

Os Cristos da Paixão do Carmo de Ouro Preto (MG): pesquisa documental e características técnicas¹

Lia Sipaúba Proença Brusadin²

Maria Regina Emery Quites³

DOI:10.4025/rbhranpuh.v8i22.27761

Resumo: No Brasil colônia, a Capitania de Minas teve a religião cristã perpetuada por suas imagens de devoção através de um programa pedagógico devocional implementado pelas ordens leigas. Este estudo de caráter interdisciplinar tem como objetivo analisar as principais características que compõem as esculturas dos Cristos da Paixão da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto (MG). A metodologia aplicada foi a pesquisa documental nos arquivos dessa ordem terceira para a investigação de dados históricos e a propósito da nomenclatura utilizada para esse tipo de escultura ao longo do século XVIII e XIX. Além disso, foi efetuada uma investigação *in loco* e registro fotográfico das imagens, que procurou considerar as qualidades materiais e técnicas dessas esculturas. Essa imaginária deve ser reconhecida como importante fonte de pesquisa histórica e a sua preservação e conservação torna-se indispensável.

Palavras-chave: escultura religiosa; representação da Paixão de Cristo; técnica construtiva; Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto (MG).

The Christs of Passion of Carmen of Ouro Preto (MG): documentary research and technical characteristics

Abstract: in Brazil colony, the Captaincy of Minas had Christian religion perpetuated by his images of devotion through a pedagogic program implemented by devotional orders laymen. This interdisciplinary character study aims to analyse the main features that make up the sculptures of Christs of Passion of Third Order of Our Lady of Carmen of Ouro Preto (MG). The methodology used was the documentary research in archives of this third order, in investigation of historical data and the purpose of the nomenclature used for this type of sculpture throughout the 18th and 19th century, moreover, was made an *in situ* investigation and the photographic record of the images, which sought to consider the qualities of these sculptures materials and techniques. Therefore, this imaginary should be recognized as an important source of historical research and is indispensable its preservation and conservation.

Key-words: religious sculpture; representation of Passion of Christ; constructive technique; Third Order of Our Lady of Carmen of Ouro Preto (MG).

Recebido em 09/05/2015 - Aprovado em 02/08/2015

¹ A pesquisa que resultou neste artigo contou com o financiamento da CAPES.

² Graduada em Bacharelado e Licenciatura em História pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), Especialista em Cultura e Arte Barroca pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Mestre e Doutoranda em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Email: liaunesp@hotmail.com

³ Graduada em Bacharelado e Licenciatura em Artes Plásticas, Especialista em Conservação Restauração de Bens Culturais e Mestre pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Professora do Departamento de Artes Plásticas e do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. Email: mariareginaemery@yahoo.com.br.

Introdução

Para apreender o que cabe à fatura, materiais e técnicas da imaginária do século XVIII e do século XIX da Capitania de Minas, é necessário recorrer a pressupostos de como trabalhavam os mestres e seus oficiais mecânicos nas oficinas mineiras, mas também, pesquisar como este trabalho era feito em outras localidades do Brasil colônia, bem como de que forma era produzido na própria metrópole e em outros países. As características materiais e técnicas das esculturas policromadas em madeira em Minas são de grande variedade e necessitam de estudos aprofundados, pautados também na busca por fontes, referências bibliográficas e elementos comparativos. A noção dos materiais e procedimentos empregados na execução de uma escultura, baseada nos procedimentos utilizados pelos artífices, é importante para o conhecimento histórico, para a história da arte, das religiões e religiosidades, e para a preservação desse tipo de acervo.

Neste artigo, analisamos os principais aspectos que compõem as esculturas dos Cristos da Paixão dos retábulos laterais da nave e do retábulo do consistório pertencentes à Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto (MG), as quais correspondem às seguintes iconografias: Cristo no Horto, Cristo da Prisão, Cristo da Flagelação, Cristo Coroado de Espinhos, Cristo *Ecce Homo*, Cristo com a Cruz às Costas e Cristo Crucificado. Realizamos a pesquisa documental nos arquivos dessa ordem terceira para a investigação de dados históricos e a propósito da nomenclatura utilizada para esse tipo de escultura ao longo do século XVIII e XIX. Diante disso, procuramos considerar as características materiais e técnicas dessas esculturas e conceituar as imagens de cada Cristo de acordo com a classificação geral da escultura policromada em madeira proposta por Quites (2006). Isto posto, buscou-se investigar a história dessa arte religiosa de cunho devocional.

Conforme Oliveira (1997), o estudo da escultura colonial brasileira caminha por dois setores basilares: a “talha”, que trata da escultura dos retábulos de madeira e relevos ornamentais presentes no interior das igrejas; e a “imaginária”, termo genérico de qualificação das imagens sacras feitas em madeira ou em barro cozido. Era prática corriqueira a importação de imagens, em especial, portuguesas para as colônias brasileiras. Essas eram oriundas tanto de oficinas de Lisboa, de Porto e Braga, datando de todo setecentos e oitocentos. Também foi comum a imigração de artistas portugueses para a região de Minas e Rio de Janeiro. Esses grupos profissionais eram organizados no padrão tradicional da relação mestre-aprendiz. Entretanto, desde os primeiros anos do século XVII desenvolveram-se oficinas de produção local para atender a demanda crescente da população.

No período de 1740 a 1780, a Capitania de Minas testemunhou um grande surto de atividades com o advento das irmandades e das ordens terceiras. Numa ostentação de uma sociedade “nova-rica” em ouro, essas entidades competiam, disputando a organização dos festivais religiosos, na busca de melhor posição e de maior prestígio às grandes procissões e, sobretudo, na construção das maiores e mais ricas igrejas. Tais congregações mineiras contratavam arquitetos, artistas, artífices e músicos, e os mais

famosos pregadores. Além disso, conservavam hospitais e sistemas de ajuda mútua (MAXWELL, 2009).

Em Vila Rica, atual Ouro Preto, a Ordem Terceira Carmelita se instalou no ano de 1752, sendo considerada uma instituição fraternal disseminada pelo universo Ultramarino. Nos primórdios da criação dessas agremiações no Brasil, só poderiam fazer parte de certas ordens, como a carmelita e a franciscana, homens “puros de sangue”, de boa fama, de boa família e de bom status econômico. Desse modo, os devotos tendiam a se unir conforme um critério racial, profissional e/ou econômico. Também havia os irmãos professores, que eram profissionais destacados em determinados ofícios - esses foram membros dessas associações, muitos enterrados nesses templos (CAMPOS, 2011).

Campos destaca que tais ordens se preocupavam com a espiritualidade de homens e mulheres comuns. Essas ordens mantinham um aspecto devocional da religiosidade medieval, cujo irmão terceiro filiado obtinha uma proteção corporativa, o que implicava numa assistência espiritual e material. Eram serviços piedosos de assistência em caso de doença, viuvez, cortejos fúnebres e enterros, entre outros. Os irmãos tinham deveres e pagavam taxas para tanto, como também poderiam fazer donativos em dias festivos. Era uma fé com devoção de grandes investimentos para louvar Deus. As ordens terceiras constituíram, dessa forma, importante mecenato artístico na colônia, eram bem articuladas socialmente, com o poder régio, militar, civil e religioso. Faziam parte na dinâmica da vida da colônia e contribuíram para a profusão das artes.

Por sua vez, é sabido que o escultor ou entalhador fazia a escultura segundo a encomenda recebida, e isso determinava o tipo escultórico a ser concebido e o repertório iconográfico. Tal repertório era elaborado pelas matrizes europeias, o que se explica a abordagem do mesmo tema em todas as edificações, variando apenas as características próprias de cada artífice. Assim, havia um padrão iconográfico a ser seguido. As principais fontes eram a Bíblia Sagrada e Missais da época, para que o devoto pudesse identificar informações visualmente, já que a maioria da população não sabia ler. A arte tinha, dessa forma, uma função pedagógica.

A iconografia das igrejas das Ordens Terceiras é mais fácil de decifrar, cada Ordem possui um programa iconográfico particular que se refere apenas à vida religiosa de um grupo social, e não de toda a comunidade como ocorre com as matrizes (OLIVEIRA; CAMPOS, 2010). No caso dos carmelitas, a sua vertente religiosa enquadra-se na mística de cunho mais ou menos mortificante. A origem da Ordem Carmelita se mistura com a ótica da *meraviglia*, relacionada ao lendário e miraculoso. Já as ordens terceiras seguiam uma regra, um programa iconográfico assinalado por uma arte sensível às dores do Calvário (CAMPOS, 2011).

São as imagens do drama da Paixão de Cristo que vieram da Europa como um padrão a ser seguido e que faziam parte das práticas religiosas, das procissões, inseriam-se nos retábulos ou demais cômodos das igrejas e que em geral se repetem, com algumas variações. De acordo com Campos (1993), a religiosidade fundamentada no martírio e redenção de Jesus Cristo gerou na região das Minas Gerais um acervo artístico de

qualidades e quantidades tocantes, tanto em obras eruditas quanto em outras populares, destacando-se a inflação de imagens da Paixão devido à religiosidade popular da época barroca.

Não obstante, é preciso um conhecimento teórico dos materiais e técnicas e o desenvolvimento de uma metodologia histórico-cultural de análise para o objeto a ser investigado. Para o presente estudo, foi executada primeiramente uma pesquisa *in loco*, juntamente com levantamento bibliográfico e documental de dados e informações sobre as referidas esculturas. Essa pesquisa é de caráter interdisciplinar, confrontando ramos da história, história das religiões, história da arte e da conservação-restauração.

Pesquisa documental e terminologias da época

A pesquisa de fontes documentais visa estabelecer a crítica dos documentos e a criação de formas adequadas de sistematização das informações obtidas. Os documentos são ferramentas de pesquisa histórica, mas também estão relacionados com diferentes áreas do conhecimento. A definição de documento abrange uma larga gama de elementos e ramificações. Dessa maneira, essas fontes devem ser abordadas a partir do âmbito interdisciplinar daquilo que foi registrado no passado, não como verdade absoluta, mas como uma visão do decorrido, afastando, assim, qualquer tipo de anacronismo.

Para esse estudo, a pesquisa documental foi realizada no Arquivo Eclesiástico da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto (MG), da qual a Ordem Terceira do Carmo é freguesia, nos seguintes documentos manuscritos: Estatutos da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo, anos 1755 e 1879; Livro da Receita e Despesa da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo, anos 1754 a 1837, 1753 a 1843, 1756 a 1780, e 1795 a 1815; Livro de Inventário das Alaias da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo, anos 1754 a 1806, 1810 a 1862, 1889 a 1939, 1770 – 1841 a 1869 – 1900 – 1909; e o Inventário das Joias avulsas pertencentes à Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo, anos 1923 a 1941.

A seleção dessa documentação está diretamente relacionada às esculturas dos Cristos da Paixão, na investigação de informações para suprir algumas lacunas a respeito da história dessas imagens. Não há nenhum estudo que faz menção a tais indagações, somente no que concerne a elementos relacionados com a celebração da procissão do Triunfo, em que as imagens de Cristo eram retiradas de seus retábulos e saíam em cortejo nas vias públicas durante a Semana Santa. Desse modo, levantamos alguns questionamentos sobre a história das imagens dos Cristos da Paixão, pois não encontramos nenhum dado conclusivo dizendo que as imagens presentes hoje nos retábulos da nave e do consistório, foram as mesmas usadas na primeira procissão do Triunfo de 1755.

O procedimento empregado foi a busca dos nomes das sete iconografias da Paixão de Cristo representadas pelas esculturas, além dos acessórios que as compõem ou que provavelmente integravam tais imagens e são característicos desses tipos iconográficos, já que algumas imagens são de vestir. Procuramos também por nomes de

artífices que prestaram serviço à Ordem, os quais realizaram trabalhos vinculados ao reparo e conserto de tais imagens e retábulos. Ainda, pesquisamos aspectos relacionados ao uso e função das mesmas na procissão do Triunfo. E finalmente, com esses dados recolhidos, analisamos as terminologias empregadas durante os séculos XVIII e XIX pelos terceiros carmelitas, no que tange à iconografia e tipo escultórico.

A documentação mais antiga que cita as sete representações iconográficas em questão foi o Livro de Inventários das Alaias de 1754 a 1837. Não é possível dizer que as imagens mencionadas são as mesmas esculturas que estão atualmente nos retábulos, ambas possuem igual iconografia, porém tais invocações eram recorrentes nos templos dos terceiros carmelitas. Contudo, essas são as iconografias mencionadas no primeiro inventário de 1754:

Huma Imagem do Srº Crucificado grande
Huma Imagem do Srº dos Passos com sua Cruz e Serineu
Huma Imagem do Srº da Columna com sua Columna
Huma Imagem do Srº asentado
Huma Imagem do Srº Ecce Eomo
Huma Imagem do Srº Prezo
Huma Imagem do Srº do Horto

Nesse inventário, encontramos dados relacionados aos ornamentos e trajes das imagens, visto que estes são acessórios e atributos iconográficos usuais: “*Seis coroas de espinhos das Imagens; Seis cordas das Imagens; Seis cabeleiras das Imagens; Treis capas de nobreza carmezim para as imagens; Hum Diadema de pratta grande pª Srº Crucificado; Quatro camizas das duas Imagens do Srº grande*”. Essas alaias podem ser observadas hoje nas imagens. Algumas, provavelmente, não são as mesmas por serem feitas de material mais perecível e estragar com o tempo. Também encontramos a menção a “*Sette andores*” que remete que às sete imagens que saíam nos sete andores na procissão do Triunfo.

No mesmo Livro de Inventário, no ano de 1770, achamos não somente as referências iconográficas, mas também terminologias dos tipos escultóricos de cada imagem dos Cristos. Todas essas terminologias são semelhantes às técnicas construtivas dos Cristos da Paixão encontrados hoje no Carmo. O Cristo Crucificado é uma imagem de grande porte; já o Cristo com a Cruz às Costas ou Senhor dos Passos, o Cristo da Prisão e o Cristo no Horto são imagens de vulto da categoria das imagens de vestir e são variações da tipologia de roca; e, as esculturas do Cristo Flagelado ou Coluna, Cristo Coroado de Espinhos ou Senhor da Pedra Fria, e o Cristo *Ecce Homo*, são imagens de vulto (*bulto*) inteiramente talhadas. Tal assunto sobre a classificação geral da escultura policromada em madeira de cada imagem de Cristo foi abordado e analisado no subitem seguinte.

Huma dita Im do Srº Crucificado grde
Huma dita Im do Srº dos Passos de Roca sua Cruz e Serineu

Huma dita Im do Srº da Columna de bulto e sua Columna
Huma dita Im do Srº asentado de bulto
Huma dita Im do Srº Ecce Homo em bulto
Huma dita Im do Srº Prezo de Roca
Huma dita Im do Srº do Horto de Roca

Ainda, no Inventário dos anos seguintes, constatamos a seguinte alusão: “*Huma Imagem do Srº Crucificado grº com seu resplendor de prata grº a qual está no Altar do Consistório [...] 6 Imagens do Srº que servem na procissão do Triunfo, 3 de Vulto e 3 de Roca*”. No documento está escrito a localização do Cristo Crucificado, no altar do consistório, apesar deste móvel ter sido finalizado somente no século XIX⁴. Isso demonstra a presença desse tipo de imagem antes de terminar a ornamentação interna da Igreja dessa Ordem. Além disso, também foram descritos todos os acessórios e atributos citados anteriormente.

O Inventário de 1781 - 1782 traz uma descrição mais pormenorizada de cada iconografia. Alguns detalhes interessantes foram: o anjo do Horto, os trajés como túnica roxa e túnica vermelha, acessórios como diademas de prata, cabeleiras, cordas e cruzes. No entanto, o que mais nos chamou atenção foi a menção ao andor com tarraxa do Senhor da Coluna, levantamos a hipótese de esta ser uma referência à peça observada durante a pesquisa *in loco* na base dessa imagem para fixá-la em andor.

Huma Imagem grande do Senhor Crucificado com
resplendor de prata lavrada
Duas Cruzes grandes da mesma Imagem com seu andor [...]
Huma do Srº do orto de Roca com túnica de ceda roxa,
capa [...] azul, usa diadema de prata, anjo da mesma imagem,
hum cálix depau dourado [...] com seu andor
Huma dita do Srº Prezo, com diadema de prata, túnica roxa
e seu andor
O senhor da coluna de vulto com tunica vermelha de ceda,
seu andor com tarraixa
O Srº Ecce Homo de vulto com túnica de ceda vermelha e
andor
O Srº da Pedra Fria com túnica de ceda, encarnada e andor
O Srº dos Passos de Roca com seu Diadema de pratta,
túnica roxa e andor e cruz
Sinco cordas das ditas Imagens
Sete cabeleiras das mesmas

O segundo Livro de Inventário das Alaias, de 1810 a 1862, também faz menção ao uso dessas imagens na procissão do Triunfo no Domingo de Ramos: “*Sete*

⁴ Sobre a construção do retábulo do consistório e dos retábulos laterais da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto Cf. BRUSADIN, 2014, p. 39 - 67.

Imagens do Senr^o que seachão nos Altares e servem na Procissão de Ramos; Sinco Diademas e dois Resplendores de prata dos sete Passos do Senr^o tudo com o peço de 113/8/12". O Inventário de 1859 tem a mesma citação e, ao mesmo tempo, traz o lugar onde as imagens se localizam: "Seis ditas grandes do Senhor, que saem na procissão de Ramos = nos camarins dos Altares do Corpo da Igreja; Uma Dita do Sr^o na Cruz = no Altar do Consistório".

O primeiro Inventário do século XX, de 1909, possui uma descrição esmiuçada de todas as imagens que compõem os retábulos da nave da Igreja do Carmo, incluindo os Cristos no camarim, os santos nos nichos e na base acima do sacrário desses retábulos. Ao referir-se ao Cristo Crucificado localizado no consistório, este é intitulado também de "Bom Jesus do Carmo", relaciona-o com Nossa Senhora do Carmo, padroeira da Ordem.

Corpo da Igreja

Nos seis altares e seus compartimentos existem:

No 1º Uma imagem do Nosso Senhor no Horto com Diadema de prata e um anjo com pedraria no peito, logo abaixo a imagem de Santa Luzia com coroa de folha de salvia de prata e sobre o altar um crucifixo

No 2º Uma imagem de Nosso Senhor na sentença de Pilatos, abaixo a Imagem de São João Batista, nos nichos as pequenas imagens de Santo Antônio e Nossa Senhora da Conceição e sobre o altar um crucifixo

No 3º a Imagem de Nosso Senhor na Coluna, abaixo a de S. Manoel nos nichos as de Sant'Anna e Santa Rita e sobre o altar um crucifixo

No 4º a imagem do Bom Jesus na Pedra Fria, abaixo São Sebastião, nos nichos as de São Caetano e Nossa Senhora das Dores e sobre o altar um crucifixo

No 5º a imagem de Nosso Senhor na varanda de Pilatos, abaixo a de Nossa Senhora da Piedade com diadema de prata estrelado, nos nichos as de S. Vicente de Paula e S. Maçal e sobre o altar um crucifixo

No 6º a imagem do Sr. Dos Passos, abaixo a de São José com o menino Jesus e resplendor de prata e sobre o altar um crucifixo

Todas essas imagens de Nosso Senhor acham-se com as competentes cabelleiras e diademas de prata, assim como estão providos os altares de 24 andarelas de metal branco, das respectivas sacra pedra dára e respectivo sacro

Sacristia, sala do Consistório e suas dependências

Uma grande imagem de N. Senhor Crucificado intitulada "Bom Jesus do Carmo" com diadema de prata. Existe na sala do Consistório.

Os Estatutos da Ordem de 1755 e 1879 possuem dados referentes à procissão do Triunfo, das obrigações que os irmãos terceiros tinham em participar e como o cortejo deveria proceder. O documento de 1755 remete às iconografias dos Cristos da Paixão que: “*Hirão os Sette Passos de J. Christo Senhor Nosso, pelas Ruas publicas da Villa, na qual hirão todos os Irmãos Terceiros com seus Hábitos [...]*”. Em relação aos Livros da Receita e da Despesa da Ordem, não foi encontrado nenhum fato que diz respeito aos Cristos da Paixão. Entretanto, temos alguns dados recolhidos por Neves (2011) ligados a serviços prestados aos retábulos e aos Cristos:

Fornecedores individuais de produtos e serviços para as festas da Ordem Terceira do Carmo de ouro preto:

- 1846 – Pedro de Alcântara de Jesus – Encarnação das imagens dos Sete Passos e oleamento dos 7 andores para a Procissão do Triunfo.
- 1846 – Carlos Gonçalves Chaves – Parafusos e chapas usadas nos andores para a Procissão do Triunfo.
- 1847 – Marcelino da Costa Pereira – Douramento do cálice do anjo e prateamento do Cirineu do Senhor dos Passos [...]
- 1856 – Miguel da Silva Ribeiro – Retoques da mão da imagem do Senhor
- 1858 – José Quirino Martins – Conserto no diadema do Senhor dos Passos [...]
- 1860 – Antônio Lucas Álvares – Encarnação da Imagem do Senhor dos Passos e envernizamento de outras para a procissão de Ramos (NEVES, 2011, p. 346 - 345).

A autora ainda menciona profissionais que trabalharam para tal ordem, dentre os quais. Selecionamos aqui os que prestaram serviços relacionados às imagens dos Cristos da Paixão:

Profissionais que atuaram nos diversos serviços da Venerável Ordem Terceira do Carmo de Vila Rica:

- 1780 – João Luís Pereira – Santuário para a colocação das imagens do Carmo [...]
- 1814 – Sutério Nunes de Oliveira – Encarnação do Senhor da Cana Verde e demais imagens dos Passos, envernizamento da cruz do Senhor dos Passos e Senhor Crucificado [...]
- 1860 – Pedro de Alcântara de Jesus – Limpeza e encarnação na imagem do senhor Bom Jesus.

- 1869 – Honório José de Araújo – Conserto do altar de Senhor dos Passos, castiçais e sinos.
- 1875 – Avelino Joaquim da Conceição – Encarnação da Imagem do Sr. Dos Passos dois crucifixos, 4 imagens, douração e envernizamento de cruzeiros (NEVES, 2011, p. 362 - 365 - 372).

Essas informações apresentadas por Neves remetem aos custos ao longo do tempo com as imagens e com os atributos dos Cristos Paixão, tais como: encarnação, envernizamento, limpeza, douramento, retoques, conserto de altares e andores. Eram gastos recorrentes entre irmandades e ordens terceiras, cuidados necessários que os terceiros carmelitas tinham tanto para que as imagens saíssem em procissão quanto para permanecer nos seus respectivos retábulos. Tais imagens eram objetos de devoção e culto.

Por conseguinte, não podemos afirmar que as imagens dos Cristos da Paixão presentes nos retábulos da nave e no retábulo do consistório atualmente são as citadas no Inventário de 1754 e nos Estatutos de 1755. Como foi dito, não há referência da aquisição ou doação, procedência e nem a data de fatura dessas imagens. Todavia, a partir das informações levantadas dos documentos da Ordem, especialmente nos Livros Inventários, podemos nos questionar se algumas partes que compõem essas esculturas são coevas à construção do templo e procissão do Triunfo. Sabe-se que esse tipo de imaginária sofreu e ainda sofre muitas intervenções, no entanto, algumas características técnicas e materiais datam do século XVIII.

Técnicas/materiais e a classificação geral da escultura policromada em madeira

São de grande heterogeneidade os materiais e técnicas empregados na escultura policromada em madeira no Brasil colônia. A arte barroca dessa época se utilizou de artifícios engenhosos para impressionar e comover os fiéis. As características, qualidades artísticas e tecnológicas do acervo escultórico da região das Minas Gerais do século XVIII e século XIX são precedentes de pesquisas úteis em diversificados ramos e aspectos do conhecimento.

A escultura é a arte de representar as formas humanas que compreende uma obra tridimensional, nas três dimensões reais do corpo. Em relação à pintura, a escultura é mais próxima à realidade da figura corpórea do que as obras bidimensionais. De acordo com Quites (2006), no Brasil, nos meios acadêmicos, quando se refere a uma obra tridimensional de vulto redondo e de caráter religioso, não é usada a terminologia estátua, mas sim escultura ou imagem. O termo estátua é usado para definir uma escultura profana, é mais popular, porém no dicionário os termos escultura e estátua são sinônimos.

À vista disso, as esculturas dos Cristos da Paixão são denominadas Imagens de Vulto, também chamadas de Vulto Completo ou Redondo, são esculturas feitas em pleno relevo, tridimensionais: com altura, largura e profundidade, e sem uma ligação ao plano

de fundo, ou seja, livres no espaço. Isso permite a observação ao seu redor de qualquer ponto de vista, pode ser tratada como objeto isolado de seu contexto (QUITES, 1997). As imagens dos Cristos da Paixão também são esculturas policromadas em madeira.

A escultura policromada é recoberta por policromia⁵ e se caracteriza por ser ornamentada com douramentos e cores variadas, cujo suporte e policromia formam um todo indissociável, são compostas, dessa maneira, por forma e cor (SERCK-DEWAIDE, 2005). Nesse sentido, na concepção de uma escultura policromada em madeira, não pode ser separada a talha da policromia, ambas formam um conjunto indissociável. Se uma escultura foi concebida com policromia, este é um dado essencial para a sua compreensão, assim, a escultura policromada é a união da escultura com a pintura e geralmente é feita por um escultor e um policromador/pintor.

A partir desses conceitos prévios apresentados sobre escultura policromada em madeira, ater-nos-emos ao objeto de estudo. Para um conhecimento mais aprofundado da matéria e tecnologia construtiva das esculturas dos Cristos da Paixão foi realizada uma pesquisa *in loco* na Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto, com o objetivo de analisar os materiais e técnicas dessas imagens. Essa etapa foi realizada com a autorização dos irmãos terceiros, aprovada pela Mesa da Ordem, mediante a assinatura de um Termo de Cooperação Mútua.

De acordo com Quites (2006), a metodologia para obra tridimensional, isto é, escultura policromada em madeira, deve abranger os seguintes passos: 1) fotografias de frente, verso, lateral direita, lateral esquerda, base lado inferior, lado superior e detalhes importantes da obra; 2) exame do suporte, observar e estudar partes e blocos, junções e número de blocos, se a obra é oca ou maciça, presença de metais, orifícios, marcas de ferramentas, ataque de insetos. Com relação à policromia, a autora ressalta que, sendo esta realizada com várias técnicas e sobreposição de diversas camadas, incluindo folhas metálicas e outros materiais anexos, é preciso ter o conhecimento das técnicas ornamentais utilizadas no Brasil e suas variações.

Utilizou-se como metodologia, nesse momento, o registro fotográfico de todas as esculturas e a verificação das principais características de cada uma. Assim, efetuou-se a documentação fotográfica das imagens, de suas vestimentas e de seus atributos em diferentes ângulos e utilizando o recurso da macrofotografia. Para tanto, montou-se um fundo com tecido da cor preta para dar foco aos aspectos construtivos e materiais empregados nas imagens; e, para averiguação de pequenos detalhes, foi utilizada uma lupa binocular. Por fim, foram confeccionadas fichas catalográficas para a formação de um banco de dados⁶.

Segundo a autora é imprescindível mobilizar a documentação escrita, gráfica e fotográfica para o estudo aprofundado da escultura policromada em madeira. A

⁵ Se entende por policromia a camada ou camadas, com ou sem preparação, realizada com distintas técnicas pictóricas e decorativas que recobre, total ou parcialmente, esculturas e certos elementos arquitetônicos ou ornamentais, com o fim de proporcionar a estes objetos um acabamento ou decoração. A policromia é indissociável aos mesmos e faz parte da sua concepção e da imagem.

⁶ Para consultar as fichas catalográficas/banco de dados ver: BRUSADIN, 2014, p. 250 - 256.

metodologia com as informações cadastrais para formar o banco de dados das imagens pressupõe os itens: código da obra (definido por letras simbolizando cidades); número sequencial; nome da obra; técnica; classificação; procedência; localização da obra no templo; proprietário, tipos de olhos; cabeleiras; articulações; indumentária; anexos; informações complementares e a foto frontal digitalizada. Dessa maneira, tal banco de dados permite uma consulta rápida e cruza informações estabelecendo resultados para a pesquisa.

A metodologia para o estudo de um bem cultural está relacionada a um conjunto de ações e à articulação dos meios necessários para alcançar uma determinada finalidade. Desse modo, com essa pesquisa aplicada buscou-se avaliar de perto questões imprescindíveis para a manutenção desse acervo, o qual é fonte de referência iconográfica, artística e histórica; haja vista que sua preservação física é também a conservação da sua história.

Como foi dito, todas as esculturas dos Cristos da Paixão são Imagens de Vulto, de madeira policromada, possuem máscara de chumbo também policromada, além disso, apresentam olhos de vidro e cabeleiras. Por sua vez, a escultura policromada em madeira de acordo com seu sistema construtivo, pode ser classificada em categorias de imaginária. Dessa forma, conceituamos cada imagem dos Cristos da Paixão segundo a classificação geral da escultura policromada em madeira proposta por Quites (2006), e acrescentamos outras categorias relacionadas a elementos particulares encontrados nesse acervo escultórico. A Imaginária de Vulto é classificada em: 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 (anatomizadas)
Roca
Corpo Inteiro/Roca (QUITES, 2006, p. 245).

Assim sendo, tendo em vista a representação iconográfica das imagens, foram apresentados os detalhes da tecnologia construtiva e os materiais utilizados na sua concepção, bem como, os elementos agregados ao longo do tempo. Com isso, foi feita a identificação de cada Cristo da Paixão de acordo com sua classificação e também produzimos o desenho gráfico de cada imagem para melhor visualização da sua estrutura formal.

Cristo no Horto

Na classificação geral da escultura policromada em madeira, a imagem de vulto do Cristo no Horto se enquadra nas Imagens de Vestir. Estas, geralmente, possuem estrutura em madeira esculpida de forma mais simplificada nas áreas que serão cobertas

pela vestimenta, de tecido natural, e são mais detalhadas e policromadas nas áreas que ficarão expostas, tais como: rosto, mãos e pés. Apresentam articulações para serem vestidas, podendo possuir olhos de vidro e cabeleiras. Com as vestes em tecido natural, acompanhadas de cabeleiras e olhos de vidro, obtinha-se um naturalismo e realismo muito grande nas imagens, isso foi um artifício característico da cultura Barroca.



Figura 1: Cristo no Horto; Frente (com as vestes), frente e verso, desenho gráfico⁷; Lia Sipaúba 03/04/2013

Conforme a estrutura formal dessa escultura e inserindo-a na tipologia das Imagens de Vestir, o Cristo no Horto se encaixa na subdivisão das Imagens de Roca. Estas apresentam uma estrutura bem mais simplificada com uma armação de ripas em diferentes formatos, comumente na região dos membros inferiores, a qual fica escondida pelas vestes. Pode ser concebida em diversas posições, segundo a iconografia que representa.

Nessa escultura, a cabeça juntamente com tronco é o bloco principal; os braços, as mãos e alguns dedos são blocos de madeiras construídos separados; o restante do corpo é constituído pela armação de roca. Segundo Coelho (2005), em meados do século XVIII, começaram a ser executadas esculturas compostas por muitos blocos, sendo o bloco principal a parte mais importante do corpo, os outros blocos formavam braços, mãos, ou itens complementares. Isso permitiu uma forma mais eficiente e delicada da talha de algumas partes do corpo, como mãos e dedos. Esses eram feitos com as fibras da madeira em sentido horizontal, o que dificultaria a quebra ao esculpir.

O tronco dessa escultura é oco, essa técnica faz com que a madeira não rache tanto, cujas esculturas ocadas ficam mais leves facilitando sua condução em andores nas procissões. Esse procedimento foi muito utilizado na Europa desde a Idade Média.

⁷ Os desenhos gráficos foram digitalizados por Mirella Spinelli em 26/05/2014 e são de posse da autora.

Na Europa, desde a Idade Média, escavavam-se as esculturas em madeira para que as peças rachassem menos e ficassem mais leves. No Brasil, diz-se que as ocas seriam executadas assim para esconder ouro contrabandeado, e há muitas lendas (as muitas histórias dos “santos do pau oco”) e pouca comprovação dessa utilização. O mais provável era que as fizessem assim pelos mesmos motivos que a Europa, principalmente para que ficassem mais leves, o que facilitaria sua condução em andores nas procissões (COELHO, 2005, p. 236).

Nas costas do tronco, dentro da região ocada, há uma peça cilíndrica de madeira com um prego de metal que sustenta esse tronco a ripa por meio de um encaixe tosco. Isso seria uma intervenção. No lado direito da imagem foi encontrado um barbante amarrado, usado de improviso para segurar o antebraço direito na posição desejada.

No século XVIII, a madeira foi o material mais utilizado como suporte da imaginária. Coelho (2005) alude que a madeira mais usada foi o cedro extraído da árvore *Cedrella fissilis*, da família Meliaceae. No caso das Imagens de Vestir, Quites (2006) menciona que somente a cabeça, mão e pés eram esculpidos em cedro, enquanto a armadura de sustentação da imagem deveria ser de madeira mais barata. Nas imagens de roca, as ripas geralmente eram feitas com madeiras de diferentes tipos, variadas, e de qualidade inferior.

A roca do Cristo no Horto é bem rudimentar, composta por ripas de tamanhos e tipos de madeira diferentes, as quais foram substituídas⁸, e possui um tecido, linho, preso por pregos de metal oxidado. Cremos, como já foi pesquisado por Quites (2006), que a função do tecido encobrindo as ripas está relacionada com a questão de esconder as formas rígidas da madeira e com a decência das imagens. As imagens religiosas deveriam estar sempre bem cuidadas, devido ao decoro e zelo com as coisas sagradas, desse modo, havia a preocupação com a representação da decência para o culto divino e não em relação à técnica utilizada.

A base é bem simplificada, é diferente das demais bases dos outros Cristos da Paixão. Acreditamos que essa base substituiu uma anterior, pelo fato de não apresentar um orifício ou peça de metal com rosca para prender essa imagem no andor. Isso porque, o Cristo do Horto, como as outras imagens dos Cristos, saía na procissão do Triunfo, fato que perdurou até o século XX.

⁸ No Inventário Básico de Arte Sacra do Acervo da Paróquia do Pilar, no livro referente à Igreja de N. Sra. do Carmo (02), há a seguinte menção a respeito das ripas do Cristo no Horto: “As ripas de armação foram adaptadas” (Ilza Perdigão, 1984).

A imagem possui nos ombros articulações, como foi mencionado, um recurso comum que possibilita movimento, a troca das vestes e mesmo da iconografia dos ícones da escultura. Quites (2001) classificou as articulações conforme seus modelos, a articulação do Cristo no Horto é denominada de Esfera “Macho/Fêmea” Simplificada. De acordo com a autora, neste modelo: “a conexão central é realizada por um sistema ‘macho/fêmea’, onde as partes que compõem os membros do corpo humano fazem parte do sistema de articulação” (p. 92). Assim, tal articulação é uma peça solta com prolongamento cilíndrico com entalhe na ponta para passar um pino e rotação de 360°, e a outra parte é um membro do corpo.



Figura 2: Cristo no Horto; Detalhe do tronco, articulação esfera “macho/fêmea” simplificada, gancho e peça de madeira; Lia Sipaúba 03/04/2013

Também foi observado, no lado esquerdo da escultura, na região do braço, um gancho de metal, este provavelmente prendia o braço na pequena argola de metal presente no antebraço esquerdo. Esse gancho de metal possivelmente era utilizado para fixar a posição dos braços do Cristo no Horto que, de acordo com a iconografia cristã, deveria apresentar os braços abertos em atitude de oração⁹. Ainda, notou-se uma peça de madeira com a função de sustentar o braço e a mão esquerda. Acreditamos que essa obra sofreu muitas intervenções no decorrer do tempo, a peça de madeira usada na sustentação da mão esquerda, as argolas e ganchos de metal são indícios.

⁹ Sobre essa iconografia verificar: BRUSADIN, 2014, p. 80 - 83.

Outra questão importante de ressaltar, é que todas as imagens dos Cristos da Paixão foram repolicromas e/ou repintadas¹⁰, pois era costume, desde o século XIX, casos de repolicromias com intuito de cuidar das carnações para que estas fossem bem vistas. Tal aspecto já foi constatado na documentação analisada por Neves (2011), a respeito dos serviços prestados à Venerável Ordem Terceira do Carmo de Vila Rica.

Ademais, como já foi dito, uma característica material peculiar dessas esculturas é que todas apresentam a face em molde de chumbo policromado preso ao crânio de madeira por meio de cravos. Consequentemente, essa técnica permite que todas as esculturas possuam a mesma fisionomia à medida que representam o mesmo personagem religioso, Jesus Cristo. Essa técnica da escultura em madeira e chumbo foi frequente na imaginária dos séculos XVII e XVIII, na Espanha, exportada às colônias, em especial para a região dos Andes. Tal técnica foi rara em Minas Gerais e é mencionada por *mascarilla* ou máscara metálica em referências latino-americanas, essa tecnologia construtiva foi muito utilizada pela Escola de Imaginária de Quito, no Equador, durante os séculos XVIII e XIX¹¹.

Cristo da Prisão

A partir da análise da técnica construtiva e dos materiais, a imagem representando o Cristo da Prisão também foi classificada como uma imagem de vestir. A escultura possui cabeleira natural, corda e olhos de vidro.

¹⁰ Se entende por repintura toda intervenção, total ou parcial, realizada com somente a intenção de dissimular ou ocultar danos existentes na policromia, imitando ou transformando-a. Normalmente não respeita os limites da lacuna e não hesita em mudar ou atualizar a decoração do objeto.

¹¹ Sobre a técnica da escultura em madeira com máscara de chumbo policromadas: Cf. BRUSADIN, 2014, p. 171 - 191.



Figura 3: Cristo da Prisão; Frente (túnica púrpura e túnica branca), frente e verso, desenho gráfico; Lia Sipaúba 02/04/2013

Com relação às vestes de tecido natural, a imagem apresenta por baixo da túnica púrpura outra túnica branca. Este tipo de vestimenta também foi usada por motivo de decoro e para esconder a forma da roca ou para aumentar o volume das vestes. Além da túnica branca, a imagem do Cristo da Prisão tem por baixo da mesma uma espécie de camisa branca, de igual função.

Em detrimento de seu aspecto formal, dentro da classificação das imagens de vestir, o Cristo da Prisão corresponde à subdivisão de imagem de Corpo Inteiro/Roca. Esse tipo escultórico possui quase todo o corpo entalhado e anatomizado, com ripas somente entre o quadril e as coxas. O Cristo da Prisão possui um bloco para a cabeça, um para o tronco, dois para os antebraços, dois para os braços juntos às mãos, dois para as pernas e pés, ademais a área da roca que vai do quadril até as coxas; há também duas ripas laterais maiores para dar sustentação à escultura.

Esta escultura possui articulação nos ombros, cotovelos e cabeça. A articulação da cabeça é do tipo “macho/fêmea” simplificada, já as dos ombros e cotovelos são do tipo Esfera Bipartida. Esta última é um modelo cujas peças de articulação são isoladas das partes que representam o corpo humano, sendo a conexão central uma esfera partida ao meio unida por um pino ao centro. Tais peças possuem um prolongamento, de formato cilíndrico, com um entalhe na ponta por onde atravessa um pino fixo (QUITES, 2001).

Ainda, verificou-se a presença de um barbante para sustentar o braço direito. E também de outro barbante amarrado à cabeça do Cristo, talvez usado para movimentar,

puxar a cabeça da imagem na procissão do 'Triunfo, criando, assim, um grande efeito dramático durante essa encenação. Essa engenhosidade faz parte do teatro sacro barroco na busca do realismo.



Figura 4: Cristo da Prisão; Detalhe da articulação dos ombros, cotovelos e pescoço, roca, barbante; Lia Sipaúba 02/04/2013

Na base dessa imagem, que é um bloco de madeira separado e tem formato octogonal, foi verificada a presença de pequenas argolas metálicas e da peça de metal com rosca para fixar a imagem em andor. A base sofreu intervenções na sua pintura¹².

Cristo da Flagelação

O Cristo da Flagelação é uma imagem de vulto da categoria da Imagem de Talha Inteira ou “Talha Completa”. Estas se distinguem por serem feitas para permanecer em uma única posição, têm geralmente a vestimenta e os cabelos entalhados. Os olhos podem ser de vidro ou esculpidos na própria madeira. São subdivididas em imagem Sem complementação de vestes em tecido, ou Com complementação de vestes em tecido. As mais comuns são as imagens de talha inteira sem complementação de vestes em tecido natural, no entanto, as imagens com complementação de vestes em tecido eram antecipadas pelo escultor e pintor, ou ganhavam a vestimenta de tecido natural devido ao decoro, a decência e a boa apresentação para com as imagens sagradas.

No caso da escultura do Cristo da Flagelação, ela apresenta o perizônio entalhado na madeira, os olhos são de vidro, porém possui cabeleira e cordas naturais, pois normalmente as imagens de talha inteira têm os cabelos e as cordas esculpidos na madeira. Devido a esses elementos particulares, esta imagem de talha inteira não

¹² Consta no Inventário Básico de Arte Sacra do Acervo da Paróquia do Pilar, no livro referente à Igreja de N. Sra. do Carmo (02), na descrição do Cristo da Prisão: “base octogonal, atualmente pintada de preto” (Carlos Oliveira, 1984).

compreende nenhuma das duas subdivisões de imagem de talha inteira: Sem complementação de vestes em tecido e a Com complementação de vestes em tecido. Por esse motivo, foi necessário acrescentar outra ramificação dentro da categoria da imagem de talha inteira na classificação geral da escultura policromada em madeira elaborada por Quites (2006). Logo, essa imagem pode ser classificada como Imagem de Talha Inteira Sem complementação de vestes Com complementação de/ou cabeleira e cordas naturais.



Figura 5: Cristo da Flagelação; Frente (com cabeleira e cordas), frente e verso, desenho gráfico; Lia Sipaúba 01/04/2013

Desse modo, a imagem é esculpida quase somente em bloco único, o principal, que compreende: a cabeça, tronco, membros superiores e inferiores, e a base. São blocos separados: alguns dedos das mãos e as pontas do perizônio. Encontramos a presença do tampo para fechar a parte oca da escultura, a técnica de ocar a escultura, como já foi dito, evitava rachaduras na madeira e também deixa a escultura mais leve facilitando o transporte nas procissões. O tampo proporciona um acabamento à parte oca, já que a imagem sairia em cortejo sendo vista em todas as direções pelas vias públicas.



Figura 6: Cristo da Flagelação; Detalhe do tampo nas costas, da base e rosca de metal para andor; Lia Sipaúba 01/04/2013

A base da escultura do Cristo da Flagelação tem argolas metálicas e uma peça de metal com orifício e rosca para o encaixe em andor. Acreditamos que o inventário de 1781 - 1782 faz menção a uma tarraxa que provavelmente seria atarraxada ao orifício do andor e à rosca dessa base: “*O senhor da coluna de vulto com tunica vermelha de ceda, seu andor com tarraixa*”.

Cristo Coroado de Espinhos

Esta é também uma imagem de talha inteira, e corresponde à subdivisão Com complementação de vestes em tecido, nesse caso, o manto vermelho de acordo com à iconografia, mas, podemos acrescentar da mesma forma na sua classificação, a cabeleira e as cordas. Desse modo a escultura do Cristo Coroado de Espinhos é uma Imagem de Talha Inteira Com complementação de vestes em tecido e/ou cabeleira e cordas naturais.



Figura 7: Cristo Coroado de Espinhos; Frente (cabeleira e vestes), frente e verso, desenho gráfico; Lia Sipatuba 05/04/2013

Foi verificado que todos os Cristos classificados na tipologia de imagem de talha inteira apresentam o entalhe do corpo e o número de blocos de madeira um diferente do outro, possivelmente confeccionadas por mais de um escultor. Isso é determinado especialmente no entalhe das formas do corpo, talha das mãos e pés e também na qualidade técnica da movimentação do panejamento do perizônio. Essa escultura do Cristo Coroado de Espinhos possui um bloco principal para: cabeça, tronco e membros superiores e inferiores, e a base. Já os dedos são blocos separados, também há o tampo encaixado às costas.

A base apresenta igualmente os elementos correlativos a sua fixação ao andor para a procissão. Ela tem, ainda, um pedaço pequeno de madeira colocado dentro do orifício usado para o encaixe no andor.

Cristo *Ecce Homo*

Da mesma forma que a escultura anterior, o Cristo *Ecce Homo* é uma Imagem de Vulto da categoria de Talha Inteira Com complementação de vestes e/ou cabeleira e cordas naturais.



Figura 8: Cristo *Ecce Homo*, Frente (com vestes, cabeleira e cordas), lado direito, verso, desenho gráfico; Lia Sipaúba 04/04/2013

A imagem possui detalhes de talha, pintura das chagas e um bloco principal que compreende: cabeça, o corpo inteiro, a base, e alguns dedos que são talhados em blocos separados e há o tampo nas costas que vai até o perizônio. A base possui as argolas metálicas e a peça de metal com rosca para ser atarraxada ao andor.

Cristo com a Cruz às Costas

Esta escultura configura-se em uma imagem de vestir da subdivisão Corpo Inteiro/Roca. Já que é vestida por uma túnica púrpura ou roxa, amarrada por cordas e na cabeça, há uma coroa de espinhos e um resplendor de prata. O estudo de Quites (2006) faz a revisão da literatura sobre a terminologia das imagens de vestir no Brasil, essa categoria engloba imagens de faturas mais complexas e mais simplificadas, concluindo que toda imagem de roca é uma imagem de vestir, porém nem toda imagem de vestir é uma imagem de roca.

As imagens de vestir possuem vestes em tecido verdadeiro com dimensões próximas ao natural, e isso pode ser observado no exemplar do Cristo com a Cruz às Costas do Carmo de Ouro Preto, no entanto possui a armação da roca e as representações dos membros inferiores, sendo também uma imagem de corpo inteiro/roca. Dessa maneira, como constatou Quites, a imaginária de vestir abrange diferentes tipos escultóricos que requer vestes de tecido natural para cumprir sua função de escultura devocional.



Figura 9: Cristo com a Cruz às Costas; Frente (vestes, cabeleira, coroa e resplendor), frente (túnica branca), frente e verso, desenho gráfico; Líia Sipaúba 04/04/2013

O Cristo com a Cruz às Costas também tem uma túnica branca por debaixo da túnica púrpura, cujo papel é dar volume às vestes e esconder as formas rígidas das ripas de madeira.

Com a imagem sem as vestes, verificou-se que esta possui um bloco para a cabeça, um para o tronco, outros dois para os antebraços, dois para os braços, dois para as mãos, e dois para pernas e pés juntos. Apresenta articulação nos ombros e braços e tem uma ripa de madeira presa às costas para o encaixe do atributo da Cruz. A roca é formada por ripas de diferentes tamanhos e dimensões, provavelmente muitas foram substituídas, as pernas são entalhadas até os joelhos. Tal escultura apresenta outra

conformação da estruturação da área da roca dentro das imagens de corpo inteiro/roca, pois as ripas vão do tronco até a base, e se tem a representação das pernas até os joelhos, essas estão encaixadas entre essas ripas. O interessante é que essa imagem fica de pé e não em posição genuflexa, o que era mais usual na iconografia do Cristo carregando a cruz.

Nesse sentido, notou-se o tronco ocado e o detalhe da estrutura de madeira para o encaixe da Cruz, atributo que corresponde a esse tipo de invocação. Há a presença de articulação do tipo “macho/fêmea” simplificado nos ombros e braços e existem pinos de madeira para o encaixe das mãos, bem como peças de metal, as quais devem ser intervenções. Vimos também, uma peça de metal para o encaixe do pescoço ao tronco, localizada no verso da escultura, o pescoço era movimentado igualmente ao do Cristo da Prisão. A base é uma estrutura separada e apresenta orifícios para o encaixe em andor.

Cristo Crucificado

O Cristo Crucificado é uma imagem de vulto da categoria Talha Inteira Sem complementação de vestes Com complementação de cabeleira natural. Esta imagem apresenta o corpo inteiro entalhado em bloco único, sendo um bloco separado a ponta direita do perizônio; já os três cravos são de metal. A escultura está fixada a uma cruz grande por meio desses cravos. O perizônio possui douramento na região da corda também entalhada. Exibe cabeleira natural e olhos de vidro, na cabeça há uma coroa de espinhos e um resplendor de prata preso à cruz.



Figura 10: Cristo Crucificado; Frente (com cabeleira), desenho gráfico; Lia Sipáuba 23/10/2013

Esta imagem do Cristo Crucificado, situada no consistório da igreja do Carmo, foi restaurada pelo Grupo Oficina de Restauro em 2009/2010. Tal empresa de restauração contou com o auxílio do laboratório de Ciência da Conservação, LACICOR, do Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, CECOR, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG. Para análise da tecnologia construtiva aproveitamos algumas informações e fotografias do Relatório de Restauração do Cristo Crucificado elaborado pelo Grupo Oficina do Restauro.

Consta no relatório de restauração do Cristo Crucificado que este se apresentava todo repintado e em avançado estado de deterioração. Na restauração dessa escultura foi feita a remoção das repinturas do Cristo, que eram: “três camadas de repintura; a atual; uma bem mais fina abaixo dela; outra em melhor estado de conservação e a mais antiga bastante danificada” (GRUPO OFICINA DO RESTAURO, 2010, p. 4).

Essas intervenções na policromia do Cristo Crucificado relatadas pelo dossiê acima, e que também foram verificadas nos outros Cristos da Paixão, bem como as intervenções de madeiras e metal na sua técnica construtiva mostram como essas esculturas eram objetos de devoção e que participavam dos rituais paralitúrgicos, à medida que deveriam ser funcionais e estar bem apresentadas. Dessa maneira, todas as esculturas dos Cristos da Paixão, sejam estas imagens de talha inteira ou imagem de vestir, são ao mesmo tempo imagens processionais e retabulares, cumprindo diferentes funções no ritual religioso e na dinâmica da vida cotidiana do século XVIII e início do XIX na região das Gerais.

Consideramos que as técnicas e materiais adotados para a concepção das esculturas dos Cristos da Paixão foram diversificados, tendo as mesmas características em determinados elementos, tais como: olhos de vidro, cabeleira natural, a máscara de chumbo, o suporte em madeira, entre outros. A tecnologia construtiva variou entre as imagens de talha inteira e imagem de vestir e suas subdivisões. Além disso, a partir da classificação geral da escultura policromada em madeira de Quites (2006), acrescentamos novas subdivisões à imagem de talha inteira e até mesmo outra configuração da estruturação das imagens de corpo inteiro/roca, no caso do Cristo com Cruz às Costas.

Nesse sentido, adicionando tais subdivisões, a classificação geral da escultura policromada em madeira organizada por Quites (2006):

Imagem de Vulto:

Talha Inteira: Com Complementação de Vestes

Com Complementação de Vestes e/ou Cabeleira e Cordas [Cristo Coroado de Espinhos e Cristo *Ecce Homo*]

Sem Complementação de Vestes

Sem Complementação de Vestes com Complementação de/ou Cabeleira e Cordas [Cristo Flagelado e Cristo Crucificado]

Articulada:

Semi Articulada

Toda Articulada

Vestir:

Cortadas ou Desbastadas

Corpo Inteiro (anatomizadas)

Roca [Cristo no Horto]

Corpo Inteiro/Roca [Cristo da Prisão e Cristo

Com a Cruz às Costas].

Essas técnicas foram reflexos da engenhosidade dos artistas e tinham a finalidade de proporcionar um realismo a essas imagens de devoção na composição do teatro sacro barroco. Com as vestes em tecido, acompanhadas de cabeleiras e olhos de vidro, obtinha-se um naturalismo muito grande nessas imagens, qualidade da cultura barroca. O artífice experiente poderia emular o modelo, segundo a encomenda e a iconografia, variando na sua criação. Contudo, o mais importante para essa arte religiosa era que as esculturas fossem feitas conforme a decência e o decoro das coisas sagradas. Assim, para o devoto, o importante era que as imagens estivessem bem apresentadas para o culto religioso.

Considerações Finais

A finalidade deste estudo foi compreender a imaginária religiosa das ordens terceiras, mais especificamente dos terceiros carmelitas de Ouro Preto, como fontes de pesquisa documental. Tais imagens têm o mesmo valor que os documentos escritos, sendo, portanto, mais um subsídio para o pesquisador analisar aquelas comunidades religiosas dos setecentos. As imagens sacras esclarecem a existência de um programa iconográfico comum entre os irmãos terceiros, suas devoções, tipos de ornamentação, custos e gastos; além das festividades e os cortejos que realizavam. Ainda, proporcionam-nos o contato real com técnicas, materiais e artifícios utilizados pelos artistas do barroco.

Nesse sentido, o presente artigo se fundamentou na pesquisa prática embasada em preceitos teóricos e empíricos a respeito do tema. Isto posto, foi nosso principal propósito estudar os dados existentes sobre cada obra escultórica como fonte direta, à medida que a investigação de esculturas policromadas em madeira compõe um campo interdisciplinar imprescindível para a construção científica e suas áreas de atuação profissional.

Diante disso, não podemos afirmar que as imagens dos Cristos da Paixão presentes hoje nos retábulos da nave e no retábulo do consistório são as mesmas mencionadas no Inventário de 1754 e nos Estatutos de 1755 da Ordem Terceira do Carmo. Estes foram os primeiros documentos a citar as sete representações iconográficas da Paixão de Cristo, haja vista que não foi encontrada nenhuma referência da aquisição ou doação, procedência e nem data de fatura das imagens. Todavia, a partir da análise dos documentos da Ordem, podemos nos questionar se algumas partes que compõem essas esculturas são mais antigas, da época da construção da Igreja dessa Ordem e da procissão do Triunfo.

A imaginária devocional ao longo de sua existência perpassa por muitas intervenções, como foi notado, inúmeros gastos com reparos, vernizes e pinturas para

que as esculturas estivessem bem apresentadas. Ainda se tinha os custos com acessórios como cabeleiras e vestimenta, além de joias, diademas e coroas de ouro ou de prata. Por sua vez, os indícios mencionados com a pesquisa documental, como as sete iconografias, atributos, vestes, terminologia do tipo escultórico da época, nos levam a crer que os Cristos da Paixão em questão, foram concebidos a partir da segunda metade do século XVIII.

Tendo em vista a revisão documental, a reflexão que fazemos a respeito das técnicas adotadas nas imagens dos Cristos da Paixão como um todo é que, apesar das muitas intervenções sofridas e certas modificações na sua estruturação formal, as técnicas construtivas empregadas nos Cristos correspondem ao que era executado em outras esculturas naquela época, no reino e na colônia. As técnicas refletem, como já foi estudado por Quites (2006), que tais imagens devocionais possuíam diferentes funções no ritual litúrgico, sendo processionais e retabulares ao mesmo tempo.

Por sua vez, todas as imagens são em madeira com máscara de chumbo policromadas, apresentam olhos de vidro e cabeleira. O que diverge entre elas é a talha das formas do corpo, como orelhas, mãos, pés, e perizônio, sendo entalhadas por escultores diferentes. Fundamentados no decoro e cuidado com os objetos sagrados, tanto no uso de determinada técnica quanto no emprego de acessórios e outros tipos de materiais, os artífices buscaram prover um realismo nas imagens dos Cristos da Paixão, para compor o teatro místico barroco. A tecnologia construtiva variou entre as Imagens de Vestir e as Imagens de Talha Inteira e suas derivações.

O universo das imagens é muito amplo e ainda está por ser estudado em outras ordens terceiras, irmandades e confrarias. As esculturas devocionais tiveram papel social e religioso fundamental na vivência do século XVIII e início do século XIX. Esses objetos são fortes evidências dos processos que transformam essas comunidades religiosas, ao expressarem os valores das práticas que aconteciam em seus ambientes de culto. Portanto, as imagens sacras devem ser percebidas como documento artístico, histórico e social da história e cultura artística brasileira, à medida em que estão vinculadas ao repertório iconográfico, procissões, festividades religiosas, e, ainda, à contratação de artífices e compra de materiais dentre outros elementos artísticos, dessas ordens terceiras, na época do Brasil Colônia. Por fim, é imperativo que esse patrimônio sacro deve ser preservado e conservado.

Referências

Fontes Manuscritas:

Arquivo Eclesiástico da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto – MG:

Estatutos da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo de Vila Rica: ano 1755 (maço/estatutos – documento completo) e ano 1879 (livro/estatutos – documento completo).

Livro para a Receita e Despesa e todo Rendimento da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo de Vila Rica: anos 1754 a 1837 (livros/receita e despesa – documento completo); anos 1753 a 1843 (livros receita/despesa –

documento completo); anos 1756 a 1780 (livro/receita e despesa – documento completo); anos 1795 a 1815 (livro/receita e despesa – documento completo).

Livro para o Inventário das Alaias da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo de Vila Rica: anos 1754 a 1806 (livro/inventário – documento completo); anos 1810 a 1862 (livro/inventário – documento completo); 1889 a 1939 (livro/inventário – documento completo); anos 1770 – 1841 a 1869 – 1900 – 1909 (inventários); anos 1923 a 1941 (livro/inventário – documento completo).

Bibliográficas:

- BRUSADIN, Lia Sipáuba Proença. *Os Cristos da Paixão da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto (MG)*. 260 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes. Quaresma e Tríduo Sacro nas Minas Setecentistas: Cultura Material e Liturgia. In: *Revista Barroco*, Belo Horizonte, 1993/6 (N. 17).
- _____. A Ordem Carmelita. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 24, 2011.
- _____. O Mecenato dos Leigos: Cultura Artística e religiosa. In: *Arte Sacra no Brasil Colonial*. História e Arte. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2011.
- COELHO, Beatriz (org.). *Devoção e Arte*. imaginária religiosa em Minas Gerais. São Paulo: Edusp, 2005.
- GRUPO OFICINA DO RESTAURO, Relatório da Restauração do Cristo do Retábulo Consistório da Igreja de Nossa senhora do Carmo Ouro Preto/MG. Período Correspondente a Maio e Dezembro de 2009. Belo Horizonte, 22 de abril de 2010, Rosângela Reis Costa.
- Inventário do Acervo da Paróquia do Pilar, Inventário Básico de Arte Sacra, Ouro Preto – MG, 1984 (Vol. 10; Igreja de N. Sra do Carmo (02)).
- Inventário Analítico do Arquivo Eclesiástico da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, Ministério da Fazenda, Escola de Administração Fazendária, Centro de Estudos do Ciclo do Ouro, Casa dos Contos, Ouro Preto – MG, 2000.
- MAXWELL, Kenneth R. *A Devassa da Devassa*. A Inconfidência Mineira: Brasil-Portugal – 1750-1808. Tradução João Maria. São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- NEVES, Maria Agripina; COTTA, Augusta de Castro. *Do Monte Carmelo a Vila Rica*: aspectos históricos da Ordem Terceira e da Igreja do Carmo de Ouro Preto. Ouro Preto: Edição da autora, 2011.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Escultura Colonial Brasileira: Um Estudo Preliminar. In: ÁVILA, Affonso (org.). *Barroco*: teoria e análise. São Paulo Perspectiva; Belo Horizonte Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997.
- _____. A Escola Mineira de Imaginária e suas Particularidades. In: COELHO, Beatriz (org.). *Devoção e Arte*: imaginária religiosa em Minas Gerais. São Paulo: Edusp, 2005.
- _____; CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Barroco e Rococó nas Igrejas de Ouro Preto e Mariana*. Brasília, DF: IPHAN/Programa Monumenta, 2010 (Roteiros do Patrimônio; V1).
- QUITES, Maria Regina Emery. *Imaginária Processional na Semana Santa em Minas Gerais*. Estudo realizado nas cidades de Santa Bárbara, Catas Altas, Santa Luzia e Sabará. 1997. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Artes) - Centro de Conservação e Restauração da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 1997.
- _____. Imaginária processional: classificação e tipos de articulações. In: *Imagem Brasileira* – Centro de Estudos da Imagem Brasileira – CEIB, nº 1, Belo Horizonte, 2001.
- _____. *Imagem de Vestir*: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil. 2006. Tese (Doutorado em História) - Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2006.
- SERCK-DEWAIDE, Myriam. Bref historique de l'évolution des traitements des sculptures. Bulletin du IRPA – Institut Royal Du Patrimoine Artistique. Bruxelles, 199/1998 (n. 27). Tradução para o português por Beatriz Coelho, In: *Boletim do CEIB* – Centro de Estudos da Imaginária brasileira, jul. 2005 (v. 9, n. 31).