> TAVARES, 1990, p. 103.

maioria que se festejasse o dia dezesseis de Março “(...) do futuro ano de *mil oitocentos cinquenta e três* com Solene Procissão dos Santos Mártires do Império do Japão com Oração Análoga para concorrer com toda a despesa necessária a fim de que esta festividade se faça com toda a decência e pompa digna dos altos feitos praticados por esses heróis da Religião Cristã (...).”<sup>152</sup> [grifo nosso] **(FIG. 73)**



**Figura.73 - São Gonçalo Garcia - Altar-mor da Igreja da Confraria de São Gonçalo Garcia - São João Del Rei**

Em pesquisa realizada nos arquivos das igrejas inventariadas em Minas Gerais foram encontradas 6 imagens de São Gonçalo Garcia<sup>153</sup>. Em Recife, na Capela Dourada da Ordem Terceira Franciscana, temos dois painéis<sup>154</sup> nas laterais da nave, em continuidade com a narrativa iconográfica. O primeiro representa o aprisionamento dos mártires e o segundo sua crucificação com duas lanças atravessadas às costas. **(FIG. 74)**. Também no Rio de Janeiro, porém no Convento de Santo Antônio, temos as representações dos bustos dos mártires do Japão na balaustrada do coro da igreja..



**Figura. 74 - Mártires do Japão – pintura parietal da nave da Capela Dourada – Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Recife**

<sup>152</sup> Livro de Termos e Deliberações da Confraria de São Francisco de Assis e São Gonçalo Garcia dos anos de 1848-1859. Termo de 24/12/1852, f. 6. Pertencente ao Arquivo Eclesiástico da Diocese de São João Del Rei.

<sup>153</sup> ALVES, 2005, cap. 2, p.69-121, p.89.154

<sup>154</sup> Interessante observar que no rosto dos algozes a pintura está atualmente riscada e que mesmo após algumas “restaurações” sobre este ato de “vandalismo” o mesmo aparecia novamente riscado. Caso semelhante é encontrado em Congonhas do Campo nos passos da Paixão de Aleijadinho, onde a escultura de São Judas da Capela da Ceia foi alvo de varias agressões por parte dos devotos.

## 1.5 - ORDEM SEGUNDA

### 1.5.1 - SANTA CLARA DE ASSIS

Santa Clara nasceu em Assis, em 1193, morreu em 1243 e foi a fundadora da Ordem Segunda Franciscana, também chamada de Clarissas. É representada com o hábito franciscano e, às vezes, pode ter uma capa curta sobre a túnica que pode ser marrom ou cinza. Em alguns casos pode ter um escapulário sobre a túnica. O atributo próprio de Santa Clara é a custódia, cuja forma varia segundo a época em que foi realizada a obra<sup>155</sup>. Outros atributos são açucena, palma, livro da regra, algumas vezes um crucifixo, porém, o mais característico e o ostensório, ou melhor, um cibório eucarístico, atributo relacionado com a devoção da santa à Santíssima Eucaristia.<sup>156</sup> Como padroeira dos cegos pode ter também uma lanterna ou uma lamparina antiga.<sup>157</sup>



**Figura. 75 - Santa Clara de Assis - “Casa dos Santos” da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Salvador**

Há uma imagem de Santa Clara de Assis entronizada na “Casa dos Santos” de Salvador, porém é a única imagem de talha inteira encontrada no recinto. **(FIG. 75)** Em Recife na Igreja nova também há uma imagem. Em Mariana a santa também está representada em uma imagem de pequeno porte, de talha inteira dourada e policromada, localizada no nicho lateral do altar de Santa Isabel. Ela está vestida com o hábito franciscano, usa touca branca sob o véu e segura um cálice.

### 1.5.2 - SANTA COLETA

Franciscana francesa da ordem das Clarissas, nascida em Corbie, em 1381, morreu em 1447 e foi canonizada por Pio VII em 1807. Primeiro viveu como reclusa da ordem terceira, porém

<sup>155</sup> SCHENONE, 1992, v. 1, p. 228.

<sup>156</sup> ROIG, 1950, p. 77.

<sup>157</sup> TAVARES, 1990, p. 40.

com a autorização do antipapa Benedicto XIII professou na ordem segunda. Aparece com o hábito franciscano, mas seus atributos são vários: o cordeiro, a cotovia, o arminho, além de outros genéricos como o crucifixo, as disciplinas, o lírio etc.<sup>158</sup> Encontramos apenas uma imagem de Santa Coleta em Salvador na “Casa dos Santos”. (FIG. 76)



**Figura. 76 - Santa Coleta - “Casa dos Santos” da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Salvador**

## 1.6 - DOMINICANOS

É interessante observar que na Igreja da Ordem Terceira do Rio de Janeiro há dois retábulos da nave dedicados a dois santos dominicanos: São Gonçalo do Amarante e São Vicente Ferrer, enquanto a imagem de São Domingos, que é menor, ocupa o arco cruzeiro (lado evangelho) em frente a São Francisco ( lado epístola). Conforme Mello e Souza, já que a ordem dominicana não havia ainda se implantado no Brasil no período colonial, o local de culto franciscano seria o mais apto a receber imagens dominicanas:

Os fundadores das duas ordens mendicantes valorizavam a pregação evangélica para leigos que não tinham acesso fácil às Escrituras. A

<sup>158</sup> SCHENONE, 1992, v.1, p.233.

pregação - em particular - depois do Concílio de Latrão, em 1215 - deveria seguir certos moldes: ser didática, conter exemplos biográficos e hagiográficos, ter um conteúdo espiritual e moral, levar à penitência pelos pecados, à renúncia dos bens em favor dos pobres. As biografias dos frades Vicente Ferrer, Gonçalo do Amarante e Gualter indicam o papel importante que tiveram como pregadores de uma nova mensagem evangélica. Longe da estabilidade beneditina, estes homens agiam como peregrinos - assim como S. Roque - cobrindo longas distâncias para pregar ”.<sup>159</sup>

### 1.6.1 - SÃO DOMINGOS DE GUSMÃO

São Domingos de Gusmão nasceu em Calaruega na Espanha, em 1170, morreu em 1221 e foi canonizado por Gregório IX em 1234. Fundou a Ordem dos Irmãos Pregadores, aos quais deu uma regra e formaram o primeiro núcleo da Ordem religiosa dos Dominicanos. Numa de suas viagens para Roma, a fim de conseguir a aprovação de sua Ordem, Domingos encontrou-se com São Francisco de Assis, a quem se ligou em íntima amizade. Ainda em vida do fundador, a Ordem de São Domingos expandiu-se por várias regiões na Europa e tornou-se, ao lado da Ordem Franciscana, a maior força da Igreja, no século XIII.<sup>160</sup>



**Figura. 77 - São Domingos de Gusmão - nicho do altar-mor da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Mariana**

Portanto, é compreensível a representação de São Domingos junto à Ordem Terceira Franciscana. Em Salvador, no ano de 1833, a ordem terceira mandou fazer uma imagem de São Domingos de talha inteira dourada e policromada para o retábulo da nave da Igreja. Há outra imagem de vestir na “Casa dos Santos” onde ele está ao lado de São Francisco. No Rio de Janeiro São Domingos está entronizado no arco cruzeiro e de frente para São Francisco. Em Minas, São Domingos é representado ao lado de São Francisco no altar-mor em Mariana e ambos são imagens de vestir. **(FIG. 77)** Em São João del Rei há uma imagem pequena de talha inteira entronizada num dos nichos laterais da nave.

<sup>159</sup> SOUZA, M. Beatriz. v.2, 2004, p. 499.

<sup>160</sup> CONTI, 1990, p. 342.

Las fórmulas iconográficas seguidas para representar a este santo no son muy variadas y responden a tipos definidos en el siglo XVI. Se prefirió la figura de un hombre en la edad viril, levemente ascético, con barba corta y cerquillo, vestido con el hábito blanco y negro de la orden. Sus atributos son: el perro con pelaje a manchas de los mismos colores del hábito y una tea encendida en la boca, recordando el sueño que tuvo la Beata Juana de Aza. Al mismo tiempo alude a todos los religiosos dominicos, los guardianes del Señor (Domini Canis), encargados de ahuyentar a los ladrones, es decir a los demonios que rondan alrededor de las almas. <sup>161</sup>

São Domingos possui como atributos uma cruz de dupla travessa dos fundadores e um livro da Regra. Possui ainda uma estrela ou sol sobre o peito e o cão com a tocha acesa, tendo um globo debaixo da pata. Com menos freqüência pode ter uma palma de açucena na mão, chicote, estrela sobre a cabeça, estando ajoelhado diante do crucifixo ou sentado à mesa e servido por anjos. <sup>162</sup>

As imagens de São Domingos estão sempre vestidas com o hábito da ordem dominicana, tendo ao lado o cachorro com a tocha. No Rio de Janeiro possui um báculo e o livro. Na Igreja em Salvador possui a cruz de fundador de ordem, o livro e o cachorro e na “Casa de Santos” possui o báculo e o cachorro. Em São João del-Rey veste hábito dominicano e possui livro na mão esquerda e cruz de fundador na mão direita. Em Mariana possui pena na mão direita e livro na esquerda.

## 1.6.2 - SÃO GONÇALO DE AMARANTE

Dominicano português, nascido provavelmente nos primeiros anos do século XII em Guimarães. Representa-se com báculo de abade, hábito dominicano, um livro na mão e a maquete da ponte. <sup>163</sup> Seus atributos são uma ponte, o bordão de peregrino, e são famosos seus milagres, entre eles o do vinho que surgiu entre as rochas <sup>164</sup>. Possui um cajado de peregrino, pode levar um peixe na mão ou a seus pés e uma ponte ao fundo. Também o representam com asas, da

<sup>161</sup> SCHENONE, 1992, v.1, p. 263.

<sup>162</sup> ROIG, 1950, p. 89.

<sup>163</sup> TAVARES, 1990, p.68.

<sup>164</sup> SCHENONE, 1992, .v.1, p. 431.

mesma forma que São Vicente Ferrer e outros santos que pregavam.<sup>165</sup>

Encontramos uma imagem de São Gonçalo de Amarante entronizado no altar da nave da Igreja da Ordem Terceira do Rio de Janeiro. (FIG.78) Veste hábito dominicano com cajado na mão direita e livro na mão esquerda. Também em São João Del Rei há uma imagem deste santo, de pequeno porte, dourada e policromada, atribuída ao Aleijadinho em um dos nichos laterais da nave. Veste o hábito dominicano, possui na mão direita o ostensório e na esquerda um cajado e o livro.



**Figura. 78 - São Gonçalo de Amarante  
- retábulo da nave da Capela da Ordem  
Terceira - Rio de Janeiro**

### 1.6.3 - SÃO VICENTE FERRER

Nasceu na Espanha, em 1350, sendo um grande pregador e fomentador de conversões. Suas palavras de fogo, em tom apocalíptico, são acompanhadas, segundo os biógrafos, dos mais estupendos milagres. Seu atributo pessoal, no século XV, é a imagem de Jesus Cristo em um círculo ou losango para o qual o santo aponta. Desde o Renascimento tem uma trombeta e uma chama à sua frente. A mitra e o barrete de cardeal estão no solo, por ter renunciado a tais

<sup>165</sup> ROIG, 1950, p. 126.

dignidades. Quase sempre o acompanha esta frase: *Timete Deum et date illi honorem qui a venit hora iudicii eius* (Temei a Deus e lhe dai glória, porque é chegada a hora de seu juízo).<sup>166</sup> Representado de hábito dominicano, geralmente com o braço direito apontando o céu, seus atributos são um livro aberto, uma caveira, uma corneta, asas, uma chama sobre a cabeça, às vezes um ramalhete de lírios nas mãos e o sol, com as iniciais de Cristo, brilhando no peito.<sup>167</sup>

No Rio de Janeiro encontramos uma imagem de São Vicente Ferrer, de talha inteira, dourada e policromada, entronizado num dos altares da nave. Ele está representado com a mão direita levantada, com os dedos apontando para o alto e na mão esquerda segura um livro. É representado jovem, imberbe e possui asas. (FIG. 79) Em Mariana, há uma pequena imagem do santo, no nicho lateral do altar de Santa Rosa de Viterbo, apresentando a mesma iconografia.



**Figura. 79 - São Vicente Ferrer – retábulo da nave da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Rio de Janeiro**

## 1.7 - AGOSTINIANOS

### 1.7.1 - SANTA CLARA DE MONTEFALCO

Nasceu em Montefalco, em 1275 e morreu em 1308, sendo canonizada por Leão XIII, sendo célebre por sua vida penitente, experiências místicas e, sobretudo, por seu amor à paixão de Cristo. Quando morreu encontraram os instrumentos do martírio de Cristo impressos em seu coração. Aparece vestida com o hábito negro das agostinianas, com um coração aberto, dentro do qual estão os instrumentos da Paixão e uma balança com três pedras iguais, que são seus cálculos biliares achados em sua vesícula, considerados símbolo da Trindade, pois cada um deles, separado, pesava o mesmo que os três juntos.<sup>168</sup>

<sup>166</sup> ROIG, 1950, p. 268.

<sup>167</sup> CUNHA, 1993, p. 77.

<sup>168</sup> SCHENONE, 1992, v. 1, p. 231.

Encontramos apenas esta santa agostiniana na Ordem Terceiras Franciscanas de Mariana e até o momento não entendemos o motivo desta representação na Procissão de Cinzas de Mariana. Nos estatutos da ordem de 1765 ela ocupa o quarto lugar na ordem dos andores na Procissão de Cinzas: “*dous Anjos\_ 4 Andor de N. Madre Santa Clara do Monte Falco no quarto andor*”<sup>169</sup> (FIG. 80)

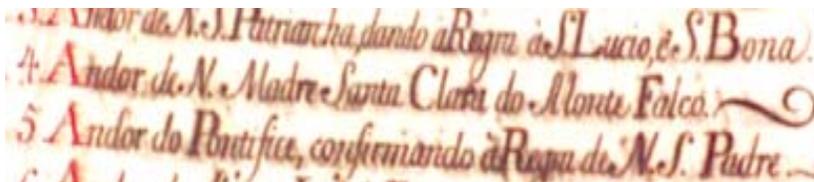


Figura. 80 - Santa Clara de Montefalco – Estatutos da Ordem Terceira de Mariana

## 1.8 - OUTRAS DEVOÇÕES

Encontramos outras representações dentro das ordens terceiras franciscanas, porém sempre imagens de pequeno porte, de talha inteira, douradas e policromadas e localizadas nos nichos laterais dos altares da nave.

Em São João Del Rei temos as seguintes imagens: São Boaventura, São João Evangelista, São Bento Abade, São Francisco de Paula e São João Nepomuceno. Em Mariana temos também nos altares laterais São Lázaro, São Manoel, São Sebastião, São Libório e Santa Rita de Cássia. Em Recife temos entronizadas as imagens de São Cosme e Damião no altar-mor da Capela Dourada. Acreditamos que a presença destas imagens esteja relacionada a devoções locais ou mesmo a doações feitas pelos devotos.



<sup>169</sup> Estatutos Municipais da Ordem Terceira do Serafim Humano e Glorioso Patriarca São Francisco da cidade de Mariana. Ano de 1765, cap. 41<sup>o</sup>, f. 71v. Pertencente ao Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana.

## CAPÍTULO 2

### **ASPECTOS HISTÓRICOS E TÉCNICOS DA REPRESENTAÇÃO ESCULTÓRICA NAS ORDENS TERCEIRAS FRANCISCANAS: um contraponto entre Minas Gerais e o litoral.**

*“os missionários franciscanos foram” [...] entre todas as Ordens Religiosas, os primeiros, que não só descobrirão, e pizarão a terra do Brasil, e do novo Mundo; [...] os primeiros que semearão nella, e plantarão a semente da Pregação Evangélica, os primeiros que edificarão nella templos para Deos[...]*

Frei Antonio de Santa Maria Jaboatão

No Brasil, os franciscanos estabeleceram-se inicialmente no Nordeste, a partir da fundação do Convento de Olinda, expandindo-se rapidamente, construindo conventos situados na faixa litorânea. A partir de meados do século XVII dividem-se em duas províncias: a de Santo Antônio, com cerca de 13 conventos na região norte/nordeste, e a de Nossa Senhora da Conceição, no sudeste, com 8 conventos na faixa litorânea, nos atuais estados do Espírito Santo, Rio de Janeiro e São Paulo.<sup>1</sup>

O primeiro convento de Olinda foi fundado sobre a invocação de Nossa Senhora das Neves, em 1585. O segundo convento franciscano de que se tem notícia ergueu-se na Bahia, tendo sido dedicado ao Seráfico São Francisco em 1587. O terceiro desta seqüência foi fundado em Igarassú, Pernambuco, no ano de 1588 sob a invocação de Santo Antônio.<sup>2</sup> O quarto na Paraíba em 1589, também sob a invocação de Santo Antônio.<sup>3</sup>

Os conventos da Imaculada Conceição do Sul foram: Vitória, o quinto convento franciscano iniciado no século XVI (1591). Em seguida no século XVII: Rio de Janeiro (1608), Santos (1639), Macacu (1641), Penha de Vitória (1650), Angra dos Reis (1650) e Itanhaém (1654), acrescidas logo mais de duas comunidades: São Sebastião (1658) e Taubaté (1674).<sup>4</sup>

Durante o período colonial, a Igreja no Brasil teve um caráter predominantemente leigo, por força da instituição do Padroado<sup>5</sup>. Os leigos participavam ativamente da construção das igrejas, dos atos do culto e da promoção das devoções. Duas foram as formas típicas de participação dos leigos no catolicismo tradicional: uma participação coletiva através das confrarias religiosas, e uma participação individual exercendo o ofício de eremitas.<sup>6</sup> No Livro dos Irmãos da Ordem Terceira da Penitência, do Arraial do Tijuco, foi encontrado o assentamento da entrada do Irmão Lourenço, fundador da Casa do Caraça, para o sodalício franciscano local. O Irmão

---

<sup>1</sup> OLIVEIRA, 2000, p. 52-53.

<sup>2</sup> IGREJA DE SANTO ANTONIO DE IGARASSU.... 2000, p. 21-23.

<sup>3</sup> QUATRO SÉCULOS DE ARTE SACRA....1990, p. 82.

<sup>4</sup> HOORNAERT; AZZI; GRIJP; BROD, 1992, p. 216.

<sup>5</sup> Padroado é um conjunto de privilégios, com certos deveres que, por concessão da Igreja, competem aos fundadores católicos de igrejas, capelas ou benefícios e aos que deles adquirem esse direito por herança ou descendência....Dicionário Litúrgico p. 172

<sup>6</sup> HOORNAERT; AZZI; GRIJP; BROD, 1992, p. 234.

Lourenço do Caraça é exemplo típico da participação individual de um terceiro franciscano como eremita.<sup>7</sup>

A instituição canônica das antigas ordens terceiras da penitência franciscana coincidia, via de regra, com a fundação dos conventos da Ordem Primeira de São Francisco, sendo o caso de Olinda uma exceção, pois segundo Jaboatão, os fundadores do Convento Franciscano de Olinda já encontraram ali, em 1585, um sodalício da Ordem Terceira de São Francisco, fundado por um frade anônimo, nos primeiros anos da capitania de Pernambuco.<sup>8</sup> Em São Paulo antes da vinda dos franciscanos, em 1615, já havia uma confraria de São Francisco.<sup>9</sup>

No Rio de Janeiro, a Ordem Terceira da Penitência do Seráfico Padre São Francisco foi fundada a 20 de março de 1619, no convento de Santo Antônio.<sup>10</sup> Os terceiros no Rio de Janeiro iniciaram a construção de sua primeira capela em 1619, dedicada a Nossa Senhora da Conceição. A segunda capela denominada “Capela dos Exercícios” teve início em 1653 e é mais rica que a primeira.<sup>11</sup>

A Ordem Terceira de São Francisco da Bahia foi fundada em 1635, tendo sido instalada no primitivo convento de São Francisco. Como padroeira da Ordem foi escolhida Santa Isabel, Rainha de Portugal, e sua imagem colocada no altar de Nossa Senhora da Conceição, na Igreja do convento, sendo eleita a mesa administrativa neste mesmo ano.<sup>12</sup>

Um documento de 1743, sobre a memória do Convento de São Francisco de São Paulo, menciona a Capela dos Terceiros e um livro de Tombo do convento diz que no ano de 1676 os terceiros iniciaram a construção de sua capela.<sup>13</sup> A Ordem Terceira do Recife foi fundada em 1695 e, no ano seguinte, foi lançada a primeira pedra da construção da Igreja da Ordem Terceira, no convento de Santo Antonio do Recife.<sup>14</sup>

---

<sup>7</sup> “Carrato discorre sobre a historia do Irmão Lourenço, trabalhando com duas correntes de suposições, uma que o Irmão Lourenço teria vindo de Portugal de uma nobre família condenada por crime de alta traição, no consulado do Marques de Pombal. Há uma segunda versão que aventa a hipótese de ser o irmão Lourenço um simples colono que no comércio do Diamante adquiriu fortuna e depois recolheu-se a vida de eremita. Há também uma discussão a respeito do Irmão Lourenço não ter se tornado um clérigo mantendo-se na condição de leigo. Ver mais sobre o assunto em: CARRATO, 1963. p. 255- 301.

<sup>8</sup> TETTEROO, 1946, p.349.

<sup>9</sup> HOORNAERT; AZZI; GRIJP; BROD, 1992, p. 239.

<sup>10</sup> BARATA, 1975, p. 59.

<sup>11</sup> MELLO E SOUZA, Maria Beatriz, 2004, p. 492,495.

<sup>12</sup> ALVES, 1948, p. 13.

<sup>13</sup> ORTMANN, 1951, p. 17.

<sup>14</sup> PIO, 1967, p. 14, 16.

**TABELA-1-INSTITUIÇÃO DAS ORDENS PRIMEIRAS E TERCEIRAS FRANCISCANAS**

<b>LITORAL</b>	<b>ORDEM PRIMEIRA</b>	<b>ORDEM TERCEIRA</b>
<b>OLINDA</b>	1585	Antes de 1585
<b>RECIFE</b>	-	1695
<b>SALVADOR</b>	1587	1635
<b>RIO DE JANEIRO</b>	1608	1619
<b>SÃO PAULO</b>	-	Antes de 1615

Lendo estes primeiros historiadores das Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil, percebemos que há uma infinidade de datas relativas à história das Ordens que se imbricam: fundação da Ordem, a eleição da Primeira Mesa, a primeira Procissão de Cinzas e a edificação de templo próprio, o que gera uma maior complexidade no estabelecimento da história de cada ordem. Mas, podemos estabelecer que, no geral, as ordens terceiras franciscanas passaram a existir entre o final do século XVI e início do século XVII.

A Ordem Terceira de São Francisco de Olinda realizou sua primeira Procissão de Cinzas nos primeiros anos de 1620, o que lhe dá total primazia entre todas as demais organizadas no Brasil, sendo anterior à da Bahia que foi realizada em 1649. A primeira Procissão de Cinzas dos Terceiros Franciscanos de Recife se deu no ano de 1710<sup>15</sup>, e a do Rio de Janeiro aconteceu no período de 1640 a 1862<sup>16</sup>. Em São Paulo a Procissão de Cinzas foi instituída em 1686<sup>17</sup>. Segundo Campos<sup>18</sup>, a Procissão de Cinzas da Bahia durou de 1649 a 1862; em São Paulo foi feita de 1686 a 1886; em Recife entre 1710 a 1864.

**TABELA. 2- PROCISSÃO DE CINZAS**

<b>LITORAL</b>	<b>INÍCIO/ TÉRMINO</b>
<b>OLINDA</b>	1620 - (-)
<b>RECIFE</b>	1710- 1864
<b>SALVADOR</b>	1649- 1862
<b>RIO DE JANEIRO</b>	1640 - 1862
<b>SÃO PAULO</b>	1686 - 1886

<sup>15</sup> PIO, 1967, p. 93.

<sup>16</sup> BARATA, 1975, p. 55.

<sup>17</sup> ORTMANN, 1951, p. 114.

<sup>18</sup> CAMPOS, 2001, p. 196.

Em Minas Gerais é fato conhecido que, na época colonial, o Estado Absolutista português impôs àquela Capitania uma política religiosa que se caracterizou pela proibição da entrada e da fixação de ordens religiosas no novo território, sendo vetada a presença do clero regular<sup>19</sup> e de qualquer ordem ou congregação nos distritos do ouro ou diamante. De 1711 a 1738 foram remetidas às Minas diversas portarias ou avisos do Rei proibindo-os severamente de fixarem residência.<sup>20</sup>

A Metrópole com sua política obsessivamente tributária e fiscalista se isentou de aplicar recursos significativos na religião praticada em Minas Gerais, seja para despesas nas construções dos templos, seja para a realização dos sacramentos. Portanto, não foi dos cofres do Estado, nem das ordens religiosas regulares que vieram os recursos, e sim do patrimônio e das rendas das irmandades, desenvolvendo-se um catolicismo essencialmente leigo, onde a ingerência da Instituição Igreja sempre se fez de forma complementar.<sup>21</sup>

“Há de se considerar além do mais que, pela sua existência no interior de um Estado visceralmente absolutista, seja pelo despreparo e desídia dos eclesiásticos, essa religiosidade leiga se caracterizou pelos seus traços reformistas e tridentinos, onde se avultavam as devoções pessoais, o culto aos santos, a pompas das festas e procissões. Religiosidade barroca, numa palavra: de manifestações e de exterioridades do culto e de alta dose de sensibilidade nas devoções, de interpenetração de elementos profanos nos religiosos; religiosidade na qual a preocupação social do fiel estava paralela à sua preocupação religiosa. Acrescente-se também que o seu caráter essencialmente prático e imediatista, em que se busca suprir a insegurança emocional, levar consolo e prestar auxílio nas doenças, permitiu que se impusesse uma religião calcada no íntimo e direto contato com os santos. Por isto o culto aos santos, longe de ser uma atipicidade, tornou-se exatamente seu traço peculiar. Em síntese,

---

<sup>19</sup> No entanto, havia no século XVIII vários pregadores isolados - carmelitas, franciscanos, jesuítas - e não instituição religiosa. Inclusive, D. Frei Manoel da Cruz queria levar os jesuítas para o seminário de Mariana. Estes freis estavam mais preparados para as pregações solenes, que eram muito caras, e exigiam uma licença diocesana, que eles possuíam. Informação concedida pela Profa. Adalgisa Arantes Campos, durante a Defesa da Qualificação em dezembro de 2004.

“Contrariamente à orientação do século anterior, da proibição das ordens religiosas regulares em Minas, D. João VI, em 1820, faz o convite aos lazaristas portugueses para fundarem o Colégio do Caraça, sobre os escombros do Hospício de Nossa Senhora Mãe dos Homens.”

<sup>20</sup> TETTEROO, 1946, p. 353.

<sup>21</sup> BOSCHI, 1986, p. 178

não houve naquela realidade social sinais de irreligiosidade; antes, ali aflorou uma forma própria de vivência do catolicismo, em que a fé se associava à cultura local.”<sup>22</sup>

Salles considera que, não se pode estudar a evolução social de Minas, sua dinâmica própria, suas peculiaridades, suas projeções históricas, sua influência no comportamento social e político da coletividade mineira contemporânea, sem antes de tudo estudar a história das irmandades religiosas, confrarias, arquiconfrarias e ordens terceiras.<sup>23</sup>

Boschi define ordem terceira, como uma associação pia, que se preocupa, fundamentalmente, com a perfeição de vida cristã de seus membros, que embora vivendo no século os terceiros se vinculam a uma ordem religiosa, da qual extraem e adaptam regras para a vida cristã no mundo. A existência de ordens terceiras condiciona-se à aprovação dos gerais ou dos provinciais das ordens religiosas correspondentes. A admissão é mais seletiva que nas irmandades. Via de regra, as ordens terceiras se caracterizaram por serem associações das camadas mais elevadas, sendo a composição de seu quadro social mais sofisticada. Em Minas apareceram somente depois de consolidada a sociedade local. “ (...) *ser membro de uma ou mais ordem terceira significava ter acesso ao interior da nata da sociedade e trânsito facilitado nela. Significava status. Significava imediata obtenção de privilégios, graças e indulgências. Significava estar mais próximo do poder e ter a sua proteção.*”<sup>24</sup>

“(...)quando se fala em status, pressupõe-se a existência de uma sociedade já estratificada e, portanto, assim como as ordens terceiras de Nossa Senhora do Carmo atraíram principalmente mineradores e negociantes, as de São Francisco de Assis arregimentaram predominantemente intelectuais, militares e burocratas.”<sup>25</sup>

<sup>22</sup> BOSCHI, 1986, p. 178, 179

<sup>23</sup> SALLES, 1963, p. 126.

<sup>24</sup> Ver também em BOSCHI as definições de outras associações leigas: “*Pia União: Associação de fieis que tenham sido ereta para exercer alguma obra de piedade ou caridade. Não houve Pia União no Brasil colonial ; Irmandade: Mesmo objetivo da Pia União, porém constituída em organismo, ou seja, com organização. Particularizam-se por terem organização hierárquica, retratada no seletivo e restritivo ato de admissão de seus membros ; Confraria: Irmandade que também tenha sido ereta para o incremento da prática do culto público ; Arquiconfraria: Confraria com poder de agregação, transferindo às afiliadas os privilégios e indulgências da “confraria-mãe”, embora a agregante não tenha nenhum direito sobre as agregadas. Em Minas Gerais a noção de arquiconfraria se identificou com a de homens pardos. Em Minas Gerais existiram somente as arquiconfrarias sob a invocação de São Francisco de Assis, mais precisamente do Cordão do Seráfico São Francisco(...)*”

BOSCHI, 1986, p. 14,15,17,19, 20.

<sup>25</sup> BOSCHI, 1986, p. 164.

Segundo Campos<sup>26</sup>, as Ordens Terceiras Franciscanas surgiram nas Minas Coloniais após 1740, muitas vezes dentro da igreja paroquial, estabelecendo-se em altar próprio ou em nicho emprestado, onde colocavam a imagem do patriarca. Constituíam uma vasta jurisdição denominada *presidia*, principalmente a congênere de Vila Rica, abrangendo vários arraiais visitados pelo cobrador da ordem.

Segundo Cônego Trindade, em Ouro Preto, a administração provisória da Ordem Terceira exercida pelo Comissário Bernardo Madeira durou quatro anos, terminando em 1751, quando se realizou a eleição da primeira mesa. Durante este período, chamado de noviciado da ordem, estava ela estabelecida, por meio de *presidias* que eram filiais ou vice-comissariados da ordem. São citados 48 paróquias e capelas, entre elas podemos nomear algumas: Serro Frio, Congonhas do Campo, Mariana, Catas Altas do Mato Dentro, Ribeirão de Santa Bárbara, etc.<sup>27</sup>

Devemos supor então que as encomendas de imagens feitas pelas ordens terceiras poderiam ser destinadas a outras igrejas que faziam parte da jurisdição, sem necessariamente possuir uma Ordem Terceira Franciscana. Nos arquivos da Ordem Terceira de Mariana há recibos de pagamentos de imagens de São Francisco para as *presidias*.<sup>28</sup> Em pesquisa realizada nos Inventários do IPHAN em Minas, São Francisco de Assis recebeu o 5º lugar por quantidade de imagens por invocação nas igrejas mineiras, totalizando 66 imagens na classificação.<sup>29</sup> É possível ver, em várias matrizes mineiras, altares dedicados a São Francisco de Assis, que com certeza possuíam membros da ordem, que não necessariamente moravam na cidade de origem da Ordem Terceira. São Francisco raramente foi titular de Matriz, mas podemos citar a Matriz de Santo Antônio da cidade de Santa Bárbara que possui um altar colateral dedicado a São Francisco de Assis, com uma imagem de grande dimensão em seu nicho principal.

Em Minas Gerais, havia Ordens Terceiras de São Francisco de Assis nas seguintes localidades: Freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Mato Dentro; Mariana, São João Del Rei,

---

<sup>26</sup> CAMPOS, 2001, p. 193.

<sup>27</sup> TRINDADE, Cônego Raimundo, 1951, p. 16.

<sup>28</sup> Em Mariana há dois recibos de 28 de maio de 1824, pagando a Vicente Francisco Pinto a quantia de 6 mil e seiscentos reis do feitio de duas imagens do santo patriarca para as *presídias*, e um pagamento 31 mil reis, ao pintor Joaquim José do Couto de encarnar as imagens (não diz quantas) do santo patriarca para as *presídias*. Vê-se também que a escultura de duas imagens tem um valor de 6 mil e 600 reis e encarnar imagens ficou em 31 mil reis.

Livro de Recibos da Ordem Terceira de São Francisco de Mariana de 23/09/1790 a 04/10/1873, f.138, 138v. Pertencente ao Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Mariana.

<sup>29</sup> ALVES, Célio, 2005, cap. 2, p. 89.

Arraial do Tijuco - freguesia de Vila do Príncipe (Diamantina e Serro) e Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias de Vila Rica (Ouro Preto).<sup>30</sup> Mas, para venerar São Francisco os mulatos se reuniam em torno da invocação do Cordão de São Francisco<sup>31</sup>. Tivemos Arquiconfrarias do Cordão de São Francisco nos seguintes locais: Freguesia de Nossa Senhora do Bom Sucesso do Caeté, Mariana, Sabará, Arraial da Lapa - freguesia de Sabará, Freguesia de Santo Antônio do Ribeirão de Santa Bárbara, Freguesia da Vila do Príncipe, Capela de São José - Vila Rica - Freguesia de Nossa Senhora do Pilar.<sup>32</sup>

A Arquiconfraria do Cordão<sup>33</sup> foi instituída no bispado de Mariana, por volta do ano de 1760, nas paróquias de São João del Rei, Sabará, Mariana e Vila Rica. Nessa instituição, houve uma singularidade que se deve frisar, e que só encontra explicação no meio social da época. Enquanto por todo o orbe católico a arquiconfraria era destinada a agremiar os fiéis de todas as raças e condições que a ela quisessem pertencer, no bispado de Mariana, em seus quadros, só se inscrevia a gente parda. Talvez haja presidido esse espírito no estabelecimento das confrarias, em Minas, a necessidade de satisfazer a devoção de uma numerosa classe de fiéis, os quais encontravam sistematicamente trancadas à sua piedade, as portas das Ordens Terceiras. Pode ser, também, que andasse aí o capricho do fundador, ou o seu desejo de ganhar a estima de uma vasta porção dos habitantes da capitania.

Esse fundador fora o Dr. Matias Antônio Salgado, vigário de São João del Rei, cujo crédito andava seriamente comprometido, ao menos diante do bispo diocesano. A Arquiconfraria de Vila Rica foi fundada na Igreja de São José, da Freguesia do Pilar e eram pardos todos os seus membros. A 2 de agosto de 1761, data que no calendário franciscano se festeja Nossa Senhora dos Anjos, festejaram os pardos a sua primeira festa, com uma solene procissão ostentando armas e insígnias franciscanas pelas ruas de Vila Rica. Os terceiros franciscanos de Antônio Dias entendiam que este direito era exclusivo deles e não podiam aceitar a concorrência de uns “audaciosos mulatos” nas regalias da Ordem. Os Terceiros movem uma ação contra os pardos do cordão, no entanto os terceiros perdem a sentença e a causa vai parar em Lisboa.<sup>34</sup>

---

<sup>30</sup> BOSCHI, 1986, p. 202.

<sup>31</sup> CAMPOS, 1999, p. 374.

<sup>32</sup> BOSCHI, 1986, p. 202.

<sup>33</sup> “Segundo a bula de Bento XIII, Sacrosancti Apostolatus, de 1724, essa congregação era aberta para as pessoas de todas as raças e condições sociais, mas, no que se refere ao Bispado de Mariana, incorporaram-se a ela exclusivamente irmãos de cor parda.”

ALVES, Célio, 2005, cap. 2, pág 69 a 122.

<sup>34</sup> TRINDADE, 1951, p. 91-96.

A Ordem Terceira de São João Del Rei foi fundada em 1740.<sup>35</sup> A de Ouro Preto foi fundada em 9 de janeiro de 1746<sup>36</sup> na capela do Bom Jesus dos Perdões, Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Vila Rica, contudo sem instituir ainda a Mesa Administrativa, sendo os cargos exercidos interinamente até 1751, quando foi a eleição da Primeira Mesa Administrativa.<sup>37</sup> Em Mariana, no ano de 1758,<sup>38</sup> alguns irmãos da Ordem Terceira, moradores de Mariana, porém dependentes da Congregação de Ouro Preto, solicitaram permissão para ter uma congregação em sua localidade.<sup>39</sup> A Ordem Terceira do Arraial do Tijuco (Diamantina) foi fundada em 1762. Foi mediante termo datado de 14 de fevereiro de 1766 que os irmãos franciscanos se obrigaram por “suas pessoas e bens” ao pagamento das despesas de ereção do templo. Poucos anos depois, em 1772, era dada permissão pelo governador do Bispado de Mariana, para celebração dos atos religiosos na igreja, pois esta já se encontrava praticamente concluída, “benta, ornada com paramentos convenientes para tão majestoso sacrifício”<sup>40</sup>

**TABELA-3 – INSTITUIÇÃO DAS ORDEM TERCEIRAS EM MINAS GERAIS**

<b>MINAS GERAIS</b>	<b>INÍCIO</b>
<b>SÃO JOÃO DEL REI</b>	1740
<b>OURO PRETO</b>	1746
<b>MARIANA</b>	1758
<b>DIAMANTINA</b>	1762

Apesar dos estudos dos primeiros historiadores das Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil, não há uma pesquisa específica sobre as obras de arte sobre sua guarda, principalmente as esculturas. Segundo Myriam Ribeiro, “(...) *Infelizmente os franciscanos ainda não tiveram historiadores da arte à altura da qualidade dos acervos sob sua guarda, permanecendo anônimas obras de altíssimo nível ainda hoje nos locais de origem.*”<sup>41</sup> Segundo a historiadora, ainda não se fizeram estudos sistemáticos da imaginária da ordem franciscana, em grande parte

<sup>35</sup> BOSCHI, 1986, p. 224.

<sup>36</sup> Boschi cita sua fundação no ano de 1745.

BOSCHI, 1986, p. 217.

<sup>37</sup> TRINDADE, 1951, p. 11, 19.

<sup>38</sup> Boschi cita sua criação em 1748, dez anos antes da data citada por TRINDADE.

BOSCHI, 1986, p.215.

<sup>39</sup> TRINDADE, 1945, p. 173.

<sup>40</sup> REVISTA BARROCO Nº 16, 1994, p. 298.

<sup>41</sup> OLIVEIRA, 2000, p. 53.

conservada nos retábulos de origem em fundações conventuais de norte a sul do país. “É provável que o barro cozido tenha sido o material preferido de suas oficinas, como ocorreu com os beneditinos, e levantamentos preliminares indicam a existência de uma ampla escola regional de ceramistas franciscanos em atividade nas regiões fluminenses de Angra dos Reis<sup>42</sup> e Cabo Frio, nos séculos XVII e XVIII.”<sup>43</sup>

O acervo dos franciscanos como um todo é grandioso, abrangendo as ordens primeiras, segundas e terceiras, e percorrendo vários séculos. De acordo com nosso estudo realizado somente sobre a Ordem Terceira Franciscana, seja no litoral, ou nas Minas, concluímos que os terceiros usaram basicamente a escultura em madeira, desde o século XVII até o século XIX. Na abrangência desta pesquisa não encontramos nenhum conjunto escultórico dos terceiros executado em terracota, apenas esculturas em madeira, sendo provável que o barro cozido seja prerrogativa das ordens primeiras ou mesmo de escolas regionais, como cita a historiadora.

## 2.1-REPRESENTAÇÕES ESCULTÓRICAS DOS TERCEIROS FRANCISCANOS

O presente trabalho se limita apenas ao estudo das esculturas das Ordens Terceiras Franciscanas, conjunto escultórico formado por imagens de vulto, em madeira dourada e policromada e imagens de vestir. Escolhemos para nosso estudo as Ordens Terceiras de Recife, Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo<sup>44</sup> no litoral, fazendo um contraponto com as ordens em Minas Gerais: Ouro Preto, Mariana, São João Del Rei. Acrescentamos também algumas informações sobre as imagens de Diamantina (Arraial do Tijuco) e Serro (Vila do Príncipe).

A historiadora Myriam Ribeiro de Oliveira concebe as esculturas religiosas conforme quatro funções principais, a saber: “a exposição em retábulos de igrejas ou capelas, o uso em procissões e outros rituais católicos a céu aberto, a participação em conjuntos cenográficos,

---

<sup>42</sup> Temos referências de um conjunto escultórico de imagens de roca da Procissão de Cinzas em Angra dos Reis. Foi realizada uma exposição em 2004, intitulada “Santos da Procissão de Cinzas”, no entanto não temos conhecimento deste acervo e não fez parte de nossa pesquisa. [http://www.angra.rj.gov.br/admin/materias\\_publicadas.asp?cod\\_materia=255](http://www.angra.rj.gov.br/admin/materias_publicadas.asp?cod_materia=255)

<sup>43</sup> OLIVEIRA, 2005, cap. 1, p.15 a 68, p. 17.

<sup>44</sup> Estamos considerando a Ordem Terceira de São Paulo como parte do grupo de ordens litorâneas, por sua proximidade do litoral, por possuir uma ordem primeira atrelada fisicamente e por diferir do contraponto que fazemos com Minas Gerais.

*via sacras e presépios, e a inclusão em oratórios do culto doméstico*”<sup>45</sup>.

Consideramos a possibilidade das imagens terem ao mesmo tempo várias funções, como é o caso da imaginária da Ordem Terceira Franciscana em Minas Gerais. Campos, estudando as Ordens Terceiras do Carmo, também concorda com esta fusão: *O acervo ora estudado, específico da Procissão do Triunfo feita pelos terceiros carmelitas, representa uma fusão na tipologia elaborada por Myriam Ribeiro entre: a) imagens retabulares; b) imagens processionais; c) imagens de conjuntos cenográficos(vias sacras)*<sup>46</sup>

Baschet questiona a questão da noção de função na imagem devocional e sugere a possibilidade de variações:

(...) “de resto , não se poderia encerrar a imagem em uma dada função. Assim, falar de imagem devocional apresenta o perigo de fechar a imagem em uma função única, prevista desde sua realização e imutável, enquanto que a utilização devocional pode se dar em uma obra que possui outras funções, cultural, litúrgica ou política. Trata-se então de articular o maior número possível de aspectos. Deve-se também sublinhar que as funções de uma mesma imagem (ou de um mesmo tema iconográfico) podem variar de acordo com o público envolvido, ou se transformar, tanto no tempo breve do ritual quanto no curso da evolução dos edifícios e das práticas.”<sup>47</sup>

A escolha da ordem terceira franciscana para a continuidade dos estudos sobre a imaginária processional, iniciada no mestrado, se deu principalmente pela grande quantidade de representações escultóricas de imagens de vestir, devido à Procissão de Cinzas dos terceiros franciscanos.<sup>48</sup> Mas, a principal diretriz que moveu a escolha dos terceiros franciscanos como tema a ser investigado foi a instigante presença das imagens de vestir entronizadas nos altares dos templos mineiros.

Baseando-nos inicialmente na classificação citada e nas discussões precedentes procuramos estabelecer as várias funções da imaginária religiosa devocional dos terceiros franciscanos nas localidades estudadas.

<sup>45</sup> OLIVEIRA, 2000, p.41.

<sup>46</sup> CAMPOS, 2003, p. 99.

<sup>47</sup> BASCHET, 1996, p. 7-26.

<sup>48</sup> “*Contraoando o calendário festivo dos carmelitas com o dos terceiros franciscanos, observa-se que há repetição de muitas cerimônias. Contudo, nos ritos mais pomposos não há repetição, isto é, a procissão de Cinzas é exclusiva dos terceiros franciscanos.*”

CAMPOS, 2003, v.2, p. 104.

As representações escultóricas encontradas nas Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil vão apresentar uma grande diferenciação, com formas de representação distintas para as imagens em Minas Gerais e no litoral brasileiro. As Ordens Terceiras litorâneas mantêm em geral os templos e seus retábulos destinados às imagens de vulto de talha inteira, douradas e policromadas, enquanto as imagens processionais de vestir, se encontram guardadas em locais separados. No Rio de Janeiro estão em “armários-vitrines”; no Recife eram guardadas em caixões e atualmente estão no claustro da igreja; em Salvador estão entronizadas nos nichos da “Casa de Santos”, construída especificamente para abriga-las; e em São Paulo, sabe-se que as imagens processionais de vestir ficavam guardadas nas dependências da ordem e não eram expostas nos retábulos da Igreja da Ordem.

Em Minas Gerais, ao contrário, nas Igrejas da Ordem Terceira de Ouro Preto, Mariana, São João del-Rei e Diamantina as imagens de vestir utilizadas na Procissão de Cinzas estão expostas nos retábulos e em outras dependências das igrejas, sendo ao mesmo tempo, retabulares e processionais. Não encontramos nestas igrejas nenhuma representação dos santos terceiros franciscanos realizada na técnica de talha inteira dourada e policromada e de tamanho dimensionado para ser colocada em retábulos, como visto no Rio de Janeiro, Salvador e Recife.

## **2.2 - ORDENS TERCEIRAS DO LITORAL**

### **2.2.1 - SALVADOR**

A Ordem Terceira de Salvador é o nosso primeiro exemplo mais elucidativo destas questões colocadas anteriormente. As imagens retabulares que estão entronizadas nos altares da Igreja são de talha inteira policromada e as imagens processionais de vestir estão entronizadas nos nichos da “Casa dos Santos”. Atualmente nos retábulos da nave podemos ver entronizadas as imagens de Santo Ivo, Santa Isabel, Rainha de Portugal, Santa Isabel, Rainha de Hungria, São Luís, Rei de França, São Francisco Penitente e São Domingos, todas imagens de talha inteira policromadas. Apesar das modificações sofridas através dos séculos, estas representações presentes nos altares da Ordem parecem ter sido sempre imagens de vulto, de talha inteira, de acordo, com as seguintes informações. **(FIG. 81)**

Marieta Alves cita curioso contrato de execução da imagem de São Domingos, que hoje se



**Figura. 81 - Retábulos da nave da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Salvador**

encontra no terceiro altar à esquerda, pelo famoso escultor baiano Manoel Inácio da Costa. É interessante observar que há uma preocupação em relação ao gosto estético predominante no momento, pois o trabalho do escultor deveria ser acompanhado do desbaste das outras imagens da Igreja para se adaptar ao “gosto moderno”. Aos 24 de Julho de 1833 na Venerável Ordem Terceira de Salvador foi chamado perante a Mesa o escultor Manoel Inácio da Costa, a quem foi encarregado de fazer a imagem de São Domingos, sendo feita “*com toda delicadeza e asseio próprio a nossa encomenda e gosto do dito escultor*” a qual lhe pagará sessenta mil reis e ficando acordado que o mesmo escultor desbastaria o corpo das demais imagens ao “*gosto moderno*”. O trabalho do desbaste das imagens parece não ter sido feito neste ano de 1833, pois foi novamente proposto no ano de 1834 ao mesmo Manoel Inácio, que as imagens que ficam nos altares fossem desbastadas, por serem grosseiras, e especificando que este trabalho deveria ser grátis. Neste mesmo dia e ano reza outro Termo sobre a pintura e encarnação de sete imagens e dois anjos ao artista José da Costa Andrade, por duzentos e setenta mil reis.<sup>49</sup> **(FIG. 82)**

Segundo estudos das historiadoras baianas esta imagem de São Domingos é comprovadamente de Manoel Inácio da Costa, sendo encomendada a modernização (torná-las neoclássicas) das demais imagens da Igreja na mesma ocasião. Segundo Flexor<sup>50</sup>, esta prática de modernização

<sup>49</sup> ALVES, Marieta, 1948, p. 61,66.

<sup>50</sup> FLEXOR, 2001, p 177.



**Figura. 82 - São Domingos - Retábulo da nave da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Salvador**

era comum e foi executada até o presente século. Segundo Pêpe<sup>51</sup>, a imagem de São Domingos foi concebida sob influência da tendência neoclássica, em voga no século XIX. Segundo a autora, parece que apenas a imagem de São Francisco tenha sofrido alguma intervenção o que não fica claro nas imagens de Santa Isabel de Hungria, São Luís, Rei de França, Santa Isabel de Portugal e Santo Ivo.

Estes documentos provam que são imagens feitas para servirem aos altares, e que, mesmo antes desta grande reforma, por que passou a Igreja da Ordem Terceira de Salvador de 1827 a 1835, eram sempre imagens de talha inteira policromadas, sendo a partir deste momento incorporada a imagem de São Domingos ao programa iconográfico da Igreja e possivelmente

sendo feito a reforma de nova policromia para as demais imagens.

A imagem de São Domingos que hoje se encontra na Igreja da Ordem Terceira, é a única na nave da Igreja que se encontra com rica policromia dourada, com florões grandes, característicos da escola baiana. É interessante observar que o trabalho de confecção da escultura de São Domingos pago a Manoel Inácio da Costa ficou em 60\$000 (sessenta mil réis) e o da policromia pago a José da Costa Andrade ficou em 50\$000 (cinquenta mil réis), preços quase equivalentes para o trabalho do escultor e policromador (pintor).

No entanto, fica uma dúvida, se realmente Manoel Inácio da Costa desbastou as imagens da

<sup>51</sup> PÊPE, 2001, p. 187.



Figura. 83 - São Luís, Rei de França - retábulo da nave da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Salvador

Igreja e José da Costa Andrade fez a pintura de todas as referidas acima, por que estas imagens, exceto o São Domingos, não se apresentam com a mesma policromia hoje. Talvez a resposta esteja no pagamento maior para uma policromia mais requintada com douramento: *S. Domingos por 50\$000 (cinquenta mil réis)*; e um valor menor para uma policromia mais simplificada, sem douramento como é o caso de *S. Francisco, e S.ta Isabel, Rainha de Hungria, S. Ivo e S. Luiz Rei de França a 20\$000 (vinte mil réis) cada uma – totalizando 80\$000 (oitenta mil réis)*. Não descartamos também a possibilidade de repinturas após esta data, o que é perfeitamente possível. [grifo nosso] (FIG. 83)

Enquanto as imagens de talha inteira douradas e policromadas estavam na igreja da Ordem, entronizadas em seus altares, as imagens processionais sempre tiveram um local próprio

destinado a elas. Segundo Alves, a “Casa dos Santos” de Salvador, descrita em algumas atas, chamava-se de longa data, o compartimento onde se guardavam as numerosas imagens, que saíam na Procissão de Cinzas.

Conforme Alves, em 1844 o ministro Francisco Gomes Mascarenhas consegue transformar o aposento das imagens, na atual “Casa dos Santos”, com o trabalho do artista baiano Joaquim Francisco de Matos que executou a talha. O ministro considerava que as imagens necessitavam há muito tempo de um local “com decência” para acondicionar as muitas imagens que se encontravam deterioradas. Os trabalhos foram iniciados em 1845 mas, em 1847, sob uma nova administração, a obra não tinha mais o mesmo interesse e o novo ministro quis substituir as “*carunchosas e destroncadas estátuas*” por painéis de pintura. Vê-se aqui um grande desinteresse em relação às esculturas de vestir em detrimento da pintura. Nesta época, a Procissão de Cinzas ainda não estava extinta, fato ocorrido somente em 1862, e no entanto, as imagens de vestir que ainda eram usadas, no mínimo uma vez ao ano durante o préstito, não estavam

merecendo por parte deste ministro e da ordem a devida valorização. Felizmente, com o próximo ministro as obras prosseguiram, e em 1849 foi realizada a benção da “Casa dos Santos” mesmo sem o douramento da talha, do forro e da pintura do teto. Não há, segundo Alves, referência à inauguração, mas o relato do ministro Joaquim Antonio de Mendonça Menezes dá informações sobre o atraso da obra. Importante notar que em 1849 há a preocupação com a conservação das imagens e em abrigá-las em um local decente, pois as imagens que ocupariam os nichos da “Casa dos Santos” foram cuidadosamente reparadas e encarnadas. Os artistas foram Antônio de Souza Paranhos, que fez o conserto de vinte e nove imagens e Querino da Silva, que fez a encarnação de trinta e uma imagens.<sup>52</sup>

Em 1850 foram encomendadas ao pintor Bento José Rufino Capinam, 25 painéis emblemáticos para proteger as imagens nos nichos. Esses não mais existem, no entanto, encontramos vestígios das dobradiças nas laterais dos nichos. Quanto à talha da “Casa dos Santos” somente em 1855 foram iniciados os trabalhos de douramento.

Atualmente a “Casa dos Santos” da Ordem Terceira de Salvador é um raro exemplar de beleza, possui vinte e quatro nichos com quinze imagens dos santos terceiros franciscanos, sete imagens dos Passos da Paixão de Cristo e uma imagem de Nossa Senhora da Conceição. No nicho principal está Nossa Senhora das Dores, sendo todas imagens de vestir, exceto uma imagem de Santa Clara e duas imagens do Cristo Morto que são de talha inteira. **(FIG. 84)**



**Figura. 84 - “Casa dos Santos”- Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis – Salvador**

<sup>52</sup> ALVES, 1948, p. 105, 108, 110, 113.

Em Salvador no ano de 1855 irrompeu o colera-mórbus suscitando preces e procissões na flagelada cidade, ocorrendo ao Padre Comissário Frei Manoel de Santa Rosa instituir a devoção a São Roque na Ordem Terceira de S. Francisco e se fazer uma nova imagem, pois a que existia era “de roca”. O escultor, Francisco de Assis Machado, fez a imagem pela quantia de 60 mil reis e pagou-se a importância de 20 mil reis para o pintor Querino da Silva Leal. Gastou-se mais 5 mil e 300 reis para a compra do chapéu, cajado e fitas, para o santo e para a armação do andor da Procissão de Cinzas. O altar foi realizado no Claustro e a imagem entronizada em 10 de fevereiro de 1856.<sup>53</sup> A imagem que se encontra hoje no claustro não é uma imagem de roca, mas uma imagem de vestir, e na casa dos santos não existe nenhuma imagem do santo. Se esta é a imagem encomendada, onde está o São Roque de roca que já existia antes da encomenda? Ou, se esta é a imagem antiga onde esta aquela encomendada e entronizada em 1856? Pelo pagamento de apenas vinte mil reis ao pintor podemos imaginar que se trata de uma imagem de vestir, onde não seriam aplicadas as ricas técnicas de policromia que imitam os tecidos. Isto nos leva a acreditar que a imagem de São Roque que se encontra hoje no claustro é aquela feita em 1856. (ver capítulo. 1 - FIG. 60)

### 2.2.2 - RIO DE JANEIRO

A Ordem Terceira da Penitência se instalou no Rio de Janeiro em 1619 e sua primeira capela, dedicada a Nossa Senhora da Conceição, foi construída perpendicularmente à igreja conventual. No início do século XVIII foi construída uma capela maior, paralela à igreja conventual, tendo sua construção sido concluída em 1736, quando se fazia a decoração interior. Os autores da talha da Igreja são Manoel de Brito e Francisco Xavier de Brito.<sup>54</sup>

As imagens expostas nos retábulos e nos nichos entre os retábulos são esculturas em madeira, douradas e policromadas de autoria de Francisco Xavier de Brito, iniciadas em 1736 e terminadas em 1739, e que se adequam perfeitamente à talha dourada da Igreja.<sup>55</sup> **(FIG. 85)**

<sup>53</sup> ALVES, 1948, p. 128, 129.

<sup>54</sup> BAZIN, 1956, vol. 2, p.160, 161.

<sup>55</sup> BARATA, 1975, p. 29.



**Figura. 85 - Retábulo da nave - Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis -Rio de Janeiro**

As imagens de vestir utilizadas na Procissão de Cinzas estão no Museu Sacro inaugurado no dia 17 de setembro de 1933<sup>56</sup>. Nele estão todos os ornamentos, alfaias, e imagens veneradas na extinta procissão. As imagens estão acondicionadas em “armários- vitrines” e há também vários andores guardados nas dependências da Ordem. **(FIG. 86)**

As imagens processionais e os andores que atualmente se encontram na Igreja são obras do escultor Joaquim Alves de Souza Alão e do entalhador Antônio de Pádua de Castro, feitas na década de 1840.<sup>57</sup> Nos anos de 1848 e 1849 foram contratados um mestre entalhador e um mestre dourador para fazer oito andores novos.<sup>58</sup> **(FIG. 87)**



**Figura. 86 - “Armários vitrines” - Museu Sacro da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis – Rio de Janeiro**

<sup>56</sup> Inauguração do Museu Sacro. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro (Capital), 16 setembro 1933.

<sup>57</sup> BARATA, 1975, p. 51.

<sup>58</sup> Livro 3º de Termos da Ordem Terceira da Penitência do Rio de Janeiro – Anos de 1756 a 1795, f. 8v, 9, 277, 283, 287. R.J- 2029- cx 530. Pertencente ao Arquivo do IPHAN Nacional - Rio de Janeiro



**Figura. 87 - Andor de Nossa Senhora da Conceição- Procissão de Cinzas – Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Rio de Janeiro**

Segundo Mattos,<sup>59</sup> Manoel Joaquim Alves de Souza Alão e seu filho João Joaquim Alves de Souza Alão foram os escultores das imagens da Procissão de Cinzas da Ordem Terceira Franciscana do Porto. Manoel Joaquim Alão era casado e teve três filhos: João Joaquim, José e Roberto, sendo estes dois últimos pintores e o João Joaquim era escultor, distinto como o pai. Manoel Joaquim e o filho, João Joaquim esculpiram as imagens e os irmãos encarnaram e pintaram as mesmas. João Joaquim veio para o Brasil, e no Rio de Janeiro chegou a ser escultor da Casa Real e mestre de desenho dos príncipes. O pai Manoel Joaquim veio também para o Rio de Janeiro em 1824, tendo a este tempo 70 anos de idade.

Na Venerável Ordem Terceira do Rio de Janeiro há um livro de Termos<sup>60</sup>, em que consta a obra das imagens de São Francisco, Santo Lúcio e Santa Bona, “de altura natural para vestir” assinadas pelo mestre escultor, Joaquim Alves de Souza Alão no ano de 1842, pelo preço de seiscentos mil reis. Noutro Termo de 1849, o mesmo escultor se propunha a fazer as imagens de Santa Isabel e São Gualter, por quatrocentos mil reis. No mesmo ano, outro Termo, determinava a fatura das imagens de São Luis, São Roque e Santa Margarida de Cortona, pela quantia de quinhentos mil reis. Ao todo foram oito imagens para a Procissão de Cinzas: três feitas em 1842, cinco feitas em 1849. Ao todo somam 1.500\$000 pelas oito imagens.

Estes três termos são assinados por Joaquim Alves de Souza Alão. Como na assinatura não consta o primeiro nome, pois tanto o pai quanto o filho eram Joaquim, acreditamos que seria obra do filho, João Joaquim e não do pai Manoel Joaquim, que segundo Mattos estaria com aproximadamente 90 anos de idade em 1842. Acreditamos que este valor corresponderia a fatura da escultura como também da pintura, pois os irmãos que eram pintores poderiam ter vindo também para o Brasil e este valor corresponderia a talha, carnação e até mesmo as vestes.

<sup>59</sup> MATTOS, 1880. p. 29-30.

<sup>60</sup> Livro 3º de Termos da Ordem Terceira da Penitencia do Rio de Janeiro - Anos de 1756 a 1795, f. 277, 283, 287, R.J- 2029- cx 530. Pertencente ao Arquivo do IPHAN Nacional - Rio de Janeiro.

No entanto, a Procissão de Cinzas já era executada desde 1640 e no ano de 1739 eram encomendadas em Lisboa várias coisas para o ornato da Procissão de Cinzas, como imagens e hábitos para as mesmas.<sup>61</sup> Se estas imagens de Joaquim Alão e os andores da Procissão de Cinzas do Rio de Janeiro são de meados do século XIX, como demonstram os documentos, o que aconteceu com aquelas utilizadas na Procissão de Cinzas, que teve início em 1640?

Acreditamos que as imagens eram substituídas ou modificadas de acordo com o gosto predominante na época, como observamos em Salvador no século XIX, referente às imagens da Igreja, ou mesmo por questões de conservação, imagens deterioradas eram substituídas ou reparadas como o caso citado em Salvador. As imagens de vestir por suas características técnicas são ainda mais propícias a modificações e substituições, ou mesmo podemos supor que as imagens antigas poderiam ter sido doadas a outras ordens terceiras franciscanas.

### 2.2.3 - RECIFE

Em Recife, segundo Fernando Pio, também as imagens processionais das Ordens Terceiras que serviam na Procissão de Cinzas, não serviam aos retábulos e eram guardadas em caixões durante todo o ano. *“As despesas eram, indiscutivelmente, vultuosíssimas e já com vários meses de antecedência cuidava-se, na Ordem Terceira do Recife, de retirar dos enormes caixões as imagens desse desfile, de encarnar-lhes as partes porventura estragadas, de preparar-lhes as cabeleiras, de limpar e aprimorar todos os objetos de prata ou de madeira a ela pertencentes, enfim de “armar a procissão”.”*<sup>62</sup> [grifo nosso]

Atualmente, segundo informações do Ministro da Ordem<sup>63</sup> não se tem notícia de tais caixões onde eram armazenadas as imagens processionais, estando elas atualmente expostas no claustro da Ordem, local totalmente inadequado à sua conservação, recebendo ora incidência direta de luz solar, ora presença de muita umidade. **(FIG.88)**

<sup>61</sup> Livro 2º de Termos e Resoluções da Ordem Terceira da Penitencia do Rio de Janeiro, f. 82, RJ-2029 cx 530. Pertencente ao Arquivo do IPHAN Nacional - Rio de Janeiro.

<sup>62</sup> PIO, 1967, p. 83.

<sup>63</sup> Em entrevista com o Sr Geraldo Barros, Ministro da Venerável Ordem Terceira de São Francisco do Recife, realizada em 2003, foi solicitado que, para a melhor conservação das obras seja estudado uma forma mais adequada para sua exposição ou mesmo que sejam transportada para outro aposento da Ordem, ficando assim em condições adequadas de preservação.



**Figura. 88 - Imagens da Procissão de Cinzas - Claustro da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Recife**

Também em Recife, segundo Fernando Pio, a imagem de São Roque deve ter ligação com a invasão do cólera a esta província, pois em 15 de fevereiro de 1856, a Mesa Regedora decidiu fazer uma procissão de penitência com as imagens de Nossa Senhora da Conceição, os Passos de São Francisco e São Roque para atenuar o mal. Esta imagem de São Roque, como todas as que faziam parte da procissão de cinzas, só era vista pelos fiéis durante o percurso da mesma procissão, uma vez ao ano. Voltando à igreja era encerrada na sua caixa, para somente reaparecer um ano depois. “(...) feita a procissão e vencida, sem grande demora, a epidemia devastadora, esta piedosa imagem de São Roque, ao invés de ser, como de costume, guardada em seu depósito, passou a ser colocada em um dos altares da Capela dos noviços, onde ainda se encontra.<sup>64</sup> De acordo com Fernando Pio, esta imagem saiu de sua condição de imagem de vestir somente processional, para ser colocada no altar. Concordamos com tal hipótese pois tal imagem não se adequa a este retábulo totalmente dourado. ( ver capítulo. 1, FIG. 59)

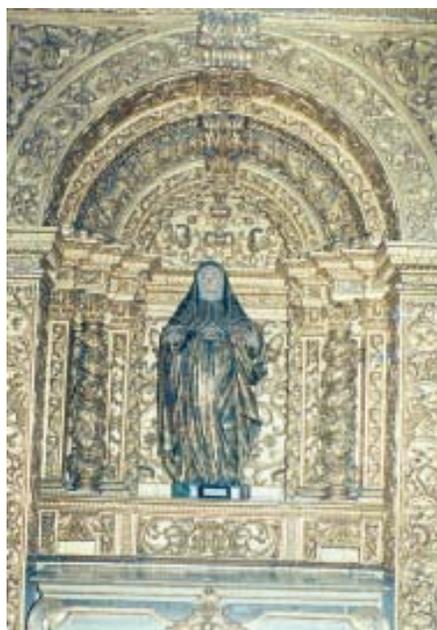
Segundo Fernando Pio, as imagens da Procissão de Cinzas foram compradas em Lisboa no ano de 1708, por intermédio de Francisco de Oliveira Mata, e custaram 426\$960 (quatrocentos e vinte seis mil, novecentos e sessenta réis). A Procissão de Cinzas em Recife teve início em 1710, estando esta data de acordo com a encomenda das imagens em Portugal.

<sup>64</sup> PIO, 1967, P. 108-109.

Atualmente na Capela Dourada da Ordem Terceira há três imagens de vestir entronizadas nos altares, Nossa Senhora das Dores, Santo Ivo e São Roque, uma imagem do Cristo da Coluna e uma de Santa Isabel de Portugal de talha inteira. Se analisarmos as imagens em relação aos altares, fica óbvio que as imagens de vestir não foram executadas para retábulos totalmente dourados no estilo nacional português, além de uma desproporção das imagens em relação aos altares. Já a imagem de Santa Isabel de Portugal, de talha inteira dourada e policromada, se adequa perfeitamente ao retábulo no tamanho e na harmonia de sua policromia com o douramento do retábulo. Se compararmos com a imagem de São Roque que está na Capela Dourada podemos perceber que realmente não foi feita para ocupar tal retábulo. (FIG. 89)

Ainda, segundo Pio, não há nenhum documento referente a pagamentos relativos à compra de imagens na inauguração da Capela Dourada, acreditando ele que os painéis em pintura substituísssem os santos esculpidos em madeira.<sup>65</sup>

Realmente a Capela Dourada é rica em painéis pintados sobre madeira em toda sua extensão, paredes laterais e forro, mas os retábulos existem e a eles era dedicada alguma imagem esculpida de vulto, como a Santa Isabel Rainha de Portugal que esta entronizada no segundo altar da igreja - lado direito - e condiz perfeitamente com o retábulo. No entanto, se existe a imagem de talha inteira, dourada e policromada, de Santa Isabel Rainha de Portugal, perfeitamente adequada ao retábulo, em talha e policromia, perguntamos onde estariam as outras cinco imagens que porventura foram feitas para os outros altares da Capela Dourada?



**Figura. 89 - Santa Isabel, Rainha de Portugal - retábulo da Capela Dourada – Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Recife**

Em Recife a Ordem Terceira tem duas Igrejas, a capela Dourada construída de 1697 a 1724 e a Igreja Principal. Nos anos de 1702 e 1703 foi erigida a Casa dos Exercícios, local onde se ergue, hoje, a Igreja principal da Ordem. Em 1803 a Capela Dourada passava a ser Capela dos Noviços sendo a outra considerada a “Igreja Principal”. Nela todas as imagens entronizadas nos retábulos são imagens de talha inteira douradas e policromadas.

<sup>65</sup> PIO, 1967, p. 19.

## 2.2.4 - SÃO PAULO

Em São Paulo ocorreu um fenômeno diferente do Rio de Janeiro, Salvador e Recife, as imagens não foram preservadas. Atualmente encontramos na Igreja da Ordem Terceira de São Paulo, apenas 4 exemplares de imagens processionais, o conjunto de São Francisco das Chagas, entronizado no Altar-mor, Santo Antônio de Notto/ Catigeró (*ver Santo Antônio do Nottocap Iconografia p. X*), um São Francisco penitente e um conjunto da Divina Justiça composto por quatro imagens. Há também duas imagens de talha inteira, douradas e policromadas de Nossa Senhora da Conceição, uma delas fica no altar-mor, na base do retábulo, à esquerda, a outra fica no trono de um retábulo no transepto da nave. Consultando também o inventário do IPHAN - Regional, constatamos a presença de fotos da década de 1950, registrando a mesma situação atual. As outras imagens presentes nos altares da igreja são esculturas mais recentes. O que teria acontecido com as imagens processionais e as imagens retabulares da Ordem Terceira em São Paulo? (FIG.90)



Figura.90 - Retábulos da nave da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - São Paulo

Em São Paulo, segundo Ortmann, fica claro também que as imagens da procissão eram umas e as dos retábulos outras. *“Nos primeiros tempos as dependências da capela, por diminutas e pequenas, careciam dos necessários compartimentos, onde fossem guardados todos estes andores com suas imagens. Porque todos ou a maior parte deles possuíam suas próprias imagens, independentemente das que estavam nos altares.”*<sup>66</sup>

Por volta de 1745 os Irmãos estavam querendo construir uma “casa dos andores” porque o Irmão João Madeira deixara, para este fim, um legado de 50\$000 (cinquenta mil réis). Em 1756 já atingia 92\$160 (noventa e dois mil e cento e sessenta réis), importância que em 1758 foi incorporada ao patrimônio da capela. A tal casa dos andores, ao que parece, não foi feita, porque em julho de 1783 uma determinação da Mesa mandou fazer uma sala para os andores, e então foi feita *“uma porta e uma janela no quarto do corredor debaixo e uma porta no corredor de cima para acomodação dos andores, tudo por ordem da Mesa”*.<sup>67</sup>

A partir destes relatos fica bem claro que, as ordens terceiras litorâneas, do Rio de Janeiro, Salvador, Recife e São Paulo, possuíam principalmente imagens de talha inteira douradas e policromadas para os retábulos de suas igrejas e as imagens de vestir eram guardadas ou expostas em outros aposentos da ordem e destinadas às procissões.

### 2.3 - ORDENS TERCEIRAS EM MINAS GERAIS

Nas Ordens Terceiras em Minas Gerais não encontramos nenhuma imagem de talha inteira dourada e policromada, representando os terceiros franciscanos, e entronizada nos altares. Se tivessem sido encomendadas imagens desta categoria escultórica, teríamos em Minas vestígios delas nas igrejas, ou mesmo em museus e coleções particulares. Ou seja, não encontramos até o momento, nenhuma imagem em talha inteira dourada e policromada, de meados do século XVIII, por exemplo, de São Luis, Rei de França, Santa Isabel, Rainha de Portugal, Santo Ivo, São Roque, etc., de tamanho considerável para que pudesse ser entronizada nos altares mineiros dos terceiros franciscanos. As imagens existentes são sempre de vestir.

<sup>66</sup>ORTMANN, 1951, p. 130-131.

<sup>67</sup>*“Determinaram todos uniformemente que, pela decadência em que se iam pondo os andores da nossa procissão de cinza por falta de cômodo, onde se conservem livres de pó, o nosso Irmão síndico mandasse botar abaixo a parede do meio do consistório do Sr. Bom Jesus e alargar a porta, para ali se recolherem os referidos andores, e o que mais for preciso, a fim de que se conservem bem acondicionados.”*

ORTMANN, 1951, p. 131-132.

### 2.3.1 - MARIANA

Havia em Mariana muitos irmãos terceiros filiados a Ordem Terceira franciscana de Ouro Preto, mas devido à distancia, os irmãos requereram ao Comissário Visitador, Fr. Manoel do Livramento<sup>68</sup>, permissão para se reunirem na própria freguesia, em Mariana. Deferido o pedido, o despacho confirmativo do Bispo Diocesano, Dom Frei Manoel da Cruz foi feito em 21 de julho de 1758. A patente de fundação da Ordem Marianense data de 9 de agosto, onde a primeira Mesa foi organizada: “(...) *pelas presentes letras patentes fundamos e novamente criamos na Capela de Santana desta cidade uma nova Congregação da Venerável Ordem Terceira*”<sup>69</sup> Essa patente foi confirmada por Frei Francisco da Purificação, provincial dos franciscanos, com a data de 6 de novembro de 1758.<sup>70</sup>

Vê-se por estes documentos de meados do século XVIII, que em Minas Gerais a criação de uma nova ordem terceira estava diretamente vinculada a Província de Santo Antônio no Rio de Janeiro. Era necessário a confirmação do Bispo diocesano e um Comissário Visitador aprovava a patente.

Averiguando o Livro de Termos pertencente a Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Mariana de 09-08-1758 a 28-08-1870, que abarca mais de um século da história da ordem marianense, temos com mais detalhes a trajetória de sua fundação, cotejando com os pioneiros historiadores, Cônego Raimundo Trindade e Salomão de Vasconcelos.

Há dois Termos de abertura do Livro de 9 de agosto de 1758, um se refere à *Congregação da Irmandade da Conceição da Virgem Maria da Cidade de Marianna*, e o outro a *“Venerável Ordem Terceira da Penitência”*. No próximo ano, em 1759<sup>71</sup>, determinou-se que se faça a Procissão

---

<sup>68</sup> “(...) Por patente de 15 de novembro de 1757, passada no Convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro e assinada por Frei Francisco da Purificação, Ministro Provincial, foi Frei Manoel do Livramento investido nas funções de Comissário Visitador “com pleno poder sobre todos os Comissários da Ordem Terceira em Minas”. No desempenho deste cargo andava ele pela Capitania em 1758..”

TRINDADE, 1945, p. 172.

<sup>69</sup> TRINDADE, 1945, p. 173.

<sup>70</sup> VASCONCELOS, 1938, p. 29.

<sup>71</sup> Termo de abertura de 9 de agosto de 1758: “(...)Este Livro servirá para nele se escrever todos os Termos, e determinações que se assentar no definitório desta Congregação da Irmandade da Conceição da Virgem Maria da Cidade de Marianna..(...)”. Outro Termo também de 9 de agosto de 1758: “(...) Termo que se faz para o bom governo da nossa Venerável Ordem Terceira da Penitência respectiva aos Irmãos Vivos / e defuntos..(...)”. Livro de Termos da Ordem Terceira da Penitência de Mariana de 09/08/1758 a 28/08/18[80], f. 1, 2, 3. Pertencente ao Arquivo da ordem Terceira de São Francisco de Mariana.

de Cinzas do presente ano e pede que seja com a devida decência e dispondo de ornatos, andores, anjos e insígnias. No entanto, o Termo com a doação de imagens e andores é de 1760, posterior, portanto à doação.

Esse Termo<sup>72</sup>, de 30 de fevereiro de 1760<sup>73</sup> estabelece a aceitação dos Andores, Imagens, ornatos e outras peças que os nossos caríssimos Irmãos doarão a ordem, constando de imagens com seus respectivos andores, o que significa que seriam usadas na procissão de Cinzas. Foram doados: um andor de madeira e uma Imagem de Santa Isabel feita de roca; um andor de madeira com tres imagens de roca, São francisco dando a regra a Santo Lucio e Santa Bona; um andor com a imagem de São Roque, imagem de vestir com definição do corpo sem a roca; um andor com uma imagem do Cristo de vulto e uma imagem de São Domingos e de um anjo feitas de roca; um andor com as imagens de roca de São Francisco do pontífice e dos cardeais.

Em 26 de agosto de 1759 há um Termo que se faz da doação de uma imagem de Nossa Senhora da Conceição, que é a padroeira da ordem. (...) *aceitação da imagem de Nossa Senhora da Conceição Aparecida e das esmolas que lhe pertencem (...)*.<sup>74</sup> É estranha, a menção “*aparecida*”, neste documento de 1759, no entanto parece possível que nesta data em Minas Gerais já se soubesse que uma Senhora da Conceição “apareceu nas águas” do Rio Paraíba.

A imagem nomeada hoje de Nossa Senhora Aparecida, padroeira da república do Brasil foi pescada em 1717, na vila de Guaratinguetá, passagem obrigatória em direção a Minas Gerais e ao Rio das Velhas, para os que vinham de São Paulo ou Rio de Janeiro. Atanásio Pedroso, filho de um dos pescadores construiu um altar e um oratório para a imagem que ganhou manto e coroa artesanais.

---

<sup>72</sup> Há a transcrição deste documento nos arquivos do IPHAN Rio de Janeiro (MG 842 Cx 201 Igreja de São Francisco de Mariana) - Livro de Termos da Ordem 3ª de S. Francisco da cidade de Mariana. No entanto, consultamos o documento original que está bastante atacado por insetos com as informações mais perdidas ainda. Este Livro se encontra na Ordem Terceira de Mariana e necessita uma restauração urgente. Livro de Termos da Ordem Terceira Franciscana de 09-08-1758 a 28-08-1870, f. 6v.

<sup>73</sup> Segundo Cônego Trindade “*o ano de 1760 foi bissexto, será de certo 29 de fevereiro a data do termo.*” TRINDADE, 1945, p. 177.

<sup>74</sup> Livro de Termos da Ordem Terceira da Penitência de Mariana de 09/08/1758 a 28/08/18[80], f. 3v. Pertencente ao Arquivo da ordem Terceira de São Francisco de Mariana.

“(...)A devoção foi crescendo e o culto à virgem surgido nas águas do Paraíba acabou oficializado pela Igreja, em 1743. Já na segunda metade do século XVIII, capelas e oratórios dedicados a Nossa Senhora da Conceição Aparecida foram construídos em outros lugares, nos quais a fama da Senhora foi levada pelos tropeiros, sertanistas e mineradores. A Virgem seguia o caminho do ouro. O título “Aparecida” deve ter surgido nesses primeiros tempos de devoção, denotando as circunstâncias do encontro dessa imagem de Nossa Senhora da Conceição: aparecida das águas.”<sup>75</sup>

Conforme Livro de Termos<sup>76</sup> a Ordem Terceira de Mariana foi fundada na Capela de Santana, mas em 1761 é determinada a construção de uma casa própria, sendo necessário uma petição para obter licença para edificar uma capela e que se fizesse “*um altar portátil*” para nele se celebrarem os ofícios divinos enquanto durar a obra, determinando-se em seguida que se fizesse os ornamentos para o culto divino da nova capela. No dia 13 de novembro de 1761 há um Termo que determina sobre a transladação das imagens da Capela de Santana para a Capela Nova. Em dezembro a capela já estava construída e foi feita a transladação da venerável Ordem e suas imagens para a nova capela. Seria feita uma procissão com “*decência e solenidade possíveis*”, colocando-se luminárias na capela de Santana no sábado, dia 5 de dezembro, e na Capela Nova, no domingo e segunda-feira, véspera de Nossa Senhora da Conceição, dia 8 de dezembro. Neste mesmo termo foi dito que o Ver. Pe. Comissário doava a ordem a pintura do trono, retoque da tribuna e uma tarja de São Francisco no texto da Capela mor e o fingimento do remate do retábulo com seu pavilhão para fora (...).

Salomão de Vasconcelos em 1938 contesta o Cônego Trindade<sup>77</sup> e duvida que se tivesse construído nesta data e neste lugar essa capela provisória:

“(...) não parece aceitável que em menos de 2 meses, que tantos vão da data da compra do terreno até a transladação, houvesse tempo suficiente para se edificar uma capela, por mais tosca que fosse. O mais natural seria que, ou transformassem em Capela uma das salas da casa adquirida do Padre Simões (e alias até hoje existe ai, com entrada para os fundos de S. Francisco, uma capelinha, com altar e cômodo suficiente), ou se instalasse a Ordem provisoriamente na Capela da Conceição, que ficava próximo, fazendo-se-lhe a necessária adaptação, como alias se depreende

<sup>75</sup> SOUZA, Juliana, v. 1, n.12, 2004, p-64-68.

<sup>76</sup> Livro de Termos da Ordem Terceira da Penitência de Mariana de 09/08/1758 a 28/08/18[80], f. 22, 23v, 24v. Pertencente ao Arquivo da ordem Terceira de São Francisco de Mariana.

<sup>77</sup> TRINDADE, 1929. v. 1, 2, 3.

do termo transcrito, em que se fala em retoque, remate do retábulo, etc.(...)”<sup>78</sup>

Em publicação do Cônego Trindade de 1945, ele ratifica a informação, esclarecendo melhor esta questão, pois foi comprada da Irmandade do Rosário o seu velho templo (comprar *o massame e talha da capela velha do Rosário, e retábulo e grades e mais coisas dela para se ajustar mais comodamente.*), transferindo-o para o lugar do Palácio Velho e aí o recompôs com rapidez incrível, em menos de 60 dias.<sup>79</sup>

No Museu Arquidiocesano de Mariana há um livro do ano de 1765, com os Estatutos<sup>80</sup> da Ordem onde é estabelecida a forma da Procissão de Cinzas. No entanto, em 1759, ainda na capela de Santana foi feita a primeira procissão de Cinzas como citado acima.

Em se tratando de nosso objeto de estudo que são as imagens, Cônego Trindade esclarece que a primeira imagem de Nossa Senhora da Conceição doada pelo irmão Miguel José Rabelo em 26 de agosto de 1759, é preciosa relíquia e se conserva hoje- em 1945- no consistório da capela.<sup>81</sup> Essa primeira imagem venerou-se na capela provisória enquanto esta serviu, isto é, até 9 de dezembro de 1777. Daí por diante aparece, no lugar da padroeira, no altar mor da nova igreja, não acabada ainda, mas já inaugurada, a segunda imagem de Nossa Senhora da Conceição<sup>82</sup>, doada pelos irmãos Miguel Teixeira Guimarães e Pedro Almeida, “(...)foi dito que a sua custa tinha mandado fazer uma imagem de Nossa Senhora da Conceição de vulto de altura de seis para sete palmos(...)”<sup>83</sup>, Importante observar que se tratava de uma imagem de talha inteira e não de vestir ou de roca como as doações de 1760. **(FIG.91)**



**Figura. 91 - Nossa Senhora da Conceição – retábulo-mor da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Mariana**

<sup>78</sup> VASCONCELOS, 1938, p.32-34.

<sup>79</sup> TRINDADE, 1945, p. 174-175.

<sup>80</sup> Estatutos Municipais da Ordem Terceira do Serafim Humano e Glorioso Patriarca São Francisco da Cidade Mariana. No Ano de 1765. f. 71v Cap<sup>o</sup> 41<sup>o</sup>. Pertencente ao Acervo do Museu Arquidiocesano de Mariana.

<sup>81</sup> Em visita realizada à Igreja, no ano de 2003, não encontramos tal imagem, mas consta no inventário do IPHAN, como uma imagem de 67cm, de talha inteira, localizada na sacristia. Como não tivemos acesso a sala principal da ordem, acreditamos que esta imagem lá se encontra.

<sup>82</sup> Esta imagem é provavelmente a que se encontra hoje no altar mor da igreja, medindo 1.50 cm, também uma imagem de talha inteira.

<sup>83</sup> Livro de Termos da Ordem Terceira da Penitência de Mariana de 09/08/1758 a 28/08/18[80], f. 92v.

Em 5 de janeiro de 1766<sup>84</sup> foi feito um Termo de doação de três cruzeiros de jacarandá preto marchetada de pau branco para os altares da igreja nova, uma imagem do Cristo Crucificado em uma cruz de jacarandá preto para servir aos atos da via sacra. Isto nos mostra uma doação específica para os altares e outra para Via Sacra. Podemos concluir que, até o momento, muitas das imagens citadas, sejam elas de talha inteira ou de vestir foram doação de irmãos da ordem. No entanto, há também encomenda e recibos de pagamentos de imagens para as comemorações da Paixão de Cristo (ver capítulo. 3, p. 180)

A Capela definitiva começou a edificar-se em 1762, quatorze anos depois, no dia 6 de dezembro 1777 foi inaugurado o culto divino e benzida a nova capela onde se rezou a primeira missa. Foi entregue à ordem uma parte diminuta, capela mor, sacristia e casa do noviciado.<sup>85</sup> No dia seguinte fez-se a festividade de São Francisco e no dia 8 de dezembro fez-se a festividade de Nossa Senhora da Conceição e a transladação dos santos para a nova capela com uma solene procissão.

Foi determinado que a transladação se fizesse com seis andores, a saber o Senhor no Monte Alverne, o de N. Sra da Conceição, o de S. Luiz rei de França, o de Santa Isabel Rainha de Portugal, o de São Roque e o de Santa Rosa de Viterbo<sup>86</sup>. É curioso que as imagens transladadas sejam exatamente as mesmas que ficam nos retábulos dentro da atual igreja. Isto nos faz questionar se já estariam prontos (na talha) os altares colaterais e os da nave, neste momento. E principalmente que se tratavam de imagens de vestir, algumas dentre aquelas citadas da doação de 1760.

Segundo Del Negro, a talha do Altar mor foi executada em 1776/77 por Luiz Pinheiro, e os altares da nave, de Santa Isabel, São Luis, Santa Rosa e São Roque foram executados em 1777/78, pelo Capitão Barroso.<sup>87</sup> Neste momento os altares ainda não estavam policromados, porém se estivessem prontos na madeira era perfeitamente possível que as imagens fossem entronizadas. O que faz sentido, pois somente as imagens que ficam nos altares foram transladadas para a nova igreja. O livro de recibo que consultamos na ordem, abarca os anos de 1790 a 1873, não sendo mencionado o nome destes dois escultores, tampouco são citados por Cônego

---

<sup>84</sup> Livro de Termos da Ordem Terceira da Penitência de Mariana de 09/08/1758 a 28/08/18[80], f. 66. Pertencente ao Arquivo da ordem Terceira de São Francisco de Mariana.

<sup>85</sup> TRINDADE, 1945, p. 182.

<sup>86</sup> Livro de Termos da Ordem Terceira da Penitência de Mariana de 09/08/1758 a 28/08/18[80], f. 91v. Pertencente ao Arquivo da ordem Terceira de São Francisco de Mariana.

<sup>87</sup> DEL NEGRO, 1961, p. 126.

Trindade, acreditamos que Del Negro teve acesso ao livro de recibos anterior a 1790 para citar estes artistas. Judith Martins também não menciona estes nomes.

Segundo o Livro de Recibos<sup>88</sup> é provável que o altar-mor, os dois altares colaterais e os dois altares da nave tenham sido realmente executados entre 1776 a 1778, pois os documentos para sua policromia são posteriores. Foi pago a Francisco Xavier Carneiro em 23 de outubro de 1790, para *branquear*<sup>89</sup> o altar –mor/ pintar o coro e olear as janelas do dito coro. Em 1794 foi pago por tintas para o douramento do altar- mor de São Francisco. Há vários pagamentos a Manoel da Costa Atayde pelo douramento do altar-mor e do altar de Santa Isabel nos anos de 1795, 1797, 1800 e 1803. Foi pago também a Francisco Xavier Carneiro pelo douramento do altar de São Roque no ano de 1795 e 1998. Há também pagamentos por milheiros de ouro e recibos a José Luiz de Brito pelo douramento dos altares de Santa Rosa e São Luis nos anos de 1821 e 1822. **(FIG. 92)** Nesse mesmo Livro há gastos com as imagens, como encarnação, concertos, hábitos para os santos, gastos com a procissão e armação da Igreja. Em 1805 foi pago a João Lopes Maciel oito oitavas e meia de ouro para encarnar a imagem de Santa Rita e limpar outras. Santa Rita é a imagem pequena, de talha inteira, dourada e policromada, que está no nicho lateral do altar de Santa Isabel Rainha de Portugal. Trata-se de uma devoção local, pois não faz parte do programa iconográfico dos terceiros franciscanos.



**Figura. 92 - Retábulo de Santa Isabel – nave da Capela da Ordem Terceira - Mariana**

<sup>88</sup> Livro de Recibos da Ordem Terceira de São Francisco de Mariana período do volume- 23 de setembro de 1790 a 04 de outubro de 1873. f.5, 17v, 23, 25v, 26v, 27v, 28v, 31, 43,122v a 126v. Pertencente ao Arquivo da Ordem Terceira de Mariana.

<sup>89</sup> *Branquear* significa aplicar a preparação branca que serve de base para as camadas seguintes do douramento

Não encontramos nos livros de Termos e de Recibos da ordem que abarcam desde meados do século XVIII até final do século XIX, nenhuma encomenda ou pagamento para a fatura de imagens de talha inteira, dourada e policromada que representem os terceiros franciscanos.

Em 1823 há um recibo de pagamento a José Joaquim do Couto da pintura do *Santuário, tetos e oleado das portas*<sup>90</sup> Este Santuário existe e possui uma pintura no teto representando o Divino Espírito Santo. Atualmente não cumpre esta função, sendo local de depósito da Ordem. Como a igreja possui apenas quatro altares na nave este santuário serviria para a guarda das imagens da Procissão de Cinzas. Porém difere do litoral na medida em que tais locais não são exclusivos para guardar as imagens de vestir, pois em Minas Gerais elas também ficavam nos altares. **(FIG. 93)**



**Figura. 93 - Santuário – Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Mariana**

Em Sabará, na Igreja de São Francisco, onde fundou-se a Arquiconfraria de São Francisco dos Homens Pardos no ano de 1761 há também na sacristia um local destinado a guarda das imagens de roca.

### 2.3.2 - SÃO JOÃO DEL REI

Em São João Del Rei a ordem foi fundada em 1740 e a partir de 1754 (data da gravura que foi posteriormente litografada)<sup>91</sup> temos a Ordem já institucionalizada, pois a partir desta data já possuía um diploma de ingresso na venerável ordem, especificando o seguinte texto:

Revmo \_\_\_\_\_ morador nesta cidade de São João Del Rey;  
comarca do Rio das Mortes, Comissário Visitador da Venerável Ordem  
Terceira da Penitencia, instituída por Nosso Venerável P. S. Francisco.

<sup>90</sup> Livro de Recibos da Ordem Terceira de São Francisco de Mariana período do volume- 23 de setembro de 1790 a 04 de outubro de 1873, f. 133.

<sup>91</sup> “Ant. Joach. Padrão Del. & Sculp. Vlissipone. 1754” e litografada por LITH. PEREIRA BRAGA & C

Fazemos saber como Irmã \_\_\_\_\_ segundo consta dos livros das Recepções, e Profissões, que estão nesta Capela em poder do irmão Secretário da dita Ordem, recebeu o habito dela no dia \_\_\_ do mês \_\_\_ de 1\_\_\_ e havendo passado o ano de noviciado louvavelmente e feitas as diligencias que a Regra e os Estatutos mandão , como nos constam por fé do Irmão \_\_\_\_\_ Ministro, que é da dita terceira Ordem, foi admitido a ela e a fez em minhas mãos, quando defendeu a Conceição da Virgem Nossa Senhora no dia \_\_\_ do mês \_\_\_ de \_\_\_ do ano de ..... Pelo que rogamos a todos os padres Guardiaes , Ministros e Irmãos de toda Ordem Primeira, e Terceira o admitam em qualquer parte a que chegar aos exercícios e obras de caridade, e se lhe faça como a legitima irmã da ordem e filha de N. Seráfico P. S. Francisco. Em fé do que lhe demos a presente assinada de nosso nome , e pelo Ministro, e Secretário dela e selada com o Selo, e Armas da Terceira Ordem. Cidade de São João Del Rey aos \_\_\_ do mês de \_\_\_ de 1\_\_\_ . E eu \_\_\_\_\_ (ver capítulo. 1, FIG. 20)

Em 1767 encontramos um Termo<sup>92</sup> que determina que se fizesse a Procissão de Cinzas, porém a ordem somente gastaria com a vela para os altares colaterais. Este documento nos mostra que já existiam altares colaterais provisórios na Igreja, pois os atuais somente foram construídos no início do século XIX.

Há uma imagem de São Pedro de Alcântara, entronizado em um retábulo na nave, mas este santo não é um terceiro e sim um franciscano da ordem primeira. Este é o único caso de uma imagem de talha inteira, que está entronizado em um altar em Minas Gerais. Porém este fato se explica perfeitamente pelo Termo de 1803, onde sua incomum representação parece ser uma questão de devoção pessoal.<sup>93</sup> (FIG. 94) (ver capítulo. 1, p. 111)



**Figura. 94 - Retábulo de São Pedro de Alcântara - Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - São João del Rei**

<sup>92</sup> Livro 1 de Termos e Deliberações – São João del Rei. Termo de 16/01/1767. Pertencente ao Arquivo da Ordem Terceira em São João Del Rei.

<sup>93</sup> “(...) *Termo pelo qual se obriga o Nosso Irmão o Capitão Joaquim Leite Ribeiro a mandar fazer um altar na nossa capela de frente de um que está feito em frente o qual se há de colocar nele São Pedro de Alcântara em razão da suplica que a ele e a seus irmãos fez o falecido seu pai. (...)* [grifo nosso] Livro de Termos da Ordem Terceira de São João Del Rei. Copiado da p.140v. Termo de 28 de março de 1803. Pasta 1060 cx 262. Pertencente aos Arquivos do IPHAN Nacional- Rio de Janeiro.

Segundo Bazin<sup>94</sup>, o altar- mor é de 1790, e os altares do arco cruzeiro, de São Luiz, Rei de França e São Francisco foram construídos em 1803 e há recibos de 1827 para os altares de São Lúcio e Santa Bona e São Pedro de Alcântara. Se levarmos em consideração o documento acima o altar de São Pedro de Alcântara e de Santo Lúcio e Santa Bona teria sido encomendado em 1803 e somente executados em 1827.

Em 1822 a Ordem Terceira faz um Termo<sup>95</sup> para terminar o altar do Amor Divino e em 1825 a Mesa determina que se aperfeiçoasse e encarnasse de novo a imagem do Amor Divino e “braquear” (colocar a base de preparação branca para o douramento) o novo altar.<sup>96</sup> No frontispício deste altar temos a representação da coroa de espinhos com três cravos, o que condiz com a figura do Cristo crucificado abraçando São Francisco. **(FIG.95)**



**Figura. 95 - São Francisco do Amor Divino – retábulo da nave da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - São João del-Rei**

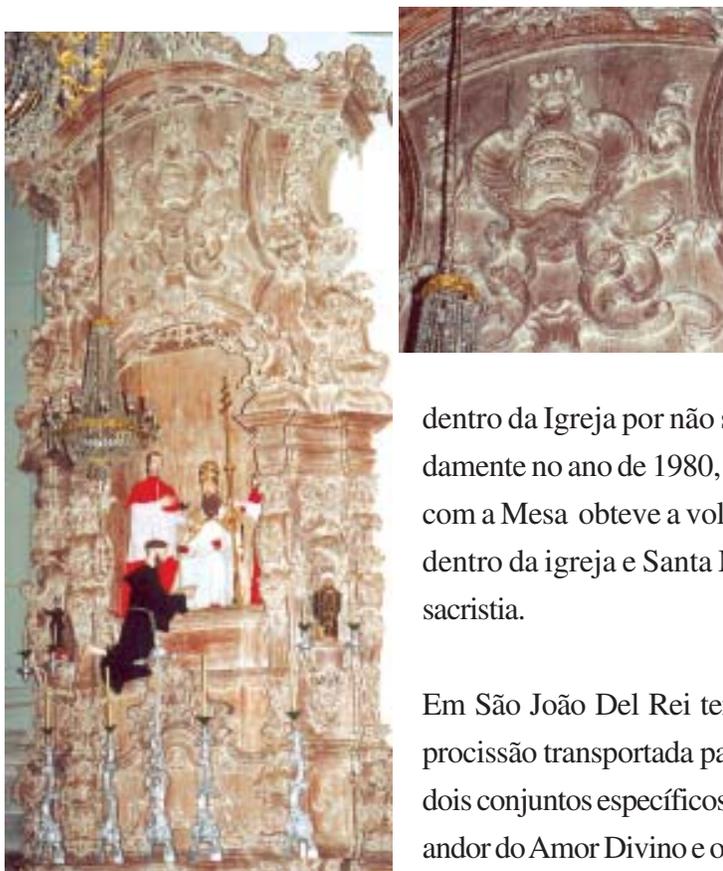
Em São João Del Rei há um retábulo da nave destinado ao Conjunto da Cúria, compreendendo São Francisco recebendo a Regra da Ordem de joelhos ladeado por dois cardeais. Este altar foi mesmo executado para esta iconografia, pois sua cartela tem a representação de uma tiara papal. No entanto, se observarmos a disposição deste conjunto escultórico no altar, podemos perceber uma inadequação da figura do São Francisco que se apresenta com os pés sem apoio. No entanto, o Termo<sup>97</sup> de 13/06/1830 determina que no novo e ultimo altar se colocasse as imagens do Pontífice dando a Regra a São Francisco. **(FIG. 96)**

<sup>94</sup> BAZIN, 1956, vol 2, p 103,106, 107.

<sup>95</sup> Livro de Pastorais e Termos da Ordem Terceira de São Francisco de São João del Rei- Termo de 04/05/1822- f. 156, Pertencente ao Arquivo da Ordem Terceira de São João Del Rei.

<sup>96</sup> Livro 1 de Termos e Deliberações – São João del Rei. Termo de 23/02/1825. Pertencente ao Arquivo da Ordem Terceira em São João Del Rei.

<sup>97</sup> Livro 1 de Termos e Deliberações – São João del Rei. Termo de 13/06/1830. Pertencente ao Arquivo da Ordem Terceira em São João Del Rei.



**Figura. 96 - Conjunto da Cúria –retábulo da nave e detalhe da Cartela - Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - São João Del Rei**

Segundo Germain Bazin <sup>98</sup> nos anos de 1950 este altar estava ocupado por Santa Margarida de Cortona, e de acordo com informações de um irmão da Ordem, Carlos Magno de Araújo <sup>99</sup>, o papa Inocêncio III foi retirado de dentro da Igreja por não ser canonizado. <sup>100</sup>. Aproximadamente no ano de 1980, esse mesmo irmão, em reunião com a Mesa obteve a volta do conjunto escultórico para dentro da igreja e Santa Margarida foi removida para a sacristia.

Em São João Del Rei temos o mais típico exemplo da procissão transportada para dentro da igreja, pois possui dois conjuntos específicos da procissão alí entronizados, o andor do Amor Divino e o andor da Cúria. Está claro que a Ordem Terceira possuía total autonomia na definição de suas regras, sem se importar com as leis eclesíásticas.

### 2.3.3 - OURO PRETO

Em 28 de outubro de 1745 é expedida a patente em virtude da qual foi criada a Ordem Terceira de Vila Rica (atual Ouro Preto) e em 9 de janeiro de 1746 é fundada a Ordem na Capela das Mercês e Perdões onde professam os primeiros irmãos. Em 13 de abril de 1751 acontece a

<sup>98</sup> BAZIN, 1983. vol 2, p. 107.

<sup>99</sup> Segundo o membro da ordem, Carlos Magno de Araújo, o altar foi modificado para receber Santa Margarida de Cortona, diminuindo suas proporções, o que justifica perfeitamente que atualmente as pernas de São Francisco fiquem deslocadas do espaço do retábulo, pois o conjunto original era mais afastado para dentro do altar. Carlos Magno de Araújo é especialista em conservação restauração e membro da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de São João Del Rei. Entrevista concedida a autora, por ocasião do IV Congresso do CEIB realizado em São João Del Rei em setembro de 2005.

<sup>100</sup> Ver capítulo 1, p. 66

eleição da primeira Mesa da Ordem. A construção da igreja se inicia em 1766 estendendo-se até 1794.<sup>101</sup> Entretanto, em Ouro Preto a Procissão de Cinzas dos franciscanos, saíria pela primeira vez em 1751, muitos anos antes da construção da atual Capela da Ordem Terceira.

Manoel da Costa Atayde foi um pintor completo em São Francisco de Assis de Ouro Preto, fez pintura de perspectiva no forro, pintura das telas da nave, douramento de retábulo e policromia de esculturas. (ver capítulo. 5 p. 336, 337) Da mesma forma, Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho fez toda a talha do retábulo-mor e púlpitos. De acordo com bibliografia consultada (Cônego Trindade, Judith Martins e Adalgisa Arantes) temos referência a documentos pagos a artistas para encarnação ou reencarnação das imagens, porém pouco foi encontrado até o momento sobre pagamentos feitos a escultores de imagens.

Segundo Trindade, em 5 de dezembro de 1771, dia designado para a inauguração da Igreja, foi instalada solene e liturgicamente a imagem do patriarca.<sup>102</sup> Este documento não nos informa a técnica da imagem, nem sua dimensão, mas enfatiza que é decente e perfeita. Seria esta a imagem de vestir de São Francisco que ainda hoje se encontra entronizada no Altar-mor da Ordem? Há outra imagem de talha inteira, representando o santo que também se localiza no consistório, porém de pequena dimensão. **(FIG. 97)**



**Figura. 97 - São Francisco Penitente - Retábulo-mor da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Ouro Preto**

Segundo Cônego Trindade o retábulo-mor da

<sup>101</sup> TRINDADE, 1951, p. 447.

<sup>102</sup> (...) *para que visitando a Imagem de São Francisco de Assis e achando a decente, perfeita e conforme com o seu original a benza na forma do Ritual Romano; e coloque em o lugar deputado na Capela de Nossa Senhora dos Anjos, (...) fazendo a da colocação com procissão, e com toda reverencia, solenidade e pompa que permitir a devoção (...)[grifo nosso]*  
TRINDADE, 1951. p. 447.

Ordem Terceira de São Francisco, de autoria de Antonio Francisco Lisboa foi contratado em 1790 e em 1794 estava concluído e assentado.<sup>103</sup> Portanto, quando a imagem do Patriarca citada acima foi feita, ainda não estava pronto o altar-mor definitivo.

Há pagamento a Manoel José Velasco por conta de dois altares colaterais que mais tarde foram substituídos por obra de talha, que *teria sido um trabalho provisório, liso e moldurado, próprio para receber ornamentação pintada, como os do Rosário*.<sup>104</sup> Da mesma forma acreditamos que a imagem de São Francisco entronizada em 1771, poderia ter sido entronizada num altar mor provisório.

Segundo Curt Lange, os músicos nem sempre atuavam no que entendemos por “coro de cima”, pelo contrário, atuavam no mesmo plano da comunidade. Algumas irmandades faziam levantar em cada ocasião importante, um coreto, desarmado-o até seguramente apresentar-se em uma segunda ocasião, mas o da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto parece ter sido ereto por um tempo maior, pois o coro da igreja foi desmanchado em 1778-79.<sup>105</sup>

Os altares laterais da nave em Ouro preto não possuem cartelas designativas da iconografia e foram construídos no século XIX. Os primeiros altares laterais são de autoria de Vicente Alves da Costa e foram concluídos e assentados em 1837.<sup>106</sup> **(FIG. 98)**



**Figura.98 - retábulos da nave – Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Ouro Preto**

O processo de construção dos altares laterais no século XIX pode ser

<sup>103</sup> “(...) Foi contratado por 1:750\$000 a 18 de outubro de 1790. *Ao que informam alguns recibos do Aleijadinho, principalmente os de 29 de janeiro e 2 de outubro de 1792, esse retábulo foi trabalhado em parte no antigo povoado, hoje cidade, do Rio Espera. Transportado para Vila Rica no ano mencionado, dois anos depois, em 1794, estava concluído e assentado.*(...)”

TRINDADE, 1951, p. 378.

<sup>104</sup> TRINDADE, 1951, p. 413.

<sup>105</sup> LANGE, 1983, vol V, p.198.

<sup>106</sup> TRINDADE, 1951, p 422.

acompanhado pela documentação da Presidência da Província. Essa documentação possui muitos pedidos ao Erário Público para manutenção e construção na Capela da Ordem Terceira da Penitência de Ouro Preto.<sup>107</sup> Há três recibos de pagamento a Francisco Pereira de Castro<sup>108</sup> para a construção de dois altares laterais da nave, respectivamente em agosto, maio e junho de 1873, totalizando o valor de 1:000\$000 reis. Em Judith Martins<sup>109</sup> encontramos o nome de Francisco Pereira de Castro se definindo como entalhador e trabalhando em Ouro Preto no ano de 1875:

“(…)O entalhador abaixo assinado faz saber ao respeitável publico desta cidade e fora dela, que encarrega-se de qualquer obra concernente a sua arte, como por exemplo altares para as igrejas...etc., etc. por empreitada ou jornal, conforme as combinações, que ambas as partes houverem, ficando todos cientes que os preços serão assas cômodos. Pode ser procurado a qualquer hora”.

Acrescentamos algumas informações sobre Diamantina, que da mesma forma, possui somente imagens de vestir compondo os retábulos da Capela da Ordem Terceira. Temos no altar mor uma imagem do Cristo crucificado, porem, não há o São Francisco das Chagas. Encontra-se o São Francisco Penitente, no escalonamento mais baixo do trono, da mesma forma que em Ouro Preto. Há uma imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos entronizada no local destinado ao sacrário, solução impar nas ordens terceiras. Nos nichos laterais estão atualmente São Domingos e Santa Margarida de Cortona e os altares laterais são dedicados a São Luis Rei de França e Santa Isabel Rainha de Portugal. Na documentação de despesas da Ordem, entre os anos de 1874 e 1880 verificaram-se trabalhos de douramento dos altares laterais, ajustados a principio com Antonio José Duarte de Araújo Godim, mas executados efetivamente por Agostinho Luis de Miranda, em nome de quem há diversos recibos.<sup>110</sup>

<sup>107</sup> “(...) *A Mesa Administrativa da Venerável Ordem Terceira do Seraphico Patriarca S. Francisco desta cidade achando-se onerada de pesadas despesas para levar a effeito a factura de obras indispensáveis, com a conclusão dos altares, alguns dos quais só agora se estão assentando, e vendo-se do mesmo tempo em completa penúria para ocorrer a outras urgentes necessidades de sua capella, promoveu e obteve do poder legislativo provincial a consignação de 1:000\$000 para compra d’alfaias(...)* 12 de Maio de 1864. Presidência da Província, pp<sup>1</sup> 35 caixa 02 doc. 11 (1864/05/09). Pertencente ao Arquivo Público Mineiro

<sup>108</sup> “(...) *construção de dous altares, contractada com Francisco Pereira de Castro, a quota de 400\$000 rs.* “(...) Recebi a quantia de 200\$000 rs réis dozentos mil réis, proveniente da primeira prestação, pella factura de dois Altares Laterais, 12 de Maio de 1873. Francisco Pereira de Castro. RS. 200\$000. “(...) Recebi a quantia de 400\$000 réis quatro centos mil réis, proveniente da segunda prestação sobre a factura de dous altares Laterais, Ouro Preto 5 de Junho de 1873. Francisco Pereira de Castro. RS 400\$000. (...) [grifos nossos] Presidência da Província- pp<sup>1</sup> 35 caixa 02 doc. 25 (1873/08/27), (1873/05/12), (1873/06/05) Pertencente ao Arquivo Publico Mineiro.

<sup>109</sup> MARTINS, 1974, v.1, p.174.

<sup>110</sup> REVISTA BARROCON 16, 1994, p. 301.

Nas visitas pastorais de Dom Frei José da Santíssima Trindade, no ano de 1821, na Freguesia de Santo Antônio do Tijuco (Diamantina) há relatos da presença de visitantes na Capela da Ordem Terceira de São Francisco que se encontrava com decência, mas sem riqueza<sup>111</sup>. E na Freguesia de Nossa Senhora da Conceição, da Vila do Príncipe (Serro), a Igreja de Nossa Senhora da Purificação - Irmandade de N. S. da Purificação de São Francisco - apresenta-se com mais decência que a Igreja Matriz.

## **2.4 - CONSIDERAÇÕES SOBRE AS DIFERENÇAS REGIONAIS ENTRE O LITORAL E AS MINAS**

No que tange especificamente as Ordens Terceiras Franciscanas constatamos funções distintas entre as imagens processionais dos terceiros franciscanos em Minas Gerais e no litoral brasileiro. Podemos também, lançar algumas hipóteses para esta prática distintiva.

No litoral, as ordens terceiras são anexas às ordens primeiras franciscanas, instituições reguladoras do franciscanismo. A proximidade, em vários sentidos, estabelecida entre as duas ordens franciscanas poderia ser o elemento influenciador da preferência dos terceiros, em adotar somente o uso de imagens de talha inteira em seus retábulos, como é comum nas ordens primeiras.

Devemos lembrar que, conforme as Constituições do Arcebispado da Bahia de 1707, as sagradas imagens *deveriam ser feitas de “corpos inteiros [de Talha Inteira], e ornados de maneira que se escusem vestidos”*<sup>112</sup>. A observância desse aspecto, entretanto, não aconteceu solidamente a partir das Constituições, pois continuaram - se a fazer imagens de vestir no século XVIII e XIX no litoral e em Minas.

Em Minas Gerais, as Ordens Terceiras franciscanas isoladas e distantes das ordens primeiras, teriam uma liberdade e autonomia muito maior no estabelecimento de suas regras. No entanto, temos que considerar também que estas ordens em Minas estavam sobre a vigilância dos comissários visitantes gerais da Ordem e mesmo através das visitantes diocesanas. (ver capítulo. 4, p. 293)

---

<sup>111</sup> TRINDADE, 1998, p. 101.

<sup>112</sup> Constituições da Bahia. Regimento do Auditorio Ecclesiastico do Arcebispado da Bahia, 1853, v. 4, p. 256.

Outra hipótese, a ser levantada diz respeito ao caráter devocional dos terceiros franciscanos em Minas, que, como leigos, teriam uma maior afinidade com as imagens de vestir, categoria de escultura mais afeita à aproximação dos devotos, que trocam suas vestes, doam uma peruca, preparam seu andor, etc.e, portanto, teriam esta preferência para compor seus retábulos. Segundo Alves, na religiosidade leiga em Minas Gerais, (...) *o santo participa de uma maneira mais humanizada da vida das pessoas: deixa de ser simples intermediário na graça ou milagre a ser alcançado, e compartilha “humanamente” dos temores, aspirações e alegrias dos fiéis. Em troca, recebe imagens, vestimentas, jóias, altares e festas.*”<sup>113</sup>

Outra questão menos provável a ser levantada é a distância que existe entre as primeiras procissões de cinzas dos terceiros franciscanos em Minas Gerais e a construção de seus retábulos. As procissões ocorreram em Minas desde meados do século XVIII e as *Ordens Terceiras Franciscanas em Minas Gerais em grandes concentrações urbanas, chegaram a edificar templo próprio, através de obras que muito se delongaram, como Vila Rica (1766-1837), Mariana (1762-1822), São João Del Rei (1774-1827), Diamantina (1766-1798)*<sup>114</sup>. No interior das Igrejas, os retábulos foram sendo construídos do século XVIII até final do século XIX. Mas creio que este não seria um impedimento para se encomendarem imagens de talha inteira para o altar-mor ou mesmo para retábulos primitivos e ou provisórios.

É interessante questionar, por exemplo, por que grandes artistas como Aleijadinho, Atayde e outros, trabalhando na talha e policromia dos retábulos destas Ordens Terceiras, não teriam executados imagens de talha inteira douradas e policromadas para compor os altares dos terceiros.

Referindo-se às ordens terceiras mineiras em geral, Oliveira considera que:

“(...) o uso de imagens de roca nos retábulos principais e secundários das ordens terceiras mineiras foi, aliás, prática corrente nas décadas finais do século XVIII e primeiras do século XIX, justificada tanto por questões de gosto - gosto este desenvolvido no âmbito de uma religião de cunho predominantemente popular, na qual a familiaridade com as imagens expressava-se através de sua manipulação freqüente pelos devotos, para troca de roupagens e adereços oferecidos por pessoas da comunidade. – quanto pelo uso dessa tipologia de imagens nos rituais processionais.”<sup>115</sup>

<sup>113</sup> ALVES, Célio, 2005, cap.2, p. 69.

<sup>114</sup> CAMPOS, 2001, p. 193.

<sup>115</sup> OLIVEIRA, 2002, p. 19.

Nosso estudo se refere apenas às Ordens Terceiras Franciscanas em Minas em contraponto à algumas cidades litôrneas. A partir desta significativa diferença estabelecida entre as ordens mineiras e suas congêneres litorâneas, levantamos estas hipóteses, e deixamos algumas questões para maiores reflexões. Se a imagem de vestir é considerada por excelência uma imagem de procissão, que possui seu andor e faz parte do teatro sacro, aqui levantamos o problema, pois em Minas, elas estão nos altares. Que significado atribuímos a isto? Que a religiosidade popular prevalece sobre a oficial? Que a ignorância e o despreparo do clero deixam acontecer o que não seria permitido em outros contextos? Que as irmandades são tão poderosas que utilizam o espaço do templo como “Casa de Santos” com a conivência do Clero?



### CAPÍTULO 3

#### **A PROCISSÃO DE CINZAS E AS IMAGENS DOS TERCEIROS FRANCISCANOS: cerimoniais, aparatos ornamentais e cenários efêmeros**

*“Em que pelas ruas públicas são conduzidas as imagens de muitos santos, nossos Irmãos pregando mudamente aos fiéis, procurem imitá-los na penitência, para conseguirem o prêmio que já eles estão possuindo na Glória”*

*Termo de 7 de setembro de 1759. ORTMANN*

As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia estabelecem no Título XIII, que *procissão é uma oração pública feita a Deus, por um comum ajuntamento de fiéis, dispostos com certa ordem, que vai de um lugar sagrado a outro lugar sagrado*. São atos de verdadeira Religião, e Divino culto, com os quais Deus é reconhecido como Supremo Senhor de tudo, distribuidor de todos os bens. Este culto é um meio eficaz para alcançar de Deus o que é pedido, esperando da sua Divina clemência as graças e favores para salvação das almas, remédio dos corpos e das necessidades humanas. É ordenado que tão louvável costume se mantenha neste Arcebispado, fazendo-se as Procissões Geraes, ordenadas pelo direito canônico, Leis e Ordenações do Reino, e costume deste Arcebispado, e também as mais que as Constituições mandarem fazer. Deve-se observar a ordem, e disposição necessária para a perfeição, e magestade dos atos, sendo assistidos com modéstia, reverência e religião, que requerem estas pias, e religiosas celebrações.<sup>1</sup>

A procissão é um solene préstito religioso do povo com o clero, litúrgico ou quase litúrgico, com ou sem conexão com outra função litúrgica, que geralmente de um lugar santo (igreja) se dirige a outro, para exercitar a piedade dos fiéis e para louvar a Deus, dar graças ou pedir sua proteção. Ordinárias são as procissões que se realizam todos os anos em certos dias ou ocasiões, extraordinárias as que a autoridade eclesiástica prescreve ou permite para fins e em circunstâncias especiais.<sup>2</sup>

O fenômeno das procissões é algo profundamente arraigado na cultura religiosa e política da Europa católica durante a Idade Moderna. Ela possui um valor político e de produção de identidade que não é apenas brasileiro e diz respeito à conexão entre identidade da comunidade local e visão universal da monarquia típica dos Estados absolutos católicos do Antigo Regime, incluindo a França e o papado. No Brasil, como parte do império português, e como novo Portugal, isto assume caracteres próprios e ainda hoje o povo tem para com elas grande predileção.

O nosso estudo das imagens escultóricas de vestir está intrinsecamente ligado a Procissão de Cinzas exclusiva dos terceiros franciscanos. As Constituições estabelecem que não se façam

<sup>1</sup> Constituições da Bahia. Regimento do Auditório Eclesiástico do Arcebispado da Bahia, 1853, v.1, p. 191.

<sup>2</sup> ROWER, 1947, p. 190

procissões públicas sem as devidas licenças do Arcebispado. *E somente(...) os religiosos de Nossa Senhora do Monte do Carmo em Sexta Feira da Paixão. E os de S. Francisco em Quarta Feira de Cinzas (...) e nelas não irão imagens de santos que não estiverem canonizados, nem coisas proibidas nestas nossas Constituições(...).*<sup>3</sup> (grifos nossos)

Segundo Campos, não consta ter havido a Procissão de Cinzas na primeira metade do setecentos mineiro, mas somente o ritual de imposição das cinzas<sup>4</sup> que era de alçada do vigário paroquial. Era feita uma cruz na testa do devoto com as cinzas<sup>5</sup>, o que apontava para a brevidade da vida, para a necessidade de se fazer penitência e para a promessa de ressurreição àquele que compreende a natureza precária do mundo terreno. Do ponto de vista da cultura artística a Procissão de Cinzas sempre foi muito mais relevante que o ofício propriamente dito. Em Minas, a Procissão de Cinzas alcançou maior longevidade, mantendo-se até meados do século XX, ao passo que nas cidades de São Paulo e no litoral esta prática se extinguiu de meados ao final do século XIX. (ver capítulo. 2, p. 127)

### 3.1 - PRIMEIRA PARTE DA PROCISSÃO DE CINZAS

A primeira parte da Procissão de Cinzas<sup>6</sup> era composta por figuras personificadas extraídas do Gênesis, relativas à criação do mundo, à desobediência e à punição de Deus através da imposição da morte. A sequência das figuras na procissão de Cinzas de Ouro Preto em 1751, esta-

<sup>3</sup> Constituições da Bahia. Regimento do Auditório Eclesiástico do Arcebispado da Bahia, 1853, v.4, p. 256, 192.

<sup>4</sup> O Flos Santorum ou Santuário Doutrinal tem um capítulo sobre a Quarta Feira de Cinzas onde estabelece sobre as cerimônias, missa e mistérios deste dia, sem mencionar a Procissão de Cinzas. A mística cerimônia de imposição das Cinzas foi a principal, para a igreja primitiva, por que sempre fora do Velho, como do Novo Testamento um símbolo expresso da mortificação e penitência e um sinal sensível, e vulgarmente praticado para exprimir a dor, e a aflição.

SARMENTO, MDCCCLIX, p. 161.

<sup>5</sup> A cinza é sinal de transitoriedade e luto, penitência e purificação. Na liturgia cristã, a fórmula da quarta feira de Cinzas é explícita: *Pulvis es et in pulverem reverteris*, palavras que se relacionam às de Abraão: Eu me atrevo a falar ao meu Senhor, eu que sou poeira e cinza (Gênesis 18,27) A santificação pelas cinzas, bem anterior ao século X, eleva estas ao nível sacramental na Igreja Católica, as cinzas são espalhadas sobre a cabeça dos fieis com as palavras: “Lembra-te, ser humano, de que és pó e ao pó retornarás”.O símbolo da fragilidade de toda criatura torna-se uma esperança de purificação e da conseqüente ressurreição, pois, segundo as palavras dos profetas, o Senhor pode transformar as Cinzas em diadema e vestimentas de luto em óleo da alegria (IS 61.2). As cinzas são matéria santificada da qual a fênix ressuscita. LURKER, 1997, p. 138.

<sup>6</sup> Esclarecemos que esta divisão da Procissão de Cinzas em duas partes é uma classificação nossa, estabelecida em caráter didático para a compreensão de seus significados e para separar mais categoricamente nosso principal objeto de estudo que são as imagens.

belecendo inexpressivas modificações nas suas congêneres era: “(...) *a Cruz da Penitência com dois Seriais; A Morte; Árvore da Ciência; Adão e Eva; Anjo Querubim com Espada; Árvore da Penitência; O Rei penitente com duas salvas; Os Inocentes; O Turco; O Anjo defensor com uma lança(...)*.”<sup>7</sup> De acordo com Campos, há algumas modificações como está estabelecido no Estatuto de 1765<sup>8</sup> em Mariana.

No Livro de Pastorais<sup>9</sup>, de São João Del Rei, em 1781, há um Edital que a Venerável Ordem mandou fazer para o “Regimento da Procissão”, estabelecendo a precedência das figuras, com muita semelhança na seqüência de representações, porém com elementos mais escatológicos. Com este documento confirmamos a permanência destas figuras no préstito de São João Del Rei, no final do século XVIII. Mas, veremos que esta não é uma prática comum no decorrer dos séculos XVIII, XIX e mesmo XX nas ordens terceiras franciscanas no Brasil.

Apesar da relativa longevidade da procissão em Minas, constatamos através dos documentos das Ordens que o cortejo não se realizava todos os anos, mesmo se tratando do século XVIII. Em São João Del Rei no Livro de Pastorais e Termos da Ordem no ano de 1773 “*se assentou não houvesse este ano a Procissão de Cinzas, porque estava se dando início ao ajuste para a fatura da nova Igreja*”.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> CAMPOS, 2001, n. 1, p. 197.

<sup>8</sup> “(...) *A Cruz da Penitência, que levará um homem vestido de saco, e dois seriais, vestidos os que os levam do mesmo modo; Penitentes em duas alas; A Cruz da Ordem, e a ela dois seriais; Noviciado em duas alas; entre estas as figuras, que seguem pelo meio, que vem a ser; logo imediata à Cruz a Árvore da Penitência; Memória da Morte; Confissão e contrição; A Árvore do Paraíso, Adão e Eva; Querubim; Desprezo do Mundo; Os Santos Inocentes; o Tirano, Anjo Defensor(...)*”.

Estatutos Municipais da Ordem Terceira do Serafim Humano e Glorioso Patriarca São Francisco da cidade de Mariana. Ano de 1765, cap. 41<sup>o</sup>, f. 71v. Pertencente ao Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana.

<sup>9</sup> E em São João Del Rei no ano de 1781: “(...) *cruz da Penitência com dois braços pregados nela, No caso de haverem figuras penitentes se porão em alas de uma e outra parte e no meio das mesas irão as figuras seguintes por esta ordem: A morte e levará em uma mão uma ampulheta, e na outra foice; À este sigam-se duas figuras vestidas da mesma forma da que leva a cruz e levarão cada uma sua bandeja, uma com a cinza e outra com caveira e ossos. Uma Árvore de Espinhos, sem folhas com cilícios, disciplinas e livrinhos. Adão e Eva, vestidos de peles, ou de folhas, com os olhos no chão e os braços encruzados, quando não tenham insígnias; atrás destes o anjo, com sua espada na mão e se chama o querubim do Paraíso, que também é rica, e leva na mão uma Árvore verde com folhas e com suas maçãs, e uma serpente enroscada na Árvore; desprezo das vaidades, do luxo, mediando entre duas que levam os adereços desprezados. Mártires do Marrocos, o Tirano(...)*”.

Livro de Pastorais e Termos da Ordem de São Francisco de Assis de São João del Rei. Termo de 11/02/1781, p. 121v, 124. Pertencente ao Arquivo da Ordem Terceira de São João Del Rei

<sup>10</sup> Livro de Pastorais e Termos da Ordem de São Francisco de Assis de São João del Rei. Termo de 01/02/1773, f.98. Pertencente ao Arquivo da Ordem Terceira de São João Del Rei

De acordo com Alves <sup>11</sup>, na Bahia em 1767, a Procissão de Cinzas foi reformada, retirando do préstito várias figuras que no entender da Mesa “*mais se prestavam à função de triunfo que de cinza*”. Por outro lado, com a reforma, procurava a Mesa *aliviar os Irmãos noviços do pesado encargo do preparo dessas “figuras de custo”, como o próprio Termo as qualifica*”.

Em Ouro Preto, de acordo com Campos <sup>12</sup>, conforme termo de 10 de janeiro de 1758, foram suprimidas as imagens de Adão e Eva, Árvore do Paraíso, Desprezo do Mundo, figura da Morte, a figura do Anjo Querubim, considerando-se que, nesta mesma procissão que se faz no Rio de Janeiro e outros lugares, já não se praticavam a muitos anos.<sup>13</sup> Se nesta data, as figuras foram realmente suprimidas, provavelmente foram resgatadas mais tarde, pois mais de um século depois é novamente pedida a supressão das figuras em Ouro Preto.

Uma correspondência da Ordem Terceira de Ouro Preto ao bispo de Mariana, no ano de 1870 se referindo à Procissão de Cinzas, contém uma reclamação aos irmãos professos que se recusam a levar as insígnias da ordem, o que outrora realizavam com o maior respeito. Tal documento também sugere a supressão de tais figuras:

Hoje, Exmo. Sñr, irmãos professos no mesmo dia da procissão recusam-se a levar as insígnias da ordem pelo que essas figuras que simbolizam personagens da criação, e atos que as sagradas escrituras nos comemoram e que devem inspirar a todo bom católico respeito, são servidos por idiotas, mudos e quejandos que só pelo interesse se prestam a desempenhar verdadeiras caricaturas, de sorte que a procissão que nos comemora a época da penitência, da paixão e morte de nosso Redentor, torna-se verdadeiro carnaval, porque os meninos e mesmo gente que se tem em conta de civilizado, cercam a essas figuras dirigindo-lhes apupadas sendo preciso rodeá-las de força armada que é impotente para manter o respeito, só servindo de obstar as pedradas e ofensas físicas. – Nestas circunstancias deverão as Mesas Administrativas ficar silenciosas e concorrer para o desrespeito de nossa religião? [grifos nossos]<sup>14</sup>

Em documento da Presidência da Província de Minas Gerais de 18 de Fevereiro de 1833 a Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto requereu a guarda para acompanhar

<sup>11</sup> ALVES, 1948, p. 194.

<sup>12</sup> CAMPOS, 2001, n.1, p. 197.

<sup>13</sup> Deliberações - Consistório da Igreja Matriz de N. S. da Conceição, Igreja e consistório de São Francisco de Assis. Volume 155, Anos 1757-1768, Termo de 10/01/1758, f.144v, 145.

<sup>14</sup> TRINDADE, Raimundo, 1951, p. 468.

a procissão de Cinzas: “(...)you rogar a V. Exa. na qualidade de Ministro da mesma Ordem se digne de expedir a providência para a guarda, como é costume(...)”. Em outro documento da Presidência da Província, de 3 de abril de 1886, a Mesa administrativa da Venerável Ordem 3ª de São Francisco de Assis rogou ao Presidente da Província “para dignar-se mandar emprestar quatro praças para escoltar correntes de galés, para fazerem a limpeza do adro da mesma Ordem d’onde tem de sair a procissão da Penitência na Quarta-feira de cinza.”<sup>15</sup> (grifos nossos)

Na verdade o documento apresenta a relação entre a Igreja e o Estado. No período imperial, a Igreja estava completamente atrelada ao Estado, sendo responsabilidade do Estado a preservação dos templos. Por isso vemos esse pedido de envio de prisioneiros para realizarem a limpeza da parte externa da capela e os respectivos guardas para assegurarem que os “correntes de galés” não fujam.

As invocações básicas do cortejo tinham como sentido mostrar ao devoto a narrativa da criação e da queda, o martírio e a redenção de Jesus, de suscitar uma reflexão sobre a morte corporal, a vaidade e a transitoriedade de tudo que é mundano. Considerava-se a mortificação em vida indispensável à salvação. O *memento mori* e a *vanitas* temáticas frequentes nas pregações, práticas rituais e na ornamentação dos templos dos terceiros apresentavam laços indissolúveis com a cerimônia da entrada da quaresma.<sup>16</sup>

Desde meados do século XVIII a Procissão de Cinzas enfrenta críticas que enfocam principalmente as figuras do teatro sacro, sobretudo, as do Antigo Testamento e não diretamente ligadas à história franciscana. Há, portanto uma tentativa de tornar mais claro e ortodoxo o fundamento teológico e histórico da procissão, e de distinguir o tema franciscano do tema geral da salvação do mundo.

### 3.2 - SEGUNDA PARTE DA PROCISSÃO DE CINZAS

O que nos interessa mais de perto é a segunda parte da Procissão de Cinzas, pois é formada pelos andores<sup>17</sup> e suas imagens. Estudamos *in loco* todas as imagens encontradas hoje nas

<sup>15</sup> Presidência da Província, PP<sup>1</sup><sub>35</sub>, Caixa 01, 02, Doc. 05 de 18/02/1833 e Doc. 40 de 04/03/1886. Pertencente ao Arquivo Público Mineiro.

<sup>16</sup> CAMPOS, 2001, n.1, p. 196,197.

<sup>17</sup> “Andor ou charola, trono portátil, geralmente de madeira, mais ou menos artisticamente enfeitado e descansando sobre varais, para nele serem levados as imagens ou relíquias dos santos, nas procissões. Não é lícito sair, na mesma procissão, o SS. Sacramento, quando saem andores com imagens ou relíquias dos santos e vice versa.” ROWER, 1947, p. 25.

igrejas das Ordens Terceiras fazendo um banco de dados de suas representações. Paralelamente pesquisamos as representações utilizadas na Procissão de Cinzas, através da documentação primária consultada, das primeiras bibliografias das ordens, do relato de alguns viajantes no século XIX e de pesquisas mais recentes.

Cotejando estas fontes podemos constatar que, basicamente, as imagens encontradas nas igrejas hoje, são as mesmas citadas na documentação consultada, com inexpressivas modificações. Por exemplo, em Ouro Preto as imagens citadas na Procissão de Cinzas de 1751<sup>18</sup> são exatamente as mesmas encontradas hoje nos retábulos e dependências da Ordem. No entanto, constatamos alguns casos de supressão e inclusão de imagens através dos séculos em várias partes do Brasil.

De acordo com nossa pesquisa, os andores da Procissão de Cinzas dos terceiros franciscanos no Brasil são formados por cenas da vida de São Francisco, onde encontramos no geral, as seguintes representações: São Francisco das Chagas ou Estigmas, Andor da Cúria (pontífice confirmando a Regra com cardeais e São Francisco), Amor Divino (São Francisco abraçando o Cristo crucificado), São Francisco penitente, São Francisco Morto, Justiça Divina (Cristo, Nossa Senhora, S. Francisco e S. Domingos). Há também os andores com os santos terceiros franciscanos: São Luiz, Rei de França; Santo Ivo; São Lúcio e Santa Bona; Santa Isabel, Rainha de Portugal; Santa Margarida de Cortona; Santa Isabel, Rainha de Hungria; São Vivaldo; Santa Anna de Fulgino; S. Elzeário e S. Delfina e Santo Antônio de Catalejerona ou Noto. Além desses há também, alguns andores com a presença de Cristo: Jesus rezando no Horto das Oliveiras; Senhor com São Francisco e São Domingos; Senhor com cruz às costas; Senhor Glorioso com São Francisco de joelhos. E representantes de outras ordens: Santo Antônio de Pádua e São Gualter Bispo da ordem primeira franciscana e Santa Clara do Monte Falco, uma agostiniana. A padroeira Nossa Senhora da Conceição geralmente era o primeiro andor do cortejo. E finalizava em alguns casos, com o andor do Pálio.

(ver Apêndice. 2)

Em Portugal a Procissão de Cinzas da Venerável Ordem Terceira do Porto, teve início em 1699, três anos depois da fundação da ordem, com grande edificação, aumentando desde então o

---

<sup>18</sup> A Cruz da Ordem; Andor da Conceição; Dito de São Francisco; Dito da Cúria; Dito de São Luiz Rei de França; Dito de Santa Izabel Rainha de Portugal; Dito do Amor Divino; Dito de São Roque; Dito de Santo Ivo; Dito dos Bem casados; Dito da Ordem q' o Senhor Crucificado; O Palio" E ainda no século XVIII foram acrescentadas as imagens de Santa Isabel de Hungria e Santa Rosa de Viterbo. CAMPOS, 2001, n.1, p. 197.

número de andores, de modo que, já em 1751 saíram 24 (vinte e quatro) andores, e em 1782 foram 25 (vinte e cinco). Neste último ano foram os andores reparados consideravelmente, e desde logo foi resolvido, para melhor ordem e mais gravidade da procissão, reduzi-los a treze, o que só teve lugar em 1784, e hoje (1880) saem somente doze. Esta procissão saiu regularmente todos os anos até 1793, ano em que se interrompeu até 1802, por causa de obras da nova igreja e cemitério subterrâneo. Desde 1802 tornou a sair regularmente todos os anos até 1831. E depois do cerco do Porto, tornou a sair em 1850, 1851, 1857, 1863, 1866 e 1870. Compõe-se a procissão de doze andores, pela ordem seguinte: Nossa Senhora da Conceição, São Francisco dando a regra aos “bem casados”, São Lúcio e Santa Bona, Santa Ângela de Fulgino, São Roque, Santa Rosa de Viterbo, Santo Ivo, Santa Margarida de Cortona, São Luíz, Rei de França, Santa Isabel Rainha de Hungria, São Carlos Borromeu, cardeal Arcebispo de Milão, Santa Isabel Rainha de Portugal, e Jesus Cristo Crucificado com S. Francisco de joelhos a seus pés, ao qual se segue o Pálio.<sup>19</sup>

Também em Portugal temos a relação da Procissão de Cinzas realizada em Ovar, perto de Aveiro, em março de 2003, com quatorze imagens, sendo a ordem a seguinte: Nossa Senhora da Conceição; Os “Bem Casados”, São Lúcio e Santa Bona; Santa Rosa de Viterbo; São Francisco lançado às Silvas (recorda uma tentação ao santo no Alverne, castigando por isto o corpo); Santa Margarida de Cortona; Santo Ivo; São Roque; São Luís, Rei de França; Santa Isabel, Rainha da Hungria; Santa Isabel, Rainha de Portugal; Santo Antônio de Lisboa; Santa Clara de Assis; São Francisco abraçando o Cristo e Andor da Ordem. Temos referência também da realização da Procissão de Cinzas na Ilha da Madeira, tanto em Funchal, quanto em Câmara dos Lobos. Pela descrição desta procissão, podemos verificar que algumas imagens são comuns aos dois locais, como: São Francisco de Assis abraçando o Cristo, Santa Rosa de Viterbo; Santa Margarida de Cortona; Santa Isabel; São Roque; Santo Ivo e a imagem de um santo negro, que no Funchal, era Santo Antônio de Noto e, em Câmara dos Lobos, São Benedito.<sup>20</sup>

Podemos notar que, no geral, as representações são as mesmas, no entanto, não temos aqui nas nossas Procissões de Cinzas a iconografia de São Carlos Borromeu, cardeal Arcebispo de Milão, que saía na procissão do Porto e as imagens de São Francisco lançado às Silvas, Santo Antônio e Santa Clara de Assis, que saía em Ovar. A presença de São Carlos Borromeu na procissão pode ser explicada por ser o santo, *protetor do reino de Portugal, e de outros*

---

<sup>19</sup> MATTOS, 1880, p. 28-33.

<sup>20</sup> VERISSIMO, 2002. Documentação gentilmente concedida pela Profa. Dra. Myriam Ribeiro de Oliveira.

*reinos, e de algumas comunidades religiosas, como era de Santa Cruz de Coimbra, Ordem de S. Francisco e da dos carmelitas.*<sup>21</sup> Carlos Borromeu tem como “*atributos um crucifixo, uma caveira e às vezes uma corda de penitente ao pescoço - alusão à corda que levava nas procissões da penitência que organizou durante a peste*”.<sup>22</sup> Uma representação comum no Brasil foi o Andor da Cúria (Papa, São Francisco entregando a Regra da ordem e cardeais), que, no entanto não encontramos citada nas referências a Portugal.

Como evento circunscrito entre o Entrudo e a Quaresma, a Procissão de Quarta-Feira de Cinzas era uma verdadeira mistura entre o sagrado e o profano. A Procissão de Cinzas é exemplo da ação da Contra-reforma e, outrossim, da aclimatação do dogma católico nos trópicos. No Brasil, conforme Sérgio Buarque de Holanda, “o rigorismo do rito se afrouxa e se humaniza”.<sup>23</sup>

A procissão das Cinzas defensora dos “valores de uma religião tridentina” encerrava um período de alegria e festas para dar início ao interstício penitencial exprimindo, assim, a força deste discurso. O movimento da Igreja reafirmou o direito canônico e os Sacramentos (batismo, confirmação do batismo, matrimônio, ordenação e unção dos enfermos), negados anteriormente pelo Protestantismo. Além disso, o Concílio de Trento reafirmou o “uso legítimo das Imagens”, pois “a veneração tributada às imagens se refere aos protótipos que elas representam”.<sup>24</sup> Nesse sentido, a imaginária franciscana desempenhou papel primordial na difusão da fé católica na América Portuguesa, pois, conforme Régis Debray, “Deus não é para ser adorado no lugar onde estamos, mas para ser transmitido por toda parte onde um homem possa chegar”.<sup>25</sup>

Segundo Laura Melo e Souza, ao contrário do que foi dito por muitos autores “o apego às procissões revelava um exteriorismo que não seria tão especificamente português, mas europeu e impregnado de magismo, afeito antes à imagem do que a coisa figurada, ao aspecto externo, mais do que ao espiritual.”<sup>26</sup>

Portugal, desde a Idade Media, está inserido no conjunto dos países católicos onde a procissão tem um peso bem significativo no seu quotidiano. Não será, portanto, de estranhar que tenha aderido com entusiasmo à política tridentina que se serviu da procissão, enquanto espetáculo

<sup>21</sup> MATTOS, 1880, p. 70.

<sup>22</sup> TAVARES, 1990, p.37.

<sup>23</sup> HOLANDA, 1995, p. 149.

<sup>24</sup> CAMPOS, 2001, n.1, p. 193.

<sup>25</sup> DEBRAY, 1993, p. 93.

<sup>26</sup> MELO e SOUZA, Laura, 1989, p. 91.

teatral de propaganda, para fazer vincar uma certa moralidade e um certo tipo de conduta de vida cristã. A sociedade portuguesa estava profundamente inserida numa mentalidade comandada pelos ritos da Fé.”<sup>27</sup> A procissão vem do desejo humano de exteriorizar a sua fé, com dignidade e grandeza, e desperta um grande interesse popular porque nela desfila simbolicamente toda a sociedade.

A procissão é carregada de significados, estes se expressam nas imagens e andores que saíam enfileirados. No contexto da Contra Reforma, o matrimônio foi reafirmado enquanto sacramento e, ainda, convertido em instituição basilar da chancela eclesiástica sobre a vida dos católicos. Um dos conjuntos escultóricos mais freqüentes na Procissão é o de Sto Lúcio e Santa Bona, conhecido como os “Bem Casados”. Para o andor desse grupo, em São João del Rei no ano de 1756, foi importada a quantia de 168\$890 “*cuja despesa fez o Irmão Silvestre da Fonseca Rangel, e mais vários Irmãos casados*” (grifo nosso)<sup>28</sup>. De fato, a relevância dada aos “Bem Casados” tem profunda relação com o preceito tridentino de afirmação do sacramento matrimonial, sobretudo para o estabelecimento de determinada ordem social e, igualmente, a formação hierárquica da sociedade luso-brasileira. (ver capítulo. 1, FIG. 49)

A difusão dos sacramentos traduzia-se em um elemento essencial para disseminar o cristianismo na região. Na concepção da Igreja, o casamento aparece como o lugar da concupiscência, onde o desejo e a carne poderiam viver devidamente domesticados pela finalidade suprema e sagrada da propagação da espécie. O vínculo conjugal, sua indissolubilidade e estabilidade afastariam a luxúria dos casais, vivendo estes, relações de obrigação recíproca de uma sensualidade disciplinada sob a vigilância dos padres e da ordem cristã. Como na Europa Moderna, em que o matrimônio era consagrado como sacramento para servir a expansão do cristianismo, nas áreas coloniais este era um empreendimento indispensável para reuniversalização da igreja Católica em meio à conjuntura da reforma.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Sobre a Procissão do Corpo de Deus, Tedim fala: “Era essencialmente uma festa da cidade, que nos surgia, também, como espelho do poder, como construção do imaginário colectivo. A rua tinha uma função predominante ao definir-se como o palco de toda esta representação e ao transformar-se em centro do espetáculo litúrgico. As fachadas das casas, ao revelarem-se como o cenário da rua, tinham um papel importante contribuindo, com o aparato das decorações, para a grandeza de toda esta celebração. Por ela passariam muitos andores, figuras, danças e outros exageros, e essencialmente, o Corpo de Cristo sacramentado, levado pelas mais altas esferas da clerezia, sob o palio, em cujas varas pregavam os mais ilustres do concelho, do poder da cidade e o próprio rei. TEDIM, 2001, p. 218.

<sup>28</sup> Livro de Receita e Despesa da Ordem correspondente ao ano de 1756. Retirado de: O Dia, São João del Rei, 20 abril 1912. p.19, 19v. Pertencente ao Arquivo da Ordem Terceira em São João Del Rei.

<sup>29</sup> FIQUEIREDO, Dissertação...1991, p. 21.

Esta mesma Procissão de Cinzas em São João del Rei foi patrocinada também por advogados, clérigos e pessoas de extratos elevados da sociedade local. Para o andor de Santo Ivo, “*foi importada a quantia de 196\$890, cuja despesa fez o Irmão Doutor José da Silveira e Sousa e os Irmãos Doutores*”<sup>30</sup> (grifo nosso). (ver capítulo.1, FIG. 43)

Verificamos conjunto especial formado por monarcas, composto por: São Luís, Rei de França, Santa Isabel, Rainha de Portugal e Santa Isabel, Rainha de Hungria. A Procissão de Cinzas, no Brasil, é iniciada no período da Restauração da coroa portuguesa (em 1645 no Rio de Janeiro e em 1647 em Salvador), e para a restaurada monarquia lusitana, a afirmação da ancestralidade da dinastia é significativa, principalmente para afirmação de seu poder.

Conforme Roger Chartier, a “*investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação*”. O estudo das representações ajuda-nos a “*compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção de mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio*”<sup>31</sup>. Nesse sentido, a freqüência dessas representações é infiltração de um conteúdo doutrinário, onde mesmo as imagens religiosas contém significados políticos subjacentes. França; Dito de Santa Izabel Rainha de Portugal; Dito do Amor Divino; Dito de São Roque; Dito de Santo Ivo; Dito dos Bem casados; Dito da Ordem q’ o Senhor Crucificado; O Palio” E ainda no século XVIII foram acrescentadas as imagens de Santa Isabel de Hungria e Santa Rosa de Viterbo.

### **3.3 - AS CERIMÔNIAS DA PAIXÃO DE CRISTO NAS ORDENS TERCEIRAS FRANCISCANAS**

É frequente encontrarmos imagens da Paixão de Cristo<sup>32</sup> nas Ordens Terceiras franciscanas, no entanto esse culto não foi iniciado pelos terceiros. Em Minas as irmandades pioneiras na difusão do culto a Paixão foram as do Santíssimo Sacramento e a dos Passos, e somente “(...) em meados do século XVIII surgiram as Ordens Terceiras carmelitas, franciscanas e as

<sup>30</sup> Receita e Despesa da Ordem – correspondente ao ano de 1756 (Extraído do periódico O DIA, São João del Rei, 20 abril 1912) p. [19 – 19v.]

<sup>31</sup> CHARTIER, 1990, p. 17.

<sup>32</sup> VER CAPITULO I – São Francisco e a Cruz. p. 78.

*Confrarias do Cordão de São Francisco que, seguindo a tradição ibérica reavivada após o Concílio Tridentino (1545-1563), apresentavam no calendário festivo ritos pertinentes à Paixão de Cristo”<sup>33</sup> Os terceiros tinham um calendario festivo essencialmente articulado com a Paixão e Morte de Cristo, com aspectos da vida de São Francisco e dos santos leigos e, por isso, voltado para o reconhecimento dos pecados, ênfase no arrependimento, introspecção, mortificação da carne e expiação pública. *Ritos e práticas religiosas para aplacar a ira divina e purificar a alma, visando alcançar a sua salvação dentro da concepção rigorosa de Santo Inácio de Loyola e do Poverello.*<sup>34</sup>*

Os rituais dos terceiros franciscanos, se condensavam preferencialmente no tempo forte da Quaresma e enumera os seguintes: - Cerimônia da profissão de seus membros; - a Procissão da Penitência na Quarta Feira de Cinzas; - Celebravam a Quinta- feira Santa ou de Endoenças (do latim indulgentiae) com Sermão do Mandato, Lava-pés e Exposição do Santíssimo à veneração dos fieis; - Exercícios Espirituais às segundas , quartas e Sextas Feiras da Quaresma (pratica religiosa acompanhada de sermão exortativo às virtudes cristãs e de uma via sacra às Sexta Feiras). (...) Nos santos exercícios, os irmãos meditavam sempre sobre um Passo da Paixão de Cristo ou um dos quatro novíssimos do homem ( a morte, o Juízo, o Inferno e o Paraíso), acompanhado de salmo afim. Também haviam a festa da Padroeira ( Nossa Senhora da Porciúncula) em 2 de agosto; Quinquena das Chagas nos cinco dias anteriores ao 17 de setembro, a festa do Patriarca em 4 de outubro e aquelas referentes aos santos franciscanos.<sup>35</sup> [grifos nossos]

Em Salvador temos entronizados nos nichos da “Casa dos Santos” junto com as imagens dos terceiros franciscanos as seguintes representações: Senhor no Horto, Senhor na Prisão, Senhor dos Açoites, Senhor da Pedra Fria, Senhor na Presença de Pilatos, Senhor dos Passos, Senhor Glorioso, duas imagens do Cristo Morto e uma imagem de Nossa Senhora das Dores. No caso dos terceiros de Salvador fica evidente a importância das imagens da Paixão dentro da Ordem, e que estas estavam articuladas com todo o cerimonial estabelecido pela ordem. **(FIG.99)**

Em Recife, na Capela Dourada, temos entronizados nos altares de talha dourada imagens de vestir do Senhor dos Passos e da Nossa Senhora das Dores, além de um Cristo da Coluna, imagens que deveriam ter outro destino dentro da Ordem pois não se adequam aos altares. **(FIG.100)**

<sup>33</sup> CAMPOS, 2004. v.1, p. 17.

<sup>34</sup> CAMPOS, 2001, n.1, p. 196.

<sup>35</sup> CAMPOS, 2001, n.1, p.195.



**Figura.99 - Passos da Paixão - “Casa dos Santos” Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Salvador**

E no Claustro da mesma ordem temos outras imagens de vestir do Cristo. No Rio de Janeiro encontramos uma imagem do Ecce Homo num nicho dourado num dos corredores da Ordem. Em São Paulo encontramos apenas uma imagem de vestir do Ecce Homo também guardada em um nicho em madeira com pintura dourada.



**Figura. 100 - Cristo da Coluna-Capela Dourada- Ordem Terceira de São Francisco de Assis- Recife**

Nas Ordens Terceiras de Ouro Preto e São João del Rei não encontramos atualmente nenhuma imagem relativa à Paixão dentro da Ordem, exceto um Cristo Morto vindo do Porto no início do século XX em São João del Rei. Entretanto temos apropriações de imagens de vestir transformadas em cenas da Paixão. ( ver capítulo. 5, FIG. 191, 192, 193)

Nos Estatutos de 1765 da Ordem Terceira de Mariana temos no cap.41:

Da Procissão de Cinzas, Exercícios Espirituais, e de tudo o mais, que se deve fazer, no santo tempo da Quaresma e Semana Santa. Temos o paragrafo 6º : (...) Depois de definido o acto do Lava-pés se fará o Sermão do Mandato, ao qual assistirão todos os nossos irmãos, com muita reverência e devoção, acabado o Sermão e querendo, farão a Procissão com os Sete Passos da Paixão do Senhor, por estar introduzida nesta nossa congregação. E recolhida esta (caso haja) se fará o sermão da Paixão, e não a havendo, sempre este Sermão se fará.<sup>36</sup> [grifo nosso]

Também os sermões pronunciados em nossas igrejas constituem material de grande valor subsidiário para a compreensão de um estilo de vida social, pondo em evidência a o lúdico e a organização festiva como elementos dos mais definidores de uma peculiaridade cultural. Assim, na região do ouro, essa sermonística mineira está naturalmente vinculada ao próprio calendário festivo das vilas e paróquias.<sup>37</sup>

Em Mariana encontramos atualmente no consistório da Ordem Terceira uma imagem do Senhor da Pedra Fria e um Ecce Homo. No entanto, na Sé podemos ver outras imagens dos Passos da Paixão com a mesma fatura escultórica. **(FIG. 101)** Há também na sacristia da igreja duas imagens de vestir, uma de Nossa Senhora das Dores e outra do Senhor dos Passos, porém de tamanho reduzido.



**Figura. 101 - Imagens da Paixão- Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis- Mariana**

<sup>36</sup> Estatutos Municipais da Ordem Terceira do Serafim Humano, o Glorioso Patriarca São Francisco da cidade de Mariana de 1765. Cópia manuscrita realizada por Maria das Dores Moraes em 1957, p. 155. Pertencente ao Acervo da 13ª Superintendência Regional do IPHAN- Belo Horizonte.

<sup>37</sup> ÁVILA, 1980, p. 127-133, 187-188.

Há um Termo de 08 de fevereiro de 1761 que determina: “*Sobre o haver endoenças e sermões da Semana Santa(...)*” “*tambem se assentou se fizesse a procissão da paixão e mandasem fazer por conta da ordem duas imagens uma do Senhor no Horto outra assentado na pedra fria (...)*”<sup>38</sup> Em 29 de novembro de 1794 foi pago a Gracindo Souza pelo feitio de três imagens: Ecce Homo, Senhor Preso e Senhor da Pedra Fria. No mesmo ano de 1794 foi feito um pagamento a Manoel da Costa Atayde por encarnar três imagens da Paixão de Cristo que servem nas procissões de Quinta-Feira Santa de noite.<sup>39</sup> No Termo citado acima a Ordem deveria fazer duas imagens, uma do Senhor do Horto e outra do Senhor Assentado na Pedra Fria para a Procissão da Paixão. O pagamento feito a Atayde era para encarnar três imagens para a Procissão de Quinta-Feira Santa, provavelmente feitas pelo Gracindo Souza. Será que as imagens que constam no Termo de 1761 somente foram executadas em 1794, ou se tratam de outras imagens? [grifo nosso]

Segundo Campos, os terceiros franciscanos faziam apenas a procissão da penitência na Quarta-Feira de Cinzas. Acreditamos que tais imagens e procissões, citadas nestes recibos poderiam se referir aos Exercícios Espirituais, a Via Sacra ou a Procissão dos Sete Passos da Paixão, como estabelece os estatutos de 1765, e que acreditamos era realizada dentro da própria igreja, compondo cenários efêmeros, ou mesmo ao redor da capela.

Em 5 de janeiro de 1766<sup>40</sup> foi feito um Termo de doação de uma imagem do Cristo Crucificado, em uma cruz de jacarandá preto marchetada, para servir nos atos da Via Sacra que costuma fazer a Venerável Ordem Terceira. Isto nos mostra uma encomenda de uma imagem de talha inteira específica para a cerimônia da Via Sacra. Consideramos também a possibilidade de encomenda de imagens especialmente para utilização nos Sermões.

Em Portugal, segundo Mattos, no Claustro da Ordem Terceira Franciscana do Porto havia os Passos da Paixão de Cristo:

<sup>38</sup> Livro de Termos da Ordem Terceira da Penitencia de Mariana de 09/08/1758 a 28/08/18[80] Termo de 02/02/1761, f. 20. Pertencente ao Arquivo da Ordem Terceira de Mariana.

<sup>39</sup> Livro de Recibos da Ordem Terceira de São Francisco de Mariana de 23/09/1790 a 04/10/1873, f.14. Pertencente ao Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Mariana.

<sup>40</sup> Livro de Termos da Ordem Terceira da Penitência de Mariana de 09/08/1758 a 28/08/18[80], f. 66. Pertencente ao Arquivo da ordem Terceira de São Francisco de Mariana.

(...)em painéis encaixilhados de talha dourada, ( pois foi a Ordem Terceira de São Francisco, que em Portugal renovou com muita devoção o exercício da Via Sacra) os quais mandou fazer em 1741. Daqui vinha o costume de além do Sermão depois do Miserere em todas as sextas feiras da quaresma, ser levado em procissão o andor do Senhor dos Passos pelos claustros do convento, acompanhado dos irmãos terceiros e da comunidade pegando ao andor. A procissão percorria todos os passos e terminava na capela da Soledade, nos mesmos claustros.<sup>41</sup>

A cerimônia do Lava-pés emprega a presença de 12 crianças, representando os apóstolos, e uma autoridade eclesíastica no papel de Jesus. Durante esta cerimônia há uma pregação exortativa do amor - O Sermão do Mandato - que muitas encomendas suscitou no âmbito da Colônia e das Minas. A capela -mor da Ordem Terceira de São Francisco, de Ouro Preto possui pinturas parietais, da autoria de Ataíde, apresentando como iconografia a Ceia e o Lava-pés.<sup>42</sup>

Campos sintetiza bem esta idéia:

À religiosidade barroca era indispensável a recorrência às artes plásticas, armações de cenários e teatro litúrgico, visando dar uma figuração precisa às passagens bíblicas e ao relato da vida dos santos penitentes (...) No redirecionamento das práticas religiosas promovido pelo Concílio de Trento, os padres tiveram que considerar a forte tradição popular de se cultuar o drama da Paixão e, nesse sentido, ao invés de se restringir o já abundante número de imagens alusivas ao sofrimento de Jesus, a tendência geral no decorrer do setecentos mineiro foi de desdobrá-las.<sup>43</sup>

### 3.4 - ANTECEDENTES PROCESSIONAIS E APARATOS EFÊMEROS EM MINAS

Para falar da ostentação barroca das “festas religiosas” mineiras e seus aparatos efêmeros é fundamental discutir a importância do *Triunfo Eucarístico* e do *Áureo Trono Episcopal*, que antecederam a própria criação das Ordens Terceiras Franciscanas e sua Procissão de Cinzas em Minas.

A procissão é uma manifestação quase tão antiga quanto a própria cristandade, que verá reforçada a sua função logo após a política encetada pela igreja católica com a Contra-Reforma. Em

<sup>41</sup> MATTOS, 1880, p. 31,32.

<sup>42</sup> CAMPOS, 2001, n.1, p. 199, 200.

<sup>43</sup> CAMPOS, 2001, n.1, p. 200.

Portugal essa estratégia foi aplicada e desenvolvida, aproveitando-se ao máximo todas as suas potencialidades de persuasão. Os dias dos santos eram comemorados com rituais litúrgicos que culminavam com a sua passagem para o espaço da cidade. Praças e ruas, num itinerário previamente definido e repetitivo, enchiam-se de esplendor para deixar passar o sagrado, muitas vezes mesclado de um certo paganismo o que lhe dava uma feição burlesca e transformava muitas destas manifestações em grandiosos espetáculos, bem ao gosto da festa barroca. É esta vivência e este gosto pelo exótico e pelo maravilhoso que vamos transportar para o Brasil, nomeadamente para Minas Gerais, onde, por exemplo, aparece bem refletido no célebre Triunfo Eucarístico.<sup>44</sup>

Para Afonso Ávila, a linguagem barroca, quer a plástica ou a literária, na sua urgência comunicativa ou no estímulo puro à flexibilidade das estruturas, viria colocar-se sobre o primado de três elementos fundamentais: *o lúdico, a ênfase visual e o persuasório*.<sup>45</sup>

O *Triunfo Eucarístico*<sup>46</sup> evidencia, sem dúvida, o estado de euforia da sociedade mineradora, que se faz expandir através de uma festa mais de regozijo dos sentidos que propriamente de comprazimento espiritual. “(...) *Depreende-se, da coordenação das danças (de turcos e cristãos, de romeiros, de músicos), dos carros triunfais, das figuras alegóricas e das representações mitológicas-cristãs, a existência de uma direção que sabia jogar com recursos e efeitos de ritmo e contraste, inclusive elementos de surpresa.*”<sup>47</sup>

(...) a encenação impregnava-se de requinte, acrescido pela exuberância dos adornos de ouro, prata, diamantes, pedraria, sedas, plumas, tanto na indumentária dos figurantes quanto nas suas montarias ou demais peças componentes do espetáculo. Após o desfile alegórico dos ventos, planetas, ninfas, pajens, etc. surgiria, culminante, a figura da nova matriz, também ela guarnecida do mesmo aparato ornamental. (...) a multiplicidade dos recursos cenográficos e a pompa coreográfica dos cortejos e danças são complementados, na descrição de Simão Ferreira Machado, pela diversidade dos instrumentos e arranjos da música marcial e profana.<sup>48</sup>

<sup>44</sup> TEDIM, TESE..1999. 2v. p. 87,88.

<sup>45</sup> ÁVILA, 1980, p. 22.

<sup>46</sup> Relato de Simão Ferreira Machado da transladação do Santíssimo Sacramento para a re-inaugurada Igreja do Pilar em Vila Rica no ano de 1733.

<sup>47</sup> ÁVILA, 1980, p. 117.

<sup>48</sup> ÁVILA, 1980, p. 118,119.

Outra festa de cunho ao mesmo tempo religioso e profano é o *Áureo Trono Episcopal*<sup>49</sup>. O projeto seguiu em linhas gerais, a mesma disposição do espetáculo descrito por Simão Ferreira Machado no Triunfo Eucarístico, embora se observe em Mariana certa parcimônia na montagem coreográfica e na apresentação dos números musicais. A preocupação com a *ostentatio barroca* parece, ainda assim, ter prevalecido sobre as conveniências da realidade econômica, esmerando-se a população da sede episcopal e, de modo particular, o seu clero em revestir da possível pompa e do desejado brilhantismo as manifestações de regozijo pela posse do primeiro bispo das Minas. A partir de 28 de novembro de 1748, iniciaram-se as festas que se estenderam até o decorrer do mês de dezembro, entre procissões, desfiles alegóricos, jogos de iluminação, missas solenes, encenações teatrais e oralizações poéticas, num misto espetaculoso de ritual católico, comprazimento intelectual e divertimento público. O cortejo processional conjugando elementos de simbologia cristã e figurações de natureza pagã, nada acrescenta em suas formas litúrgicas e coreográficas ao que já conhecemos da aparatosa exterioridade evidenciada no Triunfo Eucarístico.<sup>50</sup>

No Triunfo Eucarístico em 1733, construíram-se cinco elevados arcos de triunfo, um dos quais fabricados de cera e todos eles incrustados de ouro e diamantes, e para o *Áureo Trono Episcopal* em 1748 adornaram-se com idêntico aparato, com as ruas recobertas de areias e flores e as casas alcatifadas de sedas e tapeçarias. Na rua principal erguia-se um jardim suspenso, de considerável dimensão, plantado de árvores silvestres e flores no meio do qual, além de vinte e duas ninfas pintadas em cores alegres, levantava-se um chafariz, encimado por uma estátua de netuno, de onde a água caía num lago”.<sup>51</sup>

O barroco assumiu muitas vezes, como se sabe, a feição de arte persuasória, de instrumento destinado a realçar e infundir, através da imagem plástica ou da metáfora literária, a propensão religiosa, o sentimento piedoso, a consciência místico-existencial da efemeridade do mundo. O impacto visual, que era o próprio fundamento estético do

---

<sup>49</sup> O *Áureo Trono Episcopal* foi a solene posse de Dom Frei Manoel da Cruz, bispo que se instala no ano de 1748 na Diocese de Mariana. O Cônego Francisco Ribeiro da Silva, do cabido da nova Sé, fez editar em Lisboa, em 1749, um pequeno livro com relato de autor anônimo, ao qual se seguiu uma coletânea de peças literárias alusivas ao acontecimento.

<sup>50</sup> ÁVILA, 1980, p. 127-133.

<sup>51</sup> ÁVILA, 1980, p. 217.

estilo seiscentista, refugia em alguns casos ‘a tendência ao feérico, ao maravilhoso, para acentuar-se numa forma diferente de persuasão, impregnada de dramaticidade, de noturnidade, até mesmo de morbidez.’<sup>52</sup>

### 3.5 - A PROCISSÃO DE CINZAS: IMAGENS E ANDORES, ORNAMENTAÇÃO, APARATOS EFÊMEROS E CONSERTOS DAS IMAGENS E ANDORES

A Procissão de Cinzas e as outras festividades dos terceiros franciscanos eram rituais que exigiam um grande número de imagens e gastos com aparatos ornamentais. Todo este cerimonial exalta a identificação emotiva dos fiéis com as imagens, pois estas precisam ser preparadas com suas vestes e ornamentos adequados; o andor também necessita ser decorado e a igreja precisa ser “armada” para as solenidades. Todos estes gastos eram enormes para as irmandades e seus fiéis.

Conforme os Estatutos de Mariana<sup>53</sup>, podemos ver as funções na Procissão de Cinzas muito bem distribuídas entre os irmãos da ordem: Irmão Andador: avisar os outros irmãos sobre a realização da Procissão; Irmão Sacristão: limpar a Igreja e os altares, armar os andores e ajudar na distribuição da procissão; Irmão Mestre: armar o andor de N. S. da Conceição e preparar os dois anjos; Irmão Vigário: fazer inventário de bens da Igreja, comprar miudezas para preparo dos andores, fazer lista dos Irmãos que carregarão os andores e mais insígnias, compor com os sacristãos os andores para a procissão. Mais detalhadamente vemos no Capítulo 8º que o Irmão Vigário do Culto Divino tinha a seu cargo todos os ornamentos, e vasos sagrados, e o mais que pertence ao culto divino da ordem. No parágrafo 1º temos: [grifos nossos]

(...) e recomendamos muito especialmente o asseio de todos os altares da nossa capela, da forma que esteja sempre com decente ornato, e

<sup>52</sup>No que tange à ornamentação efêmera em Minas Gerais é importante também lembrar as comemorações das Exéquias de Dom João V. *A Realçam fiel (...) Correa de Alvarenga nos mostra como nossa comunidade mineradora do século XVIII, de conformação residual comprovadamente seiscentista, se mantinha apegada as formas barroquizantes de teatralização do motivo fúnebre. A parte oficial das exéquias prossegue com a solenidade religiosa mandada celebrar pela câmara a 28 de dezembro de 1750, na matriz de Nossa Senhora do Pilar de São João del Rei.*

ÁVILA, 198, p. 191.

<sup>53</sup>Estatutos Municipais da Ordem Terceira do Serafim Humano e Glorioso Patriarca São Francisco da Cidade Mariana. Rio de Janeiro. Ano de 1765. Cópia manuscrita realizada por Maria das Dores Moraes em 1957, p. 47-48. Pertencente ao Arquivo da 13 Superintendência do IPHAN- Belo Horizonte- Minas Gerais.

limpeza que se deve aos lugares sagrados. Fará compor, e armar a Igreja para as festividades, que nela se fizerem, comporá com os irmãos sacristãos os andores para nossa Procissão de Cinzas ou outra qualquer. No parágrafo 2º: (...) A ele pertence fazer a lista dos irmãos que hão de carregar os andores, e mais insígnias precisas para as referidas procissões (...) e terá muito cuidado em procurar igualdade, para que por falta dela, alguns Irmãos não rejeitem o pegar dos andores.

As imagens deveriam estar sempre bem cuidadas, pois em primeiro lugar estava o decoro, o asseio e a perfeição para com as coisas sagradas. Assim um item importante citado em muitos documentos, se refere a construção de novas imagens e novos andores, bem como os consertos dos mesmos. Mesmo sendo usadas apenas uma vez ao ano, todo este material, muitas vezes frágil e efêmero, necessitava de conservação e de locais adequados à sua guarda para que não danificassem.

Os gastos com tecidos dentro das capelas de ordens terceiras se referiam à indumentária eclesiástica, decoração dos retábulos, da igreja em geral, vestes para os santos e ornamentação dos andores para a procissão, sendo vários os recibos de pagamentos especificando a variedade e riqueza dos tecidos. (ver capítulo . 4, p. 265)

No Rio de Janeiro a Procissão de Cinzas já era executada desde 1640, mas no ano de 1739 foi enviado para Lisboa dois contos de reis, para vir o necessário para a Procissão das Cinzas, com imagens e hábitos para os santos e anjos. O Termo de 11 de novembro de 1739 se refere ao mau estado em que se encontrava todo o ornato na procissão, e sendo esta a única procissão que sai em público, era necessária a devida decência para o maior culto e veneração deste ato.<sup>54</sup>

Os andores além de possuíram uma bela decoração de talha e douramento, era necessário que este também fosse decorado com ricos tecidos, para o maior esplendor da imagem e da procissão. No Rio de Janeiro em 1757, a Mesa fez um Termo para a construção de um novo andor para Nossa Senhora da Conceição, e este deveria ser feito de madeira resistente, com o maior primor que compreende a arte e consultando para isto professores peritos.<sup>55</sup> Também no Rio de

<sup>54</sup> Livro 2º de Termos e Resoluções da Venerável Ordem Terceira da Penitencia do Rio de Janeiro. Termo de 11/01/1739, f.82. IPHAN RJ CX 530. Pertencente aos arquivos do IPHAN Nacional no Rio de Janeiro.

<sup>55</sup> Livro 3º Termos da Venerável Ordem Terceira da Penitência do Rio de Janeiro, Anos de 1756-1795, f. 8v. e 9. IPHAN RJ CX 530. Pertencente aos Arquivos do IPHAN Nacional no Rio de Janeiro.

Janeiro, em 1848, o Mestre entalhador Antônio de Pádua e Castro recebe a encomenda da fatura de oito andores novos para a procissão de Cinza, que deveriam ser executados com a melhor perfeição. No ano seguinte, em 1849 foi contratado Manoel João da Silva, mestre dourador, para o douramento destes mesmos andores, sendo cláusula do contrato, que a base de preparação e o ouro fossem da melhor qualidade.<sup>56</sup> (FIG. 102)



Figura. 102 - Andor do século XIX- Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Rio de Janeiro

Segundo Marieta Alves, “(...) Anualmente, durante muito tempo, a Procissão de Cinza congregou os administradores da ordem terceira, vezes para suprimir, vezes para aumentar o préstito, que sofreu sensíveis modificações enquanto vigorou na Bahia a sua prática.”<sup>57</sup>

Em Salvador no século XVIII, as imagens e os andores eram constantemente reparados ou mesmo feitas novas imagens ou mesmo a incorporação de novas iconografias ao cortejo. Em 1768 algumas despesas extraordinárias se fizeram para a Procissão de Cinzas de Salvador: três

<sup>56</sup> Livro de Termos da Venerável Ordem Terceira da Penitência do Rio de Janeiro. Termos de obrigação de obra de 1848, f. 276, Termo de obrigação de obra de 1849, f. 280- IPHAN RJ CX 530. Pertencente aos Arquivos do IPHAN Nacional no Rio de Janeiro.

<sup>57</sup> ALVES, 1948, p. 196.

imagens novas, tecidos para guarnecer o andor de Nossa Senhora da Conceição e consertos de várias imagens. Em 1772 foi proposto se fazer de novo o Andor das Chagas, de Nosso Seráfico São Francisco, com espaldar, sanefa de damasco de ouro e galões e franjas de ouro, tudo para o melhor ornato, asseio e culto do Sr. Em 1783 a Mesa decide fazer um andor novo do Senhor abraçando S. Francisco com espaldar e sanefas de damasco roxo de ouro e guarnecido de galão de ouro. Estabelece também que se faça uma imagem do Senhor abraçando São Francisco, tudo na sua ultima perfeição. Em 1796 há um pagamento ao pintor Domingos Duarte de Almeida no valor de 96\$000 pela encarnação das imagens. Dois anos depois, em 1798 a ordem gastou soma vultosa com a renovação das sanefas dos andores, reforma e feitura de novos andores, o que faz ter uma idéia do esplendor atingido pela procissão no final do século XVIII.<sup>58</sup>

No século XIX na Bahia continuava o cuidado com as imagens. Para a procissão de 1807 foi pago a Manoel Pereira Porto a quantia de 235\$160 para pintar as imagens que tomavam parte da procissão de Cinzas. Em Salvador as imagens foram encarnadas inúmeras vezes, em 1887, soma considerável se despendeu com reparos, encarnações, vestes, cabeleiras e ornatos novos. Ajustou-se com o irmão artista José Antônio dos Santos Figueiredo a encarnação das imagens por 800\$000. Em 1822 o conserto das imagens foi confiado aos escultores Bento Sabino do Reis e Pedro Alexandre, sendo o primeiro, muito conhecido entre os artistas baianos do passado.<sup>59</sup>

Em São Paulo os gastos com a armação dos andores e demais aparatos para a procissão eram grandes. Foram feitos pagamentos para a procissão de cinzas nos anos de 1758 e 1759. Foi pago ao carpinteiro Antonio Ludovico de fazer de novo o andor das Chagas, trinta e duas forquilhas, dezoito varas para os anjos, duas rocas para as imagens, e outros mais consertos que fez com seis folhas de papel para as ditas tarjas, como se vê de sua conta.<sup>60</sup> No ano de 1768, é contratado especialmente para armar os andores, como consta da seguinte adição do livro do Patrimônio da Capela: “Ao Irmão Salvador Fernandes de armar os andores para a Procissão das Cinzas - 1\$920 rs”.<sup>61</sup>

Em Mariana, no Livro de Recibos da Ordem Terceira de São Francisco de Mariana, de 1790 a 1873, que contempla quase um século, podemos ver que também, os gastos com as imagens e com a Procissão de Cinzas eram grandes. Há vários pagamentos ao pintor José Joaquim do

<sup>58</sup> ALVES, 1948, p. 196, 198, 200, 203, 204.

<sup>59</sup> ALVES, 1948, p. 211, 123.

<sup>60</sup> ORTMANN, 1951, p. 341.

<sup>61</sup> ORTMANN, 1951, p. 131.

Couto<sup>62</sup> nos anos de 1823, 1824, 1825, 1826, 1830 e até 1850 desde: “adamascamento” da capela do Santíssimo, pintura do Santuário e teto, oleado de portas, encarnação de imagens de São Francisco para as Presídias, encarnação da imagem de Santo Antônio, cinco “livros de ouro” para o dossel do Santíssimo Sacramento, encarnar outras imagens, obras de pintura para a Procissão de Cinzas. Vimos então, um pintor atuando em forros, imagens da Ordem e também na Procissão de Cinzas. Em 1803, 1805 e 1806 são feitos pagamentos a dois pintores, Francisco Xavier Carneiro por pinturas na capela do noviciado e imagens da capela, e a João Lopes Maciel por encarnar a imagem de Santa Rita e limpar e encarnar outras. Em 1807 há pagamento ao escultor M<sup>el</sup> Dias da S<sup>a</sup> e Souza do feitio de várias imagens e cruzes, e do feitio de uma imagem de Santa Clara. Em 1817 foi pago para retocar, limpar e envernizar as imagens para a procissão de Cinzas. Em 1821 é curioso o pagamento de uma garrafa de aguardente para lavar os santos, como se trata de álcool, poderia ser referente à limpeza da imagem. Como também retocar varias imagens dos santos da Ordem.<sup>63</sup>

Em 1829, ainda em Mariana, há vários pagamentos referentes à Procissão de Cinzas: carregadores na procissão, limpeza da igreja, condução de trastes, cera, carmim, alvaiade “pão de prata” para encarnar as imagens, alfinetes, sotaxas, tintas e óleos, arcos (pensivos) para o arranjo dos andores, pregos (precizos), renda de prata e de ouro, óleo de linhaça, lenços de filó de seda e tecido de algodão para as imagens e amêndoas para os anjos da procissão. Em 1850 há pagamentos para consertos dos andores, cera, tecidos, encarnação das imagens e até colocação de dedos nas imagens da procissão, Em 1856 há mais pagamentos encarnação das imagens, amêndoas para os anjos, riscado do vestido de Nossa Senhora e arcos para os andores. Em 1866 e 1866 mais pagamentos para concerto e encarnação das imagens.<sup>64</sup> Não é, portanto, de se estranhar, a grande quantidade de intervenções e repolicromias encontradas por nós nestas imagens durante a pesquisa *in loco*. (ver. capítulo.5, p.335)

Em Ouro Preto, segundo Curt Lange, a ordem terceira de São Francisco se fez famosa pela sua Procissão de Cinzas, nas quais chegou a empregar durante vários anos, quatro coros de musica, que no auge do ouro não eram constituídos apenas por cantores, mas também por instrumentistas.

<sup>62</sup> Livro de Recibos da Ordem Terceira de São Francisco de Mariana, de 23/09/1790 a 04/10/1873, f. 132,133, 138, 142v, 146v, 162. Pertencente ao Arquivo da Ordem Terceira de Mariana.

<sup>63</sup> Livro de Recibos da Ordem Terceira de São Francisco de Mariana, de 23/09/1790 a 04/10/1873, f. 68, 72, 104, 121. Pertencente ao Arquivo da Ordem Terceira de Mariana.

<sup>64</sup> Livro de Recibos da Ordem Terceira de São Francisco de Mariana, de 23/09/1790 a 04/10/1873, f. 192, 192v, 193, 194, 211,242,213, 228v, 234v. Pertencente ao Arquivo da Ordem Terceira de Mariana.

Tocavam e cantavam ao correr do andamento de sacerdotes e fieis, mas preferivelmente quando a procissão parava. Nos anos de 1756 até 1759 a Ordem Terceira de São Francisco de Ouro Preto chegou a empregar cinco coros. A singularidade desta congregação foi a de sobressair às demais irmandades e ordens, com uma ostentação e solenidades extraordinárias. Os músicos iam magnificamente trajados e nas festividades maiores portavam velas. Também fazia intervir a música nos atos espirituais de penitência nas segundas, quartas e sextas da quaresma e superlativamente na festa de São Francisco. Os ofícios eram cantados com uma solenidade sem par, tudo de acordo com a festividade do Patriarca. Num ofício atuavam num mínimo 22 padres, chegando a ter 38 sacerdotes cantores, fora dois regentes. Os regentes de ofícios que eram religiosos, cobravam de 3\$200 até 4\$000 reis cada um e os padres cantores recebiam 2\$000.<sup>65</sup>

Segundo Arantes, a Procissão de Cinzas de Ouro Preto manteve-se até meados do século XX. A disposição dos andores no cortejo, com os respectivos santos franciscanos, só modificou-se no século XIX quando os terceiros de Ouro Preto se abriram à participação de outras irmandades, portanto ao acréscimo de outros padroeiros, a saber, São Francisco de Paula, Santa Ifigênia, São Sebastião, etc.<sup>66</sup>

Há recibos pagos a Atayde, para vários trabalhos que se destinavam a Procissão de Cinzas de Ouro Preto, do ano de 1805<sup>67</sup>. Nesta relação são citadas muitas representações que constam da relação da Procissão de Cinzas de 1751. Segundo Martins, há outros documentos para a data de 1806, onde Atayde, “(...) recebeu sete oitavas e quarto e sete vinténs de ouro “de Encarnar, dourar e pintar Várias Imagens”<sup>68</sup>

Além da armação dos andores para a procissão havia também a armação da Igreja para as festividades da ordem. A Ordem Terceira Franciscana de Mariana, em 1817 e 1818 pagou ao

<sup>65</sup> Documentos números: 10.3.09.010 e 10.3.09.011, p. 110,111- (Documentos datilografados). Acervo Curt Lange. Biblioteca Universitária da Universidade Federal de Minas Gerais- UFMG.

<sup>66</sup> CAMPOS, 1999, p. 126.

<sup>67</sup> “A imagem do Sñr. Crucificado, Encarnado e os sangues de carmim (ilegível) A cruz, Titulo, coroa de espinhos os (ilegível) e as Azas; 2 varas e ½ palmo de Renda para a toalha do Sr.; A imagem de São Roque, a vara envernizada, dourada e seu cachorrinho; A imagem de São Ivo; A de São Francisco recebendo as Chagas; A do Pontífice, A dos dous cardeais a ¾ cada uma; A de São Luis; O criado do dito santo????; A cruz da penitência com as suas armas, tudo de novo exceto os raios; Os tres cravos prateados, e coroa de espinhos de São Luis; 12 Serafins; 27 siprestes de Verde envernizado a 2 v. cada um. E de graça: 11 alfanges; 3 braços retocados, O carneirinho dourado; A vestimenta e vara da Morte; As letras douradas da regra; A tinta para o sangue dos fradinhos. A soma que consta deste pagamento é de 28 mil setecentos e vinte cinco reis (28\$725 ) TRINDADE, Raimundo, 1951, Anexo I, Doc. N.16, p. 407, 408.

<sup>68</sup> MARTINS, 1974, v.1, p. 82.

Irmão Andador, Lino de Souza Novaes as Armações da Igreja para as festas de Nossa Senhora da Conceição, do Jubileu da Porciúncula e do Seráfico São Francisco e lavagem de toda a roupa do ano, e várias foram as despesas miúdas: incenso, pregos, tachas, broxas e alfinetes. Em 1821, 1822 e 1823 foi pago novamente, ao Irmão Andador Lino de Souza Novaes, da Armação da Capela para as festividades de Nossa Senhora da Conceição, do Santíssimo Sacramento e festa de São Francisco respectivamente. Um dos pagamento inclui escravos para a lavagem da capela e condução de trastes. Os documentos referentes aos vários pagamentos ao Irmão Andador Lino de Souza Novaes no início do século XIX mostram que além da função de “andador” ele recebia pagamentos para várias funções nas diversas festividades que extrapolavam a Procissão de Cinzas. Em 1829, 1933, 1937, 1940, 1943 e 1944 foram feitos pagamentos ao Irmão Andador Tiodolindo / Ant<sup>o</sup> Ferr<sup>a</sup> Mafra pela Armação da Igreja para as festividades do Patriarca e por sua função de Andador.<sup>69</sup>

Conforme Alves as Mesas das Ordens Terceiras em Salvador, se preocupavam muito com os “armadores” da Procissão de Cinza, que destroem os ornamentos não se preocupando com a possibilidade de serem usados novamente.<sup>70</sup> Os prejuízos constantes levaram os administradores da ordem em 1794 a ajustar de empreitada todo o ornato da Procissão. Foi ajustado o pagamento de 250\$000 ao armador Alferes Manuel Pereira da Silva que estabelece que o andor de Nossa Senhora da Conceição seria ornado:

(...)com toda grandeza, e asseio, sem falta, nem diminuição dos precedentes anos. (...)Da mesma sorte o andor do Senhor Glorioso, do Santo Pontífice, da Sta Isabel, e de todos os mais em número de treze, na mesma forma que costumam ir, tudo a sua custa debaixo do dito ajuste; menos o concerto e encarnação das imagens dos santos, que isto se fará a custo desta ordem, e se lhes entregarão a maneira que sirvam para o dito fim. Em compensação reza o contrato que, todo o material empregado na ornamentação dos andores ficaria pertencendo ao armador.<sup>71</sup>

Em São Paulo, questão muito debatida era a de emprestar as alfaias para fora da capela. Depois das proibições de 1714, “*que não se prestassem as alfaias e mais coisas pertencentes à*

<sup>69</sup> Livro de Recibos da Ordem Terceira de São Francisco de Mariana, de 23/09/1790 a 04/10/1873, f.105, 110, 128v, 157v. Pertencente ao Arquivo da Ordem Terceira de Mariana.

<sup>70</sup> ALVES, Marieta, 1948, p. 202.

<sup>71</sup> Este contrato fazia com que o armador não estragasse o material utilizado nas armações efêmeras, podendo ser reaproveitado depois. ALVES, 1948, p. 203.

*capela*”; de 1721, de “*não se emprestassem oito tocheiros e outras coisas da Ordem para fora, salvo aos religiosos*”; repetiu-se a mesma proibição em forma mais solene em 1749, especialmente o empréstimo das alfaias e paramentos para festas, comédias e para qualquer outro uso profano, alegando ser proibido gravemente profanar as coisas sagradas, que estão deputadas para o culto divino e mistérios sagrados. Ao Irmão que infringisse tal determinação foram decretadas penas gravíssimas.<sup>72</sup>

Tais determinações dadas e castigos ameaçados não surtiram efeito algum. Em 1765 maiores são os abusos, proibições mais severas e penas mais graves ainda. Grave prejuízo sofreu a fraternidade pelo empréstimo de paramentos e alfaias, e por isso a Mesa determinou “*que daqui em diante se não emprestasse para parte alguma, nem ainda com o titulo de ser para o culto divino de outra qualquer igreja, ornamentos nem outra coisa alguma da nossa congregação*”. Dois anos mais tarde derrogaram este termo e as respectivas penas, alegando que “*a mesma ordem também às vezes carece das alheias*” Mas em 1776 a proibição foi de novo introduzida e, havendo necessidade de emprestar as alfaias, isto só podia ser concedido com consentimento da Mesa convocada.

Em Mariana há um termo que fala das penalidades que cada irmão estaria sujeito caso violasse os Estatutos da Ordem, estando incluído o empréstimo de coisas pertencentes ao culto divino. “*Determinaram que se algum Irmão emprestasse coisas da Ordem sem consentimento, seja mandado para o Noviciado - “Sem hábito de professo” pelo tempo de um ano. “Donde fará todas as obrigações de noviço, e de mês em mês fará Petição a Mesa a pedir Misericórdia*”.<sup>73</sup>

Na Ordem Terceira de Mariana em 1811 foram feitas varias despesas com a procissão de Cinzas incluindo “*(...)vários concertos, de calçadas novas / nas ruas da Horta da ordem, e do chafariz(...)*”<sup>74</sup> Importante observar neste documento que os consertos iam além da Igreja e de seus aparatos efêmeros, incluía as ruas por onde passaria a procissão.

Em edital de 1795, a propósito de uma das soleníssimas procissões locais, a câmara de Vila Rica, continuava ordenando aos moradores que mantivessem “*limpas as testadas das suas*

<sup>72</sup> ORTMANN, 1951, p. 173.

<sup>73</sup> Livro de Termos da Ordem Terceira Franciscana de Mariana, 09-08-1758 a 28-08-18[80]. Pertencente ao arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Mariana.

<sup>74</sup> Livro de Recibos da Ordem Terceira de São Francisco de Mariana, de 23/09/1790 a 04/10/1873, f.72. Pertencente ao Arquivo da Ordem Terceira de Mariana.

*casas, caiadas estas e alcatifadas*<sup>75</sup> e *as janelas com as preciosidades necessárias*.<sup>76</sup>

Portanto, nas Ordens Terceiras franciscanas estamos diante de um fenômeno muito mais amplo que a princípio possa se pensar. Vestir a imagem escultórica e preparar seu andor com os mais ricos ornamentos e tecidos, preparar a igreja, armar a procissão, ornamentar as ruas e as casas. Não é somente a imagem visual, escultórica ou pictórica que entra no jogo das encenações barrocas, a música, os sermões, os diversos aparatos efêmeros fazem da religiosidade barroca um verdadeiro teatro sacro.

Segundo Hansen a grande variedade de práticas de representação que aparecem no “barroco”, são propostas segundo o *theatrum sacrum*.

Pela noção de “teatro”, que inclui todas as artes, da poesia à arquitetura, da música aos livros de emblemas, pensa-se uma atividade de encenação, no sentido de “por em cena”, de certos princípios e preceitos básicos da doutrina cristã em sua versão católica contrareformista, antimacquiavélica e antiluterana. E, pelo termo “sacro”, propõe-se então duas coisas: a primeira, que a referência principal de toda representação é a história sacra, tal como é exposta na Bíblia ou nos comentários dos doutores da Igreja; a segunda é que os significados e o sentido dados em representação são sagrados, pois evidenciam a presença da luz divina, da luz natural da graça, que ilumina e orienta o sentido dos efeitos como um sentido providencial defendido e divulgado pela política católica do rei português.<sup>77</sup>

Baugarten discute o conceito de “transitório” através da relação entre pintura, escultura, arquitetura efêmera e a prática litúrgica.

O transitório passa a ser o núcleo central essencial da obra de arte entre o final do século XVII e o começo do século XVIII. Para esse ilusionismo fazia-se necessário o observador em movimento. (...) a postura transitória do observador mantém uma relação interdependente

---

<sup>75</sup> *Alcatifas*: Tapetes, colchas ou toalhas bordadas em cores diferentes. No período colonial era costume enfeitar-se de alcatifas as janelas das casas, por ocasião das festividades religiosas. Esse tipo de ornamentação é, ainda hoje, bastante comum em festas de velhas cidades mineiras.

ÁVILA, 1996, p. 125.

<sup>76</sup> ÁVILA, 1980, p. 217-218.

<sup>77</sup> HANSEN, 2001, p. 181.

com a obra de arte transitória.(...)As imagens exteriores eram encenadas e instrumentalizadas, a fim de disciplinar as imagens interiores. O discurso de visualização é desenvolvido sobretudo com respeito à movimentação interior e exterior; o que pode ser claramente percebido através da relação entre palavra e imagem.<sup>78</sup>

### 3.6 - DECLÍNIO E EXTINÇÃO DA PROCISSÃO DE CINZAS

Em Mariana analisando o livro de Termos<sup>79</sup> da Ordem Terceira, que abarca mais de um século, podemos ver que a Procissão de Cinzas tem início em 1759, ocorrendo nos anos de 1761, 1763, 1765, 1770, 1772, 1773, 1774, 1775, 1776, 1778, 1779, 1780, 1781, 1783, 1784, 1787, 1789, 1792. De meados, ao fim do século XVIII, podemos observar que a procissão não ocorre todos os anos, no entanto há uma certa periodicidade. Já no início do século XIX temos documentadas, as procissões dos anos de 1811, 1817, 1821, 1828, 1829, 1849, 1851, 1852, 1855, 1859, 1868. O que já demonstra uma menor incidência do cortejo. Paralelamente constatamos que de finais do século XVIII e início do século XIX há uma mudança nas comemorações festivas da Ordem, introduzindo a festa da Padroeira N. Senhora da Conceição (oito de dezembro) e do Patriarca São Francisco (quatro de outubro). A festa da Padroeira ocorre quase que ininterruptamente, de 1795 a 1831 sempre no dia oito, com grande solenidade: com o Senhor exposto, missa solene, sermão, musica, etc. Há também a partir do século XIX, mais precisamente de 1817 a 1840, com poucas interrupções, a festa do Patriarca São Francisco, com missa cantada, sermão, novenas, música, tudo na forma do costume.

Há um termo de 17-12-1829 determinando não se fazer a Procissão de Cinzas, “(...)se acordou a pluralidade de votos, que atento as circunstâncias atuais e necessidade de ornamentos se não fizesse, e se atendesse ao mais necessário ao bem da ordem”. Mesmo a festa da Padroeira e do Patriarca, neste momento sofreram restrições nas comemorações: No Termo de 14-08-1825 resolve-se “(...)não fazer a festa do Patriarca com solenidades, somente com missa rezada com música”, e em 30-11-1832 a Ordem resolve não fazer a festa da Padroeira: “(...)se acordou, segundo o estado em que se acha a ordem, de não poder como é obrigada

<sup>78</sup> BAUMGARTEN, Jens. **A invenção da Tradição e do movimento: A visualização como instrumento político e estético no período pós- tridentino**. Palestra apresentada na Unicamp no II Simpósio Internacional sobre a Tradição Clássica e a Questão Religiosa. Campinas 22-24 de setembro de 2004

<sup>79</sup> Livro de Termos da Ordem Terceira de Mariana de 09-08-1758 a 28-08-18[80]. Pertencente ao Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Mariana

, *fazer a função da N. Padroeira, foi determinado fazer-se novena rezada.*” Em 28 de agosto de 1870 foi acordado “(...) *que em atenção a deficiência e mau estado a que se acha o coro e adro da capela e a casa que serve de consistório, em não se fazer a festa do Santo Patriarca, com a decência de costume... resolveu em seguida nomear uma comissão para encarregarem-se de promover os concertos ...com a urgência possível.*”<sup>80</sup>

Segundo os Estatutos da Ordem Terceira de Mariana podemos constatar que faz parte das obrigações do Ministro da ordem “(...) *fazer a sua custa a festa de Nosso Santo Patriarca no seu dia 04 de outubro, que será com o santíssimo Sacramento exposto, missa cantada (não havendo inconveniente que a proíba), sermão e música, evitando tudo aquilo, que parecer vaidade, por não ser decente a nossa ordem.*” E das obrigações da Irmã ministra consta: “(...) *fazer a festa de Nossa Senhora da Conceição, nossa Padroeira correndo a despesa por conta de Nossa Ministra. (...) com Santíssimo Sacramento Exposto, Missa Cantada (não havendo inconveniente, que o empeça) e sermão.*”<sup>81</sup>

Apesar de constar nos Estatutos da Ordem de 1765, podemos comprovar pelo livro de Termos da Ordem que esta obrigação nem sempre era cumprida, pois as festas do Patriarca e da Padroeira somente aparecem na documentação no final do século XVIII e no início do século XIX. A partir da segunda década do século XIX parece não ser prioridade fazer as festas como de costume.

Um documento da Ordem Terceira do Rio de Janeiro do ano de 1812 confirma o trabalho dos irmãos que carregam os andores, propondo uma recompensa pela tarefa, “*atento o grande trabalho que tinham os nossos Irmãos, em carregarem os andores, e palio da procissão de Cinza foi resolvido uniformemente que d’ora em diante a cada um deles, no fim da procissão se entregasse uma vela de libra de cera e para constar se fez este termo.*”<sup>82</sup>

No Rio de Janeiro a última Procissão de Cinzas foi realizada em 1862, devido a irreverência popular, observada durante o cortejo, resolveu a ordem suspende-la. Esse documento é dado

<sup>80</sup> Livro de Termos da Ordem Terceira de Mariana de 09-08-1758 a 28-08-18[80], f. 179, 167v, 183v, 207v. Pertencente ao Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Mariana.

<sup>81</sup> Estatutos Municipais da Ordem Terceira do Serafim Humano, o Glorioso Patriarca São Francisco da cidade de Mariana de 1765, p. 26, 73. Cópia manuscrita realizada por Maria das Dores Moraes em 1957. Pertencente ao Arquivo da 13 Superintendência do IPHAN- Belo Horizonte.

<sup>82</sup> Arquivo Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitencia – Rio de Janeiro

pelo irmão Manoel José Gonçalves Machado Junior.<sup>83</sup> Segundo documento encontrado nos arquivos da Ordem, de Pádua de Almeida, datado de 5 de março de 1949 há uma reportagem intitulada “Porque não saiu mais a Procissão de Cinzas”

(...)dez gigantescos andores andores constituíam o motivo principal daquele cortejo impressionante. ...uma delas impressionava. A impressão das Chagas. Ali o Senhor entre os braços do madeiro, envolto num halo faiscante abria suas seis asas... Arrastado por doze irmãos da Ordem, sua altura ultrapassava os primeiros andares dos edifícios da cidade...Mas uma imensa decepção aguardava os irmãos da Ordem naquele ano. O povo ainda com os fermentos da loucura do dia precedente, longe de pedir perdão ao Senhor pelos pecados que havia cometido, não recebeu a procissão com o devido respeito. A passagem dos andores, a canalha po-se a murmurar gracejos impiedosos e a cinicamente, como se estivesse assistindo “as cenas dos três primeiros dias gordos que passaram. Revoltado com o fato o Ministro da Ordem suprimiu para sempre a procissão.”<sup>84</sup>

Na Bahia, em 1840 já não havia tanto fervor por parte dos Irmãos da Ordem, pois a Mesa deliberou que não se fizesse a procissão não somente por não haver dinheiro para tão grande despesa, com também pela falta de quem carregue os andores, o que resulta de uma falta da devida reverência a um ato tão respeitável. Em 1841 foram mais graves as razões: “*a falta de fervor q. se tem notado nos irmãos no acto de carregarem os andores, do q. tem resultado alguns desgostos, e ate pouca decência a tal respeito*”<sup>85</sup> [grifo nosso]

Em São Paulo na Sessão da Mesa de 13 de fevereiro de 1887, entra em discussão se, se deve ou não efetuar este ano a solene Procissão de Cinzas cuja realização é expressa no compromisso. O Irmão Chaves pondera ser materialmente impossível celebrar-se a procissão com a necessária decência, atento o pouco pessoal ativo de que dispõe presentemente a Ordem e a pouca frequência dos Irmãos. Abundou-se nas mesmas considerações o Revdo Irmão Comissário e mais outros, deliberando-não se fazer procissão, mas convidando-se o povo para tomar cinzas no dia referido e assistir a Via-sacra que será este ano continuada no templo da ordem, precedendo convite e explicação pela imprensa.<sup>86</sup> [grifo nosso]

<sup>83</sup> Jornal - A Noite de 10/03/1943- RJ, Ano XXXII, n.11, 162

<sup>84</sup> Arquivo da Ordem Terceira do Rio de Janeiro- documento avulso.

<sup>85</sup> ALVES, 1948, p. 214.

<sup>86</sup> ORTMANN, 1951, p. 127.

### 3.7 - AS IMAGENS E AS PROCISSÕES SOB O OLHAR DOS VIAJANTES NO SÉCULO XIX

Consideramos relevante uma revisão desta literatura, abordando principalmente, alguns relatos específicos sobre as esculturas procissionais no Brasil. Enfocaremos especificamente os viajantes: Auguste de Saint- Hilaire, Jean Baptiste Debret, Robert Walsh, Thomas Ewbank.<sup>87</sup>

Dos viajantes que descreveram a Procissão de Cinzas no Brasil, Auguste de Saint-Hilaire, em São João Del Rei, foi o único que se deteve, com minúcias, na descrição da primeira parte da procissão, onde as figuras alegorizadas são mostradas com detalhes e de acordo com a descrição dos Estatutos da Ordem.

Saint- Hilaire descreve a Procissão de Cinzas em São João Del Rei, Minas Gerais, e fica claro, logo no início do relato, que o cortejo não se realizava todos os anos, no início do século XIX. Conforme o naturalista, a cada andor que passava os assistentes faziam uma genuflexão; depois, conversava-se despreocupadamente com o vizinho. *“Já não viam a procissão de cinzas há alguns anos, e ficaram encantados com essa cerimônia irreverente, em que ridículas momices se associavam ao que a religião católica tem de mais respeitável.”*<sup>88</sup> Hilaire relata também os desentendimentos entre as Ordens Terceiras de São Francisco e a autoridade paroquial. O pároco disse estar em guerra há dez anos com a Ordem e que seus protestos junto às autoridades eclesiásticas no Rio de Janeiro eram em vão. E o próprio cura lhe avisou que *“(...) seria testemunha de cenas bem ridículas, das quais era ele o primeiro a lamentar-se, mas contra as quais em vão protestara (...)”*.<sup>89</sup>

Quanto às esculturas naturalistas exibidas na procissão de Cinzas, Saint-Hilaire tem a preocupação de relatar a característica técnica das esculturas:

---

<sup>87</sup> O pintor Jean Baptiste Debret veio com missão artística francesa em 1816 permanecendo até 1831. Ele faz um minucioso relato da Procissão de Cinzas, no Rio de Janeiro. O inglês Robert Walsh veio para o Brasil em 1829 como capelão na comitiva de Lord Strangford e também relata a Procissão dos franciscanos. Auguste de Saint-Hilaire desembarcou no Brasil na comitiva do embaixador no Brasil, duque de Luxemburgo, para fazer pesquisas científicas e enviar coleções ao Museu de História natural de Paris. Em obra de nove volumes, o naturalista fez um relato detalhado de suas jornadas pelo país de 1816 a 1822. Ele descreve a Procissão de Cinzas em São João Del Rei. O americano Thomas Ewbank, veio de janeiro a agosto de 1846, não assistiu a Procissão de Cinzas devido a um temporal, mas assistiu as procissões do septenário das Dores no Rio de Janeiro.

<sup>88</sup> SAINT-HILAIRE, 1944, p. 97-100.

<sup>89</sup> SAINT-HILAIRE, 1944, p. 97.

“Os dois grupos que acabo de descrever eram seguidos de treze andores levados pelos irmãos de São Francisco, e sobre os quais estavam figuras de madeira, de tamanho natural, pintadas e trajadas de panos”<sup>90</sup>. Debret também nos oferece relato sobre a técnica empregada nas esculturas: “compõe-se de doze grupos de figuras colossais; em verdade, somente as cabeças, os pés e as mãos são de madeira esculpida e colorida, o resto do corpo não passando de um manequim leve, vestido de veludo ou seda.”<sup>91</sup>

Além das figuras alegorizadas e dos anjos, em relação ao conjunto escultórico também existe o tom de ridicularização das cenas e a invocação do bizarro e da “falta de gosto”. Para Auguste de Saint-Hilaire “*essa série de figuras era de uma bizarria extrema; havia, entretanto, pior gosto no conjunto do que nas minúcias. As roupas convinham às personagens que as vestiam; as tintas eram frescas, e não pude deixar de achar as imagens muito bem esculpidas, pensando, sobretudo, que elas o foram, no próprio lugar, por homens desprovidos de bons modelos.*”<sup>92</sup>

Debret relata a Procissão de Cinzas no Rio de Janeiro, considerando que as imagens de tamanho natural, mais o andor eram bastante pesadas para os carregadores membros das irmandades. “*A marcha é interrompida para muitas paradas, porque o peso enorme de alguns andores impede os irmãos de carregá-los durante mais de trezentos a quatrocentos passos sem descansar os ombros(...)*”.<sup>93</sup>

Principalmente no século XIX, podemos perceber através dos documentos das ordens, que a Procissão de Cinzas já não acontecia com a devida frequência e fervor religioso.

Debret tem a preocupação de observar a técnica das imagens: “(...) *compõe-se de doze grupos de figuras colossais; em verdade, somente as cabeças, os pés e as mãos são de madeira esculpida e colorida, o resto do corpo não passando de um manequim leve, vestido de veludo ou seda.*”<sup>94</sup> Saint-Hilaire, relata que, sobre os andores: “(...) *estavam figuras de madeira, de tamanho natural, pintadas e trajadas de panos*”(...) “*essa série de figuras era*

<sup>90</sup> DEBRET, v. II, 1995, p. 97.

<sup>91</sup> DEBRET, v. II, 1995, p. 372-374.

<sup>92</sup> SAINT-HILAIRE, 1944, p. 97.

<sup>93</sup> DEBRET, v. II, 1995, p. 372-374.

<sup>94</sup> DEBRET, v. II, 1995, p. 372-374

*de uma bizarria extrema; havia, entretanto, pior gosto no conjunto do que nas minúcias. As roupas convinham às personagens que as vestiam; as tintas eram frescas, e não pude deixar de achar as imagens muito bem esculpidas, pensando, sobretudo, que elas o foram, no próprio lugar, por homens desprovidos de bons modelos.”*<sup>95</sup>.

Jean Baptiste Debret e Robert Walsh descreveram a Procissão de Cinzas dos franciscanos no início do século XIX no Rio de Janeiro. Outros viajantes do século XIX também descreveram os rituais religiosos. Como por exemplo: o americano Thomas Ewbank, que esteve no Brasil de 31 de janeiro a 5 de agosto de 1846.

No Rio de Janeiro, Walsh também relata a Procissão de Cinzas dos franciscanos: (...) *Sobre vários andores estavam dispostas várias imagens, em tamanho natural, representando as diversas ações piedosas dos santos homens. Era como se cada andor fosse, de fato, um palco, no qual figuras, vestidas a caráter e em várias atitudes, representavam cenas reais. Alguns desses palcos tinham tantas figuras e eram tão pesados que precisavam de dez a doze homens, todos trajando mantos negros, para carregá-los. (...)*<sup>96</sup>

Ewbank<sup>97</sup>, ao entrar numa igreja no Rio de Janeiro, questiona a concepção das imagens naturalistas e sugerir mudanças radicais:

“(...) É uma plataforma que vem sobre os ombros de seis homens, e em cima da qual há um homem curvado sobre um só joelho. Vestido com um manto arroxeadado, seu rosto pálido contrasta com os longos cabelos pretos. Traz uma enorme cruz, e personifica Cristo a caminho do Calvário. Chegou à rua, e se detém a cinco pés de distância de onde me encontro. Para minha surpresa, verifico então que é uma imagem, o que até aquele momento eu não suspeitara, tal a naturalidade que apresentava.” (...) A estátua passou por mim, e pude ver quão natural parecia a sola do pé direito e a parte da perna que saía das barras do manto”. Acrescenta ainda: “Tivesse eu contato com os dirigentes eclesiásticos, sugeriria a substituição de legiões de senhoras e cavalheiros de madeira por santos moldados em gesso. Estes, por sua brancura de neve e por estarem livres de nódoas e manchas, haveriam de harmonizar-se e até sugerir idéias de pureza moral. (...) Para manter tais personagens em condições de elevarem o pensamento dos devotos, são necessários os serviços

<sup>95</sup> SAINT-HILAIRE, 1944, p. 97

<sup>96</sup> WALSH, 1985, p.176.

<sup>97</sup> EWBANK, 1973, p. 197-198.

permanentes de uma multidão de artistas com as correspondentes despesas, porém quando faltam tais requisitos, não têm as imagens uma camada nova de pintura ou verniz para melhorar-lhes a cor das faces, ou duas quando muito, numa geração. Os santos de gesso, no entanto, poderão renovar sua apresentação sem despesas. Estariam sempre “à vontade”, e vestidos a caráter, e nunca deixariam de ser apresentados aos amigos visitantes por não estarem convenientemente vestidos ou preparados. Nas igrejas mais pobres, bastaria, uma ou duas vezes por ano, mergulhar as estátuas num banho de cal.”

Ewbank repudia o uso da cor e destaca a necessidade de manutenção das estátuas, fugindo-lhe por completo a finalidade da imagem de vestir, que é a de ser renovada todo ano com novas vestes, conforme a riqueza da irmandade, e de se misturar às pessoas reais. Na crítica negativa de Ewbank há muita compreensão, por negativo, do efeito buscado por esta categoria de escultura.

Ewbank não se enganou quanto à difícil tarefa de manter com decência as imagens a cada ano para as procissões, haja visto as numerosas despesas pagas para concertos e reencarnações das imagens das ordens Terceiras em todo o Brasil.

Todos os viajantes descrevem os anjos de procissão. Para Hilaire (...) *eram tão prodigalizados nas suas vestimentas, que apenas podiam caminhar, perdidos no meio do ridículo.*”<sup>98</sup> Para Walsh os anjos eram (...) *trajadas da maneira mais fantástica possível.*<sup>99</sup> Debret nos deixou uma aquarela, *Anjo voltando da procissão-* (**FIG. 103**) e descreve que as famílias ficavam orgulhosas de fornecer anjos para as procissões da quaresma.”<sup>100</sup> Pela permanência de anjos (**FIG. 104**), nas nossas procissões e coroações do mês de maio em Minas Gerais, podemos dizer, que os pais continuam a se esmerar na confecção de vestes e asas a cada ano.

Saint- Hilaire descreve em especial: “*São Francisco, recebendo do papa a aprovação dos estatutos da sua ordem (Fig. 3) ; noutra andor havia um grupo representando o milagre dos estigmas; por fim, via-se ainda São Francisco abraçado por Jesus Cristo.*”<sup>101</sup> Estas descrições estão perfeitamente compatíveis com o programa iconográfico franciscano, confirmado pela documentação registrada nos arquivos da Ordem em São João Del Rei e nas imagens escultóricas presentes hoje nos retábulos.

<sup>98</sup> SAINT-HILAIRE, 1944, p. 97.

<sup>99</sup> WALSH, 1985, p.176.

<sup>100</sup> DEBRET, v. II, 1995, p. 372-374.

<sup>101</sup> SAINT-HILAIRE, 1944, p. 97



Figura. 103 - Vestimenta de anjo voltando da Procissão - DEBRET, 1972, prancha 25, p. 206 (detalhe foto)



Figura. 104 - Anjos de procissão em Minas Gerais, Semana Santa de 1996 - Santa Luzia

Debret cometeu vários enganos em relação a Procissão de Cinzas no Rio de Janeiro <sup>102</sup>, porém o relato do Conjunto da Cúria nos interessa em especial: “*O terceiro grupo representa um concílio presidido por um papa sentado sob um pequeno dossel de encosto e diante de uma mesinha redonda coberta com um tapete de veludo vermelho sobre o qual se encontra um papel com uma inscrição; quatro cardeais sentam-se igualmente em torno da mesa, e um religioso franciscano de joelhos.*” <sup>103</sup> Encontramos hoje no acervo da Ordem no Rio de Janeiro estas imagens, e realmente a descrição dos cardeais sentados está correta. Importante ressaltar que os cardeais sempre aparecem de pé, sendo esta uma exceção.

Os viajantes estrangeiros, que aqui estiveram no século XIX, deram-nos imagens da nossa cultura religiosa e artística que já foram largamente debatidas por historiadores <sup>104</sup>, mas que nos

<sup>102</sup> Debret errou o nome da procissão no Rio de Janeiro chamando-a de Procissão de Santo Antônio, porque saía do Convento de Santo Antônio, porém o dia era a quarta feira de cinzas. Como também trocou Santo Antônio por São Francisco, desconhecendo cenas importantes <sup>2</sup> SAINT-HILAIRE, 1944, p. 97 da vida do *Poverello*. ORTMANN, 1951, p. 114-115.

<sup>103</sup> DEBRET, v. II, 1995, p. 372- 374.

<sup>104</sup> Sobre os viajantes ler: LEITE, Miriam L. Moreira. *Livros de viagem, 1803-1900*. Rio de Janeiro:UFRJ,1997. p. 162; SCHWARCZ, Lília Moritz. *Viajantes em meio ao Império de Festas*. István Jancsó- Íris Kantor (org). FESTA Cultura & sociabilidade na América Portuguesa. Volume II. São Paulo: Hucitec, 2001., 2001. p. 603,605, 606, 619; LISBOA, Karen Macknow. “Viajar, relatar”. In: *A nova Atlântica de Spix e Martius: natureza e civilização na viagem pelo Brasil (1817-1820)*. São Paulo: Hucitec, Fapesp, 1997 p 34, 47, 49, 608, 631 LIMA, Valéria Alves Esteves. *A Viagem Pitoresca de Debret: por uma nova leitura*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação do Prof. Dr. Robert Wayne Slenes. 2003.

colocam sempre frente a novas questões que necessitam reflexão mais aprofundada. Eles variaram muito em seus propósitos e interpretações, mas na indignação perante os rituais religiosos sempre concordavam. *Aí as condenações eram quase unânimes.*<sup>105</sup>

É recorrente o adjetivo “ridículo” para descrever todas as representações que compõem o cortejo processional. As procissões são chamadas grotescas, bárbaras e exageradas. As imagens são bizarras, sem gosto e ridículas também. Há uma necessidade de enfatizar o desconhecido, o diferente, de relatar o fantástico. Quando se referem às figuras, da primeira parte da Procissão de Cinzas, podemos ver, confirmado nos documentos da Ordem que eram realmente consideradas “caricaturas” e devemos levar em conta também, que o entrudo precedia a procissão, e que estas figuras humanas alegorizadas mais se assemelhavam a fantasias. Quanto aos andores, realmente eram bastante pesados para alguns irmãos menos devotos, mas para aqueles que eram fiéis, isto não era considerado um sacrifício e sim uma demonstração de sua devoção.

Certamente o declínio das procissões da ordem terceira é devido à difusão do racionalismo. No entanto, vejo nisso também uma implicação política, na medida em que o conceito de estado sai do âmbito do sagrado, onde permanecia até o fim do Antigo Regime e entra numa dimensão mais especificamente laica. A percepção das práticas devotas como ridículas deve ser percebida tanto pelos viajantes como pelos membros da elite política e social luso-brasileira e confinada às camadas populares, excluídas da educação superior.

A imagem de vestir, difundiu-se no mundo ibérico e ibero-americano, conhecendo imensa popularidade até fins do século XIX.<sup>106</sup> As imagens de caráter naturalistas, sem dúvida eram bastante bizarras para uma mentalidade protestante e neoclássica que valoriza o branco, o claro, o límpido, enquanto que as imagens de raízes ibéricas, mostram a estética do barroco, o exagero do colorido e o gosto pelo realismo. *“Não é possível compreender as características da arte brasileira do século XIX sem ter em mente que o Brasil era parte do universo colonial lusitano. A produção artística de maior importância estava, em grande medida, vinculada à Igreja: as ordens religiosas encomendavam, sobretudo esculturas em madeira policromada, destinadas a altares, e pinturas decorativas para os interiores de igrejas, sacristias e conventos”.*<sup>107</sup> Migliaccio considera que (...) *“Desde o século XIX, estudiosos já*

<sup>105</sup> SCHWARCZ, op. cit. , p. 603-619

<sup>106</sup> OLIVEIRA, Myriam, 2000, p.41.

<sup>107</sup> MIGLIACCIO, 2000, p.21.

*sabem que gregos e romanos utilizavam cores em suas estátuas, mas até hoje, para o grande público, o branco está associado ao clássico e ao bom gosto na escultura”.*<sup>108</sup>

Para Campos a importação dos modelos culturais, a difusão na Colônia do texto bíblico e sua vulgarização através de figuras processionais, as trocas culturais promovidas entre grupos socialmente antagônicos, são temas que permanecem abertos à pesquisa.

(...) Foi exatamente esta popularização, que mereceu a incompreensão e ressalva de Debret, que a considerou uma procissão de “prestígio” entre o povo, mas ao mesmo tempo “ridícula”. Aos olhos neoclacissizantes do artista acadêmico o ridículo poderia ser pompa inerente ao barroco, já em estado residual, e mesmo a variedade e popularidade da composição do cortejo. Por sua vez a percepção do mencionado ridículo, denuncia a angulação laica de Debret, afeito à mentalidade moderna. E, assim, nos começos do oitocentos ele colocava: Os devotos consideram essa festa o primeiro dia da quaresma e os incrédulos a continuação do carnaval<sup>109</sup>.

O historiador busca no relato do viajante uma fonte, mas deve desconfiar dela todo o tempo, aceitar seus limites, aprendendo a reconhecer o preconceito. O viajante não é imparcial, ele traz uma carga de informações de seu país de origem, como também conhecimentos prévios assimiladas por ele, sobre o lugar a ser visitado. Muitos textos refeitos para publicações são incorporados de anotações feitas *in loco* e de recordações ou até mesmo a não experimentação da situação descrita. A memória é um fato complicador, principalmente em se tratando de relatos escritos tempos depois. O que foi escrito em um relato está incorporado do que foi visto, de suas anotações e também do que se leu a respeito. A complexidade é maior quando se lida com as diferenças culturais. Documental é também a mentalidade do momento, precisamos trazer a obra para seu contexto histórico e para sua identidade de origem. A estilística também tem que ser levada em consideração – *afinal a dimensão estética é parte do relato e tem que estar marcada pela beleza*<sup>110</sup>.

Nos relatos das Visitas Diocesanas<sup>111</sup> da Diocese de Mariana no século XIX, encontramos referência a vários tipos de imagens, às vezes até mesmo definindo sua técnica. Parece-nos que

<sup>108</sup> KOSTMAN, p.63.

<sup>109</sup> CAMPOS, 1996, n. 17, p. 212.

<sup>110</sup> FREITAS, 2002, p. 78-79.

<sup>111</sup> TRINDADE, Frei José da Santíssima, 1998.

dentro da concepção da imagem devocional barroca o importante era que fossem “decentes e perfeitas” para o culto divino.

Devemos questionar finalmente, qual era o “olhar dos devotos”, para as imagens processionais no século XIX. Apesar da extinção da Procissão de Cinzas no final do século XIX no litoral, sua permanência em Minas Gerais foi até meados do século XX, pois há diferenças regionais e ritmos diferenciados. Isto significa que o valor devocional das imagens processionais não morreu nos oitocentos e permanece, ainda que residual, nos dias de hoje, principalmente nas procissões da Semana Santa. Como remanescente da Procissão de Cinzas, encontramos ainda viva a Procissão de São Roque - terceiro franciscano que fazia parte do cortejo - por nós presenciada em Mariana, em agosto de 2004. O devoto continua doando as vestes para sua imagem, o andor continua sendo adornado com muitas flores e os fiéis relatam os milagres alcançados na cura de suas doenças e carregam o andor com devoção e respeito pelas ruas da cidade. Em Ouro Preto a Procissão de São Roque, possui a peculiaridade local da substituição pelos fiéis do “pão” de madeira policromada que fica na boca do cão, por um pão natural que é sempre trocado pelos devotos e levado para casa em sinal de devoção e cura. (ver capítulo. 4, FIG. 158, 159, 160).

### 3.8 - A PROCISSÃO DAS CINZAS EM MINAS GERAIS NO SÉCULO XX

Em Mariana o Livro de Termos <sup>112</sup> que abarca o início do século XX, demonstra que a ordem permanecia com dificuldades financeiras e com outras prioridades para a conservação do templo, deliberando os custos da Procissão de Cinzas para seus irmãos. O Termo de 1901, decide que tendo em vista o estado pecuniário da Ordem, necessitando inclusive de vários consertos que não tem feito por falta de recursos, estabelece que não pode fazer a Procissão de Cinzas, e resolve que a procissão se faça por conta dos irmãos e fieis devotos. No entanto, o irmão ministro “(...)exigia da Mesa que o Andor de S. Francisco recebendo as Chagas, que é o Padroeiro da Ordem, seja ornamentado por conta da mesma”. No ano seguinte outro termo delibera sobre a Procissão de Cinzas nas mesmas condições do ano anterior, sem que a Ordem possa arcar com as despesas, visto que as imagens dos santos estão com “os vestuários pron-

---

<sup>112</sup> Livro de Termos da Ordem Terceira de Mariana, 1828-1919, f. 121v, 125v, 139v. Pertencente ao Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana.

*tos e encarnadas de novo” (...) e também concertadas e preparadas do necessário para as suas ornamentações todos os andores destinados para este fim, tudo isto ministrado pelos Irmãos e Irmãs que muito esmerarão e despendarão grande quantia no ano passado para conseguir fazer a Procissão.”* Em 1908, a Mesa estabelece que deve ser feita a procissão sem ônus algum para a ordem, porém, seria nomeada uma comissão para pedir donativos, porem que seja feito tudo com a maior pompa.

A fotografia de 1944, da última Procissão de Cinzas<sup>113</sup> de Mariana, mostra vários andores parados em frente à Igreja de São Francisco de Assis, sendo possível reconhecer apenas a andor do Cristo Crucificado que está em frente à porta principal da Igreja. De acordo com os arquivos da ordem há despesas com concertos dos andores, com hábitos e pedido de auxílio para realizar a procissão: *Pede aos bons católicos um auxílio para a grande Procissão de Cinzas*<sup>114</sup>. Há outro documento de 1944<sup>115</sup> que se trata de nota de compra para a Procissão de Cinzas na Papelaria Gráfica Moderna Tipografia”, feitas pela comissão da procissão, onde se vê pela simplificação das compras, que os ornamentos da última procissão eram muito modestos. **(FIG.105)**



**Figura. 105 - Procissão de Cinzas em 1944 - Arquivo Casa de Cultura- Mariana**

<sup>113</sup> Entramos em contato com a Sra. Virgínia, em 20 de março de 2003 e realizamos uma cópia da fotografia da Procissão de Cinzas de 1944, que de acordo com informações orais foi a última a se realizar em Mariana. Pertencente ao acervo da Casa de Cultura e Academia Marianense de Letras de Mariana.

<sup>114</sup> Lista nominativa para angariar esmola para a Procissão de Cinzas. Período do volume - 20-01-1944, f.11. Pertencente ao Arquivo da Ordem Terceira de Mariana

<sup>115</sup> Documentação Avulsa – data - 08-02-1944. Pertencente ao Arquivo da Ordem Terceira de Mariana.

Em Ouro Preto o préstito se manteve até meados do século XX, como atesta a documentação fotográfica do IAC sobre a Procissão de Cinzas. A foto tem a seguinte legenda na própria imagem parecendo um postal: Ouro Preto, Cidade Monumento Nacional- 20-3-1938. Aspecto da Procissão de Penitência.<sup>116</sup> Observa-se que nesta data a Procissão saía da Igreja das Mercês e não da Ordem Terceira de São Francisco, sendo possível reconhecer dois andores e um Palio no final da procissão. O andor do Senhor Crucificado não possui o São Francisco de joelhos e na frente deste não se identifica qual seja o andor representado. Os andores são bastante simplificados com apenas quatro carregadores segurando suas respectivas forquilhas. (FIG. 106)



Figura. 106 - Procissão da Penitência- 1938 -Arquivo IAC- Ouro

Preto

Segundo Moraes, Conceição do Mato Dentro<sup>117</sup> tinha uma das mais aparatosas cerimônias religiosas que se verificavam na Igreja Matriz e que há alguns anos foi abolida por Bula Pontifícia,

<sup>116</sup> Foto número 002-0116. Autor - Luiz Fontana. Acervo Luiz Fontana. Data 20 de março de 1938 (domingo) Dimensões- 10X15 cm. Postal retratando a Procissão da Penitência passando pelo Largo do Rosário. No verso da Foto: “Lembrança da Procissão da Penitência realizada na Igreja de Nossa Senhora das Mercês de Ouro Preto em 20/03/1938. Prior João Ângelo Silva; Vice Prior- Francisco Campos Junior; secretário - Arthur Gomes Neves; Tesoureiro- Henrique de Oliveira Mota; Provedor- Felizardo José Vieira.”Manuscrito no verso- “Irmã Dhora, Dona Antonia Campos, Rua Nova”

<sup>117</sup> A Freguesia de Conceição do Mato Dentro, juntamente com a Freguesia da Vila do Príncipe- Arraial do Tejuco; Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antonio Dias de Vila Rica; Mariana e São João Del Rei eram as localidades que possuíam Ordens Terceiras de São Francisco de Assis. BOSCHI, 1986, p. 202. Conforme documento número 3911, de 1790, do Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana – AEAM- existiu na Igreja de Nossa Senhora da Conceição do Mato Dentro no Serro do Frio uma Confraria da Venerável Ordem Terceira de São Francisco

era a afamadíssima Procissão de Cinzas. A procissão de acordo com ele seguia os moldes coloniais, possuía cerca de 46 figuras e 47 andores, todos enfeitados de flores, gorgorão, papel de seda, e alguns andores como o dos cardeais necessitavam de dezesseis homens para transportá-lo, devido ao peso das armações. Além das figuras precedentes as imagens eram as seguintes: “São Joaquim, Santo Antônio, Santo Elias, Sant’ Ana, Santa Cecília, São Geraldo, São Roque, São Francisco de Assis, Santa Luzia, São Gonçalo, São Pedro, Nossa Senhora das Dores, Santa Isabel, São Vicente Pregador, Amor Divino, Os Cardeais, Santa Rita, Santa Teresa, Santa Rosa, São José, São Luís, São Braz, Nossa Senhora da Conceição, Santa Efigênia, São João Batista, São Luís rei de França, São Tomaz de Aquino, Santa Clara, Os Bem-casados, São Francisco dos Espinhos, São Boa Ventura, Convento, São Vicente de Paula, São João Evangelista, Maria Madalena, São Miguel, São Crispim, São Francisco Penitente, São Manuel, N. Senhora do Rosário, São Bento, N. Senhora dos Anjos, São Luís de Buaré (Boré) São José de Cupertino, Santa Margarida, São Francisco das Chagas e São Sebastião”<sup>118</sup>.

Verificamos que as principais representações dos terceiros franciscanos encontradas em Minas estão presentes nesta relação, no entanto, percebemos uma quantidade maior de santos que não corresponde ao programa iconográfico estabelecido pelas ordens terceiras estudadas no Brasil. Segundo Campos (...) “*o montante se santos ultrapassava em muito o hagiológico franciscano, mostrando aquela inclinação declarada para difundir um ritual antes restrito a um grupo social privilegiado.*”<sup>119</sup>.

A cidade do Serro presenciou a última procissão de Cinzas que se tem notícia no Brasil, em 1982. Na época, o evento representava mais um resgate cultural que uma cerimônia religiosa. Contudo, algumas práticas persistiram. Conta-nos Dirceu Horta: “Confeccionar paramentos, costurar túnicas, pintar símbolos e alegorias. Cada família, como antigamente, se encarrega de ornar com mimo, o andor do santo de sua devoção”<sup>120</sup>. Conforme Horta, a procissão anterior ocorreu na década de 1950, portanto, ainda presente na memória da população. Encontramos no Iphan um acervo variado de fotos da Procissão de Cinzas de 1957. Há fotografias dos andores com suas imagens na Igreja, cenas da Procissão já na rua e detalhes de vários andores, como por exemplo os tradicionalmente representados: Andor das Chagas, Andor da Cúria, Os

<sup>118</sup> MORAES, 1942, p. 56 e 58.

<sup>119</sup> CAMPOS, vol.1, 2001, p. 198.

<sup>120</sup> HORTA, Dirceu. **Nas ruas do Serro, a procissão de Cinzas e as suas estórias.** *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 18 fev. 1982, Ano LIV, n. 15.583, 2º Caderno p. 8.

Bem Casados, Nossa Senhora da Conceição, o Andor da Igrejinha, outros santos não identificados e crianças vestidas de com tarjas com a inscrição S. D e coroas de espinho na cabeça. Os andores são bastante simplificados, sempre com quatro carregadores e ornamentos feitos de papel e flores.<sup>121</sup> (FIG. 107, 108, 109)



**Figura. 107 - Andor São Francisco das Chagas - Procissão de Cinzas em 1957 - Serro- Minas Gerais**



**Figura. 108 - Andor da Cúria - Procissão de Cinzas em 1957 - Serro- Minas Gerais**

Em Vila do Príncipe, atual Serro, não encontramos a presença de uma Ordem Terceira de São Francisco. A Confraria do Santíssimo Sacramento<sup>122</sup> empenhou-se no conserto das imagens de Santa Izabel, Santa Maria dos Anjos, Santa Margarida e São Francisco das Chagas e no pagamento de tres cabeleiras para Santa Isabel, S. Maria dos Anjos e Santa Margarida, notadamente representações constantes na procissão de Cinzas. Portanto, relativizamos o papel da Ordem Terceira Franciscana na promoção do préstito da quarta-feira de Cinzas. Poderia

<sup>121</sup> A última procissão de Cinzas ocorreu em 1957. Dela existem os registros fotográficos que hoje estão no arquivo do IPHAN-MG. Agradeço A funcionaria do IPHAN Teresa Cristina Novaes Ferreira pela informação e autorização para reprodução das fotos. O acervo de imaginária utilizado naquele evento, antigamente pertencente à demolida Igreja de Nossa Senhora da Purificação, encontra-se no Museu Casa dos Otoni, hoje pertencente ao IPHAN.

<sup>122</sup> Códice 9 – Arquivo Eclesiástico - Despesa da Confraria do Santíssimo Sacramento - 1767 a 1820- IPHAN- MG 1078 Cx 267 Igreja de Nossa Senhora da Conceição. Pertencente ao Arquivo do IPHAN Nacional- Rio de Janeiro)

haver a ação das chamadas presídias e da Arquiconfraria de São Francisco de Assis, histórica concorrente dos terceiros nas Minas setecentistas. A Freguesia de Vila do Príncipe possuía uma Arquiconfraria do Cordão do Seráfico São Francisco<sup>123</sup>. Entretanto, não encontramos outros documentos que comprovem a ação dessas organizações religiosas no cortejo das Cinzas.



**Figura. 109 - Andor de Nossa Senhora da Conceição - Procissão de Cinzas em 1957 Serro - Minas Gerais**

Outra questão que deve ser considerada é a exclusividade da Procissão de Cinzas ser executada pelas ordens Terceiras franciscanas, pois no Serro vamos encontrar apenas uma Arquiconfraria do Cordão de São Francisco, situada na demolida Igreja de Nossa Senhora da Purificação de São Francisco, que realizava a procissão, haja visto a presença de todas estas imagens hoje parte do acervo do Museu Casa dos Otoni- IPHAN. No Serro as imagens da Procissão de Cinzas se encontram hoje expostas, no museu do IPHAN, numa sala dedicada às imagens, que são: Nossa Senhora dos Anjos, Nossa Senhora da Conceição, São Lúcio e Santa Bona, São Luiz Rei de França, Santa Isabel Rainha de Portugal, Santa Rosa de Viterbo, Santa Margarida de Cortona, o Conjunto do Papa Inocêncio III com São Francisco e 4 cardeais,

São Francisco do Convento (igrejinha), São Francisco do Conjunto do Amor Divino e outras iconografias que não reconhecemos como parte do programa iconográfico dos terceiros franciscanos, mas que no entanto devem ser devoções locais: São Vicente Ferrer, São Domingos, santa Madalena, São Luis Boré, São José Cupertino e uma imagem do Senhor dos Passos.



<sup>123</sup> BOSCHI, 1986, p. 202.

## CAPÍTULO 4

### **IMAGEM DE VESTIR: conceitos, antecedentes históricos, classificação, materiais e técnicas**

*“Vai um pregador pregando a paixão, chega ao pretório de Pilatos, conta como a Cristo o fizeram rei de zombaria, diz que tomaram uma púrpura e lha puseram aos ombros; ouve aquilo e o auditório muito atento. Diz que teceram uma coroa de espinhos e lha pregaram na cabeça; ouvem todos com a mesma atenção. Diz mais que lhe ataram as mãos e lhe meteram nelas uma cana por cetro; continua o mesmo silêncio e a mesma suspensão nos ouvintes. Corre-se neste passo uma cortina, aparece a imagem do Ecce Homo; eis todos prostrados por terra, eis todos a bater no peito, eis as lágrimas, eis os gritos, eis os alaridos, eis as bofetadas. Que é isto? Que apareceu de novo nesta igreja? Tudo o que descobriu aquela cortina, já tinha dito o pregador. Já tinha dito daquela púrpura, já tinha dito daquela coroa e daqueles espinhos, já tinha dito daquele cetro e daquela cana. Pois se isto então não fez abalo nenhum, como faz agora tanto? Porque então era Ecce Homo ouvido, e agora é Ecce Homo visto; a relação do pregador entra pelos olhos.”*

Pe. Vieira - Sermão da Sexagésima

## 4.1 - IMAGENS SAGRADAS

O uso de imagens sagradas é universal, está presente em diferentes culturas desde épocas muito remotas. Podem ser confeccionadas nas mais variadas técnicas, nos mais variados materiais, desde o mais simples até um muito precioso, e suas funções são diversificadas para atender a todas as necessidades do ser humano.

De um modo geral, as principais religiões históricas distinguem três categorias básicas de imagens: as representações de deuses e divindades que personificam o sagrado pela própria natureza, as de seres intermediários, como anjos e gênios, que dele participam de formas diversas, e as de homens e mulheres excepcionais, propostos como modelos ou intercessores, como os bodhisattvas do budismo e os santos cristãos.<sup>1</sup>

Na Bíblia Sagrada há várias citações sobre a proibição de imagens; em *Êxodo* Deus proíbe o uso de imagens e ídolos, “*não faça para você ídolos, nenhuma representação daquilo que existe no céu e na terra, ou nas águas que estão debaixo da terra*”<sup>2</sup> Em *Deuteronômio*, da mesma forma é proibido que se façam imagens esculpidas: (...) *não se esqueçam da Aliança que Javé seu Deus concluiu com vocês, e não façam imagem esculpida nenhuma, de coisa alguma que Javé seu Deus lhe proibiu(...)*<sup>3</sup>. (grifo nosso)

No texto bíblico parece não haver distinção entre ídolo e imagem. Ginzburg<sup>4</sup> analisando o texto de Orígenes<sup>5</sup> sobre ídolos e imagens diz que não são sinônimos. Ídolo é aquilo que não existe, algo que os olhos não vêem, mas que a mente imagina, como por exemplo uma cabeça de cachorro com membros humanos. Ao contrário, quando se reproduz uma ave ou um quadrúpede, ou seja, algo que existe, constrói-se uma imagem. Em todo caso, Orígenes conclui que a proibição divina se estende tanto aos ídolos quanto às imagens. É provável que esta distinção ajudasse a explicitar o estatuto da imagem: um elemento da ambigüidade mais geral dos cristãos com relação à tradição judaica.<sup>6</sup>

<sup>1</sup>OLIVEIRA, 2000, p.36.

<sup>2</sup>BÍBLIA SAGRADA, Êxodos, 1990, cap. 20, v. 4, p.91.

<sup>3</sup>BÍBLIA SAGRADA, Deuteronômio, 1990, cap. 4, v. 9-24, p. 199.

<sup>4</sup>GINZBURG, 2001, p. 123.

<sup>5</sup>Homilias sobre o Êxodo, VIII, 3. apud GINZBURG, 2001. p. 122.

<sup>6</sup>GINZBURG, 2001, p. 134.

No entanto, na Bíblia temos também contraditoriamente a possibilidade da criação de imagens. O rei Salomão é citado por construir o templo de Deus, onde ergueu duas enormes imagens de querubins feitos de oliveira selvagem, cada um com cinco metros de altura. Em seguida afirma-se que Salomão ordena que se esculpam figuras de querubins, palmeiras e flores. No livro de *Êxodo*, Deus ordena que sejam construídos dois querubins e que os mesmos sejam colocados em cima da Arca da Aliança; e no livro de *Números* Deus ordena a Moisés que criasse uma serpente de bronze que a colocasse num mastro, sendo depois destruída pelo rei Ezequias. Ainda no livro de *Êxodo* o povo de Israel fabricou um bezerro de ouro que levou Moisés a destruí-lo até virar pó.<sup>7</sup>

Em *Reis*<sup>8</sup> podemos perceber as variações de formas escultóricas e mesmo a definição da técnica utilizada. Temos a descrição do Templo de Salomão onde fica claro a utilização da madeira dourada:

“O templo, isto é, o santuário diante do Santíssimo, media vinte metros. O cedro do interior do templo era esculpido com flores e festões; tudo era de cedro e não se via pedra alguma. Salomão construiu o Santíssimo no fundo do Templo, para aí colocar a arca da aliança de Javé. O Santíssimo tinha dez metros de largura; e ele o revestiu de ouro puríssimo. Fez o altar de cedro diante do santíssimo e o revestiu de ouro. Revestiu de ouro o templo inteiro, que ficou totalmente coberto de ouro”.

No livro de Baruc nos interessa em particular a Carta de Jeremias<sup>9</sup> - texto iconoclasta contra a idolatria dos deuses pagãos. O certo é que estes textos não são de Baruc, o secretário de Jeremias, mas foram escritos provavelmente no século II antes de Cristo.<sup>10</sup> Segundo as igrejas católica romana e ortodoxa oriental, o livro de Baruc é uma obra de escritura canônica, mas os protestantes o incluem nos Apócrifos. O fato de o livro nunca ter sido aceito no cânone judaico é forte indício de que nenhuma parte dele é obra de Baruc, companheiro de Jeremias. Os comentadores modernos são quase unânimes em considerar essa atribuição fictícia e a obra como uma pseudo-epigrafe típica.<sup>11</sup>

<sup>7</sup> GONÇALVES, 2004, v.8, n.27.

<sup>8</sup> BÍBLIA SAGRADA. A.T. I Reis, 1990, cap. 6, v. 17-22. p. 373.

<sup>9</sup> “O Texto é atribuído a Jeremias; contudo, pertence provavelmente a época grega. Dominados por nações pagas, o povo judaico arrisca perder a identidade nacional e religiosa, devido a influência das nações dominadoras e de seus cultos idólatricos. O texto é uma sátira contra os ídolos.” (nota de rodapé)

BÍBLIA SAGRADA. A. T. Baruc - Carta de Jeremias. 1990, cap.6, v.1-72, p. 1084.

<sup>10</sup> BÍBLIA SAGRADA. A. T. Baruc - Introdução. 1990, p. 1078.

<sup>11</sup> METZGER, 2002, v.1, p.33.

Jeremias escreveu de Jerusalém uma carta endereçada aos judeus que haviam sido levados para o exílio na Babilônia na primeira deportação em 597 a.C. Nessa carta, Jeremias dá instruções às pessoas quanto à sua conduta na Babilônia e as adverte para falsos profetas em seu meio. Foi sem dúvida esta passagem quem inspirou um autor desconhecido, que viveu provavelmente num período bastante tardio da idade helenística, a escrever uma carta semelhante em nome do profeta, a ser entregue, supostamente, aos condenados ao exílio, seja em 597 a.C. ou no desastre final de 587/586 a.C. antes que eles partissem de Jerusalém. O objetivo da carta é advertir os deportados para a tentação de cultuar outros deuses. O perigo de apostasia foi, é claro, agudo também no período helenístico, quando, presumivelmente, a carta foi escrita. *O modo como o tema é tratado foi muito provavelmente sugerido por Jeremias 10.1-16, e em particular pelo v. 11, o único versículo em Jeremias escrito em aramaico, que diz: “Os deuses que não criaram o céu e a terra desaparecerão da terra e de debaixo dos céus.” O autor pode ter sido adicionalmente inspirado por Isaías 44. 9-20.*<sup>12</sup>

Na Carta de Jeremias são mencionados os termos: artista, escultores, ourives, os materiais e a técnica utilizadas na confecção dos ídolos. Neste texto, extremamente enfático, fica evidente a utilização das vestes em tecidos, nas esculturas feitas em madeira, ouro e prata, ou madeira revestida pelas folhas metálicas. As vestes eram feitas em tecidos caros e podiam ser colocadas e tiradas dos ídolos, portanto se tratava de certa forma, de um tipo de “imagens de vestir”.

Durante muito tempo, vocês verão na Babilônia deuses de prata, de ouro e de madeira, que costumam ser carregados nos ombros e provocam temor entre os pagãos.(...) Quando vocês virem as multidões ajoelhadas na frente e atrás deles, pensem dentro de si mesmos: “É só a ti Senhor que devemos adorar.” (...) A língua destes deuses foi feita por um artista; ela está coberta de prata ou de ouro, mas é de mentira e não pode falar. (...) Eles enfeitam com roupas, como se fossem gente, a esse deuses de prata, de ouro ou de madeira. Mas eles não podem livrar-se da ferrugem nem do caruncho. Depois de tê-los vestido com roupas caras, são obrigados a limpar-lhes a cara, por causa da poeira que do templo lhes caiu em cima. (...) Como o madeiramento do templo, cujo cerne dizem estar carunchado por cupins saídos do chão, assim também esses deuses nada sentem quando suas roupas ou eles próprios são corroídos. (...) Urram e gritam diante de seus deuses, como alguns fazem nas cerimônias fúnebres. Os sacerdotes tiram a roupa dos deuses para vestir suas mulheres e crianças. (...) Esses deuses de madeira prateada ou

---

<sup>12</sup> METZGER, 2002, v, p.128-129.

dourada parecem pedras tiradas do morro: quem se ocupa deles só vai passar vergonha. Como, então, pensar ou dizer que são deuses? Esses deuses foram fabricados por escultores e ourives, e não podem ser nada mais daquilo que os seus autores queriam que fossem. Aqueles que os fizeram não vivem muitos anos; então, como pode ser deus aquilo que eles fizeram? Deixaram apenas mentira e vergonha para seus descendentes. (...) Não sendo mais que objetos de madeira, dourados ou prateados, por aí fiquem todos sabendo que são de mentira. Que eles não são deuses fique claro para todos os povos e reis; são apenas criação do trabalho humano, e nenhuma ação divina existe neles. Então quem não vê que não são deuses? Se aparecer um fogo no templo desses deuses de madeira, dourados ou prateados, seus sacerdotes poderão fugir para se salvar, mas eles serão queimados junto com o madeiramento. Esses deuses de madeira, deuses dourados ou prateados, não podem escapar nem dos ladrões ou assaltantes. Mais fortes os ladrões arrancam-lhes o ouro ou a prata e vão se embora carregando as roupas que esses deuses vestiam, sem que eles possam acudir a si mesmos. (...). Pelas roupas de púrpura ou linho que vão apodrecendo em cima deles, vocês já podem saber que não são deuses. Ao contrário, eles também serão comidos e se tornam vergonha para o país. Então, é melhor ser homem honrado que não tem ídolos, pois assim não terá do que se envergonhar.[grifos nossos]<sup>13</sup>

Segundo Ginzburg<sup>14</sup>, demonstrar que as semelhanças transculturais podem ajudar a compreender a especificidade dos fenômenos de que partiram, é um caminho laborioso, que demanda uma quantidade significativa de vai-vens espaciais e temporais. Não se pretende ir tão longe provando semelhanças, ou mesmo levantando uma linha cronológica distante de antecedentes históricos e culturais, mas apenas colocar uma possibilidade de comparação atemporal fundamentada em questões materiais e técnicas.

Ao que parece, as esculturas descritas em Baruc parecem ser as primitivas estátuas gregas de madeira, denominadas *Xoana*, que seriam as “precursoras” das nossas imagens de vestir. Sabe-se que, na Grécia pré-clássica, as esculturas em madeira denominadas *Xoana* tiveram ampla difusão. Tratava-se de imagens por vezes articuladas e vestidas.<sup>15</sup> O escritor *Pausanias* em sua *Viagem à Grécia* diz nos que as esculturas mais antigas conhecidas na Grécia eram as *Xoana*, que são imagens de vestidos (somente tem esculpida uma parte e o resto é uma armação como

<sup>13</sup> BÍBLIA SAGRADA. A.T. Baruc - Carta de Jeremias. 1990, cap. 6, v.1-72, p. 1084

<sup>14</sup> GINZBURG, 2001, p. 87.

<sup>15</sup> TEIXIDÓ i CAMÍ; SANTAMERA, 1997, p.16.

vestido). As *Xoana* pertencem ao período arcaico e são as precedentes dos *Kouros* e das *Koré*.<sup>16</sup> Gonzalez diz que as esculturas mais antigas denominadas *Xoana* não se preservaram. Eram estilizadas e constituídas de armaduras de madeira revestidas de pranchas metálicas.<sup>17</sup>

Temos uma definição mais detalhada em Pijoán<sup>18</sup> sobre as *Xoana*. Os textos clássicos mencionam ser estátuas de madeira antiquíssimas, que provavelmente remontavam à época das invasões. Se chamava *Xoanon*, que no plural é *Xoana*. Pausanias faz uma descrição da sua visita à Grécia no século II AC e descreve sessenta *Xoana* nos santuários que visitou. O substantivo *Xoanon* parece derivar do verbo *xeo*, que significa talhar, afinar, pulir. Pelas citações de Pausanias as *Xoana* deveriam ser de madeira. Muitas *Xoana* deveriam ser pintadas mesmo que fosse para proteger a madeira. Algumas eram douradas, com exceção da cabeça, mãos e pés que eram cor de carne. Algumas deveriam ser sem pintura ou haviam perdido a policromia, pois Pausanias pode apreciar a madeira destes fetiches sagrados. Umam eram de *olivo*, outras de *ébano negro* e outros de *encina*. Algumas eram vestidas com roupas para “*tirar e pôr*” (vestir). Não havia um tipo específico de *Xoana*, poderiam estar em pé ou sentados. Pausanias menciona doze *xoana* de Afrodite (Vênus), quinze de Apolo, onze de Ártemis (Diana), etc. Alguns *Xoana* tinham atributos para caracterizar o ser divino representado, outras eram simples troncos sem desbastar aos quais haviam associado um mito religioso. As *Xoana* eram essencialmente objetos incorporados com um poder mágico, a forma de um deus quase não era reconhecida na estátua dedálica. Pausanias diz que o povo antigo chamava as *Xoana* de *dédalas*, porque eram feitas por *Dédalo* e acrescenta que todas as estátuas na antiguidade eram de madeira, portanto *dédalas*. Por outro lado *dédalo* quer dizer “trabalhador excelente”, segundo a lenda seu pai se chamava *Metión*, que significa “engenhoso”, e seu avô *Eupalamo*, ou seja “de mãos hábeis”; todos nomes que parecem aludir a ofícios e não a pessoas reais.

O autor debate a impossibilidade de discussões mais profundas sobre o tema porque não há exemplares de obras para fundamentar os estudos e também não há registros arqueológicos. Algo de seu aspecto se pode imaginar através de algumas estatuetas de bronze ou cerâmica pintada da época clássica com sua forma esquemática, sem braços e suas largas túnicas de “*tirar e pôr*” (vestir) e suas altas tiaras. Possuem também semelhança com divindades vestidas

<sup>16</sup> <http://leyendasymitos.iespana.es/leyendasymitos/mito15.html>

<sup>17</sup> GONZALEZ, 1983, p. 43.

<sup>18</sup> PIJOÁN, 1953, p. 31-36; 55,95,127,153.

de outras religiões. Algumas virgens vestidas da Idade Média têm um aspecto análogo as *Xoana* gregas. As *Xoana* de madeira eram reproduzidos em pedra, mas é possível ver sua origem devido a formas de viga de madeira ou um bloco cilíndrico como um tronco de árvore.

(FIG. 110)



**Figura.110 - Xoanas - Estátuas de cerâmicas representando ídolos - Museu do Estado de Berlim**

Sabe-se que a madeira foi muito empregada na arquitetura da Grécia em todos os períodos. Boa parte do que sabemos sobre as esculturas antigas de madeira da Grécia se sabe dos antigos escritores. “*Um antigo editor de Sófocles, tragediógrafo do século V, relata que, na peça Xoanophoroi (carregadores de xoanas), os deuses carregam para Tróia as suas próprias Xoana*”<sup>19</sup> Sobreviveram alguns exemplares dessas pequenas estátuas de madeira, principalmente em locais encharcados.

#### 4.2 - IMAGENS SAGRADAS CRISTÃS

Para distinguirem-se das crenças pagãs greco-romanas, cujos deuses eram figurados, as comunidades cristãs primitivas, inseridas no contexto cultural clássico, rejeitaram inicialmente figurações antropomorfas de imagens sagradas, e em particular as do Cristo feito homem. Foi

<sup>19</sup> CARTLEDGE, 2002, p. 339.

somente a partir do Século III que começaram a aparecer cenas bíblicas nas catacumbas, estendidas às Igrejas no século seguinte, com a oficialização da Religião Cristã em 313 pelo imperador Constantino. Desde então, essas representações passam a incluir episódios do Novo Testamento e cenas da vida do Cristo e da Virgem Maria, bem como dos primeiros santos da Era Cristã.<sup>20</sup>

Só existe obra de arte religiosa, desde que o papa Gregório Magno (591-604) atribuiu à operação artística uma função educativa, a de dar a “ler nas paredes o que se escreve nos livros”, *pictura quasi scriptura*, dirá Alcuíno, o chefe da escola palatina criada por Carlos Magno para renovar a literatura e as artes.<sup>21</sup> O Papa Gregório Magno foi quem, ao nível do magistério papal, primeiro interveio no sentido de um reconhecimento do valor da arte sacra. Esse papa defendia o uso das imagens, tanto para a fixação da memória histórica da Igreja, como para o estímulo daquele sentimento de compulsão que leva o fiel à adoração. Acima de tudo pensa o papa, as imagens constituem o instrumento com o qual se pode ensinar aos iletrados os acontecimentos narrados na escritura. Por outro lado, o Concílio de Nicéia II levará à sua conclusão a luta iconoclasta, que agitou durante muitas dezenas de anos a Igreja Oriental e provocou notáveis repercussões no ocidente, e ditará os critérios daquilo que veio a ser posteriormente a iconografia cristã.

Segundo Oliveira<sup>22</sup>, a posição oficial assumida pela igreja no II Concílio de Nicéia, convocado em 787, foi, nessa e em outras ocasiões semelhantes, de decisiva defesa da legitimidade da veneração das imagens, baseada na tradição herdada da era apostólica nos primórdios do Cristianismo. Essa legitimação ancorava-se na tripla função que lhes era reconhecida pelos teólogos, “de reavivar a memória dos fatos históricos, estimular a imitação dos personagens representados e permitir sua veneração”. Cinco séculos mais tarde, São Boaventura escreveu um texto, por volta de 1260, sobre as três causas das imagens terem sido introduzidas na igreja: a incultura dos simples, a frouxidão dos afetos e a impermanência da memória. Este foi um dos momentos de maior glória da história da arte cristã, “o tempo das catedrais góticas”, chamadas de “bíblia dos pobres” por sua preocupação didática de tudo ensinar através das representações visuais. Do gosto das sistematizações e conceituações nesse século XIII resulta a distinção das diferentes modalidades do culto rendido às imagens, retomada na época da Contra Reforma: latria para as representações do Cristo e da Santíssima Trindade, hiperdulia para a Virgem

---

<sup>20</sup> OLIVEIRA, 2000, p. 36.

<sup>21</sup> BAZIN, 1989, p.8.

<sup>22</sup> OLIVEIRA, 2000, p.37.

Maria e dulia para os santos de um modo geral.

Na Idade Média, o pensamento religioso cristaliza-se em imagens e dois fatores dominam a vida religiosa: “a extrema tensão da atmosfera religiosa e a marcada tendência do pensamento a representar-se em imagens”.<sup>23</sup> Todos os conceitos sagrados estão constantemente expostos ao perigo de se concretizarem em mera exteriorização, e este fenômeno da religião introduzida em todas as relações da vida, significa uma constante mistura das esferas do pensamento sagrado e profano. Há um alarme repetido em todos os escritos reformistas da época, do cisma e dos concílios enfatizando que a Igreja estava ficando sobrecarregada. Esta familiaridade com o sagrado, que é por um lado um sinal de fé profunda ou de uma cultura profundamente religiosa, por outro lado implica uma irreverência, sempre que falta o contato com o infinito.<sup>24</sup> Os constituintes emocionais da veneração dos santos tinham-se ligado tão firmemente às formas e às cores das suas imagens que a percepção meramente estética ameaçava a todo instante apagar o elemento religioso. A forte expressão produzida pelo aspecto das imagens com os seus ares de êxtase e compaixão, o brilho do ouro e do suntuoso vestuário, tudo reproduzido admiravelmente por uma arte muito realista, mal deixavam lugar para uma reflexão doutrinal.<sup>25</sup>

O analfabetismo, que restringe a ação do texto escrito, confere às imagens um poder muito maior sobre os sentidos e sobre o espírito do homem medieval. A Igreja, conscientemente, serve-se da imagem para o informar e para o formar. A carga didática e ideológica da imagem, pintada ou esculpida, prevalece durante muito tempo sobre o valor estético. Em francês arcaico, o escultor é denominado “*imagier*” (criador de imagens). Um sistema simbólico, que deforma as formas para lhes realçar o sentido, impõe-se até ao século XIII, época em que um novo sistema simbólico baseado na imitação da natureza e no uso da perspectiva, a que chamamos “realismo”, o substitui. O homem medieval transferiu do céu para a terra a visão do universo que lhe é dada pela representação artística.<sup>26</sup>

Não só os pontífices, mas também os concílios ecumênicos se ocuparam da tutela do património religioso. A este respeito podem ser recordados o IV Concílio de Constantinopla (869) e o segundo Concílio de Lyon (1274). De modo particular, o Concílio de Trento (1545-1563), além

---

<sup>23</sup> HUIZINGA, 1978, p. 141.

<sup>24</sup> HUIZINGA, 1978, p. 150.

<sup>25</sup> HUIZINGA, 1978, p. 160.

<sup>26</sup> LE GOFF, 1989, p. 28.

de reforçar com um decreto a sua posição contra a iconoclastia, acrescentou um elemento novo e bastante importante, a saber, o apelo feito aos bispos para que instruíam os fiéis acerca do significado e da utilidade das imagens sagradas para a vida cristã, bem como a obrigação de submeter qualquer imagem “insólita” ao juízo do bispo competente.<sup>27</sup>

A Contra-Reforma pode ser considerada como o renascimento da Igreja Católica Romana entre a metade do século XVI e a metade do século XVII. Tem suas origens nos movimentos reformistas que eram independentes da Reforma Protestante, mas tornou-se cada vez mais identificada com os esforços para se contrapor à mesma. Houve três principais aspectos eclesiásticos: primeiro, um papado reformado, com a sucessão de papas que tinham pontos de vista mais espirituais que seus predecessores imediatos, e um número de reformas no governo central da Igreja, iniciado por eles; segundo, a fundação de novas ordens religiosas, principalmente os oratorianos e, em 1540, a Sociedade de Jesus (jesuítas), e a reforma das antigas ordens, principalmente a reforma capuchinha dos franciscanos; terceiro, o Concílio de Trento (1545-1563), que definiu e esclareceu a doutrina católica na maioria dos pontos de controvérsia com os protestantes e instituiu importantes reformas morais e disciplinares na Igreja Católica.

O decreto de 3 de dezembro de 1563, do Concílio de Trento, instruía sobre as funções da imaginária na arte religiosa. Ela poderia ser utilizada para veneração desde que fosse por motivos de semelhança, ou seja, que aquele fosse o modelo a ser seguido, assim a veneração deveria ser feita ao exemplo de vida de um determinado santo, ao Cristo que fez milagres e amou o homem a ponto de morrer por ele, à Virgem Maria como exemplo de pureza, de fé, de resignação. A imaginária teria a função de incentivar as práticas religiosas seguindo os santos exemplos. Fica claro também que a imaginária deveria ter a função de instruir o povo menos culto, através da força da comunicação visual.

Mâle<sup>28</sup>, fala sobre a Arte e a Contra- Reforma:

“Este arte, concebido a partir de los años trágicos en que el papado vió separarse de Roma una gran parte de la cristandad, no podía, como en la Edad Media, expresar el reposo da fe; tuvo que luchar, afirmar y

---

<sup>27</sup> PONTIFÍCIA COMISSÃO PARA OS BENS CULTURAIS DA IGREJA, p. 12-15.

<sup>28</sup> MALE, 1952, p.191.

refutar. Se convirtió en el auxiliar de la Contrarreforma y fué una de las formas de la apologética; defendía lo que el protestantismo atacaba: la Virgen, los santos, el papado, las imágenes, los sacramentos, las obras de misericordia y la oración por los difuntos. Desarrolló algunos temas que el arte del pasado apenas apuntó débilmente; expresó sentimientos nuevos y nuevas formas de devoción.”

A teologia pós-tridentina de Roberto Bellarmino e Gabriele Paleotti do final do século XVI, fala sobre o conceito de visualização. No centro da argumentação de Paleotti se encontra a comprovação do valor particular das artes plásticas como uma espécie de constante básica antropológica. Assim como Paleotti, também Bellarmino revela não apenas a função didática das imagens, mas também seu caráter mnemotécnico. Ele destaca a superioridade do sentido óptico para a experiência: tudo o que o ser humano conhece ou reconhece, seja intelectual ou sensorialmente, ele experimenta através de imagens. Paleotti compara a necessidade das imagens e a necessidade dos sacramentos para a fé católica: arte religiosa não é possível sem os sacramentos, e estes por sua vez são inconcebíveis sem a arte. Paleotti e Bellarmino defendem a adoração de imagens exatamente por causa de sua materialização, sem, contudo, destituí-las de seu conteúdo transcendental. Esta materialização pode ser interpretada como visualização tanto do aspecto interior quanto exterior destas. As imagens funcionam como o caminho transitório que leva à fé. Os teólogos pós-tridentinos fazem uso de ambos os instrumentais: imagem e palavra. Paleotti e Bellarmino procuram disciplinar não apenas as imagens externas e os artistas que as produzem. Os teólogos católicos tinham consciência da impossibilidade de verificação das imagens internas não assimiláveis coletivamente e procuram deste modo influenciá-las através da propaganda gráfica. Eles também procuram legitimar a imagem através da ligação teológica com a palavra, isto é, com a pregação, a qual é normatizada segundo as mesmas regras. Bellarmino procura com o auxílio das artes plásticas não apenas transmitir e estabelecer os critérios de hierarquia, ordem e disciplina para eles essenciais, porém, igualmente apresentá-los aos fiéis com expressão material e plástica da verdadeira igreja.<sup>29</sup>

Conforme Oliveira, a reafirmação da tradição do culto das imagens assumida pela igreja da Contra-Reforma detonou o início de uma nova era na arte religiosa nos países católicos, marcada por uma série de escritos teóricos sobre o tema e uma extraordinária produção de obras ao longo dos séculos XVII e XVIII que atingiu também as colônias”.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Conferência apresentada pelo Dr. Jens Baumgarten, na Unicamp no II Simpósio Internacional sobre a Tradição Clássica e a Questão Religiosa. *A invenção da Tradição e do movimento: A visualização como instrumento político e estético no período pós – tridentino*. Campinas 22-24 de setembro de 2004.

<sup>30</sup> OLIVEIRA, 2000, p.41.

### 4.3 - ESCULTURA/ IMAGEM DE VESTIR

Procurando questionar a imagem escultórica de vestir, queremos antes estabelecer algumas bases gerais sobre a escultura, sua definição, suas divisões, etc. Mesmo que seja tema já bastante óbvio, queremos esclarecer a terminologia usada neste trabalho.

A escultura é a arte de representar a figura nas três dimensões reais dos corpos, expressando de forma verdadeira, sem fingir uma terceira dimensão, como faz a pintura. A riqueza da escultura está na sua transformação na medida em que giramos em torno dela, realizando a síntese de vários pontos de vista. A luz incidindo sobre sua superfície contribui para variar os efeitos que se deseja dar a uma escultura, uma superfície lisa ou rugosa, com muitas reentrâncias ou poucas vai influenciar nos contrastes de luz e sombra.<sup>31</sup>

A escultura pode ser monumental quando está destinada a ornamentar um monumento, onde muitas vezes os programas arquitetônicos e escultóricos se complementam. A escultura independente é aquela que não forma corpo com o monumento podendo ser retirada ou mesmo substituída por outra sem prejuízo ao programa arquitetônico ou ao monumento.

De acordo com sua forma, a escultura pode ser dividida em imagem de vulto e relevo. A imagem de vulto, ou vulto redondo é aquela que está totalmente livre no espaço ou quando pertence ao monumento, porém não tem contato com ele, exceto pela peanha. A outra forma é o relevo, quando a figura aparece aderida a um plano que lhe serve de fundo, portanto não possui uma parte posterior que possa ser visível ao espectador. Dentro desta divisão temos os altos e os baixos relevos.

No dicionário Bluteau<sup>32</sup> do século XVIII, escultura se define como:

*Efcultúra* - A arte de entalhar madeiras, pedras. Para com elas fazer figuras. A definição de imagem: Imagem- Retrato, ou representação de alguém, ou de alguma coisa. Imago, Effigies, Simulacrum. Alguns dizem Icon, mas até agora ninguém trouxe exemplo de Author antigo. Imagem, propriamente se diz de santo, e não se diz, a imagem Del – Rey; mas o

<sup>31</sup> GONZÁLEZ, 1964, p. 2.

<sup>32</sup> BLUTEAU, 1712, p. 54.

retrato Del Rey. E quando é obra de Escultor, melhor fora dizer Figura, ou Estátua, do que imagem. O dicionário também distingue Imagem de vulto e imagem de relevo.(grifo nosso)

A imagem de vulto, portanto é aquela que está livre no espaço e pode ser inteiramente trabalhada na frente e no verso possuindo vários pontos de vista dentro do espaço que se insere. A imagem de vulto é chamada *bulto completo o redondo* em espanhol, *ronde-bosse*<sup>33</sup> em francês, *full round, detached statuary* ou *carved* ou *in the round* em inglês e em italiano *tutto tondo*.<sup>34</sup>

Gonzalez define estátua como uma *escultura de bulto completa, que puede ser tanto de un animal como de un ser humano*.<sup>35</sup> De acordo com a definição do espanhol, o vocabulário francês também cita que, estátua é uma imagem de vulto redondo que pode representar uma forma humana ou animal.<sup>36</sup>

Aqui no Brasil, nos meios acadêmicos, quando queremos nos referir a uma obra tridimensional de vulto redondo, de caráter religioso, nunca usamos a terminologia estátua e sim escultura ou imagem. A terminologia estátua é mais usada para definir a escultura profana, e também um termo mais popular, apesar de, nos dicionários modernos serem praticamente sinônimos.

González analisa a resposta da teoria espanhola do século XVII a respeito da luta entre a escultura e pintura e conclui que, na Espanha, a pintura tinha mais crédito nos meios cortesãos e aristocráticos, e não se pode esquecer o poderoso fervor que o povo sentia pela escultura, que era o que tinha em maior quantidade junto a seus olhos, nos retábulos e passos processionais. A escultura tem sua maior aproximação com a realidade da figura corpórea resultando mais convincente que a pintura. Segundo o autor, em geral, pode-se dizer que a pintura teve um maior

<sup>33</sup> “Ronde-bosse Sculpture don’t le volume correspond au moins au trois quarts du volume réel d’un corps ou d’un objet et qui peut être entièrement travaillée (face, cotes, revers), ou n’être terminée que sous trois aspects (face et côtés), Telles les rondes-bosses frontales faites pour n’être vues que de deux ou trois points de vue au maximum. La ronde-bosse, contrairement à la plupart des reliefs, n’a jamais de fond. Par extension, une ronde-bosse est une sculpture, figurative ou non, entièrement travaillée et qui peut être considérée d’autant de points de vue qu’il y a de points dans l’espace qui l’entourne.”

LA SCULPTURE, 1990, p. 506.

<sup>34</sup> TEIXEIRA, 1995, p. 87.

<sup>35</sup> GONZÁLEZ, 1983, p. 285.

<sup>36</sup> *Statuaire*- art d’exécuter des statues. La statuaire est l’art par excellence de sculpter en ronde-bosse la forme humaine et animale, à l’aide de tous les procédés propres à la sculpture  
LA SCULPTURE, 1990, p. 498.

apreço da classe culta e tendo o povo maior entendimento da escultura, por ser uma arte mais tangível e além disso, a arte religiosa preferia a forma esculpida nas representações sagradas.<sup>37</sup>

No Brasil, a escultura devocional religiosa adquiriu grande relevância:

Eruditas ou populares, em barro cozido ou madeira, mas sempre policromadas em virtude do maior realismo exigido pela sua destinação devocional, essas imagens refletem, em todo o território nacional, aspectos originais de nossa cultura nos primeiros séculos de sua história, condicionada por valores cristãos de herança medieval e contra-reformista.<sup>38</sup>

Na bibliografia geral sobre história da arte e mesmo sobre a arte escultórica é raro encontrarmos referências sobre as imagens de vestir. Excepcionalmente encontramos no livro, *La Sculpture - Principes d'analyse scientifique - Méthode et Vocabulaire*, um capítulo denominado “*Técnicas Anexas*”, onde há um pequeno trecho que trata das imagens de vestir. É importante observar que estas imagens estão classificadas como técnicas anexas, deixando bem claro sua subordinação às outras técnicas escultóricas. [grifo nosso]

Com o título “*Aplicações, incrustações e vestimentas das imagens*” e o subtítulo “*Adornos e vestuários das imagens*” este texto apesar de bastante sucinto dá diretrizes básicas desta categoria escultórica:

“Certas estátuas de devoção são recobertas de acessórios reais que as ornamentam, as vestes lhe dão todas as aparências da vida: penteados, perucas, vestimentas, calçados, armas e jóias. O corpo destas estátuas é muitas vezes concebido em função desta ação de vestir. Com preocupação de economizar, certos escultores somente terminam e dão uma aparência acabada naquelas partes destinadas a serem visíveis (cabeça, mãos, pés) e negligenciam ou tratam grosseiramente todas as partes escondidas sob as vestes: os torsos em madeira apenas talhados tem freqüentemente a forma de estruturas desnudas de qualquer detalhe anatômico. A maioria das estátuas tratadas desta maneira são produtos da arte popular. As estátuas vestidas, de produção menos corrente são inteiramente adequadas e seu corpo não é negligenciado, senão escondido pelas vestes e ornamentos. As vezes, ela é articulada como um manequim, para vestir mais facilmente nos momentos das festas

<sup>37</sup> “*En general, puede decirse que la pintura gozó del mayor aprecio de la clase culta; e el pueblo tuvo mejor entendimiento de la escultura, sin duda porque es arte más tangible y, además, el arte religioso prefirió la forma esculpida en las representaciones sagradas.*”

GONZÁLEZ, 1993, p. 102.

<sup>38</sup> OLIVEIRA, 2005. cap.1, p.15-68, p. 15.

religiosas. A articulação do corpo, dentre certos casos, resulta de um mecanismo: a inclinação da cabeça é obtida, por exemplo, por um mecanismo introduzido dentro da estátua. Quando o mecanismo é muito complexo as estátuas articuladas tornam-se verdadeiros autômatos. Na maioria das vezes, entretanto os escultores se contentavam em facilitar a desmontagem das extremidades: as cabeças principalmente podem facilmente ser retiradas do corpo.”<sup>39</sup> [grifo nosso]

Nesta mesma publicação temos uma definição para estátua de procissão como sendo aquela que acompanha uma procissão litúrgica, comum, local ou extraordinária.<sup>40</sup> E outra para estátua vestida como sendo aquela que é ornada de vestimentas e é articulada como os manequins.<sup>41</sup>

A imagem de vestir é muitas vezes considerada como uma arte menor, econômica e somente fruto de manifestações populares e processionais, sendo-lhe, inclusive, muitas vezes negada a sua condição de arte escultórica. A imagem de vestir possui uma múltipla materialidade escultórica e também uma múltipla funcionalidade, que lhe confere uma estética própria e uma força devocional que nos leva a tratá-la como importante documento histórico e social de nossa cultura.

Trexler considera que a prática de vestir as imagens esculpidas de forma humana é certamente um dos objetos mais negligenciados da história das artes visuais, podendo-se ler livros inteiros sobre a escultura sem encontrar nenhuma referência ao fenômeno. De acordo com o autor, esta parece ser uma prática habitual no universo dos estudos sobre a escultura: *E, contudo, quem poderia duvidar de sua importância para a compreensão do comportamento humano e dos objetos*

---

<sup>39</sup>*Parures et vêtements rapportés: Certaines statues de dévotion sont recouvertes d'accessoires réels qui les parent, les habillent et leur donnent toutes les apparences de la vie: coiffures, perruques, vêtements, chaussures, armes, bijoux. Le corps de ces statues est souvent conçu en fonction de cet habillement. Par souci d'économie, certains sculpteurs n'achèvent et ne donnent une apparence finie qu'aux seules parties destinées à être visible (tête, mains, pieds) et négligent ou traitent grossièrement toutes les parties dissimulées sous les vêtements: les torsos, en bois à peine équarris ont souvent la forme de billots dénués de tout détail anatomique. La majorité des statues traitées de la sorte sont des productions de l'art populaire. Les statues vêtues, de production moins courante, sont entièrement façonnées et leur corps n'est pas négligé, bien que cache par le draperie. Parfois même il est articulé comme celui d'un mannequin pour rendre l'habillement plus facile au moment des fêtes religieuses. L'articulation du corps, dans certains cas, résulte d'un mécanisme: l'inclinaison de la tête est obtenue, par exemple, par un mécanisme introduit dans le dos de la statue. Lorsque le mécanisme est très complexe les statues articulées deviennent de véritables automates. Le plus souvent cependant les sculpteurs se contentant de faciliter le démontage des extrémités: les têtes notamment, peuvent aisément être détachées des corps.*

La Sculpture, 1990, p. 355.

<sup>40</sup>La Sculpture, 1990, p.526.

<sup>41</sup>La Sculpture, 1990, p. 528.

*artísticos?”*<sup>42</sup>

Webster concorda com Trexler e argumenta que, embora estas esculturas sejam objetos de incomparável devoção popular, a maioria dos estudiosos e historiadores da arte tem relegado-as como objetos de menor grau de importância artística, sendo geralmente ignorada sua indivisível relação entre imagem e função, sendo negligenciadas, ou sofrendo críticas negativas, baseada em conhecimentos estéticos. Sua função ritual é raramente levada em consideração e sua função estética tem sido freqüentemente denegrida.<sup>43</sup>

No Brasil temos conhecimentos de poucos artigos sobre a imagem de vestir (que citaremos a seguir, na revisão da literatura brasileira) e o que se vê nas publicações referentes aos monumentos é, em geral, uma total negligência em relação à existência destas imagens em seu interior.

Temos algumas exceções, Afonso Ávila descrevendo os monumentos de Sabará, Minas Gerais, fala sobre a Igreja da Arquiconfraria de São Francisco dos Homens Pardos mencionando num último parágrafo: *A igreja possui boas peças de imaginária, a exemplo do Senhor Morto, de São Francisco de Assis e de Nossa Senhora dos Anjos* (todas imagens de talha inteira, dourada e policromada), *merecendo também ser vistos os expressivos santos de roca existentes em nichos na sacristia.*<sup>44</sup> (parênteses e grifo nosso) Apesar da diferente classificação entre as imagens de talha inteira e as de roca, é louvável sua observação, pois é um dos poucos autores que conseguem “ver” tais imagens, pois para a maioria elas são “invisíveis”. E sua observação é realmente relevante, pois se trata de imagens do “Mestre de São Francisco de Sabará”<sup>45</sup>, realmente bastante expressivas.

<sup>42</sup> *La pratique qui consiste à habiller des images sculptée de forme humaine- et même parfois des images peintes- est certainement l'un des objets les plus négligés de l'histoire des arts visuels. On peut lire des livres entiers sur la sculpture sans rencontrer aucune référence au phénomène. Et pourtant, qui pourrait douter de son importance pour la compréhension du comportement humain et des objets artistiques?* TREXLER, 1991, p.195.

<sup>43</sup> *Although these sculptures have been the objects of unparalleled popular devotion for nearly five centuries, most scholars and art historians have relegated them to a secondary or minor level of artistic importance. Traditional attempts to assess this unique genre of sculpture have generally missed or ignored the indivisible relationship of function and image; thus, the sculpture has either been overlooked or has suffered negative critical assessment based on aesthetic grounds. When processional images are included in broader surveys of Spanish sculpture, their distinctive ritual function is rarely taken into account. In comparison with other types of sculpture, these images have suffered at the hands of scholars; as aesthetic objects they have frequently been denigrated.* WEBSTER, 1998, p. 7.

<sup>44</sup> AVILA, 1976, n. 8, p. 21-46, p. 45

<sup>45</sup> Ver sobre o Mestre de São Francisco de Sabará em: SANTOS FILHO, 2005, p.123-232.

Na obra de Bazin, denominada *Arquitetura Religiosa no Brasil*<sup>46</sup>, nas descrições das Ordens Terceiras Franciscanas é dado valor, é claro, à arquitetura do edifício, a talha dos retábulos, púlpitos, lavabos, pinturas dos forros e até mesmo obras de azulejaria ou alguma imagem de talha inteira mais importante. Nos monumentos pesquisados por Bazin, e aqui estudados, não há nenhuma referência às esculturas de vestir, mesmo que entronizadas nos altares.

Em sua obra, *Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*<sup>47</sup>, Bazin considera Aleijadinho o último produtor de talento da história da arte cristã, tendo em vista a produção da escultura policromada ou escultura piedosa de caráter naturalista. Fazendo uma análise da aceitação da imagem de devoção na Europa, ele considera que ela é muito mal julgada na França, na Inglaterra, na Itália, excetuando-se os alemães, e é claro, os espanhóis.

Oliveira, esclarece sobre esta citação:

Germain Bazin situou o escultor Antônio Francisco Lisboa como o “último produtor de talento” na tradição da imaginária cristã de caráter naturalista, ou seja, aquela na qual os recursos da policromia unem-se aos da escultura para a sugestão de vida nas imagens, acentuando sua carga emocional. Entretanto uma visão de conjunto da arte religiosa europeia da segunda metade do século XVIII revela que, no momento de atuação do Aleijadinho, a tradição deste tipo de escultura mantinha-se vigorosa, produzindo obras de alta qualidade em diversas regiões da Europa católica, notadamente nos países ibéricos, no sul da Itália, que exportava seus famosos presépios napolitanos para todo o mundo cristão, na Baviera e Suábia germânica e na Boêmia eslava.<sup>48</sup>

Na introdução do citado livro, Bazin descreve o fim da escultura barroca no Brasil, considerando as imagens de vestir como obras básicas do século XIX:

“O espírito barroco apenas se conserva no século XIX nas imagens piedosas, tendo o neoclassicismo se apossado da escultura profana. (...) antes do fim do século XVIII, não se encontram mais esses manequins vestidos (imagens de roca), com cabelos verdadeiros, cílios verdadeiros e olhos de esmalte. Esse gênero de imagens de piedade vai, ao contrário, tornar-se quase regra no século XIX; a obra dos escultores reduzir-se-á, então, à confecção das mãos e do rosto”.<sup>49</sup>

<sup>46</sup> BAZIN, v.2, 1983.

<sup>47</sup> BAZIN, s/d., p. 11.

<sup>48</sup> OLIVEIRA; SANTOS FILHO, SANTOS, 2002, p.11.

<sup>49</sup> BAZIN, s/d, p 57.

Entretanto, questionando a imagem devocional brasileira, Bazin coloca uma importante questão: *“Para começar, é importante perguntar se as imagens de vestir constituem, realmente, a essência dessa arte, ou se, pelo contrário, elas já não serão a expressão de sua decadência.”*<sup>50</sup>. Apesar de não responder objetivamente à sua própria questão, e de tender a considerá-las como expressão da decadência, mesmo assim Bazin foi genial ao pensar que a imagem de vestir, poderia ser a essência da imagem devocional.

Bazin chama a atenção para a obra de Michel Florisoone sobre a estética e a mística de Santa Teresa e de S. João da Cruz, que ajuda-nos a compreender a santidade do realismo na escultura policromada, o papel das imagens na devoção espanhola, além de hostilizar as imagens de vestir.

“O que nos interessa, porém, mais, diretamente ao nosso assunto é que um e outro amaram “as imagens” e usaram-nas.” “(...) São João da Cruz recomenda nos seus conventos as imagens “necessárias para comover a vontade da devoção”. São todas de proveito para a alma, visto que a alma está inseparavelmente ligada ao amor da coisa, que as imagens representam”. “Elas são um intermediário providencial”, o que é preciso apenas é que só nelas o objeto seja considerado, e não a arte, que poderia desviar o devoto da sua finalidade. Que não se deduza que o Padre João seja hostil aos efeitos da arte; bem ao contrário, é o artifício que ele teme, a arte conduzindo por si mesma a alma para um plano superior.” São João da Cruz também hostiliza, com violência, as imagens de vestir, vai ao ponto de dizer que é um uso demoníaco, próprio para glorificar as vaidades da arte, para transformar as estátuas em ídolos e transformar a devoção até não ser mais que uma roupa de boneca.”<sup>51</sup>

É na Espanha que vamos encontrar uma bibliografia especializada no assunto, se referindo principalmente à imaginária processional sevilhana da Semana Santa. Sevilha é uma das mais impressionantes demonstrações de sobrevivência no mundo de hoje, de rituais herdados da época barroca.<sup>52</sup>

A Espanha, território de predileção da Contra-Reforma, inteiramente consagrada à produção de imagens religiosas, levou mais longe que qualquer outra escola de arte, o ilusionismo na imitação do real: *“As estátuas de madeira são pintadas com cores naturais e chegam a ser,*

---

<sup>50</sup> BAZIN, s/d, p. 194.

<sup>51</sup> BAZIN, s/d, p. 196

<sup>52</sup> OLIVEIRA, 2004, v. 8, n.28.

*por vezes, manequins articulados, revestidos de trajos suntuosos e de jóias (estátuas de vestir); vão ao ponto de aparecerem com olhos em esmalte ou em ágata e cabelos, pestanas e sobrancelhas naturais”.*<sup>53</sup>

Segundo Palomero Paramo<sup>54</sup>, a arte e o costume de vestir as imagens da Virgem, em Sevilha, tem origem antiga, à época de sua reconquista, quando Fernando III, após uma solene procissão que organizou na festividade de São Clemente em 1248, para comemorar sua vitória sobre os muçulmanos, entroniza na catedral a “Virgen de los Reyes”. Esta imagem estava vestida à moda francesa do séc. XIII. A enorme popularidade que as imagens de vestir alcançaram na Idade Média continuou aumentando ao longo do século XVI, definindo-se nestes anos as características mais denunciadas das imagens de vestir das Virgens sevilhanas, como o gosto pela profusão ornamental e o exagero nos motivos ornamentais e adereços. No Renascimento surgem seus primeiros detratores como consequência da falta de decoro nos trajes profanos à moda da época e o exagero nos adornos.

Este exagero ornamental foi reprovado pelo Concílio de Trento, censurado por São João da Cruz como abominável, produzindo duras críticas por parte das autoridades eclesiásticas em vários sínodos, sem, contudo surtir grandes efeitos. É prova disso a disposição decretada pelo Sínodo Gaditana, de 12 de março de 1591, que proibia terminantemente os vestidos indecorosos e profanos nas imagens de vestir, condenava que fossem vestidas por camareiras e leigos e impedia que saíssem da igreja para serem ornamentadas.<sup>55</sup> No Sínodo de Orihuela, de 1600, mais enfaticamente são proibidas vestes e adornos profanos às imagens da Virgem e dos santos.<sup>56</sup>

<sup>53</sup> BAZIN, 1976, p.277.

<sup>54</sup> “*La enorme popularidad que durante el período medieval alcanzaron estas imágenes en el Arzobispado Hispanense y en su diócesis sufragánea de Cádiz continuó en aumento a lo largo del siglo XVI, definiéndose en estos años una de las características nas **acusadas?** de las Virgenes sevillanas de vestir, como es el gusto por la profusión ornamental y la exageración de motivos em el bordado de las prendas que llevan. Aparte de que en el Renascimento surgen también sus primeros detractores como consecuencia de la falta de decoro em la hechura de los trajes, al querer seguir los sastres em su confección los dictámenes de la moda profana del momento y, sobre todo, por el abuso de galas y adornos.*”

PALOMERO PARAMO, 1983, P. 17-19.

<sup>55</sup> PALOMERO PARAMO, 1983, p. 19.

<sup>56</sup> “*Hay que dolerse de que en las iglesias, mientras se celebran las procesiones, las imágenes de los santos y mucho más la Beatísima Virgen, sean adornadas com una belleza tan desvergonzada y un esplendor tan mundano y sean compuestas com tanto adorno y tocados de mujer; com vestidos de seda según la costumbre de las mujeres profanas(...) Mandamos que desde ahora, no sean vestidas de este modo las imágenes según la costumbre de otras mujeres, peinadas com el cabello rizado en figura cómica o com vestidos recibidos en préstamo de mujeres profanas, ni aliñadas com hábito secular.*”

PALOMERO PARAMO, 1983, P. 19.

Em seu livro *Escultura Barroca na Espanha*, González fala das imagens de vestir, chamando-as também de imagens de “bastidor”. O povo acrescentava e doava às imagens, chapéus, jóias e vestidos, possuindo estas verdadeiros vestuários, o que motivou a repulsa dos bispos contra este costume, sem, contudo extingui-lo.<sup>57</sup> Em toda escola andaluza do século XVII abundam as imagens de vestir destinadas à arte processional, com Nazarenos e Virgens vestidos suntuosamente. Andaluzia é a pátria das imagens de vestir e também é de origem espanhola a predileção pelos postiços, proliferando as imagens de cabelos naturais e vestes com esplêndidos bordados.<sup>58</sup>

Webster<sup>59</sup> tem um capítulo no qual trata especificamente da escultura processional, mencionando que no século XVI emergiu em Sevilha e outras partes da Espanha um tipo específico de escultura, foco da devoção popular que possui funções características que se distinguem das imagens de altares. Ainda, segundo a autora, a função especializada da escultura processional está refletida em três características físicas fundamentais: o material, o tamanho e os múltiplos pontos de vista. Geralmente é feita em madeira (usualmente oca) ou pasta de madeira para reduzir o peso. O tamanho de uma imagem processional é geralmente na escala humana e é talhada de todos os lados para ser vista por todos os ângulos quando carregada pelas ruas. A idéia de movimento é crucial para entender a escultura processional e ela é plenamente realizada quando carregada em procissão.

A autora citada acima faz uma distinção entre a imagem quando usada em procissão ou quando se encontra no altar todo o resto do ano, neste caso estas imagens estão “desativadas” ou inativas. As esculturas separadas do observador pelos nichos dos altares, banco, castiçais e ornamentos perdem sua narrativa imediata e criam uma distância física e psicológica no espectador. Pode-se dizer que a distinção entre imagens processionais e outros tipos de escultura é a distinção entre imanente e transcendente. Enquanto a escultura “desativada” simboliza o transcendente das divindades que representam, implicam uma separação entre o terreno e o celestial. As

---

<sup>57</sup> *“Pero con independencia se hacen esculturas llamadas de vestir o de “bastidor”, que tienen labradas solamente las partes que van a quedar visibles. Lo demás es un maniquí o el cuerpo desnudo meramente desbastado. También son naturales la corona de espinas, cuerdas y pedrería. El pueblo dio en añadir sombreros, joyas y vestidos, con que se obsequia a las imágenes. De esa manera, los camarines de las imágenes de culto popular se convirtieron en verdaderos vestuarios y joyeros. Esto motivó la repulsa de ciertos obispos, que arremetieron contra los postizos, frenando su expansión, pero sin llegar a suprimir la costumbre”*

GONZALEZ, 1983, p.19-129.

<sup>58</sup> GONZALEZ, 1964, p. 20 e 248.

<sup>59</sup> WEBSTER, 1998, p. 57.

esculturas processionais- quando “ativadas” tornam-se imanentes, o material e o espiritual, o humano e o divino estão inseparavelmente contidas na natureza do seu conceito.<sup>60</sup>

Há uma diferença entre a imaginária processional do norte da Espanha e da Andaluzia. Em *Valladolid* e outras áreas as esculturas processionais são freqüentemente menos vestidas. Na Andaluzia, particularmente as irmandades de Sevilha, desenvolveram e popularizaram o modelo próprio chamado imagens de vestir. Estas esculturas são particularmente feitas para serem vestidas, um fato que significativamente afeta sua morfologia.<sup>61</sup>

Oliveira enfatiza a popularidade das imagens de vestir nas Américas: “*A intenção de dar às esculturas aparência de “figurações vivas” atinge o ponto culminante nas imagens processionais, destinadas a serem vistas de perto e sob ângulos variados. Uma tipologia específica para esse fim, chamada “imagem de vestir”, difundiu-se no mundo ibérico e ibero - americano, conhecendo imensa popularidade até fins do século XIX.*”<sup>62</sup>

#### 4.4 - A IMAGEM DE VESTIR NO BRASIL

O catolicismo no Brasil esteve sujeito a mais de meio século à jurisdição do Bispado de Funchal e contando nos subseqüentes cem anos, com um único bispado, o da Bahia, criado em 1551, enquanto ainda se desenrolava o Concílio de Trento. A instituição do Padroado, anterior a descoberta, fazia da Coroa portuguesa o patrono das missões católicas e instituições eclesiásticas na África, Ásia e depois no Brasil, incentivando e sustentando missionários em terras coloniais. As *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*, de 1707, representavam a única legislação eclesiástica do primeiro período colonial que regulamentam o culto e a vida religiosa no século XVIII no Brasil. *A monarquia imiscuindo-se nos negócios do espírito através do Padroado pautava a evangelização antes por razões de Estado do que pelas da Alma.*<sup>63</sup>

*Nas Constituições, o Título VIII - Do culto as Santas Relíquias e Sagradas Imagens* estabelece o uso das imagens sagradas desde que sejam veneradas apenas pelo que elas representam e não porque se creia que haja nelas alguma divindade:

<sup>60</sup> WEBSTER, 1998, p. 59.

<sup>61</sup> WEBSTER, 1998, p. 59.

<sup>62</sup> OLIVEIRA, 2000, p.41.

<sup>63</sup> MELO e SOUZA, 1989, p. 86, 87.

“O uso das sagradas Imagens de Christo Nosso Senhor, de sua Mai Santíssima, dos Anjos, e mais Santos é aprovado pela Igreja Catholica, que manda as haja nos templos, e sejam veneradas; não por que se creia que nellas ha alguma Divindade, porque devão ser veneradas; mas porque o culto, que se lhes da, se refere somente, ao que elas representão. Por tanto conformando-nos com a antiga tradição da Igreja Catholica, e definições dos Sagrados Concilios, ordenamos que as ditas Imagens, ou sejam de pintura, ou de escultura, se faça a mesma veneração, que nos originais, e significados, considerando, que no culto; que a ellas damos, veneramos e reverenciamos a Deos nosso senhor, e aos Santos, que ellas representão.”<sup>64</sup>

No Capitulo 705, das Constituições, há recomendação aos Visitadores e mais Ministros, que com particular cuidado nas Igrejas, Ermidas, Capelas e Lugares Pios do Arcebispado que forem visitados:

(...)façam exames nas Sagradas Imagens, pintadas ou de vulto, se há alguma indecência, erro e abuso contra a verdade dos mistérios Divinos, ou nos vestidos, e composição exterior, qualquer coisa contra a forma de direito das Constituições. As que estiverem mal conservadas, indecentemente pintadas ou envelhecidas devem ser tiradas dos lugares e enterradas nas Igrejas, porém em lugares separados dos defuntos.<sup>65</sup>

Nestas mesmas *Constituições* do Arcebispado da Bahia, no capitulo 697, referente às “Santas Imagens”, fica enfatizado a decência das imagens: *Pelo que mandamos, que nas Igrejas, Capellas, ou Ermidas de nosso Arcebispado não haja em retabulo, Altar, ou fora dele Imagem que não seja das sobreditas, e que sejam decentes, e se conformem com os mysterios, vida e originaes que representam.[grifo nosso]*

Continuando neste mesmo capitulo as Constituições se referem com muita clareza às imagens de vestir, proibindo-as:

“E mandamos que as Imagens de vulto se façam daqui em diante de corpos inteiros, e ornados de maneira que se escusem vestidos, por ser assim mais conveniente, e decente. E as antigas que se costumam vestir, ordenamos seja de tal modo, que não se possa notar indecência nos rostos, vestidos, ou toucados. E não serão tiradas as imagens da Igreja,

<sup>64</sup> Constituições da Bahia. Regimento do Auditório Eclesiástico do Arcebispado da Bahia, 1853, v.4, p. 11.

<sup>65</sup> Constituições da Bahia. Regimento do Auditório Eclesiástico do Arcebispado da Bahia, 1853, v.4, p.298.

e levadas a casas particulares para nelas serem vestidas, nem o serão com vestidos, ou ornados emprestados, que tornem a servir em usos profanos.”<sup>66</sup> [grifo nosso]

Alves<sup>67</sup> cita as Constituições Synodaes do Bispado do Porto:

As imagens sagradas deviam ser esculpidas e pintadas com decência na “honestidade dos rostos, imperfeição dos corpos, ornato dos vestidos”, (...) procurando o artista fazê-las “a semelhança dos originais sempre que possível, não podendo, contudo, representá-las com o rosto de pessoas vivas ou defuntas. As antigas imagens que precisavam de ser vestidas quando eram retiradas do lugar nas igrejas - o que só podia ser feito pelo pároco, clérigos, sacristãos e tesoureiros - e levadas para casas particulares, a fim de serem mudadas as roupagens, tinham de se apresentar de novo com a maior decência “nos rostos, vestidos e tocados.

Segundo a interpretação de Alves: “*Este inconveniente de retirar as imagens dos seus respectivos lugares, levou à decisão de que todas aquelas que fossem feitas de novo seriam inteiras, pintadas e ornamentadas de maneira a não precisarem de serem vestidas.*”<sup>68</sup>

Acredito que este não seja o motivo específico da proibição, tendo sim, um caráter mais genérico, relacionado com a decência das imagens de um modo geral, pois não vejo, citado em nenhuma das duas constituições esta relação tão direta.

Na última sessão do Concílio de Trento, realizada nos dias 3 e 4 de dezembro de 1563, os cardeais de Roma definiram as regras sobre o tema da veneração das imagens, sendo retomadas no texto oficial do decreto as teses do II Concílio de Nicéia, acompanhadas de algumas precisões comandadas pelos novos tempos, como a ênfase na necessidade de prédicas freqüentes, destinadas a esclarecer sua função e evitar abusos e o controle dos bispos diocesanos, de cuja aprovação passam a depender as novas imagens a serem colocadas nas igrejas.<sup>69</sup>

Consultando a Sessão XXV do Concílio de Trento, que se trata da fonte primária para as Constituições, podemos ver no capítulo “*A invocação, a veneração e as Relíquias dos Santos,*

<sup>66</sup> Constituições da Bahia. Regimento do Auditório Eclesiástico do Arcebispado da Bahia, 1853, v.4, p. 256.

<sup>67</sup> ALVES, Natália, 1989, v. 1, p. 44, *apud* Constituições Synodaes do Bispado do Porto....1690, p.373.

<sup>68</sup> ALVES, Natália, 1989, v. 1, p. 44.

<sup>69</sup> OLIVEIRA, 2000.p.38

*e as Sagradas Imagens*”<sup>70</sup>, algumas citações que falam das imagens de um modo geral, não se referindo especificamente às imagens de vestir, no entanto adverte sobre o excesso de ornamentos. É citada a permanência das imagens nos templos e a tônica geral diz respeito à decência das imagens sagradas:

(...)Manda o Santo Concílio a todos os bispos, aos encarregados do ensino e aos que mantêm cura, que instruem diligentemente os fiéis, sobretudo no que diz respeito à intercessão e invocação dos Santos, à veneração das suas Relíquias e ao uso ilegítimo das Imagens, segundo o costume da Igreja católica recebido dos primórdios do Cristianismo, conforme o consenso comum dos Santos Padres e os decretos dos Sacros Concílios. (...) “quanto às imagens de Cristo, da Santíssima Virgem e de outros santos, se devem ter e conservar especialmente nos templos; (...) Se nestas santas e salutare observâncias se introduzirem abusos, deseja ardentemente este Santo Concílio que sejam totalmente abolidos; (...) no sagrado uso das imagens, afastem toda ganância sórdida, evite-se toda torpeza, de maneira que não se pintem nem adornem as imagens com formosura escandalosa”. [grifo nosso]

As Constituições do Porto de 1690, e a da Bahia de 1707, provavelmente fizeram uma interpretação especial para as imagens de vestir. Em primeiro lugar, por possuírem no final do século XVII e início do século XVIII, tanto em Portugal quanto no Brasil grande quantidade desta categoria escultórica. Também, do ponto de vista técnico, tais imagens são realmente mais suscetíveis a modificações que possam interferir em sua decência, como a possibilidade da troca das roupas e acessórios. Finalmente, seu caráter primordialmente devocional também leva a uma participação maior dos fiéis e conseqüentemente a possíveis exageros ornamentais e uma maior mistura das esferas do religioso com o profano.

Apesar de tais regulamentações as imagens de vestir foram muito utilizadas no Brasil nos séculos XVII até o século XX como comprovam as imagens processionais das Ordens Terceiras Franciscanas, que faziam a Procissão de Cinzas desde início do século XVII no litoral, perdurando até meados do século XX em Minas Gerais. E mesmo as imagens representando os Passos da Paixão de Cristo e de Nossa Senhora das Dores utilizadas na Semana Santa, representações basicamente feitas em imagens de vestir e de roca, foram também muito utilizadas desde o início do século XVIII em Minas Gerais.

---

<sup>70</sup> Concílio de Trento - Sessão XXV (3 e 4 – 12-1563)

Biblioteca Electrônica Cristiana. <http://www.multimeios.org/docs/d000436/p000013.htm>. p. 1 e 2.

Segundo Campos, a Irmandade dos Passos de Vila Rica já possuía suas imagens na primeira metade dos setecentos:

(...) imagens do Senhor dos Passos, do Senhor Morto e seu esquife de jacarandá, o pálio de seda e dois andores com sanefas roxas franjadas de ouro para o Cristo e para a Virgem, bem como uma série de cabeças personificadas e mãos que, cobertas com suas perucas, eram bastantes funcionais e poderiam ser montadas sobre corpos de roca para servir na criação dos passos, às tardes nos Domingos da Quaresma. <sup>71</sup>

Encontramos no Rio de Janeiro uma imagem de vestir, de Nossa Senhora da Conceição, muito bem executada na talha e na policromia, com definição de toda sua anatomia feminina. Possui base atributiva, com nuvens e uma serpente com uma maçã na boca. Esta escultura possui na parte inferior de um dos pés, a data de 1595 e uma assinatura- *PALACOLI- Companhia de Jesus*, pertencente à Paróquia de Nossa Senhora da Piedade de Magé, Diocese de Petrópolis, Rio de Janeiro <sup>72</sup> (FIG. 111)



**Figura. 111 - Nossa Senhora da Conceição - lateral direita e detalhe da frente - imagem de vestir – 1595 – Paróquia de Nossa Senhora da Piedade de Magé - Diocese de Petrópolis, Rio de Janeiro**

<sup>71</sup> CAMPOS, 2004, v. 1, p. 22.

<sup>72</sup> Catalogo de exposição “Devoção e Esquecimento- Presença do barroco na baixada Fluminense” – curadoria Marcus Monteiro, coordenação Dalva Lazaroni (19 de novembro a 16 de dezembro de 2001), Casa França Brasil. Agradeço a Nancy Rabelo a visita à exposição.

No Espírito Santo temos a imagem de Nossa Senhora da Penha, do Santuário da Penha em Vitória, trazida de Lisboa em 1558 pelo fundador, Frei Pedro Palácios.<sup>73</sup> Segundo Novaes, no “Santuário Mariano”, Frei Agostinho de Santa Maria, cita que vieram de Portugal *a cabeça e os braços da imagem de Nossa Senhora, e o Menino Jesus; Frei Palácios completou a primeira imagem, talhando-a em madeira da própria mata do Outeiro da Penha. Seguiu, aliás, uma norma do tempo na feitura das imagens de roca.*<sup>74</sup>

Baseado nestas referências e no grande acervo de imagens de vestir encontrado em todo o Brasil acreditamos que, esta categoria escultórica foi usada desde o século XVI, podendo ser obras vindas da Europa ou produzidas no Brasil nos séculos posteriores.

#### 4.5 - TERMINOLOGIA E REVISÃO DA LITERATURA NO BRASIL

No dicionário Blutteau<sup>75</sup>, entre as várias definições para o termo roca temos a seguinte: “*Imagem de roca & de vestidos. É a que tem armação de paus, coberta de vestidos, que a sustenta da cintura até os pés*”. Nos dicionários de língua portuguesa, entre as diversas definições para o termo roca, temos para o instrumento de fiar o tecido: “*vara ou cana que tem em uma das extremidades um bojo em que se enrola a rama de linha a ser fiada*”; para a náutica antiga temos cada uma das peças de madeira que põem em roda em uma mastro fendido a guisa de talas; para o vestuário temos tiras estreitas que se usavam nas mangas dos vestidos separadas umas das outras par ver o estofo subjacente.<sup>76</sup> “Imagem de Roca- *“a que tem meio corpo imitando o humano, assentado sobre um círculo de taboa, que se levanta sobre uma balaustrada de taboínhas em redondo, sobre uma base circular”*<sup>77</sup>

De acordo com estas definições de imagem de roca, desde o século XVIII, em Portugal e no Brasil, podemos concluir que uma imagem de roca é aquela que possui estrutura de ripas de madeira, da cintura até os pés, sendo em seguida recoberta por tecidos.

Temos no Brasil, trabalhos pioneiros sobre as imagens de roca, que demonstram, em artigos isolados, que alguns autores já se preocupavam com esta categoria escultórica. Importante

<sup>73</sup> OLIVEIRA, 2000, p. 47

<sup>74</sup> NOVAES, 1958. p.41-48. Agradeço ao Prof. Atílio Colnago da UFES por esta referência

<sup>75</sup> BLUTTEAU, 1712, p. 350.

<sup>76</sup> CAUDAS AULETE, v. IV, 1958, p.4446.

<sup>77</sup> VIEIRA, Grande dicionário Português, 1874, p. 316.

observar que se tratam sempre de autores mineiros ou baianos, o que nos faz inferir sobre a importância destas imagens nestes dois estados brasileiros.

Em Minas Gerais, 1979, Cunha<sup>78</sup> reconhece o descrédito destas imagens:

“Embora as imagens de roca não tenham merecido especial atenção dos estudiosos, pudemos no decorrer deste estudo aquilatar o inegável valor estrutural de muitas delas, saídas das mãos de escultores eruditos e de mérito, como Antonio Francisco Lisboa (...), que se identificaram com o povo ao fazer essas esculturas, sem perder o valor de grandes artistas que foram.”

Paiva,<sup>79</sup> também em 1979, ressalta sua ligação com o teatro místico-religioso barroco: “A fé dirigida ao misticismo cênico dos “teatros” processionais católicos criou estas figuras que respondem completamente aos anseios populares e que, por sua beleza ingênua e até mesmo artística, documentam o espírito religioso e puro do povo brasileiro.” Paiva oferece outro esclarecimento para esta terminologia:

“O termo roca era usado antigamente em referência a uma parte das mangas dos vestuários, tanto femininos quanto masculinos, desde a Idade Média, fendida em cortes que formavam tiras separadas entre si ao comprimento das mangas e que deixavam ver o tecido que se sobrepunham. A analogia ao gradeado de ripas de madeira do corpo destes santos, feita para sustentar a cabeça e os braços articulados é portanto evidente.”

Na Bahia, em 1981, Marques<sup>80</sup> publica uma metodologia para cadastramento da imaginaria sacra e abre um pequeno espaço para a classificação da imagem de roca. Segundo a autora, “No Brasil as imagens de roca se desenvolveram graças, especialmente, às Ordens Terceiras, se propagando motivadas, também, pela devoção e gosto popular”.

Em 1982, Sant’Ana e Paranhos<sup>81</sup> também ressaltam que as imagens de roca não mereceram, dos estudiosos de nossa arte colonial, uma investigação mais profunda. “Entre o acervo amplamente estudado e valorizado em nosso país, poucas referências são encontradas sobre a imaginária de roca, embora sua importância histórica e cultural seja tão grande quanto das demais

<sup>78</sup> CUNHA, 1979, v. 6, p. 247-257.

<sup>79</sup> PAIVA, 1979, n.8, p.19.

<sup>80</sup> MARQUES, 1981, p. 23,24.

<sup>81</sup> SANT’ANA; PARANHOS, 1981, p. 113 – 126.

imagens de talha inteira.” Essas autoras concordam com Cunha explicando esta terminologia, não só pela semelhança com o fuso da roca de fiar, como por terem sido, na sua origem, vestidas com tecidos fabricados nesse instrumento.”

Mais recentemente, em 1997, são defendidas duas dissertações<sup>82</sup> sobre tema, uma bahiana, outra mineira. Oliveira, em sua pesquisa sobre as imagens de roca da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira, fala do preconceito por parte dos estudiosos que ignoram as imagens de vestir, citando Germain Bazin que descreve todo o interior da Igreja sem nenhuma referência às imagens. Continuando ela menciona que “(...) Valentim Calderón, que tem o mais completo estudo sobre o conjunto do Carmo, fala das imagens com o objetivo de descrever o armário, onde elas se encontram, provavelmente atribuindo a este maior valor artístico. Em nossa, dissertação de mestrado, afirmamos a importância da imaginaria processional de vestir, consideramos uma categoria especial de escultura onde sua concepção original engloba a talha, a policromia, as vestes e acessórios, sendo a associação destes elementos muito importante para a verdadeira compreensão destas imagens. Elas existem plenamente quando exercendo sua função processional e, apesar deste mérito, são muitas vezes desconsideradas e depreciadas por museus, instituições e estudiosos da arte em geral. Em 2001, Flexor<sup>83</sup> publica um artigo onde trabalha importantes questões relacionadas à imagem de vestir, que discutiremos mais particularmente à frente.

Na Espanha e América hispânica não encontramos até o momento referência à utilização da terminologia - imagens de roca. De acordo com as citações sobre as imagens da Virgem de Sevilha, pode-se observar que elas seguem um modelo que compreende: cabeça e mãos bem executados na talha e na policromia e um tronco tosco e simplificado com armação substituindo os membros inferiores, denominada de “candelero” ou “bastidor troncocônico”.

Segundo Palomero Paramo<sup>84</sup>, o termo “candelero” aplicado à imaginária é uma palavra moderna que procede semanticamente da área de ourivesaria e significa castiçal, tendo sido utilizada como terminologia para definir a escultura, por uma analogia à função do castiçal de sustentar uma vela, relacionada à função das ripas que sustentam a escultura. “ (...) entre los cofrades y escultores sevillanos del siglo XX es el ensamblaje de carpintería que sostiene la talla de una

<sup>82</sup> OLIVEIRA, 1997, p. 152. QUITES, 1997, p. 125.

<sup>83</sup> FLEXOR, 2001, p. 275-293

<sup>84</sup> PALOMERO PARAMO, 1983, p. 41,42.

imagen. En cualquier caso esta estructura recibió el nombre genérico de “armadura” em los talleres sevillanos del Renacimiento y del Barroco.

Na América hispânica encontramos ainda as seguintes denominações: “caballete”, “trípode”, “arcadijo”, “bastidor”. As palavras cavalete, tripé e bastidor<sup>85</sup> são utilizadas para denominar objetos que têm a função de sustentar algo, portanto se trata também de uma analogia à função de sustentação na escultura realizada pela estrutura de ripas de madeira.

Enfatizamos que, de acordo com os vários significados para a palavra roca, podemos considerar, que, imagens de roca são aquelas que possuem sustentação ou armação realizada através de ripas de madeira.

O termo “imagens de vestir” foi encontrado em todas as referências consultadas designando imagens que estão vestidas com roupas de tecidos naturais. Este termo é usado genericamente para definir esta imaginária em estudo. No entanto, acreditamos que o termo “imagem de roca” não pode ser usado para definir todas as esculturas que possuem vestes naturais, pois são basicamente diferenciadas em seu sistema construtivo.

Concluimos que, a terminologia imagens de vestir veio da Espanha, sendo utilizada em toda América hispânica, em Portugal e também no Brasil. A terminologia imagens de roca foi encontrada somente em Portugal e conseqüentemente também no Brasil. Portanto, como já temos no Brasil estes dois termos sendo usados genérica e indistintamente, propomos neste estudo sua utilização, porém, como uma classificação diferenciada ou uma sub divisão das imagens de vestir.

Baseado na bibliografia precedente, e em toda nossa pesquisa realizada in loco nas imagens, queremos fundamentar nossa classificação geral utilizando também como fonte, a terminologia utilizada no século XVIII nos documentos das ordens terceiras.

Em Mariana, especificamente, temos um documento muito importante, que descreve toda a terminologia usada no século XVIII, para classificar as imagens. O Livro de Termos da Ordem 3<sup>a</sup> de S. Francisco <sup>86</sup>,

<sup>85</sup> Bastidor: Diz-se de espécie de caixilho de madeira, de formas variadas, no qual se prende e se estica o tecido sobre o qual se deseja bordar.

HOUAISS, Antônio. Dicionário eletrônico. s/p.

<sup>86</sup> Livro de Termos da Ordem Terceira da Penitência de Mariana de 09/08/1758 a 28/08/18[80], f. 6v. Pertencente ao Arquivo da Ordem Terceira de Mariana.

datado de 30 de fevereiro de 1760, estabelece a aceitação dos andores, imagens, ornatos e outras peças para a Procissão de Cinzas que os irmãos doaram à Ordem. Importante salientar que na doação das imagens estava incluído os seus respectivos andores, feitos em madeira.

Os dois itens seguintes do Termo estabelecem que as imagens eram feitas de roca e também são definidas as vestes de tecidos verdadeiros:

“(...) um Andor de madeira e uma Imagem de Santa Izabel Rainha de Portugal, feita de Roca, com seu hábito de camelão carro ouro, cordão, touca, véu, camisa de esquião; outro Rosas de Seda e quatro aciprestes pertencentes ao dito Andor.” (...) eles haviam dado, e doado para a Venerável Ordem um andor de madeira com tres Imagens, feitas de Roca a saber N. S. P. S. Francisco dando a regra a S. Lúcio, e Santa Bona, vestido e quatro aciprestes do dito Andor.”

Outro item deste mesmo Termo estabelece que a imagem era de vulto e não de roca, ficando claro que se trata de uma imagem de vestir que deveria ter a definição de todo o corpo, porém sem estofamento (policromia) e por isto mesmo recebe vestes de tecidos verdadeiros: “(...)um Andor com Imagem de S. Roque, vestido com túnica de seda, capotinha de cordovão, contas do Rosário de S. Thiago de Galiza, seu cordão e cabacinha, um Anjo e cachorrinho, tudo de vulto, e não de roca”.

O item seguinte se refere a uma imagem de vulto encarnada e estofada, ou seja, esta imagem receberia uma policromia com áreas de carnação e de panejamento, em ricas técnicas imitando tecido e não, vestes em tecidos verdadeiros: “(...) um Andor de madeira com armação da mesma, suas ferragens e quatro parafusos de ferro; uma Imagem de vulto do Sr. Ressuscitado, encarnado, e estofado, com sua cruz e bandeira e três lanças(...)”.

No próximo item há referência a uma imagem feita de roca, mas encarnada, ou seja, as partes visíveis que representam a pele deveriam ser pintadas: “(...) e assim mais uma Imagem de S. Domos. feita de Roca encarnado, com seu habito e um anjo também de roca e encarnado.”

O ultimo item estabelece a mesma condição, acrescentando que as cabeças e as mãos seriam encarnadas, ou seja, receberiam carnação (pintura da pele): “ (...) um Andor de Madeira branca com quatro varais, dossel armado da mesma madeira, dobradiças de ferro, outro mangas do ditos varais feitas de tafetá carmezim, uma Imagem de N. P. S. Francisco, uma figura do Pontífice com tiara estofada, dois cardeais com túnicas, Murças, barretes, e cabeças tudo feito e acabado

de barbarisco, e todas as ditas Imagens feitas de Roca, cabeças mãos encarnadas.”

Assim sendo, as imagem de São Domingos, do Papa com São Francisco e os cardeais, de São Francisco com Santo Lúcio e Santa Bona e Santa Isabel eram todas de roca, ou seja, possuíam um gradeado de madeira na estrutura do corpo e suas vestes. O que condiz com as imagens encontradas durante nossa pesquisa de campo, na ordem terceira marianense.

Fica então, claro neste documento, que foram doadas imagens com três tipos diferentes de técnicas, que estabelecem a seguinte classificação: Imagem de vulto encarnada e estofada; imagem de vulto para vestir com roupas de tecidos verdadeiros e imagens de roca com pintura somente na carnação. Isto está de acordo com nossa classificação que estabelece imagens de vulto de talha inteira, imagens de vestir de corpo inteiro e imagens de roca.

Temos mais dois documentos, um de Salvador e outro do Recife, que demonstram a utilização dessa terminologia se referindo à técnica das imagens. Em Salvador, em 1772, foi proposto pela Ordem fazer uma imagem do Cristo para o andor das Chagas, sendo que esta imagem deveria ser: “Imagem de Christo de vulto grande ordinário”.<sup>87</sup> Este documento de Salvador deixa evidente que o encomendante exigiu, de acordo com suas necessidades, uma imagem de “Vulto grande ordinário”, neste caso, significa uma imagem de tamanho natural, que não seja de vestir. Vale aqui lembrar, que o andor das chagas se refere ao conjunto composto pela imagem de vestir de São Francisco, ajoelhado com as mãos para o alto, recebendo as chagas do Cristo Crucificado. Em todas as representações estudadas a escultura do Cristo sempre se trata de uma imagem de vulto policromada, nunca sendo representado por uma imagem de vestir ou de roca. No século seguinte no ano de 1855, devido ao cólera foi feita uma imagem nova de São Roque por que a que existia era de roca: em razão da que existe, além de ser de roca, não ter os emblemas de tal santo<sup>88</sup>

Importante também compararmos outras classificações estabelecidas sobre a imaginária espanhola. González Gómez<sup>89</sup>, em seu livro *Imaginería Procesional de la Semana Santa de Sevilla* faz um exaustivo trabalho sobre as imagens do ponto de vista estético, iconográfico, técnico, de autoria e atribuição, abarcando do XVI ao XX. O autor classifica as 125 imagens em três grandes

<sup>87</sup> ALVES, 1948, p. 198.

<sup>88</sup> ALVES, 1948, p. 128.

<sup>89</sup> GONZÁLEZ GÓMEZ, 1992, p. 275-276.

grupos: “ (...)En total hay 38 esculturas trabajadas em madera o pasta y telas encoladas; 22 anatomizadas para lucir indumentaria de tecido natural; e 65 de candelero para vestir.”

Webster, analisando também a imaginaria processional sevillhana, denomina as imagens de vestir fazendo uma diferenciação técnica entre as imagens femininas e masculinas. As imagens femininas tem o torso fixado a uma armadura cônica que serve de suporte para as vestes. Analisando Gonzalez<sup>90</sup> e Webster<sup>91</sup> podemos perceber que todas as imagens femininas são definidas em sua técnica como imagens de vestir de candelero, ou seja, todas possuem o gradeado de ripas de madeira. Enquanto as imagens masculinas são sempre classificadas como anatomizadas. Temos que levar em consideração que as esculturas estudadas pelos dois autores se referem a imaginaria processional sevillhana da Semana Santa. O que realmente condiz com a técnica encontrada na nossa imaginaria processional da Semana Santa<sup>92</sup>, ou seja, as imagens do Cristo geralmente são anatomizadas e as da Virgem das Dores são rocas.

Webster, cita um documento de 1570 onde a irmandade contratou o escultor Gaspar de Aguila especificando que: “A imagem de Nossa Senhora da Soledade (deverá ser) para vestir, esculpida e pintada, a face e as mãos esculpidas em vulto redondo e policromadas com perfeição e da cintura para baixo deveria ter uma armadura de ripas de madeira.”<sup>93</sup> Já as imagens masculinas “eram feitas freqüentemente com grande fidelidade às formas humanas, bem como seus corpos tendem a ser mais visíveis para o espectador”.<sup>94</sup> Outro documento citado mostra as especificações que a Irmandade encomendou a escultor Alonso Alvarez em 1629: “para ser vestida, de tamanho natural, com braços articulados, pintada e com olhos de vidro”. Em 1578 uma irmandade de Nossa Senhora da Soledade encomendou uma escultura processional ao escultor Gaspar de Aguila recomendando: “deve ter duas cabeças, uma para a tristeza e outra para a alegria de forma que possam ser instaladas e removidas da imagem.”<sup>95</sup>

Ou seja, traduzindo para nossa nomenclatura, teríamos as imagens de vestir de corpo inteiro que são chamadas corretamente de anatomizadas e as imagens de roca que são ditas de “candelero”.

<sup>90</sup> GONZÁLEZ GÓMEZ, 1992.

<sup>91</sup> WEBSTER, 1998.

<sup>92</sup> QUITES, 1997

<sup>93</sup> “The image of Our Lady of Solitud [ will be] for dressing, carved and painted, the face and hands carved in the round and polychromed in all perfection, and from the waist down it must have its armadure of wooden staves.” WEBSTER, 1998, p. 61.

<sup>94</sup> “ Male *imagenes de vestir* were often carved with greater fidelity to the human form, as more of their bodies tended to be visible to the espectador. Thus the limbs of the sculpture *Jesus de la Pasión* are only detailed where they extend beyond the covering of a long tunic.” “WEBSTER, 1998, p. 61.

<sup>95</sup> WEBSTER, 1998, p. 63, 64.

Bazin<sup>96</sup> no seu livro *Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil* chama a atenção para o uso da nomenclatura imagens de vestir pelos espanhóis e imagens de roca pelos portugueses.

Galassi curadora da exposição: *Sculture de vestire: Nero Alberti da Sansepolcro e la produzione di manichini ligne in una bottega del Cinquecento*, realizada em Umbertide (Pg) no Museo di Santa Croce de 11 de julho a 6 de novembro de 2005, mostra 17 esculturas de Alberti, de meados do século XVI, da Itália Central. As esculturas são executadas em diversos materiais, e o produto final é o resultado de diversos materiais “pobres” porém, de grande efeito decorativo. Segundo o texto da curadora as imagens são executadas em diversos materiais, como tecido encolado possuindo uma estrutura de sustentação de outras matérias como madeira. Os termos usados em italiano para definir estas esculturas são *sculture de vestire* e também *manichini lignei*

#### 4.6 - IMAGEM DE VESTIR/ OUTRAS TÉCNICAS

O tratado do Padre Ignácio da Piedade Vasconcellos<sup>97</sup>, de 1733, fala da maneira de fazer um tipo de esculturas de roca, embora seja de uma maneira bastante rudimentar. A construção deste tipo de esculturas não tinha qualquer tipo de articulação que permitisse modificar a posição dos membros e a roupa era feita de tecidos enrijecidos com betume e cera, sendo em seguida feita

---

<sup>96</sup> BAZIN, s/d p. 194.

<sup>97</sup> “No «Livro I - Capitulo XIV - 104 - (...) Agora diremos como se póde fazer huma figura, sem que seja necessário fazella primeiro em barro, excepto as que se fizerem nuas. Feita a cabeça, mãos, e pés de qualquer materia, que quizerem, faça-se hum plinto de madeira, e nelle se pregue (que fique bem fixo) hum barrote, que chegue a altura dos hombros da figura, que se houver de fazer, e ahí se fixará com muita segurança em hum cepo, que fizer os hombros, e com estes fundamentos se faça huma roca, conforme as aççoens, e quédas, que ha de ter a figura, e cada hum dos braços se faraõ de dous paos pregados hum no outro, pregando-se de huma parte no hombro, e da outra no pulso da maõ, tudo bem seguro, e com aquellas inclinaçoens, que forem necessarias, como tambem se faraõ na mesma roca os vultos dos joelhos, e pernas, com as proporçoens, que forem convenientes, com os pés pregados, ou pegados no plinto, em os seus próprios lugares. “ 105 - Depois de estar isto assim feito, vista-se esta roca, ou esta figura com pano novo de brim, ou de linhagem, talhando-se, e cozendo-se primeiro a tunica, e capa como melhor parecer, e com alguns alfenetes pregados (que ao depois se tiraõ) se lhe iraõ compondo as dobras, e ajudando o natural, e logo se fará o betume, que já dissemos de cera, pez grego, e pó de pedra, ou de tijolo virgem [98 / deitandolhes duas partes de cera, e huma de pez —>

VASCONCELLOS, 1733, p. 53 e 54.

Agradeço a Professora Agnes le Gac da Universidade de Lisboa esta fonte

a policromia. Ou seja, está definição foge totalmente daquela citação encontrada nos dicionários antigos, como por exemplo, o de Bluteau, de 1712, que é anterior ao tratado de Vasconcelos, de 1733. No entanto, creio que o termo roca aqui tem uma função mais ampla se referindo apenas à estrutura interna em madeira, ou seja, uma imagem que possui uma “alma” de madeira.

Essa técnica descrita acima se assemelha mais “a técnica conhecida como “tela encolada” que é muito encontrada na América hispânica. De acordo com a bibliografia argentina consultada, percebe-se que é comum a utilização da técnica de tela encolada mantendo-se a “*alma*” da escultura em madeira, sem deixá-la oca.

“As imagens de tela encolada não são criação americana, podemos encontrar na Espanha grande quantidade delas, porem o certo é que no Novo Mundo tiveram, desde o México até Buenos Aires tamanha aceitação que se configuram como patrimônio especial. Sobre uma alma de madeira em forma de listas, ou sobre um modelado elementar, se criavam corpo e vestimentas, as vezes trabalhada com tecido fino embebido em gesso e cola, que permitia dar forma com delicadeza e rapidez; às vezes com tecido grosso, incluso aniagem, que dava um resultado mais tosco. Finalmente após o tecido endurecer convenientemente, eram sabiamente policromados e estofados.”<sup>98</sup>

Em alguns países da América Hispânica a tela encolada é feita com *magüey*.

“Se utilizava para consolidar superfícies e ou estruturas assim como para reforçar volumes e aparelhos. Uma maneira de preparar é esta: colocava-se de molho o pedaço de tecido dentro de um pote com agüicola e quando estava totalmente molhado e quente tirava-se e colocava sobre o vulto, que estava pronto, quando o tecido era grande auxiliava-se com espinhas de casca de magüey. Essa receita era válida para a área do Peru e Bolívia. O mesmo autor esclarece que, entre 1532 e 1630, se adaptam os antigos templos pagãos às novas funções litúrgicas cristãs e neste momento se fizeram obras com muita pressa, obras nas quais se

---

<sup>98</sup> “*Las imagenes de tela encolada no son creación americana, podemos encontrar em España gran cantidad de ellas, pero lo cierto es que en al Nuevo Mundo tuvieron, desde México hasta Buenos Aires tal aceptación que llegan a configurar como um patrimônio especial. Sobre um alma de mader a em forma de listones, o sobre um modelado elemental, se creaban cuerpo y vestimentas, a veces trabajadas com lienzo delgado empapado em tiza y cola, que permitia dar forma com finura y ligereza; as vezes com telas gruesas, incluso arpillera, que daban um resultado más burdo. Finalmente, luego de haberse endurecido convenientemente la tela, eran sabiamente policromadas e estofadas.*”

GORI; BARBIERE, 1993, p. 10.

utilizava a técnica de tela encolada, e em que se incorporou o uso do maguey, pela facilidade de obtenção e de trabalho.”<sup>99</sup>

Jauregui & Penhos<sup>100</sup> descrevem a imaginária na Argentina considerando que esta seguiu os cânones da Escola Sevilhana preferindo a escultura em madeira policromada. Foi também muito comum importar imagens de talha completa de Cuzco. Também vinham do Peru as imagens de tela encolada com alma de maguey, técnica pré-colombiana que teve grande difusão em toda zona andina. Os evangelizadores adotaram-na devido à rapidez e economia na sua execução, apesar de se conservarem imagens feitas nesta técnica, que são de grande qualidade. Ainda segundo as autoras, foram muito populares também as imagens de vestir:

(...)tipologia de origem espanhola que consiste em simples estruturas nas quais se destacam a talha da face, das mãos e às vezes dos pés. Dispomos de documentos que solicitam somente estas partes. Em um conjunto de documentos da Companhia de Jesus, junto com imagens de talha completa se consignan “un rostro y manos de Sta Teresa(...) rosto e mãos de S. Xavier. Quito foi o centro produtivo por excelência das imagens de vestir, que tiveram uma grande demanda no século XVIII, assim como as de talha inteira, famosas em toda América pela qualidade de seu estofado. Foi muito comum lá se realizarem máscaras de chumbo, que permitiam produção em série.”<sup>101</sup>

Em Minas Gerais temos alguns exemplares de imagens de roca associadas à técnica de tela encolada<sup>102</sup>, no entanto, apresentando diferenças em relação à técnica de tela encolada

---

<sup>99</sup> “Se la utilizaba para consolidar superficies y o estructuras así como para reforzar volúmenes y aparejos. Una manera de prepararla es esta: se ponía a remojar el trozo de tela deseado dentro de un pote com agicola y cuando estaba totalmente empapado y caliente se lo sacaba y colocaba sobre el bulto, que estaba listo, quando la tela era grande, se ayudaba al fijado inicial mediante espinas de corteza de maguey. Esta receta era valida para el área andina del Peru y Bolívia. El Mismo autor aclara que, entre 1532y 1630, se adaptan los antiguos templos paganos a lãs nuevas funciones litúrgicas cristianas, y em este momento se debieron hacer imagenes com mucha premura, obras en las cuales se debio utilizar la técnica de la tela encolada, y em la que se incorporo el uso del maguey por la facilidad de obtencion y de trabajo.” TERAN; CAZZANIGA, 1993, pág 106, 109.

<sup>100</sup> JAUREGUI; PENHOS, 1999, p. 51.

<sup>101</sup> “Como en otros puntos de América fuerron también muy populares las imágenes de vestir tipología de origen español que consiste en simples estructuras en las que se destacan la talla de la cara y las manos y, a veces, de los pies. Disponemos de documentos en los que se solicitan sólo esas partes de la imagen. En un legajo de la Compañía de Jesús, junto con imágenes completas, se consignan “un rostro y manos de Sta Teresa(...), rostro e manos de S. Xavier. Quito fue el centro productivo por excelencia de figuras de vestir, que conocieron una enorme demanda en el siglo XVIII, así como de tallas en madera, famosas en toda América por la calidad de su estofado. Fue muy común allí realizar los rostros con mascarillas de plomo, que permitían una producción en serie.” JAUREGUI; PENHOS, 1999, p.51.

<sup>102</sup> MEDEIROS; MONTE, 2003, p. 169-174.

encontrada na América Hispânica. No geral, possuem uma estrutura - “alma” - feita em um material (por exemplo, argila), que é removido depois que o tecido encolado e engessado fique pronto definindo a forma escultórica final, tornando-se a peça oca. Restauramos no Cecor uma imagem de São João Evangelista, de roca com a cabeça de tela encolada, oca e encaixada na estrutura do tronco da imagem através de uma peça de madeira que sai do ombro da imagem. Esta imagem pertence a Tiradentes, região onde foram encontradas outros exemplares de imagens de tela encolada.

#### **4.7 - CLASSIFICAÇÃO GERAL - ESCULTURA POLICROMADA EM MADEIRA**

Baseado nessa pesquisa redefinimos um quadro classificatório da escultura policromada em madeira.

##### **4.7.1 - IMAGEM DE VULTO: TALHA INTEIRA, ARTICULADA, VESTIR**

**TALHA INTEIRA:** COM COMPLEMENTAÇÃO DE VESTES  
SEM COMPLEMENTAÇÃO DE VESTES

**ARTICULADA:** SEMI ARTICULADA  
TODA ARTICULADA

**VESTIR:** CORTADAS OU DESBASTADAS  
CORPO INTEIRO (ANATOMIZADA)  
ROCA  
CORPO INTEIRO/ROCA

**4.7.1.1 - IMAGEM DE TALHA INTEIRA** - As imagens de Talha Inteira são também conhecidas como de “*talha completa*” nos países da América hispânica. São totalmente entalhadas, definidas em uma única posição, não possuindo articulações; ou seja, não há possibilidade de alteração na gestualidade dessas esculturas. Elas podem ser constituídas de um ou vários blocos de madeira, apresentando-se ocas ou maciças. Estas esculturas, na maior parte das vezes, apresentam-se policromadas e caracterizam-se por ter as áreas de panejamento sempre representadas com a utilização de ricas técnicas de ornamentação como: esgrafiados, punção, pastiglia e pintura a pincel, utilizando folhas metálicas de ouro e prata, tendo por objetivo

imitar o tecido com todas as suas texturas. Os cabelos são sempre talhados e policromados e os olhos podem ser representados esculpido na própria madeira e policromados ou de vidro. **(FIG.112)**



**Figura. 112 - Nossa Senhora da Conceição - imagem de talha inteira - altar-mor - Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - São Paulo**

Estas imagens podem ser divididas em: **Sem complementação de vestes em tecido, ou com complementação de vestes em tecido**. Temos casos, em que foi prevista pelo escultor e policromador, a complementação de partes em tecido. Podemos citar como exemplo as imagens dos Passos da Paixão da Ordem Terceira de Salvador que possuem mechas do cabelo levantadas e orifícios no cabelo esculpido para a passagem de corda ou das tiras do manto em tecido. **(FIG. 113)**

Outro bom exemplo é a imagem de Nossa Senhora das Mercês <sup>103</sup>, de Aleijadinho que está exposta na Igreja do Pilar, em Ouro Preto. Esta escultura de talha inteira dourada e policromada

<sup>103</sup> Ver os seguintes artigos sobre Nossa Senhora das Mercês: COELHO; DAVID; QUITES, 2003, p 111-118. E SANTOS, 2003, p 119-128.

possui no cabelo duas mechas laterais e uma posterior que foram esculpidas de forma a permitir a passagem do manto em tecido, característico da Senhora das Mercês. Em São João del Rei encontramos uma imagem de São Jorge que possui a mesma fatura escultórica nas mechas do cabelo, no verso, permitindo a passagem de um manto de tecido.



**Figura. 113 - Senhor da Pedra Fria - cabelo com orifício para passagem do manto em tecido – “Casa dos Santos”- Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis – Salvador**

A imagem de Nossa Senhora Aparecida<sup>104</sup>, padroeira do Brasil, é uma imagem de vulto, de talha inteira, executada em terracota, representando Nossa Senhora da Conceição, à qual foi acrescentado um manto de tecido, transformando-se em Nossa Senhora Aparecida. **(FIG. 114)** (ver Capítulo. 2 , p. 149). É muito comum encontrarmos, também, imagens da Virgem Maria segurando o menino nu em seus braços, que por questões de devoção e pudor o menino recebeu uma túnica em tecido natural.

<sup>104</sup> Ver Catálogo do Museu de Arte Sacra de São Paulo: Nossa Senhora Aparecida: como foi recomposta a imagem depois do acidente de 16 de maio de 1978.



Figura. 114 - Imagem de Nossa Senhora Aparecida (com e sem o manto)

A Nossa Senhora do Pilar, Chartres, do século XVI é uma virgem negra esculpida de pereira em talha inteira e atualmente venerada na catedral de Chartres, cercada de múltiplos ex-votos em forma de coração. As virgens de Chartres possuem vários vestidos bordados de arminho e de brocado que datam do século XVII e XVIII.<sup>105</sup> (FIG. 115)

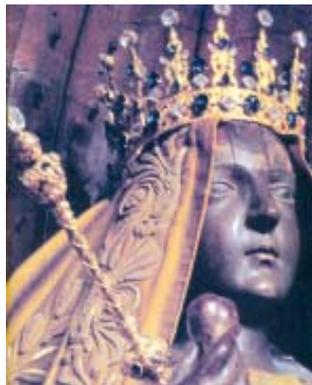
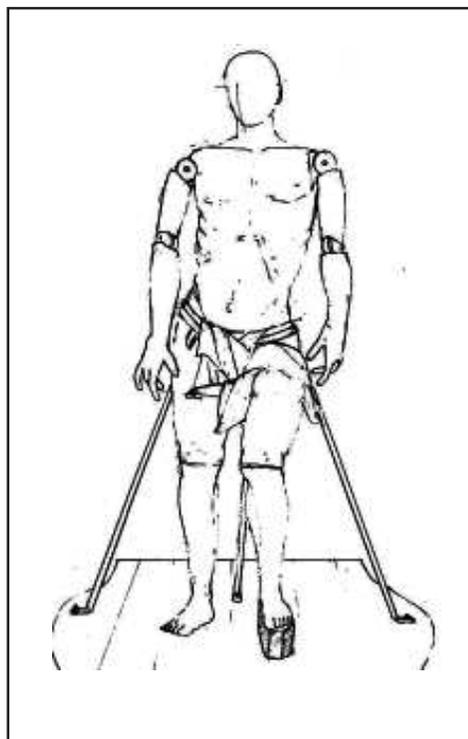


Figura. 115 - Nossa Senhora do Pilar - Chartres - (uma de suas vestes)

<sup>105</sup> BOYER, 2000, p. 47.

**4.7.1.2 - IMAGEM ARTICULADA:** possuem alto nível de elaboração da talha e da policromia como nas imagens de talha inteira, porém com articulações. Como estas imagens não possuem vestes de tecido sobre o corpo, as engrenagens das articulações são cobertas originalmente por couro e posteriormente policromadas. Estas esculturas na maior parte das vezes possuem cabelos esculpidos e policromados, podendo em alguns casos, possuir cabelos naturais. Os olhos podem ser esculpidos e policromados, ou de vidro. Esse tipo de imagens podem ser expostas sem ou com as vestes.

São divididas em: **Imagem toda articulada**, ou seja, as obras possuem articulação em todos os membros, normalmente as representações do Senhor dos Passos; e **Imagem semi articulada**, ou seja, aquela que têm apenas articulação nos braços. Temos, como exemplo para esta categoria, as imagens dos Cristos crucificados utilizados nos cerimoniais da Paixão durante a Semana Santa, com articulações nos ombros, permitindo participar das cenas de crucificação (braços abertos), descendimento (braços semi abertos) e enterro (braços estendidos junto ao corpo). Outro exemplo são as imagens de São Jorge que eram usadas na procissão de Corpus Christi com articulação nas pernas para serem montadas em um cavalo. **(FIG. 116)**



**Figura.116 - Senhor dos Passos - imagem totalmente articulada - Matriz de Santa Bárbara - Minas Gerais**

**4.7.1.3 - IMAGEM DE VESTIR** como define o próprio nome, são categorias escultóricas que vão sempre possuir vestes de tecido verdadeiro. Sua concepção própria engloba um suporte em madeira que pode ser uma estrutura simplificada - roca, ou mais complexa, porém sempre deverá ser coberta pelas vestes. Possui partes esculpidas de forma completa e policromadas, no geral cabeça, mãos, pés, e às vezes braços e pernas, que geralmente recebem esmerado tratamento da talha e da carnação, pois sempre ficam visíveis. Pode ocorrer uma policromia simplificada nas partes escondidas sob as vestes ou mesmo a madeira aparente. A cabeça pode ser um bloco único com o tronco, ou um bloco separado, geralmente encaixado pelo sistema macho e fêmea. O tronco pode ser oco ou maciço, possuindo ou não tampo às costas. O tronco das imagens femininas pode sugerir a forma dos seios. Os braços e antebraços geralmente apresentam articulações nos ombros e cotovelos e menos freqüente nos pulsos. As mãos sempre recebem alta elaboração da talha e da carnação, sendo os braços e antebraços elaborados de forma mais simplificada e tosca e na maioria das vezes sem carnação. Os cabelos podem ser esculpidos na madeira e policromados ou recebem uma cabeleira de fios naturais. Os olhos podem ser de vidro ou esculpidos e policromados. Todas as categorias deste grupo podem ser representadas de pé, de joelhos ou sentadas e normalmente possuem dimensões próximas ao natural.

As imagens de vestir, de acordo com sua estrutura formal, podem ser subdivididas em quatro grupos: **“Imagens Cortadas ou Desbastadas”**, **“Imagens de Corpo Inteiro ou anatomizadas”**, **“Imagens de Roca”** e **“Imagens de Corpo Inteiro/Roca”**.

As **“Imagens Cortadas ou Desbastadas”** são esculturas construídas originariamente de talha inteira, mas que, por motivos diversos, foram alteradas, retirando-se ou desbastando-se determinadas partes da escultura para transformá-la numa imagem de vestir. Após a intervenção possuem todas as características gerais da imagem de vestir, citadas acima.

No Brasil, até o presente momento, temos conhecimento de poucos casos de imagens de vulto de talha inteira que foram transformadas em imagem de vestir. Na Ordem Terceira de São João Del Rei há uma imagem de São Francisco Morto (**FIG. 117**) (representação pouco comum na escultura e mais presente na pintura), que fica no interior da mesa do altar da Cúria, lado do Evangelho, fechado por um vidro. Esta imagem segundo informações orais era de talha inteira representando o patriarca jacente, nu usando apenas um *perizonium*. Por motivos de semelhança ao Cristo Morto, que se encontra no altar do Amor Divino, situado à sua frente, no século passado esta imagem foi cortada, sendo colocados parafusos nos braços para que estes



**Figura. 117 - Cristo morto - Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - São João del Rey**

puêdessem ser removidos para que a imagem recebesse as vestes de tecido, ou seja, o hábito franciscano. Fazendo uma análise de sua técnica construtiva podemos constatar que realmente a imagem não possui articulações nos braços, tendo sido os mesmos cortados à altura dos cotovelos e utilizados parafusos. Presenciamos a troca do hábito do santo e tal solução se mostra perfeita para o ato de vestir a imagem, o que seria impossível devido a posição cruzada dos braços sobre o peito. A esmerada talha e policromia encontrada na imagem comprovam ser originalmente uma imagem de vulto de talha inteira.

A imagem do Cristo Morto possui assinatura e data: “A. A. Estrela Esculp. Porto- 1906”. Provavelmente com a aquisição da imagem do Cristo no início do século XX, a Ordem Terceira são-joanense decidiu diferenciá-las apesar de ficar bem claro pela tonsura que a imagem do lado do Evangelho era São Francisco Morto.

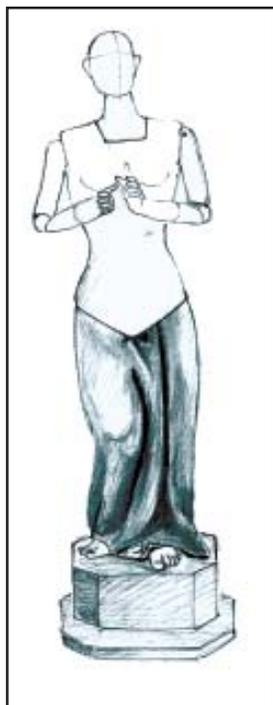


**Figura. 118 - Nossa Senhora da Anunciação - Capela de Nossa Senhora da Anunciação e Remédios - São Luís - Maranhão**

Outra imagem que parece se enquadrar nesta classificação é uma escultura de Nossa Senhora da Anunciação (**FIG. 118**), proveniente do Maranhão,<sup>106</sup> que possui o corpo totalmente esculpido e ricamente policromado, no entanto, os braços são articulados, e segundo o inventário se trata de uma imagem de vestir. Esta escultura não foi examinada, pois não faz parte do contexto da Ordens Terceiras Franciscana, no entanto, consideramos importante citá-la, pois pode se tratar de uma imagem desbastada.

<sup>106</sup> Ver : BOGÊA, RIBEIRO, SOARES de BRITO, 2002, p. 140 - Foto gentilmente cedida por Helena David

Na Ordem Terceira de Diamantina encontramos entronizada num nicho frontal no local do sacrário - solução impar no partido dos retábulos - uma imagem de vestir, Nossa Senhora da Conceição, chamada também de Nossa Senhora da Porciúncula. Sem as vestes podemos perceber que a imagem possivelmente foi desbastada, pois a parte inferior da escultura possui a definição das pregas do panejamento e o posicionamento dos pés é típico de uma imagem de talha inteira. Seu corpo foi remodelado e colocadas articulações na imagem. (FIG. 119)



**Figura. 119 - Nossa Senhora da Conceição - Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Diamantina**

**As Imagens de Corpo Inteiro ou Anatomizadas**, foram concebidas para possuir vestes naturais, porém possuem definição de todas as partes do corpo. Esta concepção da anatomia pode ser bastante variada na forma de execução, pois encontramos imagens com a presença do tronco e de todos os membros, executados de forma bem elaborada; às vezes com uma policromia simplificada, ou obras que apresentam toda a anatomia executada, porém de forma bastante tosca e com a madeira aparente. Há casos em que a escultura está definida com representação simplificada de túnicas

para as imagens femininas e calças para as imagens masculinas. Nestes casos, pode ocorrer uma policromia bastante simplificada geralmente em apenas uma cor, mas ficando explícita a intenção de vesti-las posteriormente. Acreditamos que se trata de um cuidado ou um decoro do escultor, em não expor partes íntimas ou evitar esculpi-las, no entanto, algumas imagens femininas podem apresentar os seios esculpidos. Possuem todas as características gerais da imagem de vestir, citadas acima, podendo ser representadas de pé, de joelhos ou sentadas. (Fig. 120, 121, 122)

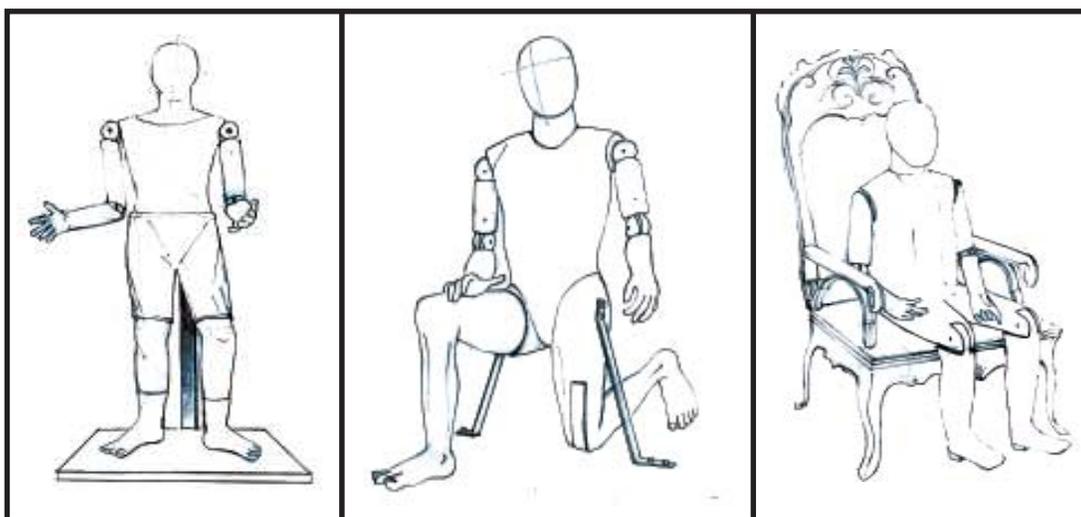
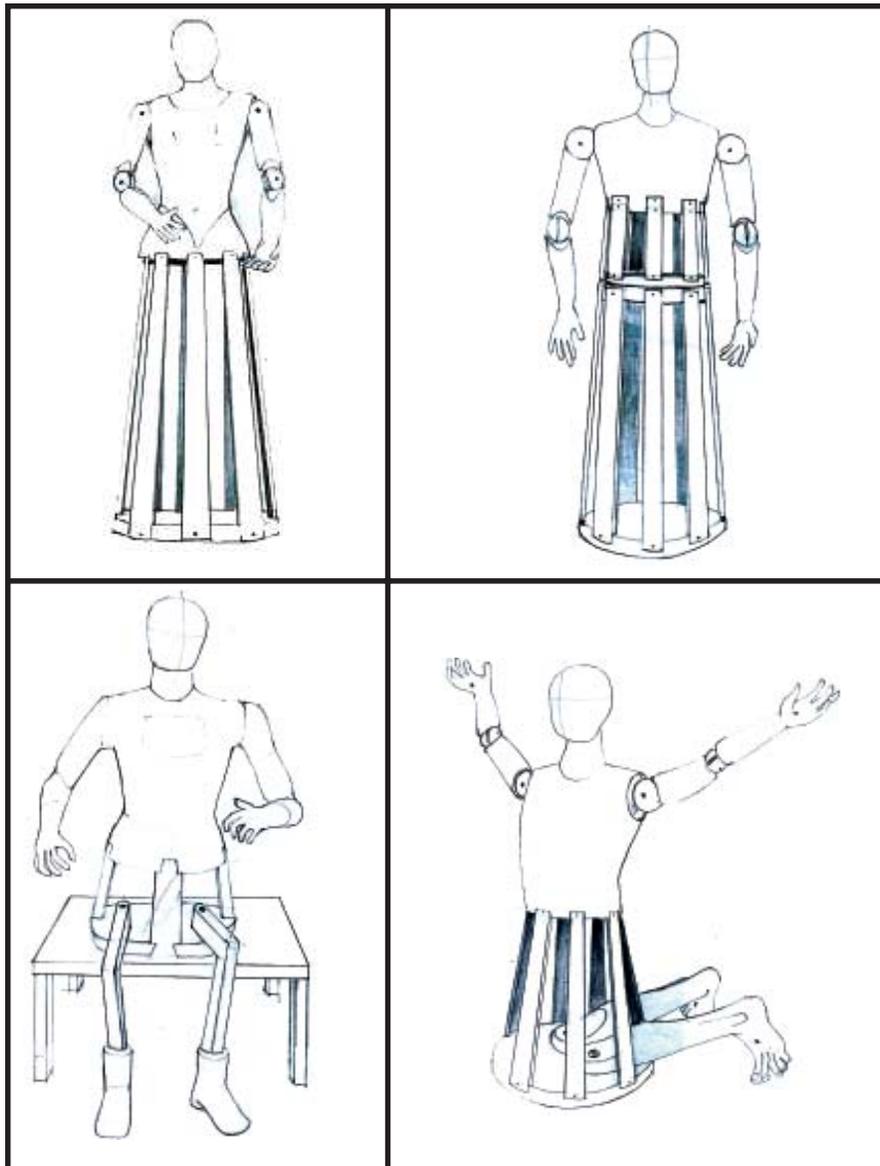


Figura. 120, 121, 122 - Corpo Inteiro ou anatomizado – imagem de pé, joelhos e sentada

A **Imagem de Roca** possui uma estrutura bem mais simplificada que as anteriores, tendo um gradeado de ripas, em substituição aos membros inferiores, ou uma espécie de armação de madeira substituindo toda a anatomia escondida sob as vestes. A simplificação da forma anatômica não quer dizer necessariamente que há desqualificação da imagem do ponto de vista construtivo, pois se trata de uma nova maneira de estruturar o corpo, que muitas vezes chega a um requinte extremo de execução da talha e até mesmo com requintes de detalhes de policromia. Possuem todas as características gerais da imagem de vestir, citadas acima. De acordo com a iconografia representada podem também se apresentar de pé, joelhos ou sentadas.

Existe uma grande variação das formas da roca em se tratando de uma imagem posicionada de pé. Há gradeados de ripas que partem do peito, da cintura ou do quadril até a base da escultura. Há modelos onde a roca é bipartida, do peito até o quadril e do quadril até a base. Sendo o modelo mais comum aquele em que a roca sai do quadril até a base. A base pode ter forma

arredondada, retangular ou quadrada e o formato da roca também segue este direcionamento. Ou seja, há rocas perfeitamente redondas, outras ovaladas, outras quadradas ou mesmo retangulares. O numero de ripas também vai variar bastante e de certa forma segue coerentemente estes formatos. Há imagens com apenas 4 ripas e outras com numero superior a 10. Em algumas esculturas foi encontrada uma ripa central, no meio da roca, que pode partir da cintura, do quadril ou mesmo do peito. Acreditamos que sua utilização poderia estar vinculada a uma maior firmeza e resistência para o gradeado de ripas. **(FIG. 123, 124, 125, 126)**



**Figura. 123, 124, 125, 126 - Imagem de roca - de pé, sentada e de joelhos**

Encontramos no conjunto de imagens do Museu Casa dos Otoni, no Serro, Minas Gerais, um modelo de ripas que difere de todo o restante visto nesta pesquisa. As ripas possuem nas laterais da roca uma forma abaulada, como se formassem uma linha mais estreita na cintura, abrindo até os quadris e continuando em arco até à base, fechando a forma arredondada, como que a insinuar uma saia. É como se as ripas quisessem anatomizar o corpo em curvas e contracurvas. Este modelo foi encontrado de duas formas, saindo do peito até à base e saindo da cintura até à base. (FIG. 127, 128)

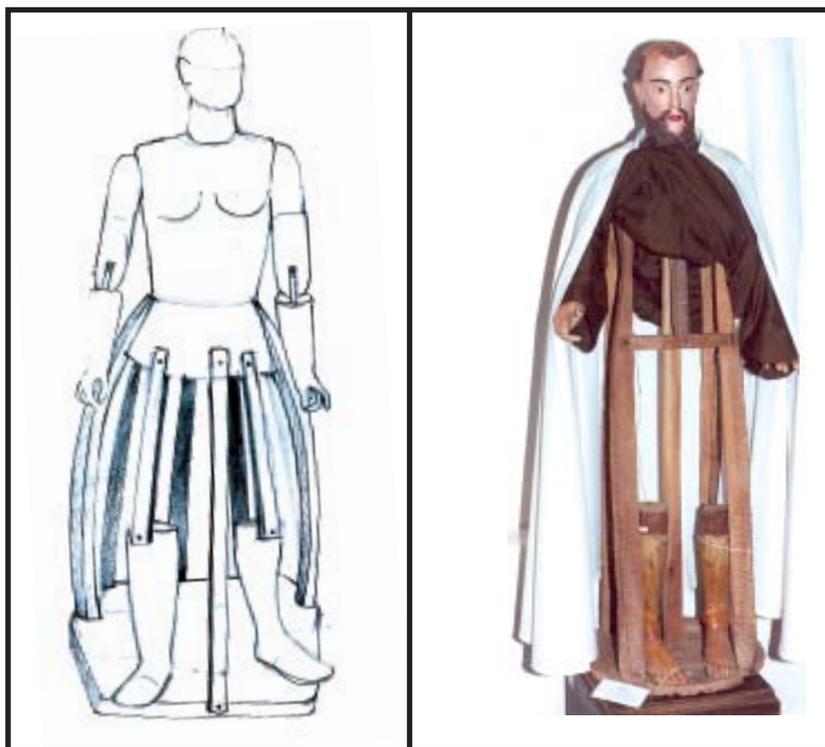


Figura. 127, 128 - Imagem de roca abaulada - da cintura até os pés e do peito até os pés

Apesar da existência da roca, algumas imagens podem ter pernas, pés ou até mesmo somente a ponta dos pés. Geralmente os pés são definidos somente na madeira e parcialmente policromados. Estas partes da anatomia dos membros inferiores podem ser encaixadas simplesmente ou fixados na base por pinos, ou presas a ripas especialmente definidas para tal. O tronco pode ser definido apenas pelos ombros e parte do peito, dos ombros até a cintura ou até os quadris. Podem se apresentar maciços, ocos e ocos com tampo às costas. Geralmente se apresentam sem policromia e com forma bastante tosca, mas podem ocorrer casos de extrema sofisticação das formas do

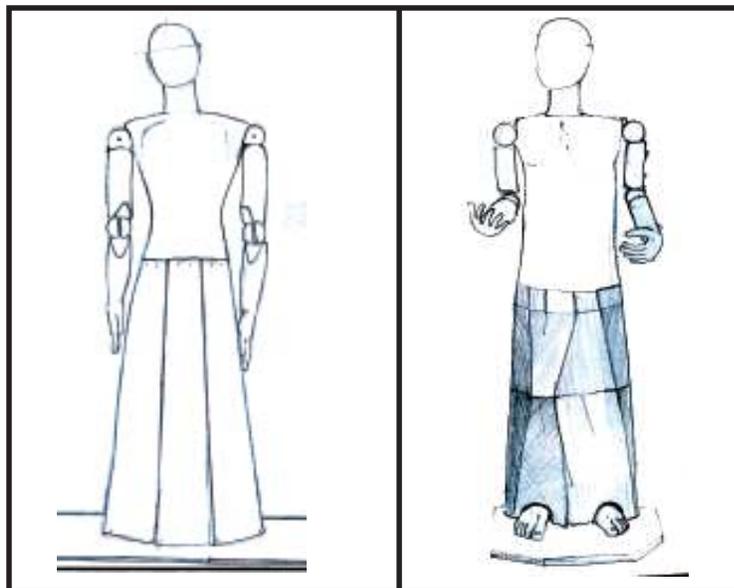


**Figura. 129 - Imagem de roca feminina (com representação dos seios) Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Diamantina**

tronco inclusive com definição de seios e cintura em imagens femininas. Como exemplo, temos na Igreja da Ordem Terceira de Diamantina, a imagem de roca de Santa Margarida de Cortona, que apresenta definição do tronco com representação bastante realista dos seios, em perfeita talha e carnação. **(FIG. 129)** A mesma iconografia em São João del Rei, possui os braços e as mãos fazendo um jogo de formas que escondem a existência dos seios no peito nu. Apresenta o corpo definido até o quadril com primorosa carnação marcando a presença das chagas no corpo, com manchas e pingos de sangue. (ver capítulo 1 - pág. x e item neste capítulo pág. x)

Há algumas esculturas que apresentam uma estrutura singular, mas que poderíamos classificá-las no grupo das rocas. Há uma imagem de Santa Coleta na “Casa dos Santos” de Salvador onde a roca partindo do quadril possui as ripas totalmente unidas na forma de um cone. Em Diamantina, no Museu do Diamante, encontramos

um fragmento de uma imagem sem cabeça e membros superiores, mas com o mesmo cone em substituição dos membros inferiores. Também em Diamantina, na Igreja da Ordem Terceira, há uma imagem de São Francisco penitente que igualmente possui esta mesma estrutura de ripas unidas, porém num formato mais irregular entre um cone e um retângulo. **(FIG. 130, 131)**



**Figura. 130, 131 - Estrutura unida formando um cone e um retângulo**

**As Imagens de Corpo Inteiro/Roca** são uma categoria intermediária entre as imagens de corpo inteiro anatomizadas e as imagens de roca, pois possuem o corpo entalhado em algumas partes, mas em outras é utilizada a colocação de pequenas áreas de ripas para complementação da imagem. Temos imagens onde aparecem ripas entre o joelho e a coxa, entre a coxa e o quadril, entre a cintura e o peito, etc. Possuem todas as características gerais da imagem de vestir, citadas acima. (FIG. 132, 133, 134)

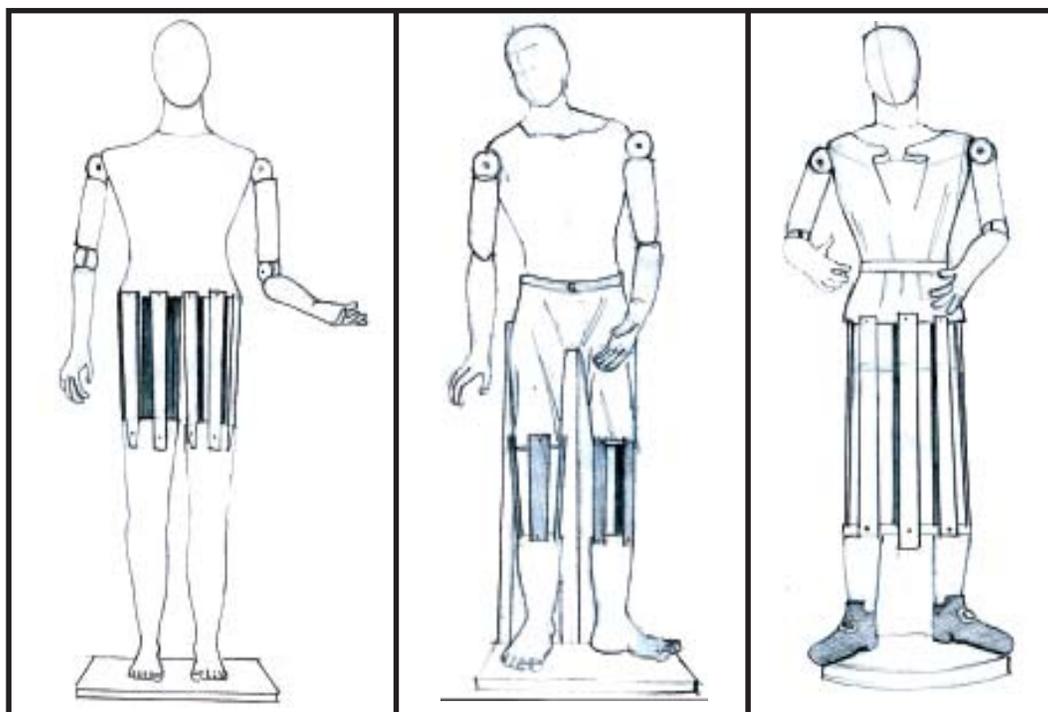


Figura. 132, 133, 134 - Imagens de corpo inteiro/roca

Finalizando, sempre que tivermos uma imagem onde ocorra a utilização das ripas de madeira em substituição às partes do corpo definiremos como imagem de roca. Ou seja, **uma imagem de roca é sempre uma imagem de vestir, mas uma imagem de vestir, nem sempre é uma imagem de roca.**

#### 4.8 - ARTICULAÇÕES E OUTROS MATERIAIS

Weisbach<sup>107</sup> afirma: com o intuito de aproximar o divino ao humano, a arte barroca utiliza-se de todas as engenhosidades, artifícios e recursos naturalistas e ilusionistas para tocar a alma da população e fazê-la se identificar com a representação divina.

<sup>107</sup> WEISBACH, 1948, p.21.

No afã de semelhança ao humano, a imaginária devocional vai buscar, principalmente na Espanha e América hispânica, materiais próprios a esta característica. O vidro, o cristal e o espelho foram utilizados na representação de olhos, lágrimas e palato, estes materiais propiciam efeitos de brilho, transparência, translucidez e umidade desejados nestas representações. O nácar, a madrepérola e o chifre de touro foram utilizados para representação de dentes e unhas das mãos e pés. Os olhos, quando esculpidos e policromados, cumprem perfeitamente sua representação, porém, os olhos de vidro tem muito mais realismo. O vidro possui as características necessárias à representação do olho humano, uma certa translucidez e luminosidade. No entanto, não encontramos esta variedade de materiais nas imagens estudadas, sendo o mais comum apenas os olhos de vidro.

A imaginária de vestir se apropriou de todo tipo de indumentária, desde roupas de baixo até os mais requintados trajes, onde estão presentes os melhores tecidos, inclusive seguindo a moda da época. Associado ao tecido, desenvolveu-se a opulência dos bordados, onde a beleza dos motivos e ornamentação com fios de ouro e prata demonstravam riqueza e deslumbramento. Em Sevilha, por exemplo, o gosto pela profusão ornamental das vestes, bordados e adereços que carregam, não tem comparação em nenhum outro lugar. As jóias também foram muito utilizadas principalmente nas imagens da Virgem: brincos, colares e anéis com pedras preciosas enfeitavam as imagens em profusão. Associou-se ainda, à arte de trabalhar o metal, na confecção de coroas, resplendores, espadas e demais atributos, com grande riqueza e sofisticação. E ainda foi utilizado o cabelo, para fazer as perucas e cílios.

A policromia da imaginária aqui estudada é bastante simplificada, basicamente se resumindo à carnação, que por isto mesmo, tem um alto nível de elaboração, com representações da pele, pingos de sangue, hematomas e feridas. Nas outras áreas encobertas pelas vestes há uma policromia simplificada geralmente de apenas uma cor, ou sem policromia. Em geral, nas esculturas estudadas do Cristo Morto e Senhor dos Passos há um exagero na representação das marcas de sofrimento na carne, como feridas, hematomas e pingos de sangue. Encontramos em algumas esculturas a utilização do couro / pelica como recurso para se obter o máximo de realismo na representação da ferida. Além disso, o couro foi utilizado para encobrir as articulações nas imagens onde não há vestes, como por exemplo, os Cristos Crucificados.

A imaginária processional em estudo tem como característica comum a articulação, que permite à escultura ser movimentada, mudando sua posição de acordo com os objetivos e a função para

a qual foi executada. Assim definimos duas funções das articulações: alterar a gestualidade da escultura, possibilitando a mudança iconográfica e promover a facilidade no ato de vestir as imagens. Webster, também determina que suas funções são referentes à facilidade no ato de vestir as imagens e de afixar seus atributos, bem como a variação da iconografia dentro do contexto narrativo.<sup>108</sup>

A técnica de execução das articulações das imagens pesquisadas é variada, tendo sido encontrados quatro modelos por nós definidos: Esfera macho/fêmea; Macho/fêmea simplificado; Esfera bipartida; Esfera maciça.<sup>109</sup> Durante esta pesquisa das imagens das ordens terceiras franciscanas pudemos constatar que os sistemas se repetem, não sendo encontrado nenhum novo modelo de articulação. No entanto, podemos afirmar que o modelo mais comum encontrado é o sistema macho e fêmea simplificado.

#### **4.9 - MATERIAIS E TÉCNICAS NAS IMAGENS DE VESTIR**

O estudo dos materiais e técnicas é fundamental para o conhecimento da obra, ele nos guia para uma correta interpretação do nosso objeto de estudo. É necessário um conhecimento teórico sobre os materiais e as técnicas numa abordagem mais ampla, assim como o desenvolvimento de uma metodologia de análise sistemática para o objeto a ser investigado. Para isso, foi fundamental neste trabalho uma ficha catalográfica documental e um banco de dados para uma análise mais ampla e uma interpretação crítica dos resultados, não perdendo de vista a interdisciplinaridade da pesquisa.

##### **4.9.1 - MADEIRA**

As imagens de vulto de talha inteira e as imagens de vestir das ordens terceiras franciscanas no Brasil são executadas basicamente no suporte madeira.<sup>110</sup> (ver cap.2 pagina 10)

---

<sup>108</sup> *Articulated limbs facilitated both the dressing of the imagen de vestir and the affixing of any properties it might be required to carry or wear...(...) moveable limbs also permitted the sculptures to play a variety of roles within a narrative context.*

WEBSTER, 1998, p. 62-63.

<sup>109</sup> QUITES, 2001, p.132.

<sup>110</sup> Segundo Robert Smith, a arte de esculpir a madeira é muito antiga, mas no fim do século XV e princípios do século XVI criaram-se as bases da talha policromada e dourada como uma das maiores expressões da arte ibérica. A sua importância perdurou e aumentou, até nos séculos posteriores, em Portugal e Espanha, quando, no resto da Europa, salvo Alemanha, a escultura de madeira deixava de ser empregada, sobretudo nos adornos das igrejas. SMITH, 1962, p. 7

Há doze anos trabalhando com a escultura policromada em madeira no Cecor<sup>111</sup> podemos considerar o cedro<sup>112</sup>, a madeira mais utilizada nas imagens, constatado através de análises<sup>113</sup> de identificação; através de documentação primária; e mesmo da tradição oral. Esta escolha estava de acordo com suas características técnicas de durabilidade, boa trabalhabilidade e abundância no Brasil.

Segundo Coelho<sup>114</sup>, no século XVIII a madeira foi o material mais utilizado como suporte da imaginária em todo o Brasil.

Em Minas Gerais cujos povoados e vilas começam a existir a partir de 1696, após a descoberta do ouro, a madeira mais utilizada foi o cedro, extraído da árvore *Cedrella fissilis* Vel., da família Meliaceae. (...) dentre 73 esculturas cujas madeiras foram analisadas, foi identificada a cedrella, nosso conhecido cedro, em 55, e outras madeiras em 18, sendo que em apenas duas delas a madeira não era brasileira.

O cedro brasileiro, *cedrella sp*<sup>115</sup>, é uma Angiosperma, no entanto a literatura cita como o verdadeiro cedro, o *cedrus sp* que é uma Gimnosperma e são conhecidas três espécies. *El cedro de la antigüedad es el cedro del Líbano, utilizado em la construcción de las tumbas de los primeros reyes de Egipto y por Salomón para la construcción de su Templo; el cedro del Himalaya, del norte de la Índia, también es muy famoso y la tercera especie es el cedro del Atlas, el cedro atlántico, de las montañas de Argélia y Marruecos.*<sup>116</sup>

<sup>111</sup> CECOR - Centro de Conservação Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais- UFMG

<sup>112</sup> O cedro é símbolo da perenidade, da permanência do vigor e da nobreza, em outra ordem da imortalidade. REVILLA, Federico. Diccionario de iconografía y simbología. Madrid, Cátedra. 1995

<sup>113</sup> As análises foram realizadas pelo Laboratório da Anatomia da madeira, do IPT- sob a responsabilidade do Sr Geraldo José Zenid, a quem agradeço a disponibilidade e atenção sempre que solicitado.

<sup>114</sup> COELHO, 2005. cap.4, p. 233-280, p. 235, 235.

<sup>115</sup> Cedro - *Cedrela sp* família – Meliaceae. O gênero *Cedrela* em nosso país é representado por várias espécies, sendo porém, 3 as principais: *Cedrela Odorata L.*, comum na floresta amazônica, em terra firme em várzeas altas, estendendo-se até o norte do estado do Espírito Santo; *Cedrela Angustifolia S. & Moc.* Em florestas úmidas da região costeira, desde o Estado do Espírito Santo até o sul do país e *Cedrela Fissilis Vell.*, em matas do interior, desde o Estado de Minas Gerais até o Rio Grande do Sul. Uma das mais importantes madeiras do país, dependendo da cor castanha que as caracteriza ser mais ou menos acentuada, pode receber o nome de cedro-rosa, cedro vermelho, cedro branco, dependendo da cor castanha que as caracteriza ser mais ou menos acentuada. No comércio internacional, as madeiras de *Cedrela* são conhecidas por Cedar, Ceder, cedro, etc.

MAINIERI, 1989, p 129.

<sup>116</sup> LA MADERA, 1986, p. 235, 261.

Como provam os documentos, a madeira de cedro era a melhor para ser utilizada na confecção da talha, de andores e mesmo de imagens, sendo geralmente exigida aquela de melhor qualidade. Em Mariana vemos documentada a utilização do cedro para o tapavento da igreja, sendo sua procedência o local denominado *Bacalhau*, situado nas proximidades de Mariana. No ano de 1825 foi feito um pagamento de “ (...) *quatro pranchões de cedro para o tapavento da Capela, que conduziram da Barra do Bacalhau/para esta cidade.*”<sup>117</sup> ..[grifo nosso]. Também em Ouro Preto para a construção dos altares laterais da Ordem Terceira de São Francisco, em 1825 é dada a relação das madeiras de cedro, “(...) *toda esta madeira há de ser livre de brozio(alburno) e muito perfeita(...)*”<sup>118</sup>

Segundo Vasconcellos<sup>119</sup>, em Ouro Preto no ano de 1730, pleiteando auxílio do Senado da Câmara para a reconstrução da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, informa a Irmandade do Santíssimo Sacramento que “*até as madeiras vem de distâncias grandes com muito custo e despesa*” o que contraria a hipótese das povoações terem se iniciado em meio a grandes florestas.

Em 1844 no contrato da “Casa dos Santos” da Ordem Terceira de Salvador estabelecia-se um total de 23 nichos, e num dos itens do contrato estabelece-se que “(...) *a obra deveria ser feita de cedro da melhor qualidade que se possa haver, sem branco (alburno)*<sup>120</sup> *algum, e sem que possa admitir outra qualidade de madeira, seja qual for o pretexto ou razão.*”<sup>121</sup> [grifo nosso]

Na Venerável Ordem Terceira do Rio de Janeiro temos Termos de obrigação de Obra assinadas por Joaquim Alves de Souza Alão da confecção das imagens da Procissão de Cinzas. Ao todo foram oito imagens para a Procissão de Cinzas. Nos três Termos encontrados temos a seguinte exigência quanto à madeira: “(...) *tudo da mais superior madeira de cedro, sem brozio, branco, fendas ou outro qualquer defeito prejudicial...*”<sup>122</sup>

<sup>117</sup> Livro de Recibos da Ordem Terceira de São Francisco de Mariana. Período do volume- 23 de setembro de 1790 a 04 de outubro de 1873. 142v. Pertencente ao Arquivo da Ordem Terceira de Mariana.

<sup>118</sup> TRINDADE, 1951, p. 415,416.

<sup>119</sup> Vários outros documentos da época, relativa à proteção, de certo modo exagerada, das matas existentes, levam a idêntica conclusão. Em 1733 determina a Câmara “nenhuma pessoa, de qualquer espécie que seja, possam cortar matos nem largar fogos às capoeiras nem matas virgens uma légua na circunferência desta vila pelos prejuízos que causa a estes povos pelas faltas de lenha. “ A simples regulamentação do uso dos matos, desde os primórdios da vila, sugere a sua pouca ocorrência, limitada talvez as enseadas e barrocas destas serras(...)” VASCONCELLOS, 1977, p. 110-111.

<sup>120</sup> Ao contrário do Cerne, o alburno ou branco da madeira é a parte mais recente da madeira, rica em nutrientes quando a árvore foi cortada e portanto, facilmente sujeita ao ataque de biológico.

<sup>121</sup> ALVES, 1948, p. 106.

<sup>122</sup> Livro 3º Termos da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. Anos de 1756-1795, f. 277, 283, 287.

Webster<sup>123</sup> cita que a madeira mais utilizada pelas Irmandades foi o “cedar”<sup>124</sup> (cedro) por suas características de durabilidade e fácil trabalhabilidade, e era também a madeira mais cara. O cedro “de las Índias” foi freqüentemente requisitado nos contratos dos artistas e deveria ser importado do Novo Mundo. Mas outras madeiras como *pine* (*pinheiro*), *chestnut* (*castanheiro*), *cypress* (*cipreste*), e *oak* (*carvalho*) eram relativamente baratas desde que disponíveis na península. O cedro deveria ser empregado somente nas figuras principais enquanto o pinho era suficiente para as figuras secundárias. No caso das imagens de vestir somente a cabeça, mãos e pés eram esculpidas em cedro, enquanto a armadura de sustentação da imagem deveria ser de madeira mais barata. A autora cita um exemplo de 1621 onde foi contratado o escultor Juan de Mesa para fazer um nazareno especificando que o corpo deveria ser de *pine* e a cabeça, mãos e pés de *cedar*, e os braços articulados.

Na nossa pesquisa do estudo da técnica construtiva do suporte das imagens de roca, não nos foi possível fazer uma análise das madeiras de todas as obras estudadas, no entanto, constatamos que algumas obras apresentam madeira de melhor qualidade nas áreas mais nobres como as mãos, pés e mesmo partes do corpo, enquanto o gradeado de ripas é feito com madeiras variadas.

#### 4.9.2 - POLICROMIA

As imagens articuladas sempre possuem uma carnação muito primorosa, porque geralmente são representadas sem as vestes. Por exemplo, as imagens do Cristo Crucificado, Cristo Morto, Senhor dos Passos, e outros, possuem nas representações da carnação, definição de hematomas, chagas e escorridos com pingos de sangue. Possuem também a colocação do couro policromado, sobre as articulações, permitindo um total realismo da área de carnação como um todo. **(FIG.135)**.

<sup>123</sup> Cedar was the preferred wood of the confraternities. It was exceptionally durably and resistant to insect infestation, and possessed a relatively fine and even grain that could be carved easily and smoothly. It was also one of the most costly woods. The Preferred cedar “de las indias” that was often requested in artistic contracts had to be imported from the New World; pine, chestnut, cypress, and oak were relatively inexpensive since they were available on the peninsula. Cedar might be employed only for titular sculptures, while pine might suffice for any subsidiary figures. In the case of the imagines de vestir, only the head, hands, and feet typically were carved of cedar, while the supporting armature of the figure might be constructed of a less costly wood. For example, in 1621, a confraternity in the town of Rambla contracted with Juan de Mesa for a nazareno, specifying that “the body must be of pine and the head, feet and hands of cedar, and the arms must be articulated.

<sup>124</sup> O cedro aqui especificado é uma conífera, gimnosperma, muito diferente do cedro brasileiro que é uma angiosperma dicotiledônea.

As imagens de vestir também possuem uma variação muito grande de formas de representação de policromia. Geralmente o rosto, as mãos, e mais raramente, os pés, possuem primorosa carnação pois, são as partes que ficarão visíveis. Já as partes que intencionalmente ficarão escondidas sob as vestes, podem não possuir policromia, ter uma policromia muito simplificada de apenas uma cor. Porém há casos em que o policromador se esmera, mesmo na execução de áreas que ficarão escondidas sob as vestes.



**Figura. 135 - Senhor dos Passos - Matriz de Santa Bárbara**

Nas imagens das Ordens Terceiras Franciscanas, temos exemplos bastante importantes deste preciosismo e erudição das policromias.

Podemos constatar uma policromia erudita em várias cabeças como, por exemplo, o papa de Diamantina, de São João Del Rei e Recife, que além de rica carnação possuem tiaras e solidéu com variadas técnicas, utilizadas em policromias nas imagens de talha inteira douradas e policromadas. **(FIG. 136, 137, 138)**



**Figura. 136,137,138 - Cabeças de Papas: de Diamantina, São João del Rei e Recife - Ordens Terceiras Franciscanas**

Outros exemplos estão nas carnações das imagens de Santa Margarida de Cortona de São João Del Rey, de Diamantina e de Sabará. A imagem de São João Del Rey não possui a definição dos seios, mas possui as marcas do cilício nos braços e na cintura, inclusive com colocação de

pingos de sangue. (Fig. 139, 140, 141, 142 ) A imagem de Sabará possui também rica policromia com representação dos seios e uma representação bastante realista das chagas nas costas (FIG. 143, 144 ) A Santa Margarida de Diamantina apesar de estar repintada, também possui uma riqueza grande na sua carnção.(ver capítulo.1, FIG.57)



**Figura. 139, 140, 141, 142-** Santa Margarida de Cortona- detalhe do rosto, das marcas do cilício na cintura e nos braços - São João del Rey - Capela da Ordem Terceira Franciscana



**Figura. 143, 144** - Santa Margarida de Cortona- detalhe da policromia nos seios e das chagas nas costas - Arquiconfraria do Cordão de São Francisco de Assis - Sabará

A policromia na imagem de vestir é uma das partes integrante de sua técnica construtiva, e podemos considerar que, em muitos casos, é usada uma primorosa técnica de execução principalmente nas carnações. Em Mariana, Manoel da Costa Atayde foi contratado para executar a carnação das imagens da Procissão de Cinzas, no ano de 1805, o que acreditamos se tratar de uma repolicromia. Este documento nos mostra que mesmo sendo a policromia uma parte menos importante na imagem de vestir, temos que considerar que, também ela deveria ser executada da melhor forma possível, pois as carnações eram feitas para serem vistas e deveriam ser bem cuidadas. (ver capítulo. 5, p. 335, 336, 337)

#### **4.9.3 - VESTES EM TECIDO NO BRASIL**

Segundo Magalhães, o vestuário de um modo geral não é um componente apenas necessário, entrando nesta categoria outros fatores como o luxo, a moda, o clima, os preços de custo, a hierarquia social. As transformações por que passa a moda no ocidente ocorrem, sobretudo a partir do século XVI, em um itinerário bem delineado, que vai da Espanha à Itália, para chegar

à França nos séculos XVII e XVIII, acompanhando a hegemonia política dos respectivos países. Evidentemente ela se limita a uma parcela da população e, quando esse privilégio é ameaçado, o grupo de elite e/ ou o Estado protegem-se fazendo baixar as famosas pragmáticas. Já no período em que começa a manifestar-se o declínio da produção aurífera brasileira, é lançada a pragmática de 24/05/1749. São trinta e um “Capítulos”, contra o “pernicioso luxo”, as superfluidades e os frívolos ornatos, no que diz “respeito aos vestidos, móveis e outras despesas e usos que convém moderar ou reformar”. O que nos interessa nesta lei é a ressalva sobre os ornamentos para o culto divino, que ficam desobrigados das novas imposições.<sup>125</sup>

Januário<sup>126</sup>, nos inventários, *post-mortem* nas Minas Colonial mostra a variedade de tecidos importados: “Boa parte dos tecidos empregados em suas vestes veio da França, Bretanha, Holanda, Cambraia ( porto da Índia), Hamburgo, Índia e Portugal. Muitos receberam a denominação das regiões, como por exemplo: “bretanha”, “holanda”, “cambraia”, “lilá”.

Podemos ver uma série enorme de gastos com ricos tecidos, que eram despesas consideráveis para as irmandades e seus devotos. Estes tecidos eram usados nas vestes das imagens dos terceiros franciscanos, bem como sobre todos os tecidos usados na ornamentação dos andores para as procissões, e mesmo na decoração das igrejas para as festas religiosas.

Campos se refere à riqueza e o preço altíssimo dos tecidos e suas guarnições, e nos dá alguns exemplos:

“Para se ter uma idéia existiu pano de púlpito franjado estimado em 20 mil reis, casula e estola com *galões* e franjas de ouro em dez mil reis, uma franja e galão de ouro, de um manípulo de *melania*<sup>127</sup> vermelha, pouco mais de 25 mil reis.”<sup>128</sup>

Os tecidos utilizados para os andores também eram ricos e variados como demonstra o andor do pontífice confirmando a regra com São Francisco na procissão de 1693 em São Paulo.

(...) tem de fabrica Nosso Padre cabeça, mãos, pés, corpo, tudo de pau, e seu hábito, capelo e cordão, e a regra que leva nas mãos, e o pontífice tem cabeça, corpo, mãos e pés, tudo de pau, cadeira de espaldar,

<sup>125</sup> MAGALHÃES, 1987, n. 65, p. 153, 159, 171, 173.

<sup>126</sup> JANUÁRIO - 2006, p. 178

<sup>127</sup> Melania - Espécie de tecido ondedado, de seda ou de lã, próprio para decoração. BUENO p. 842

<sup>128</sup> CAMPOS, Festa: Aspectos da Semana Santa em Minas Gerais (séculos XVIII e XIX. p. 15- no prelo)

camisa, loba de *tafetá*<sup>129</sup> vermelho, alva, estola, capa de asperges, dossel com seu varão de ferro e a cobertura de catalufa; quatro hábitos e capiotes para os carregadores, quatro forquilhas, quatro almofadas de *holandilha*<sup>130</sup>, quatro jarras com seus ramalhetes; mais o pendão de *tafetá* com sua tarja.(grifos nossos)<sup>131</sup>

Em São Paulo os gastos com tecidos para os andores eram grandes, em 1759 o andor das Chagas foi remodelado e para tal foi comprado 14 metros e meio de *damasco*<sup>132</sup> roxo, mais de sete metros de *retrós* para franjas, duas peças de pano *holandilha* dobradas para forros. Neste mesmo ano de 1759 a Ordem resolveu a completa e inteira renovação de todos os paramentos e ornamentos da capela, da sacristia, dos andores da procissão e mesmo compra de novas imagens, mandando vir do Rio de Janeiro.<sup>133</sup>

Em Ouro Preto no ano de 1757 a Venerável Ordem Terceira de São Francisco de acordo com Termo da Meza estabelece que para a Procissão de Cinzas era necessário tecidos de *damasco* roxo e carmezin e *galões e franjas* de ouro para os ornamentos dos andores da dita Ordem e que os mesmos deveriam ser buscados no Rio de Janeiro.<sup>134</sup>

No Livro 1 de Inventario dos Bens e Fabrica pertencente a Venerável Ordem Terceira de Ouro Preto, nos anos 1751-1795, no ano de 1767, podemos ter uma idéia das peças estruturais e de ornamentação e tecidos necessária para que os andores tivessem todo esplendor que exigia a procissão. Entre os itens:

32 forquilhas com seus recontros de ferro; 36 almofadinhas de *Ruão*<sup>135</sup> preto; 1 trempe de ferro com suas tarraxas, e parafusos; *chamalote*<sup>136</sup> verde para o Monte do Andor da Ordem; *Ruão* azul que serve para a

<sup>129</sup> tafeté - tecido lustroso, feito de fios de seda retilineos e bem tapado. SILVA, Antonio de Moraes. Dicionário da Língua Portuguesa. Fac- símile 2 ed. (1813). Rio de Janeiro: Litho Tipografia Fluminense, 1922. volume X p.594

<sup>130</sup> holandilha- (do Espanhol Hollandilla) – tecido grosseiro de linho, próprio para entretelas. <http://trajes.no.sapo.pt/GlossárioVestuario.sec.XV.XVI.html>

<sup>131</sup> ORTMANN, 1951, n 16, p. 128.

<sup>132</sup> damasco- tecido de seda com desenhos lavrados, que se fabricava em Damasco. Tecido de seda, lençaria, lã, de sorte que parte dele fica liso, e a outra acetinado, a outra de superfície áspera, fazendo a diferença de vários lavores. BUENO, 1975, 9 ed. , p. 380.

<sup>133</sup> ORTMANN, 1951, p. 133-134.

<sup>134</sup> Deliberações – Consistório da Igreja Matriz de N. S. da Conceição, Igreja e consistório de São Francisco de Assis volume 155 anos 1757-1768- folha 2 - 12/11/1757 (Arquivo Ouro Preto)

<sup>135</sup> ruão - espécie de tecido de linho que se fabricava em Ruão. SILVA, 1945, 10 ed. V. 9, p.725.

<sup>136</sup> chamalote- tecido de seda que pelos desenhos forma ondas, chamam. BUENO, 1975, 9 ed. , p. 294

nuvem do andor da Ordem; 1 cobra grande verde que vai no Andor de Nossa Senhora da Conceição; duas trempes de ferro dos andores maiores; 57 forquilhas para quem carregar os andores; Um dossel de *damasco* e Carmesim com *franja e galão* do andor da Cúria, Quatro sanefas do dito andor e com a mesma guarnição, Quatro ditas do andor de São Francisco da Penitencia, todas estas com franjas...<sup>137</sup>.

Nos Livros de Receita e Despesas<sup>138</sup> da Ordem Terceira de Ouro Preto podemos ver recibos de pagamento de vários tecidos usados nos ornamentos dos andores: *tafetá para a nuvem do andor do Sr. da Ordem; cangicana para a dita nuvem; Nobreza*<sup>139</sup> *roxa para as mangas da Cruz da Penitencia; veludo*<sup>140</sup> *verde para o Monte do Andor do Sr. Retroz*<sup>141</sup> *carmezin para as chagas de N. S. Pe. S. Francisco. Além do pagamento para armar os andores.*<sup>142</sup>

Em Mariana no ano de 1793 a Ordem Terceira<sup>143</sup> fazia entrega um setial<sup>144</sup> de *damasco* com *franjas*<sup>145</sup> *de ouro* da boca da tribuna e mais quatro setiais da boca de quatro altares colaterais, todos de damasco e de *retroz*. Isto demonstra que os tecidos eram usados na complementação da decoração das igrejas.

Em Ouro Preto, nos Inventários<sup>146</sup> dos Bens e Fábrica da Venerável Ordem Terceira de Ouro Preto dos anos de 1751 – 1795, vemos tecidos especificados para as vestes dos

<sup>137</sup> Livro 1 de Inventario dos Bens e Fábrica pertencente a Venerável Ordem Terceira. Anos de 1751-1795, v.. 209, Ano de 1767, f.31 v. Pertencente aos Arquivos da Paróquia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias de Ouro Preto- APNSC- (microfilmes e acervo original)

<sup>138</sup> Receita e Despesas do Consistório da Igreja Matriz de N. S. da Conceição e Capela São Francisco. Volume 216 Anos 1751-1812. Livro 1 de receita e despeza da Ordem Terceira de São Francisco de Villa Rica, anno MDCCLII (1752) volume 216 folha 2v, 1751

<sup>139</sup> nobreza- nome de um tecido de seda vulgar. BUENO, 1975, 9 ed. , p. 916.

<sup>140</sup> veludo- tecido de seda, de algodão ou de lã, o qual de um lado é mais ou menos veloso e macio. BUENO, 1975, 9 ed. , p. 1407.

<sup>141</sup> retroz- fio ou fios de seda torcidos

<http://trajes.no.sapo.pt/GlossárioVestuario.sec.XV.XVI.html>

<sup>142</sup> Receita e Despesas Consistório da Igreja Matriz de N. S. da Conceição e capela São Francisco Volume 216 anos 1751-1812 Livro 1 de receita e despeza da ordem Terceira de São Francisco de Villa Rica, anno MDCCLII (1752) volume 216 folha 50, 1761

<sup>143</sup> Livro de Termos da Ordem Terceira de Mariana de 09/08/1758 a 28/08/18[80]. Arquivo da Ordem Terceira de Mariana.

<sup>144</sup> Setial, sitial cital: Banco ou genuflexório , com paramento e almofada, destinado nas igrejas a pessoas de maior distinção. ÁVILA, Afonso. Barroco mineiro. Glossário de arquitetura e ornamentação. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996. p. 175

<sup>145</sup> franjas - Ornamento que consiste de fios ou tiras pendendo da orla de um tecido. HOUAISS

<sup>146</sup> Livro 1 de Inventários dos Bens e Fabrica ...Ouro Preto, anos 1751-1795, v. 209.

especificados para as vestes dos santos, hábitos de *camelão*<sup>147</sup> para os Bem Casados, hábitos de *seda*<sup>148</sup> parda das santas, túnicas e murça de *Chamalote* para os cardeais.

Em Mariana o Termo de 1760 estabelece a doação de várias imagens, com suas vestes, entre elas encontramos vários tecidos citados acima, entre eles: esquião<sup>149</sup>; *cordovão*<sup>150</sup>, *barbarisco*<sup>151</sup>

A Ordem Terceira de São Francisco de Mariana nos mostra uma quantidade de gastos com os tecidos para os hábitos dos santos desde o final do século XVIII, até quase o final do XIX.<sup>152</sup> Em 1792 são realizados gastos com tecidos para fazer os hábitos das imagens da ordem. Em 1795 é feito pagamento de *seda* para o hábito de São Roque. Nos primeiros anos do século XIX, na Ordem Terceira de Mariana, continuam os gastos com as imagens e ornamentos feitos com tecidos, pois em 1803 são feitos pagamentos para um alfaiate que trabalhou para a Procissão de Cinzas. Este alfaiate recebeu duas oitavas de ouro. Em 1808 foi gasto *algodão*<sup>153</sup> tinto para os hábitos dos santos no valor de cinco oitavas e meia e um vintém de ouro, e um tecido específico para o hábito do patriarca que custou dezessete oitavas e doze vinténs de ouro. Em 1811 e 1812 mais gastos com os hábitos dos santos. Em 1817 São Domingos também recebe um hábito de *seda* preta e branca. Em 1824 e 1829 é feito pagamento por hábitos para os santos e hábitos e capuzes para os Inocentes. Em 1850 há um pagamento de cordões para as imagens, se trata dos cordões dos hábitos. Também em 1850 são feitos pagamentos para os véus dos santos e pano de *algodão* para os hábitos dos inocentes. Em 1850 foi gasto barbante de *linho*<sup>154</sup> para alvas, chita<sup>155</sup> e forro para três colchas, hábitos para Santa Isabel e São Roque e chita para o cortinado do Santuário.

Em Ouro Preto no ano de 1845 podemos ver a mesma utilização de tecidos para a ornamentação da Igreja da Venerável Ordem Terceira. O Procurador Geral da Ordem promove um (...) *Citial*

<sup>147</sup> camelão - Estofa grosseiro impermeável feito primitivamente com pelo de camelo, depois substituído por pelo de cabra, seda e lã. SILVA, 1945, 10 ed., v. 2, p.800.

<sup>148</sup> seda - tecido muito fino confeccionado a partir do fio do bicho da seda. <http://trajes.no.sapo.pt/GlossárioVestuario.sec.XV.XVI.html>

<sup>149</sup> esquião - não encontramos referência

<sup>150</sup> cordovão - couro de cabra, de textura unida e curtido usado no fabrico de tecidos. HOUAISS

<sup>151</sup> barbarisco - não encontramos referência

<sup>152</sup> Livro de Recibos ..... Mariana, 23 de setembro de 1790 a 04 de outubro de 1873, f. 7v, 54v, 78v, 85v, 104v, 158v, 192v, 194, 205.

<sup>153</sup> algodão- fio ou tecido que se fabrica com os pelos que recobrem a semente do algodoeiro. HOUAISS

<sup>154</sup> linho- tecido feito das fibras de uma planta do gênero *Linum*, usado na confecção de trajés finos e leves, apropriado para climas tropicais. HOUAISS

<sup>155</sup> chita- tecido de algodão, ralo, de pouco valor, estampado em cores. HOUAISS

*grande de damasco de seda para o Arco Cruzeiro (...) um dito para a boca do Throno e dois ditos pequenos para os nichos dos dois Altares de Talha(...) um docel novo para o Trono, pois o que havia era mais trapos do que docel(...)cortinado para a Sachristia(...) quatro Cetiaes para os quatro Altares Collateraes, que ainda não estão com obra de talha; (...)um Cital grande para o Arco do Coro, e ainda que seja damasco de lã, por se não achar do de seda no Rio de Janeiro sempre são melhores, do que os que haviam, que eram nenhuns. Todas estas obras, que menciono, estão presentemente servindo em seus competentes lugares.<sup>156</sup>*

Segundo Alves,<sup>157</sup> em Salvador no ano de 1810 mandou-se fazer uma túnica de *damasco* de ouro para Nossa Senhora da Conceição, despendendo-se 135\$020 réis em *galão*<sup>158</sup> de ouro, renda, *damasco* de ouro, *bertanha*.<sup>159</sup> para o forro, aviamentos e feitio. O valor do alfaiate incluído nesta soma é de 4\$000 réis, ou seja, os tecidos obviamente eram mais caros que a mão de obra. No ano de 1849 foi feita a renovação das vestes das imagens da “Casa dos Santos” sendo feita uma doação de algumas irmãs da Ordem que contribuíram com 25\$000 cada uma. A autora considera irrisória a quantia gasta com os tecidos, aviamento e com a costureira. Os tecidos são *estamenha*<sup>160</sup>; *lapim*<sup>161</sup> preto; *durante*<sup>162</sup> branco; *cetim*<sup>163</sup> roxo de Macau; *nobreza* carmesim; veludo azul; renda verdadeira; borla de ouro; *retroz*, colchetes e outros aviamentos. Os recibos descritos somam a quantia de 331\$998. Pagou-se a costureira o valor de 70\$100 réis pelas vestes compreendendo hábitos, túnicas, forro de túnica, mantos e aviamentos.<sup>164</sup> Novamente vemos um valor baixo pago a mão de obra- costureira em relação ao valor dos tecidos que eram variados. Alves<sup>165</sup> cita um documento de 1887, que de certa forma contradiz sua citação anterior. Foi apresentada a proposta ao artista Lino Morais para

<sup>156</sup> TRINDADE Raimundo. 1951, p. 426.

<sup>157</sup> ALVES, 1948, p. 212.

<sup>158</sup> galão - cariel de fio de linho, seda, prata ou lã. HOUAISS, Antônio. Dicionário eletrônico. s/p.

<sup>159</sup> bertanha - bretanha

<sup>160</sup> estamenha - tecido grosseiro de lã, burel, batina. BUENO, 1975, 9 edição, p. 293

<sup>161</sup> lapim - sarja preta e fina de seda com que se faziam vestes e mantilhas e outras vestes e adornos para senhoras. SILVA, 1945, 10 ed., v. 6, p.149.

<sup>162</sup> durante - tecido de lã, lustroso como cetim. SILVA, 1945, v. 6, 10 ed., p.179.

<sup>163</sup> cetim - pano de seda muito liso e lustroso. Há muitas castas de cetim, setim chão, setim raso, setim lavrado, cetim aveludado, lavrado e borbadiho, setim aveludado com fundos de ouro, setim falsos de Itália Setim ditos de Burgos, chãos e lavrados. BLUTEAU, 1712, p. 623.

<sup>164</sup> ALVES, 1948 p.112.

<sup>165</sup> ALVES, 1948, p. 12.

fazer as vestimentas do Senhor Glorioso, S. Ivo, S. Domingos e São Luiz Rei de França por 485\$000 réis. As vestes de São Luiz Rei de França de acordo com a autora eram luxuosas e ficou tudo pelo valor de 180\$000 réis: os tecidos foram: manto de *veludo azul e nobreza branca*, *galão* e renda de ouro fino, hábito de *estamenha* de lã, murça de *veludo* de seda roxa forrado de *cetim* e arminho.”

Aqui há de se considerar a imagem representada, pois, uma veste real com certeza tem tecidos mais caros que simplesmente um hábito franciscano. E com certeza as vestes da Virgem, também possuem toda riqueza que a imagem da padroeira exige. No Rio de Janeiro em 1836, a Ordem manda vir do Porto as vestes para Nossa Senhora da Conceição e os ornamentos para seu andor. Os tecidos são *seda azul e branca*, rendas e *galões e franjas* de ouro fino.<sup>166</sup> Provavelmente esta veste é a que se encontra atualmente na imagem de Nossa Senhora da Conceição, tamanha é sua riqueza. (FIG. 145, 146)



Figura. 145, 146 - Imagem de Nossa Senhora da Conceição - (detelhe da veste) Rio de Janeiro

<sup>166</sup>MACHADO, 1922. s/n.

De 1830 em diante difundem-se os tecidos mais pesados, o veludo, a seda adamascada, os brocados, os tafetás cambiantes, o gorgorão, o cetim, característicos da segunda metade do século.<sup>167</sup> O cetim, o veludo, o tafetá, a renda e o damasco eram as peças mais caras. Variavam muito as medidas dos tecidos em peças. Uma mesma qualidade de tecido, como o ruão, podia ser medido por pares, peças, côvados<sup>168</sup>, e vendido a retalho. Para as linhas usava-se medir em maços, libras e / ou cabeças. Para as fitas, galões e rendas a vara<sup>169</sup> era o padrão de medida. Há um predomínio quase absoluto de tecidos importados, significando grandes gastos. Por outro lado sabemos da existência de uma produção local de tecidos de algodão.<sup>170</sup>

Podemos concluir então, que havia uma variedade enorme de tecidos que encontramos nos documentos citados acima: algodão, barbarisco, camelão, chamalote, cetim, chita, cordovão, damasco, durante, esquião, estamenha, holandilha, linho, lapim, melania, nobreza, ruão, seda, tafetá, veludo e complementos como, franjas, retroz, galão

Segundo, Flexor<sup>171</sup> na Bahia, as imagens de vestir recebiam várias vestes com ricos tecidos e também eram ornamentadas com rendas e pedras semi-preciosas. A autora considera que, em muitos casos, os custos com novas vestes excediam em muito o valor da própria escultura. De acordo com a autora, nessa pesquisa também podemos afirmar o mesmo.

Nas imagens de roca encontramos uma quantidade muito grande de vestes de baixo brancas, que acreditamos, também tenham a função de esconder o gradeado da roca, ou mesmo, de aumentar o volume para o recebimento das vestes externas. De acordo com sua concepção, estas imagens deveriam representar o “corpo” o mais natural possível, portanto, este excesso de tecidos justifica a intenção de ocultar as estruturas rígidas de madeira. Podemos citar como exemplo, as imagens da Ordem Terceira Franciscana de Ouro Preto<sup>172</sup>, que possuem mais de três roupas de baixo e, em alguns casos, a veste de baixo era costurada junto ao corpo da

---

<sup>167</sup> SOUZA, 1987, p. 69.

<sup>168</sup> côvado - medida linear que corresponde a 70 cm <http://trajes.no.sapo.pt/GlossárioVestuario.sec.XV.XVI.html>

<sup>169</sup> vara - medida equivalente a mais ou menos 1,1 metros

<http://trajes.no.sapo.pt/GlossárioVestuario.sec.XV.XVI.html>

<sup>170</sup> MAGALHÃES, 1987, n.65, p. 153-159, 175,198

<sup>171</sup> FLEXOR, 2001, p.275-293

<sup>172</sup> QUITES, 2002, n. 11, p. 96-102.

escultura, impossibilitando sua retirada. (FIG. 147)

O inventário da Ordem Terceira no Rio de Janeiro, em 1834, mostra-nos que as imagens de vestir, que possuem definição de pés, possuíam sapatos de tecidos. Analisando as esculturas podemos observar que os pés não se encontram totalmente aderidos à base permitindo a colocação de sapatos, que complementavam o luxo e a grandiosidade das vestes. São citados sapatos de veludo preto, seda branca, damasco roxo, sandálias de camurça.<sup>173</sup> (FIG. 148)



Figura. 148 - Santa Margarida de Cortona - (detalhe dos pés) Rio de Janeiro



Figura. 147 - São Luis Rei de França – Ouro Preto - com roupas de baixo

#### 4.9.4 - PERUCAS<sup>174</sup>

As perucas também representam gastos com as imagens, podendo ser encomendadas pelas ordens, recebidas como doações ou mesmos gastos referentes à sua manutenção e reparos.

<sup>173</sup> Inventário ....Rio de Janeiro, 1834.

<sup>174</sup> A partir de 1680 uma aparência de dignidade era conseguida pelos homens, pela *perruque à crinière* ou peruca comprida,. Já falamos da primeira aparição da peruca na corte de Luis XIV e na de Carlos II, usada não para esconder a calvície, mas como peça essencial no vestuário de todos os homens da classe alta. Ela começou a ser empoada nos primeiros anos do século XVIII, e esse estranho costume persistiu até a Revolução Francesa. A peruca propriamente dita era, às vezes, preta, mas podia ser coberta com pó branco ou cinza. Era feita de cabelo humano (sendo esta naturalmente a mais cara), ou de crina de bode, crina de cavalo ou fibras vegetais. LAYER, 1989, p.128-130.

Em Ouro Preto nos inventários da Ordem há sempre referências às cabeleiras dos santos, e nos Livros de Receita e Despesas há pagamentos para compra, conserto, para pentear e até mesmo um pagamento por *huma Boceta grande para guardar as cabeleiras dos Santos da Ordem*<sup>175</sup>, o que demonstra um certo cuidado na preservação das mesmas.

Em São Paulo as perucas das imagens das Ordens Terceiras eram sempre muito bem tratadas, pagando-se a profissionais para preparar, olear e pentear, ou mesmo fazer uma cabeleira nova. Em 1759 a imagem do Salvador do Mundo precisava de uma nova cabeleira e quatro anos mais tarde é requisitada outra cabeleira para a mesma imagem.<sup>176</sup> Este fato demonstra que se uma cabeleira não recebia os devidos tratos, em pouco tempo necessita ser substituída.

Em Salvador, em 1887, um contrato com o Irmão Braga estabelece a execução de nove cabeleiras, sendo oito a 25\$000 réis e uma por 30\$000 réis, para a imagem de São Luiz Rei de França.<sup>177</sup> Vê-se que a cabeleira de São Luiz, rei de França, era bem mais cara por se tratar de uma peruca especial.

Em Mariana no Livro de Recibos<sup>178</sup> da Ordem 3ª de São Francisco de Mariana, de 1790 a 1873, que abarca quase um século, não vemos nenhum pagamento pela confecção de perucas, o que nos leva a conjecturar que neste período as perucas deveriam ser doações dos fiéis. No entanto, somente em um documento avulso<sup>179</sup> de 1857, aparece um pagamento de uma cabeleira no valor de 22\$300 réis.

Tais permanências sobre a doação de cabeleiras podem ser evidenciadas por mim, que por duas vezes já ofereci meu cabelo para fazer perucas para imagens. A primeira ocorreu na década de 1970, quando minha avó pediu minhas tranças, para fazer a cabeleira de Nossa Senhora das Dores da cidade de Catas Altas, Minas Gerais. Outro caso mais recente e não relacionado à devoção, diz respeito à doação de cabelo para fazer a peruca do Cristo da Coluna de Sabará, que participou da Exposição Brasil 500 anos em São Paulo. Como a peruca que a imagem possuía estava em mal estado de conservação, foram pagos um valor aproximado de R\$ 300,00

<sup>175</sup> Receita e Despesa... Ouro Preto, v. 216, 1751-1812, Livro 1º de Receita e Despesa da Ordem 3ª de s. Francisco de Villa Rica anno MDCCLII (1752) Volume 216 folha 3- 1751

<sup>176</sup> ORTMANN, 1951, n. 16, p. 132.

<sup>177</sup> ALVES, 1948, p. 123.

<sup>178</sup> Livro de Recibos da Ordem 3ª de São Francisco de Mariana, 23 de set/ de 1790 a 04 de ou/ de 1873

<sup>179</sup> Documentos Avulsos Arquivos da Ordem Terceira de Mariana- fl 2v – fl 3

(trezentos reais) para que fosse feita uma nova cabeleira, sem contar o cabelo que estava sendo doado. Podem ser citados outros exemplos da década de 1980, onde foi feita doação de cabelo para as perucas de Nossa Senhora Rainha dos Anjos e de São Luis Rei de França de Ouro Preto pela restauradora <sup>180</sup> que então trabalhava na Igreja.

Os atributos das imagens também são peças removíveis e substituíveis, que também determinam gastos para as ordens. Nos Inventários <sup>181</sup> dos Bens e Fábrica da Venerável Ordem Terceira de Ouro Preto há referência a dois chapéus para São Roque, um pardo e um branco. Para o pontífice e os cardeais são citados a cadeira do andor, tiaras e barretes; para São Luiz, o cetro, coroa de espinhos e cravos. Cordões para os hábitos dos santos, cruzes, resplendores, disciplinas, coroas, caveira, caixas para guardar as cruzes, etc.

#### 4.10 - CONFECÇÃO DA IMAGEM DE VESTIR/ECONOMIA

Outro aspecto muito importante a ser questionado neste trabalho diz respeito ao estigma de “imagens econômicas” que acompanha as esculturas de vestir, sendo sempre citado, como se a escolha por esta técnica fosse primordialmente um fator econômico. Por exemplo, Webster considera que as imagens de vestir são mais econômicas para as irmandades, pois requerem menos trabalho nas partes que não eram esculpidas e policromadas. <sup>182</sup>

Podemos considerar que, realmente há uma economia da imagem de vestir em relação a talha inteira, pois gastava-se mais com o trabalho do escultor e do policromador. E mesmo dentro da classificação das imagens de vestir também há uma economia da imagem de corpo inteiro em relação à imagem de roca, pois em vez de se fazer todas as partes da anatomia, faz-se apenas um gradeado de madeira, que muitas vezes poderia ser feito por um oficial menos qualificado que um escultor.

Segundo Santos Filho, a imagem de Nossa Senhora das Dores da Igreja do Carmo de Diamantina é uma obra importada de Portugal, “sendo que a imagem da Virgem se resumia ao tronco, mãos e pés, pois Eugenio Alves recebeu, para fazer a “roca”, quatro oitavas de ouro.” <sup>183</sup>

<sup>180</sup> Informação cedida pela restauradora Helena David de Oliveira Castelo Branco.

<sup>181</sup> Inventário- Livro 1 de Inventários dos Bens e Fábrica pertencente à venerável Ordem Terceira da Penitencia Volume 209 anos 1751-1795

<sup>182</sup> WEBSTER, 1998, p. 59.

<sup>183</sup> SANTOS FILHO, 2005, Cap. 123-232, p.126.

Segundo o autor, estas imagens possuíam menor peso para serem levadas em procissões e menor custo, pois, o marceneiro fazia a armação, que no caso da imagem citada a roca custou 4 oitavas de ouro.<sup>184</sup>

No entanto, devemos levar em consideração que há gastos enormes das irmandades com ricas vestes em tecidos e ornamentos para as imagens. Ou seja, em alguns casos, enquanto se economizava com o escultor e com o policromador, gastava-se a mais com tecidos e costureiros, anexos, etc.. Os ricos tecidos eram caros e são um material mais frágil e susceptível a deterioração, e que, sem conservação adequada ou um cuidado especial com seu manuseio e guarda, estariam sujeitos a rápida deterioração e é claro a substituições. Portanto devemos questionar se, realmente havia de fato uma economia ao se tratar da imagem como um todo.

Teixidó considera que os bons ofícios do alfaiate podem ser mais determinantes que os do escultor. “(...) *A estrutura que simula o corpo e que, na realidade, é um mero suporte para o vestido, pode ser obra de um carpinteiro*”.<sup>185</sup>

Já as imagens de talha inteira douradas e policromadas encomendadas aos artistas (escultores e pintores) não tem uma relação tão direta com o devoto, havendo doações de brincos para imagens da Virgem ou de santas, ou mesmo doação de mantos em tecido, mas nunca uma aproximação tão grande quanto a da imagem de vestir.

Perguntamos se realmente será esta uma questão econômica, ou estará relacionada à “moda” de imagens mais afeitas à devoção popular e à participação do fiel nas cerimônias processionais ou mesmo na sua exposição em retábulos e outros aparados efêmeros das festividades religiosas. Outra questão que já discutimos no capítulo 2 é o fato das imagens de vestir não terem a função somente processional, sendo também retabulares. Assim consideramos, é claro, que estruturalmente são mais leves nas procissões. No entanto, há várias imagens de talha inteira de tamanho natural, que possuem também função processeional e são ocas em seu interior, tornando-se portanto mais leves

Outra questão que se contrapõe a tese da fatura econômica das imagens de vestir é o fato de muitas vezes terem sido desbastadas imagens de talha inteira para serem transformadas em imagens de

---

<sup>184</sup> SANTOS FILHO, 2005, Cap. 123-232., p.128

<sup>185</sup> TEIXIDÓ i CAMI; SANTAMERA, 1997, p. 132.

vestir. De acordo com literatura especializada podemos afirmar que o costume de desbastar imagens de talha inteira e transformá-las em imagens de vestir foi muito comum na Espanha e América Hispânica. Penhos cita um caso na Argentina, na segunda metade do século XVII, quando chegou da Espanha, uma imagem de Nossa Senhora das Neves, patrona de Buenos Aires. Originalmente era feita de talha completa, sendo posteriormente desbastada e transformada numa imagem de vestir, fato que demonstra uma singular apropriação e resignificação da obra de acordo com a necessidade dos seus fiéis.<sup>186</sup>

Segundo Webster<sup>187</sup>, na Espanha, uma imagem de Nossa Senhora das Dores da Irmandade de Nossa Senhora da Soledade, imagem de vulto do século XVI, dourada e policromada, no século XX foi desbastada, colocada articulações e transformada em uma imagem de vestir. A autora acredita que muitas irmandades podem ter transformado suas imagens quando o gosto pelas imagens de vestir se popularizou.

Estamos restaurando<sup>188</sup> no momento uma imagem de Nossa Senhora dos Anjos, que apresenta uma singular técnica construtiva na fatura da roca. A imagem foi esculpida no bloco principal da madeira, que foi ocado para definir as “ripas”, ou seja, não existem ripas no sentido da técnica tradicional de construção, onde elas eram cortadas e fixadas ao tronco e à base da escultura. Este caso mostra que, existia uma forma de fazer a roca “em ripas” que, mesmo o escultor possuindo um bloco inteiro de madeira que poderia ser esculpido completamente, ou mesmo cortar em ripas, optou por fazer “uma roca desbastada” mas, que se adequa à possível “moda” ou preferência de seus encomendantes.



**Figura. 149 - “roca desbastada”  
Imagem de Nossa Senhora dos  
Anjos- Ravena- Minas Gerais**

**(FIG. 149)**

<sup>186</sup> Originariamente esta imagen era de talla completa que fue posteriormente desbastada y transformada en imagen de vestir, hecho que da cuenta de una singular apropiación e resignificación de la obra de acuerdo con las necesidades de los fiéis. Conserva en la parte inferior del tallado y decorado originales que muestran un tratamiento anguloso de los pliegues y restos de motivos en rojo e oro (...)  
JAUREGUI; PENHOS, 1999. p- 87.

<sup>187</sup> WEBSTER, 1998 p. 65.

<sup>188</sup> A imagem está sendo restaurada pelas alunas Camila Vitti e Manuela Pitta no CECR/ CECOR/ EBA/UFMG. (ver mais: trabalho publicado nos Anais do XII Congresso da ABRACOR - no prelo)

Outro questionamento que se faz importante nesta pesquisa é sobre as imagens de vestir de pequeno porte, feitas para oratórios ou culto doméstico. Se foram feitas imagens pequenas, de vestir, para oratórios, isto significa que elas não eram apenas utilizadas para a função processional ou mesmo que seu uso não estava condicionado somente à economia. Acreditamos que existia um “gosto” por estas imagens de vestir que levava tanto à confecção de imagens de grande porte para altares e procissões como também de miniaturas para oratórios. Temos como exemplo precioso, uma imagem de Nossa Senhora da Boa Morte, com articulações, fina talha e policromia azul e ricas vestes, peruca coroa e esquife, tudo feito com o máximo requinte. Esta imagem pertence a Irmandade da Boa Morte e é levada a seus irmãos no momento da morte. (FIG. 150, 151)



Figura. 150 - Miniatura - Nossa Senhora da Boa Morte - São João del Rei - (com vestes)



Figura. 151 - Miniatura - Nossa Senhora da Boa Morte - São João del Rei (sem vestes)

Em Salvador temos uma imagem de roca de Nossa Senhora , medindo 41 centímetros proveniente do Convento dos Perdões em Salvador. A veste e o escapulário estão profusamente adornados de jóias em ouro, pérolas, esmeraldas e rubis.<sup>189</sup>

Há imagens de talha inteira em madeira que foram recobertas de prata cinzelada, como exemplo temos a Imagem de Nossa Senhora das Maravilhas de meados de século XVI pertencente a Arquidiocese de Salvador- altura 65,0 cm. Esta imagem pode ter sido trazida em 1552 por D. Pedro Fernandes Sardinha , primeiro bispo do Brasil. De muito posterior a esta data será o seu revestimento em prata executado provavelmente em Salvador por hábil artífice, que acompanhou fielmente o pregueado original em madeira, acrescentando ao laminado finíssimo lavor a cinzel. A imagem de nossa Senhora de Guadalupe, pertencente a Arquidiocese de Salvador mede 64 cm e é revestida em prata, que de acordo com a inscrição teria ocorrido em 1671<sup>190</sup>

Abrimos um parênteses, para mostrar imagens pintadas que também são recobertas de “vestidos” bidimensionais bordados com pedras preciosas. Há ícones russos que são chamados de “cobertos” pois a pintura é quase que totalmente encoberta de uma veste de jóias, pedras preciosas, pérolas brancas. Neste caso citado trata-se de um *oklad* - com o tradicional envoltório russo, o *kokochnik*. (FIG. 152)

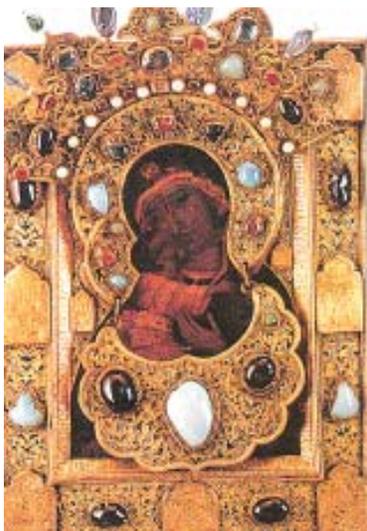
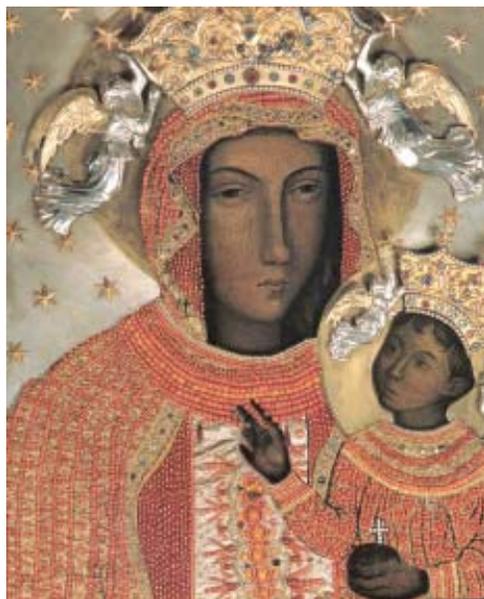


Figura. 152 - Ícone russo “coberto”

<sup>189</sup> Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia. São Paulo: Banco Safra, 1987.p. 84 e 85

<sup>190</sup> Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia. São Paulo: Banco Safra, 1987. p. 146,148

Outro exemplo é a imagem pintada da Virgem de Czestochowa, Polônia, que atrai várias centenas de milhares de visitantes por ano. Desde sua chegada em *Czestochowa* no século XIV, os crentes tem oferecido a esse ícone milhares de diamantes, alianças e rubis, centenas de perolas e dezenas esmeraldas e safiras. A essas pedras preciosas junta-se uma quantidade de jóias- broches, crucifixos, colares-, montadas nos séculos XVII e XVIII que constituem hoje, por si sós, um verdadeiro museu de joalheria.<sup>191</sup> (FIG. 153).



**Figura. 153 - Virgem de Czestochowa - (uma das oitocentas cópias)**

Ao que nos parece, o ato de vestir imagens, sejam elas bidimensionais ou tridimensionais pode estar relacionado a um forte valor devocional. Acreditamos que aqui está também inserido o conceito de “gosto” pela imagem de caráter devocional, a imagem de vestir possibilita ao devoto uma relação mais próxima, com ela pode realizar seus rituais de troca de roupas, de doações de vestes e perucas, numa relação mais próxima com o sagrado.

<sup>191</sup> A Virgem de Czestochowa foi supostamente descoberta por Santa Helena em Nazaré é atribuída a São Lucas, que a teria pintado sobre três suportes de ciprestes. Ela permaneceu escondida em Constantinopla e só foi oferecida ao Príncipe polonês São Ladislau no séc XIV, data aceita como de sua execução. No momento em que o palácio foi atacado pelos tártaros, a Virgem do ícone recebeu um flexada”no pescoço” e o príncipe decidiu protegê-la em sua aldeia natal Czestochowa. Ao longo das invasões sucessivas o ícone foi roubado, reencontrado, quebrado e mesmo com suas restaurações conservou sua cicatriz. BOYER, 2000, p.16, 20,21,22,23.

Segundo Palomero Paramo, a imagem de vestir, “*La Virgen Macarena*”, venerada na Espanha, se chama “*Maria Santíssima de la Esperanza*” sendo denominada popularmente na cidade de Sevilha pelos seguintes nomes: “*La Esperanza de San Basilio, La Señora de San Gil e “La Virgen Macarena*”, em alusão aos três templos onde residiu. É uma “*imagen de candelero*”, ou seja, uma imagem de roca. Sua fama universal se deve aos seguintes fatores:

Em primer lugar, a la bellísima expresión de su rostro, a medio camino entre la sonrisa y el llanto; em segundo término, al ahínco propagandista esgrimido por las sucesivas Juntas de Gobierno que, a raíz de la guerra civil, há tenido la Hermandade y por último, a las brillantes creaciones com que bordadores y ofebres, pero también cereros, floristas y vestidores han sabido emboscarla em su paso de palio (...) <sup>192</sup>

A Confraria que venera a “Virgen de La Esperanza” foi fundada em 1595, no século XVIII se incorpora aos desfiles da Semana Santa e no século XX, a Confraria de “*La Macarena*” ocupa com el Gran Poder la “*primera fila*” de la Semana Santa y la Esperanza se convierte em La Dolorosa por excelência de Sevilla. O andor que carrega a imagem na procissão se chama de “Paso do Palio” e tem a função de proteger a imagem, sendo também ornamentado com grande riqueza. As varas que sustentam o palio são trabalhadas em prata, da mesma forma que os candelabros que sustentam as velas. O Paso do Palio da Macarena possui noventa candelabros escalonados de forma a não esconder o rosto da virgem de nenhum ângulo. A Virgem de la Esperanza é uma imagem de *candelero*, ou seja uma roca, possuindo preciosos mantos, saias e coroas. O precioso manto de “*malla*” começou a ser trabalhado em 1899, sendo estreado na Semana Santa de 1900. Seu custo ficou em 17.500 pesetas e é admirado pala excelência de seu bordado, colorido e originalidade de sua reticula dourada, sobre a qual estão anjos e flores bordados com sedas coloridas: Tamanha é a sugestão emocional que suscitaram versos, como o que se segue: “*Virgen de La Macarena/ quando se acabo tu manto/ las bordadoras tenían/ rosas em lugar de manos /de devoción que ponían*”. Em 1912 é aprovado o desenho de uma coroa de ouro que ficou pronta em 4 meses, pesando 6 libras e custou 12.500 pesetas. Também famosos são os “*mantos de tisú y de la coronación*” que alternam nas saídas processionais. O manto de tisú foi contratado em 1929 por 36.700 pesetas, contando os honorários do atelier e o preço dos materiais. Em 1963 se ajustava o preço de 1.500,000 pesetas para um novo manto para a coroação canônica da imagem. O modelos dos mantos de La Macarena tornaram-se tão famosos que “*(buena parte de la Semana Santa sevillana y andalusa se “macarenizó” al copiar sin titubeos ni reparos este modelo (...))* <sup>193</sup> (FIG. 154, 155, 156, 157)

<sup>192</sup> PALOMERO PARAMO, 1993, p.8.

<sup>193</sup> PALOMERO PARAMO, 1993, p.44, 47, 49, 53, 55, 57, 58, 59.

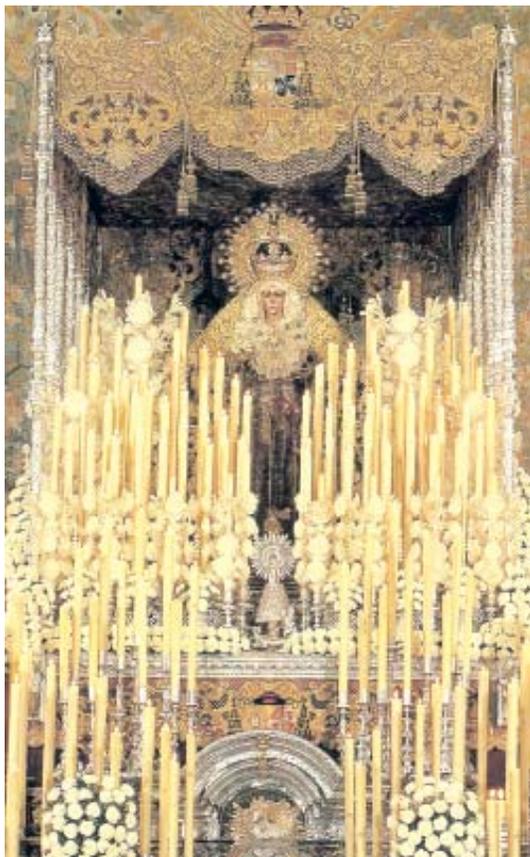


Figura. 154, 155, 156, 157 - Virgen de "La Esperanza de la Macarena – Palio, detalhe do rosto, mantos - frente e verso

Em Portugal a Procissão das Cinzas, do Porto, era majestosa pela perfeição das imagens, riqueza dos andores e alfaias.

Os bordados dos mantos e dos vestidos de algumas imagens, e os desenhos das sanefas dos andores, tudo bordado a fio de ouro fino, são trabalho de muito mimo, delicadeza e merecimento, no que são eminentes e se distinguem muitas senhoras desta cidade; pois em lavores deste gênero, é o Porto uma das principais terras do país, se não for a primeira da Europa.<sup>194</sup>

#### 4.10.1 - VALORES- COMPARAÇÕES

Muitas vezes fica difícil determinar as relações de valores pagos para a confecção das obras devido à variedade de pagamentos realizados nos séculos XVIII e XIX. Para fazermos uma comparação de valores pagos aos “artistas” procuraremos esclarecer alguns parâmetros.

Segundo Bazin<sup>195</sup>, *os pagamentos eram efetuados em ouro em pó, à razão de 1\$200 (mil e duzentos reis) por oitava; a oitava, subdivisão do marco, era, por sua vez, dividida em 32 vinténs (...). Os pagamentos estão indicados no registro de receita e despesa, quer em mil reis ou em oitavas; a correspondência se estabelecia à razão de \$037,5 réis por vintém; 8 vintens = ¼ de oitava; 16 vinténs = ½ oitava; 24 vintens = ¾ de oitava. Acontece também serem encontrados pagamentos feitos em cruzados, moeda que valia 400 reis, quando era de ouro e 480 reis, quando de prata.*

Para uma melhor compreensão destes valores, estabelecemos uma tabela comparativa segundo as informações acima citadas.

Réis	Oitava	Vinténs	Cruzados
1\$200 (mil e duzentos réis)	1 oitava	32 vinténs	
37,5 réis		1 vintém	
	¼ de oitava	8 vinténs	
	½ oitava	16 vinténs	
	¾ oitava	24 vinténs	
400 réis			1 cruzado

<sup>194</sup> MATTOS, 1880, p. 33.

<sup>195</sup> BAZIN, 1956, v. 2, p. 46.

Spix<sup>196</sup> faz também uma correspondência de valores que não necessariamente corresponde por completo aos valores citados por BAZIN.

		10 réis	1 centavo
	1 vitém	20 réis	2 centavo
1 tostão	5 vinténs	100 réis	10 centavo
1 pataca	16 vinténs	320 réis	32 centavo
1 cruzado	20 vinténs	400 réis	40 centavo

\*1 “Cruzado Novo” é uma moeda de ouro que vale 400 réis

No final do século XVIII, Ortmann<sup>197</sup> nos dá um exemplo da relação de custos entre os ofícios pagos para a confecção do andor da Divina Justiça introduzido em 1784:

Por dinheiro que pagou ao pintor Ventura da fatura do andor e imagens da Divina Justiça, a saber três imagens, globo e serafins, tudo pela quantia de – 40\$000. – Por dito que despendeu com o dito andor em ferragens, madeiras, feitos a carapinas, e consta pelo miúdo das doze parcelas do caderno e recibos que apresentou- 15\$020. – Por dito que despendeu com as roupas para as ditas imagens como consta das treze parcelas e recibos que apresentou- 37\$900. [grifos nossos]

<b>Fatura de três imagens, globo, serafins e andor</b>	<b>Vestes</b>	<b>Ferragens, madeiras, etc.</b>
40\$000	37\$900	15\$020

A partir deste exemplo podemos deduzir por comparação que o valor das vestes é quase equivalente à fatura das imagens. No entanto, este documento deixa algumas dúvidas, pois a fatura do andor e imagens é paga a um pintor (de nome Ventura) e não a um escultor. Sendo

<sup>196</sup> SPIX, MARTIUS, 1820, vol.1, p. 21.

<sup>197</sup> ORTMANN, 1951. p. 147.

imagens de vestir a policromia se resume às carnações e, no entanto não é mencionada. Será este valor pago apenas pela policromia das imagens e andor e o valor do escultor não está contabilizado? Será o pintor também um escultor e o valor se refere à fatura completa das imagens? Não se trata de uma renovação, pois de acordo com o autor tal andor foi introduzido nesta data ao cortejo em São Paulo.

Em meados do século XIX, a ordem marianense pagou a Jose Maria Fernandes de Souza a quantia de 3 mil trezentos e sessenta reis de pano de algodão para os hábitos dos inocentes que saíam na Procissão de Cinzas em 1850.<sup>198</sup>

Em Mariana, no ano de 1794, foi pago o valor de (24) vinte e quatro oitavas de ouro a Grasindo Souza<sup>199</sup> pelo feitio de três imagens e (5) cinco oitavas de ouro a Manoel da Costa Atayde<sup>200</sup> por encarnar três imagens. Segundo as especificações do documento são imagens de talha inteira representando os Passos da Paixão de Cristo.

#### *CUSTO DE TRÊS IMAGENS*

<b>Ano</b>	<b>Local</b>	<b>Escultor/valor</b>	<b>Policromador/valor</b>
1794	Mariana	Grasindo Junior/24oitavas 3imagens	Atayde/5 oitavas 3 imagens

Podemos ver que o trabalho da escultura das imagens é bem superior ao trabalho do pintor, que seria aproximadamente um quinto do valor do pagamento. Considerando se que se tratava de Manoel da Costa Atayde, podemos supor que o preço baixo se deve a uma pintura simplificada, ou seja, estas imagens possuem basicamente uma carnação (dar o tom de carne, pele) não sendo feito nenhum trabalho de estofamento (étouffe = tecido), ou seja imitação de tecidos com ricas técnicas de estofamento utilizando folhas de ouro, que era bem mais caro.

Em Mariana, no ano de 1795, foram pagas (27) vinte e sete oitavas de ouro por dois milheiros em folhas de ouro batido, ou seja 2 mil folhas de ouro batido quase equivale ao valor pago pela fatura de

<sup>198</sup> Livro de Recibos da Ordem 3ª de São Francisco de Mariana, de 23 de setembro de 1790 a 04 de outubro de 1873 [fl 194]

<sup>199</sup> Livro de Recibos da Ordem 3ª de São Francisco— 23-09-1790 a 04-10-1873- [fl 14]

<sup>200</sup> Livro de Recibos da Ordem 3ª de São Francisco— 23-09-1790 a 04-10-1873 [fl 14]

três esculturas.<sup>201</sup>

Outro exemplo comparativo entre o valor da escultura e da policromia podemos ver em Salvador, no ano de 1833. A imagem de São Domingos, de talha inteira dourada e policromada, custou 60\$000 (sessenta mil reis), pagos ao escultor Manoel Inácio da Costa e 50\$000 (cinquenta mil reis), pagos a José da Costa Andrade pela policromia. Podemos ver custos quase equivalentes para o trabalho do escultor e pintor. Aqui temos a considerar que a policromia tem um rico estofamento com folhas de ouro. (ver Cap.2, p.136, 137)

#### *CUSTO DE UMA IMAGEM*

<b>Ano</b>	<b>Local</b>	<b>Escultor/valor</b>	<b>Policromador/valor</b>
1833	Salvador	Manoel Inácio da Costa 60\$000 (sessenta mil reis)	José da Costa Andrade 50\$000 (Cinquenta mil reis)

Na Venerável Ordem Terceira do Rio de Janeiro temos vários Termos de obrigação de Obra assinadas pelo escultor do Porto, Manoel Joaquim Alves de Souza Alão, pela confecção das imagens da Procissão de Cinzas. Ao todo foram oito imagens para a Procissão de Cinzas: três imagens feitas em 1842 (S. Francisco, Santo Lúcio e Santa Bona) e cinco imagens feitas em 1849 (Santa Isabel, e São Gualter, S. Luiz, S. Roque e Santa Margarida de Cortona). Ao todo somam 1.500\$000 (um conto e quinhentos mil réis) pelas oito imagens, o que dá aproximadamente 185\$000 por imagem em meados do século XIX no Rio de Janeiro.<sup>202</sup> Como se trata de imagens de vestir, aqui não estão especificados os valores dos tecidos e da mão de obra. Será este valor equivalente apenas ao trabalho do escultor, ou se trata de um pagamento por todo o trabalho (talha, carnação e vestes)? Parece-nos um valor muito alto somente para a talha da imagem. Este poderia ser o preço total da imagem se referindo à escultura e carnação, pois este artista possuía um atelier no Rio de Janeiro. Segundo Mattos<sup>203</sup>, Manoel Joaquim Alves de Souza Alão era casado e teve três filhos: João Joaquim, José e Roberto, sendo estes dois últimos pintores e o João Joaquim era escultor, distinto como o pai. Manoel Joaquim e o filho,

<sup>201</sup> Livro de Recibos da Ordem 3ª de São Francisco– 23-09-1790 a 04-10-1873- [fl 19] (Arquivos da Ordem Terceira de São Francisco de Mariana)

<sup>202</sup> Livro 3 de Termos da VO 3 S F . Penitencia 1756-1795 f.277, 283, 287

<sup>203</sup> MATTOS, 1880, p. 29-30.

João Joaquim esculpiram as imagens e os irmãos encarnaram e pintaram as mesmas. Não é especificado o valor das vestes em tecidos, mas pelo valor de 185\$000 por imagem, pode haver a possibilidade da inclusão dos tecidos e serviços de mão de obra do costureiro.

No Rio de Janeiro em 1848, o mestre entalhador Snr. Antônio de Pádua e Castro recebe a encomenda da factura de oito andores novos para a procissão de Cinza, dois grandes pela quantia de 450\$000 reis cada, e seis mais pequenos pela quantia de 430\$000 reis cada.<sup>204</sup> E em 1849 foi contratado Manoel João da Silva mestre dourador(...) o douramento de oito andores novos para a procissão de Cinza. Que elle mestre dourador se obriga a fazer o douramento dos ditos andores com ouro da melhor qualidade, aplicado a toda a obra de talha dos mesmos andores depois de proceder o mais perfeito aparelho ou processo, para então ser assentado o ouro.<sup>205</sup> (grifo nosso) Estes andores são os que se encontram atualmente na ordem, possuindo boa talha e douramento, o que justifica o alto preço. ( ver cap.3 p.186, FIG. 102)

#### 4.11 - DEVOÇÃO E CULTO

Trexler<sup>206</sup> acredita que as motivações do uso de vestir as imagens nunca tenha funcionado apenas dentro de um único objetivo, o de tornar estes objetos mais convincentes, e sim ultrapassarem o desejo do realismo visual. Durante milênios o fato de “vestir as imagens” foi uma parte comum da vida lúdica, da vida espiritual e cultural (devocional) de muitos povos. Tampouco acreditamos que foram usadas somente por serem econômicas, isto seria simplificar demais e desconsiderar o valor devocional das imagens de vestir.

Segundo Trexler outro ponto importante a considerar sobre a identidade destes objetos diz respeito àqueles que vestiam comumente as imagens. A regra geral parece ter sido a seguinte: quanto menor era a comunidade e o ato de vestir as imagens era público e formal, maior era a possibilidade de serem as mulheres a desempenharem este papel. Na Espanha moderna tais mulheres são denominadas “camareiras” e são ocasionalmente virgens ou “mulheres virtuosas” ou mesmo de status social elevado, como por exemplo o caso citado pelo autor: a meio século, a camareira de honra de um santuário que possuía uma Virgem de vestir, não era outra pessoa

<sup>204</sup> Livro 3º Termos da V. O. 3ª S. F. Penitência do Rio de Janeiro 1756-1795fs. 8v. e 9 f. 276

<sup>205</sup> Livro 3º Termos da V. O. 3ª S. F. Penitência do Rio de Janeiro 1756-1795fs. 8v. e 9 f. 280

<sup>206</sup> TREXLER, 1991, p. 196.

que Carmem Pólo, esposa do ditador Francisco Franco.

Esta prática foi confirmada por nós durante a pesquisa de mestrado sobre as imagens processionais da Semana Santa em Minas Gerais<sup>207</sup>, realizada de 1995 a 1997, onde constatamos sempre a presença de mulheres na função de vestir as imagens da Virgem, e também de famílias tradicionalmente religiosas da comunidade. Ao passo que as imagens do Cristo só podiam ser vestidas por homens, nunca na presença de mulheres.

Conforme Trexler<sup>208</sup>, sem nenhuma dúvida, o respeito e a vergonha de indiscrição eram de fato vividas como um medo diante da própria imagem. Presenciamos durante nosso trabalho o temor das pessoas em expor as imagens sem as vestes diante de pessoas “não preparadas” para tal função. Encontramos inclusive dificuldade na documentação fotográfica das imagens sem as vestes, no entanto as fotos foram feitas dentro do máximo respeito diante dos envolvidos.

Em Ouro Preto durante a restauração dos altares as imagens de vestir dos santos franciscanos foram removidas para o consistório e suas vestes renovadas pela Sra. Maria da Conceição Fernandes<sup>209</sup>, que cuidadosamente escolheu o melhor tecido e encomendou o feitiço das mesmas. Durante nossa pesquisa e documentação das esculturas sobre sua técnica construtiva pudemos observar que as vestes de baixo eram muitas e estavam costuradas bem justas ao corpo das imagens, impossibilitando sua remoção. Acreditamos, que como já foi dito acima, muitas vestes sobrepostas escondem o gradeado de ripas de madeira, deixando as imagens com aspecto mais natural para receber as vestes superiores, tornando as imagens mais realistas e “convincentes”. No entanto, outra razão, também importante, é o respeito dos fiéis, durante a prática de vestir as imagens, pois “o corpo nu” das imagens sagradas, não pode ser visto por qualquer um e sim por uma pessoa “habilitada” ou qualificada da comunidade religiosa e devota, conforme mencionado acima e de acordo com as Constituições.

De acordo, com Trexler, o ato de vestir as imagens está estreitamente ligado ao fator devocional e cultural de uma comunidade. Oferecer a uma imagem de sua devoção uma veste, uma peruca ou outro acessório faz parte do ritual de ligação com o sagrado que fundamenta a vida religiosa dos devotos, pedindo ou mesmo agradecendo uma graça alcançada.

---

<sup>207</sup> QUITES, 1997.

<sup>208</sup> TREXLER, 1991, p. 197.

<sup>209</sup> Agradeço a Sra. Maria da Conceição Fernandes, (Sinhá) a atenção dispensada.

Podemos ver um exemplo vivo destes rituais através da imagem de São Roque, santo terceiro franciscano, que tem uma devoção particular e especial em Mariana e Ouro Preto, com procissão que ainda se realiza nos dias de hoje. Sua festa é comemorada em 16 de agosto, no entanto, os atuais párocos das cidades de Mariana e Ouro Preto fizeram alterações na data da procissão. Em Mariana, no dia 16 de agosto de 2004, houve uma missa festiva, bênção da água, pães e objetos religiosos; do dia 20 a 28 houve uma novena e a procissão foi adiada para o dia 29 de agosto, domingo. Estivemos, presentes a Mariana no dia 29 e presenciamos sua devoção ainda viva. Em Ouro Preto a Procissão foi realizada no dia 28 de agosto. Presenciamos em Mariana um desagrado dos devotos em relação ao pároco da cidade que não dá valor às datas tradicionais das comemorações da festa de São Roque, inclusive de acordo com alguns relatos, ele pretenderá abolir a procissão.

Em 1963, o Concílio Vaticano II determina no artigo 111, sobre as Festas dos Santos que de acordo com a tradição, a Igreja rende culto aos santos e venera suas imagens e suas relíquias autênticas, propondo exemplos para a imitação dos fiéis. Porém, que as festas dos santos não prevaleçam sobre os mistérios da salvação, deixando a celebração de muitas delas às Igrejas particulares, nações ou famílias religiosas, estendendo a toda igreja somente aquelas que recordam os santos de importância realmente universal. Sobre o culto às imagens, o artigo 125 determina que deve se manter o uso de se expor imagens nas igrejas à veneração dos fiéis. Sejam, no entanto, em número comedido e na ordem devida, para não causar estranheza aos fiéis nem contemporizar com uma devoção menos ortodoxa.<sup>210</sup>

Segundo Campos<sup>211</sup>

(...)há uma aversão manifesta à erudição, à pompa e ao lúgubre, desenvolvida pelas novas gerações de seminaristas, sacerdotes e bispos, mesmo quando a localidade tem tradições de origem barroca. A opção preferencial pelos pobres vê como arqueológicos e absolutamente desnecessários a pompa litúrgica, o bom latim, os dispêndios com os aspectos visíveis da fé e até a atuação das antigas irmandades, marcadas por uma concepção mais devocional do que pastoral.

Em Ouro Preto, a imagem de São Roque foi levada durante o préstito para a Igreja de Santa Efigênia. A escultura permaneceu na Igreja de Santa Efigênia até à data de 7 de setembro, onde

<sup>210</sup> Concílio Vaticano II -[http://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/index\\_sp.htm](http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/index_sp.htm)

<sup>211</sup> CAMPOS, 2003, p. 105.

retornou para a Igreja de São Francisco voltando para seu retábulo na nave da Igreja. Durante este tempo que a imagem esteve na Igreja de Santa Efigênia os devotos tiraram o pão esculpido da boca do cachorro e colocaram um pão verdadeiro que era trocado pelos devotos de São Roque. (FIG. 158)



**Figura. 158 - Imagem de São Roque – Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Ouro Preto**

Em Mariana, este ano, a imagem de São Roque recebeu por parte de uma senhora devota uma nova veste, composta do hábito franciscano e de uma capa pequena enfeitada de conchas, tudo feito em veludo. Podemos assegurar que o veludo hoje é um tecido muito caro (ver preço). O anjo que o acompanha também recebeu de outra devota, uma nova veste, feita em rica renda bordada, que segundo o Sr. Pacheco, ministro da Ordem, é oferecida todos os anos, doando a do ano anterior, para uma criança pobre. Durante a tarde estavam presentes na Igreja vários devotos de São Roque, incluindo a família do Sr. José Geraldo da Cruz Filho, que segundo ele, sua mãe fez uma promessa para o santo pedindo a cura de seu irmão que sofreu um sério acidente na cabeça. A graça foi alcançada há quarenta anos e, desde então, todos os familiares vêm a Mariana dar graças ao santo e acompanhar sua procissão. O mesmo Sr. José relata com

lágrimas nos olhos a cura de sua doença depois de ter colocado a capa de São Roque sobre os seus rins no ano passado. O andor feito em madeira é simples, porém, ricamente ornamentado de flores por um devoto que também obteve graças de São Roque.<sup>212</sup> O andor é carregado com toda devoção pelas ruas da cidade. (FIG. 159, 160)



**Figura. 159 - Imagem de São Roque sendo preparada no andor – Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Mariana**



**Figura. 160 - Procissão de São Roque – imagem sendo levada no andor por seus devotos - Mariana**

Segundo Eliade<sup>213</sup> “A Dessagração ininterrupta do homem alterou o conteúdo de sua vida espiritual, mas não suprimiu a matriz de sua imaginação: todo um resíduo mitológico sobrevive em zonas em que não se deixaram controlar.”

Em Mariana constatamos a permanência da devoção a São Roque, mesmo sofrendo pressões dos clérigos para extinguir sua exteriorização. Participando junto aos devotos destes rituais de preparo das imagens percebemos uma mistura das esferas do sagrado e do profano, é um momento

<sup>212</sup> Visita a Mariana realizada em 29 de agosto de 2004, para documentar a festa.

<sup>213</sup> ELIADE, 1952, p.21

de encontro entre os devotos, onde conversa-se animadamente ao mesmo tempo que uns vão ornamentando o andor, outros ajoelhando e rezando. Os fieis tratam as imagens com intimidade, como alguém da família, tocam a ferida e as roupas do São Roque com naturalidade e respeito, mas emocionados perante o poder do sagrado.

Ainda segundo Eliade<sup>214</sup>, encontramos-nos diante do mesmo ato misterioso:

a manifestação de algo “de ordem diferente - de uma realidade que não pertence ao nosso mundo - em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo “natural” , “profano”. (...) O homo religiosus acredita sempre que existe uma realidade absoluta, o sagrado, que transcende este mundo, que aqui se manifesta, santificando-o e tornando-o real. Crê, além disso, que a vida tem uma origem sagrada e que a existência humana atualiza todas as suas potencialidades na medida em que é religiosa, ou seja, participa da realidade.

Nos arquivos da Ordem em Mariana há vários documentos, se referindo à festa de São Roque, por exemplo, em 9 de agosto de 1921 há uma “lista nominativa para angariar” –“Esmola para a festa de São Roque”<sup>215</sup>. Há outros documentos relativos a 1941, 1948 e 1953, para angariar fundos ou despesas efetuadas com a festa do santo.

Encontramos um documento - “ex-voto” de 1948, denominado Milagre de São Roque<sup>216</sup>:

“Se achava treis meninos Filho / de Amantino Egydio da Silva / Sofrendo uma doença na / Cabeça, Tratou com varios medicos / Sendo D<sup>r</sup> Eurico, D<sup>or</sup> Jusafá, / D<sup>r</sup> José Dias Baptista / D<sup>r</sup> Osvarido; / Sendo que nêem um dêce milhora / Recorri a proteção de São Roque / Pedi que Curasse os meninos / Se assim acontecêsse. Escrevêr os / Milagre[s], e por nos pêz: dele para / todos Lêr. Agora se acha São / Graça a Deus, E as bondade / de São Roque.”

É importante salientar o valor das vestes e acessórios dos santos que passam a ser relíquias milagrosas usadas por seus devotos. Até os dias de hoje podemos constatar permanências

<sup>214</sup> ELIADE, 2001, p. 17, 164.

<sup>215</sup> “Lista nominativa para angariar “ Esmola para a festa de São Roque (Fl 1 a fl 3 há a relação dos nomes) (Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Mariana)

<sup>216</sup> Arquivo – Arquivo da Ordem 3<sup>a</sup> de São Francisco da Penitência de Mariana, Data - 1948, Local - Não consta. Medidas - 25,8 cm (altura) x 18,8 cm (largura) Observação - Documento corroído por insetos e sujo, mas não comprometeu as informações. O texto descrevendo o milagre, atribuído a São Roque, foi escrito em um papelão forrado de papel vermelho.

destas práticas. Durante a pesquisa realizada no mestrado com as imagens da Paixão de Cristo, utilizadas na Semana Santa em Minas Gerais, pudemos presenciar em Santa Bárbara fiéis que utilizavam devocionalmente as roupas e peruca do Cristo em seus doentes para obterem a cura de suas enfermidades.

#### **4.12 - “DECÊNCIA” DAS IMAGENS RELIGIOSAS E VISITAS PASTORAIS EM MINAS GERAIS**

O uso das Visitas Pastorais da Diocese de Mariana como fonte para nosso estudo procura encontrar significados para as imagens sagradas, como elas eram lidas pelos visitantes, questões ligadas à decência das imagens ou da propriedade e correção, ou não, das ornamentações nas igrejas, ou mesmo conselhos e recomendações sobre esses temas.

Uma visita pastoral<sup>217</sup> permitia que se estabelecesse o contato direto do bispo com os fiéis, isto era uma exigência do Concílio de Trento que estabelecia serem tais realizadas pelo próprio bispo, mas em seu impedimento, pelo vigário geral ou visitador, todos os anos, em toda a diocese ou em sua maior parte. Caso fosse necessário as visitas poderiam ser complementadas no ano seguinte. Era um momento de legitimação e fortalecimento do poder religioso, e exigindo do bispo constantes viagens que lhe permitiam ter um conhecimento, tanto quanto possível, abrangente de seu rebanho, nele englobados os fiéis propriamente ditos, o clero, as instituições e entidades católicas, as coisas e lugares sagrados encontrados no território de sua diocese.

---

<sup>217</sup> Adalgisa Campos cita alguns pontos que foram considerados modelares e repetidos por muitos visitantes durante o setecentos mineiro. Se referindo a Dom Frei de Guadalupe, bispo do Rio de Janeiro que empreendeu visitação a Minas em 1727, bem antes da criação do bispado marianense, diz: “Foi um defensor da decência ou decoro do culto, fato cultural que compreendia fatores materiais (espaço, condições de preservação e objetos), temporais (calendário religioso), o preparo do clero, conhecimento do cerimonial, tratamento e relacionamento com seres e coisas sagradas, etc. O decoro era o atuar com respeito dentro da concepção de comunhão dos santos e por isso envolvia homens comuns e religiosos, vivos e defuntos, espaços e objetos sagrados, o transcendente e as inter-relações. Essa noção tão complexa e exigente para a realidade colonial abarcava aspectos objetivos e espirituais como a limpeza, estado de conservação, a ornamentação, a iconografia adequada e reverencia condizentes aos espaços diferenciados em sua sacralidade - o adro, o cemitério e o templo, internamente dividido de acordo com as funções simbólicas (nartex, batistério, nave, capela-mor, sacristia, etc.)-, objetos e coisas (altares, imagens, alfaías, santos óleos, água benta) e por fim a hierarquia eclesiástica. O decoro e a reverencia com as coisas e seres sagrados requeria também uma certa pompa-valorização da magnificência e reconhecimento dos graus distintos de santidade e das ordens hierárquicas eclesiásticas, conforme o ideal da cultura barroca tão bem expresso nas Constituições, Cartas e Visitas Pastorais, em oposição ao espontâneo, popular ou libidinoso, como batuques, danças, serenatas, desacatos, invocações ao demônio, praticas mágicas e outras manifestações”. CAMPOS, 1999, n.21, p. 364-380. p. 377.

Dom Frei José da Santíssima Trindade <sup>218</sup>, diferente de seus antecessores <sup>219</sup>, deixou um relato minucioso e extenso, juntando dados de natureza material e espiritual em cada freguesia por que passou, trazendo elementos importantes para os campos da história demográfica, da arte, dos costumes e da mentalidade religiosa da época, dentre outros. Entre as recomendações tridentinas e a prática efetiva das visitas pastorais houve uma razoável distancia. Em virtude das dimensões das dioceses, pois até meados do século XIX era humanamente impossível que todos os rincões fossem visitados a cada ano, Dom Frei José percorreu, no entanto, cerca de sessenta freguesias. Em diversos momentos, em função das longas distâncias a serem percorridas, manda visitantes a freguesias e capelas para coligirem.

Temos que considerar também que as ordens terceiras franciscanas recebiam visitação também de membros da Ordem. A Ordem Terceira de São Francisco de Mariana tem um termo de 13-07-1760 <sup>220</sup> onde os Irmãos propuseram que seria conveniente haver uma visita à congregação do P. M<sup>e</sup> Fr. Manoel do Livramento, visitador geral da mesma, para tratar de assunto de interesse da Ordem.

Nas visitas pastorais de Dom Frei José da Santíssima Trindade, no ano de 1821, na Freguesia de Santo Antônio do Tijuco (Diamantina) há relatos da presença de visitantes na Capela da Ordem Terceira de São Francisco, que se encontrava com decência, mas sem riqueza <sup>221</sup>. Na Freguesia de Nossa Senhora da Conceição da Vila do Príncipe (Serro) a Capela da Ordem Terceira de São Francisco, na qual está anexada a Arquiconfraria do Cordão, apresenta-se com mais decência que a Igreja matriz.

---

<sup>218</sup>TRINDADE, 1998, p. 40, 42.

<sup>219</sup> A Diocese de Mariana foi criada em 1745, sendo Dom Frei Manoel da Cruz o primeiro bispo permanecendo na diocese de 1748 até 1764, quando morre. O segundo bispo que administrou o bispado mineiro depois de dezesseis anos de vacância foi Dom Frei Domingos da Encarnação Pontevel, permanecendo de 1780 até 1793, ano de sua morte. Em 1797, é confirmado o nome de Dom Frei Cipriano de São José permanecendo até sua morte em 1817. Dom Frei José da Santíssima Trindade foi efetivamente o quarto bispo que esteve à frente da Diocese desde sua fundação, entre 1820 a 1835. De 1844 a 1875 foi confirmado Dom Antonio Ferreira Viçoso. Dois anos depois Dom Antonio Maria Correia de Sá Benevides permaneceu até 1896. E o ultimo bispo do século XIX foi Dom Silvério Gomes Pimenta, nomeado em 1897, dirigindo a Diocese até 1922, quando morre. Sobre a ação pastoral destes bispos ver: OLIVEIRA, Alcilene, Dissertação de mestrado, 2001.

<sup>220</sup> Termo q se fes [corroído uma palavra] carencia q temos de pedir ao nosso / M<sup>o</sup> [?] P<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vizitador g<sup>al</sup> queira ao [?] vir [?] viz<sup>ta</sup> nesta / Nossa Congre[gaca]m[fl 10v]- Livro de Termos da Ordem 3<sup>a</sup> de S. Francisco da Penitencia de Mariana. 09-08-1758 a 28-08-18[80][fl6v]

<sup>221</sup> TRINDADE, 1998, p. 101.

Na quarta visitação no ano de 1824 há relatos da presença dos visitantes na Capela da Ordem Terceira de São Francisco, na Freguesia de Santo Antônio da Vila de Campanha (Campanha), onde é relatado que a capela está em desprezo, sem ornato algum sendo seu patrimônio abrigado numa casa alugada, “enfim nem parece uma capela”.<sup>222</sup> Na Freguesia de Santo Antonio da Itaverava tem a capela presídica da Ordem Terceira de São Francisco da cidade de Ouro Preto (Itaverava??), cuja capela é toda de pedra, “com ornamentos para o comum, velhos”.<sup>223</sup>.

Na Freguesia de Nossa Senhora do Pilar de São João Del Rei é citada a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco: “fabricada de pedra, com bom risco, toda coberta mas sem forro e as paredes por retocar, com cinco altares de boa talha por pintar e tendo só o altar mor pintado de branco com seu forro, e o campamento não está acabado.( Podemos ver neste relato que neste tempo -1824- ainda faltavam dois altares na nave) . Poderíamos questionar por que as imagens não são mencionadas, porém é recorrente em outros relatos. A Capela de São Gonçalo Garcia, (santo primeiro franciscano, um dos mártires do Japão), no relato que se segue, ela acha-se acabada com boas imagens e ornamentos.<sup>224</sup> Esta Igreja possui somente imagens de vestir e neste caso não é citada nenhuma diferenciação relacionada à técnica das imagens e sim que são “boas imagens”, o que nos faz acreditar que as imagens de vestir também eram consideradas “boas”.

Em se tratando das Visitas Pastorais de Dom Frei José da Santíssima Trindade, percebemos uma desigualdade apresentada pelos relatos, acreditamos que seja em função dos diversos visitantes. Há uma clara diferença de descrição, sendo a primeira parte do relato mais padronizada na nomeação dos retábulos, mas isenta de pormenores sobre as imagens escultóricas presente nos mesmos. Por exemplo, na Vila Nova da Rainha de Caeté, a Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso “é toda de pedra, tem nove altares, todos bem preparados de bons retábulos de talha pintada e dourada, e tanto o templo, como a sacristia, estão assaz providos de ornamentos e alfaias muito decentes”.<sup>225</sup> No entanto alguns relatos têm a preocupação de nomear as imagens, como é o caso da freguesia de Nossa Senhora de Aiuruoca onde a igreja matriz tem o retábulo da capela-mor de madeira bem pintada e dourada. “Tem outro altar em capela separada em que está uma boa imagem do Senhor dos Passos com muita decência”<sup>226</sup>

---

<sup>222</sup> TRINDADE, 1998, p. 221-222.

<sup>223</sup> TRINDADE, 1998, p. 190.

<sup>224</sup> TRINDADE, 1998, p. 237.

<sup>225</sup> TRINDADE, 1998, p. 130.

É importante lembrar que, no geral, as imagens do Senhor dos Passos são na maioria das vezes, imagens de vestir.

Em alguns casos são especificadas as dimensões e as técnicas das imagens como na Capela de Nossa Senhora da Conceição do Rio Verde da Freguesia de Santa Maria da Vila do Baependi onde em altar colateral está a imagem da Senhora do Rosário estofada de ouro, de três quartos de altura. Na mesma freguesia na capela de São José do Favacho a imagem do padroeiro José de três palmos de alto bem encarnada e bonita.<sup>227</sup>

Também na Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Carrancas a Capela de São Tomé das Letras: no trono tem uma imagem de São Tomé de madeira e os vestidos bem estofados; na Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Pouso Alto, na Capela de Santana do Capivari: No cimo do trono esta a imagem da padroeira Santana, é de vulto e perfeita.<sup>228</sup>

Encontramos apenas uma citação em todo o documento sobre as imagens de roca, não havendo nenhuma discriminação à mesma. Na freguesia de Santo Antonio da Vila de São José na Capela de São João Evangelista, a um pouco da Matriz, com 3 altares e o principal tem retábulo de madeira pintada de branco, e no trono uma devota e respeitável imagem do Senhor Crucificado, com a de Nossa Senhora e de São João Evangelista junto a cruz e a de São Francisco recebendo as Chagas pertencente a arquiconfraria; a parte do evangelho tem o altar de Nossa Senhora das Dores, cuja imagem é muito devota; e da parte da epistola o altar de Nossa Senhora dos Remédios, de roca, com retábulo antigo desproporcionado e por pintar.

Jauregui & Penhos faz uma interessante relação entre devoção e “beleza - perfeição” nas imagens religiosas.

(...) el elemento estético no estuvo ausente de las preocupaciones de artistas y contempladores, si bien la “belleza” de una obra estaba indisolublemente ligada a las funciones para las cuales había sido pensada. Una imagen suscitaba admiración por su origen milagroso, porque despertaba el fervor de la devoción, porque satisfacía las necesidades emotivas del fiel. Era bella porque era eficaz. A fines del siglo XVIII, la directoria de la casa de Ejercicios de Buenos Aires nos dejó un testimonio de la imbricación entre lo estético y lo funcional, al escribir sobre las

<sup>226</sup> TRINDADE, 1998, p. 203.

<sup>227</sup> TRINDADE, 1998, p. 207.

<sup>228</sup> TRINDADE, 1998, p. 211.

emociones que suscitaba la contemplación de una imagen de Cristo llegada del Cuzco: “ ...al verlo, se tapan la cara de pavor, pues a la verdad, no han visto cosa más perfecta y de devoción, pues empiezan a llorar luego que lo miran . (...) lleva las atenciones de todo el pueblo; está trabajado en el Cuzco, y es tal, que parece que él mismo se ha trabajado, según la perfección”. <sup>229</sup>

A decência para o culto divino é a tônica central dos provimentos às freguesias da diocese, não há uma preocupação de descrever todas as imagens presentes nos retábulos, mas talvez de ressaltar aquelas que se apresentam com “muita decência”, “devota e respeitável”, “boa imagem”, “bem encarnada e bonita”, “estofada de ouro”, “de madeira e os vestidos bem estofados”, “de vulto e perfeita”, “de roca”, etc... Acreditamos que o importante é que fossem decentes e perfeitas e não a técnica utilizada. [grifos nossos]



---

<sup>229</sup> JAUREGUI; PENHOS, 1999, v.1, p.54.

## CAPÍTULO 5

### **CONSERVAÇÃO/ RESTAURAÇÃO DE IMAGENS DE VESTIR: Conceitos, Critérios, Estado de Conservação e Causas de Deterioração**

*“A formação do profissional em conservação - restauração deverá compreender o desenvolvimento da sensibilidade e da habilidade manual, a aquisição de conhecimento teórico sobre os materiais e as técnicas, assim como um conhecimento fundamental da metodologia científica, para desenvolver a capacidade de resolver os problemas de conservação mediante uma abordagem sistemática, a partir de investigações precisas e com uma interpretação crítica dos resultados. [...] A formação e os estudos teóricos deverão compreender as seguintes matérias: história da arte e das civilizações; métodos de investigação e de documentação; conhecimento da tecnologia dos materiais; teoria e ética da conservação; história e tecnologia da conservação-restauração, química, biologia e física dos processos de deterioração e dos métodos de conservação. [...] Em todas as etapas do período de formação deve-se dar ênfase à prática, sem perder de vista a necessidade de desenvolver ou ampliar a compreensão dos fatores técnicos, científicos, históricos e estéticos”.*

Agnes Ballestrem

## 5.1 - ASPECTOS DA HISTÓRIA DA RESTAURAÇÃO DA ESCULTURA POLICROMADA

Reconhecendo a importância da história da restauração da escultura, esclarecemos que não é nossa intenção fazer, neste capítulo, uma revisão de toda essa literatura. Pretendemos, no entanto, fundamentar nosso trabalho nos teóricos da restauração da escultura policromada, que é a base para nossos questionamentos sobre a conservação - restauração da imagem de vestir.

Serck Dewaide<sup>1</sup>, faz síntese histórica, ressaltando fatos importantes da restauração da escultura policromada. Na Antiguidade, os escultores romanos reparavam obras gregas e, no Renascimento, escultores eram escolhidos para restaurar a estatuária grega e romana. Bernini será chamado em 1680 para restituir algumas lacunas do *Fauno Barberini*, um mármore helenístico do século III antes de Cristo. No século XIX o gosto pela Idade Média vai engendrar campanhas de restauração muito intervencionistas sobre a estatuária do culto católico romano. Uma intervenção célebre foi a realizada em dois frontões de Égine, descobertos durante as escavações de 1811, pelo escultor dinamarquês neoclássico Bertel Thorwalsen (1770-1844). As formas ausentes foram completadas no estilo da época da criação. A de-restauração desses frontões foi realizada entre 1962 e 1975 e é um forte exemplar de tendência oposta. A obra foi liberada e desembaraçada dos complementos colocados por Thorwaldsen. Na exposição da Glyptoteca de Munich apenas uma imagem fotográfica testemunha o trabalho do escultor neoclássico, enquanto que os fragmentos desmontados são conservados na reserva técnica.

As obras tridimensionais são compostas por um suporte material trabalhado que lhe dá forma e por um acabamento de superfície que define o aspecto e, freqüentemente, a cor. As estátuas podem apresentar suporte monocromático (um mármore de Miguel Ângelo ou de Rodin) ou policromático (um busto romano composto de três mármores coloridos). Elas podem estar recobertas por verniz, por pátina ou por uma cor e são qualificadas como estátuas recobertas e monocromáticas. Enfim, se elas são ornamentadas com douramento e cores variadas, dizemos que elas são policromadas. Uma escultura policromática é, portanto, uma obra composta por materiais de cores diferentes, enquanto que, uma escultura policromada é uma obra recoberta por policromia.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> SERCK-DEWAIDE, v. 27, 1996/98 – 2000, p. 157- 174. Ver tradução para o português por Beatriz Coelho, no Boletim do CEIB, vol 9, numero 31, julho de 2005.

<sup>2</sup> SERCK-DEWAIDE, v. 27, 1996/98- 2000, p. 157.

Na escultura policromada, o fenômeno da cor foi negligenciado por muito tempo pelos historiadores da arte. A obra era examinada por sua beleza plástica, enquanto que a superfície era raramente estudada e, algumas vezes, nem mesmo descrita. Diferentes fatores contribuíram para esse esquecimento, como o sol, chuva, variações de umidade relativa e de temperatura, e o passar do tempo, que muitas vezes arruinaram a cor dos monumentos e das esculturas exteriores (principalmente da Antiguidade e da Idade Média). A perda da cor, presente na estatuária antiga, vai levar ao desenvolvimento do gosto pelo suporte aparente durante o renascimento, e esse gosto vai, por sua vez, ser reforçado de uma maneira radical na arte neoclássica francesa. Sob a forte influência dessa corrente, as obras antigas, muitas vezes repintadas e sempre readaptadas à moda de cada época, serão mais uma vez repintadas, porém, sempre em branco, ou cinza pérola. O aspecto cromático de numerosas esculturas será então arruinado no século XVIII. Até chegar a esse período, o fenômeno permanece, na maioria das vezes aditivo, isto é, pinta-se sobre a camada subjacente.

No século XIX, ao contrário, duas tendências vão coexistir. A primeira é a rejeição do acabamento colorido e o gosto pelo material nu. Isso vai provocar decapagens dramáticas, de esculturas e de retábulos inteiros, aprovada na Bélgica, pela Comissão Real de Monumentos e Sítios. Simultaneamente, se desenvolve uma segunda tendência, que quer ver renascer o gosto da expressão colorida, notadamente sob o impulso de pesquisas do francês Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), que estuda e descreve as cores dos edifícios, dos muros e das esculturas. As esculturas serão inteiramente repolicromadas no estilo neogótico. Lamentavelmente, essas intervenções se efetuaram mais comumente depois de supressões das numerosas policromias antigas. O fenômeno é, então, sempre subtrativo e aditivo, raras vezes, apenas aditivo.

Entre as atitudes extremas - remover ou repintar - outras idéias fazem lentamente sua aparição. O crítico de arte inglês, John Ruskin (1819-1900) é minimalista e considera que não se deve tocar nas obras antigas. A idéia de originalidade da matéria, da beleza da autenticidade vai lentamente conquistar os espíritos. Na França, o historiador de arte Louis Courajod (1841-1896), conservador de escultura no Louvre, vai revelar a existência e a importância das policromias originais das obras.

O italiano Camilo Boito (1836-1914), restaurador e teórico da restauração tem um lugar consagrado pela historiografia do tema, tendo ele uma posição moderada e intermediária entre Viollet le Duc e Ruskin, sintetizando e elaborando princípios que se encontram na base da teoria

contemporânea de restauração. Na conferência intitulada, *Os Restauradores*, pronunciada em Turim em 1884, Boito foi muito enfático desenvolvendo sua teoria geral para as esculturas antigas: restaurações, de modo algum; e jogar fora imediatamente, sem remissão, todas aquelas intervenções que foram feitas até agora, recentes ou antigas. Cita vários exemplos de estátuas gregas e romanas, que do século XVI em diante sofreram a fúria da restauração. O Hercules Farnese, o Touro Farnese, o Laocoonte, etc... “*Mas em suma, há realmente necessidade desses benditos restauros, que dão a algumas partes da obra antiga um conceito distante do original, ou, pelo menos, não indubitável? Não são admiráveis rotos e manetas o Torso de Hercules, chamado Belvedere, o Torso de Baco, chamado Farnese e a Psique do Museu de Nápoles(...)*”<sup>3</sup>

O espírito de intervencionismo subsiste, entretanto, até o início da primeira guerra mundial para se extinguir em seguida. Por outro lado, a tendência radical de remover a policromia das esculturas até o suporte, ou até alguns resquícios de matéria original, quer se trate de obras em pedra ou em madeira, persiste. Felizmente os casos de eliminação das camadas pictóricas para obter o suporte nu ou com alguns traços da policromia mais antiga são, atualmente, isolados e cada vez mais raros.

Em 1963, o italiano Cesare Brandi (1906-1988) publica sua *Teoria del restauro*. Sua definição de intervenção sobre a obra de arte se resume “à conciliação mais adequada” entre o respeito à obra como documento histórico e como criação artística e estética. Brandi afirma que a restauração é uma operação crítica antes de ser uma operação técnica, e que toda ação deve ser justificada e documentada.

Na tradução para o português, do livro de Brandi, *Teoria da Restauração*<sup>4</sup>, Giovanni Carbonara remonta os precedentes de Brandi no campo da especulação teórica do restauro propriamente dito, à presença de Alois Riegl<sup>5</sup>, algumas dúvidas no que concerne a Quatremère de Quincy para as questões de museologia, enquanto Viollet-le-Duc e Ruskin, ainda que presentes no fundo de toda narrativa, não são jamais citados na Teoria; tampouco são mencionados Camilo

<sup>3</sup> BOITO, 2002, p. 38-41.

<sup>4</sup> BRANDI, 2004, p. 14.

<sup>5</sup> Segundo Choay um trabalho de reflexão mais ambicioso com respeito a atitudes e condutas ligadas à noção de monumento histórico foi realizada no começo do século XX pelo grande historiador da arte vienense, Alois Riegl (1858-1905), que se encontrava preparado para tal tarefa por sua tripla formação - de jurista, filósofo e historiador - e pela experiência concreta que adquiriu como conservador de Museu. Riegl é o primeiro a apresentar, sem ambigüidade, a distinção entre monumento e monumento histórico. CHOAY, 2001, p.169.

Boito e Gustavo Giovannoni ou os pensadores mais antigos, tais como Luigi Crespi ou Francesco Algaroni. De fato, Brandi busca as pedras angulares sobre as quais fundar a própria teoria em outra sede, fora do campo próprio à conservação, fora de seu âmbito especulativo e de sua atormentada vicissitude histórica; prefere remeter-se, por princípio e por via dedutiva, diretamente à estética e à filosofia da arte, investigada por ele de modo paralelo à restauração.

Brandi dirigiu o Instituto Central de Restauro de Roma desde sua fundação em 1939 até 1960, o que permitiu que adquirisse uma extraordinária experiência nos assuntos teóricos, aliada a uma prática sempre de altíssimo nível e consciente. Teve a ajuda de alunos como Giovanni Urbani, seu sucessor no ICR, Laura Mora e Paolo Mora, por sua vez, mestres de gerações de restauradores mais jovens. Observando os muitos anos de profícua atividade do ICR, seria possível afirmar, com razão, que não existe nada que não tenha sido mais completa e repetidamente experimentada do que a Teoria Brandiana.<sup>6</sup>

Ao mesmo tempo, os alemães Ernst Willemsen, em Bonn, por uma parte, e Johannes Taubert, em Munich por outra, - duas figuras marcantes na evolução da profissão - estabelecem um sistema, ainda atual, de exame científico das esculturas e das policromias. Sobre essa base, eles definem uma metodologia de trabalho.

Em 1977 aparece um livro em francês sobre a “restauração de esculturas”. Essa publicação testemunha, como os outros livros dessa coleção dirigida por Madeleine Hours, um interesse novo pelo ofício de restaurador de obras de arte e mostra o caminho da especialização. Lamentavelmente, o livro descreve tratamentos drásticos de remoção de repinturas dos quais os efeitos catastróficos podem ser vistos até hoje. O interesse pelas policromias originais e as pesquisas realizadas pelos técnicos levam muito mais tempo para se impor na França - país sempre dominado pelo espírito neoclássico – do que no resto da Europa. Neste país, o primeiro catálogo de exposição de esculturas, incluindo informações técnicas, sobre a policromia aparece em 1993.

A formação do restaurador de esculturas, que se torna específica e se define irrevogavelmente como separada do artesão criador, se faz ainda, até os anos 80, por uma aprendizagem com os mais velhos. A formação contínua dos especialistas estava assegurada pelos cursos e congressos

---

<sup>6</sup> BRANDI, 2004, p. 16.

especializados organizados por instituições internacionais tais como o ICCROM, em Roma, (Centro Internacional de Estudos para a Conservação e a Restauração de Bens Culturais), o IIC, em Londres, (International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works), e o ICOM, em Paris (Conselho Internacional dos Museus).

O Instituto Real do Patrimônio Artístico – IRPA, na Bélgica foi fundado em 1948, tendo como chefe do atelier de escultura, a alemã Agnes Ballestrem, que se manteve no cargo de 1963 a 1972, promovendo importantes pesquisas e publicações concernentes à policromia e aos tratamentos da escultura policromada. Em seguida, Myriam Serck-Dewaide assume a chefia do atelier de escultura, sempre procurando ressaltar seu papel didático com a realização de numerosas publicações e exposições nos locais onde as obras foram conservadas. O IRPA é hoje um centro de referência internacional na conservação de esculturas policromadas, sendo sua atual diretora Myriam Serck - Dewaide.

Paul Philippot foi de fundamental importância para a definição dos objetivos, considerados indispensáveis para o estudo sistemático dos problemas da conservação de esculturas policromadas, sendo coordenador do grupo de Escultura Policromada, do ICOM- Committee for Conservation (ICOM-CC) criado no ano de 1967. Em 1969, na reunião do ICOM-CC em Amsterdã, foi estabelecido o contato com o maior número possível de restauradores desta área, entre eles Taubert e Philippot, para confronto de métodos e experiências sobre a conservação da escultura policromada, bem como a preparação do número quinze da revista “Studies in Conservation”, editada em 1970 e consagrada especialmente aos problemas do exame e conservação das esculturas policromadas.

Paul Philippot, em 1970 afirmava que a escultura policromada era considerada como “objeto de arte” menor, incompreendida pelo historiador de arte, desdenhada pelo restaurador de pinturas e abandonada nas mãos de técnicos. Sem compreender a imagem, este ignorava o problema arqueológico e crítico e somente conhecia dois princípios: a conservação material e o gosto do momento. De acordo com o tipo de escola se chegava na Europa a duas fórmulas radicalmente opostas e ingênuas: a volta não ao estado original, e sim a um estado novo, supostamente idêntico ao original, fazendo simplesmente uma repintura na policromia, concebida como operação simplesmente material e não problemática; ou ao contrário, a remoção das policromias consideradas não originais para chegar a “pura forma plástica” de acordo com os costumes do gosto neoclássico, ou para suscitar um estado tal de confusão, para sugerir os traços do tempo através da história de acordo com um romanticismo atrasado dos colecionadores e antiquários.

Cada um destes tratamentos “comprometeram estas obras para possibilidades futuras de uma restauração.”<sup>7</sup>

No entanto, é significativo que um pequeno grupo de restauradores vindos da área de pintura, durante os últimos anos, e especialmente na Europa central, tiraram a restauração de esculturas policromadas do empirismo caduco e transpuseram da restauração de pintura para a escultura, seus princípios arqueológicos e estéticos. Se o método crítico segue sendo o mesmo, a realidade que ele põe em evidência é profundamente diferente. Segundo Philippot é sobre esta diferença que convém trabalhar.

Todo trabalho crítico consiste precisamente em apreender a natureza própria desta totalidade particular que é a forma colorida, que constitui a imagem realizada pela escultura policromada, e cuja salvaguarda é o objetivo das operações. Cada operação material deverá, pois ser apreciada e eventualmente adaptada, em função do dito objetivo.<sup>8</sup>

Agnes Ballestrem chama atenção para a complexidade tecnológica da escultura policromada, considerando que somente um conhecimento integral desta tecnologia pode justificar qualquer intenção de tratamento. E unicamente um trabalho, baseado em um procedimento metodológico, pode garantir a veracidade estética e documental da obra de arte restaurada. A escultura policromada em madeira possui uma unidade de forma e policromia que são indissociáveis e que devem ser consideradas ao se estabelecerem os conceitos de sua preservação: *“Pero sobre todo es prueba de que la creación artística no estaba terminada com el esculpido, sino que la superficie terminada de una escultura- en este contexto la policromia- es el documento esencial para nuestra comprensión de la escultura policromada y como tal tiene que ser preservada.”*<sup>9</sup>

É importante para o conservador/ restaurador conhecer a obra materialmente, mas é fundamental também o conhecimento das bases históricas, estéticas e conceituais sob as quais foram criadas, e como os homens se posicionaram em relação a estes bens culturais do momento de sua criação até os dias de hoje. É indispensável ao conservador conhecer todos estes campos para evitar erros, excessos e ações que danifiquem a qualidade documental e estética dos monumentos preservados ou mesmo cultuados.

<sup>7</sup> PHILIPPOT, v. 15. n.4 (1970): 248-251. p. 249

<sup>8</sup> PHILIPPOT, v. 15. n. 4 (1970): 248-251. p. 249.

<sup>9</sup> BALLESTREM, v. 2 (1970): 69-73. De la traducion al español: J. Paul Getty Trust y Proyecto Regional del patrimonio Cultural y Desarrollo PNUD/UNESCO. p. 4

Se ainda existem muitas lacunas no estudo da conservação restauração das esculturas policromadas, o que não dizer então, das imagens de vestir (processionais ou não) que são objeto de grande discriminação dentro do contexto da história da escultura policromada em madeira.

Segundo Agnès Le Gac<sup>10</sup> o Grupo Latino de Escultura Policromada (GLEP) tem considerado muito importante o tema das imagens processionais como prioritário a investigar, por ser carente de informações. A IV Reunión del Grupo Latino de Escultura Policromada- (GLEP) foi realizado em Madrid em 1995 e uma das metas para novos trabalhos a realizar foi proposto por Teresa Gómez Espinosa sobre critérios de intervenções em imagens processionais. A V Reunión del Grupo Latino de Escultura Policromada- (GLEP) foi realizada em Vitória (Espanha) em 1997, e a Professora Teresa Gomes Espinosa apresentou o tema proposto anteriormente: “*Criterios de intervención en imágenes de culto. Esculturas procesionales y esculturas de gran devoción popular.*”

A VI Reunión do Grupo Latino de Escultura Policromada foi realizado em Lisboa em 1999. A Profa. Maria José Gonzalez López do Instituto Andaluz del Patrimônio Histórico- Sevilla – España apresentou o trabalho intitulado: *La Conservación de la Escultura Policromada em Ambiente eclesiástico: problemática y mantenimiento.*” Nesta mesma reunião foi proposto um próximo encontro do GLEP no final do ano de 1999 em Sevilla, tendo como um dos temas a situação da conservação nas imagens processionais nos países latinos formando o grupo (*Culto y Conservación para las Imágenes Procesionales em Países Latinos*). Nesta perspectiva, se propôs a participação de Maria José Gonzalez López, Teresa Espinosa, Bárbara Hasbach Lugo, em España, Agnes Le Gac em Portugal, Lorenzo Appollonia para Itália, e possivelmente outros especialistas do Brasil e México. No entanto, o VII encontro do GLEP que deveria ocorrer em Sevilla não se realizou pois, nesta altura começou a se desenvolver o “*Projeto Policromia*”.

O *Projeto Policromia* determinou a cooperação internacional de três países e foi denominado “*La Escultura Policromada Religiosa de Los Siglos XVII y XVIII - Estudio comparativo de Técnicas, Alteraciones y Conservación em Portugal, Espana y Bélgica.* Este projeto durou

---

<sup>10</sup> Agradeço à professora Agnes Le Gac, da Universidade Nova de Lisboa, pelas informações gentilmente cedidas, pelo envio das fotocópias das Atas do Grupo Latino de Escultura Policromada (GLEP) e pelas interessantes discussões sobre o tema.

3 anos, de 1999 a 2002, e teve importante papel “(...) *para preencher uma lacuna grave e fortemente sentida, tanto no meio acadêmico como no da conservação - a carência de estudos sistemáticos sobre a escultura/ escultura policromada, baseados numa abordagem científica e interdisciplinar, bem como de sistematização de critérios de intervenção em conservação - restauro capazes de responder às exigências deontológicas atuais da salvaguarda do nosso patrimônio comum.*”<sup>11</sup>

## **5.2 - ASPECTOS DA HISTÓRIA DA RESTAURAÇÃO DA ESCULTURA POLICROMADA NO BRASIL E MINAS GERAIS**

Coelho<sup>12</sup> faz uma síntese da história da restauração, considerando dois fatos como marcantes no Brasil. Em 1933, Ouro Preto foi transformada em Monumento Nacional - e em 1937 foi criado o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, SPHAN, atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN.

Em 1939, o artista plástico, Edson Motta, obteve bolsa de viagem ao exterior, como prêmio do Salão Nacional de Belas Artes, quando esteve em Portugal, Espanha e Itália, estudando aspectos técnicos da pintura. Em 1946 ele viajou para os Estados Unidos, com uma bolsa da Fundação Rockefeller, quando fez estágio de dois anos, em restauração de pinturas, no Fogg Art Museum, em Boston. Em 1944, foi convidado por Rodrigo Mello Franco de Andrade, diretor do SPHAN, para ser o conservador do SPHAN e para organizar o Setor de Conservação e Restauração de Obras de Arte, que funcionaria como ateliê central, na cidade do Rio de Janeiro. No início da década de cinquenta, implantou, na escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), duas disciplinas de restauração: Restauração de Pinturas e Restauração de Obras em Papel. No Rio de Janeiro funcionou um curso de especialização dentro da UFRJ, sobre a coordenação da Profa. Marilka Mendes, no entanto este curso não teve continuidade.

Logo após, em Salvador, na Universidade Federal da Bahia (UFBA), o professor João José Rescala criou, também, outras duas disciplinas: Restauração I (restauração de pinturas) e

---

<sup>11</sup> SERUYA, 2002, p. 9.

<sup>12</sup> Conferência apresentada pela professora Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho, na abertura do XIII Congresso do ICOM-CC, no Rio de Janeiro de 22 a 27 de setembro de 2002. Título da conferência: História da Restauração no Brasil.

Restauração II (restauração de esculturas). Essas universidades foram pioneiras, portanto, na introdução, em cursos universitários no Brasil, de disciplinas de restauração de obras de arte. No entanto, hoje, a formação deste profissional de Bens Móveis, na Bahia e no Rio de Janeiro, é feita através destas disciplinas e no trabalho com os restauradores já reconhecidos no mercado. Na pós - graduação há curso de especialização, mestrado e doutorado na área de conservação e restauração em arquitetura e urbanismo.

Em Minas Gerais, mais precisamente em Ouro Preto, em 1970, outro importante e conhecido restaurador brasileiro, Jair Afonso Inácio, iniciara o seu aprendizado com o professor Edson Motta, tendo feito, mais tarde estágio no IRPA - Institut Royal du Patrimoine Artistique, em Bruxelas na Bélgica. Iniciou seus trabalhos na Fundação de Arte de Ouro Preto - FAOP, um curso para a preparação de restauradores, no qual trabalhou até sua morte, em 1982. Atualmente este é um curso técnico, reconhecido pelo Conselho Estadual de Educação de Minas Gerais.

Em 1980 dois passos importantes foram dados, a criação da Associação Brasileira de Conservadores e Restauradores - ABRACOR; e a criação na Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, do Centro de Conservação Restauração de Bens Culturais Móveis - CECOR, pela Professora Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho, então diretora da Escola de Belas Artes. Mesmo antes da criação do CECOR, desde 1978, funciona na Escola de Belas Artes o Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis- CECR, criado e coordenado durante muitos anos pela Prof. Beatriz Coelho. Foram professores desse curso, por indicação do professor Edson Motta, os restauradores brasileiros: João José Rescala, Jair Afonso Inácio, Geraldo Francisco Xavier Filho, Ado Malagoli e Maria Luiza Salgado. Martha Plazas de Fontana, (Colômbia) Josep Maria Xarié i Rovira (Espanha) e Guillermo Joyco (Chile).

O Curso de Especialização em Conservação Restauração de Bens Culturais Móveis- CECR, pertence ao Departamento de Artes Plásticas, porém o CECOR abriga o curso e veio trazer mais condições para o seu funcionamento, facilitando o desenvolvimento de técnicas e pesquisas e a prestação de serviços na área de conservação, mas, sobretudo, permitindo a formação de uma equipe com profissionais, professores contratados pelo Departamento de Artes Plásticas, e uma equipe conservadores/restauradores e químicos pertencentes ao CECOR. Este Curso de Especialização existe há 28 anos formando especialistas de vários estados brasileiros e de alguns países da América Latina.

Em 1989 foi realizado no Cecor um Curso Internacional sobre os critérios de conservação da escultura policromada denominado: Atualização em Conservação de Esculturas Policromadas,

que oferecia vagas para profissionais do Brasil e América Latina, um convênio entre o Getty Institute, a PNUD UNESCO e a UFMG, trazendo pessoas de remome internacional na restauração de esculturas policromadas, tais como: Agnes Ballestrem, Betina Raphael, Brian Considine, Jean Albert Glatigny, Monique Pequignon, e brasileiros como Antônio Carlos Mascarenhas. Este curso foi muito importante promovendo o intercâmbio com os profissionais da área, e fortalecendo a área de escultura policromada no Cecor.

No meio acadêmico brasileiro, a Professora Beatriz Coelho, então professora e diretora do Cecor, foi pioneira no estudo da técnica construtiva da escultura policromada no Brasil, mais precisamente em Minas Gerais, quando iniciou em 1990 uma pesquisa financiada pelo CNPq intitulada Tecnologia da Escultura Policromada em Minas Gerais. Em 1992, fez outro projeto financiado pela Fapemig, formando um grupo de pesquisa para a área de escultura policromada, abordando vários aspectos e visando um conhecimento aprofundado da obra, do ponto de vista de seus materiais e técnicas, para identificação de autoria e tendo também como objetivo um trabalho de conservação - restauração fundamentado e criterioso.

Atualmente o Cecor e o Curso de Especialização em Conservação Restauração de Bens Culturais - CECR, com ênfases em restauração de escultura policromada, de pintura, de papel e conservação preventiva, vem trabalhando no ensino, pesquisa e extensão dentro dos vários aspectos da conservação. Do ponto de vista da restauração da escultura policromada, importantes trabalhos vem sendo realizados no Cecor, sendo produzidas inúmeras monografias sobre importantes esculturas mineiras no curso de especialização, abordando principalmente aspectos ligados à sua conservação restauração como a temas relacionados à história da arte, iconografia, aspectos formais e estilísticos.

Também com sede na Escola de Belas Artes, foi idealizado e criado em 1996, pelas professoras Myriam Ribeiro de Oliveira e Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho, o Centro de Estudos da Imaginaria Brasileira - Ceib. É uma associação interdisciplinar, sem fins lucrativos e reúne pesquisadores de diversas áreas - história, história da arte, conservação, restauração, ciência aplicada à conservação - restauração, museologia, arquitetura – e demais interessados no estudo da imaginária brasileira. O grande mérito do Ceib, através do encontro de seus sócios, que já possui integrantes de vários países da América Latina e Europa, da qualidade de suas publicações e de seus congressos já realizados, é reunir diversos profissionais promovendo a interdisciplinaridade, que só faz crescer o estudo da imaginária brasileira como um todo. Esta interdisciplinaridade tão discutida e desejada na teoria é alcançada através do Ceib.

### 5.3 - EXAMES TÉCNICOS E CIENTÍFICOS

A história da colaboração da ciência, com a conservação de obras de arte, remonta ao fim do século XVIII, passando pelo século XIX, XX<sup>13</sup> e chegando ao século XXI com grandes avanços tecnológicos. Em 2005, o Boletim do Getty Institut<sup>14</sup> publicou artigos com questionamentos sobre os estudos técnicos científicos e a interdisciplinaridade entre as diversas áreas que estão interligadas na pesquisa e na preservação das obras de arte: a conservação-restauração, a ciência da conservação e a história da arte. Vários são os campos onde pode haver a intercessão destes profissionais, como por exemplo, museus, instituições de preservação e pesquisa e no meio acadêmico, abrangendo as diversas áreas afins. É levantada uma discussão sobre a terminologia utilizada nestes estudos interdisciplinares, até então chamada de “technical studies” e agora são chamados de “technical art history”. Nesta discussão me pareceu interessante citar a opinião de Miller<sup>15</sup> que, considera o termo “technical art history” confuso e talvez uma questão de linguagem irrelevante, sendo mesmo importante haver um trabalho de equipe entre as três diferentes disciplinas, e principalmente que seja uma pesquisa de qualidade com bons especialistas envolvidos.

No caso do conservador-restaurador responsável por uma obra de arte, considero que é de fundamental importância, que haja uma metodologia precisa, para guiar os os estudos necessários para a fundamentação histórica, iconográfica, estilística, técnica e científica, buscando uma equipe de profissionais que executem exames precisos e análises corretamente interpretadas para a execução de um trabalho de conservação-restauração criterioso. É essencial também que o conservador-restaurador faça reflexões constantes sobre a fundamentação teórica, discussão

---

<sup>13</sup> “L’histoire de la collaboration de la science à la conservation de l’oeuvre d’art remonte à la fin du XVIII siècle quand le physicien Charles aidait les amateurs à mieux voir les tableaux du Louvre avec son “megascope” et quand au début du XIX siècle les chimistes furent appelés soit pour connaître les matériaux anciens, comme Chaptal qui a étudié les pigments des fresques de Pompéi, soit pour suivre les travaux de restauration, comme par exemple Guyton de Morveau et Berthollet qui ont appartenu à la Commission chargée de rendre compte de la transposition en 1800 à Paris de la Vierge de Foligno de Raphaël. Elle se poursuit en plein XIX siècle avec la mise au point de couleurs nouvelles stables (le Chimiste Thénard découvre en 1802 le bleu de cobalt), l’étude de l’action des solvants sur les huiles et résines par Faraday vers 1850 en Angleterre, et la radiographie d’un tableau en Allemagne en 1896 par Röntgen des la découverte des rayons X. Au XX siècle, la mise au point de solvants nouveaux et de méthodes d’analyses nouvelles pour mieux connaître les pigments et les liants a apporté une aide considérable à la restauration.” Restauration des peintures. Paris Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1980. p. 11 e 12.

<sup>14</sup> GETTY CONSERVATION INSTITUTE NEWSLETTER. Vol 20, number 1, 2005. p. 1-25

<sup>15</sup> GETTY CONSERVATION INSTITUTE NEWSLETTER. Vol 20, number 1, 2005.p.12

de critérios, pesquisa de materiais e técnicas<sup>16</sup>, funções e significados da obra, nunca isolando a prática e o fazer da conservação-restauração de seus princípios éticos e profissionais.

Para o profissional que vai trabalhar com a conservação-restauração da escultura policromada em madeira, temos uma gama variada de possibilidades de exames técnico-científicos, dos mais simples aos mais sofisticados, que permitem um diagnóstico preciso, tanto do ponto de vista do conhecimento da obra, seus materiais e técnicas, quanto de seu estado de conservação e causas de deterioração. Para elaborar nossa metodologia, por convenção dividimos os estudos em suporte e policromia.

Para o conservador-restaurador os exames organolépticos são de vital importância e precedem a série de exames científicos e laboratoriais, pois, somente este primeiro conhecimento da obra, permitirá uma análise mais profunda e conseqüentemente, a definição das necessidades a serem diagnosticadas. De início é essencial uma precisa documentação científica que inclui fotografias de frente, verso, lateral direita, lateral esquerda, base lado inferior, lado superior e detalhes importantes da obra, pois se trata de uma obra tridimensional.

Para examinar o suporte, podemos a princípio, estudar as partes ou blocos constituintes da madeira, fazendo uma pré-análise através da base lado inferior, definindo o corte da madeira encontrado, as possíveis junções de blocos, que podem ser visualizados através de fissuras ocasionadas pela movimentação da madeira, ou mesmo, quando na ausência destes indícios, denotamos a possibilidade de utilização de vários blocos, dentro dos limites possíveis de um tronco de madeira maciço. Com um “exame de percussão”, realizado com os dedos, ou com algum instrumento, podemos esclarecer se esta escultura é oca ou maciça, ou mesmo, se possui algumas partes ocas, em seu sistema construtivo. Um exame de toque preciso pode também, diagnosticar áreas ocas superficiais, ocasionadas por ataque de insetos, e que se não realizado de forma correta, pode romper a camada de policromia frágil e sem sustentação. É essencial também identificar possíveis orifícios originais, como por exemplo, aqueles encontrados na cabeça, e outros lugares, para portar os atributos e acessórios da imagem. Na base também podemos observar orifícios originais para fixar a obra em andor, acompanhados de chapas de metal fixadas com cravos, ou mesmo, orifícios que fazem parte de seu sistema construtivo, quando talhada no torno. É possível observar se existem marcas de ferramentas nas partes expostas da madeira, e se, os olhos são de vidro, podemos também, se visível, definir o corte facial para sua colocação.

---

<sup>16</sup> COELHO, 2005, p. 233-280.

Do ponto de vista do diagnóstico do estado de conservação da madeira, podemos observar se existem ataques de insetos (isópteros ou coleópteros) ou fungos, sua extensão e se estão ativos ou não. Podemos também visualizar fissuras, fraturas, rachaduras e perdas de suporte. A seguir, definidas as necessidades, devemos realizar os exames científicos que vão confirmar ou revelar os prognósticos pré-determinados. Podemos citar como exames básicos realizados em obras sobre madeira, a análise científica de identificação da madeira feita pelo anatomista, da área de botânica. Esta análise pode ser realizada de duas formas: macroscópica ou microscópica. Muitas vezes uma análise macroscópica é suficiente. Com a obra na presença do especialista este exame pode ser feito de forma não destrutiva observando na base do lado inferior da imagem, através do corte transversal, ou mesmo, aproveitando perdas da policromia, onde a lacuna revela os cortes da madeira. Pode-se também remover uma amostra cúbica da madeira, de no mínimo 0,5 cm, contendo as seções transversal, tangencial e radial, é claro que, de uma parte significativa da obra, ou seja, do bloco principal da escultura. É necessário um método preciso de remoção desta amostra, para que possa ser retirada de forma a não se romper, permitindo a montagem adequada da lâmina no laboratório. (ver cap. 4 - item madeira - p. 259) Para as deteriorações biológicas podemos contar com o trabalho de biólogos, especialistas em insetos e fungos, que, a partir de amostras da madeira ou de insetos mortos, podem diagnosticar com precisão os agentes da deterioração, muitas vezes definindo a melhor forma de tratamento curativo e ou preventivo.

Outro exame essencial é através do Raio-X, que permitirá diagnosticar com muita precisão os objetos de metal - cravos ou pregos - que fazem a união dos blocos originais, ou mesmo das intervenções, porventura realizadas com pregos. Não podemos descartar também a possibilidade da união dos blocos, ser realizada com pinos de madeira. Nesta situação, a visualização fica mais complexa, porém, com um exame minucioso da radiografia e sabendo-se desta possibilidade, podemos, em alguns casos, detectar sua presença. Esse exame também tem grande potencialidade para mostrar o sistema construtivo dos olhos, confeccionados em outros materiais, como o vidro. A radiografia pode mostrar se os olhos são maciços, ocas com pedúnculo, ou se possuem fios de metal anexados ao vidro. Também fica visível o corte realizado na madeira para seccionar a cabeça e acrescentar por trás, os olhos. Quando os olhos são colocados pela frente também podemos visualizar este sistema, que geralmente é uma massa de densidade diferente da madeira. Outra boa potencialidade deste exame é a definição de áreas ocas no interior do bloco de madeira, tanto no que se refere ao sistema construtivo, quanto às áreas que porventura foram atacadas por insetos. As áreas originalmente ocas são muito claramente visíveis, definidas pela pouca densidade de madeira, assim regiões ocas no interior da cabeça, para colocação de olhos, para definição de bocas abertas ou mesmo para entrada de atributos como resplendores

na cabeça, são bem definidos por esse exame. A presença de branco de chumbo nas carnações torna a radiografia mais esbranquiçada nestas áreas, mas não impede a visualização e a potencialidade deste exame. É de fundamental importância uma correta e precisa interpretação da radiografia.

A dendrocronologia é um exame utilizado para datação de obras sobre madeira a partir da contagem de seus anéis anuais de crescimento. Algumas séries dendrocronológicas foram já rigorosamente estabelecidas, em particular a de anéis anuais de carvalhos europeus. No Brasil há estudos sobre a potencialidade da família Meliaceae para dendrocronologia em regiões tropicais<sup>17</sup>, no entanto, não temos estudos voltados para sua aplicação em obras de arte.

Recentemente realizamos uma experiência com o uso da endoscopia e broncoscopia<sup>18</sup>, aplicada aos estudos das esculturas que, possuem áreas ocas em seu interior, e onde existe uma abertura possível de ser introduzida uma sonda. Os resultados mostram uma boa potencialidade para análise da estrutura interna da imagem, complementando o exame de Raio X.

A policromia, realizada com variadas técnicas e sobreposição de diversas camadas, incluindo folhas metálicas, ou mesmo, outros materiais anexos, necessita uma análise minuciosa, feita em primeiro lugar pelo conservador-restaurador, para em seguida, saber que exames nortearão o conhecimento mais aprofundado dos materiais e técnicas originais, ou mesmo, das camadas de intervenções anexadas posteriormente, denominadas repolicromias ou repinturas.

O exame das técnicas ornamentais da policromia exige um conhecimento prévio das possibilidades de técnicas encontradas na região pesquisada, o que de certa forma facilita este primeiro diagnóstico. No Brasil temos conhecimento das seguintes técnicas, mais comumente encontradas: esgrafiado, pastilha ou relevo, punção, pintura a pincel, veladuras sobre folhas metálicas, sendo mais comum a folha de ouro, mas podemos encontrar também, a folha de prata. O conhecimento dos padrões das ornamentações pode desvendar escolas de policromia regionais. Na ornamentação da policromia mineira os motivos nunca se repetem de forma idêntica, e sim possuem um padrão, que de acordo com a área pode ser adaptado, diminuindo ou aumentando a forma ou mesmo apresentando pequenas variações.

---

<sup>17</sup> [http://bosques.cnpf.embrapa.br/node\\_embrapa/showdcdetail.php?dcid=820](http://bosques.cnpf.embrapa.br/node_embrapa/showdcdetail.php?dcid=820)

<sup>18</sup> O exame foi realizado na imagem N. Sra. do Carmo, pela Profa. Dra. Maristela Palhares, da Escola de Veterinária/ UFMG, com as alunas Conceição França e Kleomanery Barboza do XVI CECR/CECOR/EBA.

O primeiro exame e mais simples constitui-se de um exame topográfico feito com luz normal ou com a ajuda de uma luz rasante, que poderá mostrar desníveis da policromia, indicando possibilidades de camadas posteriores executadas sobre alguma lacuna do original. Os exames com luzes especiais são essenciais para uma visão mais aprofundada da policromia da escultura. A fluorescência provocada por radiação ultravioleta irá diagnosticar possíveis vernizes ou camadas de repinturas, e segundo esta variação de fluorescência, podemos detectar materiais diferentes. Também a radiação com luz infravermelho, ou a fotografia com filme IR irá possibilitar o diagnóstico de camadas mais internas, como desenhos subjacentes, arrependimentos do artista e outros.

Também, a radiografia tem grande potencialidade para detectar camadas de policromias originais subjacentes. Em casos de áreas de douramento com técnicas de esgrafiado podemos ver claramente a ornamentação preservada sob a repintura. Em casos de carnação feita com branco de chumbo, também podemos visualizar nitidamente, as áreas de perdas da camada original.

O conservador-restaurador tem em suas mãos, com grande facilidade, uma lupa binocular com aumento de 5, 10 ou 15 vezes que podem auxiliá-lo na compreensão da complexa camada de policromia. No entanto, um microscópio estereoscópico com aumento de até 40 vezes pode proporcionar um exame preciso de uma policromia. Realizado a partir das lacunas da camada de policromia, pode-se fazer o exame dos estratos encontrados, sempre se preocupando em anotar as camadas e cores encontradas, fazendo paralelamente sua documentação através de desenhos, que podem ser realizados com aquarela ou lápis de cores variadas, com a preocupação de definir claramente as cores e camadas encontradas.

A partir deste exame, o profissional poderá solicitar ao químico os cortes estratigráficos que serão necessários para uma melhor compreensão das camadas encontradas, sanando dúvidas ou revelando camadas não visíveis ao aumento limitado pelo exame estratigráfico feito pelo conservador. Também neste momento, poderão ser solicitadas ao laboratório, a análise dos materiais constituintes da policromia, como por exemplo, os pigmentos, aglutinantes, vernizes, e outros materiais originais ou de intervenções posteriores. Há uma sistemática de análises de materiais constitutivos das obras de arte, evidenciando diversas técnicas analíticas utilizadas.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Ver capítulo: Técnicas analíticas para o estudo de materiais constitutivos de policromia de esculturas : SOUZA, 1996- p. 40-53

Ver também FAZENDA, 1993. 616p

#### 5.4 - DOCUMENTAÇÃO TÉCNICA

Os exames técnicos e científicos são fundamentais, bem como uma precisa interpretação e sua indispensável documentação, seja ela escrita, gráfica, fotográfica (e suas diversas mídias). É importante mencionar que, nesta pesquisa, os exames foram feitos *in loco*, cada obra foi estudada detalhadamente, e em se tratando das imagens de vestir, grande parte deste acervo, foi necessário na maioria das vezes, a retirada das vestes, perucas e acessórios, para que a imagem pudesse ser investigada detalhadamente em todos seus aspectos. Não contemplamos nesta pesquisa as análises científicas de suporte, da policromia das vestes e acessórios, nosso objetivo era somente as análises técnicas feitas pelo conservador, para determinar a técnica construtiva, visando sua classificação. Foram estudadas 275 esculturas, totalizando o acervo das Ordens Terceiras Franciscanas - que no momento nos foi disponibilizado - das cidades de Minas Gerais (Ouro Preto, Mariana, São João Del Rei, Diamantina, Serro), Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador e Recife.

Como metodologia de cadastramento das esculturas estudadas, elaboramos uma ficha com dados cadastrais, que contemplasse os itens de interesse para compor o banco de dados das imagens dos terceiros franciscanos. Os itens selecionados são: código da obra (definido por letras simbolizando as cidades), número seqüencial, nome da obra, técnica, classificação, procedência, localização da obra no templo, proprietário, tipos de olhos, cabelos, articulações, indumentárias, anexos, informações complementares e a foto frontal digitalizada. Esse banco de dados nos permite uma consulta rápida, checando os dados e cruzando as informações, estabelecendo os resultados da pesquisa. ( ver em apêndice. 4- um exemplar da ficha)

Também não foi objetivo nesta pesquisa, a análise formal e estilística das obras, pois acreditamos que as imagens de vestir possuem uma técnica construtiva peculiar, onde vestes, perucas e acessórios são possíveis de serem manuseados e trocados, portanto, não temos uma forma estática, possível de ser enquadrada em linhas e angulos, não permitindo assim uma análise formal como feita tradicionalmente. E é claro, que temos que considerar, que a imagem de vestir somente está completa em sua essência, como suas vestes e acessórios. Se formos analisar suas obras, do ponto de vista de sua estrutura em madeira, consideramos que há uma gama enorme de variações, que vai de uma forma anatômica bem definida, até uma estrutura bem simplificada. Apesar de não ser o objetivo desta pesquisa, acreditamos que essa variação morfológica não está condicionada a uma evolução estilística, pois temos nas Ordens Terceiras Franciscanas estudadas, todos os modelos apresentados e em vários momentos históricos, desde o século XVII até o século XX.

## 5.5 - ESTADO DE CONSERVAÇÃO/CAUSAS DE DETERIORAÇÃO DAS IMAGENS DE VESTIR

A imagem processional de vestir está inserida dentro de um contexto maior que é o das esculturas policromadas em madeira, no entanto, apresentando deteriorações específicas, devido a suas características próprias. Vamos estabelecer primeiro os problemas relacionados ao estado de conservação e causas de deterioração das imagens de vestir, para em seguida aprofundarmos nas questões específicas, concernentes aos conceitos e critérios de sua conservação e restauração.

Ao se estabelecer o estado de conservação de uma obra temos como metodologia de trabalho, determinar os problemas apresentados, baseando-nos nas partes constituintes dessa obra. Nas características técnicas de uma imagem de vestir, são estabelecidas as seguintes divisões: suporte - que, no nosso caso, é basicamente constituído pela madeira; policromia que na maioria das vezes é esmerada somente nas carnações, cabelos, bases, atributos ou mesmo uma policromia simplificada, de uma cor única. E as vestes naturais que geralmente são compostas de superposição de peças de tecidos variados, além de perucas, atributos, acessórios, andores, etc.

Paralelo ao estado de conservação das obras, estabelecemos as causas de sua deterioração, que podem ser intrínsecas, ou seja, causas constitutivas da técnica ou material usado, ou extrínsecas, aquelas que dizem respeito às condições externas às obras, como condições climáticas, agentes biológicos, condições de manuseio e transporte, vandalismo, etc.

Em se tratando das imagens de vestir os problemas apresentados no suporte - madeira são basicamente aqueles que encontramos na escultura em geral, ou seja, deterioração biológica causada principalmente por térmitas (cupins), sendo o ataque de coleópteros (brocas) e fungos, mais raros. São também comuns, os problemas de fissuras e rachaduras causados por problemas constitutivos ou por má condição de conservação, como presença de muita umidade ou altas variações de umidade relativa do ar.

As imagens devocionais, ou mesmo processionais, possuem problemas inerentes ao seu culto, abandono, manuseio, armazenagem, transporte e intervenções inadequadas.

Segundo González López<sup>20</sup>, em Andaluzia, a apresentação da escultura a seus fiéis implica de uma forma indireta a uma série de ações relacionadas ao culto em que participa. Neste contexto a

---

<sup>20</sup> GONZÁLEZ LÓPEZ, 2001 p. 12,14

a autora individualiza quatro circunstâncias diferentes nas quais pode passar de forma cíclica uma imagem escultórica:

“ La primera de ellas, implica aquellas acciones relacionadas con su presentación al público en su lugar habitual (retablo), camarín, etc); la segunda, derivada del traslado desde su lugar habitual a otro ámbito del mismo edificio para la celebración de determinados actos culturales en su interior; la tercera, los traslados y manipulaciones que conllevan los cambios de vestiduras; la cuarta y mas importante, la celebración de actos culturales: besamanos- besapiés, quinaros e septenarios y salida procesional. En este sentido es importante tener en cuenta que durante la presentación al público la realización de determinadas acciones que por si misma no entrañan riesgos(colocación de candelabros, adornos florales, corninajes, elementos litúrgicos, etc) pueden interferir negativamente en el estado de la escultura si no tomam las devidas precauciones.”

Continuando a autora cita que, uma das melhores forma de proteger este patrimonio é sensibilizar as pessoas que estão encarregadas de sua custodia e tutela e ao público em geral, sobre os problemas que as afetam:

“ Para ellos es fundamental dar a conocer, en un lenguaje asequible para todos, los principales problemas que estos bienes en concreto padecen y las medidas que podemos adoptar entre todos, con un objetivo común, paliar o minimizar las consecuencias negativas que estas especiales circunstancias pueden provocar en su conservación, sin menoscabo del cumplimiento de los ritos culturales y devocionales intrínsecos a su concepción o a su actual uso. Debemos comprender que cada objeto es una pieza única e irremplazable y que es de todos la obligación de legarlos a generaciones futuras”.

## **5.5.1 - SUPORTE- MADEIRA**

### **5.5.1.1 - Articulações**

Podemos afirmar que o problema mais comum encontrado na madeira é a deterioração das articulações. Esculturas que possuem articulações, que foram feitas para serem manuseadas, tem maior possibilidade de sofrerem problemas, se este manuseio é frequente, ou mesmo, se feito de forma inadequada, podendo forçar as peças ou sofrer impactos mecânicos, que levam

a várias deteriorações. As articulações como vimos, são peças muitas vezes executadas com madeira mais resistente, porém podem perder sua durabilidade natural, se em más condições de conservação. É muito comum encontrarmos estas peças atacadas por insetos, emperradas, sem movimento algum, quebradas, com intervenções inadequadas e amarradas por cordas e fios de metal ou mesmo aparafusadas, quando estão desgastadas e sem firmeza. Encontramos articulações feitas com madeira bastante resistente, como o jacarandá, no entanto, devido ao esforço sofrido, está peça se rompeu. Há casos em que o ataque de térmitas é tão acentuado que a peça torna-se totalmente oca e sem resistência para executar a função para qual foi executada. Encontramos também a colocação de ganchos para fixar o braço, quando a articulação não possui mais a eficácia necessária para manter os braços na posição desejada. Outra intervenção feita para manter os braços na posição desejada, é amarrá-los com cordas em volta do pescoço da imagem, o que dificulta o ato de vestir a escultura. É muito importante o conhecimento preciso da técnica utilizada na articulação<sup>21</sup> e um diagnóstico correto da deterioração para que o trabalho de conservação-restauração seja criterioso e bem executado. A confecção de fac-similes destas peças é fundamental para a pesquisa, propiciando a compreensão de sua funcionalidade, além de possuir um caráter didático. ( FIG. 161,162, 163, 164, 165)



Figuras. 161, 162, 163, 164, 165- deterioração nas articulações.

<sup>21</sup> QUITES, 2001, p.129-134.

No caso das imagens que possuem articulações que, originalmente, foram cobertas por couro policromado<sup>22</sup>, na maioria das vezes há apenas resquícios do couro original ou intervenções grosseiras, feitas com o próprio couro ou com tecido. Como o processo de colocação do couro era feito no momento da execução da carnação, são claros os exemplos, do resquício do couro sob a camada de preparação.

#### 5.5.1.2 - Estrutura da roca

Outro problema específico está relacionado às ripas de madeira que compõem a roca, geralmente feitas de madeira inferior à qualidade das partes mais importantes, sendo mais susceptíveis aos ataques biológicos, às fraturas, e conseqüentemente às perdas. É muito comum encontrarmos substituições de ripas, evidenciando-se madeira diferente e mais nova. Outro problema muito freqüente é a falta de uma ou mais ripas, causando desequilíbrio estrutural à obra. São comuns também, as intervenções inadequadas com pregos, arames, barbantes e parafusos prendendo as ripas. (FIG. 166)



Figura.166 - deterioração nas ripas

#### 5.5.1.3 - Base das imagens

As bases das esculturas sempre muito simplificadas cumprem a função de fixar as imagens nos seus andores, e por isto, são alvo de grande número de intervenções, apresentando muitos pregos, orifícios, fraturas e perdas. Há também peças de reforço ou mesmo complementações de partes quebradas.

#### 5.5.1.4 - Membros superiores, inferiores, mãos e pés

Por sua condição técnica onde as partes como cabeças, troncos, braços, antebraços, coxas, pernas e pés podem ser soltos, encaixados por pinos ou fixados às ripas, ou articulações, conseqüentemente estão sujeitos aos mesmos problemas citados anteriormente, principalmente o seu desmembramento, gerando muitas vezes perdas, ou substituição das peças. (FIG. 167,168)

<sup>22</sup> MAUÉS, HERRERA, QUITES, v. 9, 1998, p. 48-51.



Figuras. 167, 168 - fragmentos de pés e mãos

### Cabeça e tronco

A cabeça pode fazer parte do bloco do tronco ou ser um bloco separado, nesta última condição, de cabeça móvel, encontramos fraturas nos pinos de encaixe, fixação inadequada com pregos, ripas e arames. Geralmente a cabeça possui mais de um orifício para colocação de resplendores e uma infinidade de pequenos orifícios ou pontas de tachas ou alfinetes de metal, que eram colocados para fixar a peruca na cabeça, que podemos constatar através das radiografias das imagens. Também há com muita incidência, rachaduras e fratura dos olhos de vidro, que fragilizados por sua técnica<sup>23</sup> e pelo manuseio, se quebram facilmente, muitas vezes sofrendo intervenções, com complementação de outros materiais, ou mesmo uma repintura recobrimo os olhos de vidro e escondendo a técnica original. Também, devido ao manuseio, a face seccionada para colocação dos olhos de vidro pode se soltar e causar muitas intervenções com posteriores repinturas. O tronco das imagens pode ter uma infinidade de pregos, tachas e alfinetes que são colocados para prender as vestes de tecido no corpo. (FIG. 169, 170)



Figuras. 169, 170- Fraturas e perdas de policromia

<sup>23</sup> QUITES, v. 8, 1996, p.189-193.

### 5.5.2 - POLICROMIA

Quanto à policromia, que em geral se refere mais às carnações, podemos afirmar que o problema principal são as repinturas. Do ponto de vista técnico, as várias camadas de tintas aplicadas através dos séculos, podem deturpar as características formais originais da obra, escondendo a talha. Camadas aplicadas mais recentemente, muitas vezes, por artista não qualificado, se apresentam muito grosseiras e de qualidade inferior, muitas vezes deixando a imagem como uma “caricatura” do que ela foi um dia: olhos esbugalhados, sobrancelhas pretas e grossas, lábios vermelhos vivos e tintas escorridas. Estas camadas grossas estão sujeitas à presença de craquelês, desprendimentos e perdas da policromia, devido a variações de umidade relativa. (FIG. 171)



Figura. 171 - repintura da carnação

### 5.5.3 - VESTES, PERUCAS, ATRIBUTOS, ANDORES

As vestes em tecido natural são o material mais frágil dentro desta categoria escultórica, portanto sujeitas a maiores deteriorações. A indumentária em tecido está submetida às alterações próprias dos têxteis: sujidades, degradação fotoquímica de corantes, perda de coesão devido a oxidação das fibras, a ruptura de suas costuras, ataque biológico segundo a natureza das fibras (vegetais ou animais) e também ao fator humano como rasgos e inserção de elementos metálicos (alfinetes, tachas, ganchos) que por sua oxidação causam manchas irreversíveis nos tecidos e contribuem para a deterioração das fibras. Estas vestes formam parte substancial e indissolúvel do aspecto formal destas esculturas, que tem a particularidade específica de serem vestidas e, portanto são submetidas a tensões inerentes à função que desempenham.<sup>24</sup>

Quanto às cabeleiras naturais, ou perucas, não encontramos nenhuma que tivesse características de uma peça antiga, são todas novas, e no geral estão despenteadas, com os fios embaraçados

<sup>24</sup> LÓPEZ, LE GAC, RABELO, BARREIRO, BAGLIONI, 2002, p. 272.

ou desfalcadas, enfim desleixadas. Existem exceções, mas, no geral são descuidadas dando à imagem um aspecto de abandono. Existem casos em que a imagem não possui mais a peruca e é colocado em sua cabeça apenas o véu ou touca quando se trata de uma imagem feminina. **(FIG. 172)**



**Figura. 172 - peruca despenteada-**

Os atributos das imagens terceiras franciscanas penitentes são sempre cruces, disciplinas, cilícios, caveiras, etc. As imagens de vestir por suas características técnicas vão sempre possuir atributos móveis, nunca estão anexados à imagem ou à base da escultura, o que faz com que se percam facilmente, ou mesmo que sejam substituídos ou trocados. Entre muitos exemplos, temos no acervo do Museu do IPHAN, Casa dos Ottoni, no Serro, uma cruz na mão de Nossa Senhora dos Anjos, atributo inadmissível nas mãos da Virgem; e os cravos de São Luís, Rei de França foram parar nas mãos de outra imagem.

São raros os andores preservados, no que diz respeito à imaginária da Procissão de Cinzas, no entanto encontramos ainda alguns exemplares. Podemos constatar pela documentação estudada que as ordens terceiras tinham um grande problema referente à sua guarda e conservação, sendo muitas vezes, feitos consertos e substituições dos andores. Há no Rio de Janeiro um raro conjunto de andores do século XIX, que está precisando de conservação e condições adequadas de exposição. (ver capítulo. 3 - FIG.102)

## 5.6 - DISCUSSÃO DE CONCEITOS E CRITÉRIOS DA CONSERVAÇÃO RESTAURAÇÃO DE IMAGENS DE VESTIR

Não pretendemos ditar normas nem estabelecer critérios definitivos para a conservação restauração das imagens de vestir. Estamos apenas exercitando nossa capacidade de avaliar nosso objeto de estudo, de acordo com as teorias postuladas no campo da restauração, com sua função devocional e a realidade das comunidades inseridas neste estudo. Concordamos como sempre, que cada caso é um caso, a ser investigado dentro de seu próprio contexto.

Em 1970, Paul Philippot discorre sobre a importância da heterogeneidade material da policromia na escultura e faz uma relação com a imagem de vestir:

“No que se refere à história da arte, a importância da policromia já havia sido reconhecida por Riegl. Porém o número de estudos realizados continua sendo extremamente reduzido, estando ainda por fazer a história da escultura policromada. (...) A formulação deste tipo particular de relações exige a elaboração de conceitos críticos novos e de uma terminologia adequada, cujo sistemática possa facilitar as análises e a tomada de consciência dos fenômenos ao nomeá-los. (...) Temos que insistir aqui no papel fundamemntal das texturas, que distingue completamente a policromia da pintura. No entanto, a diferença de uma pintura, a cor de uma policromia não deve representar a coisa, somente qualificar o volume já dado pela escultura. Temos então a importância de uma heterogeneidade real e não fictícia ou pictórica das texturas: heterogeneidade que pode chegar até a aplicação de materiais reais - ouro, prata, pérolas, pedras preciosas, atributos diversos- e cuja expressão suprema é a estátua vestida.”<sup>25</sup>

<sup>25</sup> “ Du côté de l’ histoire de l’ art, l’ importance de la polychromie a déjà été reconnue par Riegl. Mais le nombre des études effectuées reste extrêmement réduit, et l’ histoire de la sculpture polychrome reste à faire.

Du point de vue de la restauration, le problème essentiel et complexe des rapports esthétiques entre la forme pastique et la polychromie dans un style ou une oeuvre determines n’ a été réellement abordé, à notre connaissance, que dans quelques études récents de E. Willemsen K. Riemann et J. Taubert. La formulation même de ce type particulier de relations exige d’ ailleurs l’ élaboration de concepts critiques nouveaux et d’ une terminologie adéquate, dont l’ emploi systématique puisse faciliter les analyses et la prise de conscience des phénomènes em les nommant. C’ est dans ce but que nous avons tenté, dans une contribution d’ esquisser, sous une forme encore provisoire, quelques catégories fondées sur les rapports du volume et de la surface colorrée. Il faut insister ici sur le rôle fondamental des textures, qui distingue complètement la polychromie de la peinture. En effet, “ a la différence d’ une peinture, la couleur d’ une polychromie ne doit pas représenter la chose, mais qualifier le volume déjà donné par la sculpture. D’ ou l’ importance d’ une hétérogénéité réelle, et non fictive ou “ picturale ” des textures : hétérogénéité qui peut aller jusqu’ à l’ application de matériaux réels- or, argent, perles, pierres précieuses, attributs divers- et dont l’ expression extreme est la statue vêtue.” PHILIPPOT, v. 15, n. 4, 1970. p. 250.

Concordamos com Philippot, quando considera a imagem de vestir como a expressão suprema da heterogeneidade real dos materiais aplicados, realmente se trata de sua expressão máxima. Do ponto de vista conceitual e material, a imagem de vestir ultrapassa o objetivo da policromia que é representar um determinado objeto de forma real, e sim, passa a usar o próprio objeto real, como vestes de tecido natural, a cabeleira natural, etc.

Para Philippot as lacunas de uma policromia na escultura não são iguais, do ponto de vista estético, às lacunas de uma pintura.

“(…)na medida em que está preservada a forma esculpida, somente se trata de uma lacuna relativa e não de uma lacuna total, como é o caso de uma pintura. Algumas justificativas para reintegração válidas para o caso de uma pintura podem prejudicar uma policromia. O perigo em particular apresenta-se sob a forma de uma reintegração perfeitamente válida do ponto de vista puramente pictórico, porém deturpa a presença plástica da forma esculpida, sendo, no final das contas, menos favorável que a própria lacuna. Não pretendemos aqui formular uma regra abstrata, porém, é importante acentuar a natureza muito especial do problema e que toca a essência da escultura policromada e que somente uma sensibilidade estética sempre alerta e um respeito constante, poderão resolver cada caso.”<sup>26</sup> (grifo nosso)

Considero muito importante esta distinção entre as lacunas de policromia estabelecida por Philippot, pois chama a atenção para o cuidado, ao se estabelecer critérios fundamentados na concepção específica da obra a ser restaurada. Segundo ele temos em uma escultura policromada, lacunas relativas, pois a forma já é manifestada pelo suporte preservado.

Vários são os casos por nós estudados, onde diante das lacunas da policromia em uma escultura, foi estabelecido como critério a não reintegração da lacuna, como forma de respeito à obra e ao seu original preservado. É claro, que muitas vezes, diante de porcentagens variadas de lacunas

---

<sup>26</sup> “Les lacunes d’une polychromie ne son pas davantage identifiables, du point de vue esthetique , à celles d’une peinture. En effect, dans la mesure où s’est conservée la forme sculptée il ne s’agit que d’une *lacune relative* et non d’une *lacune totale* comme pour une peinture. Certaines justifications de la retouche valables dans le cas de la peinture peuvent donc faire défaut pour une polychromie. Le risque peut notamment se présenter qu’une retouche parfaitement valable d’un point de vue purement pictural estompe la présence plastique de la forme sculptée et lui soit, en fin de compte moins favorable que la lacune. Plus que jamais on se gardera ici de formuler une règle abstraite et absolue, mais il importe de souligner la nature très particulière du problème qui touche à l’essence même de la sculpture polychrome et que seule une sensibilité esthétique toujours em éveil et um respect constant de l’original pourront résoudre cas par cas.”

PHILIPPOT, v.15, n. 4, 1970. p. 250.

de policromia, o estabelecimento deste critério se torna um tanto variável, pois dialeticamente falando, temos também que, considerar a importância da policromia como documento essencial à compreensão da escultura e parte indissociável desta, na leitura estética da obra em sua totalidade.

Mais uma vez, voltando ao nosso objeto de estudo, que são as imagens de vestir, gostaríamos de adaptar estes conceitos para esta categoria escultórica, sem perder de vista a sua própria especificidade artística e conceitual. Mas será que são possíveis estas adaptações? Quais são as possibilidades de lacunas em uma imagem de vestir? Existem lacunas de suporte que compreendem desde perdas pequenas como uma ripa, ou perdas totais que transformam a obra em apenas um fragmento. Há também as perdas de policromia que no geral se referem às carnações e perdas das vestes, perucas, acessórios, etc.

Diante dos conceitos de Philippot sobre lacunas, relativa e total, podemos indagar que tipo de lacuna temos nas imagens de vestir, quando estão perdidas somente suas vestes e peruca. Acreditamos que se trata de uma lacuna total, pois as vestes e a peruca é que vão definir a forma total da escultura.

### **5.6.1 - LACUNAS/ FRAGMENTOS**

Antes de falar em lacunas e fragmentos vamos nos remeter aos conceitos gerais de restauração estabelecidos por Brandi, e tentar estabelecer algumas aplicações possíveis, ampliando-os em relação ao nosso objeto de estudo.

Numa definição que ele denomina de “preconceitual” entende - se por restauração (...) qualquer intervenção voltada a dar novamente eficiência a um produto da atividade humana.” Como a variedade de produtos da atividade humana é muito extensa, Brandi diferencia a obra de arte dos produtos industrializados e até mesmo do artesanato, se referindo à noção de funcionalidade do produto como essencial. Mas, quando se trata da obra de arte, ao contrário, ele considera o objetivo funcional como secundário ou concomitante, jamais o primário e fundamental que se refere à obra de arte como obra de arte. “(...)Tal peculiaridade não depende das premissas filosóficas de que se parte, mas quaisquer que sejam, deve ser de pronto evidenciado, apenas, que se aceite a arte como um produto da espiritualidade humana.”<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> BRANDI, 2004, p. 25-26.

Consideramos que, a imagem de vestir possui uma funcionalidade, que em sua essência é devocional, fazendo parte do teatro sacro religioso, servindo a retábulos, procissões, encenações efêmeras, e outros rituais da igreja católica. Concebida de multimateriais, de articulações, de vestes em tecidos, perucas, etc., leva seus devotos a uma participação direta com a obra, através de doações de vestes e acessórios e da manipulação da imagem por fiéis qualificados. Assim sendo, é um produto da atividade e da participação humana e tem uma função devocional.

E a partir do reconhecimento da obra de arte como tal Brandi dá sua definição de restauro: (...)“*A restauração constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplici polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o do futuro*”<sup>28</sup>

E no segundo conceito, estabelece que “(...)a restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo.”<sup>29</sup>

Brandi<sup>30</sup> questiona a “*unidade potencial da obra*” de arte e nos dá um exemplo que vem ilustrar o nosso objeto de estudo, e nos remete aos fragmentos da imagem de vestir.

“Imagine se uma pessoa que depara com uma mão cortada ou, mesmo, uma cabeça humana: no horror que sentiria, nem mesmo por um instante poderia duvidar que pertencesse a um indivíduo. Mas a representação em escultura de uma mão isolada ou de uma cabeça, a menos que seja feito para simular restos humanos (ex-votos), não apenas não suscitará nenhum horror, como nem sequer sugerirá o pensamento de estar representando partes decepadas de um organismo.” (parênteses nosso)

A obra de arte se compõe de uma singular unidade e para isto o autor sugere duas proposições para estabelecer os termos da restauração:

“Para a primeira, deduzimos que a obra de arte, não constando de partes, ainda que fisicamente fracionada, deverá continuar a subsistir

<sup>28</sup> BRANDI, 2004, p. 30.

<sup>29</sup> BRANDI, 2004, p. 33.

<sup>30</sup> BRANDI, 2004, p. 45-46.

potencialmente como um todo em cada um de seus fragmentos e essa potencialidade será exigida em uma proposição conexas de forma direta aos traços formais remanescentes, em cada fragmento, da desagregação da matéria. Para a segunda, infere-se que a “forma” de toda obra de arte singular é indivisível, e em casos em que, na sua matéria, a obra de arte estiver dividida, será necessário desenvolver a unidade potencial originária que cada um dos fragmentos contém, proporcionalmente à permanência formal ainda remanescente neles.” (grifos nossos)

Com estas duas proposições, Brandi nega que se possa intervir na obra de arte mutilada e reduzida a fragmentos por analogia, *porque o procedimento por analogia exigiria como princípio a equiparação da unidade intuitiva da obra de arte com a unidade lógica com a qual se pensa a realidade existencial. E isto foi rejeitado*. Entretanto, o autor sugere que a intervenção voltada a retrair a unidade originária, desenvolvendo a unidade potencial dos fragmentos, daquele todo, que é a obra de arte, deve limitar-se a desenvolver as sugestões implícitas nos próprios fragmentos ou encontrada em testemunhos autênticos do estado original. E este restabelecimento da unidade potencial da obra deve ser norteado, sem que se venha a cometer um falso histórico ou estético.

A partir desta discussão teórica, podemos propor algumas possibilidades para se pensar os fragmentos da imagem de vestir. De acordo com Brandi, uma obra de arte possui uma unidade potencial e não possui partes, mesmo que fracionada fisicamente. A técnica construtiva da imagem de vestir é composta de várias “partes” fisicamente falando, que são soltas ou encaixadas e que facilitam muito o desmembramento da sua unidade potencial, ou seja, cabeças, braços, pernas, pés e mãos, na maioria das vezes, são apenas encaixados através de pinos.

Se uma obra nos apresenta fragmentada, porém possui “partes” que evidenciam a ligação entre seus elementos, então, sua legibilidade está garantida. No entanto, em muitos casos estas “partes” são como peças de um “quebra cabeças” indecifrável ou mesmo totalmente desfalcado de uma unidade.

Quando Brandi trata da unidade potencial da obra de arte, estabelece o princípio relativo à substituição da matéria da obra de arte. “*A matéria se mostra como “aquilo que serve a epifania da imagem”*”.<sup>31</sup> A imagem resulta da matéria e é insubstituível só quando colaborar

---

<sup>31</sup> BRANDI, 2004, p. 36.

diretamente para a figuratividade da imagem como aspecto, e não como estrutura. Disso deriva, mas sempre em harmonia com a instância histórica, a maior liberdade de ação, no que se refere aos suportes e às estruturas das obras. No entanto, na imagem de vestir, aspecto e estrutura são indissociáveis.

O que podemos considerar, tradicionalmente falando, como estrutura numa imagem de vestir? De certo é a madeira estrutural, que compõem a “alma” da escultura. Assim sendo, podemos substituir uma roca estrutural que sustenta o busto da imagem? Podemos substituir as articulações? Elas são funcionais e permitem o “movimento” das imagens e são estruturais também, pois sem elas a escultura não estabelece sua estabilidade e estrutura formal.

Existem casos onde a imagem está completa em sua estrutura, ou mesmo possui perdas que possuem referência e são passíveis de complementação, inclusive tais complementações, são essenciais para que a obra mantenha sua integridade física e sua funcionalidade. Nestes casos, podemos sem receio, fazer tais complementações. Como exemplo, podemos citar imagens que apresentam perdas de algumas ripas da roca povocando total instabilidade estrutural.

Outro exemplo, bastante comum são fraturas das peças que compõem as articulações, comprometendo a função da obra. Muitas vezes o esforço a que estas peças são submetidas, ou mesmo o manuseio inadequado, levam a fraturas irreversíveis, pois tais peças não podem ser simplesmente restauradas, já que sua função não permite tamanho esforço mecânico sobre uma peça consolidada. Ou mesmo, peças que tiveram intenso ataque de insetos, onde somente uma consolidação da madeira, não confere à peça, resistência suficiente para ser submetida a tais esforços.

Nestes casos, acreditamos que pode ser feita a substituição da peça por uma nova, com madeira resistente a tal esforço mecânico. Nessa situação é muito importante o conhecimento da engrenagem da articulação, para que a peça substituída se encaixe à engrenagem, proporcionando o exercício de sua função. Há casos de intervenções mal executadas profissionais não habilitados mudam completamente o sistema da articulação transformando a obra numa peça imóvel. Tais intervenções, totalmente inadequadas, mudam totalmente a função da obra transformando - a num objeto falso. (FIG. 173)



**Figura. 173 - Articulação modificada**

Mas existem casos também, que mesmo a obra tendo perdido suas vestes e atributos móveis, possui atributos fixos que determinam sua iconografia como por exemplo, uma imagem que possui os estigmas nas mãos e pés, e a tonsura monacal, somente pode ser uma escultura de São Francisco de Assis. Restauramos no Cecor<sup>32</sup>, no ano de 2000, uma imagem da Diocese de Paracatu com estas características citadas acima. A imagem foi conservada e restaurada em seus aspectos estruturais, complementando o antebraço direito e duas articulações. No momento não foi feita a complementação das vestes, pois até então, não havia sido definido o destino de tal acervo. Neste caso, acho perfeitamente possível que suas vestes tivessem sido complementadas num contexto devocional, pois, são lacunas que possuem referências do ponto de vista iconográfico e que quanto à forma, não haveria uma única e determinada, e sim, simplesmente a confecção de hábito franciscano em tecido. (FIG. 174, 175, 176)



Figuras. 174, 175, 176 - São Francisco de Assis de Paracatu- antes e após a restauração

<sup>32</sup> Projeto financiado pela Fundação VITAE- Apoio a Educação, Cultura e Promoção Social- Centro de Conservação Restauração de Bens Culturais Móveis- CECOR da Escola de Belas Artes- EBA da Universidade Federal de Minas Gerais- UFMG

No caso de Ouro Preto, encontramos quatro cabeças no arcaz do consistório, que sem dúvida, são os fragmentos do conjunto da Cúria, uma cabeça com tonsura monacal, duas cabeças com cabelos esculpidos, e uma cabeça sem definição de cabelos para colocação da tiara papal. O Inventário<sup>33</sup> da Ordem de 1751 esclarece exatamente este conjunto iconográfico. “(...) *uma imagem do pontífice que vai na procissão; 2 imagens de cardeais que vão na Procissão; 2 barretes encarnados (vermelhos) que levam os ditos Cardeais; 1 tiara do pontífice.*(...) *Um docel de damasco com franja e galão do Andor da Cúria.* Os fragmentos são identificados e constam na documentação da ordem como o conjunto da Cúria. Este conjunto poderia ser refeito justificando o resgate devocional das imagens da Procissão de Cinzas? Considero bastante complexa esta decisão visto que, do ponto de vista material existem apenas os fragmentos, que são as cabeças. (FIG. 177)



Figura. 177 - Cabeças do Conjunto da Cúria - Ouro Preto

Queremos argumentar que, as vestes e perucas também fazem parte de sua estrutura, pois é com elas que a obra finaliza sua forma. Não se concebe uma imagem de vestir apenas como um “manequim”, ela não foi realizada para ser apreciada ou venerada desta forma. Desta forma, e dependendo do caso em estudo, pode-se substituir ou fazer novas vestes e perucas.

<sup>33</sup> Livro 1 de Inventários dos Bens e Fabrica da Venerável Ordem Terceira de Ouro Preto, 1751-1795, Termo de 18/7/1751, v. 209, f. 1v, 2v. Pertencente ao Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, de Ouro Preto.

As imagens de vestir possuem vários níveis de perdas que comprometem a unidade potencial da obra ou sua legibilidade. Podemos chamar de fragmentos, quando tais partes remanescentes de uma obra, não fornecem nenhuma informação formal ou iconográfica da imagem representada e não permitem a reconstituição de sua unidade. Temos como exemplos, mais comuns, cabeças, braços, antebraços, mãos, pés, peças das articulações, que são totalmente desprovidos de qualquer informação.

Consideramos então, que como sempre, na restauração cada caso é um caso, mas, basicamente podemos definir obras que são consideradas fragmentos, como por exemplo, um torso de uma imagem de roca. Aí não há dúvida, e entramos nos conceitos gerais quanto se trata de fragmentos de uma obra escultórica.

Dentro do contexto iconográfico da nossa pesquisa, temos uma série de possibilidades de representação, que ajudam na identificação de tais fragmentos das esculturas. Por exemplo: uma cabeça com uma tiara, somente pode ser o papa Inocêncio III, o mesmo se diz de mãos com luvas vermelhas que são atributos do mesmo papa. Uma cabeça com cabelo, barba e bigode esculpidos e com tonsura pode ser a cabeça de São Francisco de Assis, da mesma forma que mãos e pés, com chagas, são atributos do mesmo santo. Por outro lado, cabeças que foram feitas para ostentar perucas tanto podem ser femininas como masculinas, na maioria dos casos, a não ser que uma carnação, bem executada e preservada de repinturas, possa denunciar uma tonsura ou uma barba policromada, com seu tom azulado. Algumas imagens podem ser identificadas como femininas, pois é muito comum a representação dos seios, mesmo que feitos discreta ou toscamente. Partes dos membros superiores como braços, antebraços e mãos, ou dos membros inferiores como pernas ou pés, calçados ou descalços geralmente são não identificáveis.

Encontramos nos Museus do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, do Serro e de Diamantina<sup>34</sup>, guardados nas reservas técnicas, caixas de articulações, prateleiras repletas de braços, pés, mãos e de cabeças, que são fragmentos das imagens de vestir. A maioria delas pertencentes a Ordem Terceira Franciscana, em Diamantina e a da extinta Irmandade de

---

<sup>34</sup> Agradeço aos diretores dos Museus do IPHAN em Diamantina, Lílian Aparecida Oliveira e no Serro, André Henrique Macieira, pela acolhida e disponibilidade na visita aos respectivos acervos.

Nossa Senhora da Purificação de São Francisco da cidade do Serro. Não excluimos é claro, que possam existir fragmentos de imagens, também de outras igrejas e outros conjuntos iconográficos. (Fig. 178, 179)



Figuras. 178, 179 - Reservas técnicas- Serro e Diamantina

Também na Arquiconfraria do Cordão de São Francisco, de Sabará, temos fragmentos de várias obras pertencentes ao acervo da igreja e que atualmente se encontram no Museu do Ouro<sup>35</sup> sendo conservadas. Em 1996 documentamos as imagens de vestir da arquiconfraria e podemos perceber que as perdas aumentaram nestes dez anos. Felizmente este ano o Museu do Ouro está fazendo a conservação destes fragmentos e fará uma exposição para o público, mostrando a que ponto chegou o descaso com as obras. A exposição tem o objetivo de resgatar a memória das imagens da Arquiconfraria do Cordão de São Francisco e a idéia de fazer um futuro museu, na própria igreja detentora deste patrimônio. **(FIG 180, 181)**



**Figuras. 180, 181 - Fragmentos das imagens da Arquiconfraria do Cordão de São Francisco de Sabará- fotos de 1996 e 2006**

---

<sup>35</sup> Agradeço ao diretor do Museu do Ouro, Alexandre Salles Pimenta, as proveitosas discussões sobre o acervo.

## 5.6.2 - REPOLICROMIAS / REPINTURAS

Discutimos a grande quantidade de repolicromias<sup>36</sup> e repinturas encontradas nas imagens de vestir, especificamente o conjunto tratado nesta pesquisa. Era muito freqüente, fazer novas “carnações” e concertos nas imagens às vésperas da Procissão de Cinzas. Na Ordem Terceira de Mariana, o Livro de Recibos<sup>37</sup> cita, nos anos de 1817 a 1818, várias despesas miúdas com pregos, tachas, broxas e alfinetes, entre outras coisas. No ano de 1817 foi feito pagamento para *retocar, limpar e invernizar* as imagens para a procissão de Cinzas. Em 1821 é curioso o pagamento de uma garrafa de aguardente para *lavar* os santos, como se trata de álcool, este foi um procedimento de limpeza da imagem. Também nesta mesma data foi pago a um pintor para *lavar e retocar* várias imagens dos santos da Ordem. Em 1850 há pagamentos para concertos dos andores, cera, tecidos, tinta para a *incarnações* das imagens e até colocação de dedos, tudo para a procissão. Em 1856 há mais pagamentos para a *ncarnações* das imagens. Em 1866 e 1869 há também mais pagamentos para *concerto e encarnação* das imagens. Podemos observar que os termos utilizados do início a meados do século XIX são: *retocar, limpar, invernizar, lavar e retocar, incarnar ou encarnar e concerto*. Não é, portanto, de se estranhar, a grande quantidade de intervenções e repolicromias encontradas por nós nestas imagens, durante a pesquisa *in loco*.

Em Ouro Preto há recibos pagos a Ataíde, para vários trabalhos que se destinavam a Procissão de Cinzas do ano de 1805<sup>38</sup>. Nesta relação são citadas muitas representações que constam da relação da Procissão de Cinzas de 1751.

---

<sup>36</sup> Uma repolicromia “*deve ser considerada como uma renovação, com a intenção de conferir aos bens sobre os quais se aplica um novo uso, o de adaptá-lo ao gosto de uma época. Também se trata de uma policromia “original”, total ou parcial, realizada em um momento histórico diferente ao da concepção do objeto policromado, cuja elaboração corresponde as mesmas características e procedimentos técnicos da época a qual pertence. Por isso deve ser entendida como um elemento natural que forma parte consubstancial da peça e de sua evolução histórica, o que a princípio, deve constituir um elemento a conservar*” (segundo a definição estabelecida pelo Grupo Latino de Escultura Policromada, em 1994) LÓPEZ, LE GAC, RABELO, BAGLIONI, 2002, p. 283-284. Em um encontro realizado no CECOR, em 2004, com a Professora de conservação – restauração, Agnes Le Gac, da Universidade de Lisboa e vários representantes de instituições de conservação de bens móveis em Belo Horizonte, discutimos os termos técnicos usados na área e foi levantada a possível diferença entre repolicromia, repintura e repinte. No caso da Europa, o número de camadas de repolicromias é enorme, chegando às vezes a um total de vinte, e reflete a realidade cronológica da existência das obras e de seu transcurso através de vários séculos. A realidade brasileira é bem diferente, temos na maioria das vezes, no máximo três ou quatro camadas de repolicromias ou repinturas, excetuando-se repinturas parciais que podem ocorrer em maior número.

<sup>37</sup> Livro de Recibos da Ordem 3ª de São Francisco de Mariana, 1790 a 1873, fl.110, 104, 121, 192, 192v, 193, 194. Pertencente ao Arquivo da Ordem Terceira de Mariana.

<sup>38</sup> TRINDADE, 1951, p. 407, 408, Anexo I, Documento nº16.

“A imagem do Sñr. Crucificado, *Encarnado* e os sangues de carmim (ilegível) A cruz, Título, coroa de espinhos os(ilegível) e as Azas; 2 varas e ½ palmo de Renda para a toalha do Sr.; A imagem de São Roque, a vara *envernizada, dourada* e seu cachorrinho; A imagem de São Ivo; A de São Francisco recebendo as Chagas; A do Pontífice, A dos dous cardeais a ¾ cada uma; A de São Luis; O criado do dito santo????; A cruz da penitência com as suas armas, tudo de novo exceto os raios; Os tres cravos prateados, e coroa de espinhos de São Luis; 12 Serafins; 27 siprestes de Verde *envernizado* a 2 v. cada um. E de graça: 11 alfanges; 3 braços *retocados*, O carneirinho dourado; A vestimenta e vara da Morte; As letras douradas da regra; A tinta para o sangue dos fradinhos. A soma que consta deste pagamento é de 28 mil setecentos e vinte cinco reis (28\$725 )

Segundo Martins há outros documentos para a data de 1806, onde Atayde “*recebeu sete oitavas e quarto e sete vinténs de ouro “de Encarnar, dourar e pintar Várias Imagens”*”<sup>39</sup>

Este documento citado acima deixa muito claro que o termo “encarnar” significa dar o tom de carne, pele, pois além disto, faz-se também o douramento e a pintura das imagens. O que hoje chamamos de policromia, técnica que utiliza vários materiais, com uma complexidade estratigráfica muito grande, que pretende imitar pele; ricos tecidos brocados utilizando a folha de ouro e prata para fazer o que se chamava estofamento (*étouffe*) e outros elementos como bases, atributos, etc. No entanto, muitos outros documentos nos mostram que encarnar poderia se referir a policromar toda a imagem, ou seja, uma forma genérica de falar. No que diz respeito a imagens de vestir, sem representação de cabelos esculpidos e sem os pés, o termo “encarnar” pode realmente se referir somente a carnação, parte muitas vezes única a ser policromada numa imagem de vestir.

Segundo análise da carnação realizada nos laboratórios do Cecor da escultura “*A Imagem do Sñr. Crucificado, Encarnado e os Sangues de Carmim (ilegível); a Cruz, Título, Coroa de Espinhos os (ilegível) e as Azas*”, e a imagem mencionada no mesmo documento “*A de S, Francisco recebendo as Chagas*”, trata-se do conjunto da Estigmatização no Monte Alverne, pois é a única representação de Cristo que poderia ter asas. Nas análises constatou-se três camadas de repolicromia, o que nos leva a supor, se tratar da mesma imagem de 1751 sendo repolicromada por Atayde em 1805. Cientificamente, foi comprovado que a imagem citada

<sup>39</sup> MARTINS, v.1, 1974, p. 82.

sofreu novas policromias <sup>40</sup>, contudo não podemos ser tão conclusivos, pois tratando-se a Ordem Terceira de Ouro Preto, de uma presídia, outras imagens lá feitas, poderiam ser encaminhadas para igrejas de sua jurisdição. (FIG. 182)



**Figura. 182 - Conjunto das Chagas - Ouro Preto**

<sup>40</sup> “O Cristo que apresenta estas características encontra-se atualmente no consistório da Capela. Os estudos estratigráficos e as análises físico-químicas em amostras da carnação, perizônio e locais de representação de escorrido e pingos de sangue mostram a presença da policromia original e pelo menos duas grandes repolicromias, com pequenas intervenções de aplicações de vernizes. A policromia original e a primeira repolicromia são rosadas na técnica a óleo, conforme descrito em contratos de serviços do Ataíde. As carnações rosadas foram feitas superpondo-se camadas coloridas a óleo, em mistura de branco de chumbo e vermelhos (vermelhão e laca vinho), sobre uma preparação branca a cola animal, em várias demãos de gesso grosso terminando com o gesso fino. A preparação branca da primeira repolicromia é uma mistura de branco de chumbo e calcita, com impurezas de sílica. Nestas duas policromias, separadas por camada de verniz e/ou pátina, o pintor aplicou uma película de cola sobre a base branca para deixá-la menos absorvente, antes das tintas coloridas a óleo. Na representação das chagas encontra-se escorridos de sangue, mistura de vermelhão e laca vinho e, gotículas de sangue, material vermelho brilhante e semitransparente. A laca vinho, provavelmente, está citada como sangue de Carmim no documento referido anteriormente. Os pingos de sangue apresentam enxofre e arsênio em sua composição, como os outros analisados em esculturas mineiras dos séculos XVIII e XIX, e aqueles da mencionada “Crucificação”. Estes procedimentos de execução de carnações estão descritos em manual e livro de ofícios portugueses da época. No Cristo das Chagas sobredito, Ataíde certamente repolicromou, cerca de 50 anos depois, a imagem tradicional da ordem terceira franciscana para ela continuar saindo no andor da Procissão de Cinzas de 1805. A imagem encontra-se atualmente com camada de tinta grosseira, verniz e adesivo de fixação em algumas áreas, provavelmente intervenções mais recentes”. MORESI, 2005, cap. 5, p. 136,137.

Constatamos que as imagens de vestir recebiam uma grande quantidade de intervenções, que se justificavam, pela deterioração ocasionada pelo manuseio, no ato de tirar e por as vestes, de colocação nos andores, e no movimento gerado durante as procissões. E também a falta de acondicionamento adequado quando estavam “*inativas*”.

Não podemos deixar de questionar aqui o valor devocional destas repolicromias ou repinturas, que muitas vezes eram aplicadas como um ato imprescindível à boa apresentação das devotas imagens, que deveriam sempre estar “*decentes*”. O número de intervenções, às vezes, é tão grande que deforma a imagem, no entanto, queremos questionar aqui o reconhecimento que os devotos tem desta imagem, que do ponto de vista do fiel, não são repinturas grosseiras, ou intervenções posteriores, mas exatamente a forma como aquela imagem é venerada por seus devotos, através dos séculos.

Gostaria de argumentar a favor da manutenção de repinturas em imagens devocionais de vestir, não necessariamente por seu valor histórico em detrimento de seu valor estético, mas principalmente por seu valor devocional. Restaurar uma imagem de devoção, em busca de seus valores estéticos e originais, e devolvê-la irreconhecível para seus fieis é inconcebível para uma restauração criteriosa. Outra consideração, diz respeito à pequena área que fica visível sob as vestes, que conseqüentemente não demanda uma remoção de repintura devido à sua pouca visibilidade.

### 5.6.3 - VESTES, PERUCAS

No Brasil, historicamente, pouco foi estudado sobre os tecidos, e os cursos de formação universitária não contemplam esta área. Uma grande lacuna na área de conservação – restauração de têxteis, vem sendo sanada pelo Museu Paulista da USP desde 1994, com uma linha de pesquisa nesta área e, este ano realizou o seminário Internacional, Tecidos e sua Conservação no Brasil: Museus e Coleções (08 a 13 de maio de 2006) apresentando publicação nos Anais.<sup>41</sup>

“Apesar da profissão ter sido trazida ao país há trinta anos aproximadamente, sendo um dos precursores o professor Almir Paredes, pode-se considerar que a situação continua praticamente a mesma: a visão restaurativa predominante nas instituições, uma política de

<sup>41</sup> Tecidos e sua Conservação no Brasil: Museus e Coleções, São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006

preservação ainda em desenvolvimento, a carência de profissionais, a falta de cursos de formação, o não reconhecimento da profissão, pouca literatura especializada na língua portuguesa e o pouco incentivo à profissionalização no exterior são alguns dos problemas que afetam diretamente profissionais da área, instituições e conseqüentemente a conservação do acervo dentro das instituições a que pertencem.”<sup>42</sup>

É necessário que haja um trabalho por parte dos profissionais da conservação no Brasil para que façam um trabalho de valorização deste acervo, conscientizando os detentores deste patrimônio para sua adequada conservação, mesmo que em muitos casos, tais vestes das imagens, tradicionalmente poderiam ser substituídas, e feitas novas vestes, por ocasião das festividades. O que fez com que grande parte deste acervo das imagens de vestir não fosse preservado. Mesmo que as comunidades façam questão de substituir as vestes todo ano, por várias questões ligadas à devoção, podemos neste caso fazer um trabalho de valorização das vestes substituídas, na intenção de mostrar que elas podem ser conservadas, contando a história das várias vezes em que as imagens foram presenteadas por seus devotos através dos anos.



**Figura. 183 - Nossa Senhora da Conceição - Museu sacro Ordem Terceira - Rio de Janeiro**

No acervo por nós estudado é possível encontrarmos hoje, nas igrejas ou mesmo nos museus - é claro que há exceções - vestes rotas, mal cuidadas, desbotadas, denotando um certo abandono por parte de seus proprietários. No entanto, nos áureos tempos da Procissão de Cinzas, este acervo já foi extremamente bem cuidado e as vestes executadas com os mais variados e ricos tecidos. (ver capítulo. 4, p. 265 )

É raro encontrarmos alguma veste mais antiga preservada, mas temos como exemplo, no Museu Sacro, no Rio de Janeiro, a imagem de Nossa Senhora da Conceição, que apresentam rica veste possivelmente do século XIX. Também no Museu Arquidiocesano de Mariana, as vestes de Nossa Senhora das Dores, segundo o Museu, são também do século XIX, mas estão expostas separadas da imagem. (FIG. 183, 184)

<sup>42</sup> SILVEIRA, Luciana. **Reflexões sobre a prática de conservação- restauração de têxteis no Brasil** in: Tecidos e sua Conservação no Brasil: Museus e Coleções. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006. p. 65



**Figura. 184 - Túnica e Manto de Nossa Senhora das Dores – MAASM**

No geral, no acervo estudado, temos como premissa básica a substituição das vestes através dos séculos. São muitos os documentos das ordens terceiras, citados em capítulos precedentes, que demonstram claramente a necessidade de substituição das vestes e a preocupação das ordens religiosas com a “decência” das imagens. Muitas vezes a substituição das vestes é também um ato de devoção, como constatamos ainda hoje na festa de São Roque em Mariana. (ver capítulo 4. p. 287)

É obvio que imagens “*desativadas*” do ponto de vista devocional devem ter suas vestes preservadas, pois são legítimas da imagem, no entanto é inadmissível a um restaurador impedir uma troca de vestes de uma imagem devocional “ativa”, pois em primeiro lugar está a função religiosa para qual ela foi criada. Apesar de ser um objeto de valor histórico e artístico, não cabe ao conservador tirar seu mérito devocional.

Outra questão importante a ser considerada diz respeito ao aspecto formal manifestado pelas vestes e cabeleira naturais em uma imagem. Hábitos franciscanos, túnicas, mantos véus, cabeleiras,

etc., não possuem uma forma definida e estática como na escultura policromada de talha inteira. Na imagem de vestir, uma túnica e manto de Nossa Senhora, nas cores e forma específicas de sua iconografia, podem ser colocadas sobre a imagem de formas diferentes, ora mais cheia, ora menos volumosa, dependendo das vestes de baixo, com pregas mais juntas, ora mais curta ora mais comprida. E uma cabeleira pode estar mais ou menos cacheada, ora curta ora comprida, etc. Enfim, a imagem de vestir está sempre submetida a uma variação formal. Queremos com isto dizer que a forma manifestada pela imagem de vestir nunca é estanque, podendo ser modificada através do tempo.

As imagens do conjunto da Procissão de Cinzas dos franciscanos, pelo desuso e pela falta de devoção, em geral apresentam as perucas desleixadas, causando má impressão no público, dando um aspecto “amedrontado” às imagens. No pior dos casos, são encontradas imagens que perderam suas cabeleiras, tornando sua leitura totalmente incompreensível. É claro que existem exceções, e temos imagens com suas cabeleiras e vestes bem cuidadas. Como exemplo temos as perucas das imagens processionais da Semana Santa em Minas Gerais que são muito bem cuidadas, lavadas, cacheadas e perfumadas pelos seus devotos.

Podemos deducir que cuando se tratan de elementos fundamentales en la morfología de los rostros y de su expresión, toda pieza que se deteriore (elementos postizos removibles, tales como peluca y pestañas em cabello natural), por pequena que sea, desnaturaliza profundamente la percepción sensible de las esculturas desde el punto de vista cualitativo<sup>43</sup>.

O mesmo argumento levantado acima sobre as vestes, aqui tem a mesma importância, pois freqüentes eram as substituições e doações feitas pelos devotos de novas cabeleiras por ocasiões das festas e procissões. Podemos concluir através dos documentos estudados que são freqüentes os tratamentos dados às cabeleiras como pentear e “olear” por ocasião das festividades. Temos até mesmo em Mariana uma encomenda de uma “*boceta*” para guardar as cabeleiras dos santos. É comum encontramos também encomendas de novas cabeleiras pelas ordens ou mesmo de doações dos devotos.

---

<sup>43</sup> LÓPEZ, LE GAC, RABELO, BARREIRO, BAGLIONI, 2002, p. 272.

#### 5.6.4 - IMAGENS “NUAS”

É possível encontramos em museus ou até mesmo abandonadas em depósitos nas igrejas, imagens de vestir sem suas vestes ou perucas, isto demonstra uma atitude de “menor valor” dos responsáveis em relação a estas imagens, o que já foi exaustivamente discutido neste trabalho.

As imagens de vestir são exibidas “nuas” e sem suas perucas, ostentando para seus visitantes ou fiéis, sua engenhosa e curiosa técnica de construção. Elas não foram concebidas para serem apreciadas desta forma. Mesmo fora de seu contexto religioso, sua concepção original implica a presença de vestes, perucas, etc. Justifica-se que tais imagens sejam apresentadas ao público como um “esqueleto” ou um “manequim”, quando já perderam sua função devocional? Creio que quando se trata de fragmentos não temos o que discutir, no entanto, quando toda sua estrutura está presente e é reconhecida em seus aspectos iconográficos, estéticos e históricos, não vejo impedimentos para que esta veste seja feita, como de costume e através dos séculos.

Coelho<sup>44</sup> em curso ministrado na cidade de Barcelona, na Venezuela, no ano de 1993, presenciou no Museu Anzoategui uma grande quantidade de imagens vestir, quase todas sem as vestes. A professora sugeriu aos dirigentes do Museu que fizessem uma campanha junto às senhoras da cidade para fazerem as vestes das imagens, pois eram perfeitamente legíveis para aquela comunidade.

No ano de 2001, na Capela da Ordem Terceira Franciscana de Ouro Preto, durante a restauração de seus elementos artísticos como talha e retábulos, foi promovida também a substituição de todas as vestes das imagens, que se encontravam desbotadas, sujas e com rasgos. Tal iniciativa se deu, pela Sra. Maria da Conceição Fernandes, uma funcionária e devota que não mediu esforços para angariar fundos para a compra dos tecidos e a mão de obra da costureira. Bastante consciente de sua tarefa, se preocupou com a cor exata do hábito franciscano, com o tecido de acordo com detalhes iconográficos de cada imagem em particular. É interessante relatar que esta senhora teve a intenção de colocar uma foto ao lado da imagem do Amor Divino, sem as vestes, na sacristia da igreja, no entanto mudou de idéia e considerou que dentro da igreja seria

---

<sup>44</sup> Entrevista concedida em junho de 2005. Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho é professora emérita da UFMG e fundadora do CECOR- Centro de Conservação restauração de Bens Culturais Móveis e presidente do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira- CEIB. É uma das pioneiras da restauração no Brasil e tem reconhecimento internacional na área.

um desrespeito à imagem representada e a seus devotos.

Situação semelhante presenciamos em Salvador na “Casa dos Santos”, no momento em que estávamos fazendo o estudo da técnica escultórica, e conseqüentemente retirando a roupa das imagens. Fomos chamadas pelo prior da Ordem, para que a “Casa dos Santos” fosse isolada dos turistas e fiéis durante nossa pesquisa, obviamente por questões morais e de respeito às imagens representadas. De pleno acordo, continuamos nosso trabalho de portas fechadas e considerando que o conservador restaurador deve em primeiríssimo lugar respeitar os proprietários das obras e a relação devocional e sagrada que existe do fiel para com sua imagem.

Após tantas discussões é possível sistematizar critérios específicos para intervenções em conservação restauração das imagens de vestir? É possível hoje se fazer um restauro de uma imagem de vestir a partir de indícios iconográficos, históricos e estéticos e refazer totalmente as vestes de uma imagem sem incorrer em falsos históricos? O que é conservar e restaurar uma imagem de vestir?

Acreditamos que, se uma imagem possui uma estrutura que seja identificável e de certa forma possui sua unidade formal representativa, ou indicativos de traços atributivos de sua iconografia, consideramos que podemos renovar suas vestes, fundamentada na busca de sua unidade potencial como obra de arte que possui aspecto e estrutura, mas que possui sua história, sua estética e principalmente seu valor devocional. É importante ressaltar que, dentro do conceito de imagem devocional, preservada sua estrutura e sua policromia, as vestes e demais acessórios como perucas e atributos são sempre “partes” da imagem que no contexto da sua função religiosa, sempre foram objetos normalmente substituídos pelas ordens ou mesmo doados por seus fiéis.

O conceito de original, que temos, se trata daquilo que é insubstituível, se conceitualmente tais imagens devocionais sempre tiveram através dos séculos, por critérios devocionais a substituição de elementos como vestes e perucas, concordamos que esta é uma possibilidade viável. Neste caso o conceito de original se torna no mínimo discutível, pois se uma imagem possui duas ou mais vestes, ou mesmo duas perucas que são na maioria das vezes elementos efêmeros, pois fazem parte do ritual de “tirar e por” de seus devotos, de doações de seus fiéis, torna complexo nosso conceito de originalidade ou de legitimidade. É claro que temos imagens que ainda possuem vestes em ricos tecidos que são conservados e tratados como parte integrante da obra, no entanto isto não nos leva a taxar tais vestes de originais no sentido de estarem alí desde o momento de criação da obra.

Portanto, considero que a complementação das vestes e perucas dentro de um contexto religioso ou mesmo museológico se justifica plenamente. Contudo não descartamos a possibilidade da exposição de sua curiosa técnica construtiva eventualmente, ou mesmo, de fazer uma demonstração paralela através de documentação fotográfica.

### 5.6.5 - FUNÇÃO QUE DESEMPENHAM

“ La funcion de las obras está asociada a su “status”, de objeto sacro que asegura una mediación entre nuestro mundo y el mundo divino mediante una meditación contemplativa. Pero su uso deriva directamente de su tipología específica em el seno del mobiliário litúrgico. Las obras no están sometidas a las mismas practicas de culto, ni al mismo tipo de devoción, distinguiéndose las que están reservadas al uso estricto de la iglesia y de sus ministros- o de los miembros de una comunidad religiosa-, y por tanto al uso privativo, de las que son testimonios de una devoción colectiva. Solo se pueden entender a la luz de las creencias y de los rituales rigurosamente codificados que las tornaban imprescindibles. Todas las obras no tienen el mismo rol, ni implican la misma movilidad ni se exponen a la misma solicitud material. Estas son las diferencias que las caracterizan y que justifican también su envejecimiento prematuro.”<sup>45</sup>

Diante do acervo de imaginária das Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil distinguimos no litoral, e não em Minas Gerais, imagens que possuem funções definidas, aquelas que ficam nos retábulos e se prestam aos cultos realizados dentro da Igreja e aquelas que são especificamente processionais. Podemos exemplificar claramente, com o conjunto de imagens de talha inteira, douradas e policromadas que ficam entronizadas nos retábulos das igrejas em Salvador e Rio de Janeiro e aquelas processionais, que são “imagens de vestir” e estão guardadas na “Casa dos Santos” em Salvador” e nos armários no Rio de Janeiro. Dentro deste contexto podemos sim falar de processos de deterioração diferentes de acordo com a função que desempenham.

As imagens retabulares são menos sujeitas a intervenções humanas, que aquelas ditas processionais. Não queremos dizer com isto, que as imagens retabulares não sofrem intervenções e sim que podem sofrer menos, pois obviamente são menos manuseadas. As imagens retabulares,

---

<sup>45</sup> LÓPEZ, LE GAC, RABELO, BARREIRO, BAGLIONI, 2002, p. 273.

da Ordem Terceira no Rio de Janeiro, são do século XVIII e receberam uma repintura no século XIX. Também as imagens da Ordem Terceira de Salvador receberam no século XIX uma remodelação ao novo gosto neoclássico.

Muitas vezes imagens retabulares de talha inteira também desempenham a função processional. Baseado em nossa experiência, de vários anos trabalhando com a imaginária mineira barroca, concebida para os retábulos, podemos afirmar que ela era também, e muitas vezes, em um determinado tempo, uma imagem processional. Durante nosso trabalho de conservação - restauração foi possível constatar uma grande variedade de peças de metal com rosca, encontradas na base das esculturas com o objetivo de parafusá-las em andores.<sup>46</sup> É comum encontrar também varias perfurações nas bases, demonstrando métodos alternativos para fixá-las a andores. Outro aspecto observado durante as restaurações diz respeito ao grande número de intervenções posteriores (cravos, pregos, tachas) encontradas nas esculturas, que comprovam, que a elas, eram anexados vários elementos como tecidos na cabeça e na base, para a ornamentação das imagens nos andores nas procissões.

Observamos também, em imagens retabulares, de talha inteira, douradas e policromadas, técnica diferenciada no que se refere à frente e ao verso da escultura. Mesmo se tratando de imagens de vulto que podem ser vistas de diversos ângulos, podemos perceber pela talha e pela policromia que há uma visão privilegiada frontal em algumas obras. Temos um exemplo claro deste fato, nas imagens de São Simão Stock e São João da Cruz<sup>47</sup> de autoria de Aleijadinho e que se encontram nos retábulos laterais da nave da Igreja do Carmo de Sabará em Minas Gerais. Estas duas imagens de tamanho natural, e ocas, possuem uma simplificação da talha e da policromia no verso e no entanto, possuem na base do lado inferior, peças de metal com orifício para fixação em andores. Se foram feitas para ter uma visão privilegiada frontal devido a sua exposição no retábulo, isto não impediu que em algum momento fossem também imagens processionais.

Muitas imagens processionais de talha inteira de tamanho natural possuem seu interior oco, devido a questões técnicas relativas à movimentação da madeira, o que diminuía as tensões e conseqüentemente as rachaduras. O “santo de pau oco” é tecnicamente uma forma usada pelos escultores, desde a Idade Média, de evitar problemas de rachaduras nas obras. Ou seja, uma

---

<sup>46</sup> COSTA, 1998 (monografia)

<sup>47</sup> COELHO, 1992, p. 27-30.

imagem de talha inteira ,de tamanho natural, poderia se transformar numa peça mais leve para as procissões, o que não é característica somente das imagens de vestir. As duas imagens do Alejadinho citadas acima são de tamanho natural e ocas.

Consideramos, é claro, que as imagens de talha inteira douradas e policromadas não possuem de fato as características técnicas que as imagens de vestir possuem e que fazem delas esculturas muito mais afeitas a um cenário efêmero e a uma maior aproximação devocional.

São inúmeras as intervenções encontradas nas imagens de vestir que estão relacionadas aos problemas sofridos pela sua função processional, pois as obras são mais manuseadas. No entanto, seus fiéis sempre estavam a postos, para sanar os problemas da melhor forma possível, pois imagens sagradas de devoção devem ser bem cuidadas para estarem “decentes”.

Quando tratamos das imagens de vestir, de um modo geral, os problemas apresentados pelas obras não diferem muito de conjuntos específicos, como este por nós estudado. Porém, há uma diferença básica que deve ser questionada. As imagens de vestir dos terceiros franciscanos perderam sua função processional com a extinção da Procissão de Cinzas, tornando-se um conjunto de imagens “desativadas” na expressão de Susan Verdi. Ao contrário, as imagens da Semana Santa, principalmente em Minas Gerais, possuem ainda hoje, vivas na memória de seus devotos, os rituais e sua participação garantida nas cerimônias da Paixão de Cristo.

As funções das imagens de vestir as tornam mais susceptíveis às deteriorações, no entanto, a falta de uso e no caso do conjunto da Procissão de Cinzas, a falta de um local adequado para seu acondicionamento pode levar ao desmembramento de seu conjunto escultórico. Não é por acaso que o conjunto mais preservado do litoral foi o de Salvador, pois foi construída no século XIX, a “Casa dos Santos”, para abrigar as imagens, mesmo quando a Procissão de Cinzas ainda estava ativa. Apesar de bem armazenadas o local apresentava- se com ataque de insetos, infiltrações e algumas imagens estavam sofrendo deteriorações. No Rio de Janeiro algumas imagens estão guardadas em armários vitrines e expostas no Museu Sacro, outras imagens, partes de conjuntos mutilados se encontram em outras dependências da Ordem, como por exemplo, o Conjunto da Cúria.

Já em Minas Gerais, onde algumas imagens são ao mesmo tempo retabulares e processionais, mesmo havendo entronização de algumas delas, outras ficam expostas em outras dependências da ordem e são relativamente bem cuidadas pelas respectivas ordens.

Em Mariana, no século XVIII/ XIX foi construído um “Santuário”<sup>48</sup>, obviamente para guardar as imagens, este local hoje não cumpre esta função e as imagens ficam expostas em outras dependências da ordem, como sacristia, etc. No caso de Ouro Preto, além das imagens entronizadas há outras guardadas na sacristia e consistório. Em São João Del Rei estão conservadas praticamente todas as imagens retabulares, e as outras se encontram na sacristia. Em Diamantina, encontramos dentro da Ordem, apenas seis imagens e no Museu do Diamante um conjunto de obras totalmente desmembradas e fragmentadas. O que nos leva a concluir que a extinção da procissão levou ao abandono das imagens e em muitos casos a perdas irremediáveis de conjuntos completos.

Vamos analisar alguns exemplos da imaginária franciscana do litoral. Em Recife as imagens atualmente se encontram no claustro da ordem, em péssimas condições de armazenamento, com incidência direta de luz solar e presença de muita umidade. Não há nenhuma designação iconográfica do conjunto, podemos apenas ver aquelas que são femininas ou masculinas ou mesmo destacar as Chagas do São Francisco em meio a tantas imagens. As imagens apresentam-se mal cuidadas com os hábitos desbotados e perucas descuidadas. O conjunto de São Paulo praticamente se perdeu, poucos exemplares se encontram na ordem e nem mesmo o Iphan regional tem inventário recente ou notícia das imagens desaparecidas.

### **5.6.6 - TRANSFORMAÇÃO DAS ICONOGRAFIAS**

A imagem de vestir devido à suas características técnicas, constituídas de vários blocos encaixados e sistema de articulações, permitem mudanças radicais na estrutura da imagem ou mesmo na sua representação iconográfica. Estas possibilidades de mudanças iconográficas, muitas vezes são definidas no ato de sua encomenda. Ou seja, uma imagem de Cristo Morto pregado na cruz, que possui articulação nos ombros, pode se transformar numa imagem do Cristo Morto, deitado em um esquife.

No entanto, muitas mudanças iconográficas podem ocorrer alheias ao ato de sua criação, pois do ponto de vista técnico, estas imagens permitem sua execução. Temos alguns exemplos elucidativos desta questão no caso das esculturas de Santo Lúcio e Santa Bona de Mariana. Esclarecemos que tais mudanças são recriações do século passado e não encontramos na documentação das ordens, nenhum resquício deste costume. Consultando o Inventário de Bens Móveis da Ordem Terceira de

<sup>48</sup> Há um documento referente ao pagamento da pintura do Santuário em 1823. Livro de Recibos da Ordem Terceira de Mariana. 1790-1873. Pertencente aos arquivos da Ordem.

São Francisco de Assis de Mariana, realizado pelo IPHAN, em 1980, constatamos a presença das duas imagens, identificadas e documentadas na posição de pé. (FIG. 185, 186)

No entanto, em posterior pesquisa *in loco*, no ano de 2003 encontramos Santo Lúcio e Santa Bona de joelhos, fazendo um conjunto com São Francisco sentado, intitulado a criação da Ordem Terceira, onde os dois santos recebem a Regra das mãos de São Francisco. (FIG. 187) Questionamos tal fato ao ministro da Ordem, Sr. Antônio Pacheco e ele nos informou que aquela representação documentada em 1980 estava errada, e em desacordo com os Estatutos da Ordem, portanto as imagens foram cortadas e novas pernas foram executadas para as imagens se posicionarem de joelhos. Consultando os Estatutos da Ordem de 1765, livro em exposição no Museu Arquidiocesano de Mariana, podemos constatar que de acordo com o documento, o terceiro andor era: *Dous anjos.....3 Andor de N.S. Patriarcha dando a Regra a Santo Lucio e Santa Bona.*<sup>48</sup>. O documento não diz que são representadas de joelhos, mas, outras representações em pintura deste mesmo tema, mostram os santos sempre de joelhos. Podemos conjecturar que, originalmente, Santo Lúcio e Santa Bona de Mariana poderiam realmente estar de joelhos, visto que quando de apresentam juntos e de pé nunca é citada a presença do São Francisco, como em todas as ordens pesquisadas.



Figura. 185, 186 - Santo Lúcio e Santa Bona  
- Inventário do IPHAN-1980



Figura. 187 - Santo Lúcio e Santa Bona  
recebendo a Regra da Ordem das mãos  
de São Francisco- Mariana

Em Mariana outro episódio de mudança iconográfica foi encontrado nesta mesma ocasião. Consultando o mesmo inventário do IPHAN, de 1980, encontramos uma imagem denominada

<sup>49</sup> Estatutos Municipais da Ordem Terceira do Serafim Humano, o Glorioso Patriarca São Francisco da cidade de Mariana de 1765. Pertencente ao Museu Arquidiocesano de Mariana.

São João Evangelista, que de acordo com a fotografia pudemos constatar que a escultura se transformou em uma imagem de Santa Clara de Assis, em 2003. Sob esta mudança o Sr. Ministro não nos informou nada. ( FIG 188, 189)



Figuras. 188, 189 - São João Evangelista e Santa Clara de Assis

Em São João Del Rei, também encontramos tais adaptações iconográficas das imagens, no entanto ocorrem todo ano, durante as festividades religiosas<sup>50</sup>. Na Festa do Divino Espírito Santo há apropriações da imagem de Santa Margarida de Cortona, que se transforma em Nossa Senhora, o Papa Inocêncio III, em Deus Pai e São Francisco, no Cristo Ressuscitado. Nas comemorações da Paixão de Cristo na Semana Santa, a encenação da crucificação feita pela ordem utiliza as imagens dos cardeais do Conjunto da Cúria, que se transformam nos algozes de Cristo, a Santa Margarida de Cortona, novamente se transforma em Nossa Senhora e São Francisco Penitente, se transforma em Cristo Ressuscitado. Não temos conhecimento de quando este costume teve início, ou mesmo onde estariam as imagens da Paixão que porventura teria a

<sup>50</sup> Segundo Carlos Magno de Araújo, membro da Ordem Terceira de São João Del Rei e especialista em conservação restauração, tais apropriações são indevidas e danificam as obras, tendo já colocado para o Ministro os problemas decorrentes destas mudanças. No entanto, a ordem continua praticando suas encenações, colocando a prioridade nas suas festividades religiosas.

ordem. Também em São João del Rei , constatamos que tais recriações iconográficas são recentes, não se fundamentando na documentação encontrada na ordem.(FIG. 190, 191, 192)



**Figuras. 190, 191, 192 - Mudanças iconográficas em São João Del Rei**

Num sentido geral, presenciamos em alguns sacerdotes um total desleixo em relação à preservação do patrimônio, usando como argumento que a prioridade são as ações pastorais da igreja. Presenciamos casos de recusa na restauração de imagens, alegando que isto não é importante para a igreja e muito

menos uma prioridade das ações da mesma. É claro que há exceções, com a presença de párocos extremamente atuantes na preservação do patrimônio da igreja. No caso das Ordens Terceiras Franciscanas, ainda existem algumas que são ativas, tendo seus respectivos ministros e irmãos, suas funções estabelecidas e atuantes. Estas imagens apesar de inventariadas pelos órgãos de patrimônio estadual ou federal, estão nas mãos dos irmãos leigos, exercendo sobre elas sua responsabilidade, mas muitas vezes sem a orientação de especialistas da área. Mesmo em um conjunto processional que perdeu sua função, ainda temos algumas manifestações devocionais que permanecem na memória de seus devotos e que são mantidas pelos terceiros.

Consideramos que, em se tratando de imagens devocionais o conservador restaurador deve ter o maior cuidado ao estudar, estabelecer critérios, ou mesmo praticar a conservação - restauração das imagens de vestir. Para seus fiéis, na maioria das vezes, não é importante a técnica escultórica, pelo contrário, eles não querem saber se a imagem possui ripas de madeira debaixo das vestes, e muitas vezes consideram um desrespeito que sua veste seja levantada.

Os valores artísticos ou históricos, para os fiéis, não são prioritários, mesmo que conscientes deles. Para o devoto é importante que a imagem esteja “decente” para o culto sagrado e neste conceito, não estão explícitos diretamente a estética e a história da arte, tampouco ele se interessa pelos critérios da restauração, talvez eles se interessem mais pelos critérios da devoção, pois, uma imagem deve estar “decente”, “devota” para o culto sagrado. Portanto, a função de uma obra devocional é em primeiro lugar manifestar a IMAGEM que o devoto venera, a quem pede ou agradece suas graças alcançadas. E é este significado que converte este objeto em cultural, conforme cita Muller<sup>51</sup>.

Lo que convierte en “cultural” a um objeto determinado [...] es su significado en la sociedad. Em este sentido, no es realmente importante que esas sociedades sean nacionales, regionales o incluso la sociedad internacional compuesta por todas las personas. Sin embargo, estas sociedades son cruciales para intentar determinar para quiénes um objeto es um bien cultural: los bienes culturales no existen independientemente de los humanos; no solo su sustancia, sino también su significado (asignado) es producido por las personas” [...] Lo que se deriva de esto es que el patrimonio cultural equivale a cualquier cosa que cumple la función patrimonial. Esto lleva a la pregunta de cuales son las funciones de los objetos culturales em la sociedad.”

Consideramos importante elaborar um modelo para pensar a conservação - restauração das

<sup>51</sup> MÜLLER, apud MUÑOZ VIÑAS, 2003, p. 45-46.

imagens de vestir. Buscamos em Hummelen<sup>52</sup>, uma estrutura que foi feita para pensar a conservação de obras contemporâneas, mas cabe aqui pensarmos em uma correlação. Sua estrutura parte da documentação da obra, com descrição detalhada dos materiais e técnica, mas também dos significados atribuídos a ela. O diagnóstico correto analisa as possíveis discrepâncias entre a condição física do objeto e as possíveis alterações em seus significados, analisando o nível de interferência e questionando se tal intervenção é justificável. A análise de possíveis discrepâncias deverá considerar fatores estéticos, históricos, de autenticidade e de funcionalidade. E acreditamos que partindo desta metodologia podemos pensar critérios para a imagem de vestir fundamentados em seus reais significados.

É claro que a educação patrimonial e a conscientização sobre a importância do patrimônio cultural, das comunidades detentoras de um acervo devocional é essencial, bem como a educação e o estabelecimento de práticas de conservação preventiva. Mas, consideramos que, os valores devocionais de uma comunidade devem sempre ser levados em consideração e respeitados, nunca impondo critérios inacessíveis, mas propondo discussões fundamentada no respeito de ambas as partes.

Por fim, não pretendemos ditar critérios rígidos e definitivos, estamos exercitando nossa capacidade de avaliar nosso objeto de estudo, procurando estabelecer algumas aplicações possíveis em relação às teorias postuladas anteriormente, à sua função devocional e a realidade das comunidades inseridas neste contexto. Concordamos, como sempre, que cada caso é um caso, a ser investigado dentro de seu contexto histórico, estético, devocional, etc. E acreditamos que, partindo de uma metodologia de trabalho, podemos estabelecer critérios fundamentados no real significado da imagem de vestir, que é uma particular interpretação da escultura devocional e principalmente uma importante manifestação de nossa cultura, que deve ser valorizada e preservada.



---

<sup>52</sup> HUMMELEN, 1999, p. 171. Agradeço a Magali Senh as discussões e correlações de critérios sobre a arte contemporânea. Ver SEHN, 2000.(dissertação de mestrado)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao finalizar esta pesquisa, somos levados a refletir sobre todo o conteúdo que foi elaborado. As metas se ampliaram e novos caminhos surgiram, o que nos conduziu a dividir o tema em cinco capítulos, que se cruzaram todo o tempo, e que agora, apresentamos as considerações finais.

Nosso objetivo primordial foi aprofundar o estudo sobre as imagens de vestir no Brasil, considerando que esta categoria escultórica tem sido quase sempre negligenciada pelos pesquisadores. Sua grande aceitação no Brasil, através dos séculos, é fundamental para entender o seu grande valor, como imagem devocional e, conseqüentemente, como importante documento histórico e social de nossa cultura. Diante de sua grande utilização, delimitamos nosso estudo, às ordens terceiras franciscanas no Brasil, que principalmente usaram essas imagens, na sua famosa e extinta Procissão de Cinzas. A diretriz que moveu a escolha dos terceiros franciscanos, como tema a ser investigado, foi a instigante presença das imagens de vestir entronizadas nos altares dos templos mineiros.

O que a princípio nos chamou atenção, veio a se tornar um dos questionamentos mais importantes deste trabalho e que denota uma grande diferença entre as representações escultóricas dos terceiros franciscanos em Minas em contraposição às do litoral. As imagens de vestir das ordens terceiras de Ouro Preto, Mariana, São João del Rei e Diamantina utilizadas na Procissão de Cinzas estão expostas nos retábulos e em outras dependências das igrejas, sendo ao mesmo tempo, retabulares e processionais. Não encontramos nestas igrejas nenhuma representação dos santos terceiros franciscanos realizada na técnica de talha inteira dourada e policromada e de tamanho dimensionado para ser colocada em retábulos, como visto no Rio de Janeiro, Salvador e Recife.

As ordens terceiras litorâneas mantêm, em geral, os templos e seus retábulos destinados às imagens de vulto de talha inteira, douradas e policromadas, enquanto as imagens processionais de vestir, se encontram guardadas em locais separados. No Rio de Janeiro estão em “armários vitrines”; no Recife eram guardadas em caixões e atualmente estão no claustro da igreja; em Salvador estão entronizadas nos nichos da “Casa de Santos”, construída especificamente para abrigá-las; e em São Paulo sabe-se que as imagens processionais de vestir ficavam guardadas nas dependências da ordem e não eram expostas nos retábulos da Igreja.

Relembremos que o Concílio de Trento, no capítulo referente às “Sagradas Imagens”, e as Constituições de 1707 da Bahia, proibem que se levem para fora da Igreja as imagens e também de serem adornadas de forma escandalosa, dentro da tônica geral que diz respeito à decência das imagens sagradas. Em particular, as Constituições proibem que se façam novas imagens de vestir, mandando que as imagens de vulto sejam feitas de corpos inteiros, de maneira que se escusem os vestidos, por serem assim mais decentes. E é ordenado que as imagens de vestir antigas, sejam adornadas de forma que não se possam notar indecências nos rostos, vestidos ou toucados. Contra esse uso de vestir a imagem de culto, como exemplo de idolatria, se aponta também a crítica de São João da Cruz que se refere a este costume como abominável.

No entanto, aparentemente, o seu uso continua normalmente e novas imagens são encomendadas nos séculos XVIII e XIX. A imagem de vestir é considerada por excelência uma imagem de procissão, que possui seu andor e faz parte do teatro sacro. Aqui levantamos um problema, pois em Minas elas estão nos altares. Que significado atribuímos a isto? Que a religiosidade popular prevalece sobre a oficial? Que a ignorância e o despreparo do clero deixam acontecer o que não seria permitido em outros contextos? Que as irmandades são tão poderosas que utilizam o espaço do templo, como “Casa de Santos”, com a conivência do Clero? Finalmente, que as imagens de vestir são escolhidas por seu caráter particularmente mais devocional?

Nas Constituições, há recomendação aos visitantes e demais ministros, que façam exames nas sagradas imagens, se há alguma indecência, erro ou abuso. Nos relatos das Visitas Diocesanas de Dom Frei José da Santíssima Trindade que abarca o período de 1820 e 1835, na Diocese de Mariana, não encontramos nenhuma proibição às imagens de vestir, no entanto, há sempre uma preocupação de ressaltar a “decência” das imagens, o seu caráter de “devota e respeitável”.

Em São João Del Rei temos o mais típico exemplo da procissão transportada para dentro da Igreja, pois possui dois conjuntos específicos da procissão entronizados na igreja, o andor do Amor Divino e o andor da Cúria. Ambas as representações possuem cartela atributiva nos retábulos e documentos das respectivas ordens atestando estas representações iconográficas para estes altares especificamente. Parece evidente que a Ordem Terceira possuía total autonomia na definição de suas regras, sem se importar com as leis eclesiásticas.

Podemos considerar também que, os terceiros franciscanos em Minas Gerais, leigos e distantes das ordens primeiras, possuem mais liberdade em relação às suas congêneres no litoral, às quais

se encontram atreladas fisicamente. Acreditamos que os terceiros franciscanos tiveram uma maior afinidade com as imagens de vestir, categoria de escultura mais afeita à aproximação dos devotos, que troca suas vestes, doa uma peruca, prepara seu andor e, portanto, teriam esta preferência para compor seus retábulos, transformando a igreja numa extensão de sua procissão.

As ordens terceiras franciscanas, em Minas Gerais, foram fundadas em meados do século XVIII e já começaram a fazer a Procissão de Cinzas, portanto as primeiras imagens são desta data. Em Mariana, constatamos doação de imagens de vestir com seus respectivos andores em 1760. Os retábulos das capelas dos terceiros, a princípio provisórios e depois definitivos, foram sendo construídos na segunda metade do século XVIII até o final do século XIX. Ou seja, mesmo que os retábulos atuais não estivessem prontos, as igrejas possuíam seus altares provisórios.

As imagens de vestir foram muito utilizadas no Brasil nos séculos XVII, XVIII, XIX e XX como comprovam as imagens das ordens terceiras franciscanas, que faziam a Procissão de Cinzas desde início do século XVII no litoral, perdurando até meados do século XX em Minas Gerais. E mesmo, as imagens representando os Passos da Paixão de Cristo e de Nossa Senhora das Dores utilizadas na Semana Santa, representações basicamente feitas em imagens de vestir, foram também muito utilizadas desde o início do século XVIII em Minas Gerais.

É importante ressaltar, que nas ordens terceiras franciscanas, em Minas, encontramos uma riqueza muito maior de representações escultóricas que pictóricas, ao passo que no litoral a representação pictórica é também bastante utilizada através de pinturas sobre tela, pinturas parietais, forros e azulejaria. A pintura possibilita uma variedade de representações iconográficas narrativas da vida do santo que a escultura não abarca, no entanto, encontramos alguns conjuntos escultóricos que possibilitam algumas representações mais complexas, comportando conjuntos de até quatro ou mais esculturas.

Outra constatação evidente é a utilização da madeira como material primordial usado para confeccionar as esculturas dos terceiros franciscanos, tanto no litoral como em Minas Gerais, tanto em imagens de vestir, quanto em imagens de vulto de talha inteira. Não encontramos em todo este acervo pesquisado nenhuma escultura em terracota como visto em algumas escolas conventuais. Acreditamos que os terceiros franciscanos tinham preferência na utilização da madeira em suas esculturas.

Queremos fazer algumas considerações sobre os “estigmas” que as imagens de vestir carregam. Em primeiro lugar, sua função essencialmente processional é questionável, pois podemos encontrar seu uso também em retábulos, principalmente em Minas Gerais, bem como seu tamanho reduzido (miniaturas), para serem utilizadas em oratórios, o que demonstra, claramente, outras funções devocionais. Em segundo lugar, seu uso apenas por questões de realismo e semelhança também pode ser relativizado. Concordamos com Trexler, acreditando que as motivações do uso de vestir as imagens, nunca tenham funcionado apenas dentro de um único objetivo, o de tornar estes objetos mais convincentes, e sim ultrapassarem o desejo do realismo visual. Durante milênios o fato de “vestir as imagens” foi uma parte comum da vida lúdica, da vida espiritual e cultural (devocional) de muitos povos. O ato devocional que levou e ainda leva o fiel a vestir uma imagem, doar uma peruca ou uma veste é parte integrante de sua relação como o sagrado, e mais importante do que simplesmente, poder lhe parecer mais real. Em terceiro lugar, também queremos questionar sua condição de escultura de menor valor, mais econômica e de decadência em relação à escultura policromada em madeira. Se as imagens de vestir foram utilizadas desde o século XVI até o século XX, podemos inferir que não são uma forma escultórica de decadência, ou seja, sempre foram usadas concomitantemente às imagens de talha inteira douradas e policromadas. As imagens de vestir, segundo nossa classificação, possuem várias modalidades, desde aquelas que possuem toda a definição do corpo ou anatomizadas, até aquelas com gradeados de ripas, denominadas de roca. Consideramos sim, que há uma economia e simplificação nesta diferenciação entre as imagens de vestir e que, muitas vezes, o trabalho mais primoroso era executado apenas na cabeça, mãos e pés, onde realmente se economizava com um bom escultor e policromador. No entanto, podemos considerar, que seus custos são relativos, se considerarmos a economia com a talha e a policromia, mas contabilizarmos os gastos com as vestes e acessórios, que eram renovados a cada ano, durante as procissões.

Finalmente, podemos ainda questionar a alcunha de imagens populares, longe de qualquer erudição. Podemos constatar sim, que se trata em sua grande maioria de imagens de fatura popular, muitas vezes prejudicadas pelo excesso de camadas de repinturas sobre as carnações, que sem dúvida, e em muitos casos, as transformam em verdadeiros “bonecos”. Entretanto encontramos imagens de vestir de fatura primorosa, principalmente considerando as cabeças, mãos e, em alguns casos, também os pés. Esculturas inclusive executadas por bons mestres, como por exemplo, Aleijadinho.

Bazin foi instigante ao questionar se as imagens de vestir constituíam a essência ou a decadência da imagem devocional no Brasil. Apesar de não responder objetivamente à sua própria pergunta, acreditamos que esta imaginária é a essência da imagem devocional na cultura religiosa brasileira, se considerarmos que possuem características que, a tornam mais afeitas à aproximação do devoto, pois o fiel dela se aproxima, a ponto de trocar sua roupa, colocar sua cabeleira, doar uma veste, passar um perfume, usar suas roupas e acessórios como relíquias sagradas, pedindo ou agradecendo um milagre alcançado. O santo deixa de ser um intermediário para compartilhar “humanamente” da vida de seus devotos e em troca recebe imagens, jóias, festas etc.

Sem pretender fazer uma apologia às imagens de vestir, considero que elas possuem uma técnica e estética próprias, diferente de outras categorias escultóricas e sua função devocional faz com que sua utilização seja múltipla, servindo a retábulos, procissões, conjuntos cenográficos efêmeros, sermões e mesmo imagens miniaturas que provavelmente serviam a oratórios e outros fins devocionais. Enfim, são essenciais ao teatro sacro da arte religiosa.

As imagens escultóricas de vestir dos terceiros franciscanos que serviam à Procissão de Cinzas traziam gastos constantes às ordens terceiras, pois apesar de saírem apenas uma vez ao ano em procissão, possuíam todo um aparato efêmero que compreendiam suas vestes com tecidos importados da mais alta qualidade, perucas e outros acessórios. Os andores eram feitos em madeira dourada e policromada e recebiam acréscimos de tecidos e outros ornamentos também ricos. Era necessário, muitas vezes, contratar um “armador” para os andores e para a procissão. As imagens deveriam estar sempre “decentes” e “perfeitas” e isto, implicava muitas vezes, além de uma nova veste ou uma nova peruca, também uma nova encarnação e os reparos e consertos que eram constantes.

Já no período em que começa a manifestar-se o declínio da produção aurífera brasileira, é lançada a pragmática lei de 24/05/1749. São trinta e um “Capítulos”, contra o “pernicioso luxo”, as superfluidades e os frívolos ornatos, no que diz “respeito aos vestidos, móveis e outras despesas e usos que convém moderar ou reformar”. O que nos interessa nesta lei é a ressalva sobre os ornamentos para o culto divino, que ficam desobrigados das novas imposições. Sobre as vestes das imagens dos terceiros franciscanos, bem como sobre todo o tecido usado nos andores para as procissões, e mesmo na decoração das igrejas para as festas religiosas, podemos ver uma série enorme de gastos com ricos tecidos, que eram despesas consideráveis para as irmandades e seus devotos, nos casos de doações.

Contabilizamos uma variedade enorme de tecidos nas fontes pesquisadas, desde tecidos caros e importados até tecidos mais comuns: algodão, barbarisco, camelão, chamalote, chita, cordovão, damasco, durante, esquião, estamenha, holandilha, linho, lapim, melania, nobreza, ruão, seda, tafetá, veludo, como também complementos tipo, retroz, borlas, galões e franjas de ouro. (ver notas de ropapé. Cap.4)

As imagens escultóricas de vestir que se encontram hoje nas ordens terceiras são documentos vivos de uma procissão que foi extinta, e têm o mesmo valor que os documentos escritos. Cotejando estas duas fontes podemos perceber que, basicamente, as imagens relatadas nos documentos das ordens terceiras e outras referências bibliográficas, são as mesmas representações encontradas hoje nas igrejas. Não podemos afirmar que se tratam exatamente das mesmas imagens, pois constatamos substituições em alguns casos, no entanto, podemos afirmar que existe uma continuidade nas representações escultóricas.

O que de imediato nos chamou a atenção foi procurar esclarecer a existência de um programa iconográfico comum entre os terceiros franciscanos. As imagens escultóricas no Brasil nos mostram um programa comum a todas as ordens, que compreende a imagem de Nossa Senhora da Conceição - a padroeira, cenas representativas da vida de São Francisco (histórica e simbólica) e a representação dos santos terceiros franciscanos, porém com algumas diferenças regionais, principalmente entre as ordens litorâneas e as de Minas Gerais. Excepcionalmente, aparecem alguns representantes das ordens primeira e segunda franciscana e representantes de outras ordens relacionadas ao franciscanismo e sua época, como a presença de São Domingos e outros dominicanos. Paralelamente, encontramos também imagens representativas da Paixão de Cristo em quase todas as ordens, e sempre algumas devoções locais.

Também é importante, citar as imagens de Santo Lúcio e Santa Bona - os “Bem Casados”, representados à exaustão em todas as ordens, como os fundadores da ordem terceira franciscana, ou como os primeiros terceiros franciscanos, e a quase total falta de informações nos hagiógrafos pesquisados, sendo até mesmo levantada a possibilidade destes não terem existido. Há diversas representações na pintura e uma na escultura, onde São Francisco entrega a Regra da Ordem Terceira para os chamados “Bem Casados”. No contexto da Contra Reforma, o matrimônio foi reafirmado enquanto sacramento e, ainda, convertido em instituição basilar da chancela eclesiástica sobre a vida dos católicos. Em São João del-Rei, no ano de 1756, as despesas do andor foram

feitas por vários “irmãos casados”. De fato, a relevância dada a estes santos tem profunda relação com o preceito tridentino de afirmação do sacramento matrimonial, sobretudo para o estabelecimento de determinada ordem social e, também, para uma ordem de leigos onde o matrimônio era permitido e fazia parte da formação hierárquica da sociedade luso-brasileira.

Verificamos conjunto especial, composto por São Luís Rei de França, Santa Isabel Rainha de Portugal e Santa Isabel Rainha de Hungria. Nota-se que são representações de monarcas. A Procissão de Cinzas, no Brasil, é iniciada no período da Restauração da coroa portuguesa (em 1645 no Rio de Janeiro e em 1647 em Salvador). Para a restaurada monarquia lusitana, a afirmação da ancestralidade da dinastia é significativa, principalmente para afirmação de seu poder.

Outro fato curioso diz respeito à representação do Conjunto da Cúria, formado pelo papa ladeado de cardeais e Francisco de joelhos, recebendo a Regra da Ordem. Nos documentos consultados não encontramos nenhuma referência ao nome do papa, sendo usado genericamente, papa, pontífice, andor da Cúria. A cena da aprovação da regra é certamente uma das mais importantes na iconografia franciscana e da ordem terceira. Diz respeito à institucionalização da Ordem e a sua consagração. No contexto mineiro, onde as ordens primeiras não estavam presentes oficialmente, a cena pode ter assumido uma importância particular, consagrando a figura do fundador da ordem, e também a constituição da ordem leiga. Quer dizer, a presença de Francisco é necessária para documentar a santidade do fundador e, portanto, a cena representaria a confirmação verbal por parte de Inocêncio III e a confirmação oficial, que aconteceu provavelmente sem a presença do santo, pelo pontífice Honório III. Parece se tratar de uma cena simbólica que reúne os dois eventos, destacando o caráter institucional da representação. No século XVIII a imagem já tinha se cristalizado numa representação oficial. Isso poderia contribuir para explicar a representação como fusão de duas cenas históricas e a indefinição sobre o nome do papa nos documentos.

As ordens terceiras se caracterizaram por serem associações das camadas mais elevadas da sociedade e, em Minas, apareceram somente depois de consolidada a sociedade local. Ser membro de uma ordem terceira significava “status”, significava estar mais próximo do poder e ter sua proteção. Em São João del Rei temos um documento de admisão à ordem, onde figura no plano superior uma gravura mostrando São Francisco ao centro, sentado em um trono, ao seu lado a nobreza, e a seus pés, de joelhos, um papa. O que significaria essa inversão de

valores em relação ao conjunto da Cúria, onde Francisco está de joelhos aos pés do papa? A Igreja está aos pés de Francisco? A Ordem terceira está atrelada à nobreza e faz parte dela?

Fica evidente que este programa iconográfico das esculturas e, principalmente, das imagens de vestir das ordens terceiras franciscanas está articulado com a Procissão de Cinzas, mas que também possui representações importantes para a ordem e vinculadas às outras cerimônias e rituais religiosos, como via sacra, sermões e outros aparatos efêmeros que compõem seu calendário festivo.

Outra questão que deve ser considerada é a exclusividade da Procissão de Cinzas ser executada pelas ordens Terceiras franciscanas, pois, no Serro, não houve ordem terceira, e no entanto, vamos encontrar todo o conjunto da Procissão de Cinzas, hoje fazendo parte do acervo do Museu Casa dos Otoni- IPHAN. Também em Sabará não houve uma ordem terceira e sim uma arquiconfraria, e da mesma forma, possui as imagens da procissão.

O culto à penitência e à Paixão de Cristo é o cerne das representações dentro das ordens terceiras franciscanas, começando pela vida de São Francisco, as cenas propriamente da Paixão de Cristo e os terceiros seguidores de sua penitência e paixão em vida. A cena maior é a estigmatização no Monte Alverne. Ela está presente na escultura de vulto, na talha, nas pinturas de forro, nos painéis, nas telas e azulejaria, dentro e fora das igrejas, nos clautros e mesmo nas fachadas dos templos. Os brasões, das ordens terceiras franciscanas no Brasil, nos mostram uma grande variedade de elementos simbólicos, entretanto, aqueles que consideramos os mais importantes são os braços de Cristo e São Francisco cruzados e nascendo deste encontro, a Cruz.

Os santos terceiros representados nas ordens são os primeiros seguidores dos ideais do patriarca e vão sempre trazer além de seus atributos pessoais, aqueles que são indicativos de sua penitência, mortificação, abandono dos prazeres da vida terrena, visando a salvação eterna, portanto estas imagens possuem sempre crucifixos, caveiras, disciplinas, cilícios, atributos para ajudar na penitência e na santificação.

Sob o aspecto da técnica construtiva elaboramos uma classificação fundamentada na pouca bibliografia existente e no exaustivo trabalho feito in loco, nas imagens estudadas. Ressaltamos que esta classificação tem por base definir a terminologia “imagens de vestir” como

um grande grupo que possui subdivisões, que classificam as esculturas de acordo com o seu sistema construtivo do mais complexo ao mais simplificado. Enfatizamos então que “uma imagem de roca é sempre uma imagem de vestir, mas nem sempre uma imagem de vestir é uma imagem de roca”.

A formação como conservadora - restauradora de escultura policromada em madeira, nos levou, obviamente, a desenvolver um capítulo sobre conceitos e critérios de conservação da imagem de vestir. Trabalho de início considerado de fácil elaboração, se tornou complexo devido às poucas referências sobre o assunto, tanto no Brasil quanto no exterior. Se ainda existem muitas lacunas no estudo da conservação - restauração das esculturas policromadas, o que não dizer, então, das imagens de vestir.

A imagem de vestir está inserida dentro de um contexto maior que é o das esculturas policromadas em madeira, no entanto, apresentando deteriorações específicas, devido a suas características próprias. Não pretendemos ditar normas nem estabelecer critérios definitivos para sua conservação - restauração, estamos apenas exercitando nossa capacidade de avaliar nosso objeto de estudo, estabelecendo algumas aplicações possíveis em relação às teorias postuladas anteriormente, com sua função devocional e a realidade das comunidades inseridas neste estudo. Concordamos, como sempre, que cada caso é um caso, a ser investigado dentro de seu contexto histórico, artístico, devocional etc. E acreditamos que, partindo de uma metodologia de trabalho podemos estabelecer critérios fundamentados no real significado da imagem de vestir, que é uma particular interpretação da escultura devocional e principalmente uma importante manifestação de nossa cultura, que deve ser valorizada e preservada.

Consideramos que nosso objetivo foi alcançado, contribuindo para os conhecimentos já existentes, no entanto, este trabalho não chega ao fim, pois temos a certeza que o universo das imagens de vestir é muito amplo, e que a pesquisa sobre as imagens dos terceiros franciscanos é uma frente de estudos, que leva a outras ordens, irmandades e confrarias que também possuem um grandioso acervo ainda por ser estudado.



## REFERÊNCIAS

### DOCUMENTOS MANUSCRITOS PESQUISADOS

#### 1- MARIANA

##### MUSEU ARQUIDIOCESANO

Estatutos Municipaes da Ordem 3ª do Seraphim Humano e Glorioso Patriarca São Francisco da Cidade Mariana. Que por cômum consentimento de toda a ordem se mandarão fazer. Aprovados e corrigidos pelo M. R. P. Ex custódio Fr. Ignácio da Graça Ministro Provincial da Nossa Província do Rio de Janeiro. No Anno de 1765. f. 71v Capº 41º

##### ARQUIVOS DA ORDEM 3º DA PENITÊNCIA

Livro de Termos da Ordem Terceira da Penitência de Mariana - 09/08/1758 a 8/08/18[80]

Livro de Recibos da Ordem Terceira de São Francisco de Mariana – 23/09/1790 a 04/10/1873

Documentação Avulsa - 08-02-1944. Arquivo da Ordem Terceira da Penitência de Mariana.

Lista nominativa para angariar esmola para a Procissão de Cinzas. Período do volume – 20/01/1944.

Documento avulso - 1948, Milagre de São Roque.

##### ARQUIVO ECLESIAÍSTICO DA ARQUIDIOCESE

Livro de Termos 1828-1919 - f. 121v. 09/12/1900

##### IPHAN NACIONAL

Livro de Receitas e Despesas da Ordem 3ª de São Francisco de Assis de Mariana [fls 5] (1760) IPHAN- MG , Pasta 841 cx 201 de 1760 a 1761

Livro de Recibos da Ordem 3ª de S. Francisco de Mariana: IPHAN-MG, Pasta 842, Cx 201

Livro de Termos da Ordem 3ª de S. Francisco de Mariana IPHAN- MG, Pasta 842, Cx 201

## ACERVO CURT LANGE

10.3.09.010- Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de Assis - (texto datilografado)

10.3.09.011- Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de Assis - (texto datilografado)

**2- SÃO JOÃO DEL REI**

## ARQUIVOS DA ORDEM 3º DA PENITÊNCIA

Livro de Receita e Despesa da Ordem correspondente ao ano de 1756. Retirado de: O Dia, São João del Rei, 20/04/1912.

Livro 1 de Inventário dos Bens e Fabrica pertencente a Venerável Ordem Terceira, volume 209 - anos 1751-1795- folha 31 v. 1767

Livro de Pastoris e Termos da Ordem de São Francisco de Assis de São João del Rei. Termos de 1755, 1756, 1766, 1773, 1781, 1822.

Livro I de Termos e Deliberações da Venerável Ordem de São Francisco de Assis de São João del Rei - s/p. Termos de 16/01/1767; 30/10/1820; 04/05/1822; 23/02/1825; 19/10/1827; 19/11/1827; 02/12/1828; 10/11/1829; 13/06/1830; 10/10/1830. Este livro foi digitalizado, impresso e encadernado pela PUC – RJ. Conforme estudos da equipe que digitalizou o documento, a numeração das páginas estava errada devido à encadernação em meados do século XX. Por isto, nesta nossa transcrição não colocamos o número de páginas.

## ARQUIVO ECLESIAÍSTICO DA DIOCESE

Livro de Termos e Deliberações (1848-1859) - 24/12/1852 - f. 6.

Documentação da Confraria de São Francisco de Assis e São Gonçalo Garcia

## IPHAN- NACIONAL

Livro de Termos da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de São João del Rei - 28/03/1803 - São João del Rei, Pasta 1060, Cx 262- p. 140 v.

**3- OURO PRETO**

## ARQUIVOS DA PARÓQUIA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO DE ANTÔNIO DIAS DE OURO PRETO- APNSC- (MICROFILMES E ACERVO ORIGINAL )

Estatutos consistório da Matriz de N. S. da Conceição e Convento de São Francisco - Volume 204 Anos 1754-1756; vol. 205, anos - 1758-1761; vol. 207, ano -1820; Volume 208, Ano 1910.

Deliberações – Consistório da Igreja Matriz de N. S. da Conceição, Igreja e consistório de São Francisco de Assis. vol. 155, Anos de 1757-1768.

Livro 1 de Inventário dos Bens e Fábrica pertencente à Venerável Ordem Terceira – vol. 209, anos de 1751-1795, folha 1v, 2v, 31v, 49.

Livro de Receita e Despesas - Consistório da Igreja Matriz de N. S. da Conceição e capela São Francisco vol. 216 anos 1751-1812 Livro 1 de receita e despesa da Ordem Terceira de São Francisco de Villa Rica, anno MDCCLII (1752) vol. 216, folha [2v] 1751 folha [50] 1761

Correspondências avulsas da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto – vol. 247, anos 1741-1806.

#### ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO

Presidência da Província, PP<sup>1</sup><sub>35</sub> - Caixa 01- doc. 05 (1833/02/18)

Presidência da Província, PP<sup>1</sup><sub>35</sub> - Caixa 02 - doc. 25 (1873/05/12)

Presidência da Província, PP<sup>1</sup><sub>35</sub> - Caixa 02 - doc. 25 (1873/06/05)

Presidência da Província, PP<sup>1</sup><sub>35</sub> - Caixa 02 - doc. 40 (1886/03/04)

#### IPHAN NACIONAL

Código 9 – Arquivo Eclesiástico - Despesa da Confraria do Santíssimo Sacramento - 1767 a 1820 - IPHAN- MG 1078, Cx 267 - Igreja de Nossa Senhora da Conceição.

#### 4- RIO DE JANEIRO

##### ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DA PENITÊNCIA

Recopilador de todos os Termos, Acórdãos, Resoluções e Regulamentos, das Administrações que se tem presidido a Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Penitência da Corte e cidade do Rio de Janeiro desde o ano de 1640. Documentos dos anos de 1642, 1643, 1739, 1752, 1794, 1802, 1812, 1825, 1836, 1837, 1840, 1847, 1848, 1850, 1851, 1854, 1858.

Inventário do Processorio da venerável Ordem Terceira de S. Francisco da Penitencia do Rio de Janeiro, por Bens de raiz, moveis, alfaias, jóias, ornatos da igreja, Culto Divino, e Procissão de Cinzas, organização do Secretario da Administração Actual de 1834 Ir. Joaquim Valério Tavares.

Inventário da Igreja da Venerável Ordem de S. Francisco da Penitência desta Corte de outubro de 1863

Jornal do Commercio - Rio de Janeiro, 21 de março de 1919.

Diário de Notícias 16 - Rio de Janeiro de setembro de 1933.

#### IPHAN NACIONAL

Livro 2º de Termos e Resoluções Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro - 2029 Cx 530 f. [ 82]

Livro 3º Termos da V. O. 3ª S. F. Penitência 1756-1795- fs. [8v], [ 9], [ 283]

#### INTERNET

CASCUDO, Luis da Câmara. "O queijo no céu". **O Estado de S. Paulo**, 14 jul. 1959. <<http://jangedabrasilbrasil.com.br/abril56/cp56040c.htm>>. Acesso em 20/05/2005

CONCÍLIO DE TRENTO (1545-1563). **Documentos del concilio de Trento**. Biblioteca Electrônica Cristiana. <<http://www.multimedios.org/docs/d000436/>>. Acesso em 30/06/2005

GARCIA MERINO, Miguel. **Leyendas de guardo e mitos griegos**. <http://leyendasymitos.iespana.es/leyendasymitos/index.htm>. Acesso em 02/03/2005

CONCÍLIO VATICANO II (1962-1965). **Documentos del Concílio Vaticano II**. <[http://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/index\\_sp.htm](http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/index_sp.htm)> Acesso em 21/04/2005

#### ACERVO FOTOGRÁFICO - IPHAN

ALTAR da Nave Ouro Preto. Arquivo IPHAN Nacional

PROCISSÃO do Serro. Arquivo do IPHAN - 13º Regional - (MG)

#### INVENTÁRIOS - IPHAN

Inventário Bens Móveis e Integrados - Igreja São Francisco de Assis de São João del Rei (MG). Secretaria da Cultura da Presidência da República. 13ª Regional (MG).

Inventário Bens Móveis e Integrados - Igreja São Francisco de Assis de Mariana (MG). Secretaria da Cultura da Presidência da República. 13ª Regional (MG).

Inventário Bens Móveis e Integrados - Igreja São Francisco de Assis do Rio de Janeiro - 6º Regional (RJ)

Inventário Bens Móveis e Integrados - Igreja São Francisco de Assis de São Paulo - 6º Regional (RJ)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Marcos Magalhães. **Negras Minas Gerais: uma historia da diáspora africana no Brasil colonial**. 1999. 402 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de História. Orientadora: Maria Beatriz Nizza da Silva.

ALVES, Célio Macedo. A imaginária sacra mineira. In: COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos.(Org.). **Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais**. São Paulo: Edusp, 2005. cap. 2, p. 69-122.

ALVES, Marieta. **História, arte e tradição da Bahia**. Salvador: Prefeitura Municipal, Departamento de Cultura, Museu da Cidade, Escola Gráfica N. S. de Lorêto, 1974.

ALVES, Marieta. **História da Venerável Ordem 3ª da Penitência do Seráfico São Francisco da Congregação da Bahia**. Rio de Janeiro: Oficina Gráfica da Imprensa Nacional, 1948.

ALVES, Natália Marinho Ferreira: **A arte da talha no Porto na época barroca: arte e clientela, materiais e técnicas**. Porto: Arquivo Histórico - Câmara Municipal do Porto, 1989. v.1

ARAÚJO, Jeaneth Xavier de. **Para a decência do culto de Deus: artes e ofícios na Vila Rica setecentista**. 2003, Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Orientadora: Adalgisa Arantes Campos.

ARGAN, Giulio Carlo. **The baroque age**, New York: Rizzoli, 1989. [126] p.

ATTWATER, Donald. **Dicionário de Santos**. São Paulo, Arte Editora, 1991.

AULETE, Caldas. **Dicionário contemporâneo da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Delta, 1958. 5 v.

ÁVILA, Afonso. Igrejas e capelas de Sabará. **Revista Barroco**, Belo Horizonte: UFMG, n. 8, p. 21-46, 1976.

ÁVILA, Afonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

ÁVILA, Afonso. **Resíduos seiscentistas em Minas: textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco**. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967. 2 v.

ÁVILA, Afonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. **Barroco mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação**. 3. ed. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996. 232p.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 4. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

BALLESTREM, Agnes. **Boletim do ICOM/CC**, n. 4, 1986.

BALLESTREM, Agnes. **“Limpieza de las esculturas policromadas. Conservation of wood objects**. Preprints de la conferencia del curso realizado en 1970 en Nueva York sobre la conservacion de objetos de piedra y madera., 2. ed, 1970. v.2, p. 69-73.

BARATA, Mario. **Igreja da Ordem Terceira da Penitencia do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Agir, 1975.

BARBOZAFILHO, Rubem. **Tradição e artifício: iberismo e barroco na formação americana** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000. 502 p.

BARROSO, Gustavo. As memórias da vila do Príncipe. **O Cruzeiro**, 24 set. 1955.

BARTOLOMÈ GARCIA, Fernando R. **La policromia barroca em Alava**. Diputación Foral de Alava. 2001.

BASCHET, Jérôme. Introdução a imagem-objeto, In: SCHMITT, Jean-Claude; BASCHET, Jérôme. **L’image: fonctions et usages des images dans l’Occident medieval**. Paris: Le Léopard d’Or, 1996, p7-26 .Tradução Maria Cristina C. L. Pereira.

BASTOS, Rodrigo Almeida. **A arte do urbanismo conveniente: o decoro na implantação de novas povoações em Minas Gerais no século XVIII**. 2003, Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Federal de Minas Gerais. Orientador: Carlos Antônio Leite Brandão.

BAUMGARTEN, Jens. O corpo e o amor: esculturas no Brasil Colonial entre o performático e o religioso. **Revista Designo**, n.3, p. 27-36, 2005.

BAZIN, Germain **A escultura religiosa no Brasil**. Rio de Janeiro: Record, 1983. v.2

BAZIN, Germain. **Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil**, Rio de Janeiro: Record, 1963.

BAZIN, Germain. **História da arte: da pré-história aos nossos dias**. São Paulo: Martins Fontes. 1976.

BAZIN, Germain **História da história da arte: de Vasari a nossos dias**. São Paulo: Martins Fontes. 1989.

BAZIN, Germain. **Le monde de la sculpture des origenes a nos jours**. Paris: Editions Jean-Pierre Taillandier. c1972.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. São Paulo: Paulus, 1990. Edição Pastoral.

BLOCH, Marc. **Os reis taumaturgos**. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

BLUTTEAU, D. Raphael. **Vocabulario portugues e latino**. Coimbra, Portugal: Colégio das Artes da Companhia de Jesus. 1712.

BOGÉA, Kátia Santos; RIBEIRO, Emanuela Sousa; BRITO, Stella Regina Soares de. **Olhos da alma: Escola Maranhense de Imaginária**. São Luís: Takano Ed., 2002.

BOITO, Camilo. **Os restauradores**. Cotia, SP: Ateliê, 2002. 63 p. (Artes e ofícios)

BORROMEO, Carlos. **Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Imprensa Universitaria, 1985.

BOSCHI, Caio C. **O barroco mineiro, artes e trabalho**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BOSCHI, Caio C. **Os leigos e o poder, irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais**. São Paulo: Ática, 1986. (Ensaio, 116).

BOSSY, John. **A Cristandade no ocidente: 1400-1700**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1990.

BOYER, Marie-France. **Culto e imagem da Virgem**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração**. Cotia, SP: Ateliê, 2004. 261 p. (Artes e ofícios)

BRAZIL Body and Soul. Edward Sullivan, Museu Guggenheim, New York, de 11 de outubro a 27 de janeiro de 2002. Museu Guggenheim, Bilbao, de 23 de março a 27 de setembro de 2002. Catálogo de exposição.

BRÉSIL Baroque: entre ciel et terre. Union Latine - Petit Palais, Musée des beaux arts de la ville de Paris. Imprimerie Artitique, Lavour, France. 1999/2000. Catálogo de exposição.

BRUHN-TILKE. **História del traje en imágenes**: enciclopedia del vestido de todos los tiempos y pueblos, que comprende el traje popular em Europa y fuera de ella. Barcelona: Gustavo Gili, 1962. 200 p.

BUENO, Francisco da Silveira. **Dicionário escolar da língua portuguesa**. 9. ed. Rio de Janeiro: FENAME, 1975.

BURITY, Glauce Maria Navarro. **A presença dos franciscanos na Paraíba, através do Convento de Santo Antônio**. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1988. 156 p. Originalmente apresentado como dissertação ao curso de Mestrado em História da Universidade Federal de Pernambuco.

BURMEISTER, Hermann. Viagem ao Brasil através das províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais. São Paulo: Livraria Martins, 1952.

BURTON, Richard. Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho. São Paulo: Itatiaia, 1976.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. A presença do macabro na cultura barroca. **Revista do Departamento de História** - Programa de Pós- Graduação, FAFICH, UFMG, Belo Horizonte, n. 5, p. 83-90, dez. 1987.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. A visão barroca de mundo em Dom Frei de Guadalupe (1672-1740): seu testamento e pastoral. **Varia História**, Belo Horizonte, n. 21, p. 364-380, jul. de 1999.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. A visão nobiliárquica nas solenidades do setecentos mineiro. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA, 10, 1996, Mariana. **Anais...** Belo Horizonte, 1996. p. 111-123.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. As Ordens Terceiras de São Francisco nas Minas coloniais: cultura artística e Procissão de Cinzas . **Imagem Brasileira**, Belo Horizonte, n. 1, 2001

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Cultura artística e calendário festivo no barroco luso-brasileiro: as Ordens Terceiras do Carmo. **Imagem Brasileira**, Belo Horizonte, n.2, 2003

CAMPOS, Adalgisa Arantes. O Triunfo Eucarístico: hierarquias e universalidades. **Revista Barroco**, Belo Horizonte, n 15, p. 461-467, 1990/92.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Piedade barroca, obras artísticas e armações efêmeras: as irmandades do Senhor dos Passos em Minas Gerais. In: COLÓQUIO LUSO-BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 6, 1994. **Anais...** Rio de Janeiro: UFRJ, 2004. v.1 , p.17-23.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Quaresma e Tríduo Sacro nas Minas setecentistas: cultura material e liturgia. **Revista Barroco**, Belo Horizonte, n 17 p-209-219, 1996.

CAMPOS, Adalgisa Arantes, (Org.). **Manoel da Costa Ataíde**: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. Belo Horizonte: C/Arte, 2005. 249 p.

CAMPOS, João da Silva. **Procissões tradicionais da Bahia**. Salvador: Conselho Estadual de Cultura, 2001.

- CARDINI, Franco. **São Francisco de Assis**. Lisboa: Ed. Presença, 1993. 201 p.
- CARRATO, José Ferreira. **As Minas Gerais e os primórdios do Caraça**. São Paulo: Ed. Nacional. 1963. 463 p. (Brasiliana, 317).
- CARRATO, José Ferreira. **Igreja, iluminismo e escolas mineiras coloniais**: notas sobre a cultura da decadência mineira setecentista. São Paulo: Ed. Nacional, 1968. 311 p. (Brasiliana, 334).
- CAROLI Ernesto. (Coord.). **Dicionário franciscano**. 2 ed. Petropolis, RJ, Vozes, CEFEPAL, 1999. 953p.
- CARTLEDGE, Paul (Org.) **História ilustrada da Grécia antiga**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. 539 p.
- CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro. 1972.
- CASIMIRO, Ana Palmira Bittencourt Santos. **Mentalidade e estética na Bahia colonial**: a venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Bahia e o frontispício da sua igreja. 1996, 230 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes. Orientadora: Sofia Olzewski.
- CELANO, Tomás de. **Vida de São Francisco de Assis**. 5. ed. Petropolis: Vozes, 1982. 221 p. (Coleção Cefepal, 4).
- CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: DIFEL, 1990.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: J. Olímpio, 1997.
- CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: UNESP, 2001.
- CINTRA, Sebastião de. **Efemérides de São João Del Rei**, Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1982. 2 v.
- COELHO, Beatriz. “A contribution to the study of Aleijadinho, the most important sculptor of colonial Brazil”. In: **International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works**, 1992, Madrid. Conservation of Iberian and Latin American Cultural Heritage: Preprints. London: The International Institut for Conservation of Historic and Artistic Works, 1992, pp. 27-30.

COELHO, Beatriz. Ramos de Vasconcelos. Materiais, técnicas e conservação. In: COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos.(Org.) **Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais**. São Paulo: Edusp, 2005. cap. 4, p. 233-280.

COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos. (Org.) **Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais**. São Paulo, Edusp, 2005.

CONGRESSO INTERNACIONAL DE LISBOA Policromia: a escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII: estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica., 2002, Lisboa. **Actas...** Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 2002. 308 p.

CONSERVATION: The Getty Conservation Institute Newsletter. Los Angeles, v. 20, n.1, 2005. 25 p.

CONSTITUIÇÕES Primeiras do Arcebispado da Bahia. Por Dom Sebastião Monteiro da Vide. São Paulo: Typographia 2 de dezembro, 1853. 5 v.

CONTI, Servílio. **O Santo do dia.**, 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1990. 590 p.

COPPOLA, Soraya Aparecida Álvares. **Costurando a memória: o acervo têxtil do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana**. 2005, Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

COPPOLA, Soraya; SOUSA, Luis. Acervo têxtil do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana: a trajetória de valorização de um acervo desconhecido. In: PAULA, Teresa Cristina Toledo de (Ed.). **Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções**. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006.

COSTA, Joaquim Ribeiro. **Conceição do Mato Dentro: fonte de saudade**. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL 1975. 245 p. (Biblioteca de Estudos Brasileiros, 10)

COSTA, Maria Helena Rezende. **Nossa Senhora do Monte Carmelo de Diamantina: iconografia, tecnologia e conservação**. 1998. 64 f.. Monografia (Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, CECOR. Orientadora: Maria Regina Emery Quites.

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

CUNHA, Maria José de Assunção da. Imagens de roca, imagens de vestir. **Anuário do Museu da Inconfidência. Ouro Preto**: v.6, p.247-257, 1979

CURY Isabelle. **Cartas patrimoniais.**, Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional- IPHAN, 2000.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993. 374p

DEBRET, Jean Baptiste. Viagem pitoresca e histórica ao Brasil. São Paulo: Martins, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1972. v. 2, t.2. (Biblioteca Histórica Brasileira).

DEL NEGRO, Carlos. **Escultura ornamental barroca do Brasil: portadas de igrejas de Minas Gerais**. Belo Horizonte: Ed. Arquitetura, 1961. 2v.

DELUMEAU, Jean. **A confissão e o perdão**. São Paulo: Ed. Schwarcz, 1991.

DELUMEAU, Jean. **La reforma**. Barcelona: Editorial Labor, 1967

DESMOND, Adrian; MOORE, James. A vida de um evolucionista atormentado. São Paulo: Geração Editorial, 2000. Cap. 9: Um caso de deleite.

DONOHUE, Alice. **Xoana and the origins of greek sculpture**. Atlanta: Scholars Press. 1988. Resenha de STEWART Andrew. American Journal of Archaeology. v. 94 jan, 1990.p. 158-159.

DUERK, Hilarion. **Vida de santos de Butler IV**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1984.

ELIADE, Mircea, **Images et symboles**, Paris: Gallimard, 1952.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 191 p.

EWBANK, Thomas. A vida no Brasil ou diário de uma visita ao país do cacau e das palmeiras. Rio de Janeiro: Conquista, 1973.

FACCHINETTI, Vitorino. **Iconografia Francescana** (Saggio). Milano, Casa Editrice S. Lega Eucarística, 1942.

FAZENDA, Jorge M. R. **Tintas & vernizes: ciência e tecnologia**. São Paulo: ABRAFATI, 1993. 2 v.

FIGUEIREDO, Luciano Raposo de Almeida. **Barrocas famílias: vida familiar em Minas Gerais no século XVIII**. 1991, 265 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Orientador: Fernando Antônio Novais.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. A escultura na Bahia do século XVIII: autorias e atribuições. **Imagem Brasileira**, Belo Horizonte, n.1, p. 175-181, 2001.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. A religiosidade popular e a imaginária na Bahia do século XVIII. In: COLÓQUIO LUSO-BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 3, 1995, Évora e Cáceres, Portugal. **Actas...** Évora: Universidade de Évora, 1997. p. 11-38.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. Imagens de vestir na Bahia. In: COLÓQUIO LUSO-BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 5, 2001, Faro, Portugal. **Actas...** Faro: Universidade do Algarve, 2001. p. 275-293.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil.** Rio de Janeiro., Ed. UFRJ, 1997.

FRAGOSO, Hugo. **Igreja e convento de São Francisco.** Salvador, Escolas Profissionais Salesianas, 1987.

FREITAS, Marcos Vinicius. Charles Frederick Hartt, um naturalista no império de Dom Pedro II, Belo Horizonte: Ed UFMG, 2002.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil.** 45. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO. Centro de Estudos Históricos e Culturais. **Minas Gerais: monumentos históricos e artísticos: circuito do diamante.** Belo Horizonte, 1994. 522 p. (Coleção Mineiriana, Série Municípios e Regiões). Edição comemorativa dos 25 anos da revista Barroco n.16

GAIO SOBRINHO, Antônio. **Visita a colonial cidade de São João Del Rey.** São João Del Rey. 2001.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 281 p.

GINZBURG, Carlo. **Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a distância.** São Paulo: Companhia das Letras,. 2001. 311 p.

GOMBRICH, Ernest H. **A história da arte.** 4. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988. 506 p.

GÓMEZ Teresa; CRUZ, Raimundo; POZA, Isabel. The conservation and restoration of a processional image: the Christ of the expiration. In: CONSERVATION OF IBERIAN AND LATIN AMERICA CULTURAL HERITAGE. 1992, London: IIC, 1992. p.21-28.

GONÇALVES, André Gustavo Papera. A Bíblia e o culto às imagens. **Boletim do CEIB,** Belo Horizonte, v. 8, n. 27, p. 4-6, mar. 2004.

GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel; RODA PEÑA, José. **Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla**. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1992. 228 p.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Maria José. La conservación de la escultura policromada en ambiente eclesiástico: problemática y mantenimiento. **Boletim ADCR**. Lisboa, n. 10/11, p. 12-20, set. 2001.

GORI, Iris; BARBIERE, Sergio. **Técnicas y características estéticas, estilísticas e iconográficas de la imaginería de los siglos XVII/XX en el territorio argentino**. s.n.t. 72p.

GRUZINSKI, Serge. **La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a “Blade Runner”**(1492-2019). México: Fondo de Cultura Económica. 1999.

GUIGNEBERT, Charles. **El cristianismo medieval y moderno**. México: Breviarios Fondo de Cultura Económica, 1988.

HANSEN, João Adolfo. Artes seiscentista e teologia política.. In: TIRAPELI, Percival, (Org.). **Arte sacra colonial: barroco memória viva**. São Paulo: Unesp, 2001. p.180-189.

HAUSER, Arnold. **A história social da literatura e da arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1982. 2 v.

HILL, Marcos César. **Projeções simbólicas em um templo de Minas: a Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto**. 1987. Monografia (Especialização em Arte e Cultura Barroca) - Universidade Federal de Ouro Preto, Instituto de Arte e Cultura.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOORNAERT, Eduardo; AZZI, Riolando; GRIJP, Klaus Van Der; BROD, Benno. **Historia da Igreja no Brasil: ensaio de interpretação a partir do povo, primeira época**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1992. 442 p.

HORTA, Dirceu. Nas ruas do Serro, a procissão de Cinzas e as suas estórias. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 18 fev. 1982. 2º Caderno p. 8.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 1 cd-rom.

HUIZINGA, Johan. **O declínio da Idade Media**. São Paulo: Verbo, 1978. 311 p.

HUMMELEN, Y. The conservation of modern contemporary art: new methods and strategies? In: CORSO, M. A. (Ed). **Mortality Imortality?** Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1999, v.1.

IGREJA de Santo Antônio de Igarassu: memória e futuro. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2000. 239 p.

INAUGURAÇÃO do Museu Sacro. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 16 set. 1933.

JABOATÃO, Antônio de Santa Maria, Frei. **Novo orbe seráfico brasilico, ou, chronica dos frades menores da província do Brasil**. Rio de Janeiro: Typ. Brasiliense de Maximiano Gomes Ribeiro, 1858. v.1.

JACOPO, de Varazze. **Legenda Áurea: vida de Santos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 1040 p.

JANUÁRIO, Erlaine Aparecida. Os tecidos e sua função nas Minas Gerais. In: PAULA, Teresa Cristina Toledo de (Ed.). **Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções**. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006. p.178-179.

JAUREGUI, Andrea, PENHOS, Marta. Las imágenes em la Argentina colonial: entre la devoción y el arte. In: BURUCÚA, Jose Emilio, (Ed.). **Nueva história Argentina: arte, sociedade y política**. Buenos Aires:Sudamérica.. 1999. v.1, p. 45-103.

KANT, Immanuel. **Que é esclarecimento?** In: \_\_\_\_\_. **Textos seletos**. Petrópolis: Vozes, 1985, p.101-117. (Textos clássicos do pensamento humano, 2.)

KOSTMAN, Ariel. As Cores do Branco. **Revista Veja**. São Paulo: Abril, 1º de dezembro de 2004. p.63  
LAEMMERT, Eduardo. **Almanak Administrativo Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro para os annos de 1844- 1861**. Rio de Janeiro.

LANGE, Francisco Curt. **História da música na Capitania Geral de Minas Gerais**. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura, 1983. v. 5 e 8 .

LANGE, Francisco Curt. **História da música nas Irmandades de Vila Rica - Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias**. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura, 1983. v. 5 .p.198.

LAVÉ, James. **A roupa e a moda: uma história concisa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. 285 p.

LE GAC, Agnès; ALCOFORADO, Ana. **Frei Cipriano da Cruz em Coimbra**. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 2003.

LE GOFF, Jacques. **O homem medieval**. Lisboa: Presença, 1989. 258 p.

LE GOFF, Jacques. **O nascimento do purgatório**. 2. ed. Lisboa: Estampa, 1995. 448 p.

LE GOFF, Jacques. **São Francisco de Assis**, Rio de Janeiro: Record, 2001. 251 p.

- LE GOFF, Jacques. **São Luís**. Rio de Janeiro: Record. 1999. 862 p.
- LEFFTZ, Michel. **Sculpture belgique: 1000-1800**. Bruxelles: Ediciones Racine, 2001.
- LEHMANN, João Batista. **Na luz perpétua**. Juiz de Fora: Lar Católico, 1959. 2v.
- LEITE, Miriam L. Moreira. Livros de viagem, 1803-1900. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- LIMA, Valéria Alves Esteves. **A viagem pitoresca de Debret: por uma nova leitura**. 2003, Tese (Doutorado em História) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História. Orientador: Robert Wayne Slenes.
- LISBOA, Karen Macknow. Viajantes vêm as festas oitocentistas, In: JANCSÓ, István (Org.); KANTOR, Íris (Org.). **Festa, cultura & sociabilidade na América Portuguesa**. São Paulo: Hucitec, 2001. 2 v. p.223- 235.
- LISBOA, Karen Macknow. Viajar, relatar. In: **A nova Atlântica de Spix e Martius: natureza e civilização na viagem pelo Brasil (1817-1820)**. São Paulo: Hucitec, Fapesp, 1997.
- LÓPEZ, Maria José González et al. A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII: estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE LISBOA Policromia: a escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII: estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica., 2002, Lisboa. **Actas...** Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 2002. p.272-279.
- LOYOLA, Inácio de, Santo. **Exercícios espirituais**. São Paulo: Ed. Loyola, 1990.
- LUCCOCK John. **Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; 1975.
- LURKER, Manfred. **Dicionário de simbologia**. São Paulo: Martins Fontes.1997.
- MACHADO, Antônio Ramos. **Venerável Ordem 3ª de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro. Notícia Histórica**. Rio de Janeiro: Typ. Lith. Almeida Magalhães, 1922
- MAGALHÃES, Beatriz Ricardina. A demanda do trivial: vestuário, alimentação e habitação. **Revista Brasileira de Estudos Políticos**. Belo Horizonte, n.65, p.153-159, 1987.
- MAINIERI, Calvino. **Fichas das madeiras brasileiras**. São Paulo: Instituto de Pesquisas Tecnológicas - Divisão de Madeiras, 1989. p 129.

MÂLE, Émile. **El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII**. México: Fondo de Cultura Económica, 1952. 231 p. (Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 59).

MÂLE, Émile. **L'art religieux du XVII siècle**. Paris: Armand Colin Éditeur, 1984.

MARAVALL, José Antônio. **A cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica**. São Paulo: Edusp, 1997. 418 p.

MARQUES, Lúcia. **Metodologia para o cadastramento de escultura sacra imaginária**. Salvador: Contemp, 1982.

MARTIN GONZÁLEZ, Juan José. **El artista en la sociedade española del siglo XVII**. Madrid: Catedra, 1993.

MARTIN GONZÁLEZ, Juan José. **Escultura barroca en España**. Madrid: Catedra, 1983.

MARTIN GONZÁLEZ, Juan José. **Historia de la escultura**. Madrid: Gredos, 1964. 290p.

MARTIN GONZÁLEZ, Juan José. **Las claves de la escultura**. Barcelona: Planeta, 1990.

MARTINS, Judith. **Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais**. Rio de Janeiro: MEC, 1974. 2 v. (Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 27).

MASSIMI, Marina (Org.); MAHFOUD, Miguel (Org.). **Diante do mistério: psicologia e senso religioso**. São Paulo: Ed. Loyola, 1999. 182 p.

MATTOS, R. Pinto. **Memória histórica e descritiva da Ordem Terceira de S. Francisco no Porto: com as vidas dos santos cujas imagens costumam ser conduzidas na sua Procissão de Cinza**, Porto, Typografia Occidental, 1880. 90 p.

MAUÉS, Renata; HERRERA, Nireibi; QUITES, Maria Regina Emery. Restauração de uma imagem articulada do Senhor dos Passos. In: CONGRESSO DA ABRACOR, Salvador, 9, 1998. **Anais...** Rio de Janeiro: ABRACOR, 1998. p. 48-51.

MAURIAC, François. **Sainte Marguerite de Cortone**. Paris: Flamarion, 1945.

MEDEIROS, Gilca, MONTE, Eliana. Obras em tela encolada em Minas Gerais: estudo e catalogação. **Imagem Brasileira**, Belo Horizonte, n.2, p. 169-174, 2003..

MEGALE, Nilza Botelho. **Invocações da Virgem Maria no Brasil: história, iconografia, folclore**. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001. 480 p.

MEGALE, Nilza Botelho. **O livro de ouro dos Santos**: vidas e milagres dos santos mais venerados no Brasil. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

MELLO E SOUZA, Gilda. **O espírito das roupas: a moda no século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. 255 p.

METZGER, Bruce Manning (Org.); COOGAN, Michael David (Org.). **Dicionário da Bíblia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. v.1 - As pessoas e os lugares

MIGLIACCIO, Luciano. **O século XIX**, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo / Associação Brasil 500 Anos, 2000. Catálogo da Mostra do Redescobrimento: Arte Barroca.

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

MIGUEL, Ana Maria Macarrón, MOZO, Ana González. **La conservación y la restauración em el siglo XX**. Madrid: Editorial Tecnos, 1998.

MONTAGU, Jennifer. **Roman baroque sculpture: the industry of art**. London: Yale University Press, 1992.

MORAIS, Geraldo Dutra de. **História de Conceição do Mato Dentro**. Belo Horizonte: Biblioteca Mineira de Cultura, 1942.

MORESI, Claudina Dutra. Aspectos técnicos na pintura de Manoel da Costa Ataíde. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes. (Org.) **Manoel da Costa Ataíde**: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. Belo Horizonte: C/Arte, 2005. p. 11-144.

MÜLLER, Markus M. Cultural heritage protection: letitimacy: property and functionalism. **Internacional Journal of Cultural Property**, v.7, n. 2: p. 395-409, \_\_\_\_\_ **apud** Muñoz Viñas, Salvador. Teoria Contemporânea de la Restauración. Madrid: Síntesis, 2003. p. 45-46

MUSEU de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia. São Paulo: Banco Safra, 1987. Catálogo.

MUSEU FRANCISCANO DE ARTE SACRA. **Catalogo: Venerável Ordem Terceira de São Francisco do Recife**. Recife: Impresso na Casa do Professor, s.d.

NOVAES, Maria Stela de. **Relicário de um povo: o santuário de Nossa Senhora da Penha, no Espírito Santo**. Vitória: Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, 1958.

OLIVEIRA, Alcilene Cavalcante. **A ação pastoral dos bispos da diocese de Mariana: mudanças e permanências (1748-1793)**. 2001. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A escola mineira de imaginária e suas particularidades. In: COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos. (Org) **Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais**. São Paulo: Edusp, 2005, cap. 1, p. 15-68.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **A imagem religiosa no Brasil**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo; Associação Brasil 500 Anos; 2000. Catálogo da Mostra do Redescobrimento: Arte Barroca.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A imaginária religiosa em Minas Gerais. **Revista Barroco**, n.19, p. 163-180, 2005.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Imagens processionais na Semana Santa em Sevilha. **Boletim do CEIB**, Belo Horizonte, v.8, n. 28, p. 1-2, jul. 2004.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de (Org.). **Historia da arte no Brasil: textos de síntese**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, s/d.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; SANTOS FILHO, Olindo Rodrigues; SANTOS, Antonio Fernando Batista dos. **O Aleijadinho e sua oficina: catalogo das esculturas devocionais**. São Paulo: Capivara, 2002.

OLIVEIRA, Selma Soares de. **Imagens de roca: uma coleção singular na Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira**. 1997. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes.

ORTMANN, Adalberto. **História da antiga capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de Assis em São Paulo: 1676-1783**. Rio de Janeiro: Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1951. 456 p.

PAIVA, Marco Elísio de. Imagens religiosas articuladas, o teatro místico religioso do barroco. **Mamulengo**: Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, Belo Horizonte, n. 8, p. 19, 1979.

PALOMERO PARAMO, Jesús Miguel. **Guia de la Macarena**: Hermandade de Nuestra Señora Del Santo Rosario, Nuestro Padre Jesús de la Sentencia y Maria Santisima de la Esperanza Macarena. Sevilla: Guadalquivir Ediciones, 1993. 69 p.

PALOMERO PARAMO, Jesús Miguel. **Las virgenes en la Semana Santa de Sevilla**. Sevilla: Artes Gráficas Salesianas, 1983.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991. 439 p.

PATRIMONIO Artístico Nacional: inventario de bienes muebles. Buenos Aires: Academia de Bellas Artes, , 1982/1991.

PAULA, Teresa Cristina Toledo de (Ed.). **Tecidos e sua conservação no Brasil**: museus e coleções. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006. 378 p.

PÊPE, Suzane de Pinho. O escultor baiano Manoel Inácio da Costa: dados bibliográficos e principais obras atribuídas. **Imagem Brasileira**, Belo Horizonte, n. 1, p. 183-189, 2001.

PEREIRA, Maria Cristina; CARVALHO, Fabrícia. **Corpo pecador/corpo penitente: uma imagem de Margarida de Cortona do acervo do IPHAN-ES**. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL SOBRE REPRESENTAÇÕES CRISTÃS, 1, 2004, Vitória.. **Atas ...** 1 CD ROM.

PEREZ, Mariano Nieto. Importancia de la conservación de la imaginería procesionaria. In: CONGRESSO DE CONSERVACION DE BIENES CULTURALES, 7, 1991, **Anais...** Vitoria–Gasteia: Serviço Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1991.

PERRAULT, Gilles. **Sculptures sur bois, techniques traditionnelles et modernes**. Paris: Éditions H. Vial, 1991.

PHILIPPOT, Paul. La restauration dès sculptures polychromes. **Studies in Conservation**, v. 15, n. 4, p. 248-251, 1970.

PIJOÁN, José. El arte griego: hasta la toma de Corinto por los romanos (146 a. de J. C). In: \_\_\_\_\_. **Summa artis**: historia general del arte. Madrid: Espasa-Calpe, 1953. v.4.

PINTO, Luiz Antônio. Memórias do município do Serro. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, n. 8, p. 292-317, 1903.

PIO, Fernando. **A Ordem Terceira de São Francisco do Recife e suas igrejas**. Recife: Imprensa Universitária da UFPe, 1967.

POHL, Johann Baptist Emanuel. **Viagem no interior do Brasil: empreendida nos anos de 1817 a 1821**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1951.

PONTIFÍCIA COMISSÃO PARA OS BENS CULTURAIS DA IGREJA. **Carta Circular: necessidade e urgência da inventariação e catalogação do patrimônio cultural da Igreja**. Cidade do Vaticano, 8 dez. 1999, p. 12-15.

PRINCIPES d'analyse scientifique: la sculpture: méthode et vocabulaire. Paris: Imprimerie Nationale 1990.

QUATRO séculos de arte sacra: a Igreja de São Francisco, o Convento de Santo Antônio e a Capela da Ordem Terceira. Rio de Janeiro, Bloch Ed, 1990.

QUITES, Maria Regina Emery. A imaginária processional: imagens de roca e articuladas em Minas Gerais. In: SEMINÁRIO DA ABRACOR, 7, 1994, Petrópolis, RJ. **Anais...** Rio de Janeiro: ABRACOR :1994. p. 178-183

QUITES, Maria Regina Emery. **A imaginária processional na Semana Santa em Minas Gerais: estudo realizado nas cidades de Santa Bárbara, Catas Altas, Santa Luzia e Sabará.** 1997. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Orientador: Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho.

QUITES, Maria Regina Emery. As imagens escultóricas das Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil: representações iconográficas. I SIMPÓSIO INTERNACIONAL SOBRE REPRESENTAÇÕES CRISTÃS, 1, 2004, Vitória. **Atas...** 1 CD ROM.

QUITES, Maria Regina Emery. As imagens processionais da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto: história, técnica e preservação. CONGRESSO DA ABRACOR, 11, 2002, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: ABRACOR, 2002. p. 96-102.

QUITES, Maria Regina Emery. Imaginária processional: classificação e tipos de articulações. **Imagem Brasileira**, Belo Horizonte, n,1, p.129-134, 2001.

QUITES, Maria Regina Emery. Olhos de vidro na escultura policromada: tecnologia e conservação. In: CONGRESSO DA ABRACOR, 8, 1996, Ouro Preto, MG. **Anais...** Rio de Janeiro: ABRACOR, 1996. p.189-193.

QUITES, Maria Regina Emery. The processional image in Minas Gerais, Brazil. In: TRIENNIAL MEETING EDINBURGH, 11, 1996, Scotland. **Preprints.** v.1, p. 416-420.

REAU, Louis. **Iconografía del arte cristiano: iconografía de los santos.** Barcelona: Ediciones del Serbal. 2000.

REAU, Louis. Iconographie de la Bible: nouveau testament In: \_\_\_\_\_. **Iconographie de l'art chrétien.** Paris: Presses Universitaires de France, 1957. v.2, pt.2.

RESENDE, Francisco de Paula Ferreira de. **Minhas recordações.** Rio de Janeiro: J. Olympio, 1944.

RESTAURATION des peintures. Paris: Editions de la Reunion des Musées Nationaux, 1980.

REVILLA, Federico. **Diccionario de iconografía y simbología.** Madrid: Cátedra. 1995.

RIBERA, Adolfo Luis, SCHENONE, Hector. **El arte de la imagineria en el Rio de la Plata**. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1948.

RIPA, Cesare. **Iconologia**. Madrid: Ed. Akal, 1987.

ROIG, Juan F. **Iconografía de los santos**. Barcelona: Omega, 1950.

ROSATO, Alessandra. **As dores de Nossa Senhora: procedimentos específicos para conservação e restauração de uma escultura de roca e elaboração de uma cartilha de conservação preventiva**. 2002. 95 f. Monografia (Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, CECOR. Orientadora: Maria Regina Emery Quites.

ROWER, Basílio, Frei. Contribuição franciscana na formação religiosa da Capitania de Minas Gerais. **Revista Eclesiástica Brasileira**, v. 3, n. 4, p.972-982, 1943.

ROWER, Basílio, Frei. **Dicionário litúrgico**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1947.

ROWER, Basílio, Frei. **Paginas da história franciscana no Brasil**. Rio de Janeiro: Vozes, 1941.

RUGENDAS, Johann Moritz. **Viagem pitoresca através do Brasil**. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1976.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem às nascentes do Rio São Francisco e pela Província de Goiás**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944.

SALLES, Fritz Teixeira de, **Associações religiosas no ciclo do ouro**. Belo Horizonte, Universidade de Minas Gerais 1963. 135 p. (Estudos 1,)

SANT'ANA, Gilca e PARANHOS, Valdete. Imagens barrocas de roca da Bahia. **Revista Barroco**, Belo Horizonte, n.12, p. 113- 126, dez. 1981.

SANTOS que curam e protegem: registros devocionais do Concelho de Ovar. Ovar: Câmara Municipal de Ovar. 2004. Catálogo de exposição.

SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues. Características específicas e escultores identificados. In: COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos.(Org). **Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais**. São Paulo: Edusp, 2005, cap. 3, p. 123-232..

SARMENTO, Francisco de Jesus Maria, Frei. **Flos Sanctorum** ou Santuário Doutrinal: que comprehende o extrato e relação dos mysterios e festas, e das vidas e obras dos principaes santos, martyres, confessores e virgens que annualmente se celebrão na Santa Igreja Catholica 3. ed. Lisboa: Tipografia da Academia Real de Sciencias, 1859. 487 p.

SCHENONE, Hector H. **Iconografia del arte colonial: los Santos**. Buenos Aires: Fundacion Tarea, 1992. 2 v.

SCHWARCZ, Lilia Moritz.. As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Viajantes em meio ao Império de Festas .In: JANCSÓ, István (Org.); KANTOR, Íris (Org.). Festa, cultura & sociabilidade na América Portuguesa. São Paulo: Hucitec, 2001. 2 v. p.603-619.

SCIADINI, Patrício, **Santas e santos que influenciaram o II milênio**. São Paulo: LTr, 2000.

SENN, Nelson Coelho de. **Memórias sobre o Serro antigo**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1928.

SEHN, Magali Melleu. **Arte contemporânea: da preservação aos métodos de intervenção**. 2002. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes.

SERCK-DEWAIDE, Myriam. Bref historique de l' évolution des traitements des sculptures. **Bulletin do IRPA**- Institut Royal du Patrimoine Artistique. Bruxelles, n. 27, p.157-174, 1996/1998. Tradução para o português por Beatriz Coelho, no Boletim do CEIB, v. 9, n. 31 jul. 2005.

SERUYA, Ana Isabel. Apresentação do projeto. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE LISBOA. Policromia. A Escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII: estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica. 2002, Lisboa. **Actas...** Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 2002. p. 9.

SILVA, Antônio Moraes. **Dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Off. da S. A. Litho-Typ. Fluminense, 1922. (fac-símile 2. ed. de 1813).

SILVA, Antônio Moraes. **Grande dicionário da língua portuguesa**. 10 ed. Lisboa: Confluência, 1945.

SILVEIRA, Luciana. Reflexões sobre a prática de conservação-restauração de têxteis no Brasil. In: PAULA, Teresa Cristina Toledo de (Ed.). **Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções**. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006. P.65-66.

SMITH, Robert. **A talha em Portugal**. Lisboa: Livros Horizonte, 1962.

SPIX, Johann Baptist; MARTIUS, Karl Friedrich Philipp. Viagem pelo Brasil:1817 – 1820. 4 ed., Belo Horizonte: Itatiaia. 1981. v.1(reconquista no Brasil; nova série)

SOUZA, Juliana Beatriz Almeida de. Uma rainha para a republica. **Revista Nossa Historia** v. 1, n.12, p. 64-68, out. 2004.

SOUZA, Laura de Mello e. **O diabo e a Terra de Santa Cruz:** feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SOUSA, Luiz Antônio Cruz. **Evolução da tecnologia de policromia nas esculturas em Minas Gerais no século XVIII:** o interior inacabado da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas do Mato Dentro, um monumento exemplar. 1996. 115 f. Dissertação (mestrado em química) – Universidade Federal de Minas Gerais, Departamento de Química. Orientador: Dusan Stulik.

SOUZA, Maria Beatriz de Mello e. A iconografia das esculturas da Ordem Terceira Franciscana no Rio de Janeiro. In: COLÓQUIO LUSO-BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 6, 1994. **Anais...** Rio de Janeiro: UFRJ, 2004. v. 1, p.491-502.

SOUZA, Maria Beatriz de Mello e. A Imaculada Conceição, símbolo do *chiaroscuro* no barroco brasileiro. **Revista Barroco**, n.15, p. 339-352, 1990/1992.

SUREDA, Ramon. **La madera.** Barcelona: Ed. Blume, 1986. 271 p.

TAUBERT, Johannes. **Farbige skulpturen:** bedeutung, fassung, restaurierung, München: Callwey, 1978. 208 p.

TAUNAY, Affonso d'Escragnole de. Visitantes do Brasil colonial. São Paulo: Cia Editora, 1933.

TAVARES, Jorge Campos. **Dicionário de Santos.** 2. ed. Porto, Portugal: Lello e Irmão Editores, 1990.

TEDIM, José Manuel. A procissão das procissões: a festa do Corpo de Deus. In: **ARTE EFEMERA EM PORTUGAL.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Museu Calouste Gulbenkian- 13 de Dezembro de 2000 a 25 de Fevereiro de 2001. Catálogo de exposição.

TEDIM, Jose Manuel. **Festa régia no tempo de D. João V:** poder, espetáculo, arte efêmera. 1999, 2 v. Tese (Doutorado em História da Arte) - Universidade Portucalense Infante Dom Henrique.

TEDIM, Jose Manuel. **Imaginária religiosa: fonte de culto e devoção.** In: SANTOS que curam e protegem: registros devocionais do Concelho de Ovar. Ovar: Câmara Municipal de Ovar. 2004. Catálogo de exposição.

TEIXEIRA, Miriam Prado. **Glossário poliglota da talha e da imaginaria do Brasil no período colonial.** 1985. 97 f.. Monografia (Especialização) – Universidade Federal de Ouro Preto / Instituto de Artes e Cultura, ouro Preto, 1985.

TEIXIDÓ i CAMI, Josepmaria; CHICHARRO SANTAMERA, Jacinto. **A talha: escultura em madeira.** Lisboa: Estampa, 1997. 192 p.

TERAN, Célia, CAZZANIGA, Beatriz. **Técnicas de la imagineria en el arte hispanoamericano.** Buenos Aires, Ediciones del Gabinete, 1993.

TETTEROO, Samuel. Subsídios para a história da Ordem Terceira de São Francisco de Assis em Minas. **Revista Eclesiástica Brasileira**, v.6, n..2, p. 349-359, jun. 1946; v.6, n..3, p. 548-579, set. 1946; v.7, n..2, p.333-356, jun. 1947; v.7, n..3, p. 561-573, set. 1947.

TREXLER, Richard C. Habiller et deshabiller les images: esquisse d'une analyse. In: DUNAND, Françoise; SPRESER, Michel; WIRTH, Jean (Diret.) **L'image et la production du sacré.** Paris: Meridiens Klincksieck, 1991. p. 195-231.

TRINDADE, José da Santíssima, Dom Frei, **Visitas pastorais de Dom Frei José da Santíssima Trindade (1821-1825).** Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro; Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 1998, 446 p. (Mineiriana, Série Clássicos).

TRINDADE, Raimundo. **Archidiocese de Mariana: subsidios para sua historia.** São Paulo: Escolas Profissionais do Liceu Coração de Jesus, 1928/1929. 3 v.

TRINDADE, Raimundo. **Instituições de igrejas no Bispado de Mariana.** Rio de Janeiro: SPHAN, 1945. 378 p. (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Publicação n 13).

TRINDADE, Raimundo. **São Francisco de Assis de Ouro Preto.** Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1951. 497 p. (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Publicação n 17).

VASCONCELLOS, Ignácio da Piedade, Padre. Artefactos symmetriacos e geometricos, advertidos, e descobertos pela industriosa perfeição das artes, esculturaria, architectonica, e da pintura. Lisboa Occidental: Na Officina de Joseph Antonio da Sylva, 1733.

VASCONCELOS, Salomão de. **Mariana e seus templos.** Belo Horizonte: Gráfica Queiroz Breyner, 1938.

VASCONCELOS, Sylvio de. **Arquitetura, arte e cidade: textos reunidos.** Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2004.

VASCONCELOS, Sylvio de. **Vila Rica.** São Paulo: Perspectiva, 1977. 214p.

VAUCHEZ, André. **A espiritualidade na Idade Média ocidental: séculos VIII a XIII.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

VAUCHEZ, André. O Santo. In: LE GOFF (Org). **O homem medieval**. Lisboa: Presença, 1989. Cap. IX, p. 211-223.

VAZ, Henrique C. Lima. **Escritos de filosofia II: ética e cultura**. São Paulo: Loyola, 1988.

VERISSIMO, Nelson. **O Convento de São Bernardino em Câmara dos Lobos**: elementos para sua historia. Funchal: Paróquia de Santa Cecília, 2002

VIEIRA, Antônio. **Vieira: sermões**. Rio de Janeiro: Agir. 1972. Apresentação por Eugênio Gomes.

VIEIRA, Domingos. **Grande dicionário português**. Porto, Lisboa: 1874.

VIEIRA, Sonia. **Como escrever uma tese**. São Paulo: Pioneira. 2002.

VIOLLET-LE-DUC, Eugene Emmanuel. **Restauração**. Cotia, SP:Ateliê, 2000. 70 p. (Artes & ofícios)

VOVELLE, Michel. **Imagens e imaginário na história**. São Paulo: Ática, 1997.

WALSH, Robert. **Notícias do Brasil (1828-1829)**. Belo Horizonte: Itatiaia; 1985.

WEBSTER, Susan Verdi. **Art and ritual in golden-age spain seillian confraternities and the processional sculpture of holly week** New Jersey: Princeton University Press Princeton, 1998.

WEISBACH, Werner. **El barroco, arte de la contrarreforma**. Madrid: Espalsa-Calpe, 1948.

WITTKOWER, Rudolf. **Escultura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

WITTKOWER, Rudolf. **La escultura, procesos e principios**. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

ZAHN, Joachim. **História del tecido**. Barcelona: Ediciones Zeus. c.1966.



## APÊNDICE 1- ICONOGRAFIA NA ORDEM 3ºFRANCISCANA NO BRASIL

	BA Casa dos Santos e depend.	BA Igreja	RJ Museu Sacro e depend.	RJ Igreja	PE Claustro E depend.	PE Igreja Capela dourada e noviciado	São Paulo (geral)	Ouro Preto (geral)	Mariana (geral)	São João del Rei (geral)
<b>N. S. Conceição</b>	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
<b>S. Isabel Rainha de Portugal</b>	X	X	X	X	X	X	X nova	X	X	X
<b>S. Luis Rei de França</b>	X	X	X	X	X	X	X nova	X	X	X
<b>S. Ivo</b>	X	X		X		X	X nova	X	X	X
<b>S. Rosa de Viterbo</b>	X		X	X	X			X	X	X
<b>S. Lúcio/ S. Bona</b>	X		X	X	X			X	X	X
<b>S. Roque</b>	X		X	X		XX		X	X	
<b>S. Margarida Cortona</b>	X		X		X		X nova	X Imagem pequena		X
<b>S. Isabel R. Hungria</b>	X	X			X		X nova	X	Pode estar trocada	
<b>S. Elzeário/ Santa Delfina</b>	X			X						
<b>São Vivaldo</b>	X				X					

	<b>BA Casa dos Santos e depend.</b>	<b>BA Igreja</b>	<b>RJ Museu Sacro e depend.</b>	<b>RJ Igreja</b>	<b>PE Claustro E depend.</b>	<b>PE Igreja Capela Dourada e noviciado</b>	<b>São Paulo (geral)</b>	<b>Ouro Preto (geral)</b>	<b>Mariana (geral)</b>	<b>São João Del Rei (geral)</b>
<b>S. Francisco- Estigmas</b>	X		X	X	X	X	X	X	X	X
<b>S. Francisco penitente</b>	X	X	X	X			X	X	X	X
<b>S. Francisco- Amor Divino</b>	X		X		X			X		X
<b>S. Francisco, Papa, e Cardeais</b>			X		X			X	X	X
<b>S. Francisco Morto</b>					X					X
<b>Justiça Divina- Nossa Senhora, Cristo, São Francisco e São Domingos</b>							X			

	BA Casa dos Santos e depend.	BA Igreja	RJ Museu Sacro e depend.	RJ Igreja	PE Claustro E depend.	PE Igreja noviciado	São Paulo (geral)	Ouro Preto (geral)	Mariana (geral)	São João Del Rei (geral)
<b>S. Antônio</b>	Loures (negro)		Notto		Lisboa		Catalej/neg Lisboa (nova)		Lisboa	Lisboa
<b>S. Gualter Bispo</b>			X	X						
<b>S. Pedro de Alcântara</b>										X
<b>S. Francisco Solano</b>			X							
<b>S. Coleta</b>	X									
<b>S. Clara de Assis</b>	X					X			X X	
<b>S. Domingos de Gusmão</b>	X	X		X			X		X	X
<b>S. Vicente Ferrer</b>				X					X	
<b>S. Gonçalo do Amarante</b>				X						X
<b>S. Clara do Monte Falco</b>									X	
<b>São Boaventura São João Evangelista São Bento Abade São Francisco de Paula São João Nepomuceno</b>										X
<b>São Lázaro, São Manoel, São Sebastião, São Libório, Santa Rita de Cássia</b>									X	
<b>Nossa Senhora das Dores, Senhor no Horto, da Prisão, dos Açoites, Senhor dos Passos Senhor Glorioso,</b>	X					X	X		X	
<b>São Cosme e Damião</b>						X				

## APÊNDICE 2- ICONOGRAFIA DA PROCISSÃO DE CINZAS

	<b>MARIANA</b> Estatutos- 1765	<b>OURO</b> <b>PRETO</b> 1751	<b>SÃO JOÃO</b> <b>DEL REI</b> 1781 e S. Hilaire	<b>SÃO</b> <b>PAULO</b> Othmann 1693	<b>SALVADOR</b> Silva Campos 1861	<b>RIO DE</b> <b>JANEIRO</b> Diário de notícias 1943- e Debret	<b>RECIFE</b> Fernando Pio (1739)
<b>Nossa Senhora da</b> <b>Conceição</b>	X	X	X 1781 (S. Hilaire)	X (1711)	X	X (Debret)	X
<b>S. Luíz Rei de França</b>	X	X	X (S.Hilaire)	X	X	X (Debret)	X
<b>S. Ivo</b>	X	X	X (S. Hilaire)	X	X	X	X
<b>S. Lúcio e Bona</b>	X .Francisco dando a regra	X somente os bem casados		X Em 1711 ficam juntos	X somente os bem casados	X Rei/Rainha (Debret)	X somente os bem casados
<b>S. Isabel R.de Portugal</b>	X	X			X	X (Debret)	X
<b>S. Roque</b>	X	X			X	X (Debret)	X
<b>S. Rosa de Viterbo</b>	X	X		X		X	X
<b>Santa Margarida de</b> <b>Cortona</b>			X(S.Hilaire) e Madalena	X	X	X (Debret) ou Madalena	X
<b>S. Isabel de Hungria</b>	X	X		X			X
<b>São Vivaldo</b>					X		X
<b>Santa Anna de Fulgino</b>				X			X
<b>S. Elzeário e S. Delfina</b>						X (reis- Debret)	

	<b>MARIANA</b> <b>Estatutos-</b> <b>1765</b>	<b>OURO</b> <b>PRETO</b> <b>1751</b>	<b>SÃO JOÃO</b> <b>DEL REI</b> <b>1781 e</b> <b>S. Hilaire</b>	<b>SÃO</b> <b>PAULO</b> <b>Othmann</b> <b>1693</b>	<b>SALVADOR</b>  <b>Silva Campos</b> <b>1861</b>	<b>RIO DE</b> <b>JANEIRO</b> <b>Diário de notícias</b> <b>1943- e Debret</b>	<b>RECIFE</b> <b>Fernando Pio</b> <b>(1739)</b>
<b>São Francisco-</b> <b>Estigmas</b>	X	XAndor da Ordem	X 1781 e (S. Hilaire)	X 1711	X	X (Debret)	X
<b>Pontífice confirmando</b> <b>a Regra/Papa e</b> <b>cardeais</b>	X	X	X(S. Hilaire)	X	X	X(Andor da ordem- (Debret)	X
<b>São Francisco-</b> <b>(Amor Divino)</b>		X	X(S.Hilaire)		X Acréscimo em 1783- ALVES	X (Debret)	
<b>São Francisco</b> <b>Penitente</b>	X	X					
<b>São Francisco Morto</b>			Hilaire não cita				X
<b>Justiça Divina- Cristo,</b> <b>N.Senhora , S.</b> <b>Francisco e S.</b> <b>Domingos</b>	X			X 1784	X Conceição, dois doutores de joelhos Alves/Jaboatao	X	
<b>Senhor com São</b> <b>Francisco e São</b> <b>Domingos</b>	X				Somente São Francisco e Domingos		
<b>Senhor com cruz às</b> <b>costas</b>				XExtinto em 1711		X (Debret)	X Em 1793 fundiram-se
<b>São Francisco com cruz</b> <b>às costas</b>				XExtinto em 1711		X(Debret)	X Em 1793 fundiram-se
<b>Senhor Glorioso e</b> <b>SãoFrancisco de</b> <b>joelhos</b>				X( moedas)			X

	<b>MARIANA</b> Estatutos- 1765	<b>OURO</b> <b>PRETO</b> 1751	<b>SÃO JOÃO</b> <b>DEL REI</b> 1781 e S. Hilaire	<b>SÃO</b> <b>PAULO</b> Othmann 1693	<b>SALVADOR</b>  Silva Campos 1861	<b>RIO DE</b> <b>JANEIRO</b> Diário de notícias 1943- e Debret	<b>RECIFE</b> Fernando Pio (1739)
<b>Santo Antônio de Padua</b>						X	
<b>São Gualter bispo</b>						X	
<b>Santa Clara do Monte Falco</b>	X						
<b>Santo Antônio de Catalejerona/Notto-negro</b> <b>Ordem Terceira</b>				X 1781			
<b>Jesus rezando no Horto das Oliveiras</b>			X (S. Hilaire)				
<b>Andor do Pálio</b>					X (No final da Procissão)	X ( o andor do palio carregava a relíquia do Santo lenho)	

### APÊNDICE 3- ICONOGRAFIA E CRONOLOGIA

<b>SANTOS REPRESENTADOS</b>	<b>ORDEM RELIGIOSA</b>	<b>NASCIMENTO E MORTE</b>	<b>LOCAL</b>
São Domingos	dominicano	1170-1221	Espanha
São Francisco	franciscano	1182-1226	Itália
Santo Antônio	primeiro franciscano	1191-1231	Portugal
Santa Clara de Assis	segunda franciscana	1194-1253	Itália
Santa Bona	terceira franciscano	.....	Itália
Santo Lúcio	terceiro franciscano	1260.....	Itália
São Roque	terceiro franciscano	1205-1327	França
Santa Isabel Rainha de Hungria	terceira franciscano	1207-1231	Hungria
São Luís Rei de França	terceiro franciscano	1215-1270	França
Santa Rosa de Viterbo	terceira franciscana	1234-1252	Itália
São Gualter bispo	primeiro franciscano	.....1258	Portugal
São Gonçalo do Amarante	dominicano	.....1259	Portugal
Santa Clara do Monte Falco	agostiniana	.....1308	Itália
Santa Margarida de Cortona	terceira franciscano	1247-1297	Itália
Santo Vivaldo	terceiro franciscano	1250-1320	Itália
Santo Ivo	terceiro franciscano	1253-1303	França
Santa Isabel Rainha de Portugal	terceira franciscano	1271-1336	Espanha
Santa Delfina	terceira franciscana	1284-1358	França
Santo Elzeário	terceiro franciscano	1285-1323	França

São Jacob de C. S.	terceiro franciscano?	.....	.....
São Conrado	terceiro franciscano	1290-1351	Itália
São Vicente Ferrer	dominicano	1357-1419	Espanha
Santa Coleta	segunda franciscana	1381-1447	França
São Pedro de Alcântara	primeiro franciscano	1499-1562	Espanha
São Francisco Solano	primeiro franciscano	1549-1610?	
São Gonçalo Garcia mártir Japão	primeiro franciscano	1557-1597	Índias Orientais
<b>REPRESENTAÇÕES MENORES</b>	<b>ORDEM RELIGIOSA</b>	<b>NASCIMENTO E MORTE</b>	<b>LOCAL</b>
São João Evangelista		Séc.I	
São Lázaro		Séc.I	
São Bento Abade		480-543	
1- São Boaventura <sup>1</sup> 2- São Boaventura de Meaco <sup>2</sup>	primeiro franciscano terceiro franciscano	1221- 1274 .....1597	?????? ??????
São João Nepomuceno		.....1393	
Santa Rita de Cássia	agostiniana	1381-1457	Itália
São Francisco de Paula <sup>3</sup>	mínimos	1416-1508	Calábria
São Manoel			
São Sebastião		.....287	
São Libório			

<sup>1</sup> Cardeal e Doutor da igreja- foi curado por São Francisco quando criança. Escreveu uma biografia de São Francisco de Assis. Foi eleito superior da Ordem. Era chamado Dr. Seráfico

<sup>2</sup> São Boaventura de Meaco, terceiro franciscano e mártir do Japão.

<sup>3</sup> Os pais fizeram voto a São Francisco para ter um filho e o dedicaram a Deus. Fundador da Ordem dos Mínimos

## FICHA CATALOGRÀFICA

Código	3
Cód/ Regina	BA03
Título	São Luíz, Rei de França
Autor	não ident/
Época	sec XIX
Dimensões	1.65
Cidade	Salvador
Monumento	Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Salvador
Localização	Casa dos Santos
Classificação	roca
Olhos	vidro
Cabeça	peruca
Tronco	esculpido- definição do corpete
Braços	esculpidos
Pernas	roca- 8 ripas do quadril até o meio da perna - definição das
Pés	esculpidos
Sapatos	sapatos pretos com fivela
Artic/ ombro	m/f simplif
Artic/ cotovelo	m/f simplif
Túnica	cinza
Manto	cinza
Véu	sem véu
Posição	de pé
Atributos	custodia e coração em chamas com tres cravos
Inscrições	peito: S. Luiz Rei da França



Observações

Referências Bibliográficas