





ALEJADINHO
ARTE REVELADA
o legado de um restauro na Casa Fiat de Cultura

Exposição
03 de novembro de 2021 a 23 de janeiro de 2022
Belo Horizonte - MG





Desde 2006, a Casa Fiat de Cultura é uma expressão do compromisso da Fiat com o desenvolvimento social, humano e cultural da sociedade que a abriga, por meio da difusão da arte e da formação de público, através da exibição de grandes exposições de padrão internacional e de apoio a manifestações artísticas locais. Por meio de mostras e debates criativos, a instituição vem apresentando obras representativas da melhor arte produzida no mundo, do Renascimento ao Barroco, do Futurismo e Modernismo à arte contemporânea.

Ao completar 45 anos de presença em Minas Gerais, a Fiat, agora integrada na Stellantis, o quarto maior grupo automotivo do mundo, apoia a Casa Fiat de Cultura neste presente especial oferecido aos brasileiros: o cuidadoso restauro de obras do mestre Aleijadinho (1738-1814). Três valiosas peças de autoria do artista, que é ícone e orgulho de Minas, ganharam vida nova à vista do público, que acompanhou o minucioso trabalho dos restauradores. Além de preservar a riqueza de obras de grande importância, a Casa Fiat de Cultura uma vez mais conecta o local ao global, ajudando a preservar para as futuras gerações a expressão mineira de um movimento artístico europeu como o Barroco.

A Fiat e a Stellantis orgulham-se de compartilhar este momento com todos vocês. Aos poucos, a rotina social, cultural e econômica se restabelece, depois de longo período de distanciamento social e isolamento impostos pela pandemia. Ainda precisamos tomar todas as precauções para assegurar um convívio livre de contágio, mas é gratificante poder retomar contato direto com o belo.

ANTONIO FILOSA

Presidente da Stellantis para América Latina

Após um longo e sentido hiato, reencontramos a oportunidade de celebrar a arte e a cultura da forma que mais apreciamos: presencialmente (mas ainda com muito cuidado e atenção). Há 15 anos, nascia a Casa Fiat de Cultura, com natural vocação ao diálogo, à memória, à experimentação. Somos o primeiro espaço exclusivamente voltado às artes criado por uma empresa do setor automotivo: a Fiat, que, também neste momento, festeja 45 anos de presença no Brasil.

Não poderíamos ser os mesmos depois de tudo o que vivemos e aprendemos. Exatamente por isso, sentimos, hoje, a necessidade de materializar desafios, vivências e transformações. Daí a ideia de, ao mesmo tempo, reverenciar o passado, respeitar as mudanças do presente e vislumbrar outros tantos legados às novas gerações.

A escolha deste projeto para nossa reabertura não poderia ser mais inspiradora. Restaurar obras do século XVIII, guardadas pelas montanhas de Minas,

revela algo muito além de suas características e peculiaridades, assim como da importância de seu gênio criador, o mestre Aleijadinho. Restaurar é respeitar o passado e, ao mesmo tempo, reconstruir a esperança no futuro. Ao oferecermos a oportunidade de o público acompanhar um restauro ao vivo, e apresentarmos os conteúdos numa websérie inédita, estamos, uma vez mais, a cumprir nosso papel de valorizar a cultura e os múltiplos saberes, formando públicos aptos a vivenciar as muitas dimensões da arte.

Seguimos, assim, com uma nova marca, que traz referências diretas de nossa origem italiana, mas também se revela conectada aos encontros contemporâneos, à promoção da diversidade e ao fomento de pontes entre culturas. Se o Barroco provoca um diálogo com o observador, desejamos o mesmo: uma programação instigante, que estimule o diálogo entre passado, presente e futuro, de maneira a ampliar experiências e interações, nesta Casa renovada – e ávida – pelo mágico encanto do reencontro.

FERNÃO SILVEIRA

Presidente Casa Fiat de Cultura

Poucos artistas compõem parte tão significativa do cenário artístico brasileiro quanto Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. O primor técnico e a qualidade artística com as quais esse mestre nos legou centenas de obras primas, de tamanha expressividade, são inigualáveis. Estes aspectos transcendem o tempo, ao partir um momento da sociedade mineira dos séculos XVIII e XIX, mas que ainda hoje permanecem como objetos de cultos, amplamente utilizados em festividades e eventos religiosos. Dessa forma, a restauração das esculturas atribuídas ao Mestre Aleijadinho vai permitir a perpetuação e difusão de um patrimônio cultural significativo não somente no seu aspecto artístico, mas como elemento identitário de uma sociedade.

O processo de restauro é lento e necessita estar apoiado em conhecimento científico especializado, buscando respeitar e enfatizar as características estilísticas da peça, enquanto ameniza os danos causados pelo tempo. É durante o momento da restauração que se cria a melhor oportunidade para conhecer a fundo características técnicas que poderiam passar desper-

cebadas. Promovendo, assim, uma apreciação renovada da beleza e da singularidade, que de outra forma poderiam ficar obscurecidas pela ação do tempo ou pela intervenção humana. Como exemplo da importância desse processo, podemos relembrar que foi durante a restauração da imagem de Sant'Ana Mestra, do povoado de Chapada de Ouro Preto, em 1961, que Jair Afonso Inácio, conservador-restaurador do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) teve a oportunidade de observar as características definidoras do estilo que culminaram na atribuição da peça à Aleijadinho.

Agora, 60 anos mais tarde, a Casa Fiat de Cultura, com colaboração do Iphan, oferece à comunidade a oportunidade única de participar do processo de restauração das obras do Mestre Aleijadinho. Ao observar a restauração das obras em tempo real, o público aprofundou sua própria percepção sobre os objetos, ampliando o olhar sobre a importância da preservação de seu patrimônio, aproximando assim a comunidade de sua própria herança cultural.

DEBORA DO NASCIMENTO FRANÇA
Superintendente do Iphan em Minas Gerais



Mestre de muitas artes e muitos ofícios, Antônio Francisco Lisboa integra em sua obra talha, escultura e arquitetura, espaço e paisagem, assim como a ele se mesclam nossas identidades, nossos mitos fundadores e nossos imaginários nacionais. Complexa, multifacetada, misteriosa, a arte de Aleijadinho se revela nas camadas depositadas de tempo e de memória nas quais a história se funde ao mito.

Buscamos apresentar aqui a trajetória e a obra do mestre por meio do processo de restauro de três imagens: São Manuel, São Joaquim e Sant'Ana Mestre. Por meio delas, contamos a história de Antônio Francisco Lisboa, mas também desses santos católicos, da religiosidade popular que as envolve, das igrejas e capelas que as abrigam, das comunidades a elas devotas e que ainda hoje permanecem como suas fiéis guardiãs.

Se no século XIX Rodrigo Bretas revelou a imagem de um Aleijadinho trágico, “asqueroso e medonho”, atormentado pelas moléstias físicas, pelo temperamento colérico, vivendo seus últimos anos em penúria, no sé-

culo XX Aleijadinho ganhou o status de gênio nacional. O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), fundado em 1937, preservou suas obras, sua memória e o erigiu como um monumento da pátria.

Hoje, graças ao restauro dessas três imagens, promovido pela Casa Fiat de Cultura, temos a oportunidade de visitar a obra de Aleijadinho e revelá-la ao público, para que os contemporâneos possam reconstruir o legado do mestre e aprender mais sobre o processo de restauro. Assim, acompanharemos, passo a passo, o reconstruir, por meio da compreensão histórica, e o revelar, por meio do restauro dessas imagens, de maneira que as futuras gerações possam conhecer e zelar pela arte e pela cultura em Minas Gerais.

O que o legado de Antônio Francisco Lisboa nos revelará no futuro? Podemos esperar por novas obras a ele atribuídas, novos documentos acerca de sua tão misteriosa trajetória, novas tecnologias que nos trarão mais informações sobre sua arte e sua vida? Quanto ao legado de Aleijadinho, só podemos imaginar o que ele nos guarda.

Prof. Dr. LISZT VIANNA NETO
Curador





Índice

Aleijadinho - Vida e obra	13
Os movimentos artísticos	31
A construção das identidades mineira e brasileira	39
Construção identitária, Modernismo e Barroco	43
As obras	47
O restauro	61
A ciência do restauro	66
O restauro na Casa Fiat de Cultura	73
Passo a passo	78
Antes e depois	84
O legado	91
Bibliografia resumida	96
Ficha técnica das obras	98
Ficha técnica Casa Fiat de Cultura	99
Ficha técnica exposição	100
Ficha técnica catálogo	102



Aleijadinho

Vida e obra



Ainda que a obra de Antônio Francisco Lisboa seja única — e o próprio desenvolvimento da cultura artística e arquitetônica da Capitania de Minas Gerais seja repleto de singularidades —, a trajetória desse mestre nos aproxima estreitamente do amplo universo social e cultural da antiga Vila Rica em período colonial.

Envolto em mistério desde o início, Antônio Francisco Lisboa tem até mesmo sua data de nascimento como objeto de debate — entre 1730 e 1738, sendo esta data amplamente reconhecida. Sobre sua mãe, Izabel, mulher negra, escravizada, sabemos muito pouco, exceto que provavelmente tenha sido liberta

após o nascimento de Antônio Francisco Lisboa — tendo ele possivelmente dois irmãos. Sobre seu pai, Manuel Francisco Lisboa, sabemos bastante: português de Jesus de Odivelas, arcebispado de Lisboa, homem branco que ascendeu como carpinteiro, mestre de obras, juiz de ofício, avaliador de obras reais e até avaliador teórico. Ao colaborar com a oficina de seu pai, Antônio Francisco Lisboa foi influenciado por diversos mestres, como seu tio, Antônio Francisco Pombal, além de Francisco Xavier de Brito, José Coelho Noronha e João Gomes Batista.

Em dado momento de sua trajetória, ganhou a alcunha de

“Aleijadinho”. É certo que, em sua maturidade, o mestre apresentava problemas de locomoção, tendo de ser carregado ao local de trabalho, e que suas ferramentas eram por eles atadas às mãos. A partir de então, sua condição deteriorou-se muito, o que não o impediu de trabalhar até cerca de dois anos antes de sua morte, já em idade muito avançada. Os possíveis diagnósticos para o mal que o afligia variaram amplamente ao longo dos séculos. Contudo, a hipótese mais difundida popularmente, acerca da hanseníase, seria a menos provável, dado o estigma e o isolamento aos quais os afetados por essa doença eram submetidos.

Antônio Francisco Lisboa esteve no Rio de Janeiro, mas só podemos imaginar quais experiências e contatos artísticos ele teve por lá. Sabemos, no entanto, que teve um filho com Narcisa Rodrigues da Conceição, mas permaneceu solteiro. Seu filho, batizado com o nome do avô, Manuel Francisco Lisboa, se estabelecerá posteriormente em Ouro Preto e seguirá o ofício do pai. Manuel daria ao mestre um neto, ao casar-se com Joana Francisca de Araújo Corrêa — que cuidaria do sogro em seus últimos anos de vida.

Curiosamente, o período de maior desenvolvimento da obra de Aleijadinho, entre o século XVIII e XIX, coincide justamente com o declínio da exploração do ouro em Minas Gerais. Fica evidente na obra do mestre que as igrejas mineiras, ao

ostentarem fartas decorações, não deixaram de exibir o prestígio e o poder das ordens terceiras do período colonial.

Quando abordamos as esculturas de Antônio Francisco Lisboa, nossa memória reporta-nos imediatamente ao conjunto de Congonhas. Trata-se de uma obra complexa, que envolve narrativa, arquitetura e paisagem e que hoje é registrada como Patrimônio Cultural Mundial pela UNESCO. É fascinante como a paisagem composta por Aleijadinho nos remete à Igreja do Bom Jesus do Matozinhos em Braga, Portugal, cuja composição é construída ao ascender-se em direção aos Passos da Paixão, passando pelas esculturas que ladeiam a escadaria que dá acesso à igreja — como em Minas Gerais.

Detalhe do conjunto de Congonhas (MG),
um marco na vida e obra de Aleijadinho







Um das referências sobre Aleijadinho mais recorrentemente abordadas por viajantes europeus do século XIX remete a como o mestre necessitava que Maurício, seu auxiliar preferido, atasse-lhe firmemente seus instrumentos de trabalho às mãos, ou como necessitava de Agostinho e Januário na locomoção. Contudo, é notável como suas dificuldades físicas não afetaram seu delicadíssimo trabalho de talha, tampouco sua graciosa assinatura em 1802 — contexto de criação dos profetas de Congonhas.

As obras mais propriamente arquitetônicas de Aleijadinho representam bem o desenvolvimento das Igrejas de Vila Rica na segunda metade do século XVIII. Nos pri-

mórdios de Vila Rica, a arquitetura do Estilo Chão, por vezes atrelada ao Maneirismo, era baseada na tradição das oficinas portuguesas, sendo marcada pelas superfícies planas, pelas arestas angulosas, pela ornamentação externa contida e pelas duas águas do telhado evidentes no frontispício (fachada principal de um edifício).

O desenvolvimento da linguagem arquitetônica à época de Aleijadinho traz aos frontões as curvas, contra-curvas e volutas. A partir de então, as torres desenvolvem-se em direção ao arredondamento, colocando-se recuadas em relação ao avanço da fachada — características bem expressas pela Igreja de São Francisco, de Ouro Preto. No

risco para a igreja São Francisco de São João del-Rei, nota-se o avançado uso da rocalha como o elemento que mais se destaca no frontão.

É difícil ter uma noção precisa da linguagem arquitetônica de Antônio Francisco Lisboa, por serem relativamente poucas as obras do mestre, havendo exemplos magníficos em Ouro Preto, Sabará, Tiradentes e um risco para São João del-Rei. Vale destacar o exemplo único do risco da fachada e da planta do açougue de Ouro Preto, que escapa completamente da esfera religiosa. Quanto às portadas, fontes, púlpitos, relevos e outros elementos que fundem os elementos arquitetônicos à decoração, temos um volume de obras bastante substancial.

Vista da cidade de Ouro Preto (MG),
berço do barroco mineiro

Conjunto completo de Congonhas (MG)
com as obras icônicas de Aleijadinho







A primeira obra que teria participação de Antônio Francisco Lisboa seria a fonte no Palácio dos Governadores, em Ouro Preto, que ganhou o risco de seu pai, Manuel, em 1752. Outras fontes, como o busto no Chafariz do Alto da Cruz, e os lavatórios parietais, como na Igreja do Carmo de Ouro Preto, apontam a sensibilidade do artista para a integração do espaço. De forma análoga, seus imensos retábulos trazem elementos arquitetônicos talhados em madeiras que se integram ao espaço do Altar-mor. As portadas se expandem ao baixo-relevo, integrando o óculo e tocando levemente as janelas, como na singular fachada de São Francisco de Ouro Preto. Como os demais aspectos da trajetória do mestre, sua arquitetura não pode ser desassociada do contexto no qual se insere.

Quando pensamos em Antônio Francisco Lisboa como artista — entalhador, escultor e arquiteto —, corre-se o risco de projetar sobre o passado o que entende-se hoje ser a formação acadêmica de um artista, incorrendo em um grave anacronismo. A concepção atual é pautada pelas academias implantadas no Brasil no século XIX, que previam uma grade curricular abrangendo disciplinas teóricas, uma prática voltada aos exercícios historicistas e ao desenho de observação.

Mesmo que a educação universitária em Coimbra, fora do campo artístico, fosse uma possibilidade para os portugueses e colonos

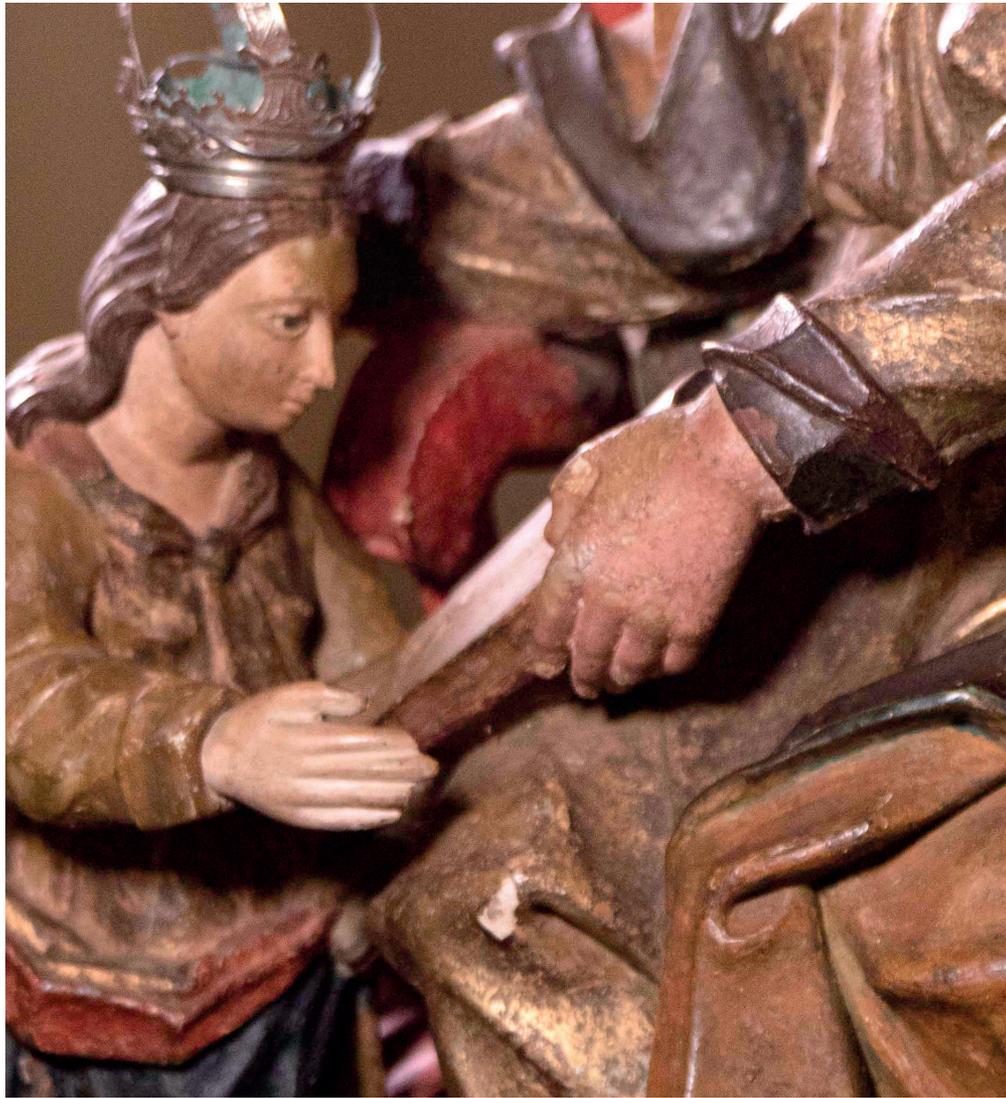
da elite, a formação dos aprendizes nas oficinas era pautada pela prática, desde tenra idade. O aprendiz ganhava experiência e conquistava maiores responsabilidades antes de ser admitido como mestre, com sua própria oficina, por um juiz de ofício. Tal cultura das oficinas guarda semelhanças e permanências com as corporações de ofício medievais portuguesas, voltadas ao mecenato da esfera religiosa, as quais prescindiam de uma densa aproximação teórica e de exercícios livres.

Antônio Francisco Lisboa aprimorou-se desde muito cedo ao trabalhar na oficina de seu pai, com seu tio, e com os mestres a eles associados. Ainda criança, Aleijadinho certamente teve lições de leitura e escrita, de matemática, de religião, e talvez até algum domínio sobre o latim, mas o restante de sua formação se deu na oficina desde cedo. Como vimos, Manuel Francisco Lisboa ocupou postos de destaque no campo artístico de Vila Rica, como juiz de ofício e avaliador de obras reais, e não tardaria para que seu filho se tornasse ele mesmo um mestre.

Mestre de sua própria oficina, Aleijadinho estava cercado de oficiais, aprendizes e trabalhadores que se ocupavam de boa parte do trabalho, às vezes cabendo ao mestre o risco, a supervisão e os detalhes mais delicados. Tal trabalho coletivo faz com que nossa ideia contemporânea de autoria seja muito distinta da realidade da arte colonial. Felizmente, sabemos os nomes de







muitos dos oficiais e trabalhadores sob o mestre Aleijadinho: Luiz Ferreira da Silva, Faustino da Silva Correia, Henrique Gomes de Brito, entre tantos outros. É razoável pensar que seu filho, Manuel Francisco Lisboa, e seu meio-irmão, o sacerdote Félix Antônio Lisboa, possam ter treinado e colaborado com o mestre. Conhecer tais oficiais e colaboradores nos permite saber futuramente um pouco mais sobre a produção da oficina de Aleijadinho de forma mais ampla.

Ainda que o trabalho das oficinas fosse relativamente horizontal, aproximando o fazer dos mestres ao de seus contratados, a oficina reunia profissionais muito especializados. Por exemplo, na pintura, cada elemento pictórico pode-

ria ser o ofício exclusivo de um único pintor: flores, frutos e guirlandas, figuras humanas, perspectiva e quadratura; dentre os ofícios da madeira, a carpintaria, a marcenaria e a talha; dentre os ofícios da pedra, a construção, a cantaria e a escultura; além do risco, do douramento, da carnação, etc.

Um dos desafios ao se atribuir uma peça a Antônio Francisco Lisboa e sua oficina deve-se ao fato das características mais notáveis de suas obras remeterem à figura humana — especialmente à face. Quando não temos esses elementos humanos, a identificação torna-se mais difícil, sobretudo porque também são raros os documentos que remetem diretamente ao artista.

Por isso, os especialistas buscam por estilemas (características estilísticas) mais frequentemente associados a Aleijadinho e sua oficina em obras atestadas, como as de Congonhas. Alguns desses estilemas são mais gerais, como a preferência pelo panejamento anguloso e esvoaçante, às vezes usando mangas dobradas e golas cônicas. Já algumas características podem ser bastante específicas: o desenho dos cabelos cacheados, estriados, terminados por volutas, muitas vezes partidos de maneira característica. Também são notáveis os desenhos dos olhos, geralmente amendoados, com pronunciada distância entre um e outro, e delicadas sobrance-lhas arqueadas. Os narizes tendem a ter um delineamento longo, estreito,

assim como as pontas do nariz, do queixo e da barba tendem a ser claramente divididas. Ainda assim, tais características variam entre as fases de desenvolvimento da linguagem do mestre.

O material mais utilizado para a cantaria e para a talha em pedra das portadas, relevos e esculturas no exterior era a pedra-sabão, por sua disponibilidade, maciez e facilidade ao entalhar — por isso e pelo legado de Aleijadinho, o artesanato mineiro ainda hoje se vale deste material como elemento de identidade. Para as talhas em madeira dos retábulos, púlpitos e esculturas no interior, a pintura sobre o

cedro preparado era muito utilizada, ainda que se pudesse lançar mão de outras madeiras disponíveis e de qualidade.

Contudo, mesmo dentre as técnicas e materiais utilizados por Aleijadinho, não podemos encontrar uma “assinatura” exclusiva do mestre, pois muitas técnicas de sua oficina eram perfeitamente correntes entre outros artistas. Podemos apenas esperar que o desenvolvimento futuro de novas tecnologias de análise possam apontar algum elemento único de Antônio Francisco Lisboa e de sua oficina — tornando, assim, definitiva a atribuição de suas obras.









Os movimentos artísticos

Barroco

Em seu período de maturidade, Antônio Francisco Lisboa notabilizou-se pelo “gosto francês” do Rococó, ainda que contemporaneamente associemos frequentemente a sua obra ao Barroco Mineiro.

Com o desenvolvimento histórico da modernidade, a arte do alto Renascimento tem no Maneirismo a transição que culminaria no Barroco. O século XVI seria caracterizado, no âmbito social, pelas reações católicas à Reforma Protestante, impelida por Martinho Lutero, que se expandiu, especialmente no Norte da Europa.

Se na Europa o período Barroco é marcado pela Contrarreforma, na América Portuguesa não há um embate direto com o protestantismo, ainda que o Concílio de Trento alcançasse sua religiosidade. Inúmeras outras especificidades

do desenvolvimento histórico da Capitania de Minas Gerais a levam a um contexto distinto do Barroco português, e até mesmo diferente do Barroco do litoral. Tal distância faz com que azulejos e mármores, trazidos de além-mar, sejam praticamente ausentes em Minas Gerais. Outro fator de distinção do litoral seria a proibição do estabelecimento das ordens religiosas regulares na Capitania, cabendo às irmandades terceiras, laicas, a construção e ornamentação das igrejas e capelas.

Ainda que o Barroco italiano seja marcado pelo intenso pathos, ou seja, por uma emoção incontida, na América Portuguesa o Barroco desenvolveu-se, inicialmente, com expressões comedidas e panejamento pouco movimentado, se comparado à posterior leveza do Rococó.





Devemos entender, no entanto, que o Barroco, ao longo de todo seu período histórico, não era denominado de tal forma. Se na Itália muitos artistas e arquitetos do Barroco se consideravam ainda herdeiros do Renascimento, no Brasil o Barroco por vezes era associado a um “gosto gótico”. Podemos entender que tal “gosto” derivaria do Barroco português, ou Estilo Nacional Português, que apresentava arquivoltas no coroamento do retábulo, um douramento intenso e uma decoração complexa — elementos associados à ourivesaria dos godos e atribuídos à arquitetura românica e gótica medieval.

Uma expressividade mais teatral revela-se no período da regência de João V, no chamado Barroco Joanino, no qual dosséis e baldaquinos remetem às efêmeras

procissões religiosas. Tal teatralidade, em plena dialética com o espectador, é expressa especialmente nos tetos das igrejas pela quadratura — pintura ilusionista de perspectiva ou de “falsa arquitetura”. Nela, mais do que em qualquer outro elemento pictórico, o fiel constrói com o próprio corpo a espacialidade tramada pelo pintor ao se colocar em um ponto específico no qual toda a ilusão arquitetônica se revela.

Tal demanda barroca por diálogo com o observador se expressa também na integração do projeto arquitetônico à espacialidade escultórica — algo que Aleijadinho concebia com maestria. É inegável que a decoração intensa, o horror ao vazio e o douramento intenso dos espaços barrocos também colaboraram para tal efeito. No âmbito da arquitetura, o jogo de luz e sombras,

de cheios e vazios, gera o movimento na planta e especialmente nos frontispícios (fachada principal de um edifício).

Por sua vez, surgida na França, a linguagem do Rococó é baseada no desenvolvimento da Rocalha, ou Rocaille, que deriva das conchas, rochas e algas marinhas. Seu surgimento é notável por se tratar de um novo elemento decorativo, muito distinto das conchas do Renascimento e ausente da tradição clássica greco-latina.

Ainda que notoriamente uma tendência francesa, por lá o Rococó se desenvolveu na arte e arquitetura do meio laico, muito associado à aristocracia e à opulência real. Em Minas Gerais, o processo é oposto: notamos um desenvolvimento intenso desse “gosto” na



arte e arquitetura religiosas. Tal fato resalta o caráter muito específico da cultura artística mineira, posto que na Europa o Rococó religioso se desenvolveu de forma comparável apenas nas províncias católicas da Europa Central.

O Rococó representa o “gosto francês” pelo qual Aleijadinho se notabilizou em sua maturidade. Em sua obra escultórica, tal linguagem se expressa no panejamento esvoaçante, que gera intrincadas e elegantes dobras, e na leveza expressiva das graciosas figuras humanas, com sorrisos sutis e misteriosos, bem representados nas figuras angelicais infantis.

Podemos associar o Rococó à leveza e à claridade, às vezes expressas por transparências e reflexos, assim como espaços planos e claros, ou leves tons pastel, mas que herdaram os elementos do desenvolvimento do Barroco, destacando e valorizando ainda mais as formas com o douramento delicado, a assimetria e as superfícies brancas. Destaca-se também nessa linguagem o mestre Manuel da Costa Ataíde, pintor colaborador de Antônio Francisco Lisboa em muitas de suas maiores obras.

É razoável imaginar que boa parte da circulação e difusão do “gosto francês” pela América Portu-

guesa se deu por meio de tratados e impressos completos, mas principalmente por meio de gravuras avulsas usadas pelas oficinas como referência. Outra forma de circulação de tal “gosto” seria o contato direto entre artistas. Além das obras europeias que chegavam à América Portuguesa, mestres e artífices de Portugal também chegavam à colônia, como é o caso de João Gomes Batista. Sobre a viagem de Aleijadinho para o Rio de Janeiro, só podemos conjecturar qual impacto teve para sua aquisição de novos vocabulários a partir dos contatos que possa ter estabelecido por lá.





A construção das identidades mineira e brasileira

O século XIX marcou a inauguração de um discurso embrionário acerca dos conceitos de mineiridade e brasilidade, essenciais para a construção das nossas identidades nacional e regional. Essa elaboração surge de uma necessidade estratégica de se afirmar uma suposta unidade territorial em meio a um processo de consolidação econômica, política e cultural que acontecia em um cenário de fragmentação de ideários e interesses. Neste contexto, a afirmação das diversidades regionais colaborava para a construção de um imaginário identitário simpático à ideia de um território pluralizado porém coeso.

Obviamente, boa parte das percepções que sustentavam este discurso foram se transformando. Afinal de contas, o próprio Boaventura Santos defende o caráter

flexível e mutável das construções identitárias, chegando a afirmar que tais processos configuram cenários em permanente estado de transformação.

Em uma perspectiva crítica, emergem tradições populares, estruturas familiares, práticas e questões religiosas e, claro, o contexto da escravidão e suas reverberações sociopolíticas que permeiam toda a nossa história, inclusive a nossa contemporaneidade.

Além disso, sob a luz das referências fluidas e conceitos fragmentados da pós-modernidade, podemos considerar também o processo de interculturalidade e internacionalização da cultura no processo latente da construção das identidades mineira e brasileira.







Construção identitária, Modernismo e Barroco

A partir da década de 1920, no Movimento Modernista, principalmente pela voz de Mário de Andrade, o conceito de identidade nacional foi conectado ao Barroco Mineiro, que passou a ser interpretado como a primeira manifestação estética genuinamente brasileira, dentro de sua própria multiplicidade (artes plásticas, arquitetura, música, literatura, etc.). Trata-se de uma perspectiva ainda bastante controversa dentro do campo da historiografia da arte nacional, o que não diminui a importância e o valor da originalidade das obras produzidas ainda no contexto colonial, principalmente se consideradas as fortes influências estilísticas europeias.

Já no Manifesto Antropofágico de 1928, Oswald de Andrade lança o conceito de antropofagia, que resumiria a absorção e degluti-

ção de referências estéticas estrangeiras, considerando o impacto do processo de colonização na construção das nossas manifestações identitárias.

Neste sentido, o nosso barroco emerge como resultado potencializado da miscigenação, na medida em que parte de uma referência europeia construída dentro de um conceito de estratégia colonizadora e catequizadora, adquirindo características bastante diferenciadas a partir das influências indígenas e afrodescendentes, ainda que no contexto da escravidão.

Por tudo isso, principalmente a partir da década de 1930, o Barroco Mineiro assumiu um papel essencial de referência estética dentro da construção do pensamento identitário nacional, sendo incorporado

a um discurso político-ideológico que visava minimizar os conflitos envolvidos nas relações de dominação entre a presença europeia e as populações nativas, afrodescendentes e de origem multiétnica, muito presentes no contexto colonial. Assim, o barroco foi alçado a ferramenta chave dentro do processo de configuração da identidade cultural brasileira.

Anos depois, no final da década de 1960, o Movimento Tropicalista, em período de intenso fervor nacionalista, reeditou, à sua própria maneira, a referência antropofágica para justificar o mix de contrastes entre o nacional e o internacional, misturando o samba e o rock, sonoridades urbanas e rurais, referências das culturas pop e erudita. O movimento buscou nas alegorias barrocas inspirações para criticar o

conservadorismo, a precariedade e o subdesenvolvimento. O que pode ser mais barroco que o famoso “Parangolé” de Hélio Oiticica?

Enfim, o Barroco não se configura apenas como um estilo ou vertente estética, mas como todo um modo de viver e de pensar, povoado por alegorias, metáforas, exposição de idiosincrasias e contradições que englobam desde os festejos religiosos de rua até o nosso mais que profano carnaval.

Ainda que o pensamento crítico seja essencial para manter a cultura viva e plena em suas potências transformadoras, reverenciar o passado nem sempre implica em ratificar tendências conservadoras tradicionalistas. Afinal de contas, o que fomos também faz parte de cada um de nós.





As obras



As imagens que tivemos em exposição e em restauro - representando São Manuel, São Joaquim e Sant'Ana Mestra - carregam consigo uma diversa constelação de significados devocionais, históricos e iconográficos. Sant'Ana Mestra e São Joaquim se associam claramente a Maria, mãe de Jesus, na chamada "Santa Parentela". São Manuel se destaca desta narrativa por ser uma imagem atribuída à juventude de Aleijadinho com excelente integridade pictórica, e por ser um santo do Oriente, exótico, mas objeto de grande devoção em Portugal e na América portuguesa.

Se é possível sintetizar a imagem de Sant'Ana em poucas palavras, podemos dizer que ela representa o modelo maternal da filha,

Maria — e, por extensão, os valores da educação e da formação, especialmente moral e religiosa.

A iconografia de Sant'Ana Mestra que vemos neste catálogo é composta pela santa, geralmente sentada, ensinando sua filha, Maria, ainda criança, as escrituras sagradas — às vezes representadas em trechos delicadamente pintados. Há, entretanto, outra iconografia muito semelhante, Sant'Ana Guia, que representa a santa, geralmente de pé e sem a tradicional cadeira, conduzindo o caminho da filha, ambas de mãos dadas ou mesmo com Maria no colo.

Muito popular na Capitania de Minas Gerais, Sant'Ana, além de protetora dos partos, era conside-

rada padroeira dos mineradores. Quando a figura de Sant'Ana e Maria tem incluída a imagem do menino Jesus, tratamos da iconografia das "Santas Mães", reforçando a imagem de Sant'Ana como mãe, guia e mestra da mãe de Jesus. Quando a imagem de São Joaquim é incluída, trata-se da iconografia da "Santa Parentela", que nos remete mais uma vez à "Sagrada Família" de Maria e José.

A imagem que vemos neste catálogo é da Capela de Sant'Ana, padroeira do distrito Chapada de Ouro Preto (MG). Dada a sua qualidade e erudição, especula-se que tenha sido produzida na maturidade de Aleijadinho, na virada do século XVIII e do século XIX, sendo possivelmente contemporânea às imagens

de Congonhas. Ainda que Sant'Ana apresente elementos muito próximos a linguagem de Aleijadinho, devemos destacar que a Virgem Menina tem uma fatura diferente de Sant'Ana, e que alguns elementos, como a cadeira e o panejamento, indicam o trabalho de um outro artista — talvez um oficial do mestre Aleijadinho.

Se comparado à Sant'Ana, São Joaquim parece eclipsado, não sendo a devoção a ele tão popular e prevalente quanto à sua esposa, nem sendo representado tão proximamente à jovem Maria. O lugar de Joaquim em evangelhos apócrifos, ante o culto a Maria, parece curiosamente semelhante ao lugar de São José: São Joaquim também é representado como um homem maduro e sua esposa também recebe o anúncio do anjo Gabriel.

A iconografia tradicional associada a São Joaquim o representa idoso, calvo, com barba e cabelos brancos, tendo como atributo o cajado, e mais raramente um cesto com pombos. Tal cajado remete ao tema do casamento com Sant'Ana e à paternidade de Maria, enquanto os pombos remetem à oferenda ao templo, em agradecimento à gravidez de sua mulher já madura. Como nas imagens de “São José de Botas”, a iconografia de São Joaquim também descreve que o santo chegaria à Jerusalém Celeste em montaria para reencontrar a esposa.

Nesta imagem, pertencente à Igreja Nossa Senhora da Conceição de Raposos (MG) e que fazia par com uma Sant'Ana Mestra em nicho lateral, Joaquim é representado à semelhança de outro São Joaquim

de Aleijadinho, do Museu Arquidiocesano de Mariana, que originalmente se encontrava na Igreja de Bom Jesus do Matozinhos de Congonhas. O São Joaquim de Congonhas apresenta um movimento que Germain Bazin descreveu como um “rodopiar de alegria”. Apesar das semelhanças, a posição dos pés da imagem em exibição é mais estável e oposta à postura da outra, que por sua vez exhibe um panejamento mais movimentado.

Tanto quanto graciosa, a imagem de São Manuel é misteriosa: um santo oriental, vindo da Pérsia, que surge somente em textos apócrifos — estranhos aos textos canônicos da Igreja Católica —, mas que conquista fiéis em Portugal e alcança a religiosidade da capitania de Minas Gerais.





Enviado com seus irmãos, Jabel e Ismael, como diplomata persa a Roma, Manuel é bem recebido em sua missão de paz pelo Imperador Juliano. Entretanto, ao se recusarem a presenciar os sacrifícios pagãos do Imperador, eles são presos e martirizados.

Em seu martírio, Manuel e os irmãos são torturados e finalmente degolados. Na representação de Aleijadinho, São Manuel tem o corpo perfurado por cravos, que atravessam seus ouvidos e as laterais do peito, e traz no pescoço a marca de sua decapitação. Em pé e com as mãos postas, leva à cintura um pano belamente drapeado e, à ca-

beça, um resplendor de prata. Toda a composição é bastante serena e vertical, exceto pelos braços, pés e cravos diagonalizados.

A imagem cujo processo de restauro testemunhamos é proveniente da Igreja de Nossa Senhora do Bonsucesso de Caeté (MG), e conjectura-se que faça par com a de Santa Luzia da mesma igreja — pela semelhança em tamanho, fatura e até mesmo representação da face.

Como essa, muitas outras imagens de São Manuel existem em coleções particulares, sendo algumas mais ou menos contemporâneas e seguindo o mesmo programa

iconográfico: mesmos elementos de martírio, postura e composição. Certamente, a imagem que observamos aqui se destaca pela erudição, notável em suas proporções corporais, nas expressões faciais e no panejamento que envolve a cintura — sendo as demais imagens possivelmente produzidas a partir da referência do grande mestre.

Ainda que nos pareça uma figura exótica, oriental, de uma região geralmente pouco associada aos primeiros séculos do cristianismo, sabemos que São Manuel contava com uma devoção muito intensa em Portugal — o que parece ter se estendido à América Portuguesa.















O restauro

Restaurar significa a ação de intervir em um bem cultural ou artístico danificado de forma a devolver sua integridade física, suas características estilísticas, sem alterar os elementos pertinentes à autoria, idade, procedência ou qualquer outro que remeta à identidade e reconhecimento dos valores que lhe são intrínsecos. É essencial que o trabalho seja elaborado pela leitura do objeto em questão a partir de seus aspectos histórico, estético, matérico e mesmo sociológico, tornando-se assim o restauro uma função interdisciplinar com a participação, além do profissional conservador/restaurador, do historiador, bem como do químico, do físico, do biólogo, do sociólogo, entre tantos outros que venham possibilitar o desvendamento de todos os elementos significantes de sua existência.

A partir da definição básica do que é uma restauração, já se evidencia que, antes de ser iniciada a exposição na Casa Fiat de Cultura nas três peças atribuídas a Aleijadinho e sua Oficina, foram necessárias etapas prévias.

A princípio houve o trabalho in loco, em Raposos, Caeté e Mariana, sucessivamente, onde foi analisada cada uma das peças em seu local de permanência. A situação à qual a peça está submetida muitas vezes diz muito sobre as degradações identificadas. O diagnóstico é feito baseado nos danos percebidos e nas possíveis causas que os provocaram. A indagação direta à comunidade que a resguarda, os fatos históricos ou mesmo folclóricos que lhe dizem respeito; a relação dos fiéis com tal representação e muito mais são aspectos também levan-

tados. O contato com a peça e a análise neste momento são realizados por exame organoléptico (a olho nu, com lupas de mão e de pala). A peça é fotografada em várias posições, enfocando detalhes com vistas a identificar suas especificidades e cada um de seus danos.

De posse desse material é então feito o levantamento bibliográfico, os estudos estilísticos a partir de análises composicionais, modulações, cânones, bem como as análises iconográficas, hagiológicas, que vão auxiliar nas proposições da intervenção a ser realizada. Amparado ainda nas mais de 40 Cartas de Patrimônio que contêm conceitos e diretrizes que norteiam as restaurações e são reconhecidas internacionalmente, o projeto é elaborado com o mapeamento dos danos e o procedimen-





to a ser adotado diante de cada um dos problemas identificados. Aqui é detalhada a ação com definição de testes, exames específicos, materiais a serem utilizados e a maneira como serão realizados os procedimentos.

O projeto com os textos, estudos esquemáticos e fotográficos é encaminhado para os órgãos de patrimônio responsáveis, no caso das três peças é o Patrimônio Federal – Iphan para aprovação. Segue também para as arquidioceses proprietárias do acervo – de Belo Horizonte e de Mariana.

Após as devidas liberações e definidas as condições apropriadas de recepção das peças (levando em conta o seguro das mesmas e os espaços para execução do trabalho, que além de espaço expositivo passa a ser um ateliê de restauro, com

as condições climáticas e de iluminação exigidas), é a hora de fazer o seu traslado.

Para a retirada são realizadas pequenas atitudes relativas à manutenção de cuidados para o transporte, que são fixações pontuais de desprendimentos mais graves de pinturas ou cuidado com partes que porventura possam estar com risco de se soltar do conjunto. A peça é cuidadosamente embalada com papéis neutros e macios e acomodada em caixa de madeira forrada com grossa camada de espuma. Ela deve ser posicionada de forma a não se movimentar durante o percurso, mas ao mesmo tempo não sofrer nenhum tipo de pressão que possa expô-la a novos estragos. O processo começa a ser documentado, com filmes e fotografias desde esse início. Elas são transportadas em caminhão baú fechado.

A exposição-vitrine de um trabalho de restauro em curso é uma eficiente forma de educação patrimonial, hoje reconhecida como uma das principais iniciativas para possibilitar a preservação dos patrimônios históricos e artísticos mundiais.

Na Casa Fiat de Cultura, o que pôde ser observado foi a curiosidade e o interesse demonstrados pelo significativo número de visitantes, especialmente nas visitas mediadas, quando surgiram as perguntas mais surpreendentes, o que torna lícito reconhecer a importância da iniciativa diante de tão grande demanda apresentada. O diálogo profícuo certamente deixará um legado didático de extrema relevância, não só para a profissão do restaurador, como para o nosso importante acervo artístico cultural, tombado ou não.

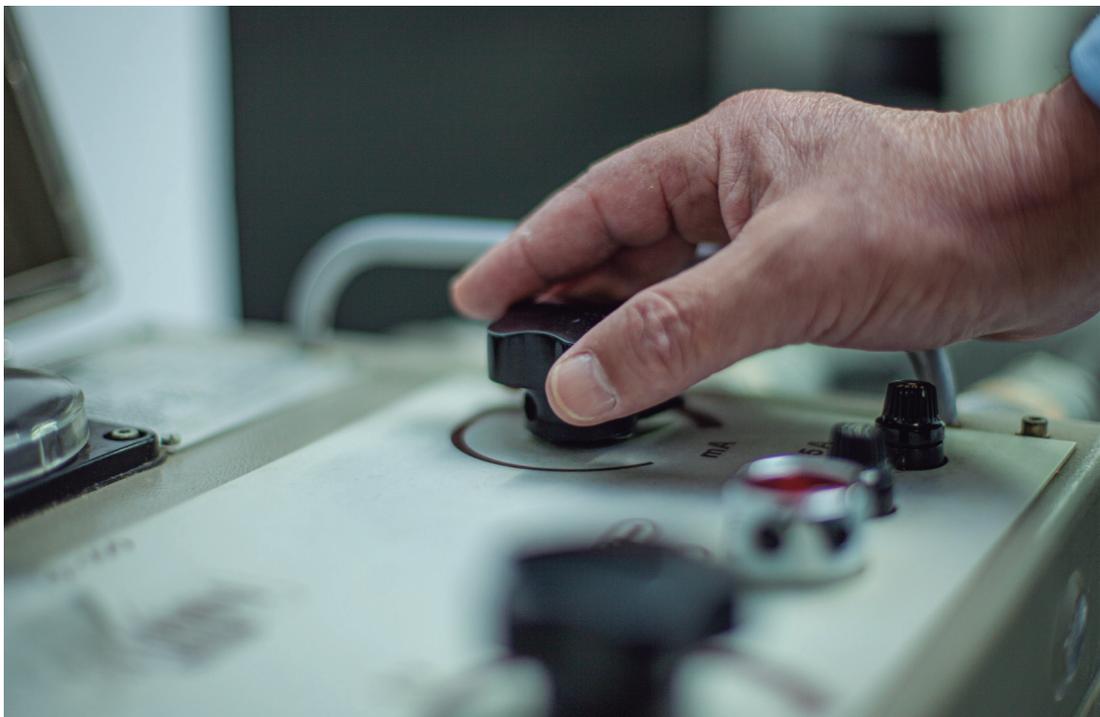
A ciência do restauro

O fluxo de trabalho em um restauro, por mais meticuloso que seja, é dinâmico e complexo nas perspectivas da interdisciplinaridade e da composição das informações e conhecimento para a tomada de decisões. Dentre as diversas estruturas e conceitos utilizados estão algumas etapas que trazem uma leitura mais completa do objeto que suportará as intervenções do restaurador. Diante disso, a ciência, que nos últimos dois anos ganhou popularidade com a corrida para a produção de vacinas contra a Covid-19, contribui para o restauro, em processos que, guardadas as proporções, mostram o quanto a ciência não apenas se faz presente em melhorar a vida das pessoas, mas também em manter o patrimônio artístico-cultural produzido pela humanidade.

Para conhecer mais as obras atribuídas a Aleijadinho - Sant'Ana Mestra, São Joaquim e São Manuel - são necessárias algumas etapas justamente utilizando técnicas e processos científicos. Com isso, são realizadas fotos científicas, raio X e descupinização para conhecer as peças além do que os olhos enxergam e a história conta.

Ao chegarem na Casa Fiat de Cultura, local do ateliê de restauro vivo, as três obras começaram a passar por esse período de estudo, nessa abordagem com o uso da ciência. As fotos científicas são mais do que simplesmente registro de imagens: são utilizados luz ultravioleta, que permite perceber a presença de pinturas de diferentes períodos; o uso de infravermelho também se faz presente para mostrar uma





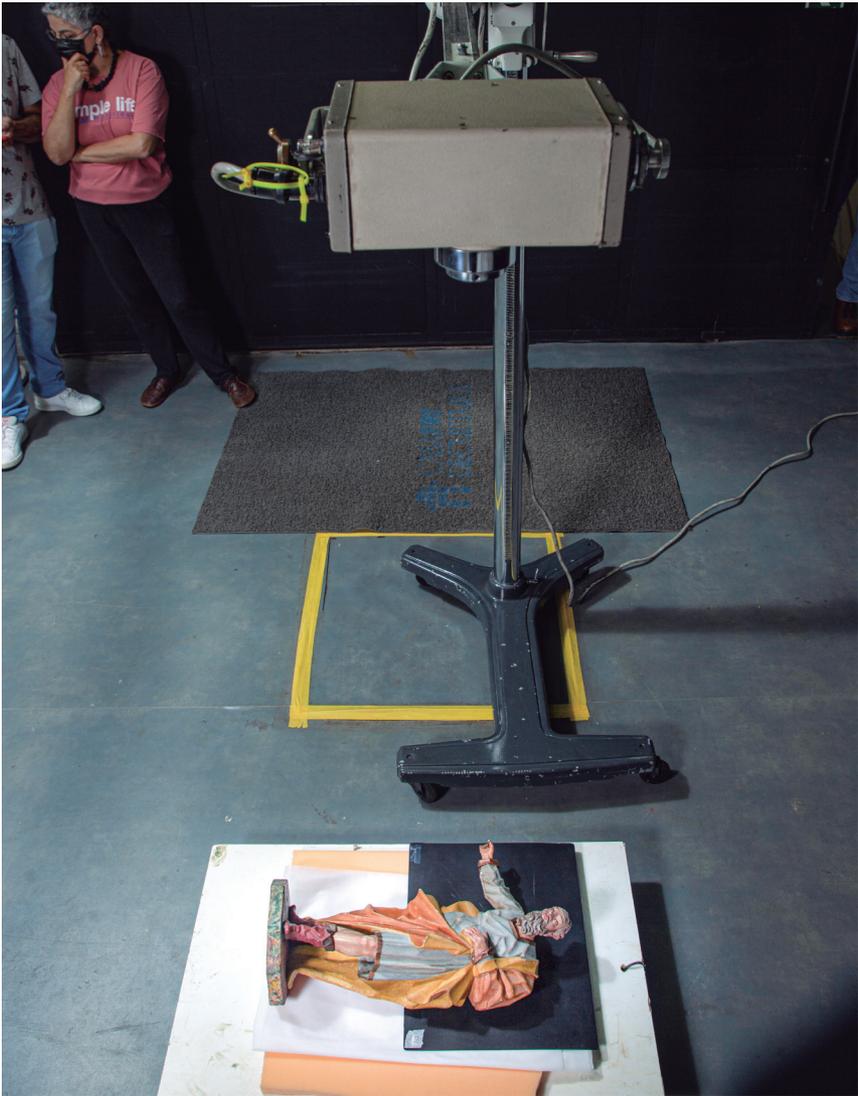
leitura do desenho subjacente, ou seja, o que está embaixo da pintura atual. O resultado é uma foto em preto e branco com o detalhamento de linhas mais evidentes.

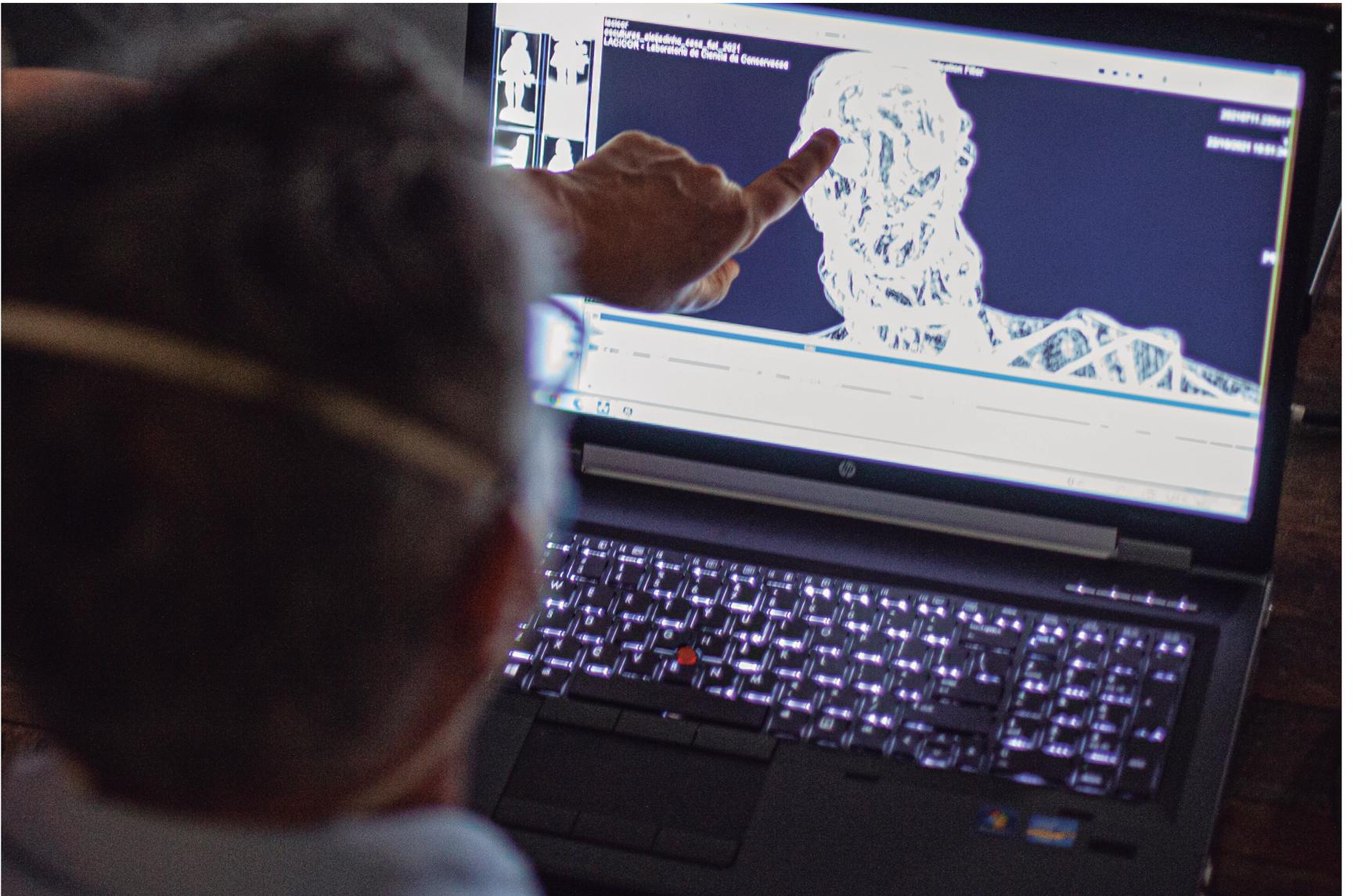
Já o outro importante exame feito nos objetos é o raio X. Com ele, é possível ver o interior da peça e notar, por exemplo, o tipo de olhos de vidro das obras, já que nesse caso, duas delas – São Joaquim e São Manuel – têm olhos de vidro. Só por meio desse processo é possível perceber que a de São Manuel tem apenas uma calota de vidro, uma “casquinha” para fazer o papel de olho. Por sua vez, na de São Joaquim é possível notar que é uma “bolota” branca, ou seja, uma

esfera densa de vidro. Além disso, o raio X mostra como são as formas de união dos blocos de madeira, pois o tórax de uma imagem pode ser único e os membros de braços, por exemplo, serem de outros blocos e encaixados por meio de cravos ou cavilhas de madeira (antigamente não se tinha pregos como os de hoje e eram então produzidos pelos próprios escultores).

Por fim, a parte científica aqui tratada também proporciona uma outra importante etapa: descunipização, processo para eliminar os insetos xilófagos, conhecidos como cupins. O processo consiste em colocar a peça dentro de uma bolsa de plástico especial de barreira de

oxigênio e hermeticamente vedada. São instaladas válvulas para inserir nitrogênio e para deixar o oxigênio sair totalmente. O controle é feito por meio de medidores específicos quanto a umidade e nível de oxigênio e, conforme necessário, são colocadas gotas de água em um material poroso que fica dentro da mesma bolsa para controlar a umidade. O nitrogênio é reintroduzido sempre que o nível de oxigênio sobe. Todo o processo de descunipização é monitorado durante trinta dias para que não apenas os cupins sejam eliminados, mas também os ovos dessa espécie. Após aberto, é feito um trabalho de barreira química que serve como imunizante para evitar uma nova infestação.







O restauro na Casa Fiat de Cultura

A Casa Fiat de Cultura foi palco para o ateliê de restauro vivo de três importantes obras atribuídas a Aleijadinho: Sant’Ana Mestra, pertencente a comunidade de Chapada de Ouro Preto (MG), São Joaquim, do acervo da Paróquia de Nossa Senhora da Conceição, de Raposos (MG) e São Manuel (MG), da Paróquia de Nossa Senhora do Bonsucesso, de Caeté (MG). O público pôde conferir por meio de conteúdo online e presencialmente. O complexo trabalho de restauro foi desenvolvido ao longo do segundo semestre de 2021 e concluído em fevereiro de 2022, de acordo com os diferentes estágios de conservação e as necessidades de intervenções específicas a cada uma delas. Todo o processo técnico, que fez parte da iniciativa “Aleijadinho, arte revelada: o legado de um restauro na Casa Fiat de Cultura”,

foi feito pela empresa especializada Grupo Oficina de Restauro, com a coordenação de Rosângela Reis Costa e acompanhamento do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

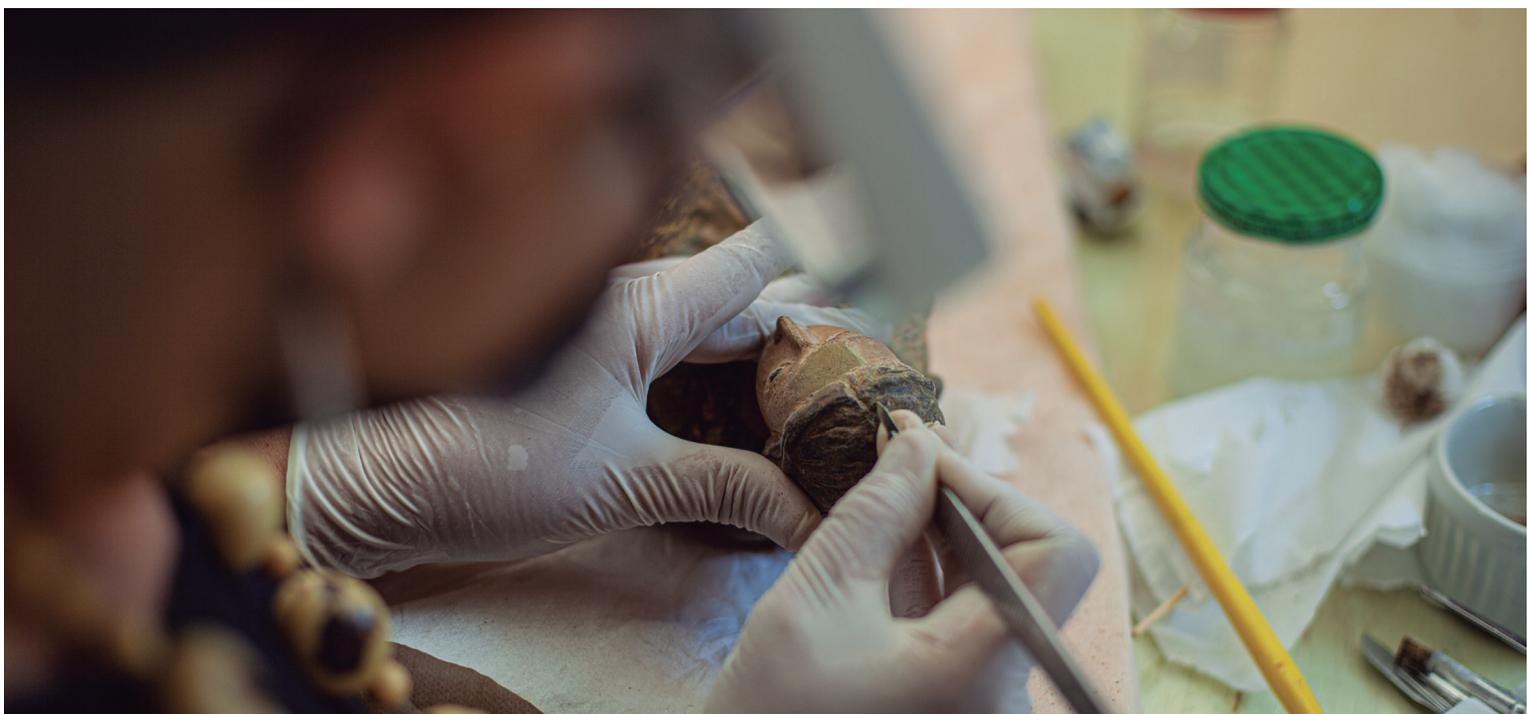
O trabalho começou, contudo, antes mesmo dos objetos chegarem à Casa Fiat de Cultura. A equipe de restauro visitou os três locais de origem – que no caso de Sant’Ana Mestra aconteceu em Mariana (MG), já que a obra fica sob guarda do Museu de Arte Sacra.

Passada a etapa de projeto, estudo e consolidação, as obras foram submetidas a processos científicos e então testes para definir os materiais para limpeza, preenchimento e pintura. Nas obras em questão o que se viu foram três situações distintas.

São Manuel não teve intervenção anterior de maior grau. A pintura se mostrou sendo a original, mas com a necessidade de realizar limpeza com diferentes tipos de produtos específicos para tal. A limpeza da carnação, que representa a cor da pele, se mostrou mais fácil proporcionalmente a do panejamento, que é a forma pela qual o artista representa as roupas das figuras, obtendo efeitos plásticos de suas cores, texturas e movimento. Paralelamente foi feito o preenchimento com resina própria para reparar as junções de madeira, as fissuras e rachaduras que ocorreram com o tempo. Ao final do preenchimento, foram revestidas com

massa branca de preparação para a reintegração cromática, feita com tinta preparada a base de pigmento e verniz, próprio para este fim. Isto resulta na dissimulação das perdas de forma a oferecer uma leitura o mais íntegra possível da peça.

No caso de São Joaquim foi identificado que a pintura mais antiga foi totalmente removida restando esta atual que foi realizada há 100 anos, conforme pode ser conferido no registro na parte de trás da obra datado de dezembro de 1921. Mesmo não sendo original, é uma pintura que também tem história e, por isso, o trabalho foi manter essa pintura centenária.





Por sua vez, a imagem de Sant'Ana Mestra já tinha um histórico de restauração feito na década de 1960. Porém, a técnica utilizada à época era de reintegração encáustica, que era uma tinta à base de cera e que atualmente não se usa. Na Casa Fiat de Cultura ela foi a última a ter o processo de restauro finalizado por se tratar de uma obra maior, com mais elementos e pela necessidade emergente do processo de descupinização. O raio X revelou cravos, formas não vistas à olho nu. Mostrou ainda uma forma de cabelo em Sant'Ana sobre a testa da imagem que, graças ao raio X, se tornou uma descoberta relevante ao projeto de restauro. Além disso, descobriu-se um padrão de pintura três camadas abaixo da que estava aparente.

O conceito fundamental do restauro se baseia na continuidade da história da peça, sendo assim a linha de raciocínio prevalente é de que no futuro outras pessoas poderão fazer o mesmo processo. Este não é um trabalho pretensioso que se imagina ser melhor até mesmo frente a futuras novas tecnologias de restauro. O processo e o trabalho de restauro são semelhantes à ação na Casa Fiat de Cultura: é vivo. Portanto, a restauração permite o máximo de leitura possível para que futuros restauradores possam ter informações e descobertas importantes de hoje para usar a inovação que só o futuro poderá dizer quais e como serão.

Passo a passo



1

PESQUISA E COLETA

O processo de restauro começa na pesquisa das informações históricas do objeto a ser restaurado, matéria, forma, estilística, iconografia dentre outros pontos para produzir o projeto de restauro. A partir disso, é feita a coleta da obra em seu local de origem, com os devidos cuidados.



2

ANÁLISE CIÊNTEFICA



Depois de chegar ao ateliê de restauro, as imagens foram estudadas já com amparo científico, aparatos de análise de imagens, principalmente: fotos científicas, uso de ultravioleta e imagens em raio X. Tudo isso possibilita conhecer a peça por dentro e por fora, com suas características de montagem, desenhos, dentre outras possíveis descobertas.



3

DESCUPINIZAÇÃO

Uma parte importante do tratamento é o da descupinização. Nas três peças foi identificado, em um nível maior ou menor, algum ataque dos insetos xilófagos, os cupins. As obras ficam em uma bolsa de plástico específica. Esse tratamento consiste na introdução do nitrogênio através de válvulas e com as outras abertas a expulsão de todo o oxigênio do interior da bolsa. As esculturas devem permanecer dentro do ambiente de anóxia, sem oxigênio nenhum, por trinta dias. Ao retirar as obras da bolsa, é feita a barreira química (imunização) com produtos especiais.



4

TESTES DE LIMPEZA

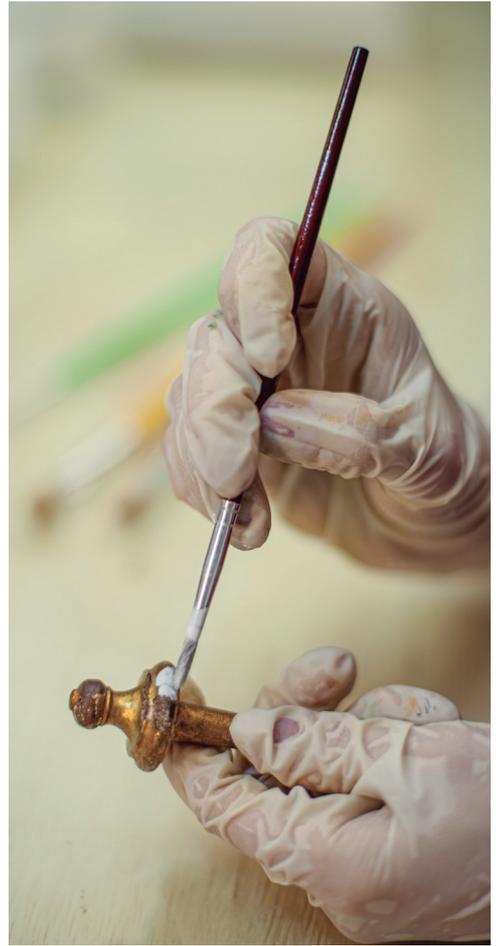
Nessa etapa são realizados testes para saber exatamente qual produto será utilizado para fazer a limpeza dos objetos em restauro, a remoção de alguma repintura ou de um retoque de alguma intervenção inadequada. Para isso, são utilizados solventes e uma espécie de cotonetes *swab* em cada parte das obras, seja na carnação, que é a parte da pele, ou no panejamento, que é a representação da roupa da imagem. Cada teste é catalogado e analisado com lupa.



5

PREENCHIMENTO E PINTURA

Paralelamente é feito o preenchimento com massa própria – pó de serra de madeira com as resinas próprias – das pequenas reparações entre as junções da madeira, das fissuras e rachaduras que ocorreram com o tempo. Com isso, é feito o acabamento com massa branca de preparação que é possível nivelar a área e fazer a parte da apresentação estética com a tinta propriamente dita, sempre que necessário. O processo de restauro é concluído com a aplicação de uma camada de verniz de proteção com brilho rebaixado atendendo as características próprias das peças.



Antes e depois















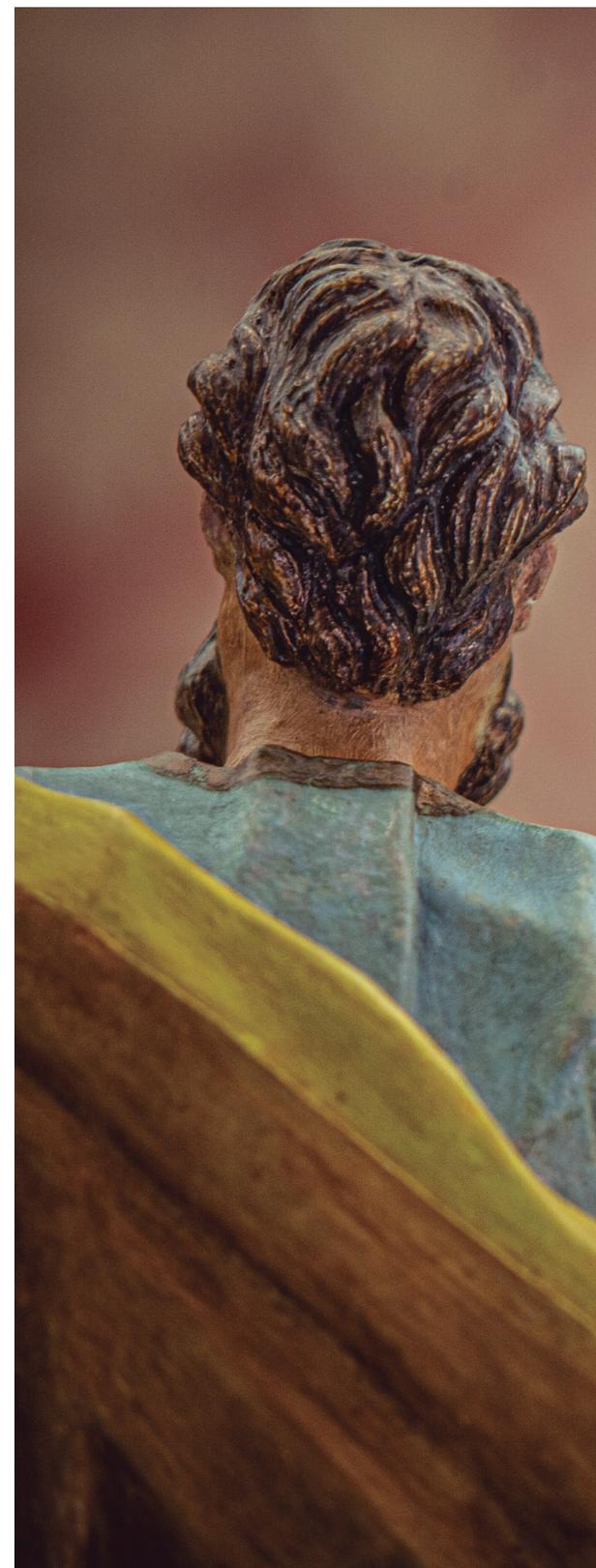
O legado

Antônio Francisco Lisboa suscita-nos a trajetória não de um gênio fora de seu tempo, que representaria a “nação antes da nação”, mas de um homem pardo, filho de uma mulher negra escravizada e de um mestre português em Vila Rica. Como outros homens pardos de sua época, conseguiu destacar-se na rígida estratificação social da América Portuguesa através da arte.

Assim, para a História da Arte no Brasil, Antônio Francisco Lisboa representa uma matriz artística e arquitetônica fundamentalmente mestiça, em vez de simplesmente colonizada e atrelada diretamente aos mestres portugueses ou às gravuras dos demais países europeus.

A obra de Aleijadinho floresceu da estreita margem de autonomia que a sociedade de Vila Rica tanto almejava alcançar.

Ao longo do século XX, o mito de Aleijadinho expandiu-se das notícias de Rodrigo Bretas de 1858 para os círculos dos modernistas. Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, entre tantos outros literatos, dedicaram obras a Aleijadinho, empreendendo diversas viagens a Ouro Preto — novo epicentro do culto modernista. Germain Bazin, historiador da arte e curador do Museu do Louvre, não poupou elogios ao mestre, considerando-o como o “último dos grandes imagistas cristãos”.







A partir de 1937, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) tornou-se o grande responsável pela atribuição e conservação das obras de Aleijadinho, das igrejas que as abrigavam e até das cidades coloniais mineiras. Contudo, o SPHAN também impulsionou o mito, instrumentalizando-se da memória de Aleijadinho, nutrindo a conveniência política do nacionalismo.

Há, contudo, um porvir em Aleijadinho que podemos ainda construir: ao conservar e restaurar suas obras, visamos preservar seu legado para as próximas gerações. O registro, por parte da UNESCO, do conjunto de Congonhas como Patrimônio Cultural Mundial denota o

reconhecimento da importância da obra de Aleijadinho e da arte colonial mineira em âmbito mundial.

Desconstruir o mito de Aleijadinho visa apenas à reconstrução de sua história — e da identidade da população mineira. Uma identidade que já não carece de nacionalismos mal colocados, de mitos fundadores, de gênios “fora de seu tempo”, mas que também não habita apenas os arquivos e museus. Tratamos de um Aleijadinho vivo, que ainda reside nas igrejas e capelas que são abraçadas pelas comunidades e que compõem nossas paisagens. Com este restauro e com esta exposição, a Casa Fiat de Cultura contribui com a identidade, a memória e o futuro dos mineiros

Bibliografia resumida

ALEIJADINHO; WHITAKER, Renato de Almeida; UFBA. Antônio Francisco Lisboa: o Aleijadinho. Salvador: UFBA, Universidade Federal da Bahia; Museu de Arte Sacra da Bahia, 2002.

ANDRADE, Mário de. O Aleijadinho e Alvares de Azevedo. Rio de Janeiro: R. A., 1935.

ANDRADE, Rodrigo M. F. de. Artistas coloniais. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

ÁVILA, Affonso. Barroco mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação. São Paulo: Melhoramentos; Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1980.

ÁVILA, Cristina; ALEIJADINHO; CARVALHO, Márcio. Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho: artista síntese. Itaúna, MG: Universo Cultural, 2014.

BAZIN, Germain. O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil. Rio de Janeiro: 1971.

BRETAS, Rodrigo José Ferreira; SANTIAGO, Silviano; BRAGANÇA, Jomar. Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BURY, John; OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Arquitetura e arte no Brasil colonial. São Paulo: 1991.

CAMPOS, Augusto de. Balanço da bossa e outras bossas, São Paulo: Perspectiva, 1974.

CARVALHO, Feu de. O Aleijadinho (Antônio Francisco Lisboa). Belo Horizonte: Edições Historicar, 1934.

DANGELO, André Guilherme Dornelles.; BRASILEIRO, Vanessa Borges. O Aleijadinho arquiteto e outros ensaios sobre o tema. 1. ed. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2008.

DEL NEGRO, Carlos. Escultura ornamental barroca do Brasil: portadas de igrejas de Minas Gerais. Belo Horizonte: Edições Arquitetura, 1961.

FAVARETTO, Celso. Tropicália: alegoria, alegria, São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FREUDENFELD, Rudolf Armin. O Aleijadinho, mestre Antônio Francisco. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1954.

GRAMMONT, Guiomar de. Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro, Rio de Janeiro: DP & A editora, 2002.

JARDIM, Márcio. O Aleijadinho: uma síntese histórica. Belo Horizonte: Stellarum, 1995.

JARDIM, Márcio; PINTO, Herbert Sardinha.; COIMBRA, Marcelo. O Aleijadinho: catálogo geral da obra : inventário das coleções públicas e particulares. Itu, SP: IGIL - Industria Grafica Itu, 2011.

KELLY, Celso. O profeta Aleijadinho. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.

LANARI, Cassio. Rodrigo José Ferreira Bretas: biógrafo do Aleijadinho : informação biográfica. Belo Horizonte: UFMG, Centro de Estudos Mineiros, 1968.

LIMA JUNIOR, Augusto de. O Aleijadinho e a arte colonial. São Paulo: Edição do Autor, 1942.

MARIANNO, José. Antônio Francisco Lisboa. Rio de Janeiro: 1945.

MENEZES, Ivo Porto de. Antônio Francisco Lisboa. Belo Horizonte: C/Arte, 2014.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro

de. Aleijadinho: passos e profetas. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. O rococó religioso no Brasil: e seus antecedentes europeus. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; IPHAN. O Aleijadinho e o Santuário de Congonhas / Aleijadinho and the Congonhas Sanctuary. Rio de Janeiro: IPHAN: Monumenta, 2006.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos; SANTOS, Antônio Fernando Batista dos. O Aleijadinho e sua oficina: catálogo das esculturas devocionais. 2. ed. Rio de Janeiro: Capivara, 2008.

PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Pela mão de Alice. São Paulo: Cortez, 1997.

SCHWARTZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969, in: O pai de família e outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHWARTZ, Roberto. Verdade tropical: um percurso

SMITH, Robert Chester; GAUTHEROT, Marcel.; SMITH, Robert Chester. Congonhas do Campo. Rio de Janeiro: 1973.

VASCONCELOS, Diogo de. História antiga das Minas Gerais. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1974.

VASCONCELOS, Silvio de. Vida e obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. São Paulo: Comp. Ed. Nacional; Brasília: INL, 1979.

VELOSO, Caetano. Verdade tropical, São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Ficha técnica das obras



Sant'Ana Mestra (séc. XVIII)

Atribuída a
Antônio Francisco Lisboa,
o Aleijadinho

Madeira policromada
78,0 x 45,5 x 36,0 cm

Capela de Sant'Ana –
Chapada de Ouro Preto, MG
Arquidiocese de Mariana, MG



São Joaquim (séc. XVIII)

Atribuída a
Antônio Francisco Lisboa,
o Aleijadinho

Madeira policromada
e olhos de vidro
57,0 x 35,5 x 18,5 cm

Paróquia de Nossa Senhora da
Conceição – Raposos, MG
Arquidiocese de Belo Horizonte, MG



São Manuel (séc. XVIII)

Atribuída a
Antônio Francisco Lisboa,
o Aleijadinho

Madeira policromada
e olhos de vidro
103,0 x 36,5 x 24,0 cm

Paróquia de Nossa Senhora
do Bonsucesso – Caeté, MG
Arquidiocese de Belo Horizonte, MG

Ficha técnica

Casa Fiat de Cultura

Conselho Deliberativo

Presidente

Antonio Filosa

Conselheiro

Massimo Cavallo

Diretoria

Diretor Presidente

Fernão Silveira

Diretores

Carlos Kitagawa

Frederico Battaglia

Márcio de Lima Leite

Empresas Mantenedoras

Stellantis

FCA Fiat Chrysler Automóveis

Brasil Ltda.

FCA Fiat Chrysler Participações BR

Brasil Ltda. (FDB)

FCA Fiat Chrysler Rimaco Brasil

Corretagem de Seguros Ltda.

Gestão da Experiência Cultural

Ana Vilela

Coordenação de Conteúdo e Comunicação

Bia Starling

Colaboração

Bruno Torquato

Cacá Duarte

Fernanda Blom

Mariana Gonzaga

Coordenação do Programa Educativo

Clarita Gonzaga

Educadoras

Ana Carolina Ministério

Flávia Salvador

Naíra Duarte

Taiane Costa

Gestão Administrativa - Financeira e Produção

Hertz Alves

Administrativo-financeiro

Camila Lessa

Estagiário

Bruno Vinícius Ferreira

Coordenação de Produção

Ludmilla Dourado

Produtores

Bernardo Oliveira

Tábata Nocchi

Colaboração

Bárbara Rafaella Moreira Silva Neves

Assessoria de Imprensa e Relações Públicas

Personal Press

Polliane Eliziário

Marinha Luiza

Raquel Braga

Ficha técnica exposição

Aleijadinho: Arte Revelada
o legado de um restauro na Casa Fiat de Cultura

Realização

Ministério do Turismo
Casa Fiat de Cultura

Pesquisa histórica e Curadoria

Liszt Vianna Neto

Restauro

Grupo Oficina de Restauro

Coordenadora

Rosângela Reis Costa

Restauradoras

Giulia Alcântara Cavalcante
Roseli Aparecida Alves Cota
Maria Tereza Dantas Moura

Análise e Documentação Científica

iLAB - Laboratório de Documentação Científica por Imagem - CECOR - EBA/UFMG*

Coordenador

Alexandre C. Leão

Fotógrafos

Alexandre Costa
Danielle Luce Cardoso

LACICOR: Laboratório de Ciência-da Conservação - CECOR - EBA/UFMG*

Coordenador

Luiz Antônio Cruz Souza

Técnicos

Cláudio Nadalin
José Raimundo de Castro Filho

*CECOR: Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis

EBA: Escola de Belas Artes

UFMG: Universidade Federal de Minas Gerais

Projeto de expografia

Drawa Arquitetura
Paulo Waisberg
Diogo Carvalho
Miriam Waisberg

Execução da expografia

Fala Cenários!
Antônio Oscar

Identidade visual

Yannick Falisse

Audiovisual

Studio Cerri
Alessandro Cerri
Alexandre Perdigão
Cleuri Souza Lopes
Léo Fontes
Rodrigo Oliveira de Medeiros
Thalisson Fontes Pinto
Magrelo Starling
Wal Moraes

Videowall e projeção

Audiovisual Criativo
Ian Lara

Plotters

Artwork
Júlio Abreu

Iluminação

Beligh
Samuel Betts | Projeto de Luz

Multimídia e Sonorização

Estúdio Preto e Branco

Luiz De Franco Neto
Murilo Celebrone

Música

Música do Barroco Mineiro,
Álbum 2021
Antonio Carlos de Magalhães –
Cravo

Tour Virtual

VIU360
Leo Lachini

Transporte

Mudanças Damasceno

Seguro

Liberty Seguros
Corretora Fiat Chrysler Rimaco

Instituições Emprestadoras

Arquidiocese de Belo Horizonte
Arquidiocese de Mariana
Mitra Arquidiocesana de
Belo Horizonte

Agradecimentos

Ana Brant
Ana Carolina Neves Miranda
Ana Conceição Guimarães
Andréia Rosa
Angelo Oswaldo de Araújo Santos
Capela de Sant'Ana - Chapada de
Ouro Preto, MG
Carlos Antonio Barbosa
Christian Coelho
Cibele Andrade
Côn. Nedson Pereira de Assis
Diego de Paula Silva
Dom Airton José dos Santos
Dom Walmor Oliveira de Azevedo
Eliete Amaral de Andrade
Ellen Dias
Fabiana Martins Souza
Fabricio Biondo
Fernanda Batista Gomes
Gustavo Redó
Humberto Luiz Peixoto
Ilza da Conceição Ribeiro dos Anjos
IPHAN-MG - Instituto do Patrimô-
nio Histórico e Artístico Nacional

Juliana Almeida
Júlio Cecílio Pereira
Luiz Antunes
Liliana Gonzaga Jayme
Marcus Brier
Maria de Lourdes Oliveira
Maria Goretti Gabrich Fonseca
Freire Ramos
Maria Margareth Monteiro
Museu de Arte Sacra de Mariana
Natália Azevedo
Paróquia de Nossa Senhora da
Conceição – Raposos, MG
Paróquia de Nossa Senhora do
Bonsucesso – Caeté, MG
Pe. Fernando Lima Almeida
Pe. Nilson Moreira Santana
Rafaela Vieira
Roberto Baraldi
Silvanir Silva
Sandra Regina Lucas da Silva
Secretaria Municipal de Cultura e
Patrimônio de Ouro Preto
Ubirajara Teixeira

Ficha técnica catálogo

Edição e Produção

Casa Fiat de Cultura

Coordenação editorial

Ana Vilela

Pesquisa histórica, textos e curadoria

Liszt Vianna Neto

Texto O restauro

Grupo Oficina de Restauro

Rosangela Reis Costa

Revisão

Bia Starling

Bruno Torquato

Clarita Gonzaga

Fernanda Blom

Marinha Luiza

Raquel Braga

Fotografias

Studio Cerri

Breno Saturnino (página 17)

Pedro Carrilho (página 18)

12 Cliques (Página 21)

Produção e Projeto Gráficos

Yannick Falisse

Impressão e acabamento

Rona Editora

Acompanhe a Casa Fiat de Cultura nas redes sociais e assista a websérie da exposição no YouTube por meio do link: <https://bit.ly/WebserieAleijadinhoCFC>

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Brasil. Ministério do Turismo
Aleijadinho, arte revelada : o legado de um restauro na Casa Fiat de Cultura / organização Casa Fiat de Cultura ; curadoria Liszt Vianna Neto. -- Belo Horizonte, MG : Casa Fiat de Cultura, 2022.

ISBN 978-85-94442-01-7

1. Aleijadinho, 1728-1814 2. Arte barroca - Brasil 3. Artes plásticas - Exposições - Catálogos 4. Arte - Exposições - Catálogos I. Casa Fiat de Cultura. II. Vianna Neto, Liszt. III. Título.

22-98515

CDD-709

Índices para catálogo sistemático:

1. Artes plásticas : Exposições : Catálogos 709

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

ISBN: 978-85-94442-01-7

