

IMAGINÁRIA E IMAGINÁRIO NO BRASIL COLONIAL

Doutor em História da Arte
Professor de História da Arte da EBA/UFBA – ANPAP - CBHA.

Resumo

O artigo trata da produção da escultura sacra católica no Brasil do século XVII ao século XIX e do imaginário que justificava a produção e a devoção das imagens de Jesus, Nossa Senhora e demais santos. Observa as dificuldades enfrentadas pelos pesquisadores que estudam a imaginária, identifica os traços estilísticos e analisa formalmente algumas peças do acervo do Museu Abelardo Rodrigues, Salvador, Bahia, enfatizando as marcas estilísticas e a cultura religiosa brasileira.

palavras-chaves: Escultura - Brasil – religião

Abstract

The article talks about the production of Catholic sacred sculpture in Brazil during the period from the seventeenth century to the nineteenth century, and the imaginary that justified the production and devotion of images of Jesus, Nossa Senhora and other saints. It also remarks upon the difficulties faced by the researchers who study the imagery, identifies the characteristics of style and analyzes formally some pieces belonging to the Museum Abelardo Rodrigues, of Salvador, Bahia, emphasizing the stylistic marks and the Brazilian religious culture.

Keywords: Sculpture - Brazil - Religion

O estudo da escultura sacra católica brasileira impõe muitas dificuldades, uma delas é a do reconhecimento de autorias, ou pelo menos, de relacionar as encomendas descritas nos termos de acórdãos ou contratos com as peças existentes na igreja e nas dependências das ordens e irmandades. A própria descrição da peça nos documentos é sumária, limita-se à identificação das invocações de Nossa Senhora, crucificados ou do nome do santo e às medidas definidas em palmos. A multiplicidade de algumas evocações nos impõem uma série de imagens parecidas, inclusive nas dimensões, dificultando assim a correlação entre uma das esculturas e os incipientes registros documentais.

O resultado final das esculturas que evocam os santos católicos era determinado pelos pintores e douradores, pois, raramente uma escultura era realizada para se apresentar na cor natural da madeira. Ordinariamente, elas recebiam uma base de preparação em gesso, misturado com cola, para evitar que a porosidade da madeira absorvesse o dourado, e ainda uma camada de bolo armênio ou bolus sobre a qual eram assentadas as folhas de ouro e realizados os padrões policromáticos, esse bolus era, em geral, ocre ou na cor de ferrugem para ressaltar o dourado. Após assentadas com cola a base de

cartilagem de coelho, e estando secas, as folhas de ouro eram brunidas com dente de lobo ou pedra ágata, para que as emendas se fundissem e o ouro ficasse liso e brilhante e a peça pudesse finalmente adquirir a aparência metálica.

Se a policromia inicial transformava e até camuflava o trabalho do escultor, a prática da re-pintura e re-douramento periódicos, empreendida pelas irmandades, párocos, responsáveis pelas igrejas e pela iniciativa particular dos fiéis, como forma de atualizarem estilisticamente e manterem as imagens sempre íntegras e decentes para o culto divino, provocava diferenciações múltiplas, que, às vezes, chegavam ao número de quatro ou cinco, ampliando de tal maneira a espessura das camadas que as nuances das esculturas e as marcas estilísticas dos escultores desapareciam e a pintura original, a primeira, ficava totalmente encoberta dificultando as relações entre as esculturas encomendadas e os documentos das encomendas, assim como o reconhecimento dos estilemas.

Por outro lado, a grande mobilidade dessas imagens nas dependências dos templos e dos conventos impõem aos estudiosos a dificuldade em reconhecer se a imagem que encontra-se atualmente nos altares, nichos, etc. são aquelas, cujos registros documentais indicam os locais de destino das obras encomendadas.

Outro aspecto a considerar é o caráter coletivo do trabalho de esculturação, pintura e douramento das imagens. Essa produção oficial fazia com que uma peça fosse trabalhada por dois ou mais artistas, um esculpia as partes do corpo à mostra (cabeça, mãos, pés, etc.), outro as vestes, outro pintava e dourava o panejamento e ainda outro encarnava, ou seja, dava às partes desnudas do corpo a tonalidade de pele, de carne, utilizando-se de vernizes especiais que resultavam num efeito porcelanizado.

A ausência da assinatura era uma constância na produção artística da antiguidade brasileira, ausência essa que se justificava pelo status social pré-renascentista dos artistas, o que quer dizer que os seus ofícios ainda eram vistos pela sociedade como mecânicos, dependentes em grande parte das habilidades manuais, técnicas, contrariamente aos ofícios das artes liberais, que constituíam-se na atividade intelectual. A produção coletiva também inibia o ato de firmar a obra, como também o caráter devocional das imagens tornava

esse ato menos importante e dispensável. A falta da firma e do ano ou data nos priva do conhecimento da existência e da produção dos escultores, dificultando em muito a pesquisa histórico-artística.

Por outro lado, as atribuições de autorias, feitas por cronistas e historiadores do presente e do passado, levando em conta apenas a oralidade e as semelhanças formais, incorrem freqüentemente em equívocos, pois desdenham a prática imitativa das oficinas diante da produção mais socialmente preferida de uma determinada oficina, ou mesmo quando olvidam as possíveis influências estilísticas das gravuras que serviram de inspiração nas esculturas e ainda a pedagogia artística fundamentada na cópia e na imitação do estilo dos mestres pelos seus discípulos.

Porém, a maior de todas as dificuldades está nas peças restauradas sem critérios e técnicas científicas, pois tais procedimentos destroem, falseiam e corrompem a historicidade da obra, muitas vezes de modo irreversível.

Contudo, a ausência de qualquer informação textual não inviabiliza o trabalho com a realidade visual, o que aliás, não é por si só deficitária, pois havendo manifestação estética, havendo conformação plástica, as possibilidades elementares para se construir a História da Arte estão postas.

A razão de existência de tantas imagens sacras católicas está na gênese do povo brasileiro, enquanto mestiço, enquanto multicultural. Quando os portugueses começaram decididamente a colonização branca do Brasil, a Europa estava experimentando uma reação institucional da Igreja Católica contra a debandada de fiéis e a conquista de importantes territórios para a dissidência cristã promovida pelo Protestantismo. A reação deu-se por um Concílio, reunião de arcebispos, cardeais e teólogos da Igreja, que periodicamente se encontravam na cidade de Trento, na Itália, para debaterem as estratégias de sobrevivência, e a conquista de novos fiéis para o catolicismo ameaçado. As primeiras sessões começaram no ano de 1545 e tratavam de diversos assuntos, tirando-se dos debates diretrizes a serem seguidas. Na XXV sessão, ocorrida de 03.12 a 04.12.1563, e última do Concílio (FERREIRA-ALVES, 1989, p. 40-41), o clero erudito manifestou-se sobre um assunto muito combatido pela Reforma Protestante, o culto aos Santos, suas imagens e relíquias, destacando um item para isso, cujo texto original diz:

LA INVOCACIÓN, VENERACIÓN Y RELIQUIAS DE LOS SANTOS, Y DE LAS SAGRADAS IMÁGENES

Manda el santo Concilio a todos los Obispos, y demás personas que tienen el cargo y obligación de enseñar, que instruyan con exactitud a los fieles ante todas cosas, sobre la intercesión e invocación de los santos, honor de las reliquias, y uso legítimo de las imágenes, según la costumbre de la Iglesia Católica y Apostólica, recibida desde los tiempos primitivos de la religión cristiana, y según el consentimiento de los santos Padres, y los decretos de los sagrados concilios; enseñándoles que los santos que reinan juntamente con Cristo, ruegan a Dios por los hombres; que es bueno y útil invocarlos humildemente, y recurrir a sus oraciones, intercesión, y auxilio para alcanzar de Dios los beneficios por Jesucristo su hijo, nuestro Señor, que es sólo nuestro redentor y salvador; y que piensan impíamente los que niegan que se deben invocar los santos que gozan en el cielo de eterna felicidad; o los que afirman que los santos no ruegan por los hombres; o que es idolatría invocarlos, para que rueguen por nosotros, aun por cada uno en particular; o que repugna a la palabra de Dios, y se opone al honor de Jesucristo, único mediador entre Dios y los hombres; o que es necedad suplicar verbal o mentalmente a los que reinan en el cielo.

Instruyan también a los fieles en que deben venerar los santos cuerpos de los santos mártires, y de otros que viven con Cristo, que fueron miembros vivos del mismo Cristo, y templos del Espíritu Santo, por quien han de resucitar a la vida eterna para ser glorificados, y por los cuales concede Dios muchos beneficios a los hombres; de suerte que deben ser absolutamente condenados, como antiguísimamente los condenó, y ahora también los condena la Iglesia, los que afirman que no se deben honrar, ni venerar las reliquias de los santos; o que es en vano la adoración que estas y otros monumentos sagrados reciben de los fieles; y que son inútiles las frecuentes visitas a las capillas dedicadas a los santos con el fin de alcanzar su socorro. Además de esto, declara que se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración: no porque se crea que hay en ellas divinidad, o virtud alguna por la que merezcan el culto, o que se les deba pedir alguna cosa, o que se haya de poner la confianza en las imágenes, como hacían en otros tiempos los gentiles, que colocaban su esperanza en los ídolos; sino porque el honor que se da a las imágenes, se refiere a los originales representados en ellas; de suerte, que adoremos a Cristo por medio de las imágenes que besamos, y en cuya presencia nos descubrimos y arrodillamos; y veneremos a los santos, cuya semejanza tienen: todo lo cual es lo que se halla establecido en los decretos de los concilios, y en especial en los del segundo Niceno contra los impugnadores de las imágenes.

Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos; así como para que se

exciten a adorar, y amar a Dios, y practicar la piedad. Y si alguno enseñare, o sintiere lo contrario a estos decretos, sea excomulgado. Mas si se hubieren introducido algunos abusos en estas santas y saludables prácticas, desea ardientemente el santo Concilio que se exterminen de todo punto; de suerte que no se coloquen imágenes algunas de falsos dogmas, ni que den ocasión a los rudos de peligrosos errores. Y si aconteciere que se expresen y figuren en alguna ocasión historias y narraciones de la sagrada Escritura, por ser estas convenientes a la instrucción de la ignorante plebe; enséñese al pueblo que esto no es copiar la divinidad, como si fuera posible que se viese esta con ojos corporales, o pudiese expresarse con colores o figuras. Destiérrese absolutamente toda superstición en la invocación de los santos, en la veneración de las reliquias, y en el sagrado uso de las imágenes; ahuyéntese toda ganancia sórdida; evítese en fin toda torpeza; de manera que no se pinten ni adornen las imágenes con hermosura escandalosa; ni abusen tampoco los hombres de las fiestas de los santos, ni de la visita de las reliquias, para tener convitonas, ni embriagueces: como si el lujo y lascivia fuese el culto con que deban celebrar los días de fiesta en honor de los santos. Finalmente pongan los Obispos tanto cuidado y diligencia en este punto, que nada se vea desordenado, o puesto fuera de su lugar, y tumultuariamente, nada profano y nada deshonesto; pues es tan propia de la casa de Dios la santidad. Y para que se cumplan con mayor exactitud estas determinaciones, establece el santo Concilio que a nadie sea lícito poner, ni procurar se ponga ninguna imagen desusada y nueva en lugar ninguno, ni iglesia, aunque sea de cualquier modo exenta, a no tener la aprobación del Obispo. Tampoco se han de admitir nuevos milagros, ni adoptar nuevas reliquias, a no reconocerlas y aprobarlas el mismo Obispo. Y este luego que se certifique en algún punto perteneciente a ellas, consulte algunos teólogos y otras personas piadosas, y haga lo que juzgare convenir a la verdad y piedad. En caso de deberse extirpar algún abuso, que sea dudoso o de difícil resolución, o absolutamente ocurra alguna grave dificultad sobre estas materias, aguarde el Obispo antes de resolver la controversia, la sentencia del Metropolitano y de los Obispos comprovinciales en concilio provincial; de suerte no obstante que no se decrete ninguna cosa nueva o no usada en la Iglesia hasta el presente, sin consultar al Romano Pontífice. (Biblioteca Electrónica Cristiana, Concilio de Trento, Documentos del Concilio de Trento, Séssion XXV (www.multimedios.org/docs/d000436/p000013.htm) acceso em 15/05/2006)

Contrariando a crítica protestante, a cúpula da Igreja Católica reafirmou a tradição medieval do culto das relíquias dos santos mártires e a representação por imagens das figuras sagradas como forma didática de ensinar aos fiéis, que aqueles santos tiveram uma vida terrena, destacada pelo fervor religioso, pela convicção na fé em Deus pai e seu filho Jesus Cristo, que eles resistiram as tentações demoníacas e foram fiéis ao cristianismo, mesmo quando esta fidelidade representava a tortura e a morte perpetrados pela perseguição dos Imperadores Romanos.

A história destes martírios devia exortar os fiéis à imitar as virtudes dos santos, ensiná-los sobre a moral cristã, suscitar neles uma relação de amor e devoção à corte celestial, sobretudo pelo reconhecimento do poder que os santos tinham em interceder junto a Jesus para a satisfação dos rogos de seus devotos, quase sempre no sentido de amenizar as dores e os sofrimentos da carne e do espírito.

Decididamente a Igreja Católica não queria abandonar a tradição do uso pedagógico das imagens, de doutrinar por símbolos imagéticos, prática que remonta à época paleocristã, muito reforçada na Idade Média, onde a imagem era o único meio de comunicação possível para falar às populações, na sua grande maioria analfabetas, inclusive os nobres. Também no medievo a Igreja intensificou e especializou ao máximo suas relações com a arte e seus produtores, relações que permaneceram no nível do mecenato nos séculos da renascença, não obstante, tenha havido uma diversificação na clientela e laicização temática, que ficou longe de afetar o protagonismo da Igreja Católica no patrocínio da arte, mesmo por que os membros das famílias burguesas, notadamente na Itália, ocupavam a cúpula da Igreja, levando para ela os ideais humanistas e os parâmetros artísticos renascentistas.

As diretrizes do Concílio de Trento está na gênese da cultura barroca, cultura que intensifica o uso das imagens sagradas nas sociedades católicas, potencializando o nível de relacionamento dos fiéis com as representações, ampliando a empatia através de recursos plásticos, que provocavam nos fiéis, compadecimento, comoção, piedade, fervor religioso, paixão e êxtase. Relação bastante diferente da frieza racional e distante, suscitada pelos códigos plásticos da renascença.

Quando a cultura brasileira começou a ser plasmada, a mentalidade do elemento europeu era múltipla, a grande massa dos colonos portugueses trouxe consigo uma mundivisão medieval prevalecente nas aldeias de origem, somente os representantes da nobreza e da burguesia, em menor proporção, mas com poder decisório, é que conheciam e incorporavam como cultura de classe, o humanismo renascentista. Isto aliás, não era próprio de Portugal como estado periférico da Europa, ocorria em grande parte dos estados europeus, e em menor proporção na Itália.

A julgar pela crônica do Padre Fernão Cardim, a cultura do aparato religioso parece ter conquistado a simpatia dos povos Tupi, habitantes de Pindorama, o que não é de estranhar, pois culturas tão estetizantes e tão afeitas aos ritos e festas, não podiam ficar indiferentes aos rituais e à pompa católica. Do mesmo modo ocorreu com os povos africanos que involuntariamente foram trazidos para o Brasil, também tribais, valorizadores dos ritos, fazedores de arte, compreenderam muito bem os códigos barrocos, pois de certa forma já os utilizavam nos seus artefatos esculpidos, quando deformavam a figura humana e quando intensificavam a expressão através de formas e volumes exagerados. Em meio aos conflitos do processo civilizatório brasileiro, o barroco, sua estética, sua lógica, sua emoção, parece ter sido a força motriz catalisadora do caleidoscópio cultural que originou o Brasil.

Os colonos portugueses já traziam na bagagem e no coração seus santos de devoção, devoção desenvolvida por diversas razões: por ter nascido no dia de determinado santo e ter recebido o mesmo nome da figura sagrada; devoções herdadas da família; devoções predominantes nos santuários dos locais de origem, além da devoção aos maiores da hierarquia celestial, Cristo Crucificado, seus pais: Nossa Senhora e São José, seus avós: São Joaquim e Santana, as várias invocações de Nossa Senhora (do Carmo, do Rosário, da Conceição, da Soledade, das Dores, da Boa Morte, das Candeias, do Leite, do Parto entre muitas outras).

Com o crescimento urbano dos povoados e vilas no Brasil a demanda pela arte sacra, notadamente a escultura, cresceu muito e necessitou de artistas que pudessem realizar as imagens com agilidade e perfeição. Desde o principio havia nos conventos e mosteiros das ordens regulares um ou mais membros que exercia as práticas artísticas da arquitetura, pintura e escultura, a exemplo do Frei Agostinho da Piedade, português, beneditino, que no Mosteiro da Bahia fez muitas imagens de terracota de grande qualidade artística. Muitos deles adquiriram formação erudita nas suas terras de origens, e aqui, além de produzirem imagens, ensinavam também aos leigos e outros colegas da ordem, às vezes já nascidos no Brasil, como foi o caso de Frei Agostinho de Jesus¹.

O crescimento econômico da colônia, a imigração de artífices e artistas das várias regiões portuguesas foi criando uma produção contínua para

abastecimento do mercado interno e externo, foi reproduzindo o sistema oficial europeu, pois a maioria dessas vilas e cidades eram importantes portos, com grande fluxo de pessoas e mercadorias na circulação atlântica entre Europa – Ásia – África – América. Por outro lado, a defasagem existente entre o número de padres e o número de localidades à serem assistidas espiritualmente e não só, levou os habitantes do Brasil a desenvolverem uma prática de fé doméstica, cuja relação religiosa era resolvida diante do oratório repleto das imagens dos santos da devoção particular da família.

Por tudo isto proliferou as imagens em barro, nas variadas madeiras brasileiras, em particular o cedro, nas cascas de árvores possantes, em cera vegetal, em pedras e diversos materiais, inclusive os importados, como o carvalho, o marfim, o jaspe, etc.

As técnicas e os estilos europeus vão sendo interpretados e reinventados, a ponto de surgirem nas cidades mais prósperas, preferências e práticas identificadas com a produção local, permitindo que se distinga hoje a Escola Baiana, a Escola Pernambucana e a Escola Mineira, ainda mal estudadas e carentes de sistematização científica.

Do ponto de vista estilístico predominou na produção da imaginária dos séculos XVI e XVII a informação renascentista, sobretudo nas esculturas ditas eruditas, realizadas por artistas que tiveram formação, o que significava conhecer e adotar os parâmetros clássicos da escultura, saber e aplicar as regras de proporção elaboradas pelos escultores da Grécia antiga, cuja regra mais elementar era a de que a perfeita proporção da figura era obtida pela repetição, na proporção do corpo inclusive o pescoço, sete vezes e meia ou oito vezes o módulo da cabeça, ou seja, da altura da cabeça. Outras regras também regiam as demais partes do corpo, como a proporção das mãos em relação ao braço.

Dos cânones clássicos também fazia parte a reprodução verossímil da anatomia humana, mesmo quando representada por baixo das vestimentas; a expressão facial e gestual e a execução com mestria do colorido e dos padrões dos ricos tecidos (sedas, brocados, adamascados, etc.) na indumentária.

Paralelo aos artistas conhecedores dos códigos plásticos clássicos renascentistas havia aqueles autodidatas, sem nenhuma formação, ou com formação precária, que por imitação e iniciativa própria começavam a esculpir, muitas vezes com ferramentas incipientes e improvisadas, em geral baseando-

se em outras imagens eruditas ou não, ou quase sempre, livre de qualquer comprometimento com as normas da escultura clássica, liberdade que resultava em soluções bastante diferentes, com novas formas criativas e inovadoras, que criavam padrões diferentes, quase sempre resultando numa espontaneidade e expressividade superlativas. Esses valores foram por muitos, mal entendidos e logo rotulados como canhestros, disformes, toscos entre outros adjetivos preconceituosos.

A história da escultura ocidental, do ponto de vista da forma e expressão, é traçada por transformações que partem do estático e do sóbrio para o movimentado e dramático, retornando ao sóbrio e acomodado, numa repetição cíclica. Este movimento em três estações apresenta-se na história da escultura da Grécia antiga, onde o primeiro momento, o arcaico, caracteriza-se pelo hieratismo e frontalidade, com posturas standardizadas, estáticas e de expressões fisionômicas limitadas. No segundo momento, o clássico, a escultura conquista verossimilhança na anatomia, tranqüilidade, certo movimento e sobriedade fisionômica. No terceiro momento, o helenístico, a representação tridimensional atinge a tonalidade de drama e maior movimento corporal.

A dinâmica da escultura grega antiga parece repetir-se a partir da Idade Média com outras motivações e conotações diferentes. A imaginária medieval nega a verossimilhança em relação a anatomia humana, tanto pela distância dos parâmetros clássicos, quanto pela conotação pecaminosa representada pelo corpo, assim como restringe as expressões faciais a poucos indicativos de felicidade, dor e contenção.

No período gótico, séculos XI, XII e XIII, a reaproximação dos parâmetros clássicos greco-romanos, a mudança de mentalidade da Igreja Católica, que passa a considerar o caráter divino de toda a criação e a glorificá-la como tal, traz para a escultura uma busca pela reprodução da anatomia humana, por maior naturalidade na representação do vestuário e por fisionomias mais perfeitas, embora distantes ainda do retrato, que só vai ressurgir no Renascimento.

Na Renascença, séculos XIV, XV e XVI todos os artifícios, de aproximação da representação artística da realidade foram pesquisados e utilizados, a perspectiva, a volumetria por luz e sombra, os estudos anatômicos, os estudos

da cor e de seus efeitos para intensificar a idéia de profundidade, e o aprimoramento das regras de proporção criaram imagens surpreendentes na verossimilhança. Depois da conquista científica de todos estes artifícios os artistas da última geração, no século XVI, começaram a se preocupar com outros valores, passaram a deformar alguns membros do corpo, alongando pescoços e braços, subvertendo as regras de proporções renascentistas e descobrindo que as imagens ganhavam em expressão e inauguravam outra estética tão válida quanto a renascentista.

O Barroco, que vigorou na Europa a partir de fins do século XVI, todo o século XVII, exaurindo-se em princípios do XVIII, inaugurou um tempo em que o teocentrismo substitui o antropocentrismo do período anterior, o homem se percebe na sua pequenez diante do cosmos, a busca pelo mistério e a ampliação dos estímulos aos sentidos, proporcionados pelo contato com mundos distantes, de culturas diferentes, que enriquecem a existência humana. O espírito do homem barroco é dinâmico, buliçoso, dramático, a arte reflete este espírito em valores plásticos como as composições em linhas serpentinadas e diagonais, as posturas contorcidas, a musculatura tensa e as fisionomias atormentadas, extáticas, piedosas, com a alma em movimento.

A partir de meados do século XVIII um novo sopro de racionalismo invade o pensamento europeu e ocidental, o pensamento iluminista restitui a crença no poder da razão para resolver todos os problemas do homem, opõe-se à religiosidade exacerbada do barroco e a idéia de desígnios de Deus. Esta mesma crença desencadeia lutas sociais, revoluções dos povos colonizados por estados europeus e repercute no desenvolvimento da ciência, tecnologia, educação, sociedade e cultura deixando marcas indeléveis no Ocidente. No campo artístico, as composições plásticas retornam à ordenação racional, a antiguidade greco-romana é novamente resgatada, assim como o classicismo renascentista. Documentos veementes da cultura artística da Roma antiga são escavados por toda Itália e pelos territórios do Império Romano, as cidades de Herculano e Pompéia, soterradas pela erupção vulcânica do Vesúvio trazem à lume o cotidiano e a arte de um povo pragmático e civil.

Logo o mundo é invadido por publicações e gravuras que informam sobre os achados arqueológicos e os ícones deles influenciarão em todos os gêneros artísticos, fornecendo modelos para toda sorte de solução estética, de móveis à

penteados, de pintura parietal à indumentária. A escultura reagirá com o retorno à sobriedade, as boas e equilibradas regras de proporção, a harmonia entre as partes, às fisionomias tranqüilas e contemplativas, às posturas quietas, ao caimento natural das vestes sobre os corpos, a uma elegância e refinamento.

Toda esta história que começa no período gótico e termina na vigência do neoclássico está registrada na imaginária brasileira, ibérica e européia e pode ser analisada a partir de coleções privadas e dos acervos dos mais importantes museus de arte sacra, como o do Museu Abelardo Rodrigues, em Salvador, Bahia. História que exemplificaremos com o mais significativo deste acervo, tão significativo que desde sempre têm sido escolhido para os lugares de destaque das exposições permanentes do Museu.

Principiaremos pela Virgem com o menino, escultura provavelmente realizada no século XVII. Nela todas as características da estatuária renascentista e até mesmo de transição entre o gótico e o renascimento se manifestam. A Virgem está de pé, em posição frontal, com o menino no braço esquerdo, olhando para a frente, para o observador, como sua mãe. A túnica da Virgem desce em pregueados verticais, escondendo os pés com sua barra dourada. Esta barra quebra-se homoganeamente no limite entre a perna e o pé, gerando pregas que se abrem em leque, em um efeito muito semelhante ao do gótico flamengo. O manto azul embora com pregas profundas perfaz um movimento contido, quase natural. Não há dramaticidade, mas sobriedade e calma até na cabeleira da Virgem, que se separa em mechas simétricas, caindo sobre os ombros. O ângulo privilegiado de observação da peça é o frontal. Fisionomicamente também não há movimento, nem expressão de sentimentos extremados, havendo uma delimitação clara entre o espaço da escultura e o do observado (do fiel). O corpo da Virgem tem, a partir do pescoço, oito vezes a altura da cabeça, garantindo com isso uma harmonia de proporções.

Como contraponto o São Miguel Arcanjo expressa todas as características da escultura barroca, seu traje constitui-se de uma policromia que imita tecidos bastante ornamentados, com padrões diferentes, que remetem a brocados de seda e adamascados, bordados a fio de ouro. O jovem arcanjo subjuga a besta fera representada com fisionomia carrancuda, com chifres na cabeça e asas de morcego nas costas. São Miguel fita-o serenamente, afinal a luta tinha sido

vencida, o bem triunfou mais uma vez sobre o mal. O “patos” da cena concentra-se na fisionomia do diabo, contrapondo-se a vivacidade jovial e otimista do semblante do arcanjo.

O que mais destaca o santo é a opulência, cromatismo e movimentação de suas vestes. O manto é vermelho, dramático e artificialmente movimentado, com uma energia, que nos remete ao movimento da luta que acabava de ser concluída. Nessas vestes identificamos quatro padrões diferentes de tecidos, do mais simples ao mais decorado, sempre com abundante douramento. O triunfo do arcanjo é acentuado pelo capacete com penacho de plumas. De qualquer ângulo que se veja a peça revela aspectos próprios requerendo do fruidor a exploração de todas as possibilidades de visualização da peça, o jogo de linhas e movimentos contrários acentua-se nas diagonais da indumentária e dos membros do arcanjo, sobretudo na perna esquerda que pisa a cabeça do demônio, enquanto a direita fixa-se na base. É sem dúvidas, uma peça que denuncia grande mestria técnica, estética e expressiva do escultor e que verdadeiramente convencia os fiéis e infiéis do papel do arcanjo, de combatente contra o mal.

Protótipo de candura é a Nossa Senhora do Leite, seu olhar de mãe zelosa é comovente. Graças a um acidente descobriu-se que a escultura é de um material pouco usado, a cera de carnaúba policromada e dourada. Nossa Senhora apresenta-se modelada em busto com o fundo plano e fixo no fundo de uma caixa emoldurada com vidro, aperta com dois dedos o bico do peito direito para amamentar o menino Jesus, esse, num gesto de fatura olha sorridente para o observador sem desapegar as mãos do seio da mãe. Trata-se de uma escultura singular, que só existe no acervo do MAR.

Santana ensina os evangelhos à Virgem Maria, o faz com carinho e acolhimento, têm-na suspensa na mão esquerda e com a direita apóia a perna esquerda da filha. Maria sustenta um livro aberto e fita-o com atenção sob o olhar também atento da mãe. Nessa peça o escultor materializou um momento de contrição, de intimidade expresso principalmente nas linhas sinuosas do véu e do manto de Santana, que integrados perfazem um esse que começa no véu da mãe e termina na cabeça da filha.

A erudição barroca do São Joaquim nos conduz ao estado piedoso no qual o santo se encontra. Sua cabeça levemente inclinada para a esquerda, com

olhos de piedade e sobranceiras contraídas; a boca entreaberta, a barba cheia com madeixas revoltas e divididas. A mão direita tensionada com as veias alteradas toca no coração com os dedos longos, ampliando a expressividade do gesto. Os movimentos das vestes também contribuem para a materialização de sentimentos, que são desencadeados no fruidor, mas o “patos” da figura concentra-se na face e na mão direita.

Nesta peça temos todas as características formais do barroco mais evoluído, inclusive o conceito de “obra aberta”, o observador que diante da Virgem com o menino do século XVI se sente fora da representação, no espaço que é destinado à observação, diante do São Joaquim ele se sente cúmplice, testemunha ocular da cena, e não há como não se envolver emocionalmente. Era essa a pretensão da Igreja tridentina², a reconquista dos velhos fiéis e a conquista de novos, através da comunicação quente, emotiva da arte, linguagem que contrastava com o racionalismo, contenção e despojamento da comunicação protestante que se dava exclusivamente pela leitura da Bíblia, pelas orações e pela música e canto, únicas artes presentes nos cultos protestantes.

Nossa Senhora Rainha dos Anjos foi concebida de uma maneira muito singular. Sua modelagem é achatada, os anjos meninos se distribuem agarrando-se nas extremidades do manto da Virgem, localizando-se o menino Jesus de pé, sobre o braço esquerdo muito alongado da mãe e apoiado na altura das axilas pela mão direita. A Virgem coroada pisa numa serpente que quase morde o rabo e tem a cabeça para baixo, quando o comum é se posicionar para cima. O pé esquerdo da Virgem está sob a serpente e o direito sobre a extremidade do réptil, pouco antes da cabeça. Essa posição contrária dos pés contraria o cânone de representação e dá à peça um sabor especial. O verso da escultura contradiz a movimentação do seu anverso com cabeleira maciça da Virgem e um manto de pregueado duro e reto. Para o artista a parte de trás pouco interessava já que ficaria voltada para a parede. É, sem dúvidas uma interpretação brejeira e especial do artista popular, que livre das regras, experimentava soluções espontâneas, vigorosas e de grande originalidade.

As duas esculturas que representam a Virgem Maria e Santa Isabel inspiraram o museólogo Guilherme Figueiredo, quando diretor do MAR a exibi-las uma

defronte a outra, na encenação do encontro. O resultado desta disposição museográfica foi surpreendente e desde então não há outra forma de apresentá-las que não seja essa. As duas figuras estão contagiadas pela alegria de se verem, sentimento verificável na expressão facial, no gestual e nas vestes esvoaçantes, com dobras que evoluem em sentidos contrários e pregas profundas que sob a iluminação natural ou artificial, produzem o contraste entre luz e sombra, tão próprio da linguagem barroca. Os tecidos dos trajés são tão ricos, que em nada lembram a pobreza dessas mulheres. O visitante chega a sentir o vento que produz o farfalhar das vestimentas. As marcas estilísticas que encontramos neste erudito par abundam nas demais peças do Museu.

NOTAS

¹ SILVA-NIGRA, Dom Clemente Maria. Frei Agostinho da Piedade, Frei Agostinho de Jesus e o arquiteto Frei Macário de São João. UFBA, 1971. p. 14-21.

² Relativo ao Concílio de Trento. Conjunto de reuniões ocorridas na cidade de Trento na Itália, de 15 a 15 com o fim de discutir pontos da teologia e prática católica criticados pela Reforma Protestante.

REFERÊNCIAS

CARDIM, Pe. Fernão. *Tratados da terra e gente do Brasil*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, 337 p. (outras margens).

Concilio de Trento, *Documentos del Concilio de Trento* (www.multimedios.org/docs/d000436/p000013.htm) acesso em 15/05/2006)

DELUMEAU, Jean. *Des religions et des hommes*. Paris: Desclée de Brouwer, 1997. 410. p. il.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho. *A arte da talha no Porto na época barroca*. Porto: Arquivo Histórico/Câmara Municipal do Porto, 1989. 2 v.

LABOA, Juan María. *Cristianismo 2000 anos de história*. Lisboa, Inapa, 1999. 322p. il.

RÉAU, Louis. *Iconografia del arte Cristiano, Iconografia de la Bíblia, Nuevo Testamento*: Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996. T. 1, v. 2. 782 p.

SILVA-NIGRA, Dom Clemente Maria. *Frei Agostinho da Piedade, Frei Agostinho de Jesus e o arquiteto Frei Macário de São João*. Universidade Federal da Bahia, 1971. 160 p.

VAINFAS, Ronaldo et SOUZA, Juliana Beatriz de. *Brasil de todos os santos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. 75 p. il. (Descobrimdo o Brasil).

Luiz Alberto Ribeiro Freire – Doutor em História da Arte – Universidade do Porto, especialista em cultura e arte barroca pela UFOP – Bacharel em Museologia pela UFBA, Licenciado em Letras com Francês pela UCSAL. Professor de História da Arte Brasileira da Escola de Belas Artes da UFBA, autor do livro “A talha neoclássica na Bahia”.