



# Reconhecimento de oficinas regionais e atribuição de autoria: limites e contribuições para o estudo da escultura religiosa em Minas Gerais | *André Vieira Colombo, Fábio Mendes Zaratini*

*historiador pela Universidade Salgado de Oliveira - UNIVERSO (2019), Especialista em Arqueologia e Patrimônio Cultural pela FAVENI (2020) e Pós-graduando em Artes Visuais. Membro do Grupo de Pesquisa Arte e Cultura Colonial: novos olhares (UFJF/CNPq), do Programa de Pós Graduação em Artes, Cultura e Linguagens – LAD – UFJF | colombohistoria@gmail.com*

*conservador-restaurador pela UFMG (2014), Mestre e Doutorado do Programa de Pós Graduação em Artes, linha de pesquisa Preservação do Patrimônio Cultural, da Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, bolsista da CAPES e pesquisador de esculturas sacras dos séculos XVIII e XIX | fzarattinirestauro@gmail.com*

105

**Resumo:** O presente artigo aborda a prática do reconhecimento e agrupamento de imagens religiosas, a partir de análises formais, para fins de identificação e estudo da produção de oficinas regionais, prática corriqueira nos estudos de História da Arte religiosa em Minas Gerais, assim como a prática de atribuição de autoria. Para tanto, serão exploradas as experiências dos autores, problematizando os limites, assim como aventando as suas contribuições deste procedimento para o estudo da escultura religiosa mineira.

**Palavras-chave:** Minas Gerais, Imaginária sacra, oficinas regionais.

**Regional workshops recognition and attribution of authorship: limits and contributions to the studies of religious sculptures in Minas Gerais**

**Abstract:** This paper addresses the practice of recognition and grouping of religious images from formal analysis for the purpose of identifying and studying the regional workshop production, a common routine in the studies of Religious Art History in Minas Gerais, as well as the authorship attribution practice. For such, it will proceed by exploring the author's experiences, questioning its limits and envisioning such procedures contributions to the study of religious sculptures in Minas Gerais.

**Keywords:** Minas Gerais, Sacred Imagery, Regional workshops



As condições em que se produziu o que denominamos arte colonial foram muito particulares em Minas Gerais, e a apropriação desses acervos pela História da Arte suscita igualmente profundas reflexões sobre sua complexidade. Questões como as peculiaridades do sistema de encomenda, a falta do estatuto de arte e consequente anonimato dos artífices, o isolamento geográfico da Capitania tem sido bastante debatidas. Diante dessas dificuldades, os pesquisadores têm desenvolvido alternativas e estratégias de estudo da imaginária devocional. Essa imaginária constitui, algumas vezes, a única fonte de observação, documentação e análise, e as suas características formais, estilísticas, iconográficas e simbólicas, os únicos dados disponíveis. A diversidade estilística que se processou em Minas Gerais até o século XIX fica perceptível ao constatarmos que, no final do século XX e início do XXI, vimos emergir, dos estudos promovidos em diversas regiões do Estado, incógnitos “mestres”, em processo que se engendra na esteira da tentativa de reconhecimento da arte colonial como referencial de uma identidade nacional pelos modernistas e seus influenciados.

106

Aceitando que é possível, com a acuidade do olhar atento e treinado, encontrar estilemas, características particulares, ou “cacoetes”, em diferentes obras com indícios de mesma autoria ou oficina muitos pesquisadores acabam por promover, como resultado de suas pesquisas, uma série de agrupamentos de esculturas religiosas com traços similares, procedimento que não resolve todas as perguntas, mas é capaz de elucidar pelo menos alguns aspectos importantes acerca do processo de produção e desenvolvimento do ofício da escultura religiosa em Minas Gerais. Metodologia herdada da vertente formalista da História da Arte, a prática de agrupar imagens por suas características visuais acarreta alguns problemas e complexidades que carecem de melhor reflexão, questões que este artigo pretende discutir.

Desde Morelli, com a sua fixação nos pormenores e a elaboração da “teoria dos cacoetes”, com seus estudos sobre a pintura italiana, e seus seguidores, inclusive os que dele divergiram, como Friedlander, que valorizou muito mais a impressão de conjunto da obra que o detalhe, parece claro, as análises formais comparativas têm sido um método frequente na História da Arte. No campo específico da escultura brasileira, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, ao abordar a obra de Antônio Francisco Lisboa, adverte para o indício de “discípulos e seguidores diretos que copiavam fielmente os traços de sua caligrafia (...) que acusam um certo “ar de família” com as obras de Aleijadinho, sem apresentar, entretanto, traços marcantes de seu estilo pessoal”. Não ignorando a existência de um “estilo” ou “espírito de época”, que são as características mais gerais, certamente distinguir o que é estilema de um artista das características gerais de um estilo, oficina ou escola regional é uma tarefa intrincada. Os “cacoetes” seriam o denominador comum de um subconjunto de mesma fatura. Embora não seja um fenômeno exclusivo das esculturas produzidas no estado mineiro, esses agrupamentos de acervos religiosos relativos a uma

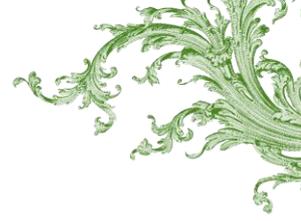


determinada região ou contexto geográfico têm levado o uso de evocações aos “nomes de comodidade”, termo cujo criador parece ter sido Berenson<sup>3</sup>. De acordo com Heliana Salgueiro, a essencialidade do nome de comodidade é o pressuposto da cisão entre a personalidade empírica, que permanece desconhecida, e a personalidade artística, que as obras revelam<sup>4</sup>.

Antônio Francisco Lisboa vem sendo biografado desde o século XIX e foi alçado ao lugar de expoente máximo da escultura colonial pelos modernistas. Dezenas de escultores ficaram ofuscados por ele até o final do século XX. Numerosos exemplos de “mestres” regionais podem ser elencados em uma lista interminável que talvez tenha sido inaugurada pelo ainda pouco conhecido “Mestre de Piranga”. Olinto dos Santos Filho descreve em seu texto “Características específicas e escultores identificados<sup>5</sup>”, no segundo capítulo do basilar *Devoção e Arte*, organizado por Beatriz Coelho, características, aspectos formais e estilísticos dos principais escultores identificados no âmbito daquela publicação. São elencados Francisco Xavier de Brito (? -1751), Francisco de Faria Xavier (? -1759), José Coelho de Noronha (1704-1765), Francisco Vieira Servas (1720-1811), Antônio Francisco Lisboa – o Aleijadinho (1738-1814), Padre Félix Lisboa (1755-1838), Manoel Dias (ativo a partir de 1790), Vicente Fernandes Pinto (atuante no início do século XIX), Mestre de Barão de Cocais (ativo a partir de 1770), Mestre de Sabará (ativo a partir de 1780), Mestre de Piranga (segunda metade do século XVIII), Valentim Correa Paes (? -1817), Antônio da Costa Santeiro (c.1746 - ?), Mestre do Cajuru (ativo a partir de c. 1770), Mestres dos Anjos Sorridentes (ativo a partir de c. 1770), Mestre de São João Evangelista de Tiradentes e Joaquim Francisco de Assis Pereira (1813-1893).

Devemos também reconhecer a contribuição que têm dado as inúmeras publicações de boletins e revistas do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira – CEIB, que tratam do estudo do contexto e da produção dos escultores e santeiros atuantes no Brasil e especificamente em Minas Gerais, por meio das quais uma gama de estudos tem sido difundida. Na *Revista Imagem Brasileira* já foram publicados trabalhos mais avançados sobre mestres incógnitos, como Mestre de Barão de Cocais<sup>6</sup>, Santeiro de Garambéu<sup>7</sup>, Mestre do Cajurú<sup>8</sup>, artífices anônimos que vêm sendo reconhecidos apenas pela recorrência de seus estilemas e agrupados segundo a procedência.

Constata-se que, à medida que são descobertos documentos históricos, contratos, recibos e demais materiais comprobatórios, alguns desses mestres com “nomes de comodidade” são identificados. É o caso do Mestre Barão de Cocais, identificado como Antônio de Souza, segundo os estudos de Carolina Nardi<sup>9</sup>. De acordo com Santos Filho<sup>10</sup>, Antônio Pereira dos Santos ou Domingos Pinto Coelho são possibilidades de identificação para o Mestre de Sabará. Oliveira<sup>11</sup> pressupõe ter identificado o escultor Mestre dos Anjos Sorridentes pelo nome de Antônio Martins. Sobre o Mestre de Piranga, oficina muito atuante na segunda metade do século XVIII



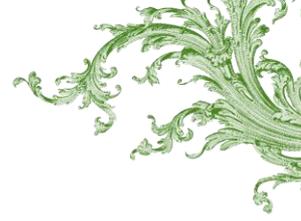
nas freguesias de Guarapiranga e Rio Pomba, Adriano Ramos defende a tese de que Luiz Pinheiro, conjuntamente com José de Meireles Pinto e Antônio de Meireles Pinto, seriam os principais integrantes da oficina<sup>12</sup>. Ainda na área central da Zona da Mata mineira, foi feita a identificação da extensa produção de Antônio Benedicto de Santa Bárbara, inicialmente tratado por “Mestre Santa Bárbara<sup>13</sup>”.

Os processos de agrupamento vêm extrapolando os limites da produção da talha e da imaginária de vulto de tendências mais eruditas. *A mão devota*<sup>14</sup>, estudo pioneiro fruto de décadas de pesquisa do professor e artista plástico José Alberto Nemer, fundamentou-se na análise formal de esculturas religiosas de pequeno porte datáveis dos séculos XVIII e XIX, em Minas Gerais. Seu estudo mostra uma imaginária popular de 19 mestres mineiros, imagens de pequeno porte voltadas para as devoções domésticas, ora destinadas a oratórios e altares particulares que os devotos costumavam manter em suas residências, ora levadas nas algibeiras em viagens. Figuram na pesquisa santeiros atuantes em Minas Gerais cuja conexão obra-autor é ainda mais difícil de ser estabelecida por meio de documentos. Esse estudo revela, no entanto, obras de cunho mais livre dos cânones artísticos e religiosos, tendo como resultado inovadores padrões formais e estilísticos cheios de espontaneidade e criatividade.

#### **Agrupamento e atribuição: limites e possibilidades**

Os processos de atribuição de autoria da produção da imaginária sacra de Minas Gerais a partir de análises formais já ofereceram avanços na identificação, reconhecimento e proteção de importantes acervos de imaginária do período colonial, assim como oferecem ainda problemas e conflituosos interesses. Fundamentados especialmente na premissa usada por Morelli, segundo a qual o método dos estudos atributivos deve centrar-se na percepção e no estudo dos detalhes formais menos óbvios, aqueles que seriam executados despretensiosamente por um artista, chamados popularmente de “cacoetes” ou “características particulares”, dezenas de estudos têm sido desenvolvidos. A prática, que tem permeado os estudos da História da Arte mineira ao longo dos séculos XX e XXI, é um campo que apresenta possibilidades e limites que ainda precisam, ao nosso ver, melhor discussão do método e de sua aplicabilidade ao contexto colonial brasileiro.

É bastante extensa a relação de publicações, sem uma padronização metodológica, relacionadas à prática da atribuição de autoria, que, direta ou indiretamente, alça à condição de “mestres” incógnitos artífices, sem identidades reveladas, por questão ora metodológica, ora laudatória. Essa dicotomia demonstra que a prática pode estar voltada para a especulação no mercado de arte, assim como para a pesquisa e identificação de acervos. Não é raro que o poder judiciário convoque



profissionais para confirmar ou refutar atribuições de autoria de obras de arte sacra que são objeto de litígios judiciais<sup>15</sup>.

A inexistência de um estatuto de arte e de artista leva ao anonimato<sup>16</sup>. No campo das limitações não se pode perder de vista a indefinição do estatuto social dos escultores, estatuários ou santeiros no período colonial<sup>17</sup>. A constatação do regime de oficinas, embora fossem coordenadas por um artífice que exercia uma liderança, praticamente inviabilizaria a identificação de autoria ao concluirmos que dessas corporações saíam obras coletivas. Mas a existência de contratos e recibos de obras, que passam ao status de “documentadas”, em nome de alguns escultores, ao longo do século XVIII, e até peças assinadas, ao longo do século XIX, demonstra que o regime corporativo, que aqui se desenvolveu sem o regramento estanque das corporações de ofício europeias, esvaía-se e alguns artífices se aproximam, ainda que em alguns pontos, da condição moderna de “artista”, embora não tivessem a consciência subjetiva da “autoria”, pelo menos como a compreendemos na atualidade. O estatuto social de artista e da arte não estavam estabelecidos em Minas Gerais no período colonial, o que, em termos de arte, estende-se pelo período imperial, em lentas transformações.

Ainda como limitação da eficiência do método está a subjetividade do pesquisador. Como a análise é sempre contaminada por dose de subjetividade, a atribuição tem seus limites e pode vir a ser contestada com o aprofundamento dos estudos ou desconstruída com o achado de documentos que levem à refutação. Isso não pode levar o pesquisador a abrir mão do uso do ferramental capaz de reduzir a margem de erros e equívocos, aplicando-o e difundindo os estudos, ampliando o acesso dos seus resultados às análises e apreciações de outros profissionais especialistas.

Muitas atribuições dos mais renomados pesquisadores tornam-se passíveis de contestação com o avanço das pesquisas. A atribuição é um *status* temporário. Historiadores da arte renomados, como German Bazin<sup>18</sup>, não reconhecem o *connoisseurship* como conhecimento científico, já que a atividade está sujeita a variáveis, à sensibilidade, à moda e à percepção. Bazin, no agrupamento que promoveu, atribuiu obras ao Aleijadinho que depois seriam identificadas como de Vieira Servas. Ângela Gutierrez e Adriano Ramos, estudiosos de Vieira Servas, entendem que todo processo de atribuição é o levantamento de possibilidades conjecturais, uma suposição<sup>19</sup>.

Recorrendo à bibliografia, constata-se que tem sido possível fazer o agrupamento de obras em um mesmo contexto (templo ou conjunto cênico) a um mesmo artista. Exemplo dessa situação é a associação da imagem de Nossa Senhora das Dores, do Santuário de Bom Jesus do Bacalhau (Piranga), ao Padre Félix Lisboa, em função da presença de duas imagens documentadas e da pertinência plástica entre as obras<sup>20</sup>. No entanto, em outros casos isso tem sido feito mesmo com evidentes distâncias



estilísticas, como o conjunto do calvário da Igreja de São João Evangelista, de Tiradentes, que, apesar da evidente discrepância plástica entre o Santo Evangelista e a imagem de Nossa Senhora das Dores, que se irmana com as imagens das Mártires Santa Cecília e Santa Catarina, são atribuídas a um único santeiro, com denominação provisória de “Mestre de São João Evangelista<sup>21</sup>”.

Há que se atentar que nem sempre um conjunto cênico foi criado pelo mesmo autor e de maneira concomitante. O conjunto dos Passos de Congonhas tem comprovadamente a participação dos escravos e oficiais do Aleijadinho. As figuras do presépio do Museu da Inconfidência atribuídas ao Mestre destoam, formal e estilisticamente, entre si. À exceção do “Pastor Adorador”, as demais imagens se associam, formalmente, muito mais às obras do Padre Felix Lisboa. É interessante observar que há menção a um presépio em seu testamento<sup>22</sup>, que seria legado à Igreja de Antônio Dias, o que permite levantar a hipótese de haver, nessas figuras, caso sejam as mesmas, as mãos dos dois irmãos. O que não seria surpresa, já que se imputa a Antônio Francisco Lisboa o ensino do ofício ao meio-irmão. Como já identificado em outros casos, como o de Vicente Fernandes Pinto, que esculpiu duas imagens, enquanto seu aprendiz, Antônio Benedicto de Santa Bárbara, outras duas, sob sua instrução, em Passagem de Mariana<sup>23</sup>.

No agrupamento de obras de oficinas de arte sacra, método e crítica vão se desenvolvendo à medida que a comparação de pormenores vai se configurando como procedimento fundamental, como afirmou Heliana Salgueiro ao estudar a obra do escultor Veiga Valle, em Goiás. Para a autora, a experiência visual é capaz de trazer o discernimento dos detalhes diferenciadores. A comparação amplia o universo cultural do historiador da arte, trazendo-lhe o embasamento para o exercício da peritagem<sup>24</sup>. Não há como negar, porém, a contribuição da controversa figura do *connoisseur*, cuja credibilidade foi bastante expressiva na História da Arte em determinados contextos, e que, embora de difícil definição, une, entre outras categorias, os indivíduos que se dedicam longamente ao colecionismo, ao antiquariato e à restauração, saberes práticos, ou seja, os conhecimentos que sedimentam da experiência que são por ela validados.

Atribui-se aos conservadores-restauradores um lugar diferenciado nesse processo, visto que sua formação científica será potencializada com a ostensividade de contato que oportuniza assimilação minuciosa de seus pormenores e evidências. Profissionais com a prática no ofício do entalhe, da escultura, pintura e policromia, aliada à formação científica na área da conservação e restauração, gozam de condição bastante favorável a pareceres mais assertivos. Essas profissões valem-se da experiência individual e coletiva, adquiridas na e pela prática real da profissão, sob a forma de *habitus*, no sentido bourdieuriano. Nesta perspectiva acreditamos que o empirismo qualificado também não deve ser renegado.



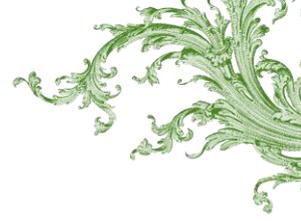
Constata-se também que muitas atribuições consolidam-se sem uma formalização ou publicação das pesquisas, o que reduz a possibilidade de discussão e verificação. Torna-se imperioso estudar e publicar, de modo a submeter o resultado das pesquisas à apreciação dos pares. Algumas atribuições não passam de menções na imprensa, escrita ou falada. Com o decorrer do tempo, tornam-se verdades incontestáveis. Outras vezes, deparam-se com laudos que, mesmo inermes, consolidam atribuições demasiadamente frágeis e provocativas. A falta de disponibilização da obra para verificações complementares e novos estudos também costuma ser uma dificuldade e coloca em dúvida a credibilidade de muitas atribuições, especialmente aquelas com tendência mercadológica. O conhecimento do contexto onde a obra está inserida também é fundamental. As obras descontextualizadas, que já circulam no mercado da arte sacra, perdem o vínculo com suas regiões, constituindo o maior dificultador para o processo de identificação de autoria.

Ainda com um olhar crítico sobre o campo metodológico, destacam-se alguns problemas que decorrem da prática de se atribuir autoria sem aprofundamento de pesquisa em documentação primária, seja religiosa e/ou civil, que muitas vezes é incompleta e fragmentária. É preciso verificar a existência de documentação direta, como contrato e recibo, ou mesmo por documentação indireta, quando há referências a serviços amplos ou não especificados. Já se observa também a prática de “confirmação” de atribuição de autoria em alguns casos, especialmente aqueles processos judicializados, como citamos. Apropriando do campo do Direito, pode-se dizer que há ocorrências em que uma atribuição precisa ser analisada em outras instâncias. É revelador o fato de que, para tratar dos casos relativos ao Aleijadinho, que tem *status* de patrimônio nacional, tamanha a especulação que a obra alcançou, foi criada uma Comissão Nacional no IPHAN reservando a ela o poder de avaliar reconhecimento e proteção da obra<sup>25</sup>.

### **Oficinas: espaços de múltiplas relações**

Os trabalhos no interior das oficinas de arte sacra do período colonial comportavam diferentes relações. A existência de escultores que possuíam escravos é amplamente reconhecida. A ocorrência de integrantes de uma mesma oficina com relações de parentesco também tem sido constatada. Têm se revelado como fontes importantes para identificar os artífices em atuação em determinadas regiões os censos populacionais. E é nessa seara que Adriano Ramos<sup>26</sup> e Célio Macedo Alves<sup>27</sup> avançaram significativamente no estudo da Oficina do Mestre Piranga, a partir de análise do deslocamento de um grupo de artífices, através dos censos e de outros documentos.

A consulta ao censo populacional que se realizou em Minas Gerais ao longo da década de 1830<sup>28</sup> revela a presença de dezenas de escultores e entalhadores para os

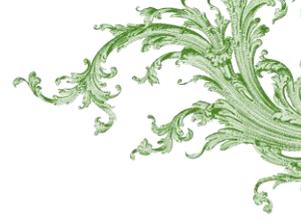


quais os pesquisadores pouco têm se atentado. São apontados neste censo nove santeiros e oito entalhadores em atuação entre os anos de 1820-1840. Em Sabará residiam, em 1831, os santeiros Dionísio, de 28 anos, mestiço (cabra/caboclo), solteiro e escravo. Francisco Enrique, de 18 anos, branco, solteiro, livre, e Joaquim Gonçalves Chaves, de 34 anos, pardo, casado. Em São João del Rei vivia em 1832 o santeiro Jozé Pereira de Souza, de 51 anos de idade, crioulo, viúvo. Os santeiros Manoel Cipriano, de 51 anos de idade, pardo, morador do município de Mariana, e João, de 17 anos, pardo, viviam na mesma residência, na Comarca de Vila Rica. Como “oficial de santeiro” aparecem ainda Luis Lopes, branco, de 79 anos de idade, solteiro e livre, e João Pereira, de 46 anos, branco, solteiro e livre, moradores na mesma residência, em Itacambira, Comarca da Vila de Minas Novas do Príncipe. Bibiano, com 26 anos, pardo, solteiro e livre, era santeiro e vivia em Congonhas do Campo.

Como entalhadores, atuavam em Caeté José Fernandes Lobo, pardo, com 62 anos, solteiro. Na mesma residência vivia José Lopes, com 19 anos, pardo, solteiro, como “aprendiz de entalhador”. Em Mariana viviam Vicente Fernandes Pinto, pardo, casado, com 51 anos de idade, e Jozé Francisco, de 57 anos, pardo, solteiro. Em Pitangui vivia Manoel Martins Marquez, de 40 anos, pardo, casado. Em São João del Rei vivia Jerônimo da Assumpção, de 56 anos, pardo, viúvo. Na mesma residência aparece Jozé Natividade, com 14 anos, pardo e solteiro, com a função de entalhador. Em Santana do Paraopeba vivia Francisco Campones, com 50 anos de idade, pardo, casado e livre. Bastante desconhecidos, salvo pequenas exceções, esses nomes são peças de um quebra-cabeça ainda a ser compreendido. Identificar esses nomes, suas localizações, ainda que temporárias, em função do caráter itinerante de seus ofícios, suas relações genealógicas e seus aprendizes, aponta para possibilidades de localização de documentos complementares, como os inventários. Ângela Brandão nos alerta que esses documentos podem elucidar muitos aspectos a respeito da vida dos artistas no período colonial<sup>29</sup>.

Os inventários e testamentos dos artistas e dos seus familiares costumam revelar dados importantes e o conhecimento da genealogia desses artistas ajuda a compreender e a localizar possibilidades de fontes. Caso interessante é o testamento do Padre Félix Antônio Lisboa, publicado recentemente, que, além de registrar dados que permitiram identificar novas obras de sua autoria, tem indicado a existência e o destino de outras obras de seu patrimônio particular<sup>30</sup>. O documento aponta ainda as relações de sociabilidade estabelecidas pelo Padre com a família de escultores Pinheiro Lobo.

As proximidades e o estabelecimento de atuação em obras simultâneas de artistas como Aleijadinho e Luiz Pinheiro já foram comprovados. A presença de um João Luiz Pinheiro, que acredita-se ser o mesmo Luiz Pinheiro registrado como testemunha no testamento do Padre Félix Lisboa, pode apontar muito mais que uma relação de confiança, mas relações de sociabilidade artística. A constatação de



subcontratação do Padre Félix Lisboa no Santuário de Bacalhau pelos Meireles Pinto, que, junto com Luiz Pinheiro, integraria a Oficina do “Mestre Piranga”, levantada por Adriano Ramos<sup>31</sup>, reforça essa tese. Situações que nos levam a apreender outras especificidades do trabalho artístico nos séculos XVIII e XIX.

Mesmo fragmentária e dispersa em alguns casos, a documentação aponta a intensa colaboração de diferentes indivíduos, não somente oficiais e escravos, mas artífices já estabelecidos individualmente, na execução de obra em um único templo ou acervo, como na Igreja de Bom Jesus do Matozinhos de Bacalhau, onde atuaram, no mínimo, cinco artistas diferentes identificados (José Meirelles Pinto, Antônio Meirelles Pinto, Luiz Pinheiro, Padre Félix Antônio Lisboa e Vicente Fernandes Pinto), conclusão de Adriano Ramos e Célio Macedo Alves. Estes indícios nos apontam cada vez mais para a necessidade de aprofundar no estudo das redes de sociabilidade estabelecidas entre os entalhadores, escultores, policromadores e os religiosos no período colonial.

Em face à escassez de fontes primárias, as fontes secundárias não podem ser dispensadas para a compreensão do universo da arte colonial e suas reverberações em Minas Gerais. A publicação de estudos corográficos e de levantamentos biográficos de artistas nas revistas dos institutos e arquivos históricos, especialmente na segunda metade do século XIX, também traz informações relevantes. O *Almanaque administrativo, civil e industrial da Província de Minas Gerais* para o ano de 1874<sup>32</sup>, organizado por Assis Martins, indica a atuação de João Custódio de Menezes e Francisco Gorgônio de Menezes, como escultor e entalhador, atuantes em Campo Belo, município de Tamanduá (atual Itapeçerica). Por algum tempo este último foi considerado o “Mestre de Oliveira<sup>33</sup>”, mas a confrontação estilística das obras documentadas executadas por Francisco Gorgônio com as obras que reconhecem como de “Mestre de Oliveira” praticamente anulam a hipótese. A atuação do artista, que ainda carece de maiores estudos, é bastante tardia, razão pela qual acreditamos ser mais plausível que as obras creditadas ao “Mestre de Oliveira” sejam oriundas da manufatura de Jozé Pereira de Souza, que atuava na região de São João del Rei e Oliveira na década de 1830.

Algumas regiões do Estado continuam com escassez de estudos sobre a arte sacra, como a Zona da Mata mineira, onde algumas oficinas já começam a ser identificadas. Sendo uma região onde as irmandades não se estabeleceram, foram os religiosos que serviram de elo entre as oficinas e os comitentes, que, nessa ausência, foram substituídos por potentados locais. Constatou-se recentemente uma longa e documentada relação entre os mulatos, conterrâneos e contemporâneos, Padre Manoel de Jesus Maria, fundador da Freguesia de São Manoel do Rio Pomba, e Antônio Francisco Lisboa – O Aleijadinho –, a quem se atribuiu recentemente a fatura da imagem do padroeiro da Freguesia<sup>34</sup>.

As primeiras imagens já estudadas nessa região normalmente eram imagens domésticas, predominantemente imagens de fatura popular, e a alguns exemplares



tem se aventado a possibilidade de uso de mão indígena em casos isolados. Ainda no século XVIII, com a ampliação das capelas e a construção de matrizes, acontece a inserção de imagens de vulto, especialmente das imagens dos oragos oriundas das oficinas da região central de Minas Gerais. A partir da segunda metade do século XIX ocorre uma significativa diversificação da imaginária, especialmente com a chegada, em Rio Pomba, do escultor marianense Antônio Benedicto de Santa Bárbara. Da mesma época, é extenso o acervo de imaginária de fatura neoclássica, procedente da região fluminense, assim como da imaginária comercializada pelas casas especializadas.

Foi a partir de estudo corográfico sobre Mercês do Pomba, publicado na *Revista do Arquivo Público Mineiro*, que traz dados biográficos de Antônio Benedicto de Santa Bárbara, que constituiu-se a base para todos os seus biógrafos posteriores. Por essa biografia, que foi elaborada a partir do levantamento das memórias do escultor e publicada quando o escultor ainda vivia em Mercês do Pomba, conhecemos seus mestres, seus contratantes, uma lista muito extensa de sua obra e suas relações de sociabilidade<sup>35</sup>. Na mesma região, a documentação aponta a duradoura proteção que o Cônego Lages proporcionou ao Antônio Benedicto de Santa Bárbara, intermediando a sua contratação para a produção de dezenas de obras para várias igrejas da região da Zona da Mata central, entre outros casos de relação de religiosos com artistas que ilustram o que temos tentado categorizar como “sociabilidade religiosa e artística”.

Ainda nessa região carece de estudos a obra do entalhador Manuel Quintiliano de Lacerda, que atuou na região de Rio Pomba, Guarani e São João Nepomuceno, aparecendo na documentação como morador de Porto de Santo Antônio (atual Astolfo Dutra). Outro artífice ainda desconhecido que desponta na documentação é Francisco Bernardes, que foi responsável pelas obras de talha da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição do Turvo (atual Senador Firmino) entre 1871 e 1889. Sabe-se que junto com ele atuou o pintor e dourador Manuel Eugênio de Lacerda, também em Senador Firmino, a partir de 1889 até 1893.

Como destacado no contexto da Zona da Mata central, tem sido constatado o insucesso da constituição das irmandades e, na sua ausência, há, na transição do século XVIII para o XIX, uma predominância das encomendas de obras de imaginária e talha das oficinas ativas no Vale do Piranga por parte de potentados locais e com preferência pelas devoções antroponímicas dos fundadores das capelas. Entre as obras já estudadas nesse contexto, agrupáveis à mesma fatura ou oficina, encontram-se as imagens de São José, da Igreja Matriz de Alto Rio Doce, originalmente vinculada à Freguesia de Guarapiranga (atual Piranga). Padroeiro de uma capela particular estabelecida em 1764 por José Alves Maciel, a imagem tem as características das obras mais antigas associadas à oficina do Mestre de Piranga. Outra imagem que pode ser atribuída à mesma oficina é a de São José, padroeiro da Igreja



Matriz de Paula Cândido, originalmente vinculada à Freguesia de São Manoel do Rio Pomba (atual Rio Pomba), que foi doada por José Gomes Barroso para a Capela de São José do Barroso (atual Paula Cândido) em 1785. As evidentes semelhanças em forma, anatomia, gestual e panejamento indicam que ambas podem ter sido esculpidas por um mesmo autor ou oficina em diferentes momentos.

Embora possa-se cogitar a possibilidade de que uma escultura tenha servido de referência para outra, tamanha semelhança em termos de desenho, há também a possibilidade de elas terem sido produzidas a partir de um mesmo risco, que contemplasse a parte posterior da imagem, já que o tratamento dado ao panejamento da parte posterior da imagem descarta a possibilidade de terem sido produzidas, com tanta coincidência formal, a partir de uma gravura com representação bidimensional apenas com referências frontais. Nesse campo ainda pouco estudado, das fontes utilizadas pelos entalhadores e escultores, sabe-se, por fonte secundária<sup>36</sup>, do caso do escultor Antônio Benedicto de Santa Bárbara (1816-1900): a imagem de Nossa Senhora do Rosário da Igreja de Nossa Senhora das Mercês, de Mercês-MG, foi “copiada” da imagem da padroeira da Igreja do Rosário de Mariana, quando de seu aprendizado na oficina de seu mestre escultor, Vicente Fernandes Pinto.

Retomando a questão dos agrupamentos das imagens para estudos, apesar da precariedade das condições de associação entre um documento e um objeto artístico constituir uma dificuldade própria do campo da História da Arte colonial, e da História da Arte de modo geral, não se deve prescindir da pesquisa na documentação histórica. Parece inequívoca a constatação de Carlos Magno de Araújo de que um conjunto específico de imagens existente na região de Congonhas do Campo e Conselheiro Lafaiete saiu das mãos de um mesmo artífice ou oficina. Integra esse conjunto as imagens do Senhor Morto, da Igreja Matriz de São Brás **[Fig. 1]**, em São Brás do Suaçuí – MG, e o Senhor Morto da Igreja de Nossa Senhora da Piedade, em Pará de Minas – MG **[Fig. 2]**. A essas duas obras acrescentamos as imagens com a mesma iconografia do distrito de Bituri, em Jeceaba – MG e da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade de Rio Espera – MG, região originalmente vinculada à Vila de Queluz (atual Conselheiro Lafaiete). Em Pará de Minas e São Brás do Suaçuí há outras obras, especialmente do ciclo da paixão, que se associam formalmente a essas.

As duas primeiras foram atribuídas por Carlos Magno Araújo<sup>37</sup> ao escultor Padre Félix Antônio Lisboa, meio-irmão do Aleijadinho, mas uma pesquisa recente e a localização de documentos de compra de duas imagens colocaram em questão essa atribuição de autoria. A partir dessas duas imagens várias outras haviam sido agrupadas e atribuídas ao Padre Félix, por comportar as mesmas características e estarem no mesmo contexto. Mas documentos históricos possivelmente relacionados à compra da imagem do Senhor dos Passos e do Senhor Morto de Pará de Minas trazem datação muito posterior à data da morte do Padre Félix Antônio Lisboa<sup>38</sup>.



Após consulta ao Museu da cidade de Pará de Minas, o MUSPAM, foi encontrado em seus arquivos um livro de receita e despesa da Igreja Matriz da cidade, sob a guarda do Museu da Cidade de Pará de Minas<sup>39</sup>, que elucida o momento de encomenda da imagem de “um Senhor dos Passos, e um Senhor do Sepulcro”, entre outras peças de ornamentação, porém não registra o nome do escultor das imagens ou oficina de origem. Apenas indica que foram encomendadas na cidade de São Brás do Suaçuí em janeiro de 1853. Concordamos com o agrupamento dessas imagens, por suas características gerais da talha e estrutura, assim como pela repetição de cacoetes, mas propomos uma nova identificação provisória, como “Santeiro de Suaçuí”, um nome de comodidade para uso até que se confirme a verdadeira autoria. Sobre ele, o que se

**[Fig 1]** Santeiro de Suaçuí. *Senhor Morto*. Séc. XIX. São Braz do Suaçuí. Madeira policromada. São Braz do Suaçuí. Foto dos autores.

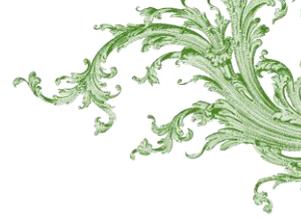


pode concluir até o momento é que, embora estivesse em São Brás de Suaçuí naquela ocasião, esse escultor foi bastante atuante em meados do século XIX na região de Congonhas do Campo e Conselheiro Lafaiete. Há que se ter uma compreensão do caráter itinerante dos artistas e das oficinas de arte no período colonial, o que já vem sendo apontado por diversos estudos.

As imagens de sua autoria destacam-se pelos longos perizônios, que caem transversalmente, da esquerda para a direita, sobre as pernas e que cobrem o joelho esquerdo, caindo até quase a altura dos pés, que são pregados separadamente. Aspecto ainda não observado sobre a fatura dessas imagens com a representação do Cristo Morto são as semelhanças formais, especialmente dos perizônios, com imagem do Senhor de Matozinhos, de Congonhas do Campo, atribuída a Francisco Vieira Servas, que podemos aventar ter servido de referência para a produção dessas quatro imagens. Tema ainda pouco estudado, parece possível pensar em esculturas religiosas que tenham servido de fonte para santeiros produzirem outras esculturas.

**[Fig 2]** Santeiro de Suaçuí. *Senhor Morto*. Séc. XIX. Pará de Minas. Madeira policromada. Pará de Minas. Foto dos autores.





As imagens em questão possuem rostos bastante largos, marcação de volume em “Y” na união das sobrancelhas, com o nariz afilado, bigodes estriados que surgem bastante afastados lateralmente às narinas e com terminação em rolos sob o queixo. Possui linhas verticais pronunciadas nos cantos da boca. Nos mesmos templos há algumas imagens do Senhor dos Passos e de Nossa Senhora das Dores que podem ser associadas a esse autor ou oficina. Há uma grande proximidade da obra deste artífice, tanto na anatomia como no panejamento, assim como na dureza da movimentação, com obras documentadas do Padre Félix Antônio Lisboa, que foi capaz de confundir um experiente pesquisador. Essa desconstrução de atribuição traz outras possibilidades de reflexões: poderia o conjunto escultórico do Antônio Francisco Lisboa em Congonhas do Campo ter influenciado o “Santeiro de Suaçuá” a ponto dessas referências aparecerem na obra, a ponto de ser confundido com obra do Padre Félix Lisboa, este sim, se não integrante da oficina, certamente um seguidor da Escola do Aleijadinho? A hipótese pode ser vaga, mas a atuação e a influência dos artífices que integraram ou orbitam essas grandes oficinas em Minas Gerais ainda está por ser investigada.

Como pudemos demonstrar, apesar do registro das despesas relativas à encomenda das imagens para Pará de Minas no ano de 1853, não há referências à autoria, de modo que ainda não foi possível identificar o autor dessas obras. Constatase que na documentação histórica colonial<sup>40</sup> há referências a um artífice de nome “Bibiano”, ou “Bibiano da Costa”, identificado como santeiro, pardo, que tinha 26 anos no ano de 1831, residindo em Congonhas, segundo o recenseamento citado. Considerando esses dados, o artífice deve ter nascido em torno de 1805. Na época do segundo recenseamento da população mineira, ele trabalhava para o alferes José Miguel da Costa, que também era pardo, viúvo e morador de Bonfim do Paraopeba (atual Congonhas do Campo). Considerando as evidências documentais, podemos cotejar que Bibiano, que viveu em Congonhas nas primeiras décadas do século XIX, certamente teve contato com as obras idealizadas e parcialmente coordenadas por Antônio Francisco Lisboa no Santuário de Bom Jesus do Matozinhos de Congonhas do Campo. Ressalte-se que a execução do conjunto se alongou por alguns anos após a morte de Antônio Francisco Lisboa, ocorrida em 1814.

Recorrendo à bibliografia sabe-se ainda que nessa mesma região atuaram artífices ainda pouco estudados, como Silvério Dias, que foi discípulo de Vieira Servas. Atribui-se a Silvério os retábulos colaterais da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Queluz (atual Conselheiro Lafaiete), assim como teria feito trabalhos de talha em uma capela de São Gonçalo e uma Capela de São Vicente, ambas na mesma Freguesia<sup>41</sup>. Embora esses indícios necessitem ser mais analisados e as pesquisas aprofundadas, esse conjunto de obras, que se irmanam nas características formais com tanta força, permite pensar não somente na questão de uma procedência/autoria comum, o que se aventa com bastante segurança pela



circunscrição em determinado território geográfico, mas também a possibilidade de discutir as fontes usadas pelos diferentes escultores no processo de escultura sacra em Minas Gerais.

### Conclusão

A identificação de autoria, especialmente no universo da arte colonial mineira, é complexa. Percebida com diferentes níveis de importância pela Academia, em especial pelos historiadores e outros teóricos da arte, pelas políticas públicas de proteção e preservação, como a musealização, e pela economia e mercado de arte, fomentados pelo turismo e pela prática do colecionismo, entre outros contextos existentes, situa-se em uma escala de constante tensão, que varia da visão da irrelevância, pela ideia de anacronismo, ao reconhecimento de sua pertinência, como fator constituinte do objeto de estudo. No campo da escultura religiosa, o agrupamento de imagens com características semelhantes e situadas em um mesmo contexto geográfico, prática que vem se estabelecendo nas últimas décadas, tem se constituído uma alternativa metodológica de constituição das fontes históricas para o historiador da arte, o que amplia, para além da questão da autoria em si, a possibilidade de avanços na compreensão dos processos de produção, do acesso e do uso dos modelos pelos artífices ou oficinas, dos padrões e especificidades do sistema de encomendas, da recepção das obras e suas adequações a contextos políticos-religiosos específicos etc. Ainda que tenha seu valor como método, o historiador da arte sacra colonial mineira não pode se abster da realização de pesquisa documental, da análise do contexto histórico da produção e da encomenda das obras, da averiguação de autenticidade assim como do uso do ferramental específico como análises iconográficas, materiais, técnicas, formais e estilísticas. Quando são seguros os elementos que embasam esse processo de identificação, o agrupamento de obras contextualizadas e atribuíveis a uma mesma oficina ou escola constitui-se em uma possibilidade de avanço na compreensão desse campo.

### Notas e bibliografia

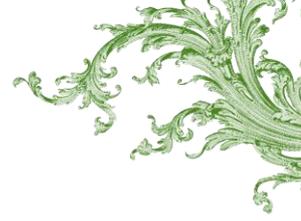
<sup>1</sup> OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A imagem religiosa no Brasil. In: **Mostra do Redescobrimento. Arte Barroca**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo; Associação Brasil 500 Anos, 2000. p. 68

<sup>2</sup> PRAZ, Mario. **Literatura e artes visuais**. São Paulo: Cultrix, 1982, p. 56.

<sup>3</sup> SALGUEIRO, Heliana Angotti. **A singularidade da obra de Veiga Valle**. Goiânia: UCG, 1983, p. 32.

<sup>4</sup> SALGUEIRO, *op. cit.*, p. 33.

<sup>5</sup> SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. Características específicas e escultores identificados. In: COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos. **Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais**. São Paulo: EdUSP/Vitae, 2005, p. 123-150.



- <sup>6</sup> NARDI, Carolina; QUEIROZ, Moema. Mestre de Barão de Cocais: uma “assinatura” revelada. **Imagem Brasileira**. Belo Horizonte, Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (CEIB), n° 2, 2003.
- <sup>7</sup> MARQUES, Edmilson Barreto. O santeiro de Garambéu. **Imagem Brasileira**. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (CEIB), n. 3, 2007.
- <sup>8</sup> ARAÚJO, Carlos Magno. **Nossa Senhora da Conceição: um caso de remoção de repintura contribuindo para atribuição de autoria**. Monografia de especialização apresentada à Escola de Belas Artes/ UFMG, 2007, p. 37.
- <sup>9</sup> NARDI, Carolina. **O mestre de Barão de Cocais e sua oficina**. Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Belas Artes/ UFMG, 2009. p. 64
- <sup>10</sup> COELHO, Beatriz. (org.) **Devoção e Arte. Imaginária Religiosa em Minas Gerais**. Editora da USP: São Paulo, 2005, p.123.
- <sup>11</sup> OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. A imaginária sacra em São João del-Rei. Ontem e hoje. **Imagem Brasileira**. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (CEIB), n.45, vol.14, 2010, p. 3.
- <sup>12</sup> RAMOS, Adriano. O entalhador Luiz Pinheiro: um ilustre desconhecido da arte escultórica. **Boletim do Ceib**, Belo Horizonte, V.22, N. 70, 2018, p. 1.
- <sup>13</sup> COLOMBO, André Vieira. **A contribuição de Antônio Benedicto de Santa Bárbara – Mestre Santa Bárbara para a arte sacra na Zona da Mata mineira**. Monografia de graduação apresentada ao Departamento de História/ UNIVERSO. Juiz de Fora, 2019, p. 34.
- <sup>14</sup> NEMER, José Alberto. A mão devota: santeiros populares das Minas Gerais nos séculos 18 e 19. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2008, p. 49.
- <sup>15</sup> COELHO, Beatriz, *et. al.* Nossa Senhora das Mercês: Um caso de interesse da Justiça. **Imagem Brasileira**. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (CEIB), n° 2, 2003.
- <sup>16</sup> SALGUEIRO, *op. cit.*, p.33.
- <sup>17</sup> PIFANO, Raquel Quinet. O Estatuto Social do Artista na Sociedade Colonial Mineira. **Locus: Revista de História**, [S. l.], v. 4, n. 2, 1998, p.121.
- <sup>18</sup> BAZIN, German. **História da história da arte**. São Paulo: Martin Fontes, 1989.
- <sup>19</sup> GUTIERREZ, Angela; RAMOS, Adriano. **Francisco Vieira Servas e o ofício da escultura na capitania das minas do ouro**. Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2002, p. 75.
- <sup>20</sup> SANTOS FILHO, *op. cit.*, p. 140.
- <sup>21</sup> COELHO, Beatriz. *op. cit.*, p. 123.
- <sup>22</sup> MIRANDA, Marcos Paulo de Souza. **O Aleijadinho revelado: Estudos históricos sobre Antônio Francisco Lisboa**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014, p. 97.
- <sup>23</sup> COLOMBO, *op. cit.*, p. 35.
- <sup>24</sup> SALGUEIRO, *op. cit.*, p. 29
- <sup>25</sup> Portaria Interinstitucional n° 1, de 14 de agosto de 2014. Publicada no DOU N° 157, segunda-feira, 18 de agosto de 2014.
- <sup>26</sup> RAMOS, A. Considerações sobre a obra escultórica de Mestre Piranga. **Imagem Brasileira**. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (CEIB), n° 6. Belo Horizonte, 2011, p. 151.
- <sup>27</sup> ALVES, Célio Macedo. Uma singular família de entalhadores: os Meirelles Pinto - pai e filho. **Imagem Brasileira**. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (CEIB), n° 6, 2011, p.161.
- <sup>28</sup> UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. Cedeplar. **Poplin-Minas 1830**. Listas nominativas da década de 1830 de Minas Gerais. Disponível em: <http://www.nphed.cedeplar.ufmg.br/poplin-minas-1830/>. Acesso em: 15 ago 2021.
- <sup>29</sup> BRANDÃO, A. Inventário de artífices: fontes para a compreensão do fazer artístico no Brasil Colonial. **Imagem Brasileira**. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (CEIB), n° 8, 2015, p. 168.
- <sup>30</sup> MIRANDA, *op. cit.*, p. 94.
- <sup>31</sup> RAMOS, *op. cit.*, p. 151.
- <sup>32</sup> MARTINS, Antônio de Assis. **Almanak administrativo civil e industrial da Província de Minas Geraes do Anno de 1874 para servir no de 1875**. Ouro Preto: Typographia do Echo de Minas, 1874, p. 436.



<sup>33</sup>IEPHA, Guia dos Bens Tombados. 2ª edição, v. 02. Belo Horizonte: IEPHA / MG, 2014, p.161.

<sup>34</sup>COLOMBO, André Vieira. A imagem do mártir São Manoel de Rio Pomba: pesquisa histórica e atribuição de autoria ao aleijadinho. **Revista Imagem Brasileira**, nº 11, CEIB: 2021 (No prelo).

<sup>35</sup>COLOMBO, 2019, *op. cit.*

<sup>36</sup> COLOMBO, 2019, *op. cit.*, p. 37

<sup>37</sup>WERNEK, Gustavo. Igreja em São Braz do Suaçuí abriga peças feitas por irmão de Aleijadinho. **O Estado de Minas**. Belo Horizonte, 22 dez 2013. Disponível em: [https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2013/12/22/interna\\_gerais,481883/igreja-em-sao-bras-do-suacui-abriga-pecas-feitas-por-irmao-de-aleijadinho.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2013/12/22/interna_gerais,481883/igreja-em-sao-bras-do-suacui-abriga-pecas-feitas-por-irmao-de-aleijadinho.shtml). Acesso em: 15 ago 2021.

<sup>38</sup>ZARATINNI, Fábio Mendes. **Félix Antônio Lisboa**: sua vida e trajetória entre o sacerdócio e a arte escultórica. Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Belas Artes/UFMG. Belo Horizonte, 2020.

<sup>39</sup> Devemos a localização desses documentos à museóloga Ana Maria Campos, coordenadora do Museu de Pará de Minas.

<sup>40</sup> UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS, *op. cit.*

<sup>41</sup>MARTINS, J. **Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais**. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974, vol. 2, p. 246.