



ARTE BARROCA

BAROQUE ART

Mostra do **Redescobrimento**
B R A S I L 5 0 0 É M A I S

Mostra do





redescobrimo



Fundação Bienal de São Paulo

500 ANOS ARTES VISUAIS
BRASIL

Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais



Presidente President

Edemar Cid Ferreira

Vice-Presidente Vice President

Pedro Paulo de Sena Madureira

Diretores Directors

Beatriz Pimenta Camargo

Pedro Aranha Corrêa do Lago

René Parrini

Conselho de Administração Board of Trustees

Edemar Cid Ferreira
Presidente da Diretoria Chairman of the Board

Pedro Paulo de Sena Madureira
Vice-Presidente da Diretoria Vice Chairman of the Board

Carlos Bratke
Presidente da Diretoria Chairman of the Board **Fundação Bienal de São Paulo**

Beatriz Pimenta Camargo

Pedro Aranha Corrêa do Lago

Julio Landmann

René Parrini

Luiz A. Seraphico de Assis Carvalho
Presidente do Conselho de Administração Chairman of the Administrative Council **Fundação Bienal de São Paulo**

Francisco Weffort
Ministro da Cultura Minister for Culture

Marcos Mendonça
Secretário de Estado da Cultura Secretary for Culture, State of São Paulo

Rodolfo Konder
Secretário Municipal de Cultura Municipal Secretary for Culture, São Paulo

Conselho Fiscal Audit Committee

Álvaro Augusto Vidigal

David Feffer

Mendel Aronis

Conselho de Imprensa Media Relations Panel

Andrea Carta
Carta Editorial

Domingo Alzugaray
Editora Três

João Roberto Marinho
Organizações Globo

Luiz Fernando Levy
Gazeta Mercantil

M. F. do Nascimento Brito
Jornal do Brasil

Octavio Frias de Oliveira
Folha de S. Paulo

Roberto Civita
Editora Abril

Ruy Mesquita
O Estado de S. Paulo

Conselho Consultivo Advisory Council

Cláudio Lembo

João Sayad

José Ermírio de Moraes Filho

Mauro Salles

Roberto de Oliveira Campos

Roberto Teixeira da Costa



Conselheiros Council Members

Francisco Matarazzo Sobrinho

1896-1977

Presidente Perpetuo President in Perpetuity

Conselho de Honra Honorary Council

Oscar P. Landmann Presidente Chairman
Alex Periscinoto
Celso Neves
Edemar Cid Ferreira
Jorge Eduardo Stockler
Jorge Wilhelm
Luiz Diederichsen Villares
Maria Rodrigues Alves
Roberto Muyiaert
Julio Landmann

Adolpho Leirner
Alex Periscinoto
Álvaro Augusto Vidigal
Angelo Andrea Matarazzo
Antonio Henrique B. Cunha Bueno
Áureo Bonilha
Beatriz Pimenta Camargo
Benedito José S. de Mello Pati
Beno Suchodolski
Caio de Alcântara Machado
Carlos Bratke
Celso Neves
Cesar Giobbi
David Feffer
David Zylbersztajn
Diná Lopes Coelho
Edemar Cid Ferreira
Edgardo Pires Ferreira
Ernst Guenther Lipkau
Fernando Roberto Moreira Salles
Fernão Carlos Botelho Bracher
Giannandrea Matarazzo
Gilberto Chateaubriand
Hélène Matarazzo
Horácio Lafer Piva
Jens Olesen
João de Scatimburgo
Jorge da Cunha Lima
Jorge Wilhelm
José Ermírio de Moraes Filho
Julio Landmann
Lúcio Gomes Machado
Luiz A. Seraphico de Assis Carvalho Presidente
Manoel Ferraz Whitaker Salles
Marcos Moraes
Maria Rodrigues Alves
Mendel Aronis Vice-Presidente
Miguel Alves Pereira Vice President
Milú Villela
Oscar P. Landmann
Oswaldo Corrêa Gonçalves
Otto Heller
Pedro Aranha Corrêa do Lago
Pedro Franco Piva
Pedro Paulo de Sena Madureira
René Parrini
Roberto Civita
Roberto Duailibi
Roberto Maluf
Roberto Pinto de Souza
Rubens J. Mattos Cunha Lima
Rubens Ricupero
Sábato Antonio Magaldi
Salo Seibel
Sebastião de A. Prado Sampaio
Stella Teixeira de Barros
Thomaz Farkas
Wladimir Murtinho
Wolfgang Sauer



Curador-Geral
Chief Curator

Nelson Aguilar

Arquiteto
Architect

Paulo A. Mendes da Rocha

Coordenadora do Projeto
Project Coordinator

Suzanna Sassoun

Coordenadora da Itinerância Nacional
Coordinator for the Exhibition Itinerary in Brazil

Helena Severo

Coordenador da Itinerância Internacional
Coordinator for International Itinerary

Fausto Godoy

Coordenador de Eventos Paralelos Internacionais
Coordinator for International Ancillary Events

Emilio Kalil

Representante nos EUA
USA Representative

Marifé Hernández

Representante na França
France Representative

Claudine Collin

23 de abril a 7 de setembro de 2000

**Parque Ibirapuera
São Paulo**

**Pavilhão Lucas Nogueira Garcez
Pavilhão Ciccillo Matarazzo
Pavilhão Padre Manoel da Nóbrega**





ARTE BARROCA

BAROQUE ART

























SUMÁRIO

TABLE OF CONTENTS

- 28 **APRESENTAÇÃO**
FOREWORD
Edemar Cid Ferreira
- 32 **ARTE BARROCA**
MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO
BAROQUE ART
REDISCOVERY EXHIBITION
Nelson Aguilar
- 36 **A IMAGEM RELIGIOSA NO BRASIL**
THE RELIGIOUS IMAGE IN BRAZIL
Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira
- 80 **PORTUGAL**
- 88 **OFICINAS BENEDITINAS**
BENEDIT WORKSHOPS
- 98 **OFICINAS FRANCISCANAS E CARMELITAS**
FRANCISCAN AND CARMELITE WORKSHOPS
- 100 **OFICINAS JESUÍTICAS**
JESUIT WORKSHOPS

226 **TAIHA DOURADA**
GOLDED WOOD CARVING

234 **ORATÓRIOS E PRESEPIOS**
ORATORIES AND NATIVITIES

250 **TÉCNICA**
TECHNIQUE

257 **PRATARIA**
SILVERWARE

118 **ESCOLA BAIANA**
SCHOOL OF BAHIA

128 **ESCOLA MINERA**
SCHOOL OF MINAS GERAIS

144 **GOIÁS**

152 **ESCOLA PERNAMBUCANA**
SCHOOL OF PERNAMBUCO

164 **ESCOLA MARANHENSE E DO GRÃO-PARÁ**
SCHOOL OF MARANHÃO AND GRÃO-PARÁ

170 **ICONOGRAFIA**
ICONOGRAPHY

214 **IMAGENS PROCESSIONAIS**
SCULPTURES FOR PROCESSIONS



Mostra do Redescobrimento

constitui o panorama mais arrojado que já se projetou sobre a arte brasileira, abrangendo desde as grandes culturas pré-coloniais até a contemporaneidade. Não foram medidos esforços para reunir em seu bojo os objetos artísticos dos mais prestigiosos museus e coleções particulares nacionais e internacionais.

Para dar conta do empreendimento foi instaurada, no âmbito da Fundação Bienal de São Paulo, a Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais.

Não se trata de mera celebração, mas de um exercício crítico que há muito desafia a capacidade de realização de todos os que prezam a arte.

Pesquisas de historiografia artística, novos achados de sítios arqueológicos, acervos desconhecidos estão convocados nessa hora pela primeira vez.

Os 12 módulos que compõem a exposição ostentam a mesma dignidade.

Entre eles se incluem as artes populares, afro-brasileiras, indígenas e as imagens do inconsciente. Consuma-se o sonho do visionário crítico Mário Pedrosa, que defendeu a criação de um ponto de convergência que levasse em conta realizações contundentes e, no entanto, até agora estanques da arte nacional.

Curadores da mais reconhecida competência foram solicitados para levar a cabo essa visão integral e não excludente da cultura brasileira.

Os catálogos dedicados ao evento flagram os momentos altos desse encontro, acompanhados por ensaios dos respectivos especialistas.

A exposição em sua totalidade apresenta-se no Parque Ibirapuera, desenhado para comemorar um outro aniversário, o quarto centenário da cidade de São Paulo, em 1954. Naquela ocasião, o arquiteto Oscar Niemeyer, dando seqüência a trabalhos que integram construção à paisagem, concebeu um conjunto de edificações em meio ao verde. O todo visa ao lazer de uma comunidade, orientado pela articulação da arte e da técnica.

No ano 2000, ocorre a extensão desse anseio mediante a ocupação artística de três pavilhões e da restituição da marquise ao prazer do transeunte, que exerce o direito de ir e vir num passeio sombreado, ao abrigo das intempéries.

Três edifícios estão disponíveis para o desdobramento da mostra:

o Lucas Nogueira Garcez, famoso por sua forma semi-esférica, o Ciccillo Matarazzo, conhecido pelas Bienais, e o Padre Manuel da Nóbrega. Entre os módulos da exposição está a carta de Pero Vaz de Caminha, certidão de nascimento da nação brasileira, vinda da Torre do Tombo, expedida à cidade pela Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses antes de se endereçar a Brasília, Rio de Janeiro, Salvador e Recife.

O fato de a Mostra ocupar vários pontos do parque aponta para o entrelaçamento das entidades governamentais do Município e do Estado de São Paulo (detentoras dos prédios do Ibirapuera), a que vem se somar a iniciativa privada, principal fomentadora do evento.

O que ultrapassa a capacidade de ser exposto está contemplado em uma instalação virtual, meio apropriado para dar conta de manifestações artísticas de cunho territorial, como os sambaquis do litoral do país, a arte rupestre registrada em reservas naturais e as cerimônias indígenas, seus rituais e inscrições corporais. A comunicação daquilo que extravasa os limites físicos necessita de um veículo inédito capaz de propiciar um acréscimo substantivo à percepção.

A projeção gerada com tecnologia de alta definição digital desempenha esse papel.

A mostra em São Paulo e sua itinerância no solo pátrio tornam sensível a noção de cidadania pela incorporação do legado artístico, criando um novo momento na auto-estima do brasileiro.

No circuito internacional, a viagem de nosso patrimônio, em estreita colaboração com a curadoria dos mais prestigiosos museus do mundo, revelará e afirmará uma nova dimensão do país, até então desconhecida, na cena globalizadora contemporânea.

Para tanto, o governo brasileiro credenciou nossa Associação para responder a tudo o que toca às artes visuais no aniversário do Brasil, consagrando uma vocação voltada para a atualização da sensibilidade e da inteligência crítica nacionais.

Edemar Cid Ferreira

Presidente da Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais



Rediscovery Exhibition

is the boldest panorama of Brazilian art ever produced, encompassing everything from the great precolonial cultures to contemporary production. No effort has been spared in uniting this selection of artworks from the most prestigious museums and private collections in Brazil and abroad. This event is being managed by an organization especially created by the Fundação Bienal de São Paulo for this purpose, the Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais.

This is not just a celebration, it is an exercise in analysis and inquiry, presenting a unique challenge to all those who appreciate the visual arts. Art-historiographical research, new findings from archaeological sites and objects from previously unknown collections are presented together for the first time. The themes of the exhibition's 12 modules reflect the same groundbreaking attitude: they range from popular and Afro-Brazilian arts to native art and images of the unconscious. This is the realization of the dream of the visionary critic Mário Pedrosa, who called for the creation of a focal point where traditional bastions of Brazilian art would become agents for incisive reflection.

A team of distinguished curators has been assembled to produce this comprehensive and nonexclusionary view of Brazilian culture.

The catalogs for the event highlight the most significant results of this encounter, complemented with essays by the respective specialists.

The full version of the exhibition will take place in Ibirapuera Park, designed for an earlier commemoration, the 4th centennial of the city of São Paulo in 1954. On that occasion architect Oscar Niemeyer designed a set of buildings consistent with his practice of integrating architecture within the landscape. The technical and aesthetic excellence of the ensemble was in keeping with the wooded park's leisure character. Now, in the year 2000, the original project is revitalized through the integrated use of three of the buildings and the renewed functioning of the marquis, protecting visitors from inclemencies and providing shade during walks from one site to another.

The three buildings used for the exhibition are: the Lucas Nogueira Garcez building, famous for its semispherical shape, the Ciccillo Matarazzo building, well known as the venue of the São Paulo art biennials, and the Padre Manuel da Nóbrega building. One of the exhibition's modules features the letter of Pero Vaz de Caminha, the birth certificate of the Brazilian nation, sent to the city by the National Commission for the Commemoration of the Portuguese Discoveries before traveling to Brasília, Rio de Janeiro, Salvador and Recife.

That the exhibition will occupy various sites within the park reflects the spirit of cooperation among the governmental entities of the City and State of São Paulo (owners of the Ibirapuera buildings), to which are added private enterprise, the driving force of the event.

Whatever cannot be exhibited by traditional means will be shown in a virtual installation, allowing for the presence of artistic manifestations from throughout the Brazilian territory: the *sambaquij* mounds of the coast, cave and rock art, even the indigenous ceremonial art, their rituals and body paintings. These virtual presentations will rely on innovative media to maximize their presence and sensorial impact. The resources employed include HDTV, the best visual-display technology available in the world today.

The exhibition in São Paulo and its travels around Brazil will heighten civic awareness through appreciation of our artistic heritage, fostering unprecedented levels of Brazilian self-esteem.

Internationally, as our heritage travels abroad in co-curatorship with the world's most prestigious museums it will define a new dimension for the Brazilian nation, asserting Brazil's presence within the context of globalization.

For this, the Brazilian government has authorized our Association to respond to everything concerning visual arts during Brazil's anniversary, officially recognizing our longstanding commitment to promoting awareness and appreciation of our nation's art.

Edemar Cid Ferreira

President of the Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais

ARTE BARROCA MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO

NELSON AGUIJAR

Curador-Geral
Brasil 500 Anos Artes Visuais

BAROQUE ART REDISCOVERY EXHIBITION

NELSON AGUIJAR

Chief Curator
Brasil 500 Anos Artes Visuais

Com o choque cultural do modernismo, o barroco sai das profundezas onde o século XIX o havia relegado, sobretudo a partir do advento do neoclassicismo. O sintagma “barroco colonial” embutia uma idéia de atraso, de provincialismo, que o poder sucessivamente real, imperial e republicano do Rio de Janeiro fazia questão de confirmar.

A mudança da situação principia-se com a exposição de pintura de Anita Malfatti em São Paulo, 1917, onde se apresenta inteiramente assimilada a lição do expressionismo haurida durante a estada na Alemanha. O Homem Amarelo ou A Onda testemunham, mais do que variação do gosto, a transformação global do contato do homem com o mundo. Uma série de obras tornada invisível pela prevalência das normas clássicas descortina-se abruptamente pelo desvendamento de outra percepção artística.

O impacto de telas onde o desenho e a cor existem por si mesmos, desatrelados da exigência naturalista, fornece o paradigma para uma poética revolucionária, a ponto de unir artistas que não se conheciam em torno de um programa de renovação que iria desembocar na Semana de Arte Moderna de 1922.

O primeiro efeito da secessão foi reavaliar a história da arte brasileira em busca de um diagnóstico que a imunizasse da retórica parnasiana. Os modernistas detectaram na vinda da missão francesa de 1816 e na subsequente instauração da Academia de Belas Artes a obliteração da vontade artística nacional. O caminho aural do barroco, índice de fusão das três etnias formadoras do país, viu-se interrompido pela chegada dos cultores da antigüidade greco-romana. Mais do que isso, transplantou-se o padrão de um país que

The cultural shock of Modernism made the Baroque reemerge from the depths to which the nineteenth century had relegated it after the advent of Neoclassicism. “Colonial Baroque” became a stigma epitomizing the very concept of backwardness, of provincialism, which the successive powers of Rio de Janeiro, whether royal, imperial or republican, insisted on confirming.

The exhibition of Anita Malfatti’s works in São Paulo, in 1917, representing a fully assimilated lesson in expressionism that her stay in Germany provided, marked a turning point. More than a mere change of taste, *O Homem Amarelo* (The Yellow Man) or *A Onda* (The Wave) bear witness to the all-embracing transformation of man’s relation to the world. A number of works which had been rendered invisible by the prevalence of classic criteria are suddenly unveiled through the unfolding of a different artistic perception.

The impact of paintings in which drawing and color exist each for its own sake, released from the requirements of naturalism, supplies the paradigm for a revolutionary poetry, capable of uniting artists who do not know each other in a program of renewal, culminating in the Week of Modern Art in 1922.

The first effect of the secession was to reevaluate the history of Brazilian Art, in search of a formula that would render it immune to Parnassian rhetoric. The modernists dated the obliteration of the National artistic will from the time of the visit of the French mission in 1816 and the subsequent establishment of the Academy of Fine Arts. The dawn of the Baroque development, which saw the merging of the three ethnic groups that founded the nation, was interrupted by the arrival of the devotees of Greek-Roman antiquity. Furthermore, what had been transplanted were the standards of a country that rejected altogether the Baroque experience. Suffices to remember how coldly Bernini was received in the France of Louis XIV.

Mário de Andrade led the recovery of colonial religious art, relying instead on the freedom of German esthetics, which he considered better suited for dealing with phenomena distant from classical naturalism, such as the art of the

rejeitou em todas as ocasiões a experiência barroca. Basta pensar na recepção fria que encontrou Bernini na França de Luís XIV.

Mário de Andrade comandou o resgate da arte religiosa colonial, apostando na abertura da estética alemã, por considerá-la capaz de lidar com fenômenos distantes do naturalismo clássico, como a arte da época das invasões germânicas, bizantina, gótica, barroca e de povos periféricos. Essa escolha cultural foi feita com um grau de discernimento muito desenvolvido, a partir dos antropólogos que serviram de fonte a *Macunaíma*, como Theodor Koch-Grünberg e Karl van der Steinen, dos escritos sobre arte de Wilhelm Worringer, da musicologia de Eduard Hanslick.

A ponte do reconhecimento passa por Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, ponto de convergência da sensibilidade modernista. O ensaio de Andrade sobre o artista tem a mesma força transgressora que *Macunaíma*, redigido na mesma época, 1928. Serve-se fartamente de vocábulos tupis para dar conta da mestiçagem afro-brasileira que iria fomentar a última etapa da arte colonial, o que confere ao narrador o estatuto de um historiador indígena. A valorização da igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto e do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas do Campo transitava através da longa citação no original do relato de viagem do francês Auguste de Saint-Hilaire – o ritmo sincopado de frases que parecem obedecer o som de atabaques, a substituição da língua escrita pela oral. O resultado extravasava as limitações espaciais temporais, instituindo Aleijadinho como um artista que sai da geografia e da história para pertencer à eternidade da arte.

Essa consciência inteiramente voltada para a formação nacional possibilita a Mário de Andrade traçar a estratégia de política cultural do governo Vargas que resulta na fundação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1937.

Outro passo fundamental para o conhecimento da arte colonial foi dado pelo historiador de arte francês Germain Bazin, autor de duas monografias alentadas, *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil* e *O Aleijadinho e a Escultura Barroca no Brasil*, publicadas em francês em 1956/58 e 1963, respectivamente.

Tratou-se de uma paixão fulminante pelo barroco e pela obra de Antônio Francisco Lisboa em particular que obrigou o conservador-geral

epoch of the barbarian invasions, Byzantine, Gothic, Baroque and the art of the peoples of the periphery. This cultural alternative was the fruit of a profound insight, informed, to start with, by the anthropologists Theodor Koch-Grünberg and Karl van der Steinen, who provided the background for *Macunaíma*, Wilhelm Worringer's writings on art and Eduard Hanslick's musicology.

Antônio Francisco Lisboa, Aleijadinho (the Little Cripple), served as the point of recognition around which the modernist sensibilities converged. Andrade's essay on the artist had the same power of transgression as *Macunaíma*, written at the same time, 1928. Tupi Indian expressions were liberally used to convey the authenticity of Afro-Brazilian miscegenation which would have inspired the last stages of colonial art, thus conferring to the narrator the status of an indigenous historian. The praise of the church of São Francisco de Assis in Ouro Preto and of the Sanctuary of the Senhor Bom Jesus de Matosinhos in Congonhas do Campo is conveyed through a long quote in the original narration of the Frenchman Auguste de Saint-Hilaire's voyage, using a syncopated rhythm of sentences that seems to obey the beat of the atabaques (a typical Brazilian percussion instrument), thus replacing written language with oral communication. Temporal-spatial limitations having thus been overcome, Aleijadinho as an artist is made to transcend mere geography and history and to enter into the eternity of art.

This consciousness, completely concentrated on nation-building concerns, allowed Mário de Andrade to outline the strategy for the cultural policies of the Vargas' government, resulting in the founding of the Service for the National Historical and Artistic Heritage, in 1937.

The French historian of art, Germain Bazin, took another major step in advancing the study of colonial art in Brazil in his two voluminous monographs *Religious Baroque Architecture in Brazil* and *Aleijadinho and Baroque Sculpture in Brazil*, published in French in 1956/58 and 1963, respectively.

It was the kindling of an overpowering passion for the Baroque, and for the work of Antônio Francisco Lisboa in particular, that forced the general curator of the Louvre Museum's painting department to question his own received education and idiosyncrasies, to change the direction of his

do departamento de pinturas do Musée du Louvre a pôr em questão formação e idiosincrasias, mudar o rumo de seus interesses e mergulhar no universo barroco europeu e latino-americano, a fim de apreender a especificidade do fazer do maior artista cristão do século XVIII, no dizer de André Malraux.

Outro visitante francês de Minas Gerais, o fenomenólogo Henri Maldiney, parte da visão direta da obra de Aleijadinho, e não da história da arte. Em sua análise sobre o arquiteto e o escultor brasileiro, comunicada no colóquio da 22ª Bienal de São Paulo, em 1994, explicita a singularidade da Igreja de São Francisco de Assis:

“A articulação de tal espaço não é mecânica. Trata-se com efeito de um espaço sensível, engendrado pelo ritmo de campos pré-espaciais, cujos gradientes de profundidade e de abertura dependem dos vazios e dos cheios, das luzes e das sombras. O princípio de articulação do espaço conjuga-se ao princípio rítmico de distribuição da luz. O frontispício seria apenas uma face sem rosto, sem interioridade nem abertura, consagrado à irrealidade fixa do plano, se a irradiação luminosa de todas as superfícies nuas, planas e curvas, não entretencessem um mesmo espaço ótico, no qual a evidência da fachada se extasia na ascendência das torres. Toda a parte avançada do edifício exalta-se em sua ascensão. Suas pilastras, paralelas às colunas da fachada, mas cujo eixão ultrapassa, as conduzem além delas mesmas e liberam a elevação do frontispício do limite do frontão. Da mesma maneira, em visão lateral, o jogo dos cheios e dos vazios varia de um corpo do edifício a outro seguindo a disposição e a proporção das aberturas: essas constituem os cheios (zonas de sombra) em contraste com o vazio ativo das paredes nuas. As variações da luz se ordenam seguindo uma linha melódica cujas torres são os centros de atração em posição de dominante, não de tônica. Este sentido do espaço monumental como ente e ambiente da luz caracteriza em sua essência a arquitetura rococó”.

A partir da igreja de São Francisco de Assis, afirma Maldiney, a arte brasileira conquista sua origem, livrando-se dos começos. O próprio acontecimento político, a Inconfidência Mineira, verifica essa nova maneira de estar no mundo.

interests and plunge into the European and Latin-American Baroque universe, in order to grasp the specificity of the work of the greatest Christian artist of the eighteenth century, according to André Malraux.

Another French visitor to Minas Gerais, the phenomenologist Henri Maldiney, takes as his point of departure the direct appreciation of Aleijadinho's work, rather than an art history context. In his analysis of the Brazilian architect and sculptor, pronounced at the meeting of the 22nd Biennial of São Paulo, in 1994, he expounded upon the singularity of the Church of São Francisco de Assis:

“The articulation of such a space is not mechanical. It is, in effect, a perceptible space, engendered by the rhythm of pre-spatial fields, which measure of depth and of opening rests upon the interplay of emptiness and fullness, of light and of shadow. The principle of space articulation is conjugated with the rhythmic principle of the distribution of light. The frontispiece would be just an empty façade, without interiority or opening, consecrated to the fixed unreality of the plan, if the luminous irradiation of all the naked, flat and curved surfaces did not interweave one unique optical space, within which the evidence of the facade is enraptured by the soaring of the towers. All the overhanging of the building is exalted in its ascension. Its pilasters, parallel to the columns of the frontispiece, but which impetus surpasses them, lead them beyond themselves and release the elevation of the frontispiece from the limit of the gable. Similarly, from a side view, the interplay of full and empty spaces changes from one body of the building to another, following the layout and the proportion of the openings: these make up the full parts (shaded areas) in contrast with the active emptiness of the naked walls. Variations of light are organized following a melodic rhythm which steeples are the centers of attraction in a dominant position, not in the tonic one. This significance of the monumental space as both a being and an ambiance of light characterizes Rococo architecture in its essence”.

The church of São Francisco de Assis, states Maldiney, marks Brazilian art's conquest of its origins, freeing itself from mere 'beginnings.' The political event proper, the 'Inconfidência Mineira' (The Minas Gerais Rebellion) attests to this new way of being in the world.

The Brazilian Baroque is deeply indebted to foreign researchers. Besides those already mentioned, the American Robert C. Smith and the Englishman John Bury stand out in

O barroco brasileiro tem uma dívida grande com os pesquisadores estrangeiros. Além dos já mencionados, destacam-se o americano Robert C. Smith e o inglês John Bury. A curadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, cuja formação foi feita na Europa, conheceu de perto alguns deles. Com sua visão ao mesmo tempo poética e historiográfica, escolheu as imagens religiosas como campo privilegiado da análise da cultura brasileira dos primeiros séculos, desvendando aspectos originais de um campo de pesquisa pouco explorado.

A austeridade e o esplendor das imagens beneditinas seiscentistas traem os cânones da ordem. Nossa Senhora de Montserrat lembra menos uma Madona e mais uma governanta de família de alta linhagem que responde pelo menino Jesus. O escultor Frei Agostinho da Piedade transpõe a mescla paradoxal de majestade e reserva extraindo do barro apenas o desenho necessário, como se não quisesse interromper a continuidade da terra.

Já a vocação popular dos franciscanos comunica-se ao padroeiro da ordem abraçado ao Cristo seráfico do Museu de Arte Sacra de São Paulo, mediante a postura em êxtase, voltada para trás, do santo que se opõe à atitude impassível do Senhor, reforçada pela reta implacável que forma os membros inferiores, imperceptivelmente recurvos. Impressiona a dualidade entre as personagens sagradas, São Francisco vestido e o Cristo alado, desnudo, assinalando que o destino dos homens passa pelo despojamento, cujo índice está na alvura do panejamento sumário e das asas do Salvador.

Nossa Senhora da Conceição, procedente da redução jesuítica dos Sete Povos das Missões, tem o tom da devoção militante, orgulhosa de sua escolha espiritual. Os cabelos escorridos sobre o manto, as mãos em oração, as cabeças de anjos que consagram o pedestal não tiram a impressão de que a Virgem poderia pegar em armas se a situação dos índios sob sua custódia ficasse ameaçada.

Essas instituições são fomentadas pela curadoria de Myriam, balizada pelos longos anos de dedicação ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, assim como por seu magistério, onde tenta quebrar, pelo exemplo, a timidez dos alunos assustados com a autoridade dos estrangeiros e dos brasileiros da chamada “geração heróica do IPHAN”, sob a liderança carismática de Rodrigo Melo Franco de Andrade.

this context. The Curator Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, who studied in Europe, got to know some of them well. Her poetic and historiographic outlook led her to choose religious images as a privileged field for analyzing the Brazilian culture of the first centuries, unraveling original aspects of a little explored field of research.

The austerity and splendor of the seventeenth century Benedictine images betray the canons of the order. Our Lady of Montserrat reminds us less of a Madonna and more of a governess of a high-class family in charge of the child Jesus. Sculptor Agostinho da Piedade transposes the paradoxical mixture of majesty and restraint, extracting from the clay only the necessary design, as if not wanting to despoil the chastity of the soil.

On the other hand, the popular vocation of the Franciscans pervades the patron of the order embraced with the seraphic Christ in the Sacred Art Museum in São Paulo, where the posture in ecstasy of the saint, turned backwards, is opposed to that of the impassible attitude of the Lord, reinforced by the relentless straight line formed by the imperceptibly curved lower limbs. The duality between the sacred characters is impressive. São Francisco dressed and Christ winged, naked, pointing out that men's destiny passes through dispossession, underscored by the purity of the Savior's scarce draping and wings.

Our Lady of the Immaculate Conception, originally from the Jesuit outpost of Sete Povos das Missões (the Seven Peoples of the Missions), displays a sense of militant devotion, proud of having made the right spiritual choice. Despite the hair spread over the cloak, the hands clasped in prayer, the heads of the angels of the pedestal do not take away the impression that the Virgin could take up arms if the situation of the Indians under her protection came under threat.

These institutions are enhanced by Myriam's curatorship, distinguished for the long years of dedication to the Institute of the National Historical and Artistic Heritage (IPHAN), as well as for her teaching in that she tries to overcome, by personal example, the shyness of her students, frightened by the authority of the foreigners and of the Brazilians of the so-called "heroic generation of IPHAN," under the charismatic leadership of Rodrigo Melo Franco de Andrade.

A IMAGEM RELIGIOSA NO BRASIL

MYRIAM ANDRADE RIBEIRO DE OLIVEIRA
CURADORA

THE RELIGIOUS IMAGE IN BRAZIL

MYRIAM ANDRADE RIBEIRO DE OLIVEIRA
CURATOR

Capítulo I

A IMAGEM RELIGIOSA NA TRADIÇÃO CRISTÃ E SEU EMPREGO NA
ERA BARROCA

O uso de imagens sagradas como suporte do culto religioso, oficial ou doméstico, é universal. Confeccionadas nas mais variadas formas e materiais e cumprindo funções diversificadas para atender a todos os tipos de necessidade do ser humano, sua presença é atestada em diferentes culturas desde épocas remotas. De um modo geral, as principais religiões históricas distinguem três categorias básicas de imagens: as representações de deuses e divindades que personificam o sagrado pela própria natureza, as de seres intermediários, como anjos e gênios, que dele participam de formas diversas, e as de homens e mulheres excepcionais, propostos como modelos ou intercessores, como os *bodhisattvas* do budismo e os santos cristãos.

As comunidades cristãs primitivas, inseridas no contexto cultural clássico, rejeitaram inicialmente figurações antropomórficas de imagens sagradas, e em particular as do Cristo feito Homem, para distingui-se das crenças pagãs greco-romanas, cujos deuses eram assim representados. Foi somente a partir do Século III que começaram a aparecer cenas bíblicas nas catacumbas, estendidas às igrejas no século seguinte, com a oficialização da Religião Cristã em 313 pelo imperador Constantino. Desde então essas representações passam a incluir episódios do Novo Testamento e cenas da vida do Cristo e da Virgem Maria, bem como dos primeiros santos da era cristã.

Chapter I

**THE RELIGIOUS IMAGE IN THE CHRISTIAN TRADITION
AND ITS ROLE IN THE BAROQUE ERA**

The use of sacred images whether in religious, public or private worship is universal. They have existed in every culture since ancient times, created in all conceivable shapes, fashioned out of every substance, and made for any number of purposes, in order to fulfill every possible human need.

Generally speaking, the major historical religions recognize three basic categories of images: those of gods and divinities, which inherently embody the sacred, icons of intermediate beings such as angels and spirits, which also partake of the sacred in various ways, and those of outstanding men and women, put forth as models or emissaries, such as the Buddhist *bodhisattvas* and the Christian saints.

Influenced in the classical tradition, primitive Christian communities initially rejected anthropomorphic portrayals of sacred icons, particularly those of Christ as Man, thus differentiating themselves from the Greek-Roman portrayals of pagan gods. Biblical scenes only began to appear in the Catacombs in the third century, spreading to churches in the following century, once the Christian religion was officially accepted in 313. The icons then began to include episodes from the New Testament and scenes of the lives of Christ, the Virgin Mary, as well as of the first Saints in the Christian era.

Os primeiros santos do cristianismo foram os mártires das grandes perseguições do Império Romano, cultuados de forma espontânea nos locais em que haviam sido suplicados e naqueles para onde haviam sido trasladados os despojos de seus corpos, venerados como reliquias. Quando a nova religião saiu da clandestinidade, o culto dos santos estendeu-se à categoria dos chamados confessores, incluindo eremitas, religiosos e bispos que haviam dado "testemunho da fé" sem efusão de sangue. A "santidade" era estabelecida por reconhecimento tácito dos fiéis ou por aclamação, e ratificada pelo bispo da diocese, sem maiores formalidades. Esse sistema de canonização informal perdurou durante toda a Idade Média, dando origem a um grande número de santos ligados às tradições locais de diferentes regiões da Europa, cuja realidade histórica freqüentemente se mesclava com eventos fantásticos e inverossímeis, como os relatados na *Lenda dourada* do dominicano Jacques de Voragine, que teve grande influência na arte religiosa.¹

A partir do século XII, com o fim de evitar abusos e limitar exageros e inexactidões, o reconhecimento oficial dos santos para culto público nas igrejas passa a ser de competência exclusiva dos papas, através dos processos de beatificação e canonização, para que o candidato pudesse ser testado com bases seguras, tanto pelo exercício em alto grau das virtudes teológicas e cardinais² quanto pela realização de milagres que atestassem sua relação com o sobrenatural. Ambos terminavam com cerimônias de grande solenidade na Basílica de São Pedro, em Roma, que atingiram extraordinário fausto na época barroca.

Nas canonizações eram estabelecidas as linhas gerais da iconografia do novo santo, que definia os aspectos particulares, possibilitando sua identificação nas representações artísticas. Além da auréola ou nimbo comuns a todos os santos, atributos de uso geral, como a palma do mártirio, o livro e o lírio, permitiam seu reconhecimento dentro de uma classe, notadamente as dos mártires, confessores, doutores da igreja e virgens (para as mulheres), enquanto os atributos específicos revelavam sua individualidade.

A multiplicação de imagens em escultura, pintura, vitrais e mosaicos nos locais do culto cristão ao longo da era medieval suscitou reações iconoclastas, entre as quais a de maior gravidade foi a que sacudiu o Oriente cristão no século VIII em torno da questão dos ícones bizantinos. A posição oficial assumida pela Igreja no II Concílio de Nicéia, convocado em 787, foi, nessa e em outras ocasiões semelhantes, de decisiva defesa da legitimidade do culto das imagens, baseada na tradição herdada da era apostólica nos primórdios do Cristianismo. Essa legitimização ancorava-se na tripla função que lhes era reconhecida pelos teólogos, "de reavivar a memória dos fatos históricos, estimular a imitação dos personagens representados e permitir sua veneração".³ Cinco séculos mais tarde o tom era ainda o mesmo, conforme se vê na seguinte passagem de São Boaventura:

The first Christian Saints were the martyrs of the great persecutions of the Roman Empire. They are spontaneously worshiped at both the sites of their Calvary and in the shrines where their mortal remains, venerated as relics, have been housed. When the new religion was no longer persecuted, worship of the Saints was extended to include confessors, which comprised the hermits, the faithful, and the bishops who had born witness to the faith without bloodshed. "Saintliness" was established by the faithful, either by tacit acknowledgment or public acclaim, and ratified by the bishop of the diocese with a minimum of formality. This system of unofficial canonization lasted throughout the Middle Ages, consecrating a significant number of Saints linked to the local traditions of many European regions. Historical reality thus often became entangled with fantastic and supernatural events, such as those narrated by Dominican Jacques de Voragine in the *Golden Legend*, which had a significant influence on religious art.¹

After the twelfth century, in order to avoid abuses and minimize exaggerations and inaccuracies, the official recognition of Saints to be venerated by the Church came under the sole purview of the Popes, through the processes of beatification and canonization. This created solid grounds for testing the prospective candidates, both in relation to the extent of their practice of theological and cardinal virtues,² and of their performance of miracles that might attest to their relationship with the supernatural. The two ended at the Saint Peter's Basilica in Rome, in highly solemn ceremonies, which reached extraordinary grandeur during the baroque period.

The canonization included a general definition of the particular characteristics of the new saint, thus allowing the latter to be identified in artistic portrayals. Besides the aureole or halo common to all saints, such details as the martyr's crown, the book, and the lily served to categorize the saints as martyrs, confessors, theologians or virgins (for women), even while specific attributes revealed their particular individuality.

Throughout the Middle Ages the proliferation of images in sculptures, paintings, stained glass windows and mosaics in Christian sites of worship, created iconoclastic reactions, the most serious of which affected Orthodox Christianity during the eighth century, and involved Byzantine icons. Based on the tradition inherited from the apostolic era of early Christianity, the official position of the Church whether at the second Nicaea Council, held in 787, or at other ecumenical councils, was to defend the legitimacy of icon worship. This was grounded in the triple function that theologians attributed to the images: "to revive the memory of historical facts, to foster the imitation of the characters depicted, and to allow them to be venerated."³ Five centuries later, the following passage by St. Bonaventura still echoed this decision:

*...images were not introduced into the Church for no good reason. There were three reasons for them: the lack of education of the humble, the waning of affections and the impermanence of memory. They were invented because of the lack of education of the humble, who, unable to read the written text, use sculptures and paintings as if they were books to educate themselves about the mysteries of our faith. They were also introduced as a result of the waning of affections, so that those who were not moved by hearing of Christ's actions, may be moved through contemplating with the body's eyes his presence in sculptures and paintings, since ultimately, what is seen stimulates the feelings more than what is heard ... And finally, due to the impermanence of memory, since what is heard is more easily forgotten than what is seen ... Thus, the images were created in churches through a gift from the divine, so that, by seeing them, we might remember the mercy we receive and the virtuous deeds of the saints.”⁴

“As imagens não foram introduzidas na Igreja sem causa razoável. Elas derivam de três causas: a incultura dos simples, a frouxidão dos afetos e a impermanência da memória. Elas foram inventadas em razão da incultura dos simples, que não podendo ler o texto escrito utilizam as esculturas e pinturas como se fossem livros para se instruir nos mistérios de nossa fé. Da mesma forma, elas foram introduzidas em função da frouxidão dos afetos para que aqueles cuja devoção não é estimulada pelos gestos do Cristo recebidos por intermédio dos ouvidos sejam provocados pela contemplação dos olhos do corpo em sua presença nas esculturas e pinturas, já que na realidade o que se vê estimula mais os afetos do que o que se ouve ... Finalmente por causa da impermanência da memória, já que o que se ouve é mais facilmente esquecido do que o que se vê ... Assim, por um dom divino, as imagens foram executadas nas igrejas para que vendo-as nos lembremos das graças que recebemos e das obras virtuosas dos santos.”⁴

Frei Boaventura escreveu este texto por volta de 1260, em um dos momentos de maior glória da história da arte cristã, o “tempo das catedrais góticas”, chamadas de “bíblias dos pobres” pela sua preocupação didática de tudo ensinar através de representações visuais: a história do mundo desde a criação, os dogmas da fé cristã, a exemplaridade das vidas dos santos, a hierarquia das virtudes e até mesmo a variedade das ciências, artes e ofícios.⁵ Do gosto pelas sistematizações e conceitualizações, nesse século XIII que viu o nascimento da *Suma Teológica* de Santo Tomás de Aquino e o desenvolvimento das universidades, resulta a distinção das diferentes modalidades do culto rendido às imagens, retomada na época da Contra-Reforma: *latría* para as representações do Cristo e das Três Pessoas da Santíssima Trindade, *hiperdúlia* para as de sua mãe, a Virgem Maria, e *dúlia* para os santos de um modo geral.

A Reforma protestante de Lutero, no século XVI – com sua ênfase no texto escrito da Bíblia, em detrimento das representações visuais, e na justificação pela graça divina, em detrimento da participação ativa dos homens –, trouxe em seu bojo uma nova crise iconoclasta, de consequências funestas para a arte religiosa nos países que aderiram ao movimento, principalmente a Alemanha e a Inglaterra, onde ocorreram destruições sistemáticas de imagens. Émile Mâle demonstrou, em um livro clássico sobre o assunto, como a arte religiosa comandada pela Igreja da Contra-Reforma constituiu em grande parte uma reação às teses protestantes, reafirmando a legitimidade do culto às imagens na liturgia católica e defendendo particularmente as representações das que haviam sido negadas de forma específica, como a Virgem Maria, os santos, o papado, os Sacramentos e as obras de misericórdia.⁶

Foi na última sessão do Concílio de Trento, realizada nos dias 3 e 4 de dezembro de 1563, que os cardeais de Roma definiram as regras sobre o tema da “invocação e veneração das Santas Imagens”. No texto oficial do decreto são retomadas as teses do II Concílio de Nicéia, acompanhadas de algumas precisões comandadas pelos novos tempos, como a ênfase na necessidade de prédicas frequentes, destinadas a esclarecer sua função e evitar abusos e o controle dos bispos diocesanos, de cuja aprovação passam a depender as novas imagens a serem colocadas nas igrejas.⁷

St. Bonaventura wrote this text around 1260, during one of the most glorious periods of the history of Christian Art, the “times of the Gothic Cathedrals,” also known as “Bibles of the poor,” because of their didactic interest in teaching everything through visual images, whether it be the history of the world since its creation, the dogmas of the Christian faith, the exemplary quality of the lives of saints, the hierarchy of virtues, or even the variety of sciences, arts and trades.⁵ During that same thirteenth century, which had witnessed both the birth of St. Thomas Aquinas’ *Summa Theologiae* and the development of universities, the taste for systematization and conceptualization gave way to the distinction which re-emerged during the Counter Reformation, in the way images are worshipped: *latría* for portrayals of Christ and the Three Persons of the Holy Trinity, *hiperdúlia* for those of his mother, the Virgin Mary, and *dúlia*, for saints in general.

In the sixteenth century, Luther’s Protestant Reformation emphasized the written text of the Bible to the detriment of visual portrayals, and justification through divine grace to the detriment of man’s active participation. As a result, it created an iconoclastic crisis, which was to have dire consequences for religious art in countries that adhered to the movement, particularly in Germany and England, where images were systematically destroyed. In his now-classic book on the subject, Émile Mâle showed how the religious art that the Counter Reformation Church imposed was primarily a reaction to the Protestant theses, reaffirming, instead, the legitimacy of venerating Catholic liturgical images, and particularly defending those specifically forbidden, such as those of the Virgin Mary, the saints, the papacy, the Sacraments and good works.⁶

At the last meeting of the Council of Trent, on December 3 and 4, 1563, the cardinals of Rome defined the rules on the issue of “invoking and venerating Sacred Icons.” The theses of the second Council of Nicaea were again taken up in the official text of the decisions of the Council, in addition to a few changes that the new times warranted. Among the latter, were the new emphasis on the need for frequent preaching in order to explain the purpose of the icons and prevent superstitious abuses, and the control by the diocesan bishops, who become solely responsible for approving any new images to be placed in the churches.⁷

A reafirmação enfática da tradição do culto às imagens, assumida oficialmente pela Igreja da Contra-Reforma, detonou o início de uma nova era na arte religiosa nos países católicos, marcada por uma série de escritos teóricos sobre o tema e uma extraordinária produção de obras ao longo dos séculos XVII e XVIII, que atingiu também as colônias da América, África e Ásia, integradas ao universo cultural europeu pelas grandes navegações. Reconhecidas como intermediárias visuais mais eficazes do que os textos escritos, as imagens se multiplicam para atender à demanda da prática devocional, particularmente as representações da Virgem Maria, dos anjos e dos santos, cuja função medianeira havia sido enfatizada em oposição às teses protestantes.

Preconizado nos livros de piedade da época, a exemplo dos *Exercícios Espirituais* de Santo Inácio de Loyola, o ideal de "identificação com os santos" é erigido em norma de devoção, estimulando em consequência o naturalismo das imagens para maior apelo visual, conforme o princípio enfatizado por Werner Weisbach:

"Dentro de las artes plásticas se acortan cada vez más las distancias entre lo celestial y lo terreno, se aproxima lo divino a lo humano con toda clase de ingeniosidades, artificios y recursos naturalistas y ilusionistas para que a las gentes de tipo medio les sea fácil y cómoda la posibilidad de identificación con lo Santo..."⁸

Foram as representações escultóricas que traduziram de forma mais adequada este ideal de identificação, pela sua maior capacidade de sugestão de "figurações vivas", passíveis de serem percebidas e tocadas em sua realidade corpórea tridimensional. Pelo fato de a acentuação do realismo exigir naturalmente o complemento da policromia, depreende-se que tenha sido a madeira, e não o mármore, o material por excelência da imaginária devocional da época barroca. Entretanto, essa regra não se aplica à Itália, e particularmente à cidade de Roma, onde a tradição clássica do emprego do mármore na estatuária continuou prevalecendo nos séculos XVII e XVIII, aliada à utilização preferencial de pinturas para exposição nos retábulos. Apesar de seu inegável apelo simbólico na expressão retórica do dogma cristão, essas esculturas religiosas monumentalizadas pelo mármore, de poderoso efeito ornamental na complementação dos ambientes arquitetônicos do barroco italiano, raramente suscitam práticas devocionais.

As Esculturas Devocionais na Época Barroca

The official and emphatic reaffirmation by the Counter Reformation Church of the tradition of venerating icons set the stage for a new era of religious art in Catholic countries. Characterized by a series of theoretical writings on the subject, as well as by an extraordinary production of works throughout the seventeenth and eighteenth centuries, it even affected the colonies in America, Africa and Asia, which had been appended to the European cultural universe through the great sea voyages. Visual representations were generally acknowledged to be more efficient than written texts, and thus images were reproduced to meet the demand of the pious, particularly the icons of the Virgin Mary, as well as those of the Angels and Saints whose mediating role had been stressed in opposition to the Protestant credo.

The ideal of "identification with the Saints" was highly exalted in such religious works of the period as St. Ignatius of Loyola's *Spiritual Exercises*, becoming a sacred standard, and consequently stimulating the naturally greater visual appeal of icons, in line with the principle emphasized by Werner Weisbach:

*"The distances between heaven and earth are becoming progressively shorter in the visual arts, the divine comes closer to the human with all kinds of subtleties, artifices, and naturalist and magical resources, so that it's easier and more comfortable for the average person to identify with the sacred..."*⁸

Sculpted images best captured this ideal identification, because they were more able to suggest "living portraits" with a three dimensional material reality, which could easily be recognized and touched. Since the emphasis of realism naturally required additional color, the material par excellence for the sacred imagery of the Baroque period was wood rather than marble. Nevertheless, this rule does not apply to Italy, and particularly not to Rome, where during the seventeenth and eighteenth centuries, the classical tradition of using marble for statues continued to prevail, together with the preference for exhibiting paintings in altars. In spite of their undeniable symbolic appeal as part of the Christian dogma, those religious sculptures, which are monumental by virtue of the marble and which have a powerful decorative effect that complements the architecture of the Italian Baroque, rarely elicited pious devotion, however.

A verdadeira pátria da escultura devocional barroca foi a Espanha, território de predileção da Contra-Reforma católica, que nele encontrou simultaneamente seus mais audaciosos defensores, na figura dos jesuítas e seus maiores místicos, personificados em Santa Teresa de Ávila e São João da Cruz. Os principais centros produtores foram Valladolid, onde viveu e atuou Gregório Fernández (1576-1636), e as cidades andaluzas de Sevilha e Granada, dos escultores Juan Martínez Montañés (1568-1649), Alonso Cano (1601-1667) e Pedro de Mena (1628-1688).

O estilo pessoal de Gregório Fernández, de um realismo atormentado, principalmente nas representações de temas da Paixão do Cristo, exerceu enorme influência em outros artistas, que tomaram freqüentemente suas imagens como modelo. O mesmo se deu com Montañés, mais sóbrio e concentrado, mas de extraordinária intensidade nas representações de estados místicos de união com Deus, particularmente sensíveis nos santos penitentes, como o São Jerônimo do Mosteiro de Santo Isidro do Campo. Sua influência pode ser detectada na melhor produção de Pedro de Mena, a exemplo da excepcional Madalena do Museu de Valladolid. Quanto a Alonso Cano, merecem especial referência suas representações da Virgem e em particular a série de Imaculadas, que tem na graciosa imagem da sacristia da Catedral de Granada seu principal expoente.

Comparativamente às espanholas, as esculturas devocionais portuguesas distinguem-se por uma maior sobriedade e serenidade, tidas como características tipicamente lusitanas. Acrescente-se uma certa melancolia, sensível até mesmo na obra de um escultor transplantado como Manuel Pereira (1588-1683), que viveu a maior parte de sua vida na Espanha. Mais acentuados no século XVII, esses aspectos marcam tanto a produção do artista beneditino frei Cipriano da Cruz (c. 1645-1716), da região de Braga, no Norte do país, quanto a dos escultores de Alcobça, na região de Lisboa. O século XVIII será marcado por uma maior diversificação regional, na esteira das duas principais escolas de Lisboa e do Porto, cuja produção foi grandemente estimulada pelo aumento das exportações para a Colônia brasileira nesse período.

A Igreja Católica, em todas as suas instâncias administrativas, foi evidentemente a principal cliente da encomenda. No topo da pirâmide, o Soberano Pontífice, seguido pelos bispos, párocos e clérigos de um modo geral, juntamente com as ordens religiosas, que conheceram fecundo reflorescimento na época barroca. Em termos de volume e abrangência geográfica, foram aliás estas últimas as principais responsáveis pela execução de esculturas devocionais no século XVII, tanto as de origem medieval – como as beneditinas, carmelitas, franciscanas e dominicanas – quanto as novas ordens engendradas pela Contra-Reforma, notadamente a dos jesuítas. No século seguinte, com a diminuição progressiva do poder temporal da Igreja e a decadência das ordens, a supremacia da encomenda passa para o setor privado do mundo católico, tendo em primeiro plano as associações leigas conhecidas pelos nomes de irmandades, confrarias e ordens terceiras, sob as mais variadas invocações de santos protetores. Proliferam em consequência os novos santos e modalidades de culto à Virgem Maria, numa espécie de desagravo aos ataques protestantes, aumentando a demanda de imagens em todos os níveis, inclusive os oratórios domésticos.

The real home of sacred Baroque sculpture was Spain, the favorite territory of the Catholic Counter Reformation and the place where it simultaneously was to find its most audacious defenders in the Jesuits and its greatest mystics, personified by St. Theresa of Avila and St. John of the Cross. The principal production centers were Valladolid, where Gregorio Fernández (1576-1636) lived and worked, and Seville and Granada, the Andalusian cities of the sculptors Juan Martínez Montañés (1568-1649), Alonso Cano (1601-1667) and Pedro de Mena (1628-1688).

The personal style of Gregorio Fernández, imbued with a wrenching realism, especially in his images on themes of the Passion of Christ, greatly influenced other artists, who often used his sculptures as models. The same was true of the more sober and concentrated Montañés, who was nevertheless extraordinarily intense in portraying mystical states of union with God, and particularly perceptible in the penitent saints, such as Saint Jerome from the Santo Isidro do Campo Monastery. His influence is apparent in the best works of Pedro de Mena, exemplified by the outstanding *Magdalene* of Valladolid Museum. As for Alonso Cano, his sculptures of the Virgin deserve special mention, particularly the sequence of the Immaculate Conception, best represented by the graceful image in the sacristy of the Cathedral in Granada.

Compared to the Spanish, the Portuguese sacred sculptures are more sober and serene, both of which are seen as typical national traits. In addition, there is a certain melancholy, which is apparent even in the work of an immigrant sculptor such as Manuel Pereira (1588-1683), who lived most of his life in Spain. These aspects were reinforced further in the seventeenth century, and marked the work of both Friar Cipriano da Cruz (c. 1645-1716) a Benedictine artist from the region of Braga in the northern part of the country, and of the sculptors from Alcobça, in the Lisbon region. The eighteenth century is characterized by greater regional variation, in line with the two main schools, those of Lisbon and Porto, whose work was greatly stimulated by the increase of exports to the Brazilian colony during that period.

The entire hierarchy of the Catholic Church was the main client for this production. The Pope was at the top of the pyramid, generally followed by the bishops, parish priests and clergy, as well as the religious Orders, which underwent a considerable revival, during the Baroque period. Indeed, the latter were primarily responsible for both the volume and the geographic range of the production of devotional sculptures during the seventeenth century. This included both those of Medieval origins – such as the Benedictines, Carmelites, Franciscans and Dominicans – and the new Orders created by the Counter Reformation, notably the Jesuits. As a result of the gradual decline in the temporal power of the Church and the waning of the Orders in the following century, the bulk of the work went to the private sphere of the Catholic world. At the top of the list were lay associations known by such names as *Fraternities, Brotherhoods and Third Orders* which were devoted to the most varied patron saints. Hence, new saints and ways of worshiping the Virgin Mary proliferated, in response to the Protestant onslaughts, and the demand for icons increased at all levels, including for family oratories.

Determinada pela encomenda, a destinação das esculturas é fator determinante de suas características, tanto no aspecto iconográfico básico, já que a invocação da imagem deveria ser facilmente identificada, quanto em seus aspectos técnicos e estilísticos. Quatro funções principais podem ser assinaladas às esculturas devocionais da época barroca, definindo em consequência tipologias diferenciadas: a exposição em retábulos de igrejas ou capelas, o uso em procissões e outros rituais católicos a céu aberto, a participação em conjuntos cenográficos, notadamente vias-sacras e presépios, e a inclusão em oratórios do culto doméstico.

A imensa maioria das esculturas religiosas produzidas na época barroca destinava-se à exposição em retábulos, tanto como enquadramento de pinturas sacras quanto como foco principal de atração. Observe-se que no primeiro caso é freqüente o uso do mármore ou, em obras mais tardias, a pintura branca uniforme das imagens em madeira, o que reforça sua função decorativa e diminui o apelo devocional, claramente atribuído às pinturas, como no barroco italiano ou no rococó dos países germânicos.

As principais características das esculturas concebidas especificamente para retábulos são, por um lado, sua expressividade dramática, tendo em vista o impacto visual à distância, e, por outro, sua adequação formal e estilística ao conjunto do retábulo. Assim, no apogeu do barroco ibérico, retábulos integralmente dourados e de complexa estrutura ornamental demandarão esculturas de formas agitadas e douramento abundante, aspectos esses que se suavizam no período rococó.

A expressividade dramática das imagens passa simultaneamente pela mímica fisionômica e retórica gestual dos movimentos do corpo, cujos princípios foram definidos por Bernini ao nível escultórico e levados a extremos naturalistas pela escola andaluza espanhola, com os recursos adicionais da policromia. Nesse caso o resultado final da obra dependerá da colaboração entre o escultor e o pintor, tornando-se uma espécie de gênero intermediário entre as duas artes.

Dois técnicas principais foram usadas na policromia das imagens ibéricas, a "encarnação" a óleo para as partes visíveis do corpo e o "estofamento" a têmpera para os panejamentos e acessórios de indumentária. Em caso de douramento, o processo mais usual era o do *sgraffito*, que consiste na superposição de uma camada de pintura colorida sobre o dourado prévio e sua retirada progressiva com um estilete, compondo desenhos ornamentais de padronagem. A fase da policromia incluía ainda a colocação de olhos de vidro, essenciais à sugestão de vida do olhar, e de outros complementos naturalistas, como lágrimas e gotas de sangue de resina. Na escultura hispânica foram também usuais as chamadas "telas encoladas", ou tecidos encorpados com tinta e presos com cola nas áreas de panejamento.

A intenção de dar às esculturas a aparência de "figurações vivas" atinge o ponto culminante nas imagens processionais, destinadas a serem vistas de perto e sob ângulos variados. Uma tipologia específica para esse fim, a chamada "imagem de vestir", difundiu-se no mundo ibérico e ibero-americano, conhecendo imensa popularidade até fins do século XIX. Cabeleiras naturais e roupagens verdadeiras, muitas vezes de grande suntuosidade, completavam a parte escultórica destas imagens, que tinham acabamento final apenas nas partes visíveis da cabeça, braço e pernas. Nas peças de maiores dimensões o tronco era às vezes substituído por uma armação de madeira em ripas, que oferecia a vantagem da diminuição do peso para o transporte nas procissões.

Produzido on demand, the destination of the image is the key factor in determining the sculpture's characteristics, both from the point of view of the basic iconography, since the sacred icon should be easily identified, and from its technical and stylistic aspects. The sacred sculptures of the Baroque period have four essential purposes, which in turn established different typologies: their exhibition in church altars or chapels; their use in processions and other outdoor Catholic rituals; their role in particular scenarios such as the Stations of the Cross and Nativity Scenes; and their inclusion in family oratories for private worship.

Most religious sculptures made during the Baroque period were designated for the altars, whether to frame the sacred paintings or as the visual centerpiece. It is interesting to note that in the first case, marble, or, in later works, the solid white paint of wooden icons was used. This reinforced their ornamental status to the detriment of the devotional purpose clearly attributed to the paintings of, for example, the Italian Baroque or Rococo in Germanic countries.

The main characteristic of sculptures specifically designed for altars were, on the one hand, their dramatic potential, in keeping the visual impact at a distance, and, on the other, the overall formal and stylistic fit with the altar as a whole. Thus, at the height of the Iberian Baroque, altars that were entirely gilded and had a complex decorative structure required sculptures whose shapes were lively and which were abundantly gilded, features that were later played down during the Rococo period.

Facial expressions and the eloquence of body gestures together determined the images' dramatic quality, defined by Bernini for sculptures, and taken to extreme naturalism by the Spanish Andalusian School, in their use of polychromatic techniques. Thus, the final impact of the work depended on the collaboration between the sculptor and the painter, creating a kind of intermediary genre between the two arts.

Two main techniques were used in the polychrome of the Iberian sculptures, the oil-based "incarnations" for the visible parts of the body and the tempera "stuffing technique" for the draping and clothing accessories. In the case of gilding, the most common procedure was *sgraffito*, which consisted of superimposing a layer of colored paint on the previous gold one and then gradually removing it with a stiletto, thus creating decorative patterned designs. The polychrome phase also included inserting glass eyes, ensuring a life-like quality to the image, together with other naturalistic additions, such as tears and blood drops made of resin. Also common in Hispanic sculpture, were the so-called "glued canvasses," fabrics that were stiffened with paint and glued onto the draping.

The effort to make the sculptures "life-like," culminated in the processional images, which were designed to be seen at close range and from different angles. A specific type, the so-called "image to be dressed," spread throughout the Iberian and Iberian-American world and remained very popular until the end of the nineteenth century. Often natural wigs of natural hair and sumptuous clothing completed the sculptures, and only the visible parts of the head, arms and legs received final finishing. In the larger pieces, the torso was sometimes substituted by a frame made out of wooden strips, thus making it lighter and easier to carry in the processions.

Os tipos iconográficos mais frequentes em imagens processionais foram os relacionados com as festividades da Semana Santa, notadamente o Cristo com a cruz às costas, que na Espanha era chamado de "Nazareno" e, em Portugal, "Senhor dos Passos". Essas festividades relacionadas com o ciclo da Páscoa incluíam também representações teatrais a céu aberto de episódios da Paixão do Cristo, cujas origens remontam aos Mistérios medievais. Fonte tradicional de inspiração para os artistas, esses "quadros vivos" fixados em conjuntos escultóricos de imagens em tamanho natural foram um dos grandes temas da iconografia cristã do período barroco. **Organizados em séries na seqüência das estações da Via-Sacra, podiam ter destinação processional, como na Espanha, ou organizar-se em pequenas capelas especialmente construídas para abrigá-los na topografia urbana das cidades, como em Portugal. Em ambos os casos recebiam a denominação de "Passos", termo derivado do antigo sistema de medição em passos das distâncias entre os diversos locais da Via-Sacra original, em Jerusalém.**

Versões mais abrangentes do tema, podendo congregar dezenas de capelas, figuram no programa dos "sacros montes", que conheceram grande popularidade no Norte da Itália e em Portugal. O Sacro Monte de Varallo, no Piemonte, chegou a ter 45 capelas, e o do Bom Jesus de Braga, em Portugal, cerca de 20.

A segunda tipologia de agrupamento cenográfico de imagens, que também conheceu o período áureo na época barroca, foram os populares presépios, ligados às festividades do ciclo do Natal. Originalmente montados nas igrejas, estendem-se progressivamente aos edifícios públicos e residências particulares, processo que acarreta a incorporação de novos personagens e cenas ao grupo básico formado pela Virgem, São José e o Menino Jesus na tradicional manjedoura. O barro cozido policromado foi o material ideal para essas esculturas de escala reduzida, favorecendo a expressão de realismo das imagens e cenas populares adicionais.

Desenvolvida a partir dos presépios, a devoção aos personagens da Sagrada Família, apresentada pela Igreja como modelo da família cristã, transforma-se em um dos pontos centrais do devocionário católico na esfera privada. Imagens de pequenas dimensões de São José, da Virgem Maria e do Menino Jesus, assim como as dos avós maternos São Joaquim e Santana, difundem-se nas casas particulares, juntamente com o tradicional crucifixo, os santos padroeiros e os indispensáveis à satisfação das necessidades humanas mais imediatas, a exemplo de Santa Bárbara (proteção contra intempéries), São Sebastião (peste e doenças infecciosas), Santo Antônio (casamentos e objetos perdidos) e inúmeros outros, dependendo das variações do imaginário regional.

Essa população celeste encontrava lugar nas capelas privadas das residências nobres, e, na ausência delas, nos "oratórios", móveis de piedade de formas e dimensões variadas, configurando pequenos retábulos, urnas envidraçadas ou qualquer outro tipo de receptáculo, que acompanhavam a evolução estilística do mobiliário civil do período.

Com as imagens de oratório, sorte de microcosmos religioso, completa-se o ciclo da escultura devocional nos séculos XVII e XVIII, época de seu maior desenvolvimento na história da arte cristã ocidental, pela total integração com a piedade das populações em todos os estratos sociais.

The most common type of iconography in processional images were related to the Holy Week traditional practices. The Christ figure with the cross on his back, known as "The Nazarene" in Spain and as "Lord of the Stations" in Portugal was most common in this context. These Easter cycle solemnities also included outdoor theatrical performances of the story of the Passion of Christ, which origins can be traced back to the medieval Mysteries. A traditional source of inspiration for artists, these "living tableaux" set in sculpted groups of life-size images were one of the major themes of Christian iconography during the Baroque period.

Organized according to the story of the Passion, the images could be used in processions, as in Spain, or arranged in small chapels purposely built to shelter them within the urban topography of cities, as in Portugal. In both cases they were known as "Passos," a term derived from the old system of using steps to measure the distance between the different localities of the original Passion Scenes in Jerusalem.

More encompassing productions, able to bring together dozens of chapels, are part of the program of the "sacred mounts," which were very popular in Northern Italy and in Portugal. The Sacred Mount of Varallo, in the Piedmont region, had 45 chapels at one point, while in Portugal, that of The Good Lord Jesus of Braga had close to 20.

The second grouping typology of scene-specific images, which also reached its peak during the Baroque period, was constituted by the popular Nativity Scenes linked to Christmas celebrations. Originally kept only in churches, they gradually spread to public buildings and private households, a development that added new characters and scenes to the basic group composed of the Virgin, Saint Joseph and the Infant Jesus in the traditional manger. Polychromatic terracotta was ideal material for those smaller sculptures, enhancing the realism of the images and the popular scenes.

Based on the Nativity Scenes, veneration of the Holy Family, presented by the Church as a model for the Christian family, became one of the central points of Catholic worship in the private sphere. Miniatures of St. Joseph, the Virgin Mary and the Infant Jesus, as well as the maternal grandparents, St. Joachim and St. Anne, spread throughout private homes, together with the traditional Crucifix, the patron saints and those indispensable to meet the most immediate human needs, such as St. Barbara (for protection against storms), St. Sebastian (for protection against plagues and infectious diseases), St. Anthony (marriages and lost objects) and innumerable others, depending on the regional variations of folklore.

This heavenly population was placed in private chapels, or, in the "oratories," devotional pieces of furniture of varied shapes and sizes that served as small altars, glass urns or any other type of receptacle, that developed in the course of the stylistic evolution of the period's non-sacramental furniture.

The oratory images, a kind of religious microcosm, completed the cycle of seventeenth and eighteenth century sacred sculptures, thus marking a peak in the history of western Christian Art, in complete harmony with the piety of the populations at all social levels.

Embora as diretrizes do Concílio de Trento com relação à forma e ao conteúdo das imagens tenham sido de ordem genérica, mencionando apenas diretamente “a rejeição de imagens lascivas, profanas ou portadoras de falsos dogmas e superstições”, o controle da Igreja sobre a arte religiosa da Contra-Reforma foi sistemático e eficaz.

Foram rejeitadas as representações de nudez, os temas profanos e os figurantes considerados “desnecessários”, que haviam feito a delícia dos artistas do Renascimento e dos primeiros tempos do maneirismo. A polémica sobre os nus de Michelangelo na Capela Sixtina, que deram origem aos panejamentos de Daniel da Volterra que ainda hoje lá estão, é um sintoma dos novos tempos. A austeridade é a palavra de ordem, e os artistas são exortados a tratar os temas religiosos com “elevação e nobreza”, para que as imagens possam cumprir adequadamente sua função “de instruir o povo, confirmá-lo na fé cristã e suscitar uma sensibilidade emotiva, favorável às práticas devocionais”.

Entretanto, de acordo com sua postura tradicional, a Igreja Católica não definiu uma opção estilística precisa, insistindo apenas em normas gerais como as expostas acima e as decorrentes da Teoria do Decoro fixada pelos moralistas, segundo a qual as imagens deveriam expressar de forma “conveniente, honesta e conforme à natureza” o propósito que as gerou. A preocupação básica dos artistas será portanto a de insuflar um autêntico espírito religioso em suas obras, que justificasse seus fins e garantisse sua utilidade para a Igreja.

A compreensão dos aspectos expressivos das imagens produzidas no âmbito do movimento da Contra-Reforma pressupõe em consequência uma indagação sobre o tipo de sensibilidade religiosa predominante no tempo histórico que as gerou e sua correlação com o estilo de época em vigor, das últimas décadas do século XVI ao final do XVIII. Observe-se entretanto que este estilo de época, identificado de forma genérica com o barroco quando Werner Weisbach publicou seu livro essencial sobre o tema,¹⁰ hoje em dia comporta recortes de dois estilos diferentes, o maneirismo e o rococó, associados a contextos sócio-culturais específicos e delimitando em consequência três períodos distintos.

No primeiro, que se estende até a terceira década do século XVII, correspondendo ao final do maneirismo e primeira fase do barroco, prevalece o espírito austero e combativo da Igreja militante contra-reformista. O ideal de santidade do momento privilegia a ascese como meio de alcançar a perfeição moral, a mística contemplativa da união com Deus e a ação combativa e freqüentemente heróica a serviço da fé cristã. As canonizações de novos santos se sucedem, a maioria nas categorias de mártires, pregadores e penitentes, e as cenas preferidas para a sua representação são as experiências místicas e visões.

Elements of Iconography and Style

Although the Council of Trent provided only general guidelines for both the form and the content of the images, *“the rejection of images which are lewd, profane or vehicles for false dogmas and superstitions, ”*¹⁰ was explicitly stated. The Church exerted systematic and effective control over the religious art of the Counter Reformation. Images of nudity, profane themes and figures considered “unnecessary,” but which had delighted artists during the Renaissance and the early Mannerist periods, were rejected. The controversy over Michelangelo’s nudes in the Sistine Chapel, which resulted in Daniel de Volterra’s draping, still there to this day, was a symptom of the new times. Austerity was the rule and artists were urged to treat religious issues with “dignity and nobility,” so that the images would be able to adequately fulfill their purpose of “teaching the population, confirming it in the Christian faith and creating an emotional sensibility favorable to piety.”

Nevertheless, in keeping with its traditional position, the Catholic Church did not define a preferred style with any precision, insisting only on general standards such as those outlined above, as well as those derived from the *Theory of Decorum* established by the moralists, and according to which images should convey the purpose of their creation in a way that was “convenient, honest and in keeping with nature.” The artists’ basic concern was therefore to imbue their works with an authentic religious spirit that could justify their aims and ensure their usefulness for the Church.

Thus, information on both the prevailing religious sensibility of the historical period, and its correlation with the style of the period ranging from the last decades of the sixteenth to the end of the eighteenth centuries, is essential to understand the expressive aspects of the images produced in the context of the Counter Reformation. It is important to note however that this period style, which came to be generally identified with the Baroque after Werner Weisbach published his ground-breaking book on the subject,¹⁰ today contains aspects of two different styles, Mannerism and Rococo, which are related to specific socio-cultural contexts and therefore define three distinct periods.

The first period, extending into the third decade of the seventeenth century, and corresponding to the end of Mannerism and the first phase of the Baroque, was characterized by the prevalence of the austere and aggressive spirit of the militant Counter Reformation church. The ideal of saintliness at the time favored asceticism for attaining moral perfection, as well as the contemplative mysticism of the union with God, and militant and often heroic actions at the service of the Christian faith. New saints were canonized, most of them in the categories of martyrs, evangelists and penitents, and were usually depicted in scenes of mystic experiences and visions.

Descrita por Santa Teresa de Ávila como “*um naufrágio no oceano divino*”, a experiência mística foi traduzida na arte do século XVII por atitudes de transe e desfalecimento, tornando-se lugar comum “*o olhar voltado para o céu, contemplando o que os homens não podem ver*”, como observou Émile Mâle.¹¹ Como as ordens religiosas privilegiavam também esses momentos de êxtases místicos para a representação de seus santos fundadores, compreende-se a insistência dos franciscanos no tema de São Francisco recebendo no corpo as chagas do Cristo (estigmatização) e a dos carmelitas na de Santa Teresa sendo transpassada pela seta do Amor Divino (transverberação).

Até mesmo os jesuítas, que enfatizaram em primeiro lugar a eficácia da ação missionária, não deixaram de representar temas relativos às visões de Santo Inácio e de seu mais importante santo pregador, São Francisco Xavier, apóstolo das missões da Índia e do Japão. As missões asiáticas foram, aliás, juntamente com as da África e da América, um verdadeiro celeiro de santos mártires, considerados os “novos heróis do Cristianismo”, e também na obtenção deste mérito as ordens religiosas rivalizavam entre si. Se os jesuítas tinham seus 40 mártires do Brasil (que na realidade foram massacrados ainda no mar por corsários calvinistas), os franciscanos tinham seus 5 mártires de Marrocos e os 23 do Japão, os últimos crucificados em Nagasáqui em 1598, juntamente com três jesuítas, que curiosamente não figuram nas representações franciscanas do tema.

Quanto aos santos penitentes, seu papel na arte da Contra-Reforma relaciona-se com a ênfase então colocada pelos católicos no sacramento da Confissão, em oposição aos protestantes, que contestavam a eficácia dos sacramentos como meio de alcançar a salvação. O tema das lágrimas de São Pedro, chorando de arrependimento por ter negado o Cristo, torna-se freqüente, juntamente com o da grande pecadora dos Evangelhos, a popular Santa Maria Madalena. A importância reconhecida ao sacramento da penitência gerou inclusive um santo específico, São João Nepomuceno, morto pelo rei Venceslau da Boêmia por não ter revelado o “segredo” da confissão de sua esposa.

Associada ao mesmo tema, a prática da meditação sobre a morte, preconizada nos *Exercícios Espirituais* de Santo Inácio de Loyola, divulga a moda da representação dos santos penitentes orando diante de uma caveira, ou com ela em uma das mãos, no caso das esculturas. Os principais santos canonizados na época da Contra-Reforma, entre outros Santo Inácio de Loyola, São Francisco Xavier, São Francisco de Borja e São Carlos Borromeu, foram representados nesta austera e sombria atitude. Mas não deixa de ser curioso ver também transformado em austero penitente fascinado pela morte um dos mais luminosos santos da época medieval, São Francisco de Assis, o poeta da natureza, que conversava com os astros e com os animais.

Descrita por St. Theresa of Avila as “*a shipwreck in the divine ocean*”, the mystic experience in seventeenth century art was expressed through rapture and trance, while “*looking toward the heavens, to contemplate that which men could not see*” became commonplace. Émile Mâle observed.¹¹ Since the religious Orders also privileged these moments of mystic ecstasy for the images of their own founding saints, one can understand the Franciscans’ insistence on the theme of St. Francis receiving the wounds of Christ on his body (stigmatization) and that of the Carmelites on that of St. Theresa being pierced by the arrow of Divine Love (transfixion).

Even the Jesuits, who primarily emphasized the efficacy of missionary work, created images on themes related to the visions of St. Ignatius and of his most important preacher, St. Francis Xavier, apostle of missions to India and Japan. In fact the Asian missions, like those of Africa and America, were real storehouses for martyred saints, considered the “new heroes of Christianity” while the religious Orders competed with one other to be worthy of the name. If the Jesuits had their 40 martyrs of Brazil factually massacred while still at sea by Calvinist corsairs, the Franciscans had their 5 martyrs of Morocco and the 23 of Japan, the latter crucified in Nagasaki in 1598, together with three Jesuits, who, oddly, do not appear in the Franciscan portrayals on the subject.

The role of the penitent saints in the Counter Reformation art was related to the emphasis placed at the time on the sacrament of Confession, in contrast to the Protestants who contested the efficacy of the sacraments as a means of attaining salvation. The theme of the tears of St. Peter, who cried in remorse for denying Christ, became common, along with that of the popular St. Mary Magdalene, the great sinner of the Gospels. The acknowledgment of the significance of the sacrament of confession and penitence even produced a specific saint, St. John Nepomuk, who was killed by King Wenceslas of Bohemia for not disclosing the “secret” of his wife’s confession.

In a similar vein, the practice of meditating on death, recommended by St. Ignatius of Loyola in his *Spiritual Exercises*, tells of the fashion of portraying penitent saints praying before a skull, or, in the case of the sculptures, holding it in one of their hands. The main saints canonized during the Counter Reformation, such as St. Ignatius of Loyola, St. Francis Xavier, St. Francis of Borja and St. Charles Borromeo among others, were portrayed in this austere and somber way. But, it is also curious to see one of the more enlightened saints of the Middle Ages, St. Francis of Assisi, the poet of nature who talked with stars and with animals, also transformed into an austere penitent fascinated by death.

A medida que avança o século XVII e que a posição do catolicismo se consolida em face do protestantismo, a espiritualidade austera da Igreja militante vai aos poucos perdendo sua rigidez, e novas formas de sensibilidade religiosa se delineiam. Rudolf Wittkower situa a década de 1630, no auge do pontificado de Urbano VIII (1623-44), como data-limite para o fim da severidade contra-reformista na arte religiosa,¹² à qual passa a ser também reconhecida a função de deleitar e maravilhar, paralelamente à de edificar e instruir. É o início de uma nova era, marcada por uma maior tolerância e menor controle no campo artístico e pelos transbordamentos retóricos da Igreja triunfante, que coincidem com a fase gloriosa do barroco europeu.

Por outro lado, a fundação em 1622 do Colégio da Propaganda Fide, para coordenação das atividades missionárias, constitui um importante marco na nova política expansionista da Igreja Católica, visando a compensar o terreno perdido para os protestantes na Europa, pela irradiação universal do catolicismo nas “quatro partes do mundo”.¹³ Os resultados obtidos, principalmente graças à decisiva ação dos jesuítas, justificam plenamente o sentimento de otimismo triunfal do barroco religioso, traduzido na monumentalidade e opulência das igrejas e no fausto teatral das cerimônias litúrgicas.

As imagens refletem esses aspectos dominantes na religiosidade do momento. O bronze dourado em Roma e a madeira policromada e dourada no mundo ibero-americano expressam nas esculturas religiosas o novo ideal de opulência, que domina o barroco italiano na segunda metade do século XVII e luso-brasileiro a partir da terceira década do XVIII. Da mesma forma, o propósito manifesto de propaganda, ditado pelo ideal de universalidade da Igreja triunfante, dará origem a uma categoria de imagens de tipo retórico, visando à persuasão, pela eloquência do gesto e da atitude.

A intensificação da expressão fisionômica e corporal é então levada a extremos na escultura religiosa. Germain Bazin observou com acerto que as imagens parecem tomadas por uma espécie de descarga elétrica, que lhes contorce o corpo e a cabeça, projeta seus membros em todas as direções e agita os painelamentos como se estivessem sob a ação de um vendaval.¹⁴ Os artistas buscam inspiração nas expressões e gestualidade exagerada dos atores de teatro da época, particularmente na chamada “técnica dos movimentos contrários”, de grande apelo visual, que teve em Bernini um refinado intérprete e na imaginária espanhola em madeira policromada suas expressões mais dramáticas e comoventes. Embora avessa em princípio a exageros patéticos e melodramáticos, a imaginária luso-brasileira também refletirá esses aspectos no chamado período D. João V, quando prevaleceu a influência italiana no barroco português, entre 1720 e 1760, aproximadamente.

Em fins do século XVII um novo tipo de sensibilidade religiosa começa a se delinear, comandado por uma visão mais tranqüila e suave do triunfo da Igreja, associada a um sentimento de confiança ilimitada na graça divina e na vitória do Catolicismo. O cristianismo setecentista será mais sensualista e menos dogmático, refletindo de algum modo o hedonismo otimista do século do Iluminismo, com sua fé ilimitada na razão e no progresso. A experiência mística passa a ser vista como uma modalidade de “gozo contemplativo”, e as experiências religiosas de um modo geral privilegiam sentimentos de beatitude na união com Deus.

As Catholicism consolidated its position relative to Protestantism, in the course of the seventeenth century, the rigidity of the austere spirituality of the Militant Church gradually gave way to new forms of religious sensibility. According to Rudolf Wittkower, the decade of 1630, at the height of the papacy of Urban VIII (1623-44), marked the end of the Counter Reformation severity in religious art,¹² which came to be recognized for its ability to enchant and overwhelm, as well as to edify and instruct. It is the beginning of a new era, known for its greater tolerance and lesser control in the artistic field and by the overflowing rhetoric of the Triumphant Church, which coincided with the glorious phase of the European Baroque.

At the same time, in 1622 the *Propaganda Fide* School was created to coordinate missionary activities. This was an important landmark in the new expansionist policy of the Catholic Church, which sought through the universal proselytizing of Catholicism to the “four corners of the world” to compensate for the grounds lost to the Protestants in Europe.¹³ The endeavor was successful, primarily because of the Jesuits’ decisive action, fully justifying the triumphant optimism that the religious Baroque expressed through the monumental size and opulence of the churches and the dramatic ostentation of the liturgical ceremonies.

The images reflect these prevalent aspects of the religiosity of the times. Through religious sculptures, the golden bronze in Rome and the painted and gilded wood in Iberian-America expressed the new ideal of opulence dominating the Italian Baroque in the second half of the seventeenth century and that of the Portuguese-Brazilian after the third decade of the eighteenth century. Similarly, the explicit purpose of the propaganda, as dictated by the Triumphant Church’s ideal of universality, would require formal images aimed at persuasion through the eloquence of gesture and attitudes.

The intensity of facial and body expressions is then carried to extremes in religious sculpture. Germain Bazin rightly observed that the images seemed to have been touched by an electric current, which contorted the body and the head, tossed its limbs in all directions and swayed the folds as if they were struck by a gust.¹⁴ The artists look for inspiration in the expressions and exaggerated gestures of the actors of the time, particularly in the so-called “technique of the contrary movements,” which was visually very appealing, and whose more dramatic and moving expression were masterfully expressed by Bernini and by the Spanish imagery on painted wood. Although the Portuguese-Brazilian imagery sought to avoid pathetic and melodramatic exaggerations, it also gave in to this fashion during the so-called D. João V period between 1720 and 1760, when Italian influence prevailed in the Portuguese Baroque.

At the end of the seventeenth century, a new type of religious awareness began to emerge, overcome by the more peaceful and demure vision of the Triumphant Church, expressing unlimited trust in the divine grace and in the victory of Catholicism. Christianity of the seventeenth hundreds is more sensual and less dogmatic, somehow reflecting the open hedonism of the Enlightenment, with its unrestricted faith in reason and progress. The mystic experience began to be seen as a kind of “contemplative delight” and religious experiences generally emphasized bliss in the union with God.

Esses novos aspectos irão repercutir na imaginária religiosa, associada ao rococó, cuja eloquência gestual é substituída pelo sentido de elegância, dando origem a atitudes mais suaves, nas quais a representação da graça adquire valor estético, como assinalou Weisbach.¹⁵ As expressões dos rostos se suavizam, e a movimentação dos painelamentos adquire um certo decorativismo que por vezes chega a mascarar a estrutura do corpo. No rococó religioso da Europa Central e particularmente na Baviera, a influência francesa predominante dará origem a imagens de estudados gestos teatrais e com um sentido de elegância algo mundano, como as do escultor Franz Ignaz Gunther.

Já nos países ibéricos, de bases contra-reformistas mais fortes, a imaginária mantém no século XVIII sua capacidade de expressão espiritual, embora reduzindo as tensões dramáticas, típicas do barroco. O espanhol Francisco Salzillo e o brasileiro Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, são excelentes exemplos desse tipo de expressão do sentimento religioso, de espiritualidade mais discreta e concentrada, mesmo nas representações mais pungentes do Cristo da Paixão.

These new characteristics impacted on the religious imagery of Rococo, as elegance replaced eloquence of gestures, eliciting more subtle responses through which, as Weisbach pointed out, the representation of grace could acquire esthetic value.¹⁵ Facial expressions became more gentle and the draping were made to move in a decorative way, such that the body's form could sometimes be disguised. The French influence prevailing in the mid-European religious Rococo, and particularly in Bavaria, brought forth images with studied dramatic gestures and with a somewhat mundane elegance, exemplified by the sculptures of Franz Ignaz Gunther.

In the Iberian countries, on the other hand, where the Counter Reformation was more entrenched, imagery maintained its capacity for spiritual expression in the eighteenth century, while playing down the dramatic tensions that were typical of the Baroque. The Spaniard Francisco Salzillo and the Brazilian Antônio Francisco Lisboa, known as Aleijadinho, are excellent examples of this type of religious sentiment, of a more internalized and intense spirituality, even in the more poignant portrayals of the Christ of the Passion.

Notas

- 1 **A** *Legenda Dourada* incluía originalmente 182 histórias computadas por Jacques Voragine no ano de 1264. Esse número cresceu, entretanto, nas edições posteriores, com episódios acrescentados por outros autores.
- 2 As virtudes "teológicas" - fé, esperança e caridade - estão ligadas diretamente a Deus, e as "cardinalis" - prudência, justiça, fortaleza e temperança - ao relacionamento com os homens.
- 3 **MENOZZI**, Daniele. *Les images. L'Église et les arts visuels*. Paris, Les Éditions du Cerf, 1991, p. 25.
- 4 *Idem*, *ib.*, p. 132 (trad. Myriam Ribeiro).
- 5 Ver sobre o tema: **MÁLE**, Émile. *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*. Paris, Armand Colin, 1958.
- 6 *Idem*. *L'Art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle. Étude sur iconographie après le Concile de Trente*. Paris, Armand Colin, 1972.
- 7 **MENOZZI**, Daniele. Op cit., pp. 189-92.
- 8 **WEISBACH**, Werner. *El barroco, arte de la Contrarreforma*. Madrid, Espasa-Calpe, 1948. p. 328. [Publ. orig. em al., 1920.]
- 9 Cf. "Décret sur l'invocation, la vénération et les reliques des Saints, et sur les Saintes Images" [1563]. In **MENOZZI**, Daniele. Op. cit. pp. 190-2.
- 10 **WEISBACH**, Werner. Op cit.
- 11 **MÁLE**, Émile. *L'Art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle...*, cit., p. 493.
- 12 Apud **CHECA**, Fernando & **MORÁN**, José Miguel. El arte de la Iglesia. In *El barroco*. Madrid, ISTMO, 1994, p. 243.
- 13 O tema alegórico das "quatro partes do mundo" prestando homenagem à Igreja Católica por intermédio das ordens religiosas foi frequente no barroco europeu do século XVII e no luso-brasileiro do século XVIII.
- 14 **BAZIN**, Germain. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Rio de Janeiro, Record, 1971, p. 51.
- 15 **WEISBACH**, Werner. Op cit. pp. 304-10.

Notes

- 1 The *Legenda Dourada* originally included 182 stories recorded by Jacques Voragine in 1264. This number increased however in the later editions, with episodes added by other authors.
- 2 The "theological" virtues - faith, hope and charity - are directly linked with God, and the "cardinal" ones - prudence, justice, strength and temperance - to the relationship with men.
- 3 **MENOZZI**, Daniele. *Les images. L'Église et les arts visuels*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1991, p. 25.
- 4 **MENOZZI**, Daniele. Op. cit., p. 132 (Translation by Myriam Ribeiro).
- 5 See on the subject: **MÁLE**, Émile. *L'Art religieux du XII^e siècle en France*. Paris: Armand Colin, 1958.
- 6 **MÁLE**, Émile. *L'Art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle. Étude sur iconographie après le Concile de Trente*. Paris: Armand Colin, 1972.
- 7 **MENOZZI**, Daniele. Op cit. p. 189-192.
- 8 **WEISBACH**, Werner. *El barroco, arts de la Contrarreforma*. Madrid: Espasa-Calpe, 1948. p.328. Original Publication in German, in 1920.
- 9 Cf. "Décret sur l'invocation, la vénération et les reliques des Saints, et sur les Saintes Images" [1563]. In **MENOZZI**, Daniele. Op. cit., p. 190 - 192.
- 10 **WEISBACH**, Werner. Op cit.
- 11 **MÁLE**, Émile. *L'Art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle*. Op cit., p. 193.
- 12 Mentioned in **CHECA**, Fernando and **MORÁN**, José Miguel. "El arte de la Iglesia." In *El Barroco*. Madrid: ISTMO, 1994, p. 243.
- 13 The allegoric theme of the "four corners of the world," paying tribute to the Catholic Church through the Religious Orders, was frequent in the European Baroque of the seventeenth century and in the Portuguese-Brazilian one of the eighteenth century.
- 14 **BAZIN**, Germain. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1971, p. 51.
- 15 **WEISBACH**, Werner. Op cit. p. 304-310.

Com os primeiros colonizadores aportaram no Brasil as primeiras imagens religiosas. Não poderia ter sido de outra forma, tendo-se em vista o profundo fervor religioso dos portugueses, cujas raízes medievais se confundem com a própria nacionalidade do país. A exploração da Terra de Santa Cruz fez-se sob a égide do Calendário Litúrgico, cuja sucessão de santos cotidianos determinou a denominação dos acidentes geográficos ao longo da costa, aninhando-se as povoações incipientes invariavelmente em volta de uma capela dedicada ao santo padroeiro, ao Senhor Bom Jesus ou à Virgem Maria em diversificadas invocações.

Do primeiro século pouca coisa se conservou, tanto em função do estágio ainda incipiente do povoamento quanto pelas reposições posteriores de imagens mais antigas, danificadas pelo tempo e pelo manuseio devocional, que a tradição do culto católico determinava fossem enterradas em local sagrado, no recinto das igrejas. Entre as raras imagens quincentistas que se conservaram, a mais famosa talvez seja a Nossa Senhora das Maravilhas, doada por dom João III à recém-fundada cidade de Salvador pelos idos de 1550. Proveniente da antiga Sé, foi de especial devoção do padre Antônio Vieira, e encontra-se atualmente exposta no Museu de Arte Sacra, juntamente com uma Nossa Senhora de Guadalupe um pouco mais tardia, ambas com ricos revestimentos de prata acrescentados no século XVII. Também de grande renome na tradição católica brasileira foi a Nossa Senhora da Penha do Santuário de Vitória do Espírito Santo, trazida de Lisboa em 1558 pelo fundador, frei Pedro Palácios, e atualmente descaracterizada por uma restauração.

Nas primitivas fundações jesuítas do litoral é ainda possível identificar uma ou outra imagem do século XVI, como o Crucificado do retábulo dos Santos Mártires do antigo Colégio de Salvador e os das antigas aldeias de Jeritiba e Porto Seguro. Na Matriz de Santana de Itanhaém, no litoral paulista, conserva-se também uma excepcional Nossa Senhora da Conceição em barro cozido, venerada desde meados do século XVI na região, cuja

Chapter II

CONVENT WORKSHOPS AND SEVENTEENTH CENTURY BRAZILIAN IMAGERY

The first religious images in Brazil arrived with the first colonizers. It could not have been otherwise, in view of the deep religious zeal of the Portuguese, whose medieval roots intertwine with the country's nationality itself. Exploitation of the Land of Santa Cruz [Brazil] was carried out under the protection of the Liturgical Calendar, whose succession of daily saints determined the nomenclature of the geographical irregularities along the coast, and the inchoate communities invariably clustered around a chapel dedicated to the Patron Saint, to the Good Lord Jesus or to various invocations of the Virgin Mary.

Little has remained from the first century of the colonization, because of the sparse settlement of the early period and to the subsequent replacement of the older images, damaged in the course of time and liturgical practice, which the Catholic canon proscribed to be buried in consecrated Church grounds. Among the few remaining of the fifteen hundred images, the most famous is perhaps *Nossa Senhora das Maravilhas*, Our Lady of the Miracles, donated by D. João III to the newly founded city of Salvador around 1550. Coming from the old church Sé, Father Antônio Vieira was particularly devoted to it. It is currently on exhibit at the Museum of Sacred Art, together with a slightly later image of Our Lady of Guadalupe, both with rich silver linings which were added in the seventeenth century. Also very popular in the Brazilian Catholic tradition was Our Lady of Penha from the Sanctuary of Vitória, in the State of Espírito Santo, brought from Lisbon in 1558 by the founder Friar Pedro Palácios. It has been disfigured by a recent renovation.

It is still possible to identify a few images from the sixteenth century, from the primitive Jesuit constructions along the coastline, among them the Crucifix of the altar of the Martyr Saints of the old School of Salvador and those from the old villages of Jeritiba and Porto Seguro. In the mother Church of Santana, St. Anne, of Itanhaém, on the coast of the state of São Paulo, there is still an extraordinary image of *Our Lady of the*

Immaculate Conception in terracotta, worshipped in the region since the mid-fifteen hundreds. Its connection with the Jesuit Order is evident because it is popularly known by the name of the "Virgin of Anchieta." This sculpture of Portuguese origin was identified by Eduardo Etzel as the first of a series of images of the Virgin Mary, that were made in São Paulo in the seventeenth century. The posture, head of hair flowing over the shoulders and, at the base, a ternary composition of cherubs is similar to those mentioned above.

The sculptures of the *Virgin with the Child* and *Our Lady of the Immaculate Conception*, from the mother churches of Itanhaém and São Vicente, were already made in the colony in the sixteenth century. Together with a St. Anthony in the same Church of São Vicente, these images have traditionally been ascribed to the Portuguese João Gonçalves Fernandes. Dated by D. Clemente around 1560,⁷ these two figures of the Virgin, of stocky proportions, plump faces and clinging to the body draping, already incorporated local Mulatto features and can perhaps be considered to be the first authentic "national" images in Brazilian history.

ligação com a ordem jesuíta é evidenciada pelo nome de *Virgem de Anchieta*, pelo qual é popularmente conhecida. Essa imagem, de origem portuguesa como as demais citadas anteriormente, foi indicada por Eduardo Etzel como cabeça de série de uma tipologia de imagens da Virgem Maria desenvolvida em São Paulo no século XVII, apresentando soluções semelhantes de postura, cabeleira solta nos ombros e base trabalhada em composição ternária de querubins.

Também do século XVI, mas já executadas na Colônia, são as imagens da *Virgem com o Menino* e *Nossa Senhora da Conceição das matizes de Itanhaém* e *São Vicente*, tradicionalmente atribuídas ao português João Gonçalves Fernandes, juntamente com um Santo Antônio de características diferentes, da mesma Igreja de São Vicente. Datadas por dom Clemente de cerca de 1560,⁷ essas duas representações da Virgem, de proporções atarracadas, rostos roliços e panejamento colado ao corpo, já incorporam características do tipo mameluco local, podendo talvez ser consideradas como as primeiras imagens autenticamente "nacionais" de nossa história.

O século XVII consagrou o predomínio das oficinas conventuais das ordens religiosas no campo da imaginária sacra. Espalhados pela imensa costa brasileira, de Belém do Pará a São Vicente, colégios e residências jesuítas, conventos franciscanos e carmelitas e mosteiros beneditinos constituem então núcleos autônomos de produção cultural, com o objetivo primordial de conquistar as populações indígenas para o Cristianismo e manter viva a fé dos colonos portugueses. Tendo-se em vista os padrões iconográficos e formais específicos de cada uma dessas ordens e o fato de possuírem elas seus próprios religiosos artistas, é fácil compreender o ar de família e a relativa uniformidade estilística que caracteriza as imagens das fundações de uma mesma ordem religiosa, mesmo separadas por grandes distâncias em pontos diferentes do território brasileiro. Ainda mais quando se sabe terem sido freqüentes as viagens de religiosos obreiros e artistas para atenderem às necessidades das novas construções, como demonstrado pelo padre Serafim Leite no caso dos jesuítas e por dom Clemente da Silva-Negra para os beneditinos.

A julgar pelo número de peças conservadas, o barro cozido parece ter sido o material de predileção dos escultores seiscentistas. Talvez pelo menor preço e a maior facilidade de execução, predominou amplamente nas peças importadas de Portugal nos primeiros tempos da colonização, bem como nas executadas na Colônia na esfera das oficinas conventuais, com exceção dos jesuítas, cuja atividade missionária de caráter mais abrangente e retórico parece ter exigido desde o início imagens de grande porte, confeccionadas em madeira.

The seventeenth century privileged the convent workshops of sacred images of the religious Orders. Scattered throughout the long Brazilian coastline, from Belém do Pará to São Vicente, were Jesuit schools and settlements. Franciscan and Carmelite convents and Benedictine monasteries that were the independent centers for cultural production at the time. The principal aim was to convert the Indians to Christianity and keep the Portuguese settlers' faith alive. Although separated by large distances in different parts of Brazil, nevertheless the images of each of the religious Orders maintained a common spirit of kinship and a relative stylistic uniformity, largely because of each Order's specific iconographic and formal standards and the fact that each had its own religious artists. This was even more true, given that the religious craftsmen and artists frequently traveled to meet the needs of the new settlements, as exemplified by Father Serafim Leite among the Jesuits and of Father D. Clemente da Silva Negra, among the Benedictines.

Judging from the number of the extant pieces, terracotta seems to have been the favorite material of sculptors during the sixteen hundreds. Perhaps because of its lower price and greater ease in handling, it was prevalent in items imported from Portugal in the early colonial period, as well as in those produced in the colony's convent workshops. This did not include the Jesuits, whose missionary activity was more comprehensive and included more sermons. Thus from the start, they apparently required large wood carved images.

As minuciosas pesquisas de dom Clemente em arquivos da ordem beneditina revelaram para a história da arte no Brasil os nomes de três monges escultores de alto nível, com atuação nos mosteiros de Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo: os ceramistas frei Agostinho da Piedade e frei Agostinho de Jesus e o escultor em madeira frei Domingos da Conceição da Silva.

De origem portuguesa, frei Agostinho da Piedade parece ter vindo para o Brasil ainda jovem, tendo professado no Mosteiro de São Bento de Salvador, onde sua presença é documentalmente atestada entre 1619 e 1661, ano de seu falecimento. A longa *Memória* que lhe foi dedicada por um cronista da ordem por volta de 1700 exalta as virtudes exercidas em alto grau pelo religioso, entre outras sua extrema humildade e o dom da oração contemplativa: “*Diante daquela devotíssima imagem [de Nossa Senhora] passava os dias e as noites e sabia que era perdido o tempo que não empregava no serviço de Deus e de sua Mãe Santíssima, ou no exercício da virtude*”.³ Entretanto, nenhuma menção às atividades do escultor, o que é pelo menos estranho, sabendo-se que o segundo monge-ceramista, frei Agostinho de Jesus, recebeu elogiosas palavras nesse sentido em documento análogo da ordem. Estas atividades foram identificadas por dom Clemente a partir da excepcional descoberta de quatro imagens assinadas e datadas, fato inédito na arte colonial, ainda mais em se tratando de um escultor religioso, inserido na tradição medieval do trabalho anônimo a serviço de Deus.

A primeira destas imagens em sequência cronológica é a imponente Nossa Senhora de Montesserrate, padroeira da ordem beneditina, datada de 1636 e que inclui o nome do encomendante, e a última, uma Santana Mestre de 1642, ambas do acervo do Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia. As outras são o Menino Jesus do Mosteiro de Olinda, que inclui duas assinaturas e a sigla ornamentada de frei Agostinho, e uma Santa Catarina, atualmente em coleção particular de Salvador. Todas essas imagens teriam sido executadas num curto período de seis anos apenas, fato que pressupõe obras anteriores, dado o extraordinário apuro técnico e formal que as caracteriza. Compreende-se portanto que dom Clemente tenha situado também nesta fase a impressionante série de bustos-relicários, destinados à exposição de relíquias de propriedade da ordem beneditina, série esta que inclui a bela imagem de Santa Mônica, hoje no Museu do IPHAN em Salvador.

Após 1642 não há mais registro de obras do monge-escultor, que teria abandonado sua arte, “cumprindo ordem de seus superiores”, para administrar a fazenda beneditina de Itapoã e em seguida servir como capelão da Igreja da Graça, em Salvador. Não seria permitida a suposição de essa ordem superior ter sido um gênero de punição por ter-se “envaidecido” assinando suas obras, como previsto no capítulo 57 da Regra de São Bento.⁴

The Spirituality of the Benedictine Images

D. Clemente's detailed research in the Benedictine archives revealed for Brazilian art history, the names of three high level monks who were sculptors and worked in the monasteries at Salvador, Rio de Janeiro and São Paulo respectively: ceramists Friar Agostinho da Piedade and Friar Agostinho de Jesus and the wood carver, Friar Domingos da Conceição da Silva.

Friar Agostinho da Piedade was Portuguese, and apparently arrived in Brazil as a young man, where according to the archives, he lived in the Monastery of São Bento in Salvador from 1619 until his death in 1661. The long “*Eulogy*” dedicated to him by one of the Order writers around 1700, extolled his virtues very highly, including his extreme humility and gift for contemplative prayer. “*He spent days and nights before that very sacred image [of Our Lady] and knew that time not dedicated to God and his Most Sacred Mother nor to the exercise of virtue, was time lost.*”³ No mention is made, however, of his wood carving activities, which is very strange, to say the least, since we know that a second ceramist monk, Friar Agostinho de Jesus, was praised for his works at the time, in a similar document of the Order. D. Clemente identified these activities based on the surprising discovery of four signed and dated sculptures, which is unheard of in colonial art, and is even stranger in the case of a religious sculptor, given the medieval tradition of anonymous work at the service of God.

Chronologically, the first of the sequence of images is dated 1636 and is a sculpture of the imposing *Our Lady of Montserrat*, patron saint of the Benedictine Order, and includes the name of the client. The last is a sculpture of *Saint Anne Teaching the Virgin*, dated 1642. Both are part of the collection of the Sacred Art Museum of the Federal University of Bahia. The others are the *Child Jesus* from the Monastery of Olinda, which includes two signatures and the ornamented initials of Friar Agostinho, and an image of *Saint Catherine*, now part of a private collection in Salvador. All these works were made in a short period of only six years, a fact that, because of their extraordinary technical and formal perfection, leads one to assume that there were previous works. It is therefore understandable that in this phase, D. Clemente also included the impressive series of shrines, in which relics belonging to the Benedictine Order were exhibited. This is a series comprising the beautiful image of *St. Monica*, which can be found today in the Museum of IPHAN (*Institute for the Country's Historical and Artistic Heritage*) in Salvador.

After 1642, there are no other records of works by the sculptor-monk, who “obeying his superior's orders,” apparently set his art aside, and began to manage the Benedictine farm at Itapoã, and to serve as chaplain of the Church of Graça in Salvador. Maybe this superior order was a kind of sanction, in accordance with chapter 57 of the *Saint Benedict Rule* for having become “conceited” and signed his works.⁴

Justamente considerado como o “maior imaginário do século XVII em todo o Brasil”,⁵ frei Agostinho da Piedade teve discípulos e seguidores, como bem o demonstram várias imagens seiscentistas em barro cozido inspiradas de seu estilo pessoal, entre outras a expressiva Madalena penitente do acervo do Museu de Arte Sacra de Salvador.

Entre os discípulos formados com toda a probabilidade por frei Agostinho da Piedade situa-se o carloca frei Agostinho de Jesus, embora não se saiba exatamente a diferença de idade entre os dois monges ceramistas, falecidos ambos no mesmo ano de 1661. Sua presença é documentalmente atestada no Mosteiro de São Bento da Bahia, onde professou os votos monacais, antes e depois de uma viagem a Portugal para sua ordenação sacerdotal, por volta de 1630. Entretanto, embora seja visível a influência do mestre português na obra do monge carioca, há diferenças estilísticas ponderáveis na obra dos dois Agostinhos.

Sóbrias e austeras, até mesmo quando revestidas de ornatos de gosto maneirista, como a Nossa Senhora de Montesserrate do Mosteiro de São Paulo, as imagens de frei Agostinho da Piedade caracterizam-se por um pronunciado arcaísmo, de tradição ainda renascentista. Os corpos são estruturados em cânones geométricos depurados, e os rostos, de grande nobreza, refletem profunda espiritualidade e paz interior – espiritualidade essa toda feita de introspecção e silêncio, como bem convém a um monge contemplativo, que tem no encontro com Deus pela oração seu objetivo maior.

Ao hieratismo e silêncio introspectivo de frei Agostinho da Piedade opõe-se a expressividade algo ingênua de frei Agostinho de Jesus, cujas imagens, já próximas do barroco, olham diretamente nos olhos do espectador, às vezes em atitude compassiva, como o excepcional São Bernardo do Mosteiro de São Bento de São Paulo. Outras têm uma certa expressão brejeira, como o São Bento da antiga fazenda beneditina de Iguaçú e as imagens da Virgem Maria brincando carinhosamente com o Menino Jesus no colo. Um universo as separa da calma silenciosa das imagens de frei Agostinho da Piedade, com seu olhar perdido no infinito.

A maioria das imagens de frei Agostinho de Jesus foi produzida nas fundações beneditinas de São Paulo, e algumas encontram-se ainda em seus locais de origem. Neste caso estão o já mencionado São Bernardo, executado por volta de 1650 para o Mosteiro de São Paulo, juntamente com as imagens de Santo Amaro, São Bento e Santa Escolástica, estas últimas infelizmente repintadas em 1920. Uma série de imagens provenientes da região de Parnaíba atesta também sua atividade no antigo mosteiro beneditino daquela cidade, entre outras a graciosa Nossa Senhora da Purificação, do acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo, e as duas Virgens do Rosário ou dos Prazeres, atualmente em coleção particular.

Parece fora de dúvida que as fundações beneditinas de São Paulo e Parnaíba funcionaram como centros irradiadores de uma escola seiscentista de imagens em barro cozido, conhecida como Imaginária Bandeirante. A esses centros, que sofreram de forma mais direta a influência do estilo pessoal de frei Agostinho de Jesus, somam-se, nas três últimas décadas do século XVII, os de Itú e Sorocaba, com imagens de características um pouco diferentes, embora dentro do mesmo universo formal, cristalizado pelo isolamento da região nesses primeiros

Justifiably considered “the greatest sculptor in all of Brazil” in the seventeenth century,⁵ Friar Agostinho da Piedade had disciples and followers who were inspired by his own personal style, seen in several terracotta images of the sixteen hundreds, including the expressive Penitent St. Mary Magdalene in the Sacred Art Museum collection of Salvador.

Most probably, Friar Agostinho de Jesus, from Rio de Janeiro, was among the disciples trained by Friar Agostinho da Piedade. The exact age difference between the two ceramist monks is unknown, but both died in the same year of 1661. According to the archives, he took his vows at the Monastery of São Bento in Bahia, and lived there before and after his trip to Portugal for his ordination around 1630. However, although the Portuguese master's influence on the monk from Rio is evident, there are noticeable stylistic differences in the works of the two Agostinhos.

Sober and austere, even when covered with ornaments in the mannerist style, such as *Our Lady of Montserrat* from the Monastery of São Paulo, the sculptures of Friar Agostinho da Piedade are characterized by a pronounced archaism, still in the Renaissance tradition. The bodies are cast according to pure geometric canons, and the faces, of great nobility, reflect deep spirituality and inner peace. This spirituality comes solely from introspection and silence, as is appropriate for a contemplative monk, whose most important objective is a personal encounter with God through prayer.

Contrary to the priestly and introspective silence of Friar Agostinho da Piedade, is the somewhat naïve expressiveness of Friar Agostinho de Jesus. His images, already almost Baroque, look directly at the spectator's eyes, sometimes with compassion, as was the case of the extraordinary St. Bernard of the Monastery of São Bento, in São Paulo. Others have a certain mischievous expression, such as Saint Benedict of the old Benedictine farm of Iguaçú and the images of the Virgin Mary, playing affectionately with the Child Jesus on her lap. An abyss separates these from the silent tranquility of the images of Friar Agostinho da Piedade, with their forlorn look into infinity.

Most of Friar Agostinho's images of Jesus were produced in the Benedictine Monastery of São Paulo, some of which are still in their original places. This is the case of the previously mentioned St. Bernard, produced around 1650 for the Monastery of São Paulo, together with the images of St. *Maurus*, St. *Benedict* and St. *Scholastica*, these last unfortunately painted over in 1920. Proof of his presence at the old Benedictine Monastery of Sao Paulo, are many images from the Parnaíba region, including the graceful *Our Lady of Purification*, from the collection of the Sacred Art Museum of São Paulo, and the two *Virgin of the Rosary* and *Virgin of the Pleasures*, currently in a private collection.

Undoubtedly, the Benedictine monasteries of São Paulo and Parnaíba were major centers of a sixteenth century school of terracotta sculptures known as *imaginária bandeirante* (Bandeirante imagery). Along with these centers, which were more directly influenced by the personal style of Friar Agostinho de Jesus, those of Itú and Sorocaba were added in the three last decades of the seventeenth century. Although formally similar, the slightly different features of the latter's images stood out as a result of the

tempos.⁶ Entretanto, paralelamente a essa cristalização de formas estilísticas e tipos iconográficos, a evolução por mais de um século em circuito fechado favoreceu inegavelmente a criatividade dos barristas de São Paulo, que introduziram precocemente na imaginária religiosa brasileira valores expressivos e estéticos de cunho marcadamente regional, conferindo-lhe uma originalidade própria, aspecto que só se tornaria uma constante nas demais regiões a partir de meados do século XVIII.

Frei Domingos da Conceição da Silva, o terceiro escultor beneditino revelado pelas pesquisas de dom Clemente, era de origem portuguesa, como frei Agostinho da Piedade, e natural de Matozinhos, na periferia da cidade do Porto. Praticamente nada se conhece de sua obra anterior ao ano de 1669, quando se recolheu ao Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro para trabalhar na parte escultórica das obras de reedificação em curso, sob a direção do arquiteto frei Bernardo de São Bento. Aí deveria permanecer até a morte, em 1717, tendo tomado o hábito em 1690, quando se liberou das obrigações do mundo, após o casamento de sua filha. Mas já bem antes participava da vida de clausura do mosteiro, sendo muito estimado dos monges por seus dotes intelectuais e espirituais.

Quatro imagens documentalmente atribuídas a frei Domingos da Conceição encontram-se ainda em seus locais de origem, na igreja conventual do Mosteiro do Rio de Janeiro. O conjunto da Virgem de Montesserrate ladeada pelos fundadores, São Bento e Santa Escolástica, ocupa o lugar de honra no altar-mor, e o Cristo Crucificado situa-se no antigo coro dos monges. Todas estas imagens são de excepcional qualidade e refletem, em versão barroca, o mesmo tipo de espiritualidade concentrada, próprio da ordem beneditina, que caracteriza as imagens de frei Agostinho da Piedade. Os corpos são robustos, as proporções atarracadas e o panejamento de pregas miúdas tratado com grande sensibilidade. No caso da imagem da Virgem com o Menino Jesus, menos afeta aos padrões tradicionais da imaginária beneditina, as formas do corpo em movimentação diagonal na cadeira transparecem claramente sob o panejamento, revelando o domínio técnico do escultor.

Os dois outros Crucificados com atribuição documental, identificados por dom Clemente nos mosteiros do Rio de Janeiro e de Olinda, não resistem, em termos estilísticos, à comparação com o vigoroso Crucificado do antigo coro dos monges. Parece tratar-se de obras mais tardias, bem como o Santo Amaro transferido do mosteiro carioca para a povoação do mesmo nome em fins do século XVIII.

Com a morte de frei Domingos da Conceição encerra-se não apenas o ciclo da imaginária beneditina seiscentista, mas também uma modalidade de produção escultórica que poderia ser considerada como típica da ordem no cenário da produção nacional do período. A série de santos bispos e papas, integrada à talha das pilastras da nave do Mosteiro do Rio de Janeiro, feita a partir de desenhos de sua autoria, tem função mais decorativa do que propriamente expressiva, e as outras imagens executadas pelo escultor leigo Simão da Cunha na mesma igreja já não expressam traços específicos da espiritualidade beneditina, refletindo parâmetros estilísticos derivados de outras fontes, como será visto posteriormente.

região's isolation in those early times.⁶ Nevertheless, along with this consolidation of stylistic forms and iconographic types, the results of a century of isolated evolution undeniably molded the creativity of the terracotta artists of São Paulo. From early on, they introduced expressive and esthetic values of a truly regional imprint into the Brazilian religious imagery, bestowing on it an originality of its own, an aspect that would only come to pass in the other regions after the middle of the eighteenth century.

Friar Domingos da Conceição da Silva, the third Benedictine sculptor discovered through D. Clemente's research, was like Friar Agostinho da Piedade a native of Portugal, born in Matozinhos, in the suburbs of the city of Porto. Practically nothing is known of his work prior to 1669, when he retired to the Monastery of São Bento in Rio de Janeiro to work on the carvings in the restoration works underway, under the guidance of architect Friar Bernardo of St. Benedict. He remained there until his death, in 1717, having become a monk in 1690, freeing himself from worldly obligations, after his daughter's marriage. But he was no stranger to the internal life of the monastery, and was greatly appreciated by the monks for his intellectual and spiritual gifts.

The documents attribute four sculptures to Friar Domingos da Conceição, which are still in their original places in the convent church of the Monastery in Rio de Janeiro. The ensemble of the *Virgin of Montserrat* is flanked by the founders, St. Benedict and St. Scholastica, and occupies the place of honor at the high altar, and the Crucified Christ is in the old chapel of the monks. The quality of all these sculptures is exceptional and they portray in a Baroque version, the same intense spirituality that is peculiar to the Benedictine Order evident in the images of Friar Agostinho da Piedade. The bodies are robust, the proportions are stocky and the small pleated draping is dealt with great sensitivity. In the case of the image of the *Virgin with the Child Jesus*, less subject to the traditional standards of the Benedictine imagery, the shape of the body bending diagonally on the chair can clearly be seen through the draping, attesting to the sculptor's technical control.

Documentary evidence of the other two *Crucifixions* attributed by D. Clemente to the monasteries of Rio de Janeiro and Olinda, cannot compare in stylistic terms to the sturdy *Crucifix* of the old chapel of the monks. Like the *Saint Maurus*, they seem to be later works that were transferred from the monastery in Rio to the village of the same name at the end of the eighteenth century.

With the death of Friar Domingos da Conceição, both the cycle of Benedictine imagery of the sixteenth hundreds and the particular carving artistry, which came to be identified as typically Benedictine within the context of Brazilian national art of the time, came to an end. Thus, based on his drawings, the series of bishop and pope saints carved into the colonnade of the nave in the Monastery of Rio de Janeiro, is more decorative than functional. The other images made by the lay sculptor Simão da Cunha in the same church no longer bear the specific traits of Benedictine spirituality, and reflect stylistic parameters derived from other sources, as discussed below.

The Popular Franciscan and Carmelite Images

Even a superficial analysis of ordinary Brazilian religious life during the colonial period is certain to have to touch upon the omnipresent Franciscan "friars." Conventual, Observant or Capuchin, they were everywhere, engaged in most varied activities: collecting alms for different purposes, including for their own maintenance since, given their vow of poverty, they were not, at least in principle, allowed to possess or accumulate capital; visiting private homes where they often joined the hosts at the table; blessing oratories and domestic saints; they provided catechistic instruction and taught the rudiments of reading and writing to the poor in the rural areas mostly; they heard confessions, gave spiritual comfort to the sick and the dying; they acted as chaplains in the forts and at the church-run hospitals; they accompanied the condemned to the gallows. They were also missionaries, theologians and renowned religious orators, particularly effective during the Holy Week solemnities, of special interest to them because, since the Middle Ages, they had been entrusted with the care of the holy places in Jerusalem.

As if this were not enough, theirs was the religious Order which could boast with the greatest number of canonized saints in its ranks, among whom some of the most popular figures in Portuguese-Brazilian Christian imagery, such as the founder St. Francis, the omnipresent St. Anthony, St. Benedict The African and St. Gonzalo Garcia. The first two were venerated by the Whites, the latter, by the Blacks who could also count with the Black Franciscan - St. Anthony of Catagrona.

It is noteworthy that the Carmelite Order, which hagiology also included black saints such as St. Efigênia and St. Elesbão, closely followed the trajectory of the Franciscans in the colony, both, with respect to their missionary work and in the daily interactions with the towns people, to whom they provided spiritual service. But no Carmelite devotional piece was as popular as the scapular or amulet of the Virgin of Carmel, capable of freeing the wearer from Hell fire despite grave sins.

Initially settled in the Northeast with the founding of the Olinda convent in 1586, the Franciscans spread rapidly, in step with the advancing colonization. Always acting at the request of the settlers who were anxious to reconstruct in Brazil the life and surroundings that they had left in Portugal as closely as possible, the Franciscans built amiable convents in privileged locations, generally donated by the town councils. The beautiful cloisters served as meeting grounds for the town's people of all social stations. A number of these convents, situated along the coast between Salvador and João Pessoa, follow a single architectonic and artistic model, constituting a real school of builders related to the Order, together with woodcarvers, sculptors and painters of the local convent workshops. Unfortunately, the Franciscans still do not have art historians on par with the high level of quality of the collections under their charge. Thus, works of the highest artistic level, to be found still in their original places, remain anonymous, including the sacred imagery that is of direct interest for us here.

As Populares Imagens Franciscanas e Carmelitas

Uma análise, mesmo superficial, do cotidiano religioso das populações brasileiras na época colonial esbarra a todo momento na infalível presença dos "frades" franciscanos. Conventuais, observantes ou capuchinhos, eles estão por todo lado, exercendo as mais variadas atividades: recolhendo esmolas para diversos fins, inclusive para a própria subsistência, já que em princípio, pelo voto de pobreza, não podiam possuir bens nem acumular capital; fazendo visitas residenciais aos moradores, à mesa dos quais sentavam-se com freqüência; benzendo oratórios e santos domésticos; catequizando e ensinando as primeiras letras, sobretudo aos pobres das áreas rurais; confessando; prestando assistência espiritual aos enfermos e moribundos; atuando como capelães em fortalezas e santas casas de misericórdia; acompanhando os condenados ao patíbulo. E ainda missionários, teólogos e oradores sacros de renome, particularmente eficientes nas pregações de Semana Santa, tema de sua especialidade, por terem tido desde a Idade Média a responsabilidade da guarda dos "lugares santos" em Jerusalém.

Como se tudo isso não bastasse, trata-se da ordem religiosa com maior número de santos canonizados em suas fileiras, e entre esses alguns dos mais populares no imaginário cristão luso-brasileiro, como o fundador São Francisco, o onipresente Santo Antônio, São Benedito e São Gonzalo Garcia. Os dois primeiros para a devoção dos brancos, o último para os pardos e São Benedito para os "pretinhos", que podiam contar ainda com o reforço suplementar de um segundo franciscano negro, Santo Antônio de Catagrona.

Observe-se que santos negros, como Santa Efigênia e São Elesbão, ambos originários da Abissínia, também figuram no hagiológico carmelita, cujo percurso na Colônia seguiu de perto o dos franciscanos, tanto nos aspectos missionários quanto na integração cotidiana com as populações urbanas, às quais davam todo tipo de assistência espiritual. Mas nenhuma devoção carmelita foi tão popular quanto a do "escapulário ou bentinho", da Virgem do Carmo, que tem a faculdade de livrar os portadores do fogo do inferno, ainda que com graves culpas.

Inicialmente estabelecidos no Nordeste, a partir da fundação Convento de Olinda em 1585 os franciscanos expandiram-se rapidamente, acompanhando os passos da colonização. Sempre a pedido dos colonos, desejosos de reconstituir no Brasil ambientes de vida parecidos com os que tinham em Portugal, construíam aprazíveis conventos em locais privilegiados, geralmente doados pelas Câmaras, cujos belos claustros funcionavam como locais de convívio, acolhendo todas as camadas da população. Uma série desses conventos, situados na faixa litorânea entre Salvador e João Pessoa, segue padrão arquitetônico e artístico unitário, constituindo uma verdadeira escola de construtores ligados à ordem, juntamente com artistas

entalhadores, escultores e pintores de oficinas conventuais locais. Infelizmente, os franciscanos ainda não tiveram historiadores da arte à altura da qualidade dos acervos sob sua guarda, permanecendo anônimas obras de altíssimo nível ainda hoje nos locais de origem, incluindo a imaginária sacra que nos interessa aqui diretamente.

A partir de meados do século XVII dividem-se em duas províncias: a de Santo Antônio, com cerca de 13 conventos na região norte/nordeste, e a de Nossa Senhora da Conceição, no Sudeste, com 8 conventos na faixa litorânea dos atuais Estados do Espírito Santo, Rio de Janeiro e São Paulo. Em situação paralela, também os carmelitas já tinham nessa época conventos espalhados por toda a região litorânea, de Belém do Pará a São Paulo, a partir das fundações pioneiras de Olinda, Salvador, Santos e Rio de Janeiro.

Apesar da ausência de levantamentos gerais, exemplares em número suficiente espalhados em localidades diversas do país provam que o barro cozido foi também o material preferido dos escultores franciscanos e carmelitas no século XVII. Familiares imagens de São Francisco e de Santo Antônio com o hábito e cordão de três nós da ordem franciscana conservam-se ainda em vários conventos, podendo-se reconhecer o primeiro pela barba e mãos estigmatizadas cruzadas no peito, e o segundo por ser imberbe e carregar o Menino Jesus no braço esquerdo. Uma iconografia também muito difundida foi a de São Francisco abraçado ao Cristo Seráfico (com os três pares de asas do serafim), que tem no sugestivo grupo do Museu de Arte Sacra de São Paulo um dos melhores exemplos conservados.

Ao que tudo indica uma escola de escultores ceramistas difundiu-se na segunda metade do século XVII a partir dos conventos franciscanos de Cabo Frio, Rio de Janeiro e Angra dos Reis, cujas imagens, refinadas e com um certo ar altaneiro, são bem conhecidas dos colecionadores. Entre elas dom Clemente identificou uma série que atribuiu a um escultor por ele denominado de Mestre de Angra a partir da imagem da Virgem da Conceição do Convento de São Bernardino, de Angra dos Reis, atualmente conservada na matriz local. Além dessa imagem, atribui-lhe também as imagens-relicários de Santa Inês e Santa Apolônia da Igreja da Ordem Terceira da Penitência de São Paulo e duas figuras de presépio da Matriz de Cabo Frio. Seria de fundamental importância que essa pesquisa recebesse continuação, para justificar outras atribuições e eventuais comparações entre os estilos beneditino e franciscano da imaginária seiscentista em barro cozido.

A identificação popular com as imagens franciscanas pode ser ilustrada por um fato relativamente recente, narrado por frei Basílio Rower,⁷ que tivemos oportunidade de comprovar. Os habitantes de Porto das Caixas, na região fluminense do convento arruinado de São Boaventura de Macacu, recolheram em princípios do século XX todas as imagens do antigo convento e até os dias de hoje continuam a cultuá-las, mantendo sempre limpa e ornada com flores a capela local onde se encontram.

Since the mid-sixteen hundreds, the Franciscans were divided into two provinces: that of St. Anthony, with about 13 convents in the Northern/Northeastern region, and that of the Immaculate Conception, in the Southeast, with 8 convents along the coastline of the present states of Espírito Santo, Rio de Janeiro and São Paulo. In a parallel development, in this period, the Carmelites also had their convents spread throughout the coast, from Belém do Pará to São Paulo, beginning with the pioneer constructors of Olinda, Salvador, Santos and Rio de Janeiro.

Despite of the lack of general surveys, a sufficient number of pieces found in different places throughout the country, attest that terracotta was also the preferred material of the Franciscan and Carmelite sculptors in the seventeenth century. Familiar images of St. Francis and of St. Anthony with their cassock and three-knotted cordon of the Franciscan Order can still be found in several convents, the first being identified by the beard and the stigmatized hands crossed over the chest, and the second, by the lack of beard and his carrying the Child Jesus in the left arm. Another widely disseminated iconography was that of St. Francis Embracing the Seraphic Christ (with the three pairs of wings of the Seraphim), of which the suggestive group of São Paulo's Museum of Sacred Art is one of the best-preserved examples.

It seems that a school of ceramist sculptors flourished and spread in the second half of the seventeenth century, originating in the Franciscan monasteries of Cabo Frio, Rio de Janeiro and Angra dos Reis. Their refined images, with a certain air of haughtiness, are well known to collectors. Among them, starting with the image of the Virgin of the Immaculate Conception of the convent of São Bernardino, in Angra dos Reis, currently preserved in the local mother church, D. Clemente identified a few that he attributed to a sculptor whom he called the Master of Angra. In addition to this image, the artist was further credited with the authorship of the images-reliquary of St. Agnes and St. Apollonia from the church of the Third Order of Penitence in São Paulo and two figures of the Nativity in the mother church of Cabo Frio. It is essential that this research be continued, so as to substantiate other attributions and to allow comparisons between the Benedictine and the Franciscan styles of terracotta imagery in the sixteen hundreds.

A relatively recent episode, narrated by Friar Basílio Rower⁷ and which we had the opportunity to confirm, illustrates the popular identification with the Franciscan images. At the turn of the twentieth century, the residents of Porto das Caixas in the Rio de Janeiro region, collected from the ruined Convent of St. Boaventura of Macacu all the images and to this day, they continue to venerate these images in the local chapel, always kept clean and decorated with flowers.

Ao contrário das ordens religiosas vistas até agora, cuja instalação no Brasil acompanha o ritmo do povoamento, os jesuítas tinham um projeto definido de atividade missionária, que freqüentemente conflitava com os interesses imediatos do sistema colonizador português. No cerne desses conflitos estava a decidida defesa dos índios, cuja evangelização constituía a meta prioritária da ordem no Brasil. Essencialmente missionário no ponto de partida, o projeto jesuítico desdobrou-se em pedagógico-institucional na atividade complementar dos colégios para "ensino dos colonos" nos centros urbanos litorâneos, sem perder de vista o objetivo básico da catequese. Em ambas as frentes sua eficiência revelou-se muito superior à das outras ordens, em virtude de uma organização centralizada e disciplinada, aliada a métodos mais modernos ditados por uma nova visão humanista, de abrangência planetária, como convinha à era da grande aventura dos descobrimentos marítimos.

Um dos segredos da eficiência jesuíta foi a capacidade de adaptação à natureza, completamente diferente da européia, cujas condições às vezes chegavam a ser bastante adversas. Na América Latina, foram os únicos a dominar as línguas nativas e a obter resultados positivos em experiências de enquadramento da mão-de-obra indígena, experiências essas que no campo da imaginária religiosa tiveram o ponto alto na chamada Escultura Missioneira dos Sete Povos das Missões, no Rio Grande do Sul.

O caráter essencialmente didático e freqüentemente retórico da imaginária jesuíta vincula-se às atividades básicas da catequese e ensino pedagógico que caracterizam a ordem. A imagem jesuíta ensina, apoiando a instrução catequética nos aldeamentos indígenas que constituíram a modalidade mais difundida de atividade missionária na Colônia brasileira. Mas também impressiona e convence, do alto dos monumentais retábulos que lhe servem de suporte nas igrejas dos colégios dos grandes centros urbanos litorâneos. É por excelência a imagem da Contra-Reforma, que interpela, através de gestos eloqüentes de pregação, apresentando símbolos do dogma cristão, como a Cruz de Cristo e o livro, atributos habituais dos santos fundadores Inácio de Loyola e Francisco Xavier.

Segundo o autor do *Santuário Mariano*, a ordem costumava encomendar em Lisboa as imagens de que tinha necessidade, "por se obrarem naquela cidade com muita perfeição".⁶ Norma nos primeiros tempos de atividade missionária na Colônia, já nas primeiras décadas do século XVII as importações são gradualmente substituídas pela produção das oficinas locais, restringindo-se no século XVIII a casos excepcionais, como o do monumental grupo do Calvário, encomendado para a nova igreja em construção do Colégio do Morro do Castelo, no Rio de Janeiro.

De origem portuguesa são certamente as imponentes imagens de Santo Inácio dos antigos colégios do Rio de Janeiro e Vitória, com idêntica postura de apresentação eloqüente do livro e da cruz e panejamento reto com pregueado fino, movimentado pela disposição em diagonal do manto do lado direito. No mesmo caso poderiam estar as imagens de São Francisco Xavier e a primeira Virgem da Conceição dos retábulos do demolido Colégio do Morro do Castelo no Rio de Janeiro, atualmente conservados na Igreja de Nossa Senhora do Bonsucesso.

THE JESUIT MISSIONARY EPIC AND ITS IMAGES

In contrast with the religious Orders discussed hitherto, the Jesuit's missionary activity comprised a distinct project that frequently came into conflict with the immediate interests of the Portuguese colonizers. In the center of these conflicts was the Jesuit's resolute defense of the Indians, whose conversion was the main objective informing the activity of the Order in Brazil. Essentially missionary to begin with, the work of the Jesuits unfolded as a pedagogical-institutional one in the complementary activity of the schools to "teach the settlers" in the coastal urban centers, without, however, losing track of their basic objective to catechize. On both fronts, their efficiency proved to be substantially superior to that of other Orders, due to their centralized and disciplined organization, together with the use of more modern methods dictated by a new humanist outlook of planetary scope as befitting the era of the great adventures in maritime discovery.

One of the secrets of Jesuit efficiency was their ability to adapt to natural conditions that were completely different from those of Europe and even utterly adverse. In Latin America, they alone spoke the native languages and achieved positive results with the organization of native labor. In the area of religious imagery, these experiences culminated in the so-called *Missionary Sculpture* of the Seven Peoples of the Missions, in Rio Grande do Sul.

The essentially didactic and frequently rhetorical character of the Jesuit imagery reflected the basic activities of indoctrination and pedagogical teaching that characterized the Order. The Jesuit image served as a religious propaganda, reinforcing the basic instruction provided in the Indian villages – the most widespread form of missionary activity in colonial Brazil. But it also impresses and convinces in its own right, from the height of the monumental altarpieces that serve as supports in the churches of the schools in the urban centers along the coast. It is, *par excellence*, the Counter Reformation image, that summons through eloquent preaching gestures, displaying the universal symbols of the Christian faith, such as Christ's cross and the Book, common iconographical emblems of the founders of the Order – Sts. Ignatius of Loyola and Francis Xavier.

According to the author of the *Mariano Sanctuary*, the Order used to commission the requisite images from Lisbon, "because they were made with great perfection in that city."⁶ A general practice during the early days of the missionary work in the colony, by the first decades of the seventeenth century the imports were already gradually replaced by works produced in the local workshops. In the eighteenth century, the imports were restricted to exceptional circumstances, such as the case of the monumental group of the Calvary, commissioned for the new School of the Morro do Castelo Church under construction, in Rio de Janeiro.

The imposing images of St. Ignatius from the old schools of Rio de Janeiro and Vitória are most probably of Portuguese origin. The posture with the striking presentation of the book and the cross is identical, as well as the straight line pleats of the vestment successfully translating volume into the impression of movement through the contrast with the cloak flung diagonally over the right shoulder. Similarly for the images of St. Francis Xavier and the first Virgin of the *Immaculate Conception* of the altarpieces of the demolished school of the Morro do Castelo in Rio de Janeiro, kept, at present, in the Nossa Senhora do Bonsucesso Church.

Entre as imagens mais antigas já executadas no Brasil destacam-se o excepcional São Lourenço, do primitivo aldeamento de São Lourenço dos Índios de Niterói, e as imagens de Santo Inácio e São Francisco Xavier, do aldeamento de Jeritiba, no Espírito Santo, atual Anchieta. A primeira, considerada por Germain Bazin como uma das obras-primas da escultura seiscentista brasileira,⁹ insere-se na tradição erudita de cunho ainda renascentista, como as obras de frei Agostinho da Piedade. As outras duas são mais primitivas, porém dotadas de grande sensibilidade e poder expressivo, principalmente o São Francisco Xavier, apresentado na atitude de entreabrir a batina na altura do peito, mostrando o coração inflamado de amor e zelo apostólico.

A hipótese mais provável é que essas três imagens tenham sido executadas nas oficinas do Colégio do Rio de Janeiro, que no século XVII contou com escultores de renome, como o padre João Correia, natural da Cidade do Porto, onde entrou para a Companhia de Jesus em 1643. Três anos mais tarde já se encontrava no Colégio do Rio de Janeiro, onde trabalhou como escultor e estatuário durante cerca de 30 anos, com alguns intervalos de tempo dedicados a obras similares no Colégio da Bahia. Entretanto, ainda está para ser feito um estudo analítico deste e de outros escultores jesuítas, cuja pesquisa permanece ainda no mesmo estágio em que a deixaram os fundamentais levantamentos do padre Serafim Leite nos arquivos da ordem no Vaticano, 50 anos atrás.¹⁰

Os colégios de São Luís e Belém, que no século XVII pertenciam ao Estado do Maranhão e Grão Pará, também contaram com oficinas de escultura, equivalentes às dos colégios da Bahia e Rio de Janeiro. É provável que tenha sido confeccionado no Colégio do Maranhão o belo par de imagens-relicários de Santo Inácio e São Francisco Xavier procedentes de uma das igrejas rurais da companhia e atualmente no acervo do Museu de Arte Sacra de São Luís. Nesta oficina trabalhou em fins do século XVII o entalhador português Manuel Manços, autor do retábulo principal da antiga igreja do colégio e talvez de algumas de suas imagens originais, entre as quais o São Francisco Xavier que ainda se conserva em um dos altares laterais e o impressionante São Francisco de Borja em tamanho natural, atualmente no Museu de Arte Sacra de São Luís.

Do acervo original do Colégio de Santo Alexandre de Belém, recentemente transformado em museu, também se conserva um importante conjunto de esculturas. Entre estas, as imagens seiscentistas de Santo Inácio e São Francisco Xavier em tamanho natural poderiam ser as “imagens de vulto” executadas em 1699 por um certo Manuel João, sem dúvida de origem portuguesa, que fez outras obras para a antiga igreja jesuíta de Belém, como informa Serafim Leite. É provável que este escultor trabalhasse nas oficinas do Colégio de Santo Alexandre, cujo florescimento maior data das três primeiras décadas do século XVIII, quando foi dirigido pelo jesuíta austríaco João Xavier Traer, que realizou a fachão de treinar escultores índios, como seu conterrâneo Antônio Sepp von Rechegg nas missões do Rio Grande do Sul.

São conhecidos os nomes de dois destes índios, Manuel Ângelo e Faustino, que colaboraram na obra dos púlpitos da Igreja de São Francisco Xavier, excepcional no contexto da talha brasileira do período, com seus monumentais coroamentos povoados de anjos, similares aos do barroco austríaco. De comprovada autoria de “um índio entalhador” são também os curiosos anjos tocheiros confeccionados para a capela-mor da igreja, que não deixam de lembrar obras contemporâneas executadas no âmbito das missões do Sul.¹¹

The outstanding St. Lawrence from the primitive village of São Lourenço dos Índios in Niterói, and the images of St. Ignatius and St. Francis Xavier, from the village of Jeritiba, in Espírito Santo, the present Anchieta, are among the oldest images that have been produced in Brazil. The first work, considered by Germain Bazin as one of the masterpieces of Brazilian sculpture in the sixteenth hundreds,⁹ is still within the refinement of the Renaissance tradition, as are the works of Frei Agostinho da Piedade. The other two works are more primitive, although embodying great sensitivity and expressive power, in particular, the St. Francis Xavier, represented with a slightly opened cassock at chest level, revealing a heart inflamed with apostolic love and zeal.

The most likely hypothesis is that these three images were produced in the workshop of the School of Rio de Janeiro, of which, in the seventeenth century, such a renowned sculptor as Father João Correia was part. He was originally from the City of Porto, where he entered the Society of Jesus in 1643. Three years later, he was already in the School of Rio de Janeiro, where he worked as sculptor and maker of statues during approximately 30 years, interrupted occasionally by trips to the School of Bahia where he dedicated himself to similar works. However, an in-depth analysis of his work and that of other Jesuit sculptors is yet to be undertaken. The extant research remains at the same stage at which the groundbreaking survey of Father Serafim Leite has been left to rest for over 50 years¹⁰ in the archives of the Order at the Vatican.

In the seventeenth century, the Schools of São Luís and Belém of the States of Maranhão and of Grão Pará respectively, had also their own sculpture workshops, similar to those of the Schools of Bahia and of Rio de Janeiro. Probably, it was the School of Maranhão that produced the beautiful pair of reliquary images St. Ignatius and St. Francis Xavier, belonging to one of the Company's rural churches, presently, part of the collection of the Sacred Art Museum of São Luís. Towards the close of the seventeenth century, the Portuguese woodcarver Manuel Manços worked in the same workshop. He is the author of the main altarpiece of the old School Church and perhaps also of some of its original images, including St. Francis Xavier, still kept on one of the lateral altars of the Church as well as the impressive life size St. Francis of Borgia, presently, at the Sacred Art Museum of São Luís.

An important ensemble of sculptures from the original collection of the School of St. Alexander of Belém, recently transformed into a Museum, has also been preserved. Among these are the seventeenth century life-size St. Ignatius and St. Francis Xavier that could, perhaps, be the “bulky images,” referred to by Serafim Leite. They were made in 1699 by a certain Manuel João, undoubtedly of Portuguese origin, who, according to the same author, made also other works for the old Jesuit Church of Belém. Most likely, this sculptor worked in the workshops of the School of St. Alexander which, flourishing in the first three decades of the eighteenth century under the direction of the Austrian Jesuit John Xavier Traer, who undertook to train Indian sculptors, like his fellow-countryman Anthony Sepp von Rechegg did in the missions of Rio Grande do Sul.

The names of two of those Indians are known, Manuel Ângelo and Faustino, who collaborated in the work on the pulpits of the Church of St. Francis Xavier. Viewed in the context of Brazilian woodcarving during the period, their work was exceptional with its monumental crowns replete with angels, similar to those of the Austrian Baroque. The curious candleholder angels made for the high altar of the Church, reminiscent of similar pieces made in the missions of the South during the same period are documentarily ascribed to a certain “Indian woodcarver.”¹¹

The Missionary Sculpture of Rio Grande do Sul

Carried out in the relatively restricted context of the School of Pará, the training of Indians for the work on religious images produced extraordinary results in the so-called *Missionary Sculpture* of the Missions of the Guaraní Indians, in the Southern region of the American continent. Following the Hispanic model of "outposts," or independent Indian villages, these missions came to incorporate 30 settlements, thus constituted a kind of a "Jesuit theocratic state," over an extensive area, divided today, between the South of Paraguay (8 outposts), the North of Argentina (15 outposts) and the South of Brazil (7 outposts).

Realizado em âmbito relativamente restrito no Colégio do Pará, o treinamento de mão-de-obra indígena para o trabalho da imagiária religiosa alcançou escala de amplas proporções na chamada *Escultura Misioneira*, das Missões dos Índios Guaranis, na região Sul do continente americano. Seguindo o modelo hispânico das "reduções", ou povoados indígenas independentes, estas missões chegaram a incorporar 30 povoados, constituindo uma espécie de "Estado teocrático jesuítico", em vasta área hoje desmembrada entre o Sul do Paraguai (8 reduções), Norte da Argentina (15 reduções) e Sul do Brasil (7 reduções).

Originalmente integradas ao sistema colonial espanhol, as 7 reduções brasileiras, situadas no oeste do Rio Grande do Sul, foram incorporadas ao território nacional pelo Tratado de Madri no ano de 1750, em troca da Colônia do Sacramento, no atual Uruguai. Esta incorporação não se fez sem dificuldades, pois os índios guaranis, enquadrados pelos jesuítas, só abandonaram as reduções após três anos de luta armada, que redundaram em sua quase completa destruição.

Alcançaram nossos dias remanescentes arqueológicos das antigas reduções de São Nicolau, São Miguel, São Lourenço e São João Batista. Os mais impressionantes são os da antiga redução de São Miguel, que ocupam um vasto descampado gramado no centro do qual destaca-se a imponente ruína da igreja, com sua cenográfica fachada barroca. No ângulo direito da grande praça frente ao templo, um pequeno museu, edificado com material do próprio sítio arqueológico, expõe um acervo de peças relacionadas às missões, recolhidas no local e regiões vizinhas. Nele se inclui um expressivo acervo de imagens missioneiras, a maioria com mutilações e perda parcial ou total de policromia, em virtude das vicissitudes a que foram submetidas com o fim das missões jesuíticas na região.

Um inventário recente identificou aproximadamente 450 peças de imagiária misioneira em igrejas, museus e coleções particulares do Rio Grande do Sul.¹² Levando-se em conta que este total inclui número significativo de imagens executadas por oficinas locais posteriormente ao período jesuítico, é lícito calcular em cerca de 300 peças o acervo remanescente de peças executadas no âmbito das antigas missões no século XVII e primeira metade do XVIII, até a data da expulsão da ordem jesuíta do território brasileiro, em 1759.

Do ponto de vista da análise do estilo, há diferenças nítidas entre as imagens do século XVII, ainda próximas do classicismo renascentista e inspiradas em protótipos espanhóis, e as do século XVIII barroco, que incorporam modelos de fontes italianas e germânicas e assinalam a emergência de valores plásticos e simbólicos da própria cultura guaraní.

Originally integrated into the Spanish colonial system, the seven Brazilian outposts, located in the Western region of Rio Grande do Sul, were incorporated to the national territory following the Treaty of Madrid in 1750, in exchange for the Colony of Sacramento, in present day Uruguay. This incorporation was not accomplished without difficulties, because the Guaraní Indians, under the auspices of the Jesuits, abandoned the outposts only after three years of armed struggle, which led to their wholesale destruction.

Archaeological remnants of the old outposts of São Nicolau, São Miguel, São Lourenço and São João Batista have been conserved till the present. The most impressive ones are those of the old outpost of São Miguel, spread over a wide-open lawn, in the middle of which, the imposing ruin of a church stands out, with its picturesque Baroque facade. On the right side of the large square is a small museum facing the church, built with material from the archeological site itself, housing a collection of pieces related to the missions, gathered locally from the nearby areas. There is a considerable number of *Missionary Images* in the museum, most of them disfigured, partly or wholly discolored, as a result of the vicissitudes to which they were subjected after the end of the Jesuit missions in the region.

A recent inventory identified approximately 450 pieces of *Missionary Images* in the churches, museums and private collections of Rio Grande do Sul.¹² Taking into account that this total includes a significant number of sculptures produced in local workshops after the Jesuit period, the scaling down of the estimate for the collection's genuine articles produced at the workshops of the old missions to about 300, is warranted. They were made in the seventeenth century and in the first half of the eighteenth century, up to the time when the Jesuit Order was expelled from the territory of Brazil in 1759.

From the point of view of a stylistic analysis, there are clear differences between the sculptures of the seventeenth century, still close to the Renaissance classicism and inspired by Spanish prototypes, and those of the eighteenth century Baroque. The latter was influenced by Italian and German sources and attested to the incorporated visual and symbolic values of the Guaraní culture itself.

Among the rare seventeenth century images to reach the present, one of the most interesting is the *Immaculate Conception* from the Museum Júlio de Castilhos of Porto Alegre. It is based on a Spanish prototype created by Gregorio Fernández, popularly known in the region of the Missions under the name of the "Jesuit Virgin." Rigidly hieratic and frontal, it has a straight draping and cloak, trapezoid shaped, with a base formed by three little cherub heads. However, the severity of the face has nothing European about it and is strangely reminiscent of the local indian type.

Entre as raras imagens seiscentistas que alcançaram nossos dias, uma das mais interessantes é a Nossa Senhora da Conceição do Museu Júlio de Castilhos de Porto Alegre, derivada de um protótipo espanhol criado por Gregorio Fernández, popularizado na região das Missões com o nome de Virgem Jesuítica. Rigidamente hierática e frontal, tem panejamento reto e manto em forma de trapézio, com base formada por três cabecinhas de querubins. Entretanto, a fisionomia severa nada tem de européia, aproximando-se curiosamente do tipo indígena local.

O jesuíta italiano José Brasanelli e o austríaco Antônio Sepp von Rehegg são geralmente apontados como os principais agentes da difusão de modelos do barroco italiano e germânico nas oficinas das missões a partir da última década do século XVII, que vieram somar-se aos do barroco hispânico divulgados anteriormente por jesuítas espanhóis.

A José Brasanelli, considerado um dos melhores escultores jesuítas que trabalharam na região, é documentalmente atribuída a retórica imagem de São Francisco de Borja, com quase 2 metros de altura, atualmente conservada na matriz da cidade de São Borja, originada na redução do mesmo nome. Uma dezena de outras imagens de sua autoria foi identificada em localidades diversas da antiga área das missões no Brasil, Argentina e Paraguai, entre as quais o expressivo Santo Estanislau Kostka do Museu das Missões.

A atribuição de esculturas ao padre Antônio Sepp, talento múltiplo que atuou também nas áreas da música, pintura e arquitetura, é ainda incerta. Tradicionalmente são-lhe atribuídos um São João Batista Menino, sem dúvida esculpido para a redução de São João Batista por ele fundada,¹⁹ e um São José com o Menino, hoje no Museu das Missões. De influência germânica evidente é ainda um Santo Isidoro Lavrador, também do acervo deste último museu, possivelmente inspirado em registros de santos das oficinas de Augsburg.

A imensa maioria das Esculturas Missioneiras conservadas foi entretanto confeccionada pelos próprios índios guaranis a partir de modelos europeus em forma de desenhos ou gravuras. A enorme diversidade de modelos apontados nas oficinas das missões abrange, curiosamente, não apenas procedências geográficas diferentes na Europa, mas épocas estilísticas anteriores, com resultados muitas vezes surpreendentes. No Museu das Missões, por exemplo, paralelamente às imagens francamente barrocas como as citadas acima, há esculturas de espírito gótico, como a cabeça Deus Pai com a inscrição *Ego sum*, renascentista, como o monumental São Lourenço da antiga redução do mesmo nome, e até mesmo românico, como o gorducho Santo Antônio com Menino Jesus no braço esquerdo.

The Italian Jesuit Joseph Brasanelli and the Austrian Anthony Sepp von Rehegg are generally considered responsible for the dissemination of Italian and German Baroque models in addition to the Hispanic Baroque ones brought by the Spanish Jesuits, throughout the workshops of the missions, since the last decades of the seventeenth century.

The striking *St. Francis of Borja* is assigned on the basis of documentary evidence to Joseph Brasanelli, considered one of the best Jesuit sculptors who had worked in the region. The image is nearly two meters high and is currently kept at the mother church of the city of São Borja. It was originally made in the workshop of the outpost of the same name. A dozen other images made by him were identified in several places throughout the area of the old missions in Brazil, Argentina and Paraguay. Among them is the masterly *St. Stanislaw Kostka* of the Museum of the Missions.

The sculptures made by Father Anthony Sepp, a man of many talents whose creativity extended to the areas of music, painting and architecture, cannot, as yet, be identified with any certainty. A *Child St. John Baptist*, carved for the outpost of the same name founded by him,¹⁹ as well as a *St. Joseph with the Child*, presently at the Museum of the Missions have traditionally been attributed to him. A *St. Saint Isidore The Farmer* of undeniable German influence, also part of the collection of the museum, was possibly inspired on models of saints from the workshops of Augsburg.

The overwhelming majority of the missionary sculptures was, however, the work of the Guaranis themselves, following European models in the form of drawings or etchings. The enormous diversity of models brought to the workshops of the missions curiously encompass not only models of different European geographical regions but also a variety of earlier stylistic periods yielding truly surprising results. In the Museum of the Missions, for example, alongside the frankly Baroque images, such as those mentioned above, there are sculptures of Gothic inspiration, such as the head of God The Father with the inscription "*Ego sum*," the Renaissance-like monumental *São Lourenço* of the old outpost with the same name, and even a Romantic image such as the fat *St. Anthony with the Child Jesus* held with the left arm.

Segundo testemunho do próprio padre Sepp, os índios guaranis tinham “olhos de linco [...] para a imitação. Não precisam absolutamente de mestre nenhum, nem de dirigente que lhes indique e os esclareça sobre as regras das proporções. Se lhes pusessem nas mãos alguma figura ou desenho, verás daí a pouco executada uma obra de arte, como na Europa não pode haver igual...”¹¹

Entretanto, ao contrário do que se poderia supor, as obras produzidas por este talento imitativo dos guaranis não constituem cópias das européias, mas obras altamente originais, podendo à primeira vista ser identificadas por algumas características inconfundíveis – entre elas, um certo esquematismo que elimina os detalhes, tendendo aos movimentos amplos e à essencialidade da forma compacta, uma intensa força emocional, feita de concentração e de silêncio, uma grandeza ativa, que transcende a aparência às vezes rústica e os movimentos incertos das esculturas –, características estas incorporadas pela identidade nativa dos guaranis aos modelos europeus transplantados, em um dos casos mais singulares de fusão cultural da história da arte ocidental.

According to the testimony of Father Sepp himself, the Guarani Indians had *“the eyes of a lynx ... for imitation. They did not need any master whatsoever, nor a guide to show them and clarify the rules of proportion. If you put in their hands any figure or drawing, you will soon see a work of art made, as none equal in Europe...”*¹¹

However, contrary to what may be supposed, the works produced by this imitative talent of the Guaranis were not copies of the European models, but were highly original works, identifiable even on first sight through some unmistakable features – among them, a certain schematic disposition to dispense with details, tending to emphasize the amplitude of movement and the essentiality of the compact form. The powerful emotional intensity is made out of concentration and silence, the nobility and grandeur transcend the sometimes rustic appearance and uncertain movements of the figures. These traits were naively incorporated by the Guaranis to the transplanted European models, in this most extraordinary case of cultural fusion in the history of western art.

Notas

- 1 ETZEL, Eduardo. *Arte sacra berço da arte brasileira*. São Paulo, Melhoramentos, 1984. p. 86.
- 2 SILVA-NIGRA, O.S.B., dom Clemente da. *Escultura colonial no Brasil*. In ARAÚJO, Emanuel. *Catálogo da exposição: O universo mágico do barroco brasileiro*. São Paulo, Fiesp, 1998. p. 102.
- 3 Idem. *Os dois escultores frei Agostinho da Piedade – frei Agostinho de Jesus e o arquiteto frei Macário de São João*. Bahia, Universidade Federal da Bahia, 1971. p. 17.
- 4 “Se houver no mosteiro monges capazes de exercer uma arte, trabalharão nela com toda a humildade e reverência, se o abade ordenar. Se algum deles se envaidecer pelo que sabe fazer, ou pelo fato de trazer vantagens para o mosteiro, será retirado do trabalho que exerce, e nunca mais a ele voltará, a não ser que se humilhe ou que o abade lhe dê ordem para exercê-lo novamente.” Cap. 57 da Regra de São Bento. In PAIXÃO, O.S.B., dom Gregório. *São Bento. Um mestre para o nosso tempo*. Salvador, São Bento, 1996. p. 68.
- 5 SILVA-NIGRA, O.S.B., dom Clemente da. *Escultura colonial...*, cit., p. 104.
- 6 Cf. ETZEL, Eduardo. *Op. cit.*, p. 88.
- 7 RÖWER, O.F.M., frei Basílio. *Páginas da história franciscana no Brasil*. Rio de Janeiro, Vozes, 1941. p. 226.
- 8 SANTA MARIA, frei Agostinho de. *Santuário Mariano e história das imagens milagrosas de Nossa Senhora, e das milagrosamente aparecidas, em graça dos pregadores & devotos da mesma Senhora*. Lisboa, Oficina de Antonio Pedrozo Galram. 1707 a 1723. t. IX e X.
- 9 BAZIN, Germain. *Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. São Paulo, Record, 1971. p. 50.
- 10 LEITE, padre Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Lisboa/Rio de Janeiro, Portugal/Civilização Brasileira, 1938-45. 6 v.
- 11 Idem. *O Colégio de Santo Alexandre e a Igreja de São Francisco Xavier, de Belém do Grão-Pará*. *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, MEC, 6:201-40, 1942.
- 12 VEIRA, Mabel Leal. *Inventário da imaginária missioneira*. Canoas, La Salle, 1993.
- 13 SEPP, S.J., padre Antônio. *Viagem às missões jesuíticas e trabalhos apostólicos*. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1980. pp. 224-5.
- 14 Idem. *Op cit.*, pp. 245-6.

Notes

- 1 ETZEL, Eduardo. *Arte sacra berço da arte brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1984. p. 86.
- 2 SILVA-NIGRA, SBO., Dom Clemente da. “Escultura colonial no Brasil.” In.: ARAÚJO, Emanuel. *Catálogo da exposição: O universo mágico do barroco brasileiro*. São Paulo: Fiesp, 1998. p. 102.
- 3 SILVA-NIGRA, SBO., Dom Clemente da. *Os dois escultores frei Agostinho de Piedade – frei Agostinho de Jesus e o arquiteto frei Macário de São João*. Bahia: Universidade Federal da Bahia, 1971. p. 17.
- 4 “Se houver no mosteiro monges capazes de exercer uma arte, trabalharão nela com toda a humildade e reverência, se o abade ordenar. Se algum deles se envaidecer pelo que sabe fazer, ou pelo fato de trazer vantagens para o mosteiro, será retirado do trabalho que exerce, e nunca mais a ele voltará, a não ser que se humilhe ou que o abade lhe dê ordem para exercê-lo novamente.” In: there are monks in the monastery, capable of practicing an art, they will work at it with all humility and reverence, if the abbot so orders. If any of them becomes conceited about what he is able to do, or about the fact of bringing advantages to the monastery, he will be dismissed from the work he is doing. He will never return to it, unless he humbles himself or unless the abbot orders him to carry it out again.” Chap. 57 of the Rule of São Bento. In.: PAIXÃO, SBO. Dom Gregório. *São Bento. Um mestre para o nosso tempo*. Salvador: Edições São Bento, 1996. p. 68.
- 5 SILVA-NIGRA, OSB., Dom Clemente da. *Esculturas coloniais...* Op. cit., p. 104.
- 6 Cf. ETZEL, Eduardo. *Arte sacra...* Op. cit., p. 88.
- 7 RÖWER, OFM, Frei Basílio. *Páginas da história franciscana no Brasil*. Rio de Janeiro: Vozes, 1941. p. 226.
- 8 SANTA MARIA, frei Agostinho de. *Santuário Mariano e a história das imagens milagrosas de Nossa Senhora, e das milagrosamente aparecidas, em graça dos pregadores & devotos da mesma Senhora*. Lisboa: Oficina de Antonio Pedrozo Galram, 1707 to 1723. volumes IX and X.
- 9 BAZIN, Germain. *Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. São Paulo: Record, 1971. p. 50.
- 10 LEITE, Padre Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Lisbon/Rio de Janeiro: Portugal/Civilização Brasileira, 1938-1945 (6 vols).
- 11 LEITE, Padre Serafim. “O Colégio de Santo Alexandre e a Igreja de São Francisco Xavier, de Belém do Grão-Pará.” In.: *Revista do SPHAN* (Magazine of the SPHAN), nr. 6. Rio de Janeiro: MEC, 1942. p. 201-240.
- 12 VEIRA, Mabel Leal. *Inventário da imaginária missioneira*. Canoas: La Salle, 1993.
- 13 SEPP S.J., Padre Antônio. *Viagem às missões jesuíticas e trabalhos apostólicos*. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/EDUSP, 1980. p. 224 and 225.
- 14 SEPP S.J., Padre Antônio. *Op cit.*, p. 245 e 246.

Se o século XVII consagrou o predomínio das oficinas conventuais na produção das imagens brasileiras, uma série de fatores determinarão no XVIII a ascensão dos artistas leigos de todos os setores ligados à encomenda e à execução de imaginária religiosa, acentuando as diferenças regionais que levariam à caracterização de escolas autônomas em pontos diversos do território nacional.

Os principais foram a diversificação dos ciclos econômicos, a partir da localização de jazidas auríferas em Minas Gerais, e os conflitos entre os poderes religioso e civil, que culminou na dramática expulsão dos jesuítas no ano de 1759 e abriu caminho à decadência geral das demais ordens religiosas. A promoção das atividades ligadas ao culto católico, inclusive a encomenda de imagens religiosas, passa então progressivamente para as associações religiosas, conhecidas pelo nome de confrarias, irmandades e ordens terceiras, que alcançam notável desenvolvimento em todas as regiões da Colônia, tendo tido suas expressões mais características na região de Minas Gerais, que não conheceu fundações conventuais, por proibição expressa do governo português.¹

Como todas essas associações tinham seus próprios santos padroeiros, compreende-se o extraordinário aumento e diversificação da demanda de imagens religiosas no século XVIII, destinadas ao provimento dos altares das novas igrejas construídas por segmentos diversos da sociedade, dos opulentos irmãos terceiros do Carmo e São Francisco de Assis às modestas irmandades de pardos e negros escravos.

No setor da mão-de-obra, alcançam pleno desenvolvimento neste período as várias categorias de “oficiais mecânicos”, entre as quais as que reuniam os pintores e entalhadores, que passam a constituir uma classe especial, assimilada à dos profissionais liberais, pela qualificação artística reconhecida em seu tipo de trabalho. Os escultores e “imaginários” pertenciam à categoria dos entalhadores, fato que se justifica quando se tem em vista que freqüentemente os executores dos retábulos confeccionavam também as imagens que os integravam.

Embora a distinção não fosse rígida, no século XVIII o termo imaginário tem maior aplicação no campo da escultura de imagens de madeira, enquanto escultor referia-se de preferência ao trabalho na pedra e nos metais. Já o termo estatuário, que figura ocasionalmente na documentação de época, implica qualificação de excelência para o escultor, como no caso de Francisco Xavier de Brito, chamado de “mestre estatuário” pelo vereador de Mariana, Joaquim José da Silva.² Finalmente, há ainda o popular termo *santeiro*, encontrado ocasionalmente na documentação setecentista indicando o “oficial de fazer santos”, designação esta que prevaleceu no século XIX.

if the seventeenth century consecrated the predominance of convent workshops in the production of Brazilian images, a number of specific factors in the eighteenth century determined the rise of lay artists in all sectors linked to the commissioning and to the production of religious imagery. The development led to the accentuation of the regional differences and the establishment of independent schools in different parts of country.

The main factors were the diversification of the economic cycles, following the discovery of the gold mines in Minas Gerais and the conflicts between the religious and civil authorities, which culminated in the dramatic expulsion of the Jesuits in 1759, paving the way for the general decline of the other religious Orders. Support for activities related to Catholic worship, including the commissioning of religious images, was then gradually taken over by lay catholic associations, known as *Fraternities, Brotherhoods* and *Third Orders*. These achieved notable development in all the regions of the colony, with their most characteristic expressions being established in the region of Minas Gerais, where no convents had been founded, due to the express prohibition of the Portuguese government.¹

The extraordinary increase and diversification of demand for religious images in the eighteenth century can be understood in relation to the fact that all these associations had their own patron saints and, hence, their specific needs for religious images had to be met. Sacred images were commissioned for the altars of the new churches built by different segments of the society - from the opulent brotherhoods of the Carmo and of St. Francis of Assisi to the modest fraternities of Mulatto and Black slaves.

With respect to the labor sector, the various categories of “mechanic workmen” achieved full development at that time. These included a special class formed by painters and woodcarvers, who became assimilated to the independent professionals due to the recognition that their work required special artistic qualifications. Sculptors and *imaginários* belonged to the category of woodcarvers, which is understandable in view of the fact that, often, the makers of altarpieces also made the images for them.

Although the distinction was not rigid, in the eighteenth century, *imaginário* is more applicable to craftsmen of images carved out of wood, whereas *sculptor* was most often reserved to those who work with stone and metal. On the other hand, the term *statuary*, which occasionally appears in the documentation of the epoch, entails superior sculpting craftsmanship, as in the case of Francisco Xavier de Brito, called the “statuary master” by the councillorman of Mariana, Joaquim José da Silva.² Finally, there is also the popular term *santeiro*, occasionally found in documents, meaning “craftsman maker of saints,” a designation that became prevalent in the nineteenth century.

Entre os entalhadores e imaginários eram numerosos os mulatos e, em menor grau, os negros forros ou libertos, que no entanto raramente conseguiram atingir a qualificação de “mestre”, no tradicional sistema de trabalho das oficinas coloniais, herdeiro do sistema corporativo medieval. O que aumenta ainda mais o mérito de artistas excepcionais oriundos de camadas sociais inferiores e que lograram alcançar essa distinção, como Valentim de Fonseca e Silva, no Rio de Janeiro, e Antônio Francisco Lisboa, em Minas Gerais.

Os principais centros produtores de imaginária religiosa setecentista foram a Bahia, Minas Gerais, Pernambuco, Rio de Janeiro e Maranhão, onde se formaram escolas regionais, com características técnicas e formais específicas. Entretanto, apenas a Bahia e Minas Gerais já contam com estudos mais detalhados, sendo ainda incipientes os conhecimentos atuais sobre a imaginária das demais áreas. É importante lembrar que as regiões mencionadas foram também no século XVIII as que concentraram o poder político e econômico da Colônia, e, conseqüentemente, as de maior desenvolvimento cultural e artístico no período.

Salvador, que conservou os privilégios de centro do poder político e administrativo até a transferência da capital para o Rio de Janeiro, em 1763, foi um dos mais importantes pólos do barroco litorâneo. Pernambuco, que teve sua economia revigorada com a criação, pelo marquês de Pombal, de uma companhia geral do comércio para a região, desenvolveu uma modalidade própria do rococó religioso, com manifestações abrangentes no campo da arquitetura, da talha e da pintura. Minas Gerais, que graças às explorações auríferas tornou-se na segunda metade do século o principal centro econômico e cultural do país, desenvolveu a mais requintada versão colonial do rococó religioso. O Rio de Janeiro, porto escoadouro do comércio com a capitania das Minas e capital dos vice-reis a partir de 1763, adaptou uma original síntese dos estilos rococó e “pombalino”. E finalmente a região do Maranhão e Grão-Pará, diretamente subordinada a Lisboa até 1775 e servida por uma segunda companhia de comércio pombalina. As capitais São Luís e Belém também alcançaram grande prosperidade na segunda metade do setecentos, cujo reflexo mais interessante foram as construções do arquiteto italiano Antonio Landi na última cidade.

A Escola Baiana e Manoel Inácio da Costa

Entre as escolas brasileiras de imaginária religiosa, a Bahia é a mais abrangente, e sua produção a mais extensiva. Não poderia ser de outra forma, tratando-se do mais antigo e principal centro da administração religiosa na Colônia e sede do primeiro bispado, instituído em 1554. Com a criação dos demais bispados (Pernambuco, Maranhão e Rio de Janeiro na segunda metade do século XVII e Minas Gerais, Pará e São Paulo no século XVIII), o de Salvador foi elevado à categoria de arquiocese, com jurisdição sobre os demais, tendo sediado em 1707 o sínodo de bispos que elaborou as *Constituições Primeiras do Arcebispo da Bahia*, convocado pelo quinto arcebispo, dom Sebastião Monteiro da Vide.

Neste importante documento, que regulou o funcionamento da Igreja Católica no Brasil até o fim da era colonial, figuram diretrizes específicas relacionadas às “imagens sagradas” veneradas nas igrejas, inclusive a indicação de locais precisos para a colocação dos diversos tipos de imagens e procedimentos a serem tomados no caso das imagens “envelhecidas” ou consideradas impróprias para o culto pelos bispos visitantes.²

Among the woodcarvers and image makers there were numerous Mulattos and, to a lesser extent, born free or liberated Blacks, who, however, rarely attained the qualification of “master,” in the traditional hierarchy of the colonial workshops, heir to the medieval guild system. This further increases the merit of exceptional artists from the lower social strata such as Valentim de Fonseca e Silva of Rio de Janeiro and Antônio Francisco Lisboa of Minas Gerais, who succeeded to acquire this distinction.

The main centers for the production of religious imagery in eighteenth century were Bahia, Minas Gerais, Pernambuco, Rio de Janeiro and Maranhão, where regional schools, with distinctive technical and formal characteristics developed. However, detailed studies are available only for the schools of Bahia and of Minas Gerais. The research on the production of images in the remaining regions is still rudimentary. It must be emphasized that the above-mentioned regions were those concentrating the political and economic power of the colony in the eighteenth century and, consequently, with the highest cultural and artistic development of the period.

Salvador, which retained its power and privileges as a political and administrative center until the transfer of the capital to Rio de Janeiro in 1763, was one of the most important poles of the coastal Baroque. Pernambuco, once its economy revived with the creation of a general trade company for the region by the Marquis of Pombal, developed its own form of religious Rococo, with significant accomplishments in the fields of architecture, woodcarving and painting. Minas Gerais, which due to gold mining became the country's main economic and cultural center in the second half of the century, developed the most refined colonial version of religious Rococo. Rio de Janeiro, a port of trade outlet for the output of Minas Gerais and the capital of the viceroys since 1763 made an original synthesis by combining the Rococo and the Pombaline styles. And finally the region of Maranhão and Grão-Pará with its capital cities of São Luis and Belém, directly subordinated to Lisbon until 1775 and serviced by a second Pombaline trade company, became also very prosperous in the second half of the seventeenth hundreds. The buildings by the Italian architect Antonio Landi in Belem have preserved a most fitting reflection of that period.

A Escola Baiana e Manoel Inácio da Costa

Among the Brazilian schools of religious imagery, that of Bahia has the most comprehensive and voluminous output. It could not be otherwise, since Bahia is the oldest and main center of religious administration in the colony and the seat of the first bishopric, which was instituted in 1554. With the creation of the other dioceses (of Pernambuco, Maranhão and Rio de Janeiro, during the second half of the seventeenth century and of Minas Gerais, Pará and São Paulo in the eighteenth century), that of Salvador was elevated to an archdiocese having jurisdiction over the rest. The bishops' synod convened by the fifth archbishop Dom Sebastião Monteiro da Vide was held there in 1707 and the “First Constitution of the Archbishopric of Bahia” was thus elaborated.

This all important document regulating the activities of the Roman Catholic Church in Brazil throughout the colonial era also provided explicit guidelines for the veneration of “sacred images” in churches, including specifications for the precise places where the images were to be set in accordance with their type. Furthermore, the document also indicated the procedures that must be followed when images “deteriorated” or, when visiting bishops’ determined that given images were unsuitable for religious worship.

A dignidade de principal centro religioso do país rendeu a Salvador, entre outros benefícios, uma situação de proeminência na produção e comércio de artigos religiosos, entre os quais as imagens sacras ocupam lugar de destaque. A presença constante de imagens baianas em igrejas e coleções particulares de diversas regiões, de norte a sul do país, comprova a extensão desse comércio, que criou raízes no século XVIII e atravessou todo o XIX, chegando às primeiras décadas do século XX, quando foi suplantado pela indústria das imagens de gesso. Visitando em 1839 a Cidade Baixa de Salvador, o pastor Daniel Kidder surpreendeu-se com a quantidade de “*fábricas de imagens*” que ali havia, expondo “*santos, crucifixos e objetos litúrgicos em profusão*”.⁴

O fator da produção em série para venda a outras regiões deixou marcas determinantes na imaginária baiana de pequeno e médio porte, levando notadamente à repetição de fórmulas e soluções, com conseqüente perda de expressividade e requinte técnico. Entretanto, durante todo o século XVIII e primeiras décadas do XIX, as oficinas de Salvador mantiveram um excelente nível de qualidade na tradução das características básicas de suas imagens, que condicionaram sua aceitação no mercado interno.

As mais constantes são o refinamento dos gestos e atitudes, a movimentação erudita dos panejamentos e a policromia de cores vivas com douramento vibrante, de efeito vistoso e atraente. Acrescenta-se ainda a dramaticidade retórica das imagens do Crucificado e dos Cristos da Paixão e a suavidade algo ingênua do rosto das imagens femininas, especialmente nas representações da Virgem Maria.

Nos panejamentos as folhas de ouro são geralmente aplicadas em superfícies regulares, que aparecem “em reserva”, configurando grandes florões nas superfícies de coloração uniforme, realçados por punções de desenho variado. As policromias mais elaboradas incluem ainda a pintura de motivos ornamentais sobre esses florões dourados, com novos perfis floreados e delicados arranjos de flores.

Marieta Alves relaciona em seu *Dicionário de Artistas e Artífices na Bahia*⁵ cerca de vinte escultores em atividade em Salvador no século XVIII e outros tantos no século XIX, acompanhados de dados de fontes primárias localizados em arquivos religiosos e civis. É uma pena que este laborioso trabalho não tenha tido continuidade e que permaneça inédita uma segunda obra do gênero, o *Dicionário de Artistas Bahianos de Judith Martins*, cujos originais datilografados se conservam no Arquivo Central do IPHAN, no Rio de Janeiro.

Juntamente com as duas obras citadas, é de consulta obrigatória o texto do antigo professor do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, Manuel Raymundo Querino, publicado em 1909,⁶ referência básica para as atribuições sem documentação histórica. Baseadas na tradição oral, Salvador ainda se mantém viva, estas atribuições devem entretanto ser submetidas ao crivo da análise e crítica histórica, determinadas pela evolução atual dos estudos de história da arte.

The preeminence of Salvador as the main religious center of the colony offered many advantages such as, for example, the securing of the primacy of the local craftsmanship in the production and commerce of religious objects, among which the sacred images occupied an outstanding place. The omnipresence of sacred images form Bahia throughout the churches of the colony from North to South and the various regional private collections bear witness to the comprehensiveness of this trade which took roots in the eighteenth century, continued to prosper unabated throughout the nineteenth century and reached the first decades of the twentieth century, when it was soon supplanted by the plaster image manufacture. Upon his visit to the lower city of Salvador in 1839, reverend Daniel Kidder was surprised by the number of “*image fábricas*” displaying “*a profusion of saints, crucifixes and liturgical objects*.”⁴

The needs of mass production for sale to other regions marked decisively the small and medium size imagery craftworks of Bahia, leading notably to the consolidation of set formulas and solutions with a consequent loss of expressiveness and technical refinement. However, during the entire eighteenth century and the first decades of the nineteenth century, Salvador’s workshops maintained an excellent level of quality in the interpretation of the essential characteristics of their images. This guaranteed the internal market demand.

The more invariable characteristics consist in the refinement of gestures and poses, the sophisticated movement of the draping, the vivid colors and vibrant gilding producing a bright and attractive overall effect. In addition, there is the highly dramatic nature of the images of the *Crucifixion* and of the *Passion of Christ* and the somewhat naive gentleness of the faces of the feminine images, especially of the *Virgin Mary*.

With respect to the draping, the golden leaves are generally impressed on smooth surfaces that appear in *medallion* forming large flowers on the uniformly colored surfaces, enhanced by batches of variegated design. The most elaborated multicolored designs would also include painted ornamental motifs over the gilded fleurons with new flowery models and delicate flower nosegays.

In her *Dicionário de Artistas e Artífices na Bahia* [Dictionary of Artists and Artworks of Bahia], Marieta Alves lists some 20 sculptors working in Salvador during the eighteenth century and just as many in the nineteenth century, and records data from primary sources found in the religious and civil archives. It is regrettable that such a laborious work has not been continued and that the second work of this kind, the *Dicionário de Artistas Bahianos* (Dictionary of Bahian Artists) by Judith Martins, which typewritten original is kept in the Central Archives of IPHAN in Rio de Janeiro, remains unpublished.

In addition to the two above-mentioned works, an obligatory consultation is the text of the former instructor at the Bahia Manual Arts and Crafts Training School, Manuel Raymundo Querino, published in 1909.⁶ This work cannot be ignored since it is a fundamental reference for any identification lacking reliable historical documentation. Based upon verbal testimonies, collected at a time when the religious sculpture in Salvador was still holding its own, the ascriptions must, however, be submitted to the scrutiny of a critical historical analysis, based on the evolution of the current research in art history.

Entre os escultores ativos no século XVIII em Salvador sobressaem os nomes de Félix Pereira Guimarães e de Francisco das Chagas, alcunhado “o Cabra”, artista de fama lendária, em torno do qual se fundem realidade e fantasia.⁷ Observamos em publicação anterior que parte da fama de Francisco das Chagas e a persistente conservação de seu nome na tradição oral em Salvador têm seguramente algo a ver com sentimentos nativistas ligados à sua condição de mulato, como ocorreu com o Aleijadinho em Minas Gerais e Mestre Valentim no Rio de Janeiro.⁸

Na realidade, praticamente nada se sabe sobre a vida deste escultor além do nome e apelido. A única informação documental é o contrato em 1758 com a Ordem Terceira do Carmo de Salvador para a confecção de três imagens de Passos da Paixão do Cristo, que nunca puderam ser identificadas com precisão, sendo permitida a hipótese de seu desaparecimento no incêndio que arrasou a igreja em 1788. Todas as demais atribuições são hipotéticas, já que as características pessoais de seu estilo permanecem desconhecidas por falta de pelo menos uma atribuição com base histórica segura.

Quanto a Félix Pereira Guimarães, nascido em Salvador por volta de 1736, onde também morreu, em 1809, e que pertenceu a uma família de renomados artistas baianos,⁹ tudo leva a crer que tenha sido o escultor de maior destaque em Salvador na segunda metade do século XVIII. Entre as obras que lhe foram atribuídas documentalmente por Marieta Alves figuram as imagens de São João e Maria Madalena, executadas em 1777-78 para a Ordem Terceira do Carmo, o São Pedro esculpido em 1785 para o altar-mor da igreja do mesmo nome e a padroeira da Igreja de Nossa Senhora da Saúde e Glória, datada de 1791.

Manuel Querino atribui-lhe ainda outras obras, notadamente a imagem da padroeira da Matriz de Santana, que, como o São Pedro mencionado acima, ainda se conserva no local de origem. Essas duas imagens fornecem um seguro ponto de partida para a análise do estilo pessoal do escultor, revelando a influência exercida em Manoel Inácio da Costa, tido como seu discípulo.¹⁰

Conseqüentemente, imagens apontadas como sendo de autoria de Manoel Inácio da Costa e que não coincidem com o seu período de atividade, como a Nossa Senhora da Conceição, o Santo Antônio e o São Domingos, entronizados entre 1779 e 1780 nos altares laterais da Igreja de São Francisco de Assis, poderiam ser na realidade de Félix Pereira Guimarães.¹¹ Observe-se que em todas essas imagens chamam a atenção a suavidade das expressões fisionômicas, com um quê de maneirismo adocicado, o requinte do panejamento, que cai em pregas naturais, e a gestualidade refinada, características básicas da escola baiana de imaginária, como notamos acima. Na segunda metade do século XVIII esses aspectos são tratados com grande sensibilidade, com panejamentos fartos e movimentados, que no século XIX têm tratamento mais esquemático e vertical.

Among the sculptors working in Salvador in the eighteenth century, two names stand out, Félix Pereira Guimarães and Francisco das Chagas. The latter was nicknamed “The Cabra” and was a legendary artist, whose fame is a blend of reality and fantasy.⁷ In a former publication we noted that some of Francisco das Chagas’ fame, so persistent in the oral tradition of Salvador, is certainly related to the nativist sentiments concerning his being a Mulatto. Similarly with “Aleijadinho” in Minas Gerais and Mestre Valentim in Rio de Janeiro.⁸

In actual fact, practically nothing is known about the life of this sculptor, apart from his name and nicknames. The only documentary information is a contract, from 1758, with the Third Order of the Carmo of Salvador for the making of three images of the Stations of the Passion, which, however, were never identified with any certainty leaving open the possibility that the works vanished during a fire that destroyed the church in 1788. All other ascriptions are purely hypothetical in the absence of at least a single unambiguously recognized work of his that could serve as a basis for determining the specificities of his style.

As for Félix Pereira Guimarães, born in Salvador around 1736, where he also died in 1809 and who belonged to a family of renown Bahia artists,⁹ everything leads to believe that he was the most famous sculptor of Salvador in the second half of the eighteenth century. As documented by Marieta Alves, among the works that are attributed to him, are the images of St. John and St. Mary Magdalene made in 1777-78 for the Third Order of Carmo and the St. Peter carved in 1785 for the main altar of the church of the same name and the patron saint of the church of Our Lady of Health and Glory, dated from 1791.

Manuel Querino also attributes other works to him, notably the St. Anne, the patron saint of the mother church with this name that, like the St. Peter mentioned above, can still be found in its original site. Those two images provide a reliable point of departure for analyzing the sculptor’s personal style, revealing thus his influence on Manoel Inácio da Costa, who was considered his disciple.¹⁰

Consequently, sculptures attributed to Manoel Inácio da Costa and which do not correspond to the period of his artistic production, such as the Immaculate Conception or St. Anthony and the St. Dominic, entroned between 1779 and 1780 on the lateral altars of the church of St. Francis of Assisi, may, in fact, be works of Félix Pereira Guimarães.¹¹ It can be observed that in all of them the gentleness of the facial expression attracts the attention, as well as the figure’s graceful mannerism, the refinement of the naturally folding draping, and the exquisite pose retain thus the basic traits of the Bahia school of image making, as we have noted above. In the second half of the eighteenth century these aspects receive a most sensitive treatment, through the richness and movement of the draping, which in the nineteenth century were treated more schematically and became more vertical.

Na geração seguinte o nome mais importante foi sem dúvida Manoel Inácio da Costa, que nasceu em Salvador por volta de 1763 e morreu em 1857, com mais de 90 anos. Seu período de atividade profissional abrange portanto as duas décadas finais do século XVIII e toda a primeira metade do XIX. Na extensa relação de obras que lhe são atribuídas, poucas têm documentação comprovante, entre as quais se situa o belo *Senhor do Bom Caminho* (Cristo Crucificado) da Igreja do Pilar de Salvador, executado em 1834.

A comparação do Senhor do Bom Caminho com os dois Cristos da Paixão do Museu de Arte Sacra comprova a atribuição dos últimos, estabelecida por dom Clemente da Silva-Negra a partir de características específicas do estilo pessoal de Manoel Inácio da Costa. As mais evidentes são o tratamento vigoroso da anatomia, com esquematizações ao nível dos ombros de largura excessiva e do abdômen contraído, a morfologia angulosa do rosto com expressão de sofrimento intenso e interiorizado e o *perizonium* de drapeado abundante, com traçado sinuoso e nervoso das pregas.¹²

No conjunto de Passos da Ordem Terceira do Carmo, atribuído ao artista por Manuel Querino, a força concentrada dos Cristos da Igreja do Pilar e do Museu de Arte Sacra se dilui em um modelado mais liso dos corpos e na expressão suave das fisionomias. A justificação dessas mudanças por uma suposta influência do neoclassicismo na última fase do estilo de Manoel Inácio deve ser vista com reserva, já que o Crucificado do Pilar, de características opostas, data de 1834, quando o artista já tinha mais de 70 anos.¹³

Embora a atribuição dos Passos do Carmo a Manoel Inácio continue levantando problemas, o que pode ser facilmente observado é que o artista que os esculpiu foi também o autor do famoso Cristo Morto exposto na antiga Sala dos Santos e possivelmente também do Crucificado do altar-mor, como uma simples comparação revela à primeira vista.

Tomando-se especialmente as imagens desnudas do Cristo Flagelado e do *Ecce Homo* (Jesus diante de Pilatos), vê-se que apresentam a mesma complexão alongada, o mesmo tipo de modelado liso do tórax e membros, a mesma suavidade na expressão fisionômica e *perizonium* praticamente idêntico, com o mesmo direcionamento no caimento das pregas e até a repetição de detalhes como a borda de tecido que atravessa na frente a dupla corda de sustentação. A diferença na aparência atual das três imagens é mera função da policromia, que dramatiza a figura do Cristo Morto com uma encarnação avermelhada, acentuando as chagas das mãos e pés, atualmente quase negros pelos contatos de mãos dos fiéis ao longo dos anos, prática devocional comum nesse tipo de imagem.

Abrimos aqui um parêntese para uma breve avaliação de duas magníficas esculturas, sem dúvida as mais dramáticas de quantas se conservam atualmente nas igrejas de Salvador, cuja atribuição constitui um dos problemas centrais do estudo da escultura religiosa na Bahia. Trata-se da imagem de São Pedro de Alcântara, colocado entre 1790 e 1793 no segundo altar da direita da Igreja de São Francisco de Assis, e do Cristo da Coluna do Convento do Carmo, sobre o qual não foi localizada até agora qualquer documentação.

Manoel Inácio da Costa is unquestionably the most important name of the next generation of artists. He was born in Salvador around 1763 and died in 1850, over 90 years old. Thus, his professional activity encompasses the last two decades of the eighteenth and the whole first half of the nineteenth centuries. In the long list of the works attributed to him, few have a unassailable documentation, among those few, however, is the beautiful *Lord of the Good Way*, of the Church of the Pilar of Salvador, made in 1834.

The comparison between the *Lord of the Good Way* and the two *Christ of the Passion* at the Museum of Sacred Art corroborate the authorship attribution, established by D. Clemente da Silva Negra, based upon the specific characteristics of the personal style of Manoel Inácio da Costa. The most notable traits are the powerful treatment of the anatomy, leading to a schematization of the excessively broad shoulders and of the tensed abdomen; the angular morphology of the face with its expression of intense and inward suffering and the richly draped *perizonium* with its sinuous and nervous design of the pleats.¹²

The intense strength of the Christ figures of the Church of the Pilar and of the Museum of Sacred Art is dissolved into a smoother modeling of the bodies and a softening of the facial expression in the ensemble of the Stations at the Third Order of Carmo attributed to the artist by Manuel Querino. The reason for the change has been sought in a supposed Neoclassical influence on the last phase of the development of Manoel Inácio's style. But this assertion must be treated with circumspection, since the image of the *Crucified Christ* of the Church of do Pilar with its opposite traits, dates from 1834, when the artists was more than 70 years old.¹³

Although the attribution of the Carmo's Stations of the Cross to Manoel Inácio continues to be a controversial issue, a simple comparison reveals that the author of that work is also the maker of the famous *Dead Christ*, displayed in the old Hall of the Saints and, perhaps, of the *Crucified Christ* of the high altar as well.

Focusing exclusively on the naked images of the *Scourged Christ* and of the *Ecce Homo* (Jesus before Pilate), it can be seen that they display the same elongated complexion, the same type of smooth modeling of the chest and of the limbs, the same gentle facial expression and a practically identical *perizonium*, with the same angle of the draping folds and the repetition of details such as the seam of the cloth crossed over the supporting double cord. The difference in the actual appearance of the three images is a result of the coloring, adding a dramatic effect to the figure of the Dead Christ with the employment of a reddish hue, accentuating the wounds of the hands and feet, today almost black in color because of touching by the faithful along the years, a quite common devotional practice for this type of image.

Here we open a parenthesis for a brief evaluation of two magnificent sculptures, unquestionably the most dramatic of all that are still preserved in the churches of Salvador. Their authorship constitutes one of the major problems for the study of the religious sculpture of Bahia. The images are those of St. Peter of Alcântara, placed, between 1790 and 1793, on the second altar to the right in the Church of St. Francis of Assisi and of the *Christ of the Column* of the Carmo Convent, about which, to this day, no documentation has been found.

Attributed either to Manoel Inácio da Costa or to Francisco das Chagas, these remarkable works continue to defy any analysis, because they wholly depart from the normal standards of eighteenth century sculpture in Bahia. Their exacerbated paths, closer to the tradition of Spanish imagery than to the Portuguese-Brazilian one, brings to extremes the ascetic expression in the macerated face and dried out hands of St. Peter of Alcântara while the back of the Scourged Christ curving under the violence of the whipping, pathetically convulsing the face. The most logical hypothesis is that those are imported images. However the question remains unresolved until more in-depth technical and stylistic studies provide a definite solution.

Returning to Manoel Inácio da Costa, it must be remembered that part of his recognized works belong to a universe different from that of the dramatic Baroque of the Christs of the Museum of Sacred Art, highlighting, by contrast, the milder and more graceful aspects in keeping with Rococo taste. This is the case of the smaller images, such as the group of the Resurrected Christ and of St. Mary Magdalene in the same museum and of the feminine images as a whole, notably of the penitent saints *Mary Magdalene* and *Mary of Egypt* and *Our Lady of Health and Glory*, in the church of the same name.¹⁴

Such difference may, in part, be explained by the personal choices for keeping the devotional images in convents, sacristies or private homes. However, with regard to the feminine images, as already stated above, the general characteristic of the imagery of Bahia, more pronounced after the second half of the seventeenth hundreds under the influence of Rococo, is to keep the faces in gentils impassibility even when detrimental to iconographic probability, as is the case of the *Virgin of Sorrows* or *Pietás*, of the cycle of the Passion.

It is of interest to note that in his text, Manuel Querino did not identify Manoel Inácio da Costa, but his contemporary, the Mulatto Bento Sabino dos Reis as "head of the sculpture school of his time" and included among his disciples Domingos Pereira Baião, the author of many of the images found in the churches of Salvador and of the interior of the state throughout.¹⁵ These sculptors and others of the School Bahia, whose names are quoted in the above mentioned text, await proper analysis, as well as a number of anonymous image makers, authors of works of excellent quality still preserved in their original placements, as revealed by the inventories of IPHAN in the last few years.¹⁶

In the churches of the former captaincy of Sergipe del Rei, culturally integrated with Bahia, one of these anonymous image makers left a set of refined images that carry the basic characteristics of the imagery of Bahia to the utmost of rococo refinement. The most expressive set of works by this sculptor, provisionally called here Mestre de Sergipe (Master of Sergipe) is to be found in the town of São Cristóvão in the Museum of Sacred Art, set up on the premises of the Third Order in the Convent of St. Francis of Assisi. All pieces are representations of the Virgin Mary and of St. Anthony, but a more detailed analysis may perhaps lead to affirm his authorship of the two *Stations* in the same museum as well, *The Bound Christ* and *The Christ on the Cold Stone* of the parish of Santo Amaro das Brotas.

Atribuídas ora a Manoel Inácio da Costa, ora a Francisco das Chagas, estas obras excepcionais continuam desafiando qualquer análise, por fugirem inteiramente aos padrões normais da escultura baiana do século XVIII. Seu dramatismo exacerbado, mais próximo da tradição da imaginária hispânica do que da luso-brasileira, leva a extremos a expressão do ascetismo na fisionomia macerada e mãos descarnadas de São Pedro de Alcântara, e encurva o dorso do Cristo Flagejado sob a violência dos açóites, convulsionando pateticamente seus traços fisionômicos. A hipótese mais lógica é que se trate de imagens importadas, mas a questão permanece em suspenso até que estudos técnicos e estilísticos mais aprofundados venham resolver definitivamente a questão.

Voltando a Manoel Inácio da Costa, é importante lembrar que parte de suas obras identificadas pertence a um universo diferente do barroquismo dramático dos Cristos do Museu de Arte Sacra, enfatizando, ao contrário, aspectos mais suaves e graciosos, próximos do gosto rococó. Nesse caso situam-se imagens de dimensões menores, como o grupo do Cristo Ressuscitado e da Madalena no mesmo museu e as imagens femininas de um modo geral, notadamente as santas penitentes Madalena e Maria Egípcia e a Nossa Senhora da Saúde e Glória, da igreja de mesmo nome.¹⁴

A destinação devocional de caráter privado, em conventos, sacristias ou residências particulares, explica em parte essa diferença. Entretanto, com relação às imagens femininas, trata-se, como assinalamos acima, de uma característica geral da imaginária baiana, acentuada a partir da segunda metade do setecentos, por influência do rococó, que mantém os rostos femininos em doce impassibilidade, até mesmo em detrimento da verossimilhança iconográfica, no caso das imagens da Virgem das Dores ou da Piedade, associadas ao ciclo da Paixão.

É curioso observar que não é Manoel Inácio da Costa, e sim um contemporâneo seu, o mulato Bento Sabino dos Reis, que o texto de Manuel Querino indica como "chefe da escola de escultura de seu tempo", incluindo entre seus discípulos Domingos Pereira Baião, autor de um grande número de imagens espalhadas em igrejas de Salvador e do interior do Estado.¹⁵ Esses escultores e outros da escola baiana, cujos nomes figuram no referido texto, encontram-se ainda por estudar, bem como uma série de imaginários ainda anônimos, autores de peças de excelente qualidade conservadas em seus locais de origem, como os inventários do IPHAN vêm revelando nos últimos anos.¹⁶

Um desses imaginários anônimos deixou nas igrejas da antiga capitania de Sergipe del Rei, culturalmente integrada à Bahia, um conjunto de imagens refinadas, que levam a um máximo de requinte rococó as características básicas da imaginária baiana. O conjunto mais expressivo de obras desse escultor, que chamamos provisoriamente de Mestre de Sergipe, encontra-se na cidade de São Cristóvão, onde várias delas foram recolhidas ao Museu de Arte Sacra, instalado nas dependências da Ordem Terceira do Convento de São Francisco de Assis. Todas são representações da Virgem Maria e de Santo Antônio, mas uma análise mais apurada talvez chegasse também à atribuição dos dois Passos (Senhor Atado e Senhor da Pedra Fria) da paróquia Santo Amaro das Brotas, no acervo do mesmo museu.

As representações de Santo Antônio, e particularmente o precedente de Santo Amaro das Brotas, parecem diretamente inspiradas na imagem de propriedade da própria ordem terceira, indicada pelo catálogo do museu como sendo de origem portuguesa.¹⁷ Nas imagens da Virgem, cuja peça de maior qualidade é a excepcional Nossa Senhora do Amparo da Igreja da mesma invocação em São Cristóvão", chamam a atenção os panejamentos fartos e com caimento natural das pregas, a extrema suavidade das feições, com uma nota de melancolia introspectiva, e a típica disposição das cabecinhas de querubins da base, em seqüência longitudinal e com forte projeção lateral.

A Escola Mineira e o Aleijadinho

Se as imagens baianas atêm-se de um modo geral a modelos padronizados, na imaginária mineira, que não conheceu produção em série para comercialização, reina, ao contrário, ampla diversificação. O isolamento da região, que enormes distâncias separavam dos portos litorâneos, e a multiplicação de pequenos núcleos urbanos, fruto das incessantes prospeções de novas jazidas auríferas e do desenvolvimento do comércio, explicam em parte o fenômeno. Nos arraiais e vilas mineradores forma-se um artesanato incipiente para produção de artigos de necessidade imediata, que o desenvolvimento das vilas estrutura rapidamente em categorias profissionais, incorporando um número crescente de oficiais, organizados em diferentes categorias profissionais.

Entre esses artigos de primeira necessidade situavam-se as imagens religiosas, pelo tipo peculiar de religiosidade dos antigos habitantes de Minas Gerais, de características marcadamente populares. Observe-se que, ao contrário das regiões litorâneas, onde o catolicismo foi implantado por pregadores e missionários das ordens religiosas, em Minas ele arribou naturalmente, como uma rotina da vida cotidiana dos próprios povoadores.¹⁸ Conseqüentemente, lembrando ainda que a precariedade dos meios de comunicação dificultava o fluxo de importações em larga escala de imagens portuguesas, a maioria das vilas e até mesmo arraiais de uma certa importância desenvolveram produção própria, comandada por santeiros locais que atendiam às necessidades imediatas da demanda.

Estes condicionamentos específicos estão na base da extraordinária diversidade da imaginária mineira, na qual o elemento surpresa é sempre uma característica marcante. Outros aspectos que a identificam comparativamente à de outras regiões brasileiras são a originalidade das peças, que não apresentam aspectos repetitivos, o caráter não-acadêmico, fruto do autodidatismo de seus autores, e a inventividade das soluções plásticas adotadas, em parte para compensar a falta de modelos ou informações precisas. As imagens mineiras são geralmente mais sóbrias que as dos centros litorâneos, e sua policromia e douramento mais discretos, com uma certa uniformidade nas cores e economia no uso de ornatos das padronagens. Nas feições transparece com freqüência uma certa ingenuidade, e os panejamentos nem sempre têm caimento lógico, apesar da movimentação barroca.

The representations of St. Anthony, and particularly the one from Santo Amaro das Brotas, seem to be directly inspired by the image, listed as being of Portuguese origin in the Museum's catalogue,¹⁷ property of the Third Order as well. The images of the Virgin including the remarkable *Our Lady of Protection* in the church of the same name in São Cristóvão¹⁸ attract attention. In the exceptionally rich draping, flowing down in natural folds and the extreme gentleness of the features with a note of introspective melancholy; as well as with the typical arrangement of the small cherub heads of the base, ordered in a longitudinal sequence and with a pronounced lateral projection.

The Minas School and Aleijadinho

If, generally speaking, the Bahia images tend to conform to standardized models, the imagery of Minas Gerais is highly diversified since the mass production of religious images for sale was unknown there. The isolation of the region separated by vast distances from the seaports and the multiplication of small urban centers as a function of the incessant prospecting for new gold reserves and the development of trade, help explain this phenomenon, at least, in part. Local crafts designed to meet the immediate needs of the mining settlements and villages made their appearance. The further development of the settlements brought about the rapid restructuring of the crafts into professional categories with a growing number of artisans becoming organized along professional lines.

Religious images were included in the list of basic commodities, by virtue of the peculiar popular piety of the old inhabitants of Minas Gerais. It must be noted, that in contrast with the coastal regions, where Catholicism was the result of the activity of preachers and missionaries of the religious Orders, in Minas religion was established naturally, as a routine of the daily life of the settlers themselves.¹⁸ Consequently, stressing once again that precarious communications hindered the flow of large scale imports of Portuguese sculptures, most of the villages and even the larger settlements developed their own production, organized by the local image makers in order to meet the local demand.

These special conditions are at the root of the extraordinary diversity of the Minas imagery with its inalienable miso-generation element of surprise as its mark of distinction. Other aspects that distinguish the Minas sculptures from those of other Brazilian regions are: the originality of the works, the lack of repetitiveness, the unschooled quality of the creative work due to the lack of formal instruction of the artists and hence the originality brought forth by the self education of their authors, the ingenuity of the adopted artistic solutions, as partial compensation for the lack of models or precise information available. Usually, the Minas sculptures are more sober than those of the coastline centers and their colors and gilding are more subdued, of a certain uniformity of colors and sparse use of ornaments in the designs. A certain naivety is often found in the faces and the draping does not always obey a logical folding scheme despite their baroque movement.

Embora sejam conhecidos os nomes de pelo menos quinze imaginários e santeiros do período colonial em Minas Gerais,²⁰ a avassaladora fama do Aleijadinho, sobre o qual tradicionalmente se concentraram os estudos da escultura da região, eclipsou a de todos os demais. Nem mesmo Francisco Xavier de Brito, cuja influência foi determinante na formação dos escultores mineiros da segunda metade do século XVIII, teve sua obra levantada e analisada de forma exaustiva.²¹

Natural da região de Lisboa, Francisco Xavier de Brito migrou para o Brasil anteriormente ao ano de 1735, quando seu nome aparece pela primeira vez no contrato da obra de talha da Igreja da Penitência do Rio de Janeiro, com a qualificação de “mestre escultor”. Em 1741 já se encontrava em Ouro Preto, onde permaneceu até o seu falecimento, em 1751, deixando entre outras obras importantes a excepcional talha da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, que integra uma série de esculturas de grande porte. As de maior impacto visual são as do grupo da Santíssima Trindade do coroamento do retábulo, que serviram de inspiração ao Aleijadinho para composição análoga na Igreja de São Francisco de Assis.

Embora sua obra de imaginária independente ainda não tenha sido cadastrada, há atribuições que a comparação com as esculturas documentadas do retábulo do Pilar justifica à primeira vista, como no caso da expressiva Madalena do Museu de Arte Sacra de São Paulo, de notável semelhança com os anjos adoradores dos nichos laterais do mencionado retábulo. É uma pena que não tenham sido localizadas até hoje as outras imagens do conjunto do Calvário, no qual a atitude dramática e gestualidade eloqüente desta Madalena encontrariam plena significação formal e iconográfica.

Outras atribuições a Xavier de Brito são menos evidentes, necessitando uma análise comparativa mais detalhada para sua justificação. Entre estas estão a Virgem coroada por dois anjinhos do Museu Arquidiocesano de Mariana, a Nossa Senhora do Rosário da Capela do Padre Faria de Ouro Preto e várias outras imagens de coleções particulares de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais.

Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, nasceu em Vila Rica por volta de 1738 e morreu na mesma cidade em 1814, tendo se ausentado uma única vez da capitania de Minas Gerais para uma viagem ao Rio de Janeiro. Sua formação artística, de cunho inteiramente regional, foi feita nas oficinas locais de artistas portugueses emigrados nas primeiras décadas do século, inclusive na do próprio pai, Manoel Francisco Lisboa, arquiteto de grande renome na época.

No campo da escultura religiosa em madeira policromada, sua obra de maior significação é o excepcional conjunto dos Sete Passos da Paixão do Santuário de Congonhas, com 64 imagens em tamanho natural compondo os grupos da Ceia, Horto, Prisão, Flagelação, Coroação de Espinhos, Caminho do Calvário e Crucificação. Executadas entre 1796 e 1799 com o auxílio de uma série de “oficiais” colaboradores, as imagens dos Passos são representativas da última fase de sua produção, com os panejamentos esculpidos em largos planos cortados por arestas vivas e cabelos e barbas de deliberado efeito ornamental, com madeiras superpostas em sinuosidades marcadas.

Although the names of at least 15 image makers and craftsmen of saints of Minas Gerais during the colonial period are known,²⁰ the overwhelming fame of Aleijadinho, on whom the study of the region's sculpture has traditionally focused, overshadowed all the rest. Not even Francisco Xavier de Brito, whose influence was decisive on the development of Minas sculptors in the second half of the eighteenth century, has had his work researched and analyzed exhaustively.²¹

Born in the district of Lisbon, Francisco Xavier de Brito emigrated to Brazil before 1735, when his name appears for the first time in the contract for the wood carving of the Rio de Janeiro Church of Penitence, with the qualification of “Master Sculptor.” In 1741, he was already in Ouro Preto, where he remained until his death in 1751, leaving among other important works, the exceptional woodcarving of the chapel of the mother church of Our Lady of Pilar, that is part of a series of monumental sculptures. Those of greatest visual impact are from the group of the Holy Trinity situated on the crowning of the altarpiece that inspired Aleijadinho for a similar composition in the Church of St. Francis of Assisi.

Although his production of an independent imagery has not yet been catalogued, some preliminary attributions are justified based on comparisons with the documented sculptures of the altarpiece of the Church of Our Lady of Pilar. A case in point is the striking St. Mary Magdalene of the São Paulo Sacred Art Museum, remarkably similar to the adorning angels in the lateral niches of the above-mentioned altarpiece. It is regrettable that the other images of the Calvary ensemble have not been found hitherto, within which the dramatic attitude and eloquent gestures of this St. Mary Magdalene would find their full formal and iconographic meaning.

Other attributions to Xavier de Brito are less obvious, requiring a more detailed comparative analysis to justify the possible ascriptions. Among them are the Virgin crowned by two little angels of the Archdiocesan Museum of Mariana and Our Lady of the Rosary of the Chapel of Faria Faria in Ouro Preto as well as various other images in private collections in São Paulo, Rio de Janeiro and Minas Gerais.

Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (The Little Cripple), was born in Vila Rica about 1738 and died in this same town in 1814, having left the Province of Minas Gerais only once to travel to Rio de Janeiro. His artistic training, of an entirely regional character was accomplished in the local workshops of Portuguese émigré artists of the first decades of the century, including in that of his own father Manoel Francisco Lisboa, an architect of great renown at that time.

In the field of painted wooden religious sculptures, his most significant work is the exceptional ensemble of the Seven Stations of the Cross in the Congonhas Sanctuary with 64 life-size sculptures composing the groups of the Last Supper, The Garden of Gethsemane, Christ Arrested, The Flagellation, Crowning with Thorns, Way to Mount Calvary and Crucifixion. Fashioned between 1796 and 1799 with the help of many collaborating craftsmen, the images of the Stations are representative of the last phase of his artistic production, with the draping carved in large planes cut by sharp edges, hair and beards of a deliberately ornamental intent, with overlapping locks of strongly undulated hair.

Nas fisionomias, os traços habituais de seu estilo pessoal, presentes inclusive nas peças secundárias executadas por colaboradores: bigodes nascendo diretamente das narinas, desenho peculiar dos olhos, com acentuação dos lacrimais, sobranceiras altas em linha contínua com o nariz, lábios entreabertos de desenho sinuoso e arcada superior dos dentes aparente. É curioso notar que esta tipologia fisionômica, inspirada em gravuras germânicas,²² nada tem a ver com o tradicional protótipo português ou com o *facies* da população mestiça local, ao contrário do que seria de esperar.²³ As expressões têm poderoso efeito emocional, abrangendo gama variada de sentimentos, das sublimes feições do Cristo, onde o sofrimento aflora de forma contida e espiritualizada, às grotescas caricaturas dos soldados romanos, segundo a tradição medieval de identificação do bem à beleza ideal e do mal à fealdade deformadora.

Além dos Passos de Congonhas, apenas os santos carmelitas São Simão Stock e São João da Cruz da Ordem Terceira do Carmo de Sabará e a imagem articulada de São Jorge, que saía nas procissões de *Corpus Christi* da antiga Câmara Municipal, têm documentação histórica comprovante. As demais são atribuições baseadas nas características de seu estilo, a maioria estabelecida por antigos técnicos do IPHAN e referendada no *Catalogue raisonné* do livro de Germain Bazin publicado em 1963.²⁴

Entre as atribuições mais recentes que não constam do referido catálogo, chamamos a atenção para duas obras excepcionais: a *Santana Mestra da Capela da Terra Santa de Sabará*, atualmente em depósito no Museu do Ouro, e a *Nossa Senhora das Mercês*, recentemente integrada ao acervo da Igreja do Pilar de Ouro Preto. A primeira, provavelmente contemporânea das imagens dos santos carmelitas executadas em 1777-78, é uma obra requintada, cujo apuro técnico é realçado por suntuosa policromia, típica da região de Sabará, com douramento integral dos panejamentos e delicados labores de *esgrafiados* e *pastiglios*.²⁵ As fisionomias de Santana e da Virgem Menina têm tratamento realista, como as de São Simão Stock e São João da Cruz, e os panejamentos caem de forma natural, não apresentando ainda as estilizações características da fase de Congonhas.

Quanto à imagem de Nossa Senhora das Mercês, tudo leva a crer que se trate de obra imediatamente anterior aos primeiros sintomas da doença, aparecidos por volta dos 40 anos do artista e de repercussões decisivas na evolução posterior de seu estilo. O espírito jovial e algo ingênuo desta imagem é o mesmo de uma das poucas obras documentadas do mesmo período, o anjo portador de flores da abóbada da capela-mor da Igreja de São Francisco de Ouro Preto, datado de 1772.

O principal problema das atribuições de imagens avulsas é a separação entre a obra pessoal do artista e a de seus discípulos e seguidores. Neste caso, o critério de qualidade da peça deve ter peso equivalente ao das características estilísticas, uma vez que inúmeras peças tidas atualmente como de sua autoria são na realidade obras dos oficiais com os quais trabalhava habitualmente ou de seguidores mais tardios.

His faces bear the usual marks of his personal style, also found in secondary works executed by collaborators: the mustaches growing directly from the nostrils, the peculiar shape of the eyes with their accentuated lachrymal tracts, the raised eyebrows in a continued line with the nose, half-open, sharply outlined lips and a visible upper row of teeth. It is interesting to note that contrary to what may be expected, such facial typology, inspired on German etchings,²² has nothing in common with the traditional Portuguese prototypes or with the faces of the local racially mixed population.²³ The expressions have a powerful emotional effect in conveying a large gamut of feelings, from the sublime features of Christ where the suffering is portrayed in a contained and spiritual way, to the grotesque caricatures of the Roman soldiers, following the medieval tradition of identifying good with ideal beauty and of evil with the deforming ugliness.

In addition to the Stations of Congonhas, only the Carmelite saints, St. Simon Stock and St. John of the Cross, of the Third Order of the Carmo in Sabará and the articulated St. George that accompanied the *Corpus Christi* processions from the old City Hall, have a sure historical documentation. The rest are ascriptions based upon stylistic analyses of his style, the majority established by the technicians of IPHAN and referenced in the *Catalogue raisonné*,²⁴ of Germain Bazin's book published in 1963.²⁵

Among the more recent attributions not mentioned in the catalogue, two exceptional works deserve special attention: the *Saint Anne Teaching the Virgin* of the Capela da Terra Santa in Sabará, currently in storage at the Museu do Ouro and *Our Lady of Mercy*, recently included in the collection of the Church of Pilar in Ouro Preto. The first one, probably contemporary to the images of the Carmelite Saints made in 1777-1778, is a highly accomplished work, which technical precision is enhanced by the sumptuous coloring typical of the Sabará region and a full gliding of the draping with delicate adorns of *esgraffitos* and *pastiglios*.²⁵ The faces of the St. Anne and the Child Virgin have received a realistic treatment, like those of St. Simon Stock and St. John of the Cross, and the draping falls in natural folds, not yet featuring the typical stylization of the Congonhas phase.

As to *Our Lady of Mercy*, everything leads to believe that it is a work made immediately prior to the appearance of the first symptoms of his disease, when the artist was about 40 years old. The repercussions would be decisive on the evolution of his style. The jovial and somewhat naive spirit of this image is reminiscent of another one of the few documented works of this same period, the 1772 *Angel Carrying Flowers* of the vault of the Lady Chapel of the Church of St. Francis in Ouro Preto.

The main problem in identifying the authorship of individual images is to separate the personal works of the artist from those of his disciples and followers. In such cases, quality considerations must have the same weight as the style of the works since the numerous extant pieces attributed to him are, in actual fact, the work of craftsmen, with whom he usually collaborated, or of later followers.

Por outro lado, o fascínio exercido pelo Aleijadinho nos escultores de sua geração e no desenvolvimento posterior da imaginária mineira foi um fenômeno de proporções tão amplas que pode ser tomado como uma espécie de divisor de águas que delimita duas grandes correntes estilísticas: a que se situa em sua esfera de influência e a dos independentes.

Além dos discípulos e seguidores imediatos que copiavam fielmente os traços de sua caligrafia, incluem-se na primeira corrente escultores de estilo próprio e definido, mas que acusam um certo "ar de família" com as obras do Aleijadinho, sem apresentar entretanto traços marcantes de seu estilo pessoal. O caso mais curioso é o do seu meio irmão, o padre Félix Antônio Lisboa, nascido em Ouro Preto em 1755 e falecido em 1838, que Rodrigo Ferreira Bretas informa "ter praticado a estatuária sob as vistas do Aleijadinho, que dele dizia que só podia esculpir "carrancas, e nunca imagens".²⁸ As imagens documentadas de São Pedro e São Paulo, descobertas há alguns anos na Igreja do Bom Jesus de Pirapetinga,²⁹ revelam com efeito uma técnica escultórica rude, com panejamentos caindo de forma desarticulada e dura, compensada até certo ponto pela expressividade dos gestos e das fisionomias.

Três "mestres" com obra identificada, mas cujos nomes permanecem desconhecidos, situam-se também na esfera de influência do Aleijadinho, embora não pareçam ter pertencido ao seu círculo imediato. O mais conhecido é o Mestre de Piranga, assim chamado pelo fato de algumas das peças que lhe foram atribuídas serem provenientes da região do Vale do Rio Piranga, ao sul de Ouro Preto. Os aspectos de rudeza escultórica que assinalamos na obra do Padre Félix são ainda mais acentuados: ombros exageradamente largos, panejamentos talhados de forma sumária em sulcos profundos e movimentos circulares nas mangas e na altura dos joelhos. Nos rostos chamam a atenção os olhos grandes e esbugalhados, que valem como uma assinatura do autor. Entre as boas peças de grande porte que lhe são atribuídas,³⁰ uma das mais fortes é a Nossa Senhora da Conceição do Museu Mineiro de Belo Horizonte, infelizmente despojada da policromia original.

No excelente acervo de imagens do Museu Mineiro de Belo Horizonte, em sua maioria procedentes de uma coleção particular comprada pelo governo do Estado de Minas Gerais,³¹ encontram-se três imagens provenientes de uma capela rural da região de Barão de Cocais que foram tomadas como ponto de partida para a identificação de um mestre dessa região, em cujas igrejas e capelas de origem encontram-se ainda outras imagens de sua autoria. A mais interessante é o São José de Botas, de olhar distante e feições de grande suavidade, com o Menino Jesus tranqüilamente adormecido no braço esquerdo.

O terceiro escultor da esfera de influência do Aleijadinho e sem dúvida o de maior originalidade e qualidade é o Mestre de Sabará, identificado em 1986 pela equipe de inventários do IPHAN.³² Várias de suas imagens ainda se encontram na Igreja de São Francisco dessa cidade, entre as quais a padroeira Nossa Senhora dos Anjos, o orago São Francisco e um Senhor Morto extremamente expressivo. Ao que tudo indica, não foi conservada a documentação da Irmandade de Pardos do Cordão de São Francisco, responsável pela construção da igreja primitiva nas duas décadas finais do século XVIII, período que pode ser tomado como referência inicial para a datação das imagens.

On the other hand, the fascination Aleijadinho exerted over the sculptors of his generation and his impact on the direction of the subsequent development of imagery in Minas can be considered as a true watershed marking the separation between the two major stylistic currents, the one influenced by him and the other developed independently.

In addition to the disciples and immediate followers that faithfully copied the lines of his calligraphy, other sculptors having their own personal and definite style can be grouped together in so far as their works betrayed a certain "family air," a familiarity with Aleijadinho's oeuvre, even if lacking the sharp markings of his personal style. The most curious case is that of his half-brother, Father Félix Antônio Lisboa, born in Ouro Preto in 1755 and deceased in 1838, of whom Rodrigo Ferreira Bretas tells that he had practiced making statues under the supervision of Aleijadinho who lamented that the brother could only carve "gargoyles and never images."²⁸ The documented St. Peter and St. Paul, discovered some years ago in the Church of Bom Jesus de Pirapetinga,²⁹ do indeed disclose the beleaguered sibling's coarse carving technique with the draping falling in a primitive and disordered manner, but compensated in part, at least, by the images' expressive gestures and faces.

Three masters with authenticated works, whose true names, however, remain unknown, appear to have also fallen within the sphere of influence of Aleijadinho, although they do not seem to have been part of his inner circle. The best known is the Mestre de Piranga (Master of Piranga) given this name because some of the pieces attributed to him originate from the region of the Valley of the River Piranga, South of Ouro Preto. The aspects of crude carving we mentioned in relation to the work of Father Félix are even more pronounced in this case: over exaggerated shoulders, draping carved in rough outline with deep folds and circular movements at the levels of the sleeves and at knees. The faces command attention by their big and bulging eyes, becoming the personal autograph of the artist. Among the bigger pieces ascribed to him,³⁰ *The Immaculate Conception* of Belo Horizonte is one of the most powerful ones, however, stripped, unfortunately, of its original colors.

In the excellent image collection of the Minas Museum of Belo Horizonte, the majority of which come from a private collection acquired by the government of the State of Minas Gerais,³¹ three sculptures from a rural chapel in the region of Barão de Cocais served as the point of departure for identifying a region's master craftsman. The most interesting of these is the St. Joseph with Boots with a forelorn look and very gentle features, the Child Jesus peacefully asleep on his left arm.

The third sculptor influenced by Aleijadinho, unquestionably the most original and of skilled is the Mestre de Sabará (Master of Sabará), identified in 1986 by the IPHAN inventory team.³² Many of his images are still found in the St. Francis Church in that town, among them the patron saint Our Lady of the Angels, the patron saint St. Francis and an extremely expressive Dead Lord. Apparently, no documentation on the Fellowship of the Mulatto Friars of the Cord of St. Francis was kept. This Order was responsible for building the primitive church in the two last decades of the eighteenth century, a period that may be taken as reference for dating the images.

No acervo do Museu Mineiro há uma bela imagem de Nossa Senhora da Soledade de autoria desse escultor, que tem ainda obras em outras igrejas de Sabará, algumas das quais foram recolhidas ao museu organizado nas dependências da Igreja do Rosário. Entre as características que identificam seu estilo pessoal, além do referido “ar de família” com as imagens do Alejandrinho, podem ser citados os olhos com pesada pálebra superior, o recorte típico dos lábios, unidos ao nariz por um acentuado sulco mediano, e um peculiar desenho de orelha com ampla cavidade longitudinal.

Quanto aos escultores independentes, seus mentores, ao que tudo indica, foram os artistas portugueses, cuja presença é documentalmente atestada em Minas Gerais na segunda metade do século XVIII e princípios do XIX, embora tenham sido mais numerosos nas cinco décadas anteriores, que assinalam o período áureo do rendimento das minas de ouro.

O de maior projeção foi Francisco Vieira Servas, nascido em 1720 na localidade de Servas, do Concelho (sic) de Vieira, no Arcebispado de Braga. Emigrou para o Brasil ainda muito jovem, pois em 1753 seu nome já figura entre os oficiais responsáveis pela obra de talha da Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Catas Altas.²¹ Exato contemporâneo do Alejandrinho, com ele concorreu em obras importantes, como a talha da Igreja do Carmo de Sabará, tendo os dois artistas falecido em idade avançada, com apenas três anos de intervalo.

Sua obra de imaginária independente inclui um excelente conjunto de esculturas da Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Mariana, cuja talha é também de sua autoria, notadamente a imagem da padroeira do altar-mor e uma expressiva Santa Efigênia negra do retábulo da esquerda. Em ambas as características básicas de seu estilo aparecem, com grande evidência: corpos esbeltos e alongados; panejamento vertical das túnicas em contraste com as fortes diagonais nos mantos; olhos grandes e de expressão ingênua; nariz reto com acentuada depressão na junção com os supercílios; e lábio superior proeminente.

A Vieira Servas revém provavelmente o mérito de ter popularizado em Minas Gerais o tema dos anjos tocheiros, típicos da iconografia religiosa da região Norte de Portugal, que aliam à função decorativa de complementação dos conjuntos de talha as de portadores de tochas e guardiões do espaço sagrado da capela-mor.

Nesta corrente independente pode ser também incluído o entalhador Manoel Dias de Assis e Sousa, de qualidade nitidamente inferior à de Vieira Servas, autor de cinco imagens de madeira para a Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Ouro Preto, que ainda se encontram no local, e provavelmente de outras nas igrejas de São Francisco de Mariana e Bom Jesus de Pirapetinga.²² Datadas do período entre 1800 e 1801, as imagens de Santa Efigênia, Santo Elesbão e Santa Catarina de Siena, da citada igreja de Ouro Preto, podem ser tomadas como referência para a análise de seu estilo algo estereotipado, embora de razoável domínio técnico. As proporções são alongadas, os panejamentos retos caem em pregas miúdas e as feições são delicadas e de expressão ausente, reproduzindo a *facies* portuguesa, algo deslocada no caso das representações de santos negros.

A beautiful Our Lady of Solitude belonging to the Museu Mineiro collection was made by this sculptor, whose works can be found in other churches of Sabará. Some of them were taken to the museum on the premises of the Rosário Church. Among the identifying characteristics of his personal style, besides the stated resemblance with the Alejandrinho images, the eyes with a heavy upper lid, the typical outline of the lips connected to the nose by an accentuated middle furrow, and a peculiar design of the ear with a large longitudinal cavity, should be singled out.

Regarding the independent sculptors, their apparent mentors were the Portuguese artists. Their presence in Minas Gerais during the second half of the eighteenth and early nineteenth centuries has also been documented, although they had been more numerous in the five previous decades, which correspond to the height of the gold mining period.

The most notable of them was Francisco Vieira Servas, born in 1720, in the town of Servas in Concelho de Vieira, in the Archbishopric of Braga. He must have come to Brazil very young, judging from the fact that in 1753 his name already figured among the craftsmen responsible for the wood carvings in the mother church of the Immaculate Conception in Catas Altas.²¹ Exact contemporary of Alejandrinho, he competed with him in significant works such as the wood carving for the Church of Carmo in Sabará. Both artists died quite old, within a mere three years interval.

His work of independent imagery includes an excellent ensemble of sculptures in the Church of Our Lady of the Rosary in Mariana, where he also carved the image of the patron saint on the high altar and an expressive black St. Iphigenia in the left altarpiece. In both, the essential characteristics of his style are highlighted: slender and elongated bodies, vertical draping of the tunics in contrast with the strong diagonals of the cloaks, large eyes with an naive expression, straight nose with a pronounced furrow at the junction of the eyebrows and a prominent upper lip.

Presumably, the merit of having popularized the theme of the Candleholding Angels in Minas goes to Vieira Servas. Those are typical of the religious images of the northern region of Portugal, that combine the decorative function of complementing the carving ensembles with that of the torch carriers and of guardians of the high altar sacred space.

This independent group also include the carver Manoel Dias de Assis e Sousa, of evident lesser caliber than that of Vieira Servas, and who is the author of five wooden images for the church of Our Lady of the Rosary in Ouro Preto, that can still be seen there and probably also others in the churches of St. Francis in Mariana and Sweet Jesus in Pirapetinga.²² Dated 1800 and 1801, the St. Iphigenia, St. Elesbão and St. Catherine of Siena from the above-mentioned church in Ouro Preto, may serve as a reference for the analysis of his somewhat stereotypical style, although with a reasonable technical mastery. The proportions are elongated, the straight draperies fall in small pleats and the features are delicate and expressionless, reproducing the Portuguese *facies*, somewhat out of place when it comes to the representation of black saints.

Esta breve síntese não esgota a variedade de informações recentemente incorporadas ao tema da imaginária mineira pelo Inventário do IPHAN. Além de outros “mestres” anônimos com obra identificada, como o das requintadas imagens da Capela de São João Evangelista de Tiradentes, nomes que eram conhecidos apenas por referências documentais, como os de Garcia de Sousa e Vicente Fernandes Pinto, em Mariana, Antônio da Costa Santeiro, em Tiradentes, e Valentim Correia Paes, em São João del Rei, já começam a ter obra atribuída com alguma segurança. Nesta última cidade um escultor de renome, Joaquim Francisco de Assis Pereira, nascido em 1813 e falecido em 1893, prolongou até fins do século XIX a tradição da imaginária sacra mineira, de influência barroca, desaparecida no século XX com a introdução do neogótico na arte religiosa e a voga das imagens de gesso industrializadas.

O caso de Joaquim Francisco de Assis Pereira, cuja obra começa agora a ser levantada, pode ser posto em correlação com o do escultor goiano José Joaquim da Veiga Valle, seu contemporâneo célebre, nascido em 1806 na antiga Meia Ponte, atual Pirenópolis, e falecido na cidade de Goiás em 1874³². Prova eloqüente da vitalidade da imaginária religiosa de tradição barroca no Brasil oitocentista, suas imagens de feições delicadas e requintada policromia encontram-se espalhadas em igrejas e coleções particulares da região, um acervo significativo tendo sido reunido no Museu de Arte Sacra da Igreja da Boa Morte na última cidade.

Pernambuco, Rio de Janeiro e Maranhão

A carência de levantamentos e estudos de referência impossibilita uma abordagem de cunho mais objetivo das escolas de Pernambuco, Rio de Janeiro e Maranhão, como foi feito para a Bahia e Minas Gerais. No caso das duas últimas essa carência relaciona-se provavelmente ao fato de apenas nos últimos anos as características regionais de sua imaginária setecentista terem começado a ser identificadas de forma sistemática. Mas como explicar a falta de estudos atualizados sobre a imaginária pernambucana, de longa data reconhecida com uma das de maior originalidade e qualidade técnica e artística do período colonial brasileiro?

Se as imagens pernambucanas têm em comum com as baianas o aspecto suntuoso da policromia, as semelhanças não passam deste ponto. O desenvolvimento de uma escola regional do rococó religioso favoreceu na região a produção de oficinas locais de imaginária para integração aos retábulos do novo estilo, repetindo em menor escala o fenômeno ocorrido em Minas Gerais. O resultado foi a diversificação desta imaginária, procedente de oficinas estabelecidas nos principais núcleos urbanos dos atuais Estados de Pernambuco e Alagoas, que integravam no século XVIII a Capitania Geral de Pernambuco, à qual se subordinava também a Paraíba, tornada autônoma apenas em 1799.

This brief survey does not cover the whole gamut of information that the IPHAN inventory has recently incorporated to the theme of imagery in Minas. Besides other anonymous masters with a known work, such as the sophisticated images of the St. John the Evangelist Chapel in Tiradentes, names that were only known through documentary references, such as those of Garcia de Sousa and Vicente Fernandes Pinto, in Mariana, Antônio da Costa Santeiro, in Tiradentes, and Valentim Correia Paes, in São João del Rei, are beginning to have their works identified with a certain degree of certainty. In this last city, a renowned sculptor, Joaquim Francisco de Assis Pereira, born in 1813 and who died in 1893, continued until the end of the nineteenth century the Minas Baroque tradition of sacred imagery, which disappeared in the twentieth century with the emergence of the Gothic revival in religious art and of the prevalence of mass produced Paris plaster images.

The case of Joaquim Francisco de Assis Pereira, whose work is now being to be compiled, may be compared to that of the sculptor José Joaquim da Veiga Valle from Goiás, a celebrated contemporary, born in 1806 in the former Meia Ponte, present day Pirenópolis, and died in the city of Goiás in 1874.³² An eloquent proof of vitality of the religious imagery of Baroque tradition in the eighteen hundreds, his images, of delicate features and a refined color finishing, may be found in different churches and private collections in the region. A significant collection has been assembled in the Good Death Church's Museu de Arte Sacra, in Goiás.

Pernambuco, Rio de Janeiro e Maranhão

The lack of research and studies similar to those undertaken in Bahia and Minas Gerais, precludes a grounded approach to the schools of Pernambuco, Rio de Janeiro and Maranhão. In the case of the latter two, this bibliographical scarcity is probably due to the fact that the regional aspects of their imagery during the seventeen hundreds only began to be systematically identified in the last few years. But how can we explain the lack of current work on the sacred sculptures from Pernambuco, with its long-held reputation for having great originality and artistic and technical qualities that can be traced back to Brazil's colonial period?

If there is any similarity between the sculptures from Pernambuco and Bahia it is limited to the lavish use of color. The development of a regional school of religious Rococo led to the emergence of local workshops to make images for the new kinds of altars, thus reproducing, albeit on a smaller scale, what had occurred in Minas Gerais. The result was a great variety in the kinds of images produced in the workshops in the major urban centers of what are now the states of Pernambuco and Alagoas, once part of one single General Province of Pernambuco in the eighteenth century, also including Paraíba, which achieved autonomy in 1799 only.

The most characteristic aspects of the Pernambuco imagery were the powerful bodies, wrapped in broad, swaying draping, their veils and capes undulating sideways, usually in opposite directions. Technically, the coloring is extremely refined, often including the glazing of the entire piece, and becoming unveiled through very delicate work of cutting notches in floral and geometric *sgraffito* patterns, ultimately creating complex decorative designs.

The facial features are unique and varied, and are an important way to identify the workshop where the piece was made. The sculptures from Goiana, for instance, can be recognized by the long and double-chinned matronly faces of their Maddonas, while those from Olinda are more delicate and naive. The ones from Recife are quite diverse, their variety probably inspired by Portuguese imports, such as the images in the convent churches, and in the Third Order of Carmo, and even in some kinds of local folk art. In the State Museum, there is a curious *St. Anne Teaching Music to the Child Virgin*, with slanted eyes and a dark complexion – she exemplifies this latter characteristic very well.

While the names of sculptors such as João Pereira, Antônio Spangler Aranha, Luiz Nunes and Manoel da Silva Amorim have been recorded, current knowledge on the identity of the authors is exactly where it was at the time of the pioneering texts by Pereira da Costa and Fernando Pio, from which the information below has been taken.³⁴

The name of João Pereira is known because of a signature on a contract dated August 11, 1746, to produce stone sculptures of St. Anthony and the Immaculate Conception for the niches in the arches of the bridge in Recife. After the arches were demolished, the sculptures were taken to the churches of the Mother of God and of the Divine Holy Spirit, and are currently part of the collection of the Franciscan Museum of Sacred Art. They are therefore a solid starting point from which to identify the key features of this sculptor's work, which can be defined primarily on the basis of very unique faces.

In a contemporary chronicle, the Benedictine Friar Loreto Couto describes Antônio Spangler Aranha, as a kind of general artistic genius, who was simultaneously painter, sculptor, poet and musician,³⁵ and to whom the historical records have attributed only one work, which however does not do justice to his famed talent. It is *St. Diogo of Alcalá*, a small sculpture without much visual appeal, and which in 1748, was placed in one of the niches of the high altar of the Church of Our Lady of Ralef in Olinda. The only thing that is known about Luiz Nunes is that he sculpted a group of St. Francis receiving the wounds of the Crucified Christ. The piece was made in 1766-1766, together with two other images, for the chapel of the Hospital of the Third Order of St. Francis in Recife.

As imagens pernambucanas têm como características mais evidentes a compleição forte dos corpos, envoltos em panejamentos amplos e movimentados, com projeção lateral dos véus e mantos, geralmente em direções contrastantes. A policromia é de grande apuro técnico, incluindo na maioria dos casos douramento integral da peça, revelado através de um delicado trabalho de incisões em esgrafiado, com motivos geométricos ou florais em complexas composições ornamentais.

As expressões fisionômicas são individualizadas e variadas, constituindo um elemento importante na identificação da oficina de origem da peça. As imagens de Goiana, por exemplo, podem ser reconhecidas pela fisionomia amatonada de suas Madonas, de faces largas e queixo duplo, ao passo que as de Olinda têm rostos mais delicados e ingênuos. As de Recife apresentam maior diversidade, variando de tipologias provavelmente inspiradas em peças portuguesas importadas, como em algumas imagens da igreja conventual e da Ordem Terceira do Carmo, até tipos caboclos locais. No Museu do Estado há uma curiosa Santana Mestra ensinando música à Virgem Menina, de olhos rasgados e carnação escura, que ilustra bem este último aspecto.

Quanto a autores identificados, embora tenham sido levantados os nomes dos escultores João Pereira, Antônio Spangler Aranha, Luis Nunes e Manoel da Silva Amorim, os conhecimentos atuais permanecem no mesmo estágio em que os deixaram os textos pioneiros de Pereira da Costa e Fernando Pio, de onde foram retiradas as informações que se seguem.³⁴

O nome de João Pereira é conhecido pela assinatura de um contrato datado de 11 de agosto de 1746, para a execução das esculturas em pedra de Santo Antônio e Nossa Senhora da Conceição a serem colocadas nos nichos dos arcos da ponte de Recife. Com a demolição desses arcos foram elas recolhidas às igrejas da Madre de Deus e do Divino Espírito Santo, e atualmente integram o acervo do Museu Franciscano de Arte Sacra. Constituem portanto um ponto de partida seguro para a identificação das características deste escultor, a ser definido principalmente a partir das fisionomias fortemente individualizadas.

Antônio Spangler Aranha, mencionado na crônica contemporânea do beneditino Loreto Couto como uma espécie de gênio artístico universal, exercendo simultaneamente a pintura, a escultura, a poesia e a música,³⁵ tem uma única obra atribuída com base em documentação histórica, que não faz juz ao seu propalado talento. Trata-se do São Diogo de Alcalá, entronizado em 1748 em um dos nichos do altar-mor da Igreja de Nossa Senhora do Amparo de Olinda, obra de pequenas dimensões e sem maior apelo visual. Quanto a Luiz Nunes, há apenas evidência de ter sido autor de um grupo de São Francisco recebendo as chagas do Crucificado, executado em 1765-1766 para a capela do Hospital da Ordem Terceira de São Francisco de Recife juntamente com duas outras imagens.

O imaginário pernambucano sobre o qual se tem maior número de informações é Manoel da Silva Amorim, que nasceu no Recife em 1780 e faleceu na mesma cidade em 1873. Entre as obras que lhe são atribuídas por Pereira da Costa e Fernando Pio figuram imagens assinadas, como a *Mater Dolorosa* do Mosteiro de São Bento de Olinda, e várias com documentação histórica comprovante. Era irmão da Ordem Terceira de São Francisco de Recife, para a qual confeccionou uma série de figuras processionais e as imagens de Santa Clara e São Luís, rei da França, que se veneram nos retábulos da nave da igreja principal da ordem.

É também de sua autoria a pequena *Nossa Senhora da Ajuda* entronizada em 1867 no altar-mor da Capela Dourada, onde ainda está atualmente, ladeada pelas imagens de São Cosme e Damião, importadas de Portugal em 1742. A comparação entre essas três imagens é interessante porque revela, por um lado, a permanência da tradição da imaginária sacra em Pernambuco em meados do século XIX, e por outro, a perícia técnica de Manoel da Silva Amorim, também responsável pela excelente policromia da imagem da Virgem, com seu suntuoso douramento em esgrafado,³⁶ comparável ao das imagens portuguesas.

No estudo da imaginária religiosa do Rio de Janeiro, dois aspectos correlatos se impõem desde as primeiras abordagens. O primeiro é o número de peças portuguesas ainda hoje expostas em seus locais de origem nos retábulos das igrejas históricas da cidade, sugerindo um volume de importações mais intenso que o de qualquer outra cidade brasileira ao longo dos séculos XVIII e XIX. O outro é a presença constante de escultores portugueses em atividade na cidade no século XVIII, com predominância nítida de artistas originários dos arcebispados do Porto e de Braga.

O resultado é a acentuada marca lusitana da imaginária carioca de um modo geral, com particular influência das citadas regiões, sendo por vezes difícil distinguir à primeira vista as esculturas importadas das executadas no âmbito das oficinas locais.

Entre os principais nomes de escultores sacros com atividade documentada no Rio de Janeiro setecentista figuram quatro portugueses – Francisco Xavier de Brito, Simão da Cunha, Pedro da Cunha e Domingos de Araújo Landim – e um mulato, Valentim da Fonseca e Silva, conhecido como Mestre Valentim. Francisco Xavier de Brito, já referido neste texto na parte relativa a Minas Gerais, onde deixou maior número de obras, veio da região de Lisboa. Os três outros portugueses eram originários do Arcebispado de Braga, e Mestre Valentim viveu parte da infância e mocidade na região Norte de Portugal.

The best available information on the Pernambuco image maker Manoel da Silva Amorim, who was born in 1780 in Recife and died there in 1873. Some of the images Pereira da Costa and Fernando Pio attributed to him are signed, such as the *Mater Dolorosa* of the Benedictine Monastery of Olinda, and several others have proven historical documentation. He was a Friar of the Third Order of St. Francis of Recife, for which he created a number of processional figures, and a St. Claire and a St. Louis, King of France, which are venerated on the altars in the nave of the Order's main church.

He also sculpted the small *Virgin of Relief* that was placed in 1867 on the high altar of the Golden Chapel, where it can still be found today, flanked by the images of St. Cosmas and St. Damian, imported from Portugal in 1742. A comparison of these three images is interesting, because on the one hand, it shows the continuity of the tradition of Pernambuco's sacred imagery in the mid-nineteenth century, and on the other, it points to the technical skill of Manoel da Silva Amorim, who was also responsible for the outstanding color painting of the Virgin's image, which included lavish glazing in *sgraffito*,³⁶ comparable to similar ones in the Portuguese imagery.

Two significant related factors have to be taken into consideration as a prerequisite for studying Rio de Janeiro's religious imagery. One is the number of Portuguese pieces, which are still on their original altars in the city's historical churches, suggesting that during the eighteenth and nineteenth centuries, Rio received a higher volume of imports than any other Brazilian city. The other is the constant presence of Portuguese sculptors in the city during the eighteenth century, most of whom were clearly coming from the Archbishopsrics of Porto and Braga.

As a result, the Portuguese imprint is usually emphasized in relation to Rio de Janeiro's imagery, with the above regions exerting particular influence, such that it is sometimes difficult to differentiate, at first sight, the imported sculptures from those made in the local workshops.

Among the sacred image sculptors whose activities in Rio de Janeiro were documented in the seventeenth hundreds, four were Portuguese: Francisco Xavier de Brito, Simão da Cunha, Pedro da Cunha and Domingos de Araújo Landim, and one Mulatto, Valentim da Fonseca e Silva, known as Master Valentim. Francisco Xavier de Brito, previously discussed in the section on Minas Gerais, where he left most of his works, came from the region of Lisbon. The other three Portuguese sculptors came from the Archbishopsric of Braga, and Master Valentim lived most of his childhood and youth in the North of Portugal.

A presença de Simão da Cunha no Rio de Janeiro é registrada documentalmentemente entre os anos de 1717, quando seu nome aparece pela primeira vez na documentação do Mosteiro de São Bento, e 1774, data provável de seu falecimento.³⁷ Deixou importante acervo de obras no referido mosteiro carioca, entre as quais se destacam os retóricos *Anjos Tocheiros* da entrada da capela-mor, em tudo semelhantes aos das igrejas bracarenses do mesmo período, e as *Santas Beneditinas* das capelas falsas da entrada da nave, inspiradas em protótipos do Mosteiro Beneditino de Tibães, próximo a Braga, e avaliadas por Germain Bazin como “as estátuas mais notáveis que o Brasil nos pôde apresentar antes do Aleijadinho”.³⁸ Todas essas esculturas foram realizadas em parceria com o artista local José da Conceição, mas a primazia de Simão da Cunha pode ser facilmente verificada, pelas afinidades assinaladas com a escultura portuguesa da região de Braga.

Datado de 1762, o Cristo Crucificado da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, também atribuído documentalmentemente a Simão da Cunha, revela uma etapa posterior de seu estilo, mais dramática e realista, liberta das convenções presentes nas imagens realizadas para o Mosteiro de São Bento. O tórax tem vigoroso tratamento anatómico e o panejamento do perizonium flui com naturalidade, com elegante movimentação da faixa vertical caindo abaixo do nó. Essa mesma igreja carmelita conserva uma série de imagens de autoria comprovada de Pedro da Cunha, notadamente a Santa Teresa de Ávila do nicho da esquerda do altar-mor e as seis representações de Passos da Paixão dos retábulos da nave.

Falecido em 1799, no Rio de Janeiro, Pedro da Cunha pertence à geração posterior à de Simão da Cunha, cuja influência é visível em sua obra, não se sabendo entretanto se eram parentes, apesar da mesma origem e sobrenome. Era irmão terceiro carmelita, tendo adquirido certa notoriedade na escultura de imagens de Passos da Paixão, como o indica o fato de ter recebido a encomenda das séries das Igrejas dos Terceiros do Carmo e São Francisco de Assis de Itu, em São Paulo.³⁹

Contemporâneo de Pedro da Cunha, o escultor também de origem bracarense Domingos de Araujo Landim tem seu período de atividade documentada no Rio de Janeiro entre 1778 e 1796. Embora ainda não tenham sido identificadas com precisão obras de sua autoria, incluímos aqui seu nome pelo fato de ter exercido por mais de uma vez o cargo de “Avaliador das Obras Pertencentes à Arte de Escultor”.⁴⁰ Este fato é bastante significativo quando se tem em vista que analogias com a imaginária de Braga já foram detectadas em um grupo importante de imagens de igrejas diversas do Rio de Janeiro, entre outras as de Santa Rita, Carmo da Lapa⁴¹ e Nossa Senhora do Terço.

Quanto a Mestre Valentim, sem dúvida o artista mais conhecido e pesquisado do Rio de Janeiro colonial, onde viveu a maior parte de sua vida e faleceu em 1813, apenas duas esculturas religiosas têm atribuição segura em sua obra conhecida, as imagens de São Mateus e São João Evangelista, hoje no acervo do Museu Histórico Nacional. De caráter monumental, já que destinadas originalmente aos nichos da fachada da Igreja da Santa Cruz dos Militares, estas esculturas de acabamento sumário não fazem jus à fama do artista e à sua perícia técnica revelada nas esculturas civis em bronze, como os famosos jacarés do Passeio Público ou o grupo do Caçador Narciso e da Ninfa Eco, atualmente no Jardim Botânico.

The presence of Simão da Cunha in Rio de Janeiro has been registered for the period between 1717, when his name first appears in the documents of the Benedictine Monastery and 1774, the probable year of his death.³⁷ He left a significant collection of works at that monastery. Among the more noteworthy are the classic *Candleholder Angels* at the entrance of the *capela mor* (main chapel), which closely resembles those of the Braga churches during the same period, and the *Benedictine Saints* of the false chapels at the entrance of the nave, which were inspired from models of the Benedictine monastery of Tibães, near Braga, considered by Germain Bazin to have been “the most remarkable statues that Brazil could produce before Aleijadinho.”³⁸ All of these sculptures were executed together with José da Conceição, a local artist, although the superiority of Simão da Cunha is easily visible, because of the above-mentioned similarities with the Portuguese sculpture of the Braga region.

Dated 1762, the *Crucified Christ* of the Church of the Third Order of Carmo, which the documents have attributed to Simão da Cunha, shows him at a later stage to be more dramatic and realist, freed from the conventions of the images produced for the Benedictine Monastery. The chest is treated in a more vigorous, physical way and the draping of the *perizonium* flow naturally, with the vertical band falling elegantly below the knot. Pedro da Cunha is the proven author of a sequence of images kept at that very same Carmelite church, notably *St. Theresa of Ávila*, in the niche to the left of the high altar and of the six representations of the *Stations of the Cross* on the nave’s altars.

Pedro da Cunha died in Rio de Janeiro in 1799. He belonged to the generation following Simão da Cunhas, who visibly influenced his work. Nevertheless, although they shared the same birthplace and surname, no one knows if they were related. He was a Third Order Carmelite friar, and seems to have achieved some renown for his sculptures of images of the *Stations of the Cross*, as suggested by the fact that he was commissioned to produce the sequence in the Churches of the Third Order of Carmo and St. Francis of Assisi, in Itu, São Paulo.³⁹

Documents suggest that the sculptor Domingos de Araujo Landim, also from Braga, and a contemporary of Pedro da Cunha, worked in Rio de Janeiro between 1778 and 1796. Although no works by him have been identified with any certainty, his name is included here because he had been appointed more than once to the position of “Appraiser of the Works Belonging to the Art of Sculpting.”⁴⁰ This is a significant fact in and of itself, given that an important number of images in various churches of Rio de Janeiro, among them, St. Rita, Carmo da Lapa⁴¹ and Our Lady of the Rosary, resembles the imagery of Braga.

Mestre Valentim is certainly the best-known and most studied artist of colonial Rio de Janeiro, where he lived most of his life and died in 1813. There are only two religious sculptures that are attributed with any certainty as part of his known works – the images of St. Matthew and of St. John the Evangelist. They are now part of the collection of the National Historical Museum. The size of these sculptures is monumental, since they were originally designated for the niches of the façade of the Church of the Holy Cross of the Military. Their poor finish does not do justice to either the artist’s renown or to his skilled artistry, which is so apparent in his profane bronze statues such as the famous *Alligators of the Passeio Público* (Public Promenade) or the group of *Narcissus the Hunter* and of *Echo the Nymph*, currently in the Botanical Gardens.

We conclude with the Maranhão school, which began to be researched as a result of a pioneer survey, in 1978, and whose study has recently been taken up once again by the IPHAN Inventory,⁴² which is unveiling a rare collection of images in churches and museums, both in São Luís and Alcântara, as well as in other cities in the interior of the State.

As we discussed in the previous chapter, everything leads one to believe that the Jesuits were primarily responsible for the initial impetus in the production of images in the region. After they were definitively expelled from Maranhão, in 1759, the workshop at the Colegio de São Luís, where “many sculptures and some wood carvings which were barely begun”⁴³ had been found, probably did continue to function, albeit now in the hands of lay artists, as was the case in other parts of the colony.

What is definitely known is that by the mid-seventeen hundreds, the imagery of Maranhão had a number of very particular characteristics, which singled it out as an autonomous regional school, distinguishing it from the other Brazilian schools of its time. The low canon of the sculptures is evident in the stocky and rounded proportions, the long faces with small eyes and double chin and, above all, the abundant hair parted down the middle and cascading independently in waves of locks down the shoulders and back.

We hypothesize that this extraordinary head hair, which was a hallmark of Maranhão imagery during the seventeen hundreds, was originally inspired by the Indo-Portuguese ivory sculptures, particularly by the female images of the Virgin Mary. This hypothesis could be verified by taking a sample from the collection of the Sacred Art Museum of Maranhão, of this kind of imagery of the Immaculate Conception, and comparing it with a Maranhão image of the same iconography.

There is a series of images that have the above characteristics at the Historical Museum of Alcântara, among which those of *Our Lady of the Rosary* and *Saint Lucy* stand out, although unfortunately their state of preservation is very poor. Interestingly, the copious Maranhão head hairs are not limited to female figures, but are also characteristic of male representations, such as of the *Resurrected Christ* of the São Luís Cathedral.

The still incipient state of the study of Maranhão imagery and the lack of archival research to complement the analysis of the works have currently make it impossible to identify either authorship or workshops. At the same time, the existence of similar kinds of images in the churches of Piauí, Ceará and even Belém do Pará, suggests that the Maranhão workshops spread to other centers of the northern region, a development deserving further research.

Terminamos com a escola do Maranhão, cuja pesquisa, iniciada em 1978, a partir de um levantamento pioneiro, foi retomada recentemente pelo Inventário do IPHAN,⁴² que vem revelando um original acervo de imagens em igrejas e museus, não apenas de São Luís e Alcântara, mas também em outras cidades do interior do Estado.

Tudo leva a crer que tenham sido os jesuítas os principais responsáveis pelo impulso inicial da produção de imagens na região, como foi dito no capítulo anterior. Depois de sua expulsão definitiva do Maranhão, em 1759, é provável que a oficina do Colégio de São Luís, onde se encontravam então “muitas esculturas e obras de talha apenas iniciadas”,⁴³ tenha continuado a produzir em mãos de artistas leigos, como ocorreu em outras partes da Colônia.

O que é certo é que já em meados do setecentos a imaginária maranhense apresenta uma série de características próprias que identificam uma escola regional autônoma no cenário das outras escolas brasileiras do período. As mais evidentes são o canon baixo das esculturas, as proporções atarracadas e roliças, os rostos largos com olhos pequenos e queixo duplo e, acima de tudo, as amplas cabeleiras repartidas ao meio e caindo em cascatas de cachos sinuosos independentes, nas costas e nos ombros.

Levantamos a hipótese de essas excepcionais cabeleiras, marca registrada da imaginária setecentista do Maranhão, terem tido inspiração original nas esculturas de mármore indo-portuguesas, especialmente as imagens femininas da Virgem Maria. No acervo do Museu de Arte Sacra do Maranhão, um sugestivo exemplar desse tipo de imaginária de pequeno porte, representando a Virgem da Conceição, pode ser comparado com uma imagem maranhense da mesma iconografia para verificação da hipótese sugerida.

No Museu Histórico de Alcântara há uma série de imagens com as características acima indicadas, entre as quais se destacam a Nossa Senhora do Rosário e uma Santa Luzia, infelizmente em precário estado de conservação. Uma curiosidade consiste no fato de as amplas cabeleiras “maranhenses” não se restringirem às figuras femininas, podendo também caracterizar representações masculinas, como a do Cristo Ressuscitado da Catedral de São Luís.

O estágio ainda incipiente dos estudos da imaginária do Maranhão e a ausência de pesquisas arquivísticas complementares à análise das peças inviabilizam no momento a identificação de autorias e oficinas. Por outro lado, a presença já detectada de imagens de tipologia semelhante em igrejas do Piauí, Ceará e até mesmo Belém do Pará sugere irradiação das oficinas do Maranhão para outros centros da região Norte, que seria interessante pesquisar.

Lembramos enfim que as imagens maranhenses, muitas vezes dispersas em locais afastados e de difícil acesso, como vêm demonstrando os trabalhos de inventário em curso, encontram-se quase sempre recobertas de repinturas grosseiras e em precário estado de conservação. Zelosamente guardadas pelas comunidades locais, continuam a ser objeto de culto, servindo ao mesmo povo que as confeccionou no passado, em sua simplicidade algo ingênua, mas de poderosa força expressiva.

Se fosse possível sintetizar em uma frase de efeito a impressão estética dominante produzida pelas imagens das escolas regionais setecentistas espalhadas por este imenso país, diríamos que as imagens baianas agradam de imediato, as mineiras surpreendem e fascinam, as pernambucanas deleitam pelo apuro técnico, as do Rio de Janeiro impressionam, mas mantêm o espectador à distância (como as portuguesas, com as quais têm uma identificação mais próxima), e as maranhenses comovem pela simplicidade expressiva. E que a fusão de todas compõe um mosaico ao mesmo tempo uno e diversificado, configurando um dos mais autênticos produtos da arte do país.

O interesse das esculturas sacras ultrapassa entretanto o campo da história da arte propriamente dita, constituindo um testemunho eloquente dos variados matizes da cultura brasileira, de raízes profundamente religiosas, e um de seus mais importantes referenciais imagéticos. Eruditas ou populares, em barro cozido ou madeira policromada e dourada, executadas por religiosos conventuais ou artistas leigos portugueses e autóctones, em todas as gamas da mescla racial refletida em suas variadas tipologias, elas foram onipresentes na cultura brasileira até princípios do século XX, e ainda sobrevivem com as mesmas funções nas áreas rurais e nas camadas populares dos grandes centros urbanos. O resgate de seu conhecimento implica portanto a restituição de uma parte significativa da memória do país. Ou da formação de sua própria IMAGEM.

After all, the Maranhão sculptures which were often scattered to far off places, difficult to access, as the inventory work currently underway shows, were almost always covered with various thick layers of paint as well as poorly preserved. Still, they are zealously guarded by the local communities, for whom they are objects of veneration, somewhat naïve in their simplicity but nevertheless full of expressive power, and still serving the same people that created them in the past.

If it were possible to synthesize in one forceful sentence the prevailing esthetic impression created by these images of the eighteenth century regional schools scattered over this vast country, we would say that the Bahia images are immediately pleasing to the eye, that those of Minas surprise and fascinate, the ones from Pernambuco are a delight because of their technical refinement, those from Rio de Janeiro serve to impress even while they keep the viewer at a distance (similar to the Portuguese, with which they are more closely identified) and that the ones from Maranhão are moving because of their eloquent simplicity. Furthermore, taken together, they compose a mosaic that is simultaneously unique and varied, creating one of the most authentic examples of national art.

Still, interest in sacred sculpture goes beyond the field of history of art itself, to become an eloquent proof of the varied hues of Brazilian culture, in its profoundly religious roots, and hence one of its most important iconographic points of reference. Erudite or popular, whether made of terracotta or of colored and gilded wood, executed by the monks or by lay Portuguese or indigenous artists, reflecting the mixture of races in all shades and categories, these images permeated Brazilian culture until the early twentieth century, and to this day are alive thanks to the same spirit that gave birth to them, in the rural areas and among the popular sectors of large urban centers. Recovering our knowledge about them thus depends on a necessary reconstruction of the collective memory of Brazil, that is, on the creation of an authentic self-IMAGE.

A causa oficialmente invocada para esta proibição é um dos sintomas da decadência das ordens: o comportamento pouco edificante dos "frades girovagos", que abandonavam os conventos do litoral para se juntarem aos civis na corrida do ouro.

2 Trata-se do *Registro de Fatos Notáveis*, elaborado em 1790 a mando de dona Maria I, pelo vereador de Mariana, Joaquim José da Silva. Ver

BRETAS, Rodrigo José Ferreira, na bibliografia em anexo.

3 "E as que *acharem mal*, e indecentemente pintadas, ou envelhecidas, a fação tirar dos taes lugares, e as mandarão enterrar nas igrejas em lugares apartados das sepulturas dos defuntos [...]". In *Livro primeiro das Constituições do Arcebispo da Bahia*, no qual se trata de nossa Santa Fé Catholica e dos Sete Sacramentos, que Christo Nosso Senhor instituiu para meios de nossa salvação. Lisboa/ Coimbra, 1719/1720. p. 268.

4 KIDDER, Daniel P. *Reminiscências de Viagens e Permanência no Brasil*. São Paulo, Martins/Edusp, 1972. p. 40.

5 ALVES, Marieta. *Dicionário de Artistas e Artífices na Bahia*. Salvador,

Universidade Federal da Bahia, 1976.

6 QUERINO, Manuel Raymundo. *Artistas Bahianos*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1908.

7 Ver estudo recente de FLEXOR, Maria Helena Ochi. *Autorias e atribuições: a escultura na Bahia dos séculos XVIII e XIX. Separata de Museu*, IV série, 7, 1998.

8 OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O Aleijadinho e o Mestre Valentim*. In ARAÚJO, Emanuel (org.). *A Mão Afro-brasileira. Significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo, Tenenge, 1988. pp. 55-76.

9 LEITE, José Roberto Teixeira. *Negros, pardos e mulatos na pintura e na escultura brasileira do século XVIII*. In ARAÚJO, Emanuel (org.). *A mão afro-brasileira...*, cit., pp.13-54.

10 ALVES, Marieta, op cit., pp. 85 e 86, e QUERINO, Manuel Raymundo, op. cit., p. 7.

11 FLEXOR, Maria Helena Ochi. *Autorias e atribuições...*, cit., p. 181.

Aproveitamos para corrigir erro de trabalho que publicamos anteriormente a partir de informações de Germain Bazin, *O Aleijadinho e a Escultura Colonial Brasileira*, p. 55, que atribui essas imagens ao franciscano frei Antônio da Encarnação, na realidade o encomendante da obra.

12 Ver análises detalhadas em RÉSIMONT, Jacques. *Os escultores baianos Manoel Inácio da Costa e Francisco das Chagas, "o Cabra"*. Barroco. Belo Horizonte, UFMG, 1986-89. pp. 101-126.

13 RÉSIMONT, Jacques. *Op. cit.*, pp. 103 e 104.

14 Atribuição de Jacques RÉSIMONT. *Ci. op cit.*, p. 108.

15 Cf. QUERINO, Manuel. *Op cit.*, pp. 5-7, 13 e 14.

16 Iniciado em 1994, o *Inventário de Bens Móveis e Integrados da Bahia* encontra-se em andamento, tendo produzido até o momento cerca de 59 volumes.

17 Cf. CARVALHO, Eliane Maria Silveira F. *Museu de Arte Sacra de Sergipe*. Aracaju, Fundação Banco do Brasil, 1991. pp. 42 e 119.

18 Cf. CARVALHO, Eliane Maria Silveira F. *Op. cit.* p. 14.

19 Cf. CARRATO, José Ferreira. *Igreja, Iluminismo e Escolas Mineiras coloniais*. São Paulo, Companhia Editora Nacional/Edusp, 1968. p. 28 e ss.

20 Ver MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro, Publicações do IPHAN, 1974. 2 v.

21 O único aspecto de sua obra estudado em profundidade foi sua participação na obra de talha da igreja da Penitência do Rio de Janeiro, por HILL, Marcos César de Senna. *Le sculpteur Francisco Xavier de Brito: état de la question et analyse de son oeuvre de la Chapelle de la "Penitência" de Rio de Janeiro*. Université Catholique de Louvain-la-Neuve, Faculté de Philosophie et Lettres, Département d'Histoire de l'Art, ano acadêmico 1990-91.

22 Principalmente os divulgados pelas gravuras Klauber. Cf. OLIVEIRA, Myriam A. R. de. *Gravuras européias e o Aleijadinho*. *O Estado de S. Paulo*, 10 jun. 1979. Suplemento Cultural n° 136, ano III, pp. 3-4.

23 Esses aspectos transparecem na obra de outros artistas da região, como por exemplo o pintor Manuel da Costa Athaide, que representou a Virgem e anjos com traços francamente "mulatos" no teto da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, entre outros.

24 Cf. BAZIN, Germain. *Aleijadinho e a Escultura Barroca no Brasil*. São Paulo, Record, 1971. pp. 308-15. Edição original francesa publicada em Paris, 1963.

Notes

1 The formal reason for this prohibition is one of the signs of the decline of the Orders: the rather scandalous behavior of the "grand friars", who abandoned the coastline monasteries to join with civilians in the gold rush.

2 This is the "Registro de fatos notáveis," prepared in 1790, by command of D. Maria I, by the counsman of Mariana, Joaquim José da Silva. See BRETAS, Rodrigo José Ferreira in the enclosed bibliography.

3 "E as que *acharem mal*, e indecentemente pintadas, ou envelhecidas, a fação tirar dos taes lugares, e as mandarão enterrar nas igrejas em lugares apartados das sepulturas dos defuntos [...]". In *Livro primeiro das Constituições do Arcebispo da Bahia*, no qual se trata de nossa Santa Fé Catholica e dos Sete Sacramentos, que Christo Nosso Senhor instituiu para meios de nossa salvação. Lisboa/ Coimbra, 1719/1720. p. 268.

4 KIDDER, Daniel P. *Reminiscências de Viagens e Permanência no Brasil*. São Paulo: Martins/Edusp, 1972. p. 40.

5 ALVES, Marieta. *Dicionário de Artistas e Artífices na Bahia*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1976.

6 QUERINO, Manuel Raymundo. *Artistas Bahianos*. Rio de Janeiro, Nacional Press, 1908.

7 See recent study by FLEXOR, Maria Helena Ochi. "Autorias e atribuições: a escultura na Bahia aos séculos XVIII e XIX." *Offprint of the Museu (Museum) Magazine*, IV series, no. 7, 1998.

8 OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. "O Aleijadinho e o Mestre Valentim." In ARAÚJO, Emanuel (org.). *A Mão Afro-brasileira. Significado da Contribuição Artística e Histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988. p. 55-76.

9 LEITE, José Roberto Teixeira. "Negros, pardos e mulatos na pintura e na escultura brasileira do século XVIII." In ARAÚJO, Emanuel (org.). *A Mão Afro-brasileira...*. Op. cit., p. 13-54.

10 ALVES, Marieta. *Op. cit.*, p. 85 & 86 and QUERINO, Manuel Raymundo. *Op. cit.*, p. 7.

11 FLEXOR, Maria Helena Ochi. "Autorias e atribuições..." *Op. cit.*, p. 181. We use the opportunity to correct an error in a paper we formerly published based upon information from Germain Bazin, *O Aleijadinho e a escultura colonial brasileira*, p. 55, according these images to the Franciscan Friar Antonio da Encarnação, who actually commissioned the work.

12 See detailed analyses in RÉSIMONT, Jacques. "Os escultores baianos Manoel Inácio da Costa e Francisco das Chagas, "o Cabra"." In Barroco, Belo Horizonte: FUMG, 1986-89. p. 101-126.

13 RÉSIMONT, Jacques. *Op. cit.*, pp. 103 e 104.

14 Assignment by Jacques RÉSIMONT. *Ci. Op. cit.*, p. 108.

15 Cf. QUERINO, Manuel. *Op. cit.* p. 5-7 e 13 e 14.

16 Initiated in 1964, the Inventory of Landed and Consolidated Properties of Bahia is underway, and up to now has produced about 59 volumes.

17 Cf. CARVALHO, Eliane Maria Silveira F. *Museu de Arte Sacra de Sergipe*. Aracaju: Fundação Banco do Brasil, 1991. p. 42 e 119.

18 CARVALHO, Eliane. *Op. cit.* p. 14.

19 Cf. CARRATO, José Ferreira. *Igreja, Iluminismo e Escolas Mineiras Coloniais*. São Paulo: Companhia Editora Nacional/Edusp, 1968. p. 28 onwards.

20 See MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos séculos XVII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: PHAN Publications, 1974. 2 vols.

21 The only aspect of his work studied in depth was his participation in the wood carving of the Penance Church of Rio de Janeiro, by HILL, Marcos César de Senna. *Le sculpteur Francisco Xavier de Brito: état de la question et analyse de son oeuvre de la Chapelle de la "Penitência" de Rio de Janeiro*. Université Catholique de Louvain-la-Neuve, Faculté de Philosophie et Lettres, Département d'Histoire de l'Art, 1990-91: academic year.

22 Predominantly those published by the Klauber etchings. Cf. OLIVEIRA, Myriam A. R. de. "Gravuras européias e o Aleijadinho." In *O Estado de S. Paulo*, Cultural Supplement of the newspaper "O Estado de S. Paulo", June 10, 1979, issue 136, year III, pp. 3 & 4.

23 Such aspects are manifest in the works of other artists of the region, such as the painter Manuel da Costa Athaide, who portrayed the Virgin and the Angels on the ceiling of the Church of St. Francis of Assis in Ouro Preto with markedly "mulatto" traits.

24 Cf. BAZIN, Germain. *Aleijadinho e a Escultura Barroca no Brasil*. São Paulo: Record, 1971, pp. 308-315. Original French edition, published in Paris in 1963.

- 25 The technique called *sggrafito* consists in coating the gliding with a colored froth and, prior to its complete drying, sketching on it ornamental motifs with a siletto, juxtaposing the golden outline against the colored foreground. The Spanish "estofado" technique corresponds to the Italian "sggrafito," only differing from it by the use of opaque paints (temporal) characteristic of the Ibero-American countries. The Italian term "pastiglio" designates the ornamental reliefs in plaster paste and giva, usually laid on the rims of the draping.
- 26 Cf. BRETAS, Rodrigo José Ferreira. "Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho." In *Correio Oficial de Minas*. Ouro Preto: August 19 to 23, 1888.
- 27 Cf. MIRANDA, Selma Melo. "Arquitetura religiosa no vale do Piranga." In *Barroco, Belo Horizonte*: UFMG, 1984/5, number 13.
- 28 The term "Piranguinha" for smaller size pieces or for those of a more popular make has become commonplace among collectors. There are probably several artists from the same regional workshop, as is emphasized in SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. *Aspectos da Imaginária Mineira*.
- 29 That is the Gerardo Fátimas Collection, integrated in 1978 to the Museu Mineiro, and that originally comprised a total of 117 pieces and 6 oratories.
- 30 The Inventory of Landed and Consolidated Properties of Minas Gerais begun in 1986, and is nearing completion. Since its inception, the coordination of the field team has been the responsibility of IPHAN technician Olinto Rodrigues dos Santos Filho. He was the author of a research paper with previously unpublished information entitled "Aspectos da Imaginária Lusobrasileira em Minas Gerais", presented in 1998 at the First Congress of CEIB (Centro de Estudos da Imaginária Brasileira) in Mariana, Minas Gerais (the proceedings pending publication).
- 31 In Minas Gerais, Beatriz Coelho and Adriano Ramos have been lately studying Francisco Vieira Servas. Cf. COELHO, Beatriz. "Francisco Vieira Servas: anjos, arcanjos e querubins" In *Proceedings of the 1st Congress of CEIB*. Op. cit., and RAMOS, Adriano Reis. "Francisco Vieira Servas, o grande artista português do barroco mineiro." In *Teias & Artes*. Belo Horizonte: June, 1988, year 1, n. 7, pp. 22-31.
- 32 All evidence leads to believe that the woodcarvers listed in the dictionary of Judith Martins under the names of Manuel Dias, Manuel Dias da Silva and Manoel Dias de Assis e Souza are one and the same person. Cf. MARTINS, Judith. Op. cit., and MIRANDA, Selma Melo. Op. cit.
- 33 In SALGUEIRO, Heliana Angotti. *A Singularidade da Obra de Veiga Valle*. Goiânia: Universidade Católica de Goiás, 1983, and PASSOS, Eder Carmago de. *Veiga Valle*. Goiânia: Museu de Arte Sacra, 1997.
- 34 In COSTA, F. A. Pereira da. "Estudo histórico retrospectivo sobre as artes em Pernambuco." In *Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano*. Recife: 1900, n. 54, year XXXVII, pp. 3-45, and PIO, Fernando. *Ingenjari, Arte Sacra e Outras histórias*. Recife: Museu Franciscano de Arte Sacra, 1977.
- 35 In LOUREIRO COUTO, D. Domingos O. S. B. (OSB). "Desagravos do Brasil e glórias de Pernambuco (1757)" In *Anais da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: t. XXI (1904), p. 24.
- 36 Cf. PIO, Fernando. *A Ordem Terceira de São Francisco de Recife e suas igrejas*. Recife: n/ed., 1975, pp. 110-113.
- 37 Cf. SILVA NIGRA, D. Clemente da. *Construtores e Artífices do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*. Salvador: n/ed., 1960, pp. 149-151.
- 38 Cf. BAZIN, Germain. Op. cit., p. 61.
- 39 Information from Mário de Andrade. Cf. *Padre Jesuino do Monte Carmelo*, São Paulo: Martins, 1963, pp. 41 & 126.
- 40 Cf. MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas do Rio de Janeiro*. Typewritten originals at the Central Archives of IPHAN, Rio de Janeiro.
- 41 In WEISZ, Suley de Godoy. "Um estudo da imaginária setecentista carioca." In *Gávea* - *Revista de História da Arte e Arquitetura*. Rio de Janeiro: PUC, 1989, No. 7, pp. 113-115.
- 42 The 1978 survey, coordinated by the museum specialist Cavaleiro Gouveia Ribeiro, was published in the volume *Monumentos Históricos do Maranhão*. São Luís: SIOGE, 1979, pp. 189-321. The Inventory of Landed and Consolidated Properties of IPHAN for the Maranhão Region, begun in 1986, is currently underway.
- 43 Cf. LEITE, Padre Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Lisbon/Rio de Janeiro: Portugalia, 1943, tome II, p. 119.

26 Chama-se "esgrafado" a técnica que consiste em recobrir o douramento com uma velatura colorida e, antes da sua secagem completa, desenhar motivos ornamentais com um estilete, que aparecem assim em dourado contra a superfície colorida. O "estofado" espanhol corresponde ao "esgrafado" (*sggrafito*) italiano, dele diferindo apenas no uso de tintas opacas (têmpera), característico dos países ibero-americanos. Já o termo italiano "pastiglio" designa os relevos ornamentais em pasta de gesso e cola, geralmente aplicados nas barras dos painelamentos.

26 Cf. BRETAS, Rodrigo José Ferreira. "Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho." *Correio Oficial de Minas*, Ouro Preto, 19-23 ago. 1888.

- 27 Cf. MIRANDA, Selma Melo. *Arquitetura Religiosa no Vale do Piranga*. Barroco, Belo Horizonte, UFMG, 13, 1984/5.
- 28 Generalizou-se entre os colecionadores a denominação "Piranguinha" para peças de menores dimensões ou de fatura mais popular. É provável que existam artistas diversos de um mesmo ateliê regional, como assinalou SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. *Aspectos da Imaginária Mineira*.
- 29 Trata-se da Coleção Geraldo Parreiras, integrada ao Museu Mineiro em 1978, que reunia originalmente um total de 117 peças e 6 oratórios.
- 30 *O Inventário de Bens Móveis e Integrados de Minas Gerais*, iniciado em 1986, acha-se concluído em sua maior parte. A coordenação da equipe de campo esteve desde o início sob a responsabilidade do técnico do IPHAN Olinto Rodrigues dos Santos Filho, autor de um artigo de síntese com informações inéditas intitulado "Aspectos da Imaginária luso-brasileira em Minas Gerais", apresentado em 1998 no I Congresso do CEIB (Centro de Estudos da Imaginária Brasileira), em Mariana, Minas Gerais (atas em vias de publicação).
- 31 Francisco Vieira Servas vem sendo estudado nos últimos tempos por Beatriz Coelho e Adriano Ramos em Minas Gerais. Cf. COELHO, Beatriz. *Francisco Vieira Servas*. Anjos, arcanjos e querubins. In *Atas do 1 Congresso do CEIB*, cit., e RAMOS, Adriano Reis. *Francisco Vieira Servas, o grande artista português do barroco mineiro*. *Teias & Artes*, Belo Horizonte, 7:22-31, ano 1, jun. 1998.
- 32 Tudo leva a crer que os entalhadores cadastrados no dicionário de Judith Martins com os nomes de Manuel Dias, Manuel Dias da Silva e Manoel Dias de Assis e Souza sejam uma única pessoa. Cf. MARTINS, Judith, op. cit., e MIRANDA, Selma Melo, op. cit.
- 33 Consultar SALGUEIRO, Heliana Angotti. *A Singularidade da Obra de Veiga Valle*, Goiânia, Universidade Católica de Goiás, 1983, e PASSOS, Eder Carmago de. *Veiga Valle*. Goiânia, Museu de Arte Sacra, 1997.
- 34 Ver COSTA, F. A. Pereira da. "Estudo histórico retrospectivo sobre as artes em Pernambuco." *Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano*, Recife, 54:3-45, ano XXXVIII, 1900, e PIO, Fernando. *Imagens, Arte Sacra e Outras histórias*. Recife, Museu Franciscano de Arte Sacra, 1977.
- 35 Ver LOUREIRO COUTO, dom Domingos O. S. B. *Desagravos do Brasil e glórias de Pernambuco (1757)*. In *Anais da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, 1904. t. XXV, p. 24.
- 36 Cf. PIO, Fernando. *A Ordem Terceira de São Francisco de Recife e suas Igrejas*. Recife, s/ed., 1975, pp. 110-3.
- 37 Cf. SILVA-NIGRA, O.S.B., dom Clemente da. *Construtores e Artífices do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*. Salvador, s/ed, 1950, pp. 149-51.
- 38 Cf. BAZIN, Germain. Op. cit., p. 61.
- 39 Informação de Mário de Andrade. Cf. *Padre Jesuino do Monte Carmelo*, São Paulo, Martins, 1963, pp. 41 e 126.
- 40 Cf. MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas do Rio de Janeiro*. Originais datilografados no Arquivo Central do IPHAN, Rio de Janeiro.
- 41 Ver WEISZ, Suley de Godoy. Um estudo da imaginária setecentista carioca. *Gávea. Revista de História da Arte e Arquitetura*, Rio de Janeiro, PUC, 7:113-5, 1989.
- 42 levantamento de 1978, coordenado pelo museólogo Oswaldo Gouveia Ribeiro, foi publicado no volume *Monumentos Históricos do Maranhão*. São Luís, SIOGE, 1979, pp. 189-321. O inventário de Bens Móveis e Integrados do IPHAN. Região do Maranhão, iniciado em 1986, encontra-se ainda em curso.
- 43 Cf. LEITE, padre Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Lisboa/Rio de Janeiro, Portugalia, 1943. t. III, p. 119.

ARGAN, Giulio Carlo. *L'Europe des Capitales. 1600-1700*. Lausanne, Skira, 1964.

CHECA, Fernando & MORÁN, José Miguel. *El arte de la Iglesia*. In *El barroco*. Madrid, ISTMU, 1994.

COULSON, John. *Dictionnaire historique des Saints*. Paris, SEDE, 1964.

DELUMEAU, Jean & COTTRET, Monique. *Le Catholicisme entre Luther et Voltaire*. Paris, PUF, 1996.

DUBY, George. *O Tempo das Catedrais. A Arte e a Sociedade - 580-1420*. Lisboa, Estampa, 1979.

FAGIOLLO DELL'ARCO, Maurizio. *Histoire Mondiale de la Sculpture. Baroque et Rococo*. Paris, Hachette, 1978.

GUILLERMOU, Alain. *Santo Início de Lofola e a Companhia de Jesus*. Rio de Janeiro, Agir, 1973.

GUTIERREZ, Ramón [coord.]. *Pintura, Escultura y Artes Útiles en Iberoamérica - 1500-1825*. Madrid, Cátedra, 1995.

LANGANZ, Franz-Paul. *As Corporações dos Ofícios Mecânicos. Subsídios para a sua história*. Lisboa, Marcello Caetano, 1943.

MALE, Émile. *L'Art Religieux du XIIIe siècle en France*. Paris, Armand Colin, 1958.

_____. *L'Art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle. Étude sur l'icône*. Paris, Armand Colin, 1972.

MENONZI, Daniele. *Les images. L'Église et les arts visuels*. Paris, Les Éditions du Cerf, 1991.

POLETTO, Christine. *Art et pouvoirs à l'âge baroque. Crise mythique et crise esthétique aux XVIe et XVIIe siècles*. Paris, L'Harmattan, 1990.

RUBIAL, Antonio García. *Los santos militeros y malogrados de la Nueva España*. In *Ayuardo, Clara García & Ramos Medina, Manuel (coord.). Manifestaciones Religiosas en el Mundo Colonial Americano*. México, Universidad Iberoamericana, 1997.

VORAGINE, Santiago de la. *La Leyenda Dorada*. Madrid, Alianza Editorial, 1982. 2 v.

WEISBACH, Werner. *El Barroco, Arte de la Contrarreforma*. Madrid, Espasa-Calpe, 1948. [1a. ed. em alemão, 1920.]

WITTKOWER, Rudolf. *Art and Architecture in Italy. 1600 to 1750*. New Haven/London, Yale University Press, 1982.

Biografia Brasileira

ALVES, Marieta. *Dicionário de Artistas e Artífices na Bahia*. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 1976.

ARAÚJO, Emanuel [org.]. *A Mão Afro-brasileira. Significado da Contribuição Artística e Histórica*. São Paulo, Tenenge, 1988.

BANCO SAFRA. *Museu de Arte Sacra de São Paulo*. São Paulo, 1983.

_____. *Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia*. São Paulo, 1987.

_____. *Museu de Inconfidência*. São Paulo, 1995.

BAZIN, Germain. *Aleijadinho e a Escultura Barroca no Brasil*. São Paulo, Record, 1971.

BOXER, Charles R. *A Idade do Ouro do Brasil - Dores de Crescimento de uma Sociedade Colonial*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1969.

BRETAGNOL, Rodrigo José Ferreira. *Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho*. *Correio Oficial de Minas*, Ouro Preto, 19 e 23 ago, 1858.

CARRATO, José Ferreira. *Igreja, Iluminismo e Escolas Mineiras Coloniais*. São Paulo, Companhia Editora Nacional/Edusp, 1968.

CARVALHO, Eliane Maria Silveira F. *Museu de Arte Sacra de Sergipe*. Aracaju, Fundação Banco do Brasil, 1991.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1954.

COELHO, Beatriz. *Francisco Vieira Servas: anjos, arcanjos e querubins*. In *I Congresso do CEIB, Mariana*, 3-5 set. 1998. [Em vias de publicação.]

COSTA, F. A. Pereira da. *Estudo histórico retrospectivo sobre as artes em Pernambuco*. Recife, 24-3-45, ano XXXVIII, 1900.

COSTA, Ligia Martins. *Talha, imaginária, pintura*. In *Diegues Júnior, Manuel (coord.). História da Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro, MEC/CFC/FENAME, 1976. 2 v.

ETZEL, Eduardo. *Arte Sacra Berço da Arte Brasileira*. São Paulo, Melhoramentos, 1984.

_____. *Imagem Sacra Brasileira*. São Paulo, Melhoramentos, 1979.

FLEXOR, Maria Helena Ochl. *Autorias e Atribuições: a escultura na Bahia dos séculos XVIII e XIX*. Separata da revista *Museu*, 7(IV), 1998.

_____. *As devoções religiosas na Bahia do século XVIII*. In *Anais do XVI Reunião da Sociedade Brasileira de Pesquisa Histórica (SBPH)*. Curitiba, 1996.

FORMAN, Vera R. Lemos. *Dois mestres imaginários do Rio de Janeiro setecentista: Simão da Cunha e Pedro da Cunha*. *Gávea. Revista de História da Arte e Arquitetura*. Rio de Janeiro, PUC, 7, 1989.

HILL, Stanislaw. *Imagens Religiosas no Brasil*. São Paulo, s/ed., 1956. *de la question et analyse de son oeuvre de la Chapelle de la "Penitência" de Rio de Janeiro*. [Mémoire de licence.] Université Catholique de Louvain-la-Neuve, Faculté de Philosophie et Lettres, Département d'histoire de l'Art, ano acadêmico 1990-91.

HOONBERT, Eduardo [coord.]. *História Geral da Igreja no Brasil*. Petrópolis, Vozes, 1977.

INVENTÁRIO de Bens Móveis Integrados. Região da Bahia. Arquivo Central do IPHAN, Rio de Janeiro/Arquivo da 7ª CR do IPHAN, Belo Horizonte.

INVENTÁRIO de Bens Móveis Integrados. Região do Maranhão. Arquivo Central do IPHAN, Rio de Janeiro/Arquivo da 3ª CR do IPHAN, Belo Horizonte.

INVENTÁRIO de Bens Móveis Integrados. Região da Minas Gerais. Arquivo Central do IPHAN, Rio de Janeiro/Arquivo da 13ª CR do IPHAN, Belo Horizonte.

General Bibliography

ARGAN, Giulio Carlo. *L'Europe des capitales. 1600-1700*. Lausanne, Skira, 1964.

CHECA, Fernando & MORAN, José Miguel. *El arte de la Iglesia*. In *El barroco*. Madrid, ISTMU, 1994.

COULSON, John. *Dictionnaire historique des saints*. Paris, SEDE, 1964.

DELUMEAU, Jean & COTTRET, Monique. *Le Catholicisme entre Luther et Voltaire*. Paris, PUF, 1996.

DUBY, George. *O tempo das Catedrais. A Arte e a Sociedade - 580-1420*. Lisboa, Estampa, 1979.

FAGIOLLO DELL'ARCO, Maurizio. *Histoire mondiale de la sculpture. Baroque et rococo*. Paris, Hachette, 1978.

GUILLERMOU, Alain. *Santo Início de Lofola e a Companhia de Jesus*. Rio de Janeiro, Agir, 1973.

GUTIERREZ, Ramón [coord.]. *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica - 1500-1825*. Madrid, Cátedra, 1995.

LANGANZ, Franz-Paul. *As Corporações dos Ofícios Mecânicos. Subsídios para a Sua História*. Lisboa, Marcello Caetano, 1943.

MALE, Émile. *L'Art religieux du XIIIe siècle en France*. Paris, Armand Colin, 1958.

_____. *L'Art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle. Étude sur l'icône*. Paris, Armand Colin, 1972.

MENONZI, Daniele. *Les images. L'Église et les arts visuels*. Paris, Les Éditions du Cerf, 1991.

POLETTO, Christine. *Art et pouvoirs à l'âge baroque. Crise mythique et crise esthétique aux XVIe et XVIIe siècles*. Paris, L'Harmattan, 1990.

RUBIAL, Antonio García. *Los santos militeros y malogrados de la Nueva España*. In *Ayuardo, Clara García & Ramos Medina, Manuel (coord.). Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*. México, Universidad Iberoamericana, 1997.

VORAGINE, Santiago de la. *La leyenda dorada*. Madrid, Alianza Editorial, 1982. 2 v.

WEISBACH, Werner. *El barroco, arte de la Contrarreforma*. Madrid, Espasa-Calpe, 1948. [1a. ed. em alemão, 1920.]

WITTKOWER, Rudolf. *Art and Architecture in Italy. 1600 to 1750*. New Haven/London, Yale University Press, 1982.

Brazilian Bibliography

ALVES, Marieta. *Dicionário de Artistas e Artífices na Bahia*. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 1976.

ARAÚJO, Emanuel [org.]. *A Mão Afro-brasileira. Significado da Contribuição Artística e Histórica*. São Paulo, Tenenge, 1988.

BANCO SAFRA. *Museu de Arte Sacra de São Paulo*. São Paulo, 1983.

_____. *Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia*. São Paulo, 1987.

_____. *Museu de Inconfidência*. São Paulo, 1995.

BAZIN, Germain. *Aleijadinho e a Escultura Barroca no Brasil*. São Paulo, Record, 1971.

BOXER, Charles R. *A Idade do Ouro do Brasil. Dores de crescimento de uma sociedade colonial*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1969.

BRETAGNOL, Rodrigo José Ferreira. *Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho*. In *Correio Oficial de Minas*, Ouro Preto, 19 e 23 ago, 1858.

CARRATO, José Ferreira. *Igreja, Iluminismo e Escolas Mineiras Coloniais*. São Paulo, Companhia Editora Nacional/Edusp, 1968.

CARVALHO, Eliane Maria Silveira F. *Museu de Arte Sacra de Sergipe*. Aracaju, Fundação Banco do Brasil, 1991.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1954.

COELHO, Beatriz. *Francisco Vieira Servas: anjos, arcanjos e querubins*. In *I Congresso do CEIB, Mariana*, 3-5 set. 1998. [about to be published.]

COSTA, Ligia Martins. *Talha, imaginária, pintura*. In *Diegues Júnior, Manuel (coord.). História da cultura brasileira*. Rio de Janeiro, MEC/CFC/FENAME, 1976. 2 vols.

COSTA, F. A. Pereira da. *Estudo histórico retrospectivo sobre as artes em Pernambuco*. Recife, 24-3-45, year XXXVIII, 1900.

ETZEL, Eduardo. *Arte Sacra Berço da Arte Brasileira*. São Paulo, Melhoramentos, 1984.

FLEXOR, Maria Helena Ochl. *Autorias e atribuições: a escultura na Bahia dos séculos XVIII e XIX*. Separata of the *Museu magazine*, IV series n. 7, 1998.

FLEXOR, Maria Helena Ochl. *As devoções religiosas na Bahia do século XVIII*. In *Anais do XVI Reunião da Sociedade Brasileira de Pesquisa Histórica (SBPH)*. Curitiba, 1996.

FORMAN, Vera R. Lemos. *Dois mestres imaginários do Rio de Janeiro setecentista: Simão da Cunha e Pedro da Cunha*. In *Gávea. Revista de História da Arte e Arquitetura*. Rio de Janeiro, Faculdade de Filosofia e Letras, Departamento d'histoire de l'Art, 1989. N. 7.

HERSTAL, Stanislaw. *Imagens Religiosas no Brasil*. São Paulo, s/ed., 1956.

HILL, Marcos César de Senna. *Le sculpteur Francisco Xavier de Brito: état de la question et analyse de son oeuvre de la chapelle de la "Penitência" de Rio de Janeiro*. Université Catholique de Louvain-la-Neuve, Faculté de Philosophie et Lettres, Département d'histoire de l'Art, 1980-91. académic year.

HOONBERT, Eduardo [coord.]. *História Geral da Igreja no Brasil*. Petrópolis, Vozes, 1977.

INVENTÁRIO de bens móveis integrados. Região da Bahia. Central Archive of IPHAN, Rio de Janeiro, and Archive of the 7th CR of IPHAN, Belo Horizonte.

INVENTÁRIO de bens móveis integrados. Região do Maranhão. Central Archive of IPHAN, Rio de Janeiro, and Archive of the 3rd CR of IPHAN, Belo Horizonte.

INVENTÁRIO de bens móveis integrados. Região das Minas Gerais. Central Archive of IPHAN, Rio de Janeiro, and Archive of the 13th CR of IPHAN, Belo Horizonte.

KIDDER, Daniel P. *Reminiscências de Viagens e Permanência no Brasil*. São Paulo: Martins/Edusp, 1972.

LEITE, José Roberto Teixeira. "Negros, pardos e mulatos na pintura e na escultura brasileira do século XVIII." In *ARAÚJO, Emanuel (org.). A Mão Afro-brasileira. Significado da Contribuição Artística e Histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988.

_____. *Dicionário da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

LEITE, Padre Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Luzbon/Rio de Janeiro: Portuguesa/Civilização Brasileira, 1936.

_____. *Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil*. 1549-1760. Luzbon/Rio de Janeiro: Broterías/Livros de Portugal, 1953.

LEITE, Padre Serafim. *O Colego de Santo Alexandre e a Igreja de São Francisco Xavier, de Belém do Grão-Pará*. In *Revista do SPHAN (SPAN/MASPone)*, Rio de Janeiro, MEC, 6, 1942.

LEMOS, Carlos. *Escultura Colonial Brasileira: panorama da imaginação paulista no século XVIII*. São Paulo: n/ed., 1978.

_____. and others. *Artes no Brasil*. São Paulo: Acri Cultural, 1978, vol. 1.

LORETO COUTO, D. Domingos O. S. B. "Desagravos do Brasil e glórias de Pernambuco (1757)." In *Anais da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, 1904, t. XXV, p. 24.

MARTINS, Judith. *Dicionário de Artes e Ofícios dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: MEC, 1974, 2 vols.

MEGALE, Níza Botelho. 107 Invoocações da Virgem Maria no Brasil. História, Fofolore e iconografia. Petrópolis/Vozes, 1980.

MIRANDA, Selma Melo. "Arquitetura religiosa no Vale do Piranga." In *Barroco*. Belo Horizonte: UFMG, 1984/5, número 13.

MUSEU de Arte Sacra de São Paulo. São Paulo: Banco Safra, 1983.

MUSEU de Arte Sacra da Universidade Federal de Bahia. São Paulo: Banco Safra, 1987.

MUSEU de Inconfidência. São Paulo: Banco Safra, 1995.

NEVES, Luiz Felipe Baeta. *O Corriente dos Soldados de Cristo na Terra dos Papagaios. Colonialismo e Recessão Cultural*. Rio de Janeiro: Fozeres Universitária, 1978.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Aleijadinho: passos e profetas*. São Paulo: EDUSP, 1984.

_____. "Escultura colonial brasileira: um estudo preliminar." In *Barroco*. Belo Horizonte: UFMG, 13, 1984/85.

_____. "O Aleijadinho e o Mestre Valentim." In *ARAÚJO, Emanuel (org.). A Mão Afro-brasileira*. São Paulo: Tenenge, 1988.

_____. *Passos da Paizão*. Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Rio de Janeiro: Autogramas, 1984.

_____. "Gravuras européias e o Aleijadinho." In *O Estado de S. Paulo*, Junho 10, 1979. Cultural Supplement of the newspaper, número 136, year II, pp.3-4.

PAIXÃO, SBC, Dom Gregório. *Um Mestre para o Nosso Tempo*. Salvador: São Bento, 1986.

PIO, Fernando. *Imagens, Arte Sacra e Outras histórias*. Recife: Museu Franciscano de Arte Sacra, 1977.

_____. *A Ordem Terceira de São Francisco de Recife e suas Igrejas*. Recife: n/ed., 1975, pp. 110-113.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

QUEIRO, Manuel Raymundo. *Artes e Ofícios (Indicações Bibliográficas)* [Bibliographic References]. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1969.

RAMOS, Adriano Reis. "Francisco Vieira Servas, o grande artista português do barroco mineiro." In *Telas & Arte*. Belo Horizonte: 7-22-31, year I, June, 1998.

RESIMONT, Jacques. "Os escultores baianos Manoel Inácio da Costa e Francisco das Chagas, O Cabra." In *Barroco*. Belo Horizonte: UFMG, 1986-88.

ROCHA, Mateus Ramalho. *A Igreja no Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumen Ornati, 1991.

RÖWER OFM, Piar Basilio. *Páginas da História Franciscana no Brasil*. Rio de Janeiro: Vozes, 1941.

SANTA MARIA, Agostinho de. Fr. Saruário Mineiro e História das Igrejas Milagrosas de Nossa Senhora, e das Milagrosamente Aparecidas, em Graça dos Pregadores & Devotos da mesma Senhora. Lisboa: Oficina de António Pedroço Gairam, 1707 to 1723, 10 vol.

SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. *Aspectos da Imaginária Mineira*.

SEPP, S.J., Padre Antônio. *Viagem de Missões Jesuíticas e Trabalhos Apostólicos*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1980.

SILVA-NIGRA, O.S.B., Dom Clemente da. *Construtores e Artistas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*. Salvador, s/ed., 1950.

_____. "Escultura colonial no Brasil." In *ARAÚJO, Emanuel*. Catálogo da exposição: *O Universo Mágico do Barroco Brasileiro*. São Paulo, Fiesp, 1998.

_____. *Frei Domingos da Conceição, o escultor seiscentista do Rio de Janeiro*. Bahia, Universidade Federal da Bahia, 1971.

_____. *Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia*. Rio de Janeiro, Agir, 1972.

_____. *Os dois escultores frei Agostinho da Piedade - frei Agostinho de Jesus e o arquiteto frei Macário de São João*. Bahia, Universidade Federal da Bahia, 1971.

SMITH, Robert C. *Congonhas do Campo*. Rio de Janeiro, Agir, 1973.

TREVISAN, Armindo. *A Escultura dos Sete Povos*. Porto Alegre, Movimento, 1978.

VALLADARES, Clarival do Prado. *Rio Barroco*. Rio de Janeiro, s/ed., 1981.

VASCONCELLOS, Sívio de. *Vida e Obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho*. São Paulo, Companhia Editora Nacional/MEC, 1979.

VIEIRA, Mabel Leal. *Inventário da Imaginária Missionária*. Canoas, La Salle, 1993.

WEISZ, Sueli de Godoy. *Um estudo da imaginária setecentista carioca*. In *Gávea. Revista de História da Arte e Arquitetura*, Rio de Janeiro, PUC, 7, 1989.

ZANINI, Walther (coord.). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Moreira Salles/Fundação Djalma Guimarães, 1983, 2 v.

KIDDER, Daniel P. *Reminiscências de Viagens e Permanência no Brasil*. São Paulo, Martins/Edusp, 1972.

LEITE, José Roberto Teixeira. "Negros, pardos e mulatos na pintura e na escultura brasileira do século XVIII." In *ARAÚJO, Emanuel (org.). A mão afro-brasileira. Significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo, Tenenge, 1988.

_____. *Dicionário da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro, Artlivre, 1988.

LEITE, Padre Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Lisboa/Rio de Janeiro, Portuguesa/Civilização Brasileira, 1936.

_____. *Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil*, 1549-1760. Lisboa/Rio de Janeiro, Broterías/Livros de Portugal, 1953.

_____. *O Colégio de Santo Alexandre e a Igreja de São Francisco Xavier, de Belém do Grão-Pará*. *Revista do SPHAN*. Rio de Janeiro, MEC, 6, 1942.

LEMOS, Carlos. *Escultura Colonial Brasileira: Panorama da Imaginária paulista no século XVIII*. São Paulo, s/ed., 1978.

_____. et alii. *Arte no Brasil*. São Paulo, Acri Cultural, 1979, v. 1.

LORETO COUTO, O.S.B., dom Domingos. *Desagravos do Brasil e glórias de Pernambuco (1757)*. In *Anais da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, 1904, t. XXV, p. 24.

MARTINS, Judith. *Dicionário de Artes e Ofícios dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro, MEC, 1974, 2 v.

MEGALE, Níza Botelho. 107 Invoocações da Virgem Maria no Brasil. *História, Foflore e iconografia*. Petrópolis, Vozes, 1980.

MIRANDA, Selma Melo. *Arquitetura religiosa no vale do Piranga*. Barroco, Belo Horizonte, UFMG, 13, 1984/5.

NEVES, Luiz Felipe Baeta. *O Combate dos Soldados de Cristo na Terra dos Papagaios. Colonialismo e Repressão Cultural*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1978.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Aleijadinho: passos e profetas*. Belo Horizonte, Edusp, 1984.

_____. *Escultura colonial brasileira: um estudo preliminar*. In *Barroco*, Belo Horizonte, UFMG, 13, 1984/85.

_____. *Gravuras européias e o Aleijadinho*. *O Estado de S. Paulo*, 10 Jun. 1979. *Suplemento Cultural*, n. 136, ano III, pp.3-4.

_____. *O Aleijadinho e o Mestre Valentim*. In *ARAÚJO, Emanuel (org.). A mão afro-brasileira...*, cit., pp. 55-76.

_____. *Passos da Paizão*. Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Rio de Janeiro, Alumbramento, 1984.

PAIXÃO, O.S.B., dom Gregório. *Um Mestre para o Nosso Tempo*. Salvador, PIO, Fernando. *Imagens, Arte sacra e Outras histórias*. Recife, Museu Franciscano de Arte Sacra, 1977.

_____. *A Ordem Terceira de São Francisco de Recife e suas Igrejas*. Recife, s/ed., 1975, pp. 110-3.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.

QUEIRO, Manuel Raymundo. *Artes e Ofícios (indicações bibliográficas)*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1969.

RAMOS, Adriano Reis. *Francisco Vieira Servas, o grande artista português do barroco mineiro*. In *Telas & Arte*, Belo Horizonte, 7-22-31, ano I, Jun. 1998.

RESIMONT, Jacques. *Os escultores baianos Manoel Inácio da Costa e Francisco das Chagas, "o Cabra", Barroco, Belo Horizonte*, UFMG, 1986-89.

ROCHA, Mateus Ramalho. *A Igreja do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Lumen Christi, 1991.

RÖWER, O.F.M., frei Basílio. *Páginas da História Franciscana no Brasil*. Rio de Janeiro, Vozes, 1941.

SANTA MARIA, frei Agostinho de. *Santuário Mariano e história das imagens milagrosas de Nossa Senhora, e das milagrosamente aparecidas, em graça dos pregadores & devotos da mesma Senhora*. Lisboa, Oficina de Antonio Pedroço Gairam, 1707 a 1723, 10 v.

SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. *Aspectos da Imaginária Mineira*.

SEPP, S.J., padre Antônio. *Viagem dos Missões Jesuíticas e Trabalhos Apostólicos*. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/ Edusp, 1980.

SILVA-NIGRA, O.S.B., dom Clemente da. *Construtores e Artistas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*. Salvador, s/ed., 1950.

_____. *Escultura colonial no Brasil*. In *ARAÚJO, Emanuel*. Catálogo da exposição: *O Universo Mágico do Barroco Brasileiro*. São Paulo, Fiesp, 1998.

_____. *Frei Domingos da Conceição, o escultor seiscentista do Rio de Janeiro*. Bahia, Universidade Federal da Bahia, 1971.

_____. *Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia*. Rio de Janeiro, Agir, 1972.

_____. *Os dois escultores frei Agostinho da Piedade - frei Agostinho de Jesus e o arquiteto frei Macário de São João*. Bahia, Universidade Federal da Bahia, 1971.

SMITH, Robert C. *Congonhas do Campo*. Rio de Janeiro, Agir, 1973.

TREVISAN, Armindo. *A Escultura dos Sete Povos*. Porto Alegre, Movimento, 1978.

VALLADARES, Clarival do Prado. *Rio Barroco*. Rio de Janeiro, s/ed., 1981.

VASCONCELLOS, Sívio de. *Vida e Obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho*. São Paulo, Companhia Editora Nacional/MEC, 1979.

VIEIRA, Mabel Leal. *Inventário da Imaginária Missionária*. Canoas, La Salle, 1993.

WEISZ, Sueli de Godoy. *Um estudo da imaginária setecentista carioca*. In *Gávea. Revista de História da Arte e Arquitetura*, Rio de Janeiro, PUC, 7, 1989.

ZANINI, Walther (coord.). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Moreira Salles/Fundação Djalma Guimarães, 1983, 2 v.

PORTUGAL



Nossa Senhora da Conceição
The Virgin of Conception
Portugal
Século XVIII
18th century
Madeira pollicromada e dourada
Polychromed and gilded wood
150 x 85 x 60 cm
Museu de Arte Sacra de São Paulo
São Paulo



Nossa Senhora do Rosário
The Virgin of the Rosary

Portugal
Século XVIII

Madeira pollicromada e dourada

Polychromed and gilded wood

80 x 42 x 28 cm

Museu do Aleijadinho
Ouro Preto, Minas Gerais



São Paulo

Saint Paul

Portugal
Primeira metade do século XVIII

First half of the 18th century

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded wood

95 x 50 x 34 cm

Procedência *Origin:* Antiga Sé – São Paulo
Museu de Arte Sacra de São Paulo



Santa Bárbara

Saint Barbara

Portugal

Século XVIII

18th century

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded wood

105 x 65 x 50 cm

Museu de Arte Sacra de São Paulo



Santana Mestre

Saint Anne teaching the Virgin

Portugal (?)

Século XVIII

18th century

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded wood

92 x 50 x 42 cm

Coleção da Arquidiocese de São Luís do Maranhão -

Museu de Arte Sacra

São Luís, Maranhão



Cristo do Sermão da Montanha
Christ of the Sermon on the Mountain
Portugal (?)

Século XVIII

18th century

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded wood

69 x 43 x 25 cm

Acervo Museu Mineiro -

Secretaria de Estado da Cultura do Minas Gerais
Belo Horizonte, Minas Gerais



São João Batista

Saint John the Baptist

Portugal

Século XVIII

18th century

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded wood

66 x 43 x 28 cm

Acervo Museu Mineiro -

Secretaria de Estado da Cultura do
Minas Gerais

Belo Horizonte, Minas Gerais



São João Nepomuceno
Saint John Nepomuk

Portugal
Século XVIII

Madeira polícromada
Polychromed wood

127 x 64 x 31 cm

**Coleção da Arquidiocese de São Luís do Maranhão -
Museu de Arte Sacra
São Luís, Maranhão**



Mossa Senhora da Conceição

The Virgin of Conception

Portugal

Século XVIII 18th century

Madeira policromada Polychromed wood

122 x 79 cm

Coleção Particular Private Collection

São Paulo



Mossa Senhora com Menino

The Virgin and Child

Portugal

Século XVII 17th century

Madeira policromada Polychromed wood

92 x 39 x 33 cm

Coleção Particular Private Collection

São Paulo

Mossa Senhora da Conceição

The Virgin of Conception

Portugal

Século XVII-XVIII 17-18th century

Madeira policromada Polychromed wood

110 x 97 cm

Coleção Particular Private Collection

São Paulo





Nossa Senhora da Conceição

The Virgin of Conception

Portugal

Século XVIII 18th century

Madeira policromada Polychrome wood

122 x 79 cm

Coleção Particular Private Collection

São Paulo



Nossa Senhora com Menino

The Virgin and Child

Portugal

Século XVII 17th century

Madeira policromada Polychrome wood

92 x 39 x 33 cm

Coleção Particular Private Collection

São Paulo

Nossa Senhora da Conceição

The Virgin of Conception

Portugal

Século XVII-XVIII 17-18th century

Madeira policromada Polychromed wood

110 x 97 cm

Coleção Particular Private Collection

São Paulo



OFICINAS BENEDITINAS BENEDICT WORKSHOPS



São Bento *Saint Benedict*
Século XVII 17th century
Barro cozido policromado
Polychromed terra cotta

78 x 30 x 32 cm
Diretoria de Museus da Fundação
Cultural do Estado da Bahia -
Museu Abelardo Rodrigues
Salvador, Bahia

Santa Mônica (Réplica)
Saint Monica (Replica)
Frel Agostinho da Piedade
(c. 1580-1661)

Barro cozido *terra cotta*
90 x 33 x 30 cm
Museu de Arte Sacra da Universidade
Federal da Bahia
Salvador, Bahia



Santo Amaro *Saint Amatus*
Frei Agostinho da Piedade (c. 1580-1661)
Barro cozido polícromado
Polychromed terra cotta
87,4 x 33 x 27 cm
Museu de Arte Sacra de São Paulo
São Paulo



Nossa Senhora da Purificação *The Virgin of Purification*
Frei Agostinho de Jesus (c. 1610 - 1661)
Barro cozido polícromado e dourado
Polychromed and gilded terra cotta
100 x 45 x 40 cm
Museu de Arte Sacra de São Paulo
São Paulo



Nossa Senhora dos Prazeres *The Virgin of Pleasures* **Século XVII** 17th century **Barro cozido policromado** Polychromed terra cotta
85 x 36 x 40 cm **Procedência** Origin: **Região de Sorocaba - São Paulo** **Museu de Arte Sacra de São Paulo**



Nossa Senhora dos Prazeres *The Virgin of Pleasures* **Frei Agostinho de Jesus** (c. 1610 – 1661) Barro cozido policromado Polychromed terra cotta
50 x 20 x 25 cm **Museu de Arte Sacra de São Paulo**



Mossa Senhora com Menino

The Virgin and Child

São Paulo

Século XVII

17th century

Barro cozido policromado

Polychromed terra cotta

72 x 37 x 29 cm

Procedência Origem: Itu - São Paulo
Museu de Arte Sacra de São Paulo



Mossa Senhora do Rosário

The Virgin of the Rosary

São Paulo

Século XVII

17th century

Barro cozido policromado

Polychromed terra cotta

38 x 23 x 20 cm

Procedência Origin: Matriz de Itapeirica -

São Paulo

Museu de Arte Sacra de São Paulo



Mossa Senhora com Menino

The Virgin and Child

São Paulo

Século XVII

17th century

Barro cozido policromado

Polychromed terra cotta

60 x 25 x 20 cm

Procedência Origin: Itu - São Paulo

Museu de Arte Sacra de São Paulo



Nossa Senhora da Luz

The Virgin of Light

Século XVII

17th century

Barro cozido policromado

Polychrome terra cotta

110 x 45 x 50 cm

Procedência *Origem:* Capela do Piranga, Ipiranga - São Paulo
Museu de Arte Sacra de São Paulo



Santa Bárbara
Santa Bárbara
São Paulo
Século XVII

Barro cozido policromado
Polychromed terra cotta
40 x 20 x 18 cm

Procedência Orig: Capela da Fazenda
de Pirai - São Paulo
Museu de Arte Sacra de São Paulo



Nossa Senhora com Menino
The Virgin and Child

Século XVII
17th century

Barro cozido policromado
Polychromed terra cotta

78 x 40 x 32 cm

Fundarpe - Museu Regional de Olinda
Recife, Pernambuco



São José com Menino
Saint Joseph and Child

Bahia

Século XVII - (1677)
17th century - (1677)

Barro cozido polícromado

Polychromed terracotta

40 x 20 x 15 cm

**7ª Superintendência Regional do IPHAN -
Museu da Casa dos Sete Candeeiros
Salvador, Bahia**

OFICINAS FRANCISCANAS E CARMELITAS FRANCISCAN AND CARMELITE WORKSHOPS



Santo Eliseu (Réplica)
Saint Elias (Réplica)
Século XVII
17th century
Barro cozido
Terra Cozida
94 x 40 x 40 cm
Acervo Minc / IPHAN
5° SR / PE - Brasil



Santo Eliseu (Réplica)
Saint Elias (Réplica)
Século XVII
17th century
Barro cozido
Terra Cozida
94 x 44 x 40 cm
Acervo Minc / IPHAN
5° SR / PE - Brasil



São Francisco de Assis

Saint Francis of Assisi

Século XVII

17th century

Barro cozido policromado

Polychrome terra cotta

64,5 x 22 x 23 cm

Museu de Arte Sacra do Estado de Alagoas

D. Raulinho da Silva Farias

Marechal Deodoro, Alagoas

OFICINAS JESUÍTICAS

JESUIT WORKSHOPS



Anjo Tocheiro Angel Candle Holders
Século XVII 17th century
Madeira policromada Polychrome wood
142 x 46 x 34 cm
Secretaria de Cultura do Estado -
Museu de Arte Sacra do Pará
Belém, Pará



Anjo Tocheiro *Angel Candle Holder*
Século XVII *17th century*
Madeira policromada *Polychromed wood*
142 x 46 x 34 cm
Secretaria de Cultura do Estado -
Museu de Arte Sacra do Pará
Belém, Pará



Santo Inácio de Loyola *Saint Ignatius of Loyola*
Primeira metade do século XVIII *First half of the 18th century*
Madeira policromada *Polychromed wood*
100 x 50 x 35 cm
Coleção da Arquidiocese de São Luís do Maranhão –
Museu de Arte Sacra
São Luís, Maranhão



São Francisco Xavier *Saint Francis Xavier*
Primeira metade do século XVIII First half of the 18th century
Madeira policromada Polychromed wood

100 x 52 x 29 cm

Coleção da Arquidiocese de São Luís do Maranhão – Museu de Arte Sacra
São Luís, Maranhão

São Francisco de Borja *Saint Francis of Borja*
Século XVII 17th century

Madeira policromada Polychromed wood

162 x 65 x 43 cm

Coleção da Arquidiocese de São Luís do Maranhão – Museu de Arte Sacra
São Luís, Maranhão



Anjo - Angel
Século XVII / XVIII 17th / 18th century
Madeira policromada
Polychromed wood
Procedência Origem:
Cruz Alta - Santa Maria, Rio Grande do Sul
Museu Vicente Pallotti
Santa Maria, Rio Grande do Sul

São João Batista Menino
Saint John the Baptist as Child
Século XVII / XVIII
17th / 18th century
Madeira policromada
Polychromed wood
75 x 30 x 28 cm
Procedência Origem:
São Martinho - Santa Maria,
Rio Grande do Sul.
Museu Vicente Pallotti
Santa Maria, Rio Grande do Sul



São Gabriel Arcanjo Saint Gabriel Archangel
Século XVIII 18th century
Madeira policromada Polychromed wood
70 x 34 x 24 cm

Procedência *Origin:* Sete Povos das Missões, Rio Grande do Sul
Museu das Missões

São Miguel das Missões, Rio Grande do Sul



São Lourenço - Saint Lawrence
Século XVIII - 17th Century
Madeira polí cromada - Polychromed wood
82 x 44 cm
Museu de Alcântara - Alcântara, Maranhão



São José Saint Joseph
Século XVII-XVIII 17th-18th century
Madeira policromada Polychrome wood
102 x 62 x 55 cm
Procedência Origem: São Martinho -
Santa Maria, Rio Grande do Sul
Museu Vicente Pallotti
Santa Maria, Rio Grande do Sul



Santo Estanislau Kostka Saint Stanislaus Kostka
Século XVIII 18th century
Madeira policromada Polychromed wood
141 x 59 x 47 cm
Procedência Origin: Sete Povos das Missões,
Rio Grande do Sul
Museu das Missões
São Miguel das Missões, Rio Grande do Sul



Santo Antônio *Saint Anthony*
Século XVIII 18th century
Madeira policromada Polychromed wood
101 x 48 x 30 cm
Procedência Origin: Sete Povos das Missões,
Rio Grande do Sul
Museu das Missões
São Miguel das Missões, Rio Grande do Sul



Nossa Senhora da Conceição *The Virgin of Conception*
Século XVIII 18th century
Madeira policromada Polychromed wood
123 x 60 x 35 cm
Procedência Origin: Sete Povos das Missões,
Rio Grande do Sul
Museu das Missões
São Miguel das Missões, Rio Grande do Sul



Santo Isidro Labrador

Saint Isidore the Farmer

Século XVIII

18th century

Madeira polícromada

Polychromed wood

97 x 39 x 44 cm

**Procedência Origin: Sete Povos das Missões,
Rio Grande do Sul**

Museu das Missões

São Miguel das Missões, Rio Grande do Sul



São José com Menino
Saint Joseph and Child
Século XVIII

Madeira policromada
Polychromed wood

151 x 80 x 52 cm

Procedência Origin: Sete Povos das
Missões, Rio Grande do Sul
Museu das Missões
São Miguel das Missões,
Rio Grande do Sul



São José Saint Joseph
Século XVIII 18th century
Madeira entalhada Woodcarving
88 x 43 x 48 cm
Coleção Particular Private Collection
São Paulo



São Francisco Xavier Saint Francis Xavier
Século XVIII 18th century
Madeira entalhada Woodcarving
173 x 73 x 50 cm
Coleção Particular Private Collection
São Paulo



São Lourenço Saint Lawrence
Século XVIII 18th century
Madeira policromada Polychromed wood
230 x 97 x 87 cm
Procedência Origin: Sete Povos das Missões, Rio Grande do Sul
Museu das Missões
São Miguel das Missões, Rio Grande do Sul



São Francisco Xavier
Saint Francis Xavier

Primeira metade do século XVIII

First half of the 18th century

Barro cozido policromado

Polychromed baked clay

105 x 40 x 34 cm

Procedência Origm: Engenho Jesuitico de Cubatão - São Paulo
Museu de Arte Sacra de São Paulo

São José

Saint Joseph

Século XVIII

18th century

Madeira policromada

Polychromed wood

98 x 40 x 33 cm

Museu de Arte Sacra de São Paulo





Santo Estanislau Kostka *Saint Stanislaus Kostka*
José Brazzanelli
Século XVIII 18th century
Madeira policromada Polychromed wood
170 x 58 x 37 cm
Procedência Origin: Sete Povos das Missões,
Rio Grande do Sul
Museu das Missões
São Miguel das Missões, Rio Grande do Sul



São Luiz Gonzaga
Saint Aloysius Gonzaga
Século XVIII / XIX
18th / 19th century
Madeira policromada
Polychromed wood
216 x 105 x 86 cm
Acervo Igreja Matriz
São Luiz Gonzaga, Rio Grande do Sul

São Francisco Xavier e Companheiros

Saint Francis Xavier and Companions

Século XVIII

18th century

Madeira policromada

Polychromed wood

96 x 57 x 29 cm

Procedência *Origin:* Capela de Camobi -

Santa Maria, Rio Grande do Sul

Museu Vicente Pallotti

Santa Maria, Rio Grande do Sul



ESCOLA BAIANA SCHOOL OF BAHIA



Grupo Natividade - Nossa Senhora
Nativity Group - The Virgin

Século XVIII 18th century

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded wood

34 x 20 x 15 cm

7ª Superintendência Regional do IPHAN -
Museu da Casa dos Sete Candeeiros
Salvador, Bahia

Grupo Natividade - São José

Nativity Group - Saint Joseph

Século XVIII 18th century

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded wood

34 x 20 x 13 cm

7ª Superintendência Regional do IPHAN -

Museu da Casa dos Sete Candeeiros

Salvador, Bahia



Santo Elias

Saint Elias

Século XVIII

18th century

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded wood

73 x 40 x 23 cm

Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia
Salvador, Bahia





São Luiz Gonzaga

Saint *Aloysius Gonzaga*

Século XVIII

18th century

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded wood

89 x 48 x 25 cm

Procedência Origm: Antiga Sé – Salvador, Bahia
Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia
Salvador, Bahia



São Estanislau Kostka

Saint *Stanislaus Kostka*

Século XVIII

18th century

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded wood

75 x 40 x 25 cm

Procedência Origm: Antiga Sé – Salvador, Bahia
Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia
Salvador, Bahia



São Gonçalo do Amarante

Saint Gonçalo of Amarante

Século XVIII

18th century

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded wood

63 x 33 x 17 cm

Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia
Salvador, Bahia



Santo Papa
A Saint Pope
Século XVIII

18th century

Madeira policromada e dourada
Polychromed and gilded wood

82 x 40 x 25 cm

**Museu de Arte Sacra
da Universidade Federal da Bahia
Salvador, Bahia**



Mossa Senhora do Rosário

The Virgin of the Rosary

Mestre de Sergipe

Século XVIII

18th century

Madeira policromada e dourada

Polychrome and gilded wood

85 x 45 x 30 cm

Açervo Museu Mineiro -

Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais

Bele Horizonte, Minas Gerais



Senhor da Pedra Fria

Christ on the Cob Stone

Manoel Inácio da Costa (1763 – 1857)

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded wood

113 x 34 x 39 cm

**Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia
Salvador, Bahia**



Cristo da Coluna

Christ of the Column

Manoel Inácio da Costa (1763 – 1857)

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded wood

115 x 36 x 26 cm

**Museu de Arte Sacra da
Universidade Federal da Bahia
Salvador, Bahia**





Cristo Ressuscitado e Santa Maria Madalena
The Resurrected Christ and Saint Mary Magdalene

Manoel Inácio da Costa (1763 - 1857)

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded wood

90 x 82 x 40 cm

**Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia
Salvador, Bahia**

ESCOLA MINEIRA SCHOOL OF MINAS GERAIS

Santa Maria Madalena
Saint Mary Magdalene
Francisco Xavier de Brito (? - 1751)
Madeira policromada e dourada
Polychromed and gilded wood
59 x 43 x 40 cm
Museu de Arte Sacra de São Paulo





São Miguel Arcanjo

Saint Michael Archangel

Século XVIII

18th century

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded wood

125 x 80 x 50 cm

**Aervo Museu Mineiro - Secretaria de
Estado da Cultura de Minas Gerais
Belo Horizonte, Minas Gerais**



São Francisco de Assis
Saint Francis of Assisi
Século XVIII
18th century

Madeira policromada
Polychromed wood

65 x 30 x 23 cm

13ª Superintendência Regional do IPHAN -
Museu do Ouro
Belo Horizonte, Minas Gerais



São Caetano
Saint Caetan
Século XVIII
18th century

Madeira policromada e dourada
Polychromed and gilded wood

69 x 30 x 31 cm

13ª Superintendência Regional do IPHAN -
Museu do Ouro
Belo Horizonte, Minas Gerais



Nossa Senhora da Assunção
The Virgin of Assumption

Século XVIII
18th century

Madeira policromada e dourada
Polychrome and gilded wood

112 x 60 x 42 cm

Procedência *Origem:* Capela de Nossa Senhora da Boa Morte -
Seminário de Mariana
Arquidiocese de Mariana - Museu Arquidiocesano de Arte Sacra
Mariana, Ouro Preto



Santa Bárbara
Saint Barbara

Século XVIII
18th century

Madeira policromada e dourada
Polychromed and gilded wood

50 x 30 x 30 cm

**Arquidiocese de Mariana -
Museu Arquidiocesano de Arte Sacra -
Mariana, Ouro Preto**

Santa Teresa de Ávila

Saint Theresa of Ávila

Século XVIII

18th century

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded wood

62 x 36 x 26 cm

13ª Superintendência Regional do IPHAN - Museu do Ouro
Belo Horizonte, Minas Gerais



Santa Efigênia

Saint Efigênia

Século XVIII

18th century

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded wood

50 x 27 x 16 cm

Arquivo Museu Mineiro -
Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais
Belo Horizonte, Minas Gerais





Santana Mestre

Saint Anna Reaching the Virgin

Primeira metade do Século XVIII

First half of the 18th century

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded wood

44 x 25 x 23 cm

13ª Superintendência Regional do

IPHAN - Museu do Ouro

Belo Horizonte, Minas Gerais

São João Batista
Saint John the Baptist

Século XVIII
18th century

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded wood

90 x 38 x 32 cm

Coleção Beatriz e Mário Pimenta Camargo
São Paulo



São Domingos de Gusmão

Saint Dominic Guzman

Século XVIII

18th century

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded wood

70 x 47 x 27 cm

Arquidiocese de Mariana -
Museu Arquidiocesano de Arte Sacra
Mariana, Ouro Preto



Cristo da Ressurreição

Christ of the Resurrection

Século XVIII

18th century

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded wood

68 x 40 x 38 cm

Museu do Aleijadinho
Ouro Preto, Minas Gerais





São João Nepomuceno
Saint John Nepomuk

António Francisco Lisboa, O Aleijadinho (1738 - 1814)

Madeira policromada e dourada

90 x 40 x 26 cm

Arquidiocese de Mariana -

**Museu Arquidiocesano de Arte Sacra
Mariana, Ouro Preto**



Santa Cecilia
Saint Cecilia
Mestre de Sabará
Século XVIII
18th century

Madeira policromada e dourada
Polychromed and gilded wood

87 x 37 x 16 cm
Paróquia de Nossa Senhora da Conceição
Sabará, Minas Gerais



Nossa Senhora da Soffedade *The Virgin of Sorrows* **Mestre de Piranga** **Século XVIII / XIX** 18th / 19th century
Madeira policromada e dourada *Polychromed and gilded wood* **115 x 50 x 45 cm**
13ª Superintendência Regional do IPHAN - **Museu Regional de São João Del Rei** **Belo Horizonte, Minas Gerais**



Nossa Senhora da Conceição *The Virgin of the Conception* Mestre de Sabará **Século XVIII** 18th century
Madeira policromada e dourada Polychromed and gilded wood 94 x 24 x 23 cm
Paróquia de Nossa Senhora da Conceição Sabará, Minas Gerais



Nossa Senhora da Conceição

The Virgin of Conception

Mestre de Piranga

Século XVIII / XIX

18th / 19th century

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded wood

55 x 30 x 20 cm

**13ª Superintendência Regional do IPHAN -
Museu Regional de São João Del Rei
Belo Horizonte, Minas Gerais**



Sagrado Coração de Maria / Mary's Sacred Heart **Mestre de Piranga** / Século XVIII / XIX 18th / 19th century
Madeira policromada e dourada / Polychromed and gilded wood 88 x 35 x 26 cm
Acervo Museu Mineiro – Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais Belo Horizonte, Minas Gerais



Nossa Senhora da Conceição

The Virgin of the Conception

Mestre de Piranga

Século XVIII / XIX

18th / 19th century

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded wood

88 cm

Acervo Museu Mineiro – Secretaria de

Estado da Cultura de Minas Gerais

Belo Horizonte, Minas Gerais

**Nossa Senhora das
The Virgin of
José Joaquim da Veiga Valle (1806
Madeira pollicromada e dourada
40 x 30 x
Goiás Velho**



São Miguel Arcanjo
Saint Michael Archangel
José Joaquim da Veiga Valle (1806 – 1874)
Madeira pollicromada e dourada
Polychromed and gilded wood
70 x 50 x 38 cm
Museu de Arte Sacra da Boa Morte
Goiás Velho, Goiás





Nossa Senhora do Parto
The Virgin of Childbirth
José Joaquim da Veiga Valle
(1806 – 1874)
Madeira pollicromada e
dourada
Polychromed and gilded wood
140 x 69 x 45 cm
Museu de Arte Sacra da Boa
Morte
Goiás Velho, Goiás

São José de Botas
Saint Joseph in Boots

José Joaquim da Veiga Valle
(1806 – 1874)

Madeira policromada e dourada
Polychromed and gilded wood

44 x 28 x 15 cm

**Museu de Arte Sacra da
Boa Morte**
Goiás Velho, Goiás



São Joaquim

Saint Joachim

José Joaquim da Veiga Valle (1806 – 1874)

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded wood

89 x 44 x 30 cm

Museu de Arte Sacra da Boa Morte

Goiás Velho, Goiás



São João Batista *Saint John, the Baptist* **José Joaquim da Veiga Valle (1806 – 1874)** **Madeira policromada e dourada**
Polychromed and gilded wood **89 x 44 x 30 cm** **Museu de Arte Sacra da Boa Morte Goiás Velho, Goiás**





Menino Jesus

The Child Jesus

José Joaquim da Veiga Valle (1806 – 1874)

Madeira policromada

Polychromed wood

33 x 12 x 10 cm

Museu de Arte Sacra da Boa Morte

Goiás Velho, Goiás



Menino Jesus

The Child Jesus

José Joaquim da Veiga Valle (1806 – 1874)

Madeira policromada

Polychromed wood

33 x 15 x 11 cm

Museu de Arte Sacra da Boa Morte

Goiás Velho, Goiás

Menino Jesus

The Child Jesus

José Joaquim da Veiga Valle

(1806 – 1874)

Madeira policromada

Polychromed wood

34 x 13 x 13 cm

Museu de Arte Sacra

da Boa Morte

Goiás Velho, Goiás

ESCOLA PERNAMBUCANA SCHOOL OF PERNAMBUCO



Santana Mestre
Saint Anne Teaching the Virgin
Século XVIII
18th century

Madeira policromada e dourada
Polychromed and gilded wood
100 x 50 x 28 cm
Fundação Pierre Chailita
Maceió, Alagoas

São Joaquim Saint Joachim
Século XVIII, 18th century
Madeira policromada e dourada
Polychromed and gilded wood
100 x 50 x 40 cm
Fundação Pierre Chailita
Maceió, Alagoas



São José Saint Joseph
Século XVIII, 18th century
Madeira policromada e dourada
Polychromed and gilded wood
108 x 50 x 23 cm
Fundação Pierre Chailita
Maceió, Alagoas



Santana Mestre
Saint Anne Teaching the Virgin
Segunda metade do Século XVIII
2nd half of the 18th century
Madeira polícromada e dourada
Polychromed and gilded wood
50 x 25 x 27 cm
Museu do Estado de Pernambuco
Fundarpe - Secretaria de Cultura
Recife, Pernambuco



São Miguel Arcanjo
Saint Michael Archangel

Século XVIII
18th century

Madeira policromada e dourada
Polychromed and gilded wood

Fundação Pierre Chailita
Maceló, Alagoas





Santana Mestre
Saint Anne teaching the Virgin

Século XVIII
18th century

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded wood

105 x 52 x 30 cm

Acervo Minc / IPHAN - 5º SR / PE - Brasil



São João Batista Saint John the Baptist

Século XVIII 18th century

Madeira policromada e dourada Polychromed and gilded wood

112 x 70 x 50 cm

Procedência Orig: Igreja do Carmo de Olinda

Acervo Minc / IPHAN - 5° SR / PE - Brasil



São Lourenço Saint Lawrence

Século XVIII 18th century

Madeira policromada e dourada Polychromed and gilded wood

77 x 47 x 30 cm

Acervo Minc / IPHAN - 5° SR / PE - Brasil

Santo Antônio de Cartagerona
Saint Anthony of Cartagerona
Século XVIII 18th Century
Madeira policromada e dourada
Polychromed and gilded wood
110 x 50 x 40 cm
Acervo Minc / IPHAN -
5º SR / PE - Brasil



São Joaquim *Saint Joachim* Século XVIII 18th century
Madeira policromada e dourada Polychromed and gilded wood
100 x 44 x 40 cm
Diretoria de Museus da Fundação Cultural do Estado da Bahia -
Museu Abelardo Rodrigues
Salvador, Bahia

São Francisco de Borja

Saint Francis of Borja

Século XVIII

18th century

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded wood

100 x 57 x 43 cm

**Museu de Arte Sacra de Pernambuco
Fundarpe - Secretaria de Cultura
Recife, Pernambuco**





Rei Mago (Baltazar)

One of the Three Kings (Balthazar)

Século XVIII

18th century

Madeira pollicromada e dourada

Polychrome and gilded wood

107 x 50 x 43 cm

Acervo Minc / IPHAN - 5º SR / PE - Brasil



Santo Elesbão

Saint Eusebius

Século XVIII

18th century

Madeira pollicromada

Polychrome wood

150 x 130 x 64 cm

Confraria de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Olinda

Olinda, Pernambuco

São Moisés Anacoreta

Saint Moses The Hermit

Século XVIII

18th century

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded wood

140 x 85 x 45 cm

Acervo Minc / IPHAN - 5º SR / PE - Brasil





São Moisés Anacoreta

Saint Moses - The Hermit

Século XVIII

18th century

Madeira policromada

Polychromed wood

136 x 88 x 50 cm

Confraria de Nossa Senhora do Rosário

dos Homens Pretos de Olinda

Olinda, Pernambuco



São Bento
Saint Benedict

Manoel da Silva Amorim (1780 - 1873)
1842

Madeira policromada e dourada
Polychromed and gilded wood

56 x 30 x 20 cm

Museu de Arte Sacra de São Paulo

ESCOLA MARANHENSE E DO GRÃO-PARÁ SCHOOL OF MARANHÃO AND GRÃO-PARÁ

Senhor Morto Dead Christ
Século XVIII 18th century
Madeira policromada Polychromed wood
158 x 74 cm
Arquidiocese de São Luís do Maranhão -
Igreja de São José do Desterro
São Luís, Maranhão





Nossa Senhora da Conceição *The Virgin of Conception*
Século XVIII 18th century
Madeira policromada Polychromed wood
87 x 38 x 31 cm
Secretaria de Cultura do Estado -
Museu de Arte Sacra do Pará
Belém, Pará



Santa Bárbara *Saint Barbara*
Século XIX *19th century*
Madeira pollicromada *Polychromed wood*
145 x 80 cm
Arquidiocese de São Luis do Maranhão -
Igreja de São José do Desterro
São Luis, Maranhão



INRI



Cristo Crucificado *Crucified Christ*

Século XVIII 18th century
Madeira polícromada Polychromed wood
197 x 42 cm

Coleção da Arquidiocese de São Luís do Maranhão -
Museu de Arte Sacra
São Luís, Maranhão

Cristo da Ressurreição *Christ of the Resurrection*

Século XVIII 18th century
Madeira polícromada Polychromed wood
90 x 57 cm

Coleção da Arquidiocese de São Luís do Maranhão -
Museu de Arte Sacra
São Luís, Maranhão

Nossa Senhora da Conceição
The Virgin of Conception

Século XVIII
18th century

Madeira policromada
Polychromed wood

60 x 23 cm

Coleção da Arquidiocese de São Luís
do Maranhão - Museu de Arte Sacra
São Luís, Maranhão



Nossa Senhora do Rosário

The Virgin of the Rosary

Século XVIII

18th century

Madeira policromada

Polychromed wood

132 x 52 cm

Governo do Maranhão -
Museu de Alcântara -
Alcântara, Maranhão

Santa Luzia

Saint Lucy

Século XVIII

18th century

Madeira policromada

Polychromed wood

90 x 45 cm

Governo do Maranhão - Museu de Alcântara
Alcântara, Maranhão



ICONOGRAFIA ICONOGRAPHY



Fuga para o Egito Flight to Egypt. Século XIX 19th century. Madeira policromada e dourada Polychromed and gilded wood. 28 x 28 x 17 cm 7^o Superintendência Regional do IPHAN - Museu da Casa dos Sete Candeeiros Salvador, Bahia



Sagrada Família *The Holy Family* **Século XVIII** 18th century **Madeira pollicromada e dourada** Polychromed and gilded wood
24 x 23 x 11 cm **Coleção Beatriz e Mário Pimenta Camargo São Paulo**



Sagrada Família *The Holy Family*
Século XVIII 18th century
Madeira policromada e dourada
Polychromed and gilded wood

Diretoria de Museus da Fundação Cultural do
Estado da Bahia - Museu Abelardo Rodrigues
Salvador, Bahia





Divino Espírito Santo *Divine Holy Spirit*
Século XIX 19th century
Madeira policromada e dourada
Polychromed and gilded wood
70 cm
Fundação Pierre Chalita
Maceió, Alagoas



Senhor Morto *Dead Christ*
Escola Maranhense
Século XVIII 18th century
Madeira policromada Polychromed wood
128 x 41 cm
Congregação de Santa Dorotéia do Brasil - Colégio Santa Teresa
São Luís, Maranhão



Anjo Tocheiro Angel Candle Holders

Escola Mineira

Século XVIII

18th century

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded angel

115 x 70 x 40 cm

Acervo Museu Mineiro -

Secretaria de Estado da

Cultura de Minas Gerais

Belo Horizonte, Minas Gerais



Anjo Tocheiro Angel Candle Holders
Escola Mineira
Século XVIII
18th century
Madeira policromada e dourada
Polychromed and gilded wood
115 x 70 x 40 cm
Acervo Museu Mineiro -
Secretaria de Estado da
Cultura de Minas Gerais
Belo Horizonte, Minas Gerais

Anjo Tocheiro
Angel Candle Holders

Escola Mineira

Século XVIII

18th century

Madeira policromada e dourada
Polychromed and gilded wood

70 x 38 x 26 cm

**Acervo Museu Mineiro -
Secretaria de Estado da Cultura de Minas
Belo Horizonte, Minas Gerais**



Anjo Tocheiro

Angel Candle Holders

Escola Mineira

Século XVIII *18th century*

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded wood

70 x 38 x 26 cm

**Acervo Museu Mineiro -
Secretaria de Estado da Cultura
de Minas Gerais
Belo Horizonte, Minas Gerais**



Anjo Tocheiro

Angel Carrying Hosts

Escola Baiana

Século XVIII (?)

18th century (?)

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded wood

176 x 72 x 56 cm

Museu de Arte Sacra de São Paulo



São Miguel Arcanjo

Saint Michael Archangel

Escola Mineira

Século XVIII

18th century

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded wood

65 x 45 x 32 cm

Acervo Museu Mineiro –

Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais

Belo Horizonte, Minas Gerais



Anjos

Angels

Mestre Valentim (c. 1750 - 1813)

Rio de Janeiro

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded wood

80 x 60 x 60 cm

Museu de Arte Sacra de São Paulo



São Miguel Arcanjo
Saint Michael Archangel

Século XVIII

19th century

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded wood

140 x 115 x 38 cm

Museu de Arte Sacra de São Paulo



São Miguel Arcanjo
Saint Michael Archangel

Século XVIII
18th century

Madeira policromada e dourada
Polychromed and gilded wood

104 x 80 x 29 cm

Coleção Beatriz e Mário Pimenta Camargo
São Paulo



São João Evangelista (São Gabriel Arcanjo)

Saint John the Evangelist (Saint Gabriel Archangel)

Escola Mineira

Século XVIII 18th century

Madeira policromada, dourada e prateada

Polychromed, gilded and silver-plated wood

71 x 33 x 30 cm

Museu do Aleijadinho
Ouro Preto, Minas Gerais



Anjo da Guarda Guardian Angel

Escola Mineira

Século XVIII 18th century

Madeira pollicromada e dourada

Polychromed and gilded wood

67 x 45 x 30 cm

Acervo Museu Mineiro – Secretaria de Estado

da Cultura de Minas Gerais

Belo Horizonte, Minas Gerais

ANGELUS PRINCEPS ET CUSTOS NOS



São Geraldo Magela

Saint Gerard Magella

Alagoas

Século XVIII

18th century

Madeira policromada

Polychromed wood

63 x 26 x 16,5 cm

Museu de Arte Sacra

do Estado de Alagoas

D. Ranulpho da Silva Farias

Marechal Deodoro, Alagoas



São Francisco de Assis

Saint Francis of Assisi

Oficinas Franciscanas

Século XVIII

18th century

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded wood

154,5 x 65 x 46 cm

Museu de Arte Sacra

do Estado de Alagoas

D. Ranulpho da Silva Farias

Marechal Deodoro, Alagoas



São Francisco de Paula
Saint Francis of Paula

Século XVIII
18th century

Barro cozido policromado
Polychromed terra cotta

100 x 47 x 40 cm

Museu de Arte Sacra de São Paulo



Santo Onofre

Sant' Onofre

Escola Maranhense

Século XIX

18th century

Madeira policromada

Polychromed wood

116 x 42 cm

Arquidiocese de São Luís do Maranhão -

Igreja de São José do Desterro

São Luís, Maranhão

Santo Isidro Lavrador

Saint Isidore, The Farmer
Officinas Jesuíticas
(Missões do Rio Grande do Sul)
Século XVIII

18th century

Madeira policromada

Polychromed wood

146 x 54 x 36 cm

Museu das Missões
São Miguel das Missões,
Rio Grande do Sul



Santo Elias

Saint Elias

Alagoas

Século XVIII

18th century

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded wood

116 cm

Fundação Pierre Chailita
Maceió, Alagoas



São Roque
Saint Roque
Século XVIII
18th century
Madeira pollicromada
Polychromed wood
85 x 35 x 30 cm
Museu de Arte Sacra
de São Paulo



São João Evangelista
Saint John the Evangelist

Portugal

Século XVIII

18th century

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded wood

73 x 45 x 25 cm

Acervo Museu Mineiro - Secretaria
de Estado da Cultura de Minas Gerais
Belo Horizonte, Minas Gerais



São Vicente Ferrer
Saint Vincent Ferrer
Alagoas
Século XIX
19th century
Madeira pollicromada e dourada
Polychromed and gilded wood
85 cm
Fundação Pierre Chalita
Maceió, Alagoas



São João Batista
Saint John the Baptist
Alagoas
Século XVIII
18th century
Madeira pollicromada e dourada
Polychromed and gilded wood
79 cm
Fundação Pierre Chalita
Maceió, Alagoas



São Miguel Arcanjo
Saint Michael Archangel
Século XVIII
18th century
Madeira policromada
Polychromed wood
121 x 78 x 50 cm
Coleção Particular
Private Collection
São Paulo



São Gonçalo do Amarante

Saint Gonçalo of Amarante

Século XVIII

18th century

Madeira policromada

Polychromed wood

42 x 23 x 13 cm

Museu de Arte Sacra da Boa Morte

Goiás Velho, Goiás



Santo Antônio dos Pobres

Saint Anthony of the Poor

Escola Mineira

Século XVIII

18th century

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded wood

50 x 30 x 25 cm

Acervo Museu Mineiro -

Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais

Belo Horizonte, Minas Gerais



São Pedro de Alcântara
Saint Peter of Alcântara

Século XIX
19th century

Madeira polícromada
Polychromed wood

75 x 3 x 21 cm
Museu de Arte Sacra da Boa Morte
Goiás Velho, Goiás



São Brás *Saint Bras*

Escola Mineira

Segunda metade do Século XVIII

Second half of the 18th Century

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded wood

54 x 23 x 18 cm

**13ª Superintendência Regional do IPHAN – Museu do Ouro
Belo Horizonte, Minas Gerais**



São Joaquim *Saint Joachim*

Escola Mineira

Século XVIII *18th century*

Madeira policromada e dourada *Polychromed and gilded wood*

79,8 x 30,3 x 25 cm

Museu da Inconfidência

Ouro Preto, Minas Gerais



São Manuel
Saint Manuel
Escola Mineira

Século XVIII
18th century

Madeira policromada e dourada
Polychromed and gilded wood

70 cm
Ordem Terceira de São Francisco de Mariana
Mariana, Minas Gerais



São Filipe Neri
Saint Philip Neri

Século XVIII

18th century

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded wood

40 x 26 x 15 cm

**Fundarpe - Museu Regional de Olinda
Recife, Pernambuco**

São Felix de Cantalice (Patrono da Ordem dos Capuchinos)
Saint Felix of Cantalice (Patron Saint of the Capuchin Order)

Alagoas

Século XIX 19th century

Madeira policromada Polychromed wood
68 x 21 x 22 cm

Museu de Arte Sacra do Estado de Alagoas
D. Ranulpho da Silva Farias
Marechal Deodoro, Alagoas



Santo Franciscano
Franciscan Saint

Salvador, Bahia

Século XVIII

18th century

Madeira policromada Polychromed wood

50 x 28 x 25 cm

Diretoria de Museus
da Fundação Cultural
do Estado da Bahia -

Museu Abelardo

Rodriguez

Salvador, Bahia

Nossa Senhora da Soledade
The Virgin of Soledade

Século XVIII

18th century

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded wood

70 x 37 x 35 cm

Museu de Arte Sacra de São Paulo
São Paulo



Santana Mestre

Santa Anne Teaching the Virgin

Escola Maranhense

Século XVIII

18th century

Madeira policromada

Polychromed wood

65 x 40 cm

Governo do Maranhão -

Museu de Alcântara

Alcântara, Maranhão



São Domingos de Gusmão

Saint Domingo Guzman

Escola Mineira

Século XVIII

18th century

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded wood

47 x 20 x 18 cm

**13ª Superintendência Regional do IPHAN - Museu do Ouro
Belo Horizonte, Minas Gerais**



Santa Catarina de Siena *Saint Catherine of Siena*

Escola Mineira

Século XVIII *18th century*

Madeira policromada e dourada *Polychromed and gilded wood*

47 x 24 x 18 cm

**13ª Superintendência Regional do IPHAN - Museu do Ouro
Belo Horizonte, Minas Gerais**





Santas Mães
Holy Mothers
Século XVIII
18th century
Madeira policromada e dourada
Polychromed and gilded wood
106 x 70 x 33 cm
Museu de Arte Sacra
de São Paulo



Santa Luzia *Saint Lucy*
Século XVIII 18th century
Madeira policromada e dourada
Polychromed and gilded wood
62 cm
Museu de Arte Sacra de São Paulo



Santa Maria Madalena
Saint Mary Magdalene
Alagoas
Século XVIII 18th century
Madeira policromada e dourada
Polychromed and gilded wood
81 cm
Fundação Pierre Chailita
Maceió, Alagoas



Santa Severa Saint Severa
Escola Maranhense
Século XVIII / XIX 18th / 19th Century
Madeira policromada Polychromed wood
20 x 59 x 27 cm
Coleção da Arquidiocese de São Luís do Maranhão -
Museu de Arte Sacra
São Luís, Maranhão



Santa Bárbara Saint Barbara
Século XIX 19th century
Madeira policromada

Polychromed wood

105 x 65 x 55 cm

Museu de Arte Sacra da Boa Morte
Goiás Velho, Goiás



Santa Maria Madalena Saint Mary Magdalene

Rio de Janeiro

Final do Século XVIII End of the 18th century

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded wood

155 x 80 x 90 cm

13ª Superintendência Regional do IPHAN -

Museu Regional de São João Del Rei

Belo Horizonte, Minas Gerais

Santa Cecília Saint Cecilia

Escola Mineira

Século XVIII 18th Century

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded wood

85,5 x 52 x 28,3 cm

Museu da Inconfidência

Ouro Preto, Minas Gerais



Santa Teresa de Avila

Saint Theresa of Avila

Escola Pernambucana

Século XVIII

18th century

Madeira policromada

Polychromed wood

69 x 95,5 x 38 cm

Diretoria de Museus da Fundação

Cultural do Estado da Bahia -

Museu Abelardo Rodrigues

Salvador, Bahia



Santa Bárbara *Saint Barbara*
Escola Pernambucana
Século XVIII *18th century*
Madeira policromada e dourada
Polychrome and gilded wood
77 cm
Fundação Pierre Chailita
Maceió, Alagoas





Nossa Senhora da Conceição
The Virgin of Conception

Século XVIII

18th century

Madeira polícromada

Polychromed wood

87 x 43 x 33 cm

Museu de Arte Sacra de São Paulo



Nossa Senhora de Montserrat
The Virgin of Montserrat
Século XVIII 18th century
Madeira policromada e dourada
Polychromed and gilded wood
88 x 39 x 32 cm
Coleção Beatriz e Mário Pimenta Camargo
São Paulo

Nossa Senhora da Boa Morte

The Virgin of the Good Death

Escola Mineira

Século XIX (?) 19th century (?)

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded wood

73 x 29 x 18 cm

Acervo Museu Mineiro -

Secretaria de Estado da

Cultura de Minas Gerais

Belo Horizonte, Minas Gerais



Santa Isabel / Saint Elizabeth

Escola Mineira

Século XVIII 18th century

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded wood

43 x 17 x 14 cm

13ª Superintendência Regional do IPHAN -

Museu do Ouro

Belo Horizonte, Minas Gerais





Grupo do Rosário Rosary Group
Século XIX, 19th century
Madeira policromada

Polychromed wood

30 x 33 x 18 cm

7ª Superintendência Regional do IPHAN -
Museu da Casa dos Sete Candeeiros
Salvador, Bahia

Nossa Senhora do Rosário The Virgin of the Rosary

Século XVIII, 18th century

Madeira policromada

Polychromed wood

130 x 60 x 50 cm

Museu de Arte Sacra da Boa Morte

Goias Velho, Goiás

IMAGENS PROCESSIONAIS

SCULPTURES FOR PROCESSIONS

Senhor dos Passos
Christ with the Cross

Portugal
Século XVIII
18th century

Madeira policromada
Polychromed wood

200 x 100 x 100 cm
Museu de Arte Sacra da Boa Morte
Goiás Velho, Goiás





Mossa Senhora da Boa Viagem
The Virgin of the Good Journey

Século XVIII

18th century

Madeira policromada

Polychromed wood

153 x 50 cm

**Coleção da Arquidiocese de São Luís
do Maranhão - Museu de Arte Sacra
São Luís, Maranhão**



Nossa Senhora do Carmo

The Virgin of Carmo

Século XVIII

18th century

Madeira polícromada

Polychromed wood

160 x 65 x 60 cm

**Governo do Maranhão - Museu de Alcântara
Alcântara, Maranhão**



Papa Inocêncio III, São Francisco de Assis e dois cardeais - (Conjunto Procissão das Cinzas)

Pope Innocent III, Saint Francis of Assisi and two cardinals - (Group of the Procession of Ashes)

Século XIX 19th century

Madeira policromada e dourada Polychromed and gilded wood

164 x 75 x 100 cm

120 x 50 x 90 cm

149 e 150 cm

Ordem Terceira de São Francisco de Mariana

Mariana, Minas Gerais





Cristo da Cana Verde
Christ of the Green Cané

Século XIX
19th century

Madeira policromada
Polychromed wood
147 x 37 x 36 cm

**Confraria de Nossa Senhora do
Rosário dos Homens Pretos de Olinda**, Pernambuco

Santa Maria Madalena
Saint Mary Magdalene

Século XIX
19th century

Madeira policromada
Polychromed wood
122 x 39 x 35 cm

**Confraria de Nossa Senhora do
Rosário dos Homens Pretos de Olinda**, Pernambuco



Nossa Senhora do Rosário

The Virgin of the Rosary

Segunda metade do século XVIII

Second half of the 18th century

Madeira policromada

Polychromed wood

133 x 66 x 39 cm

Museu de Arte Sacra do Estado de

Alagoas D. Ranulpho da Silva Farias

Marechal Deodoro, Alagoas

São João Evangelista

Saint John the Evangelist

Século XIX

19th century

Madeira policromada

Polychromed wood

149 x 43 x 30 cm

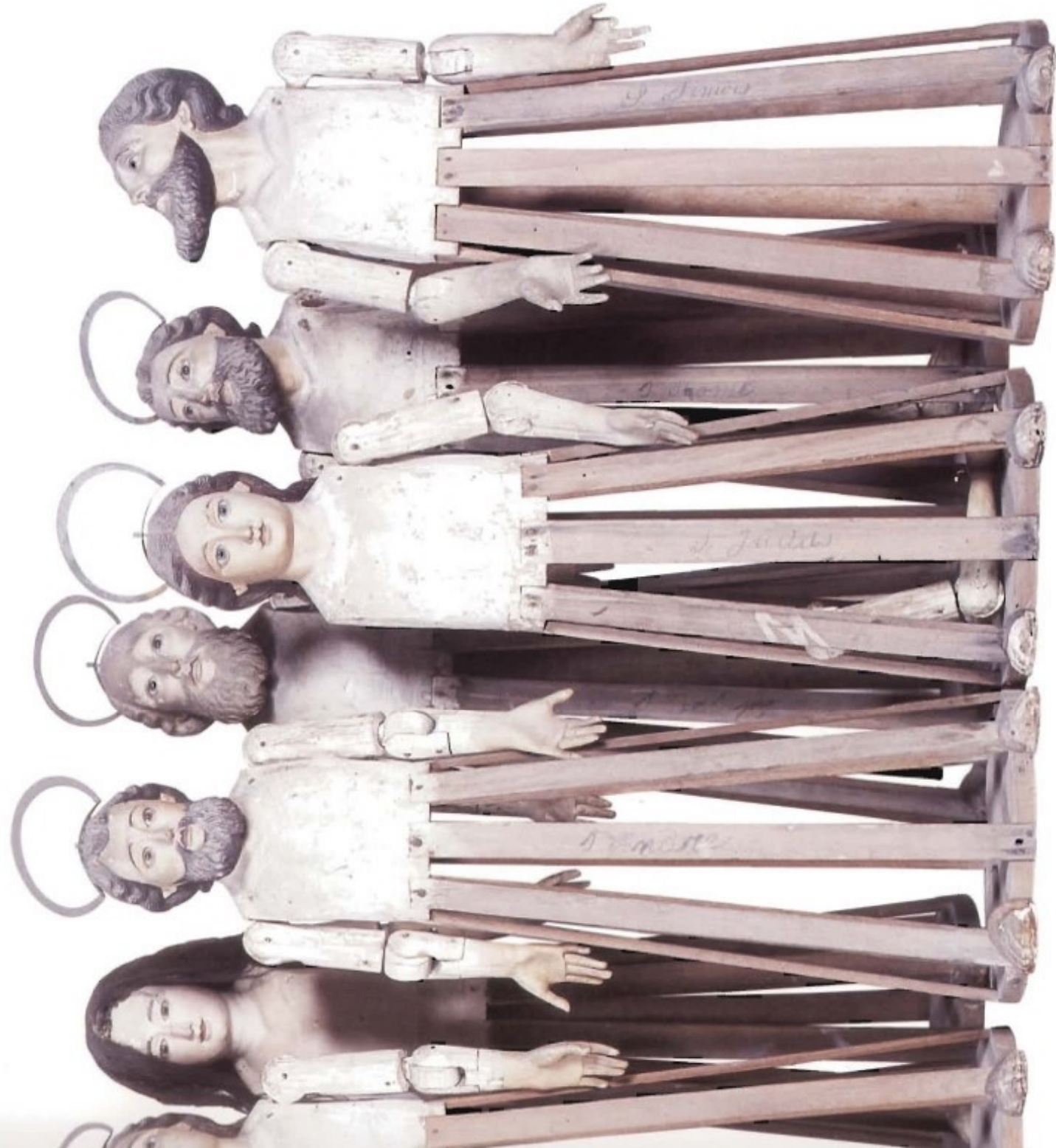
Confraria de Nossa Senhora do

Rosário dos Homens Pretos de Olinda

Olinda, Pernambuco







Imagens de Pentecostes (13 peças)
Pentecostal Images (13 pieces)

Século XVIII
18th century

Madeira policromada e dourada
Polychromed and gilded wood

81 cm

Fundação Pierre Chailita
Maceió, Alagoas



Cristo Flagelado
Christ of the Flagellation

Século XVIII
18th century

Madeira policromada
Polychromed wood

161 cm
Fundação Pierre Chalhita
Maceió, Alagoas



São Jorge
Saint George
Século XVIII
18th century

Madeira policromada e dourada
Polychromed and gilded wood

240 x 110 x 60 cm
Museu de Arte Sacra de São Paulo

TALHA DOURADA GOLDED WOOD CARVING

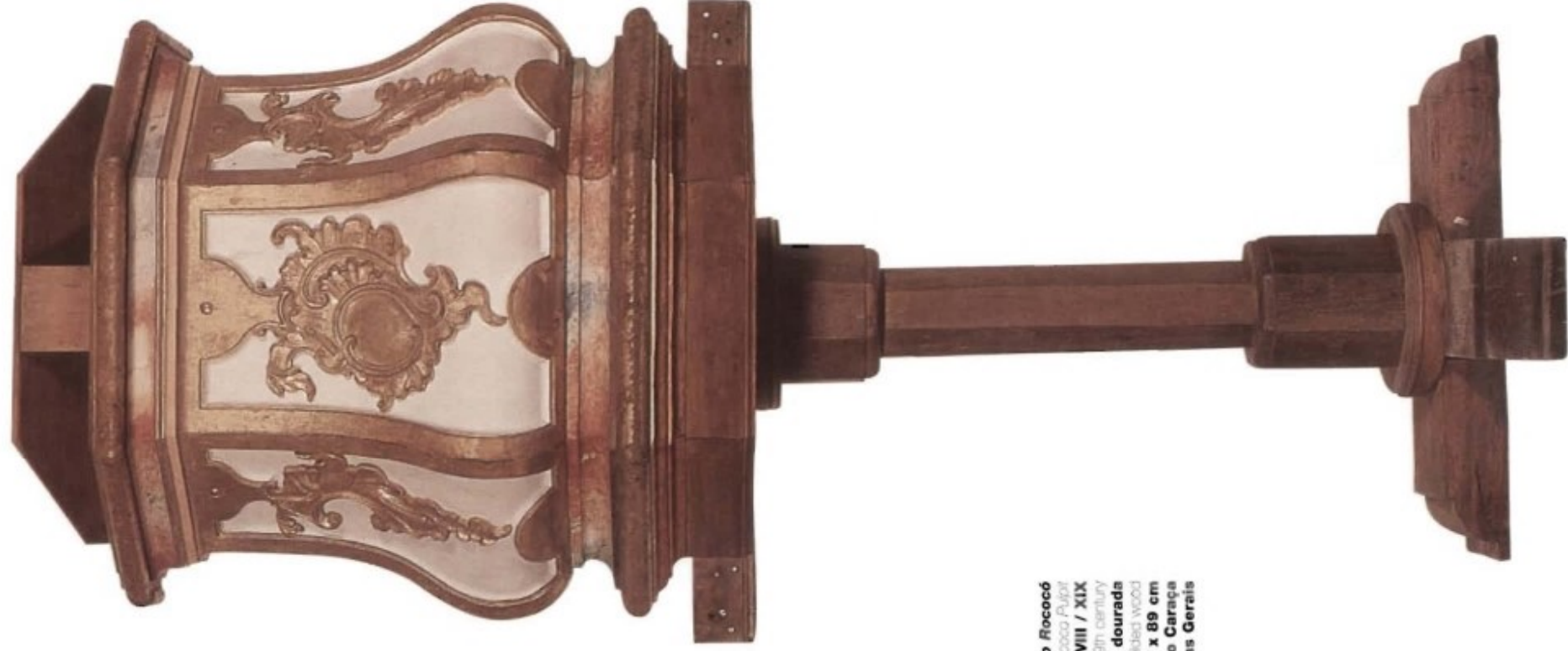


Coluna Salomônica - Solomon's Column
Século XVIII, 18th century
Madeira policromada e dourada
Polychromed and gilded wood
174 x 30 cm
Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia
Salvador, Bahia



Coluna Renascentista
Renaissance Column
Século XVII
17th century
Madeira policromada e dourada
Polychromed and gilded wood
229 x 40 cm
Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia
Salvador, Bahia

Coluna Renascentista
Renaissance Column
Século XVII
17th century
Madeira policromada e dourada
Polychromed and gilded wood
229 x 40 cm
Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia
Salvador, Bahia



Púlpito Rococó

Rococo, Pulpit

Século XVIII / XIX

18th / 19th century

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded wood

233 x 120 x 89 cm

Colégio do Caraça

Santa Bárbara, Minas Gerais

Tocheiros Candle Holders
Século XVIII 18th century
Rio de Janeiro
Madeira polícromada Polychromed wood
130 cm
Coleção Particular Private Collection
São Paulo



Talha Wood Carving
Século XVIII 18th century
Madeira dourada Gilded wood
218 x 150 cm
Coleção Particular Private Collection
São Paulo







Talha Wood Carving
Século XVIII 18th Century
Madeira dourada Gilded wood
53 x 116 x 34 cm
Coleção Particular Private Collection
São Paulo





Retábulo - Altarpiece - **Século XVII-XVIII** 17th-18th century **Madeira policromada e dourada** Polychromed and gilded wood **230 x 175 x 55 cm**
Museu de Arte Sacra de São Paulo São Paulo

Santo Antônio
Saint Anthony
Primeira metade do século XX
First half of the 20th century
Madeira pollicromada e dourada
Polychromed and gilded wood
153 x 69 x 62 cm
Museu de Arte Sacra do Estado de Alagoas
D. Ranulpho da Silva Farias
Marechal Deodoro, Alagoas



ORATÓRIOS E PRESEPIOS

ORATORIES AND NATIVITIES



Oratório Mineiro
Minas Gerais Oratory
Final do Século XVIII
End of 18th century
Madeira policromada
Polychromed wood
64 x 26 x 13 cm
Museu do Oratório
Ouro Preto, Minas Gerais

Oratório Oratory
Século XVIII 18th century
Madeira policromada e dourada
Polychrome and gilded wood
165 x 100 x 65 cm
Museu de Arte Sacra de Pernambuco -
Fundarpe - Secretaria de Cultura
Recife, Pernambuco





Oratório Oratory
Século XVIII 18th century
Madeira policromada Polychromed wood
117 x 70 x 40 cm
Museu do Oratório
Ouro Preto, Minas Gerais

Oratório Oratory
Século XVIII 18th century
Madeira policromada Polychromed wood
39 x 22 x 8 cm
Museu do Oratório
Ouro Preto, Minas Gerais



Oratório Rococó *Rococo Oratory*
Final do Século XVIII *End of 18th century*
Madeira policromada *Polychromed wood*
54 x 34 cm
Museu do Oratório
Ouro Preto, Minas Gerais





Oratório Oratório. Século XVIII. 18th century. Madeira policromada. Polychromed wood.
102 x 60 x 30 cm. Museu do Oratório Ouro Preto, Minas Gerais



Oratório D. José I D. José Oratório. Século XVIII. 18th century. Rio de Janeiro
Jacarandá entalhado. Woodcarved jacaranda.
170 x 76 x 35 cm. Coleção particular. Private collection. São Paulo

Oratório

Oratory

Século XVIII

18th century

Madeira entalhada

Woodcarving

60 x 26 cm

Coleção Beatriz e Mário Pimenta Camargo
São Paulo





Oratório
Cristóvão
Século XVIII
18th-century
Madeira policromada
Polychromed wood
80 x 34 cm
Museu do Oratório
Ouro Preto, Minas Gerais



Oratório Oratory
Século XVIII 18th century
Madeira policromada Polychromed wood
74 x 46 x 28 cm
Museu do Oratório
Curo Preto, Minas Gerais



Oratório Oratory
Século XVIII 18th century
Madeira policromada Polychromed wood
45 x 15 cm
Museu do Oratório
Ouro Preto, Minas Gerais



Oratório Rococó *Rococo Oratory* Final do século XVIII End of 18th century **Madeira policromada e dourada** *Polychromed and gilded wood*
90 x 50 x 26 cm 13ª Superintendência Regional do IPHAN - Museu do Ouro Belo Horizonte, Minas Gerais



Oratório (com Nossa Senhora da Purificação) *Oratory (with The Virgin of Purification)* Século XVIII 18th century Madeira policromada Polychromed wood
140 x 75 x 50 cm Museu do Oratório, Ouro Preto, Minas Gerais

Presépio

Nativity

Século XVIII

18th century

Barro e madeira policromada

Wood and polychromed terra-cotta

141 x 79,1 x 52 cm

Museu da Inconfidência

Ouro Preto, Minas Gerais





Presépio *Nativity*
Século XVIII *18th century*
Barro cozido policromado e madeira
Wood and polychrome terra cotta
68 x 96 x 28 cm
Fundarpe -
Museu Regional de Olinda
Recife, Pernambuco





Presépio (peças)

Madality (pieces)

Século XVIII

18th century

Barro cozido policromado

Polychromed terra-cotta

Dimensões variadas *Variable dimensions*

Museu de Arte Sacra de São Paulo
São Paulo

TÉCNICA TECHNIQUE



São Sebastião

Saint Sebastian

Escola Mineira

Século XIX

19th century

Madeira policromada

Polychromed wood

52 x 31 x 18 cm

13ª Superintendência Regional do IPHAN -

Museu Regional de São João Del Rei

Belo Horizonte, Minas Gerais

Cristo da Coluna

Christ of the Column

Século XVIII

18th century

Madeira polícromada

Polychromed wood

203 x 96 x 55 cm

**Paróquia de Nossa Senhora da Conceição
Sabará, Minas Gerais**





São Caetano

Saint Cajetan

Frel Vicente, José de Micolta, Monsenhor Horta (?-1900)

Madeira entalhada (Inacabada)

Woodcarving (unfinished)

94,5 x 23 x 14,6 cm

Museu da Inconfidência

Ouro Preto, Minas Gerais



Cristo Crucificado

The Crucified Christ

Segunda metade do Século XVIII

Second half of the 18th century

Madeira entalhada (Inacabado)

Woodcarving (Unfinished)

114 x 35 x 30 cm

13ª Superintendência Regional do IPHAN -

Museu do Ouro

Belo Horizonte, Minas Gerais



Santana

Saint Anne

Século XVIII

18th century

Madeira entalhada (Inacabado)

Woodcarving (Unfinished)

53 x 20 x 20 cm

13ª Superintendência Regional do IPHAN -

Museu do Ouro

Belo Horizonte, Minas Gerais



Santo Antônio

Saint Anthony

Primeira metade do século XX

First half of the 20th century

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded wood

153 x 69 x 62 cm

Museu de Arte Sacra do Estado de Alagoas

D. Ranulpho da Silva Fariss

Marechal Deodoro, Alagoas

Santo Antônio

Saint Anthony

Século XVIII

18th century

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded wood

74 x 45 x 32 cm

Prefeitura Municipal de Sabará

Sabará, Minas Gerais



São Francisco de Paula *Saint Francis of Paula*

Escola Mineira

Século XVIII *18th century*

Madeira policromada e dourada

Polychromed and gilded wood

87 x 36 x 27 cm

Museu do Ouro

Belo Horizonte, Minas Gerais



Santa Luzia | Saint Lucy | Portugal | Século XVIII | 18th century | **Madeira policromada** | Polychromed wood | **77 x 4 x 25 cm**
Museu de Arte Sacra da Boa Morte | Goiás Velho, Goiás

PRATARIA SILVERWARE

Tocheiros Dom José I Candle Holders of Dom José I
Século XVIII 18th century
Prata Silver
Coleção Particular Private Collection
São Paulo



EQUIPES
STAFF

CURADORES CURATORS

ARQUEOLOGIA ARCHAEOLOGY

Maria Cristina Mineiro
Scatamacchia
Museu de Arqueologia e Etnologia
da Universidade de São Paulo

Cristiana Barreto
Curadora Associada
Associação Curator

A PRIMEIRA DESCOBERTA DA AMÉRICA THE FIRST DISCOVERY IN AMERICA ARTE: EVOLUÇÃO OU REVOLUÇÃO ? ART: EVOLUTION OR REVOLUTION ?

Walter Neves
Instituto de Biociência da
Universidade de São Paulo

André Prous
Curador Associado
Associação Curator
Universidade Federal de
Minas Gerais

ARTES INDÍGENAS NATIVE ARTS

Lúcia Hussak van Velthem
Museu Paraense Emílio
Goeldi/Museu de Arte de Belém,
Pará

José Antônio Braga
Fernandes Dias
Faculdade de Belas Artes da
Universidade de Lisboa, Portugal

Luis Donisete Benzi
Grupioni
Curador Associado
Associação Curator

Universidade de São Paulo

Regina Polo Miller
Curadora Associada
Associação Curator

Universidade Estadual de Campinas
(Unicamp), São Paulo

CARTA DE PERO VAZ DE CAMINHA LETTER FROM PERO VAZ DE CAMINHA

Emanoel Araújo
Pinacoteca do Estado de São Paulo

Paulo Roberto Pereira
Curador Associado
Associação Curator
Universidade Federal Fluminense,
Rio de Janeiro

ARTE BARROCA BAROQUE ART

Myriam Andrade Ribeiro de
Oliveira
IPHAN-RJ, Universidade Federal do
Rio de Janeiro

ARTE AFRO-BRASILEIRA AFRO-BRAZILIAN ART

François Neyt
Université de Louvain-la-Neuve,
Bélgica

Catherine Vanderhaeghe

Kabengele Munanga
Centro de Estudos Africanos da
USP, São Paulo

Marta Heioisa Leuba Salum
Museu de Arqueologia e Etnologia
da Universidade de São Paulo - USP

Nelson Aguiar
Curador-Geral
Chiel Curator

Paulo Archias Mendes
da Rocha
Arquiteto
Architect

Suzanna Sassoun
Coordenadora do Projeto
Project Coordinator

Helena Severo
Coordenadora da Itinerância
Nacional
Coordinator for National Itinerary

Fausto Godoy
Coordenador da Itinerância
Internacional
Coordinator for International Itinerary

Emílio Kalil
Coordenador de Eventos Paralelos
Internacionais
Coordinator for International Events

Franklin Espath Pedroso
Curador Assistente
Assistant Curator

Marifé Hernández
Representante nos Estados Unidos
USA Representative

Claudine Collin
Representante na França
France Representative

NEGRO DE CORPO E ALMA BLACK IN BODY AND SOUL

Emanoel Araújo
Pinacoteca do Estado de São Paulo
Maria Lúcia Montes
Curadora Associada
Associação Curator

Departamento de Antropologia da
FFLCH- USP, São Paulo

Carlos Eugênio Marcondes
de Moura
Curador Associado
Associação Curator

ARTE POPULAR POPULAR ARTS

Emanoel Araújo
Pinacoteca do Estado de São Paulo

Frederico Pernambucano
de Mello
Fundação Joaquim Nabuco, Recife

ARTE DO SÉCULO XIX 19TH-CENTURY ART

Luciano Migliaccio
Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo da Universidade de
São Paulo

ARTE MODERNA MODERN ART

Nelson Aguiar
Universidade Estadual de Campinas
(Unicamp), São Paulo

Franklin Espath Pedroso

Maria Alice Milliet
Curadora Associada
Associação Curator

IMAGENS DO INCONSCIENTE IMAGES OF THE UNCONSCIOUS

Nise da Silveira (1906-1999)
Luiz Carlos Mello
Museu de Imagens do Inconsciente,
Rio de Janeiro

ARTE CONTEMPORÂNEA CONTEMPORARY ART

Nelson Aguiar
Universidade Estadual de Campinas
(Unicamp), São Paulo

Franklin Espath Pedroso

O OLHAR DISTANTE THE DISTANT VIEW

Jean Galard
Musée du Louvre, Paris, França
Pedro Corrêa do Lago

Projeto e Produção Gráfica
Graphic Project and Production
Ricardo Ohtake
Ligia Pedra
Monica Pasinato
Cecilia Sayad
ESTÚDIO RO

Coordenação do Banco de Imagens
Image Bank Coordination

José Roberto Freire

Assistência de Produção
Production Assistants

Carolina Vendramini

Denise Andrade

Elisabeth Christina Szabo

Jefferson Lafaiette Keese

Laura Cánepa

Marcília Ursini

Nicole Fialdini

Zilda Kessel

ARQUITETURA
ARCHITECTURE

Arquiteto Responsável

Chief Architect

Paulo Archias Mendes da Rocha

Arquitetos

Architects

Guilherme Wisnik

Martin Corullón

Joana Elito

Eduardo Chalabi

Programação Visual

Visual Programming

Homem de Mello & Tróia

Design

Iluminação

Lighting

Guilherme Bonfanti

EXPOSIÇÕES
EXHIBITIONS

Assistente-Geral da Coordenação
Assistant to Project Coordination

Marlise Corsato Capano

Assistente-Geral de Curadoria

Senior Assistant to Curators

Cláudia Vendramini Reis

Assistente-Geral

Senior Assistant

Anna Carboncini Masini

Assistente de Transporte e

Logística

Assistant to Transportation and Logistics

Sofia Huiling Fan

Assistentes de Itinerância Nacional
Assistant to National Itinerary

Gloria Motta

Georgina Lobacheff

Assistente de Eventos Paralelos

Internacionais

Assistant to International Events

Robson Bento Outerio

Assistentes de Pesquisa

Research Assistants

ARQUEOLOGIA

ARCHAEOLOGY

Ana Paula Nascimento

Paula Miraglia

A PRIMEIRA DESCOBERTA

DA AMÉRICA

THE FIRST DISCOVERY IN AMERICA

ARTE: EVOLUÇÃO OU

REVOLUÇÃO?

ART: EVOLUTION OR REVOLUTION?

Max Blum

Rafael Bartolomucci

Mark Hüble

ARTES INDÍGENAS

NATIVE ARTS

Ana Paula Nascimento

Consuelo Montero

Paula Miraglia

CARTA DE PERO VAZ

DE CAMINHA

LETTER FROM PERO VAZ

DE CAMINHA

DE CAMINHA

Sônia Maria Leme

ARTE BARROCA

BAROQUE ART

Amália Giacomini

Ana Claudia Veiga de Castro

ARTE AFRO-BRASILEIRA

AFRO-BRAZILIAN ART

Luiza Mello

Amália Giacomini

NEGRO DE CORPO E ALMA

BLACK IN BODY AND SOUL

ARTE POPULAR

POPULAR ARTS

Sônia Maria Leme

Maria de Fátima Perrone

Pinheiro

Clara Perino

Graziela Luiza Manzano

ACÇÃO EDUCATIVA
EDUCATIONAL PROGRAM

Coordenação da Ação Educativa

Educational Program Coordination

Miriam Celeste Martins

Coordenação do Projeto de

Monitoria

Educational Visits Project Coordination

Renata Bittencourt

Assistência de Coordenação

Assistant Coordinator

Mirca Izabel Bonano

Coordenação de Educação Formal

Education Services Coordination

Gisa Picosque

Assistência de Coordenação

Assistant Coordinator

Maria Silvia C. Mastrocola

de Almeida

ARTE AFRO-BRASILEIRA

AFRO-BRAZILIAN ART

Cenografia

Design

Marcelo Ferraz

Francisco de Paiva Fanucci

NEGRO DE CORPO E ALMA

BLACK IN BODY AND SOUL

Cenografia

Design

Emanoel Araújo

ARTE POPULAR

POPULAR ARTS

Cenografia

Design

Emanoel Araújo

ARTE DO SÉCULO XIX

19TH-CENTURY ART

Cenografia

Design

Marcos Flaksman

ARTE MODERNA

MODERN ART

Arquitetura

Architecture

Paulo Archias Mendes

da Rocha

Guilherme Wisnik

Martin Corullón

IMAGENS DO INCONSCIENTE

IMAGES OF THE UNCONSCIOUS

Cenografia

Design

Daniela Thomas

ARTE CONTEMPORÂNEA

CONTEMPORARY ART

Arquitetura

Architecture

Paulo Archias Mendes

da Rocha

Guilherme Wisnik

Martin Corullón

O OLHAR DISTANTE

THE DISTANT VIEW

Cenografia

Design

Ezlio Frigerio

CENOGRAFIA
DESIGN

Coordenação

Coordination

Emilio Kaili

Gerenciamento

Management

Robson Outerio

Supervisor

Scenery Manager

Fernando Guimarães

Assistentes

Assistants

Rinaldo Quinaglia

Antônio Magnoler

ARQUEOLOGIA

ARCHAEOLOGY

A PRIMEIRA DESCOBERTA

DA AMÉRICA

THE FIRST DISCOVERY IN AMERICA

ARTE: EVOLUÇÃO OU

REVOLUÇÃO?

ART: EVOLUTION OR REVOLUTION?

ARTES INDÍGENAS

NATIVE ARTS

Cenografia

Design

Naum Alves de Souza

Paulo Pederneiras

Colaboração

Co-designer

Vera Hamburger

CARTA DE PERO VAZ

DE CAMINHA

LETTER FROM PERO VAZ

DE CAMINHA

DE CAMINHA

Cenografia

Design

Emanoel Araújo

Paulo Archias Mendes

da Rocha

ARTE BARROCA

BAROQUE ART

Cenografia

Design

Bia Lessa

ARTE DO SÉCULO XIX

19TH-CENTURY ART

Dora Silveira Corrêa
Cristiana Mazzucchelli**ARTE MODERNA**

MODERN ART

Cláudia Vendramini Reis
Maria Paula Armelin**IMAGENS DO INCONSCIENTE**

IMAGES OF THE UNCONSCIOUS

Solange Lisboa**ARTE CONTEMPORÂNEA**

CONTEMPORARY ART

Cláudia Vendramini Reis
Maria Paula Armelin**O OLHAR DISTANTE**

THE DISTANT VIEW

Dora Silveira Corrêa
Cristiana Mazzucchelli**CONSERVAÇÃO**

CONSERVATION

Coordenação de Restauro

Coordinator of Conservation

Celso do Prado**Angelina Miho Obata****Consultora para Assuntos**

Museológicos

Museology/Registry Consultant

Marion Kahan**Kahan Art Management****Equipe Técnica de Restauro**

Technical Conservation Staff

ARQUEOLOGIA

ARCHAEOLOGY

Ângela de Menezes Freitas

Museu de Arqueologia e Etnologia

da Universidade de São Paulo

Gedley Belchior Braga**ARTE BARROCA**

BAROQUE ART

Beatriz Ramos de V. Coelho

Cecor

IMAGENS DO INCONSCIENTE

IMAGES OF THE UNCONSCIOUS

Celso do Prado**PUBLICIDADE**

ADVERTISING

Nizan Guanaes**Graziela Araújo****Livia Pinna****Luis Fábio Fonseca Freitas****Marcelo Barcelos Felix****Cybele Silveira**

DM9DDB

Imprensa

Press and Information

Pedro Costa**Lucila Lopes****COMPANHIA DE INFORMAÇÃO****ONCAVERNA**

CAVE CINEMA

A Pré-História do Brasil em**Alta Definição**

Brazilian Prehistory in HD

Documentário em HD

...antes.

Uma Viagem pela**Pré-História Brasileira**

HD Documentary

...before.

A Journey through Brazilian

Prehistory

Instalação mixed-media**Túnel para a pré-história**

Mixed-media installation

Tunnel for prehistory

Engenharia - Coordenadora-Geral

Engineering Senior Coordinator

Patrícia Nahas**GERENCIAMENTO**

MANAGEMENT

DUCTOR - Gerenciadora

Directors

Directors

Antonio Benjamin Giosa**Luiz Sérgio Marcondes****Machado****Marcos Mariotto****Engenharia - Coordenadora-Geral**

Engineering Senior Coordinator

Patrícia Nahas**DEPARTAMENTOS**

DEPARTMENTS

Financeiro

Finance

Fábio Mathews**Mariuza Marques Leoterio****Contabilidade**

Accounting

Brasiliano Ferreira de**Mattos Neto****Pedro Paulo de Souza****Pessoal**

Human Resources

Sidney José de Carvalho**Administrativo**

Administrative

Ana Cláudia de Oliveira R.**C. Alves****Neide Fogli****Suporte de Informática**

Software and Computer Equipment

André Menezes Brandão**Glauco de Oliveira Mourão****Secretárias da Diretoria**

Secretaries to the Board

Iraci Marques Cavalcanti**Luciana Lourdes de Melo****Ligia Helena Oliveira Silva****Secretária de Coordenação**

Secretary for Project Coordination

Maria José Trevizan**Secretária de Curadoria**

Secretary to Curator

Maria Antonieta de Castro**Rodrigues****Secretária de Itinerância**

International

Secretary to International Itinerary

Miriam Lúcia de Almeida**Auxiliares de Administração**

Administrative Assistants

Hélen de Andrade Aguiar**Rachel Mauad de Souza****Transporte Interno**

Mobile Support

Fabício Leandro de Souza**Oliveira****Alexandre Machado de****Souza****Mensageiros**

Messengers

Cristovão Gonçalves de**Almeida Jr.****Rodrigo Silverio Manzotti****Marcelo Gomes dos Santos****Telefonistas**

Telephone Operators

Flávia dos Santos Pinheiro**Luciana Rodrigues Rocha****COORDENAÇÃO DE COMUNICAÇÃO**

E-MARKETING

MARKETING AND PUBLIC RELATIONS

COORDINATION

Comunicação e Captação de

Recursos

Public Relations and Fund Raising

Yacoff Sarkovas**Sharon Hess****Daniella Giavina Bianchi****Feital****Lucimara Anselmo P. Santos****ARTICULTURA****Captação de Incentivos**

Fund Raising/ Incentives

Sharon Weissman

Dom Valdemar Chaves de Araújo

Arcebispo de São João del Rey

Dom Eugênio Rixen

Arcebispo de Goiás Velho

Dom Raymundo Damasceno de Assis

Paulo Roberto Chaves Fernandes

Secretário de Cultura do Estado do Pará

Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira

Curadora Federal do Rio de Janeiro

Assistente de Curadoria

Curator Assistant

Fátima A. de S. Justiniano

Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho

INSTITUIÇÕES E COLEÇÕES
INSTITUTIONS AND COLLECTIONS

Museu de Arte Sacra do Pará

Museu de Arte Sacra do Maranhão

Museu Histórico de Alcântara

Museu da Abolição Recife

Museu do Estado de Pernambuco

Museu de Arte Sacra de Pernambuco Olinda

Museu Regional de Olinda

Museu de Arte Sacra do Estado de Alagoas Maceió/Duque de Caxias

Museu Abelardo Rodrigues Salvador

Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia Salvador

Museu da Casa dos Sete Candeeiros Salvador

Museu Mineiro Belo Horizonte

Museu Aleijadinho Ouro Preto

Museu da Inconfidência Ouro Preto

Museu do Oratório Ouro Preto

Museu Arqueológico de Arte Sacra Mariana

Museu do Ouro Sabará

Museu Regional de São João del Rey Minas Gerais

Museu de Arte Sacra da Boa Morte Goiás Velho

Museu de Arte Sacra de São Paulo

Museu das Missões Santo Angelo, Rio Grande Do Sul

Museu Júlio de Castilhos Porto Alegre

Museu Vicente Pallotti Santa Maria, Rio Grande Do Sul

Superintendências Regionais do Iphan nas Cidades de Belém, São Luis, Recife, Aracaju, Salvador, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Porto Alegre e Brasília.

Fundarpe - Fundação de Arte de Pernambuco

Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (Iepha, Minas Gerais)

Instituto Anchieta de Pesquisas Unaiúns, Porto Alegre

Colégio de Santa Teresa de São Salva/Luis Maranhão

Igreja de São José do Desterro São Luis, Maranhão

Igreja da Sé São Luis, Maranhão

Confaria de Nossa Senhora dos Homens Pretos de Olinda

Paróquia de Nossa Senhora da Conceição de Sabará

Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Sabará

Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Mariana

Ordem Terceira de São Francisco de Assis de São João del Rey

Colégio do Caraça Serra Bonita, Minas Gerais

Igreja de São Francisco de Paula Goiás Velho, Goiás

Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Penitência Rio de Janeiro

Paróquia de São Luis Gonzaga São Luis Gonzaga, Rio Grande do Sul

Coleção Beatriz e Mario Pimenta Camargo

Coleção Emanuel Araújo

Coleção João Marino

Coleção Renato de Almeida Whitaker

Fundação Pierre Chalitta Macaé, Alagoas

COLABORADORES
COLLABORATORS

Adriana Castro

Antolinda Borges

Antônio Fernandes Batista Santos

Débora Assis Mendes

Eliane M. Silveira Fonseca de Carvalho

Elisabeth Nelo Soares

Francisco de Assis Portugal Guimarães

Francisco de Assis Salgado de Santana

Frei Eckart Hermann Hofling

Helena David Coelho Branco

José Arnaldo Coelho Aguiar Lima

José Bouças

José Pessoa

Luis Fernando Rhoden

Maria da Conceição Fernandes Brito

Maria da Conceição Soares Machado Feitosa

Maria das Graças Campos Lobo

Maria Dorotéia Lima

Maria Helena Costa Pinto

Maria Luiza Garcez de S. Walter

Maria Regina Emery Quites

Olinto Rodrigues dos Santos Filho

Orlando Ramos

Perside Omena Ribeiro

Roberto Holanda

Stella Regina Soares de Brito

CENOGRAFIA
DESIGN

Criação e Direção Geral

Creation and General Management

Bia Lessa

Design de Espaço

Space Design

Pedro Mendes da Rocha

Arte 3

Design de Luz

Lighting Design

Dany Roland

Voz Viva Maria Bethânia Acervo Collection Associação Cultural Cachuera

Pesquisadores Researchers Marcelo Manzatti, Paulo Castagna, Paulo Dias

Engenheiro de Pro-Tools Pro-Tools Engineer Tejo Damasceno Video sobre

Devocão aos Santos Video on Devotion to the Saints Eduardo Coutinho

Assistente Assistente Cristiana Grumbach Fotografias Photographic Adenor

Gonçalves Coordenação de Pesquisa Research Coordination Maria Lucia

Montes Consultoria Consultancy Luis Alberto de Oliveira Sonorização

Sound Arrangement Loudness Acústica Acoustics Shaila Ackerman

Multivisão Multivision Marcelo Dantas Cenotécnica Set Design Technicus José

Pupe Lázaro Ferreira Execução das Flores Flower Arrangements Guilherme

Isnard Confecção de Plotters Confecção of Plotters Studio Oficina

Assistentes de Direção Assistants to Management Tiago Borba, Maria Borba,

Renata Alvarenga Assistentes Design de Espaço Spaces Design Assistants

André Wissenbach, Daniel Nogueira Mackawa, Laura Carone Cardieri

Maquete Eletrônica Electronic Scale Model Fernando Prandi Pesquisadores

Researchers Flôrencia Ferrari, Lillian Starobinas, Milton Dines, Stélio

Marras, Yara Schreiber Produção Production Ruby Núñez Direção de

Produção Production Management Luis Henrique Sad Nogueira

Agradecimentos Acknowledgments Anna Mariani, Violeta Arraes, Gabriela

Pinto, Alec Halat, Nasa, Antonio Pinto

EXPOSIÇÃO
EXHIBITION

Assistente-Geral de Curadoria

Senior Assistant to Curators

Cláudia Vendramini Reis

Assistente-Geral

Concur Assistant

Anna Carboncini Masini

Assistentes de Pesquisa

Research Assistants

Amália Giacomini

Ana Claudia Veiga de Castro

Equipe Técnica de Restauro

Technical Conservator Staff

Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho

Cecor

AGRADECIMENTOS
ACKNOWLEDGEMENTS

Dom Frei José Cardoso Sobrinho

Arcebispo de Recife e Olinda

Dom José Palmeira Lessa

Arcebispo Metropolitano de Aracaju

Dom José Carlos Melo

Arcebispo Coadjuutor de Salvador

Dom Geraldo Magela Agnello

Arcebispo de Salvador

Dom Serafim Fernandes de Araújo

Cardal Arcebispo de Belo Horizonte

Dom Luciano Pedro Mendes de Almeida

Arcebispo Metropolitano de Mariana

Organização
Selection

Nelson Aguiar

Coordenação e Produção Editorial
Coordination and Editing/ Production

Ricardo Ohtake
Lígia Pedra
Monica Pasinato
Cecília Sayad
ESTÚDIO RO

Projeto Gráfico e Editoração Eletrônica
Graphic Design and Editing

Ricardo Ohtake
Lígia Pedra
Monica Pasinato

Tradução
Translators

Marion Mayer
Eugénia Deheinzelin

Fotografia
Photography

Albani Ramos
P 83b, 85, 102, 103a, 106, 164, 166, 167a, 167b, 168, 169a,
169b, 174, 186, 188, 200, 205, 216, 217

Bauer Sá
P 88a, 88b, 97, 118, 119, 120, 121a, 121b, 122, 123, 125a,
125b, 126/127, 158a, 170, 172/173, 196b, 199a, 208b, 213,
226a, 226b, 226c

Breno Laprovitera
P 96, 96a, 98b, 154, 156, 157a, 157b, 159, 160, 162, 198,
220a, 220b, 221b, 235, 247

Eduardo Eckenfels
P 132, 133, 136a, 218, 219, 227, 246, 250, 252

Fernando Zago
P 104a, 104b, 106, 107, 108, 109a, 109b, 110, 111, 113, 116a,
116b, 117, 189a

José Maria Palmieri
P 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150a, 150b, 194a, 195, 206a,
212, 214/215, 256

José Ronaldo
P 99, 152, 153a, 153b, 155, 175, 186a, 186b, 189b, 192a, 192b,
199b, 204b, 208a, 221a, 222/223, 224, 264

Juninho Motta
P 81, 84a, 84b, 124, 130, 131a, 131b, 135, 137, 138, 139, 140,
141, 142, 143a, 143b, 176, 177, 178a, 178b, 180, 184, 185,
191, 194b, 196a, 197, 202a, 202b, 206b, 207, 211a, 211b, 237,
251, 253a, 253b, 255

Lúcia Midlin
P 112a, 112b

Museu de Arte Sacra de São Paulo

P 89a, 92, 182, 201
Paulo Santos

P 100, 101, 163

Rômulo Fialdini
P 80, 82, 83a, 85, 89b, 90, 91, 93a, 93b, 94, 95, 114, 115,
126/128, 136b, 163, 171, 179, 181, 187, 190, 193, 203, 204a,
208, 210, 225, 232, 240, 248/249

Sávio Eugênio
P 196b, 236, 238, 239a, 241, 242, 243, 244, 245

Valentino Fialdini
P 86, 87, 226, 229, 230/231, 239b, 257

Assistência de Produção
Production Assistants

Carolina Vendramini
Denise Andrade
Elisabeth Christina Szabo
Jefferson Lafaiette Keese
Laura Cánepa
Marcília Ursini
Nicole Fialdini
Zilda Kessel

Padronização e Revisão
Lead Editing

Fátima Couto
Suzanne Oboler

Produção Gráfica
Graphic Production

Valéria Mendonça

Fotolito

Transparencias

Takano Editora Gráfica Ltda.

Impressão / Acabamento
Printing

Takano Editora Gráfica Ltda.

Edição

Published by

ASSOCIAÇÃO BRASIL 500 ANOS ARTES VISUAIS

Pavilhão Padre Manoel da Nóbrega
Parque Ibirapuera Portão 10
Tel/fax Phone/fax (55 11) 573 6073

Fundação Bienal de São Paulo
Parque Ibirapuera Portão 3
04098 900 São Paulo SP Brasil
Telefone Phone (55 11) 535 2222

Imprensa Press (55 11) 3068 8450

E-mail bras500@aol.com

AOL www.americaonline.com.br

Todos os direitos reservados.

Nenhuma parte desta edição pode ser reproduzida ou utilizada – em qualquer meio ou forma, seja mecânico ou eletrônico, fotocópia, gravação, etc. – nem apropriada ou estocada em sistema de banco de dados sem expressa autorização da Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais.

All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the permission of Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais.

**Mostra do Redescobrimento
23 de abril a 7 de setembro de 2000**

**CATALOGAÇÃO NA FONTE DO
DEPARTAMENTO NACIONAL DO LIVRO**

M916

Mostra do redescobrimento: arte barroca, Nelson Aguilar, organizador. / Fundação Bienal de São Paulo. - São Paulo : Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000. 264p. : il. ; cm.

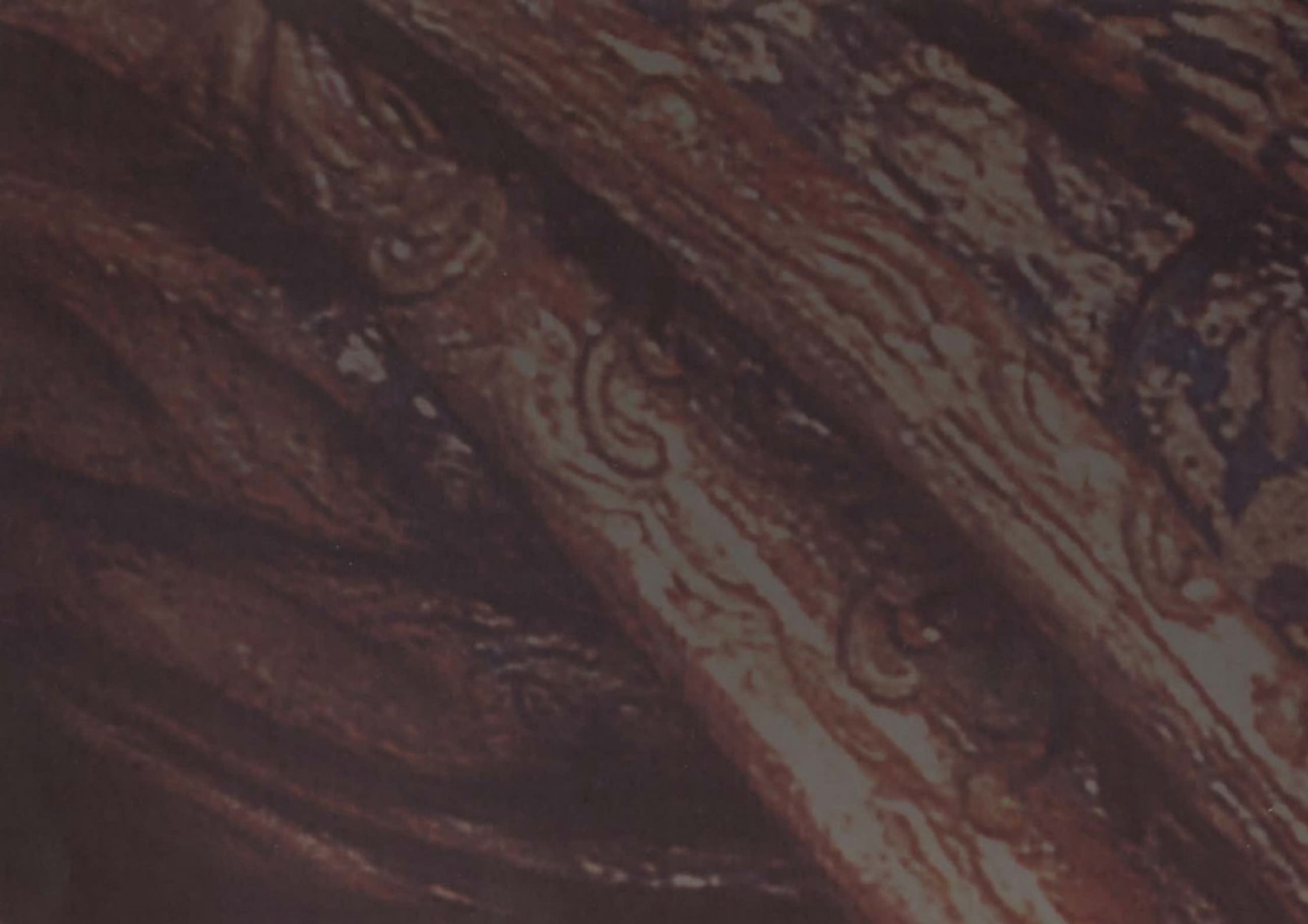
ISBN 85-87742-09-4

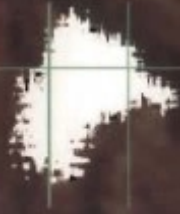
Texto em português e inglês.

Livro da Exposição realizada de 23 de abril a 7 de setembro de 2000 no Parque Ibirapuera, São Paulo.

1. Arte barroca – Brasil – Exposições. I. Fundação Bienal de São Paulo. II. Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais.

CDD-709.0320981





500 ANOS
ARTES VISUAIS
BRASIL



Fundação Bienal de São Paulo

ISBN 85-87742-89-4



9 788587 742094