



Oratórios em estilo D. José I:

A arte e a fé nos objetos da vida privada produzidos em Minas Gerais no século XIX.

Maria Alice Honório Sanna Castello Branco  
Mestre em História e Crítica da Arte/EBA/UFRJ  
Doutoranda do PPGAV/EBA/UFMG/Preservação do Patrimônio  
Professora do Curso de Conservação e Restauração/ EBA/UFMG  
alicesannacb@gmail.com

Neste artigo apresento parte de minha pesquisa de mestrado desenvolvida entre 2006 e 2008, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Trata-se do estudo de uma série de oratórios em estilo D. José I, cuja filiação estilística é o rococó religioso, produzidos em Minas Gerais no século XIX.

O interesse em estudar essa tipologia de oratórios destinados à vida privada surgiu em 2001 ao escolher um exemplar, pertencente ao acervo do Museu Mineiro, como trabalho final da especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Este trabalho de cunho teórico e prático, realizado sob orientação do professor Marcos Hill, contemplava tanto uma análise histórica quanto o tratamento de conservação da peça, realizado no Laboratório de Escultura do Centro de Conservação e Restauração do CECOR/ UFMG.

Ao examinar pela primeira vez aquele oratório, três aspectos chamaram atenção. Em primeiro lugar, o fechamento em vidro da parte frontal. A peça de vidro foi perfeitamente colocada em um sulco entalhado no móvel de madeira. O segundo aspecto, a presença de uma palmeta dourada de tamanho exagerado em relação ao corpo do móvel, entalhada no cume. Este ornamento em forma de folha de palma caracteriza essa tipologia – e não a forma da rocalha, intrinsecamente associada às manifestações plásticas do rococó. Por fim, percebi a disposição peculiar das seis imagens religiosas distribuídas no nicho pintado em azul com rosinhas de malabar. Este parecia um cenário celeste onde cada uma das imagens havia sido fixada sobre pedestais em lugares predeterminados. As imagens representavam Cristo Crucificado, no lugar mais alto e mais central do cenário. Pouco abaixo da Cruz, em pedestais fixados no cenário, estavam Nossa Senhora da Conceição e São José de Botas, respectivamente à direita e à esquerda do Filho. Abaixo, no piso do nicho, havia as imagens



de Santa Teresa d'Avila, São João Evangelista e São Jerônimo, nesta ordem, da direita para a esquerda.

Com o olhar de conservadora-restauradora, verifiquei que a imagem de São João Evangelista destoava das demais. Embora tivesse sido esculpida no mesmo material, a pedra talco, ela era de maior porte. Além disso, sua manufatura era indubitavelmente de qualidade diferente. Quero sugerir com isso que seu tamanho desproporcional em relação às outras cinco imagens somado aos traços distintos de sua manufatura revelavam que não havia sido esculpida pelas mesmas mãos que esculpira as outras.

Por outro lado, ao procurar compreender o sentido da reunião daquelas seis imagens religiosas no mesmo oratório, a presença da representação de São João Evangelista parecia ajustada naquele cenário. Afinal, segundo os relatos bíblicos, o evangelista participara do momento mais importante da Cristandade e esteve ao lado de Maria durante o suplício de Cristo na Cruz. De tal maneira que, se na perspectiva iconológica, a representação parecia apropriada àquela composição; seu aspecto formal, entretanto, indicava inadequação em relação às outras imagens e em relação às dimensões daquele nicho. Com a apuração dos exames técnicos, a incerteza foi dissipada: havia resquícios de uma cola industrial – material inexistente antes do século XX - usada para fixá-la em seu pedestal. Ela foi, provavelmente, retirada de algum outro nicho e recolocada ali em algum intervalo da história daquele oratório, entre o tempo de sua criação e o tempo presente.

Em 2006, propus o estudo dessa tipologia como tema de mestrado. Pretendia contribuir para ampliar o conhecimento sobre esses objetos da vida privada oitocentista, até então ausentes da historiografia da arte, como havia constatado durante o período de minha especialização em conservação e restauração de bens culturais.

Entre 2006 e 2008, sob orientação da professora Cybele Fernandes Neto Vidal, desenvolvi a pesquisa cujo objetivo geral era analisar os elementos artísticos e o simbolismo das representações visuais encontradas nessa tipologia, considerando a realidade sociocultural mineira nos séculos XVIII e XIX. Para isso, delimitamos um *corpus* documental, ou seja, um conjunto de 40 exemplares, listados na tabela abaixo. Estes exemplares foram criteriosamente examinados *in loco* e fotografados, nas diversas instituições onde estão preservados.

<b>Instituição</b>	<b>Número de Exemplares</b>
Museu Mineiro, Belo Horizonte	02
Museu da Inconfidência, Ouro Preto/MG	10
Museu do Oratório, Ouro Preto/MG	02
Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora/MG	01
Museu de Arte Sacra de Caeté/MG	02
Museu Arquidiocesano Arte Sacra, Mariana	01
IEPHA/ MG	01
Museu Regional de São João del Rei/MG	01
Museu de Arte Sacra de São Paulo/SP	03
Museu de Arte Sacra da UFBA, Salvador/	15
Coleção particular	03
<b>Total</b>	<b>40</b>

Este conjunto de oratórios em estilo D. José I foi tratado preferencialmente como uma série fechada, produzida na sequência histórica de obras do rococó religioso desenvolvido em Minas Gerais a partir do período entre 1760 e 1770. Cabe lembrar que nessa década ocorreram as primeiras manifestações do estilo em Minas Gerais, com a assimilação e a adaptação desse repertório por artistas, artífices e santeiros que atuavam na região de Minas Gerais<sup>1</sup>.

A preferência pela terminologia série – e não tipologia - deveu-se à adoção do referencial teórico proposto pelo americano George Kubler para quem “os objetos que compõem uma série apresentam uma rede histórica de repetições do mesmo traço, gradualmente alteradas”<sup>2</sup>. Aliás, Kubler sublinha a necessidade de analisar os objetos artísticos tanto em seus aspectos formais quanto simbólicos. Ele enfatiza que no processo de estudo de obras de arte, negligenciar o sentido ou o ser, a essência ou a existência, deforma nossa compreensão de ambos os termos do par. A meu ver, tal proposição era pertinente tendo em vista, inclusive, minha experiência anteriormente relatada.

A opção metodológica foi realizar o estudo dos elementos formais e iconográficos por meio de comparação visual entre os 40 exemplares. Concomitantemente, foi feita uma extensa pesquisa acerca das condições históricas de produção artística e da realidade sociocultural mineira nos séculos XVIII e XIX, pela seleção de fontes de diversos gêneros. Tal pesquisa

visava estabelecer a concepção de arte vigente em Minas Gerais naqueles séculos, baseada na aplicação de modelos e convenções que compunham repertórios compartilhados por artistas, artífices e santeiros. Outro aspecto pesquisado dizia respeito à assimilação e adaptação de formas e estilemas do rococó religioso em Minas Gerais a partir do último quartel do século XVIII – de matriz germânica, segundo Myriam Ribeiro<sup>3</sup>. Sobretudo, era fundamental pesquisar as condições materiais da região mineira que possibilitaram a produção dessa numerosa série.

Quanto aos materiais de que eram feitos, podemos listar os regionais, como a madeira para o corpo do móvel e a pedra talco para as esculturas<sup>4</sup>. Além desses, havia os materiais importados, como as folhas metálicas para o douramento e o vidro plano. As folhas metálicas comprovadamente chegavam à região vindas de Portugal ou do Rio de Janeiro, onde passaram a ser manufaturadas a partir do final do século XVIII<sup>5</sup>. Entretanto, o fechamento em vidro, visualizado em todos os oratórios da série, suscitava perplexidade e interrogação quanto às circunstâncias históricas de sua acessibilidade. Dada a numerosa série produzida, devemos supor a necessidade de um abastecimento contínuo desse material no mercado mineiro. Quando esse abastecimento regular se tornou uma realidade naquela província?

A pesquisa realizada sobre a história da utilização do vidro plano no Brasil apontou a raridade de sua utilização na seqüência histórica de obras do rococó brasileiro e em obras de arquitetura religiosa e civil, realizadas entre os séculos XVI até o final da primeira década do século XIX. Este fato pode ser corroborado por estudos historiográficos da arquitetura e engenharia brasileiras entre os séculos XVI e XVIII, realizados por Paulo César Marins<sup>6</sup> e por Pedro Carlos Telles<sup>7</sup>.

Segundo Gilberto Freyre, a importação de vidro plano ocorreu somente a partir da abertura dos portos brasileiros, em 1808, sob a pressão dos interesses comerciais ingleses. As importações de vidro e de ferro enraizaram-se, mais que quaisquer outros produtos, a partir da assinatura dos Tratados de 1810.<sup>8</sup>

Ora, as condições materiais que tornaram possível a produção da numerosa série concatenaram-se somente após 1810. Dessa maneira, acredito que a possibilidade de produção desses oratórios envidraçados se deu depois do final da primeira década do século XIX e se prolongou até a oitava década do século XIX, quando ainda eram produzidos. A suposição de uma produção em data tão avançada dos anos oitocentos deveu-se à referência obtida pela localização de uma corografia oitocentista, escrita por Joaquim José da Silva e publicada em 1887 e republicada em 1997. Em seu tratado sobre a Província de Minas Gerais,

ele destacava a produção de oratórios na década de 1880 em Santa Luzia – cidade associada, segundo a tradição oral, à produção desses oratórios - ao escrever que “ali fabricam-se imagens delicadíssimas de pedra, extraída da serra, e bem assim mui lindos oratórios, que vão exportados para fora da província”<sup>9</sup>.

Contudo, se em cidades portuárias brasileiras o sortimento dessa mercadoria inglesa, a partir de 1810, pode ser comprovado historicamente, não foi possível determinar quando, a partir dessa data, o mercado da Província de Minas Gerais passou a ser abastecido regularmente de vidro plano, mercadoria essencial para a produção da série. Enfim, tais circunstâncias contradizem, inclusive, a datação dessa série por filiação estilística, uma vez que a viabilidade de acesso ao vidro plano ocorreu quase quarenta anos após as primeiras manifestações do rococó mineiro e a produção desses oratórios se estendeu pelo menos até os anos 80 do século XIX, como exposto no parágrafo anterior.

Quanto às formas visualizadas na série, correspondem à aplicação de estilemas do rococó religioso tal e qual o estilo se manifestou em outras obras dessa sequência histórica em Minas Gerais. Assim, ainda que uns não sejam cópias fiéis dos outros, observamos em todos os exemplares examinados traços comuns como a simplificação ornamental, com espaços vazios na composição, a verticalidade própria do estilo, a talha rasa, o coroamento em arco de cupido ou arbaleta, os pés de cachimbo, a paleta cromática em tons suaves, o douramento restrito aos detalhes – ao contrário do douramento pleno usado no barroco mineiro. O que está de acordo com a proposição de Kubler sobre a repetição de mesmos traços com alterações em uma série, o que constitui uma “forma do tempo”.

Abro um parêntesis para ressaltar que, antes de estudar o sentido das representações, foi realizado um exame criterioso das formas visualizadas, de modo a detectar, inclusive, adulterações que costumam ocorrer ao longo do tempo da existência dos bens culturais. Refiro-me aqui não à alterações formais durante o processo criativo, comentadas no parágrafo acima mas, especialmente, àquelas que decorrem do uso, do envelhecimento dos materiais, da conservação inadequada, de acidentes. Dentre os 40 oratórios, pude distinguir 27 exemplares íntegros e bem conservados e 13 que apresentavam alguma alteração ou dano sofridos, tais como perda, quebra ou substituição de alguma imagem para reconstituir a composição, como no caso relatado do exemplar do Museu Mineiro.

Para interpretação do sentido, foi realizada previamente a identificação de todas as invocações representadas nas seis imagens de cada um dos 40 oratórios. A identificação iconográfica permitiu conhecer o padrão recorrente na série. Esse padrão corresponde à

disposição de imagens da mesma invocação colocadas nos mesmos lugares relativos ou *topoi* nos cenários. De tal forma que nos 27 oratórios íntegros, podemos visualizar nos nichos superiores: o Crucificado; a Sagrada Parentela, representada por Nossa Senhora da Conceição, São José de Botas, Sant'Ana Mestra e São Joaquim. No canto inferior direito, por sua vez, encontramos imagens variadas representando diferentes santos e santas do devocionário católico. Além disso, nos oratórios que possuem 2 nichos, encontramos no nicho inferior, de menores dimensões em relação aos nichos superiores, um presépio completo.

Nos nichos superiores, podemos afirmar que a composição obedece a convenções clássicas do decoro, preceito fundamental em representações do sagrado. Assim, a composição apresenta um sentido ascensional que delimita a hierarquia dos temas: no lugar mais alto e mais importante do cenário, o tema mais relevante da Cristandade, a Crucificação de Jesus Cristo. Em seguida, a Sagrada Parentela, com Nossa Senhora da Conceição e São José de Botas, sempre nessas invocações, posicionados nos nichos em lugares ligeiramente abaixo e ao lado do Filho, a Mãe do lado direito e o Pai do lado esquerdo. Sant'Ana Mestra foi colocada invariavelmente em posição central no piso do nicho, aos pés da Cruz, ladeada por São Joaquim à esquerda e por uma santa ou santo intercessor à direita. Podemos supor que poderia ser o santo ou santa de predileção do devoto oitocentista, escolhido para ocupar aquela posição distinta do nicho, provavelmente uma escolha que acontecia no ato da encomenda do oratório.

É interessante frisar a função ambivalente das imagens. Digo isso porque elas podem ser lidas, como em um texto visual, como componentes de um tema, a Sagrada Família, por exemplo. Nesse caso, podemos pensar em uma condensação temática. Ao mesmo tempo, cada uma das imagens poderia ser invocada individualmente pelo devoto, em descontinuidade. É o caso, particularmente, das representações dos santos e santas de devoção ou intercessores; aqueles que ocupam a posição no canto inferior direito dos nichos.

Dentre os santos e santas intercessores, colocados no canto inferior direito, encontramos, como foi dito, uma grande variedade. Nos 40 oratórios identificamos os que listamos a seguir. Santos dos tempos bíblicos e Santos Anjos: São João Batista, Santiago Maior, São João Evangelista, São Miguel Arcanjo. Santos e santas medievais: S. Antônio de Pádua, S. Rita de Cássia, S. Sebastião, S. Luzia, S. Bárbara, S. Jerônimo, S. Francisco de Assis, S. Gonçalo do Amarante, S. Cecília, S. Luís de França, S. Catarina de Siena. Santos e santas da Modernidade: a fundadora das Carmelitas Descalças Santa Teresa D'Ávila, o fundador da

Congregação dos Mínimos São Francisco de Paula, o fundador da Congregação dos Clérigos Regulares São Caetano, o jesuíta São Francisco de Borja.

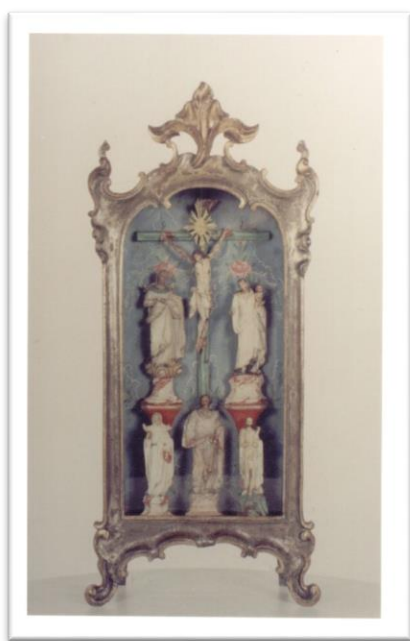
Ao identificarmos as 20 devoções mais representadas em Minas Gerais – aquelas que possuem imagens em Igrejas, retábulos ou capelas próprias para o culto público – contabilizamos 13 que figuram nessa série de oratórios da vida privada<sup>10</sup>. Entretanto, é importante frisar a ausência, nos nichos da série, de imagens de devoções associadas às irmandades e confrarias que congregavam escravos ou forros. De tal maneira que santos muito populares em Minas Gerais desde o início da ocupação após a descoberta de ouro, como Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Santa Efigênia, não foram representados em nenhum dos 40 nichos examinados dessa série.

Nos exemplares que possuem um presépio, verificamos a disposição cenográfica canônica, onde as personagens da Natividade ficam posicionadas em um semicírculo e o menino Jesus, na manjedoura ao centro. É interessante registrar que dentre todas as imagens antropomórficas configuradas nessa série apenas as imagens dos Três Reis Magos costumavam ser inteiramente policromadas.

Nessa série, os motivos ornamentais, as cores e o vidro pertencem à ordem do visual mas, ao mesmo tempo, tornam-se imagens em função de sua conotação simbólica. Por exemplo, as palmetas douradas entalhadas no alto dos frontões são elementos ornamentais que se repetem em toda série. Na simbologia cristã, a palma adquiriu o significado de ressurreição e vida eterna. O dourado simboliza o eterno, a perfeição, o conhecimento. Assim, as palmetas douradas são imagens que preenchem a função simbólica de reafirmação do sentido místico e transcendente das composições desses oratórios. Por sua vez, o vidro potencializa uma função inerente ao sistema de representação desde a Idade Média: a de maravilhar. Nessa série, o vidro traz sofisticação a estes objetos e encanta o espectador por sua propriedade de, ao mesmo tempo, velar/proteger a composição dos nichos e desvelar/pôr a ver a encenação sagrada ali contida.

Estes oratórios, destinados à oração solitária nas casas católicas, eram cenários de representação da vida de Cristo, desde Seu nascimento até Sua morte na Cruz. Ali podemos ver temas adequados ao ambiente doméstico: a Sagrada Família, a Natividade. Podemos interpretá-los também como o lugar de fixação e refúgio de devoções muito antigas, medievais e, simultaneamente, como o lugar de contemplação dos mistérios da Fé em Cristo Morto, que ressuscitou para redenção da humanidade, conforme orientação da Igreja Católica Reformada.

Concluindo, esses oratórios apresentam referências de várias fontes: do rococó religioso, por suas formas; do barroco, por utilizar os mesmos elementos iconográficos; de tradições artísticas regionais, por seus materiais, suas técnicas construtivas e pela utilização de alguns motivos pictóricos muito peculiares, como as rosinhas de malabar delicadamente pintadas no cenário dos nichos da série, tipicamente mineiras. Sobretudo, os oratórios em estilo D. José I expressam devoções populares associadas à genuína tradição religiosa portuguesa.



01. Museu Mineiro/ foto: Claudio Nadalin

02. Coleção Particular/ foto: M.A. Sanna



## Notas

<sup>1</sup> RIBEIRO, Myriam. *O Rococó religioso em Minas Gerais e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosaf & Naif, 2003.

<sup>2</sup> KUBLER, George. *A forma do tempo: Observações sobre a História dos Objetos*. Lisboa: Vega, 2<sup>a</sup>. Edição, 1977.

<sup>3</sup> RIBEIRO, Myriam, 2003.

<sup>4</sup> Segundo a professora Beatriz Coelho, “a pedra talco foi bastante usada em imagens de pequenas dimensões, feitas especialmente para compor os oratórios D. José I, também chamados oratórios mineiros”. COELHO, Beatriz. Materiais, técnicas e conservação. In: *Devoção e Arte: Imaginária Religiosa em Minas Gerais*. Coelho, Beatriz (org). São Paulo: Edusp, 2005, p. 234.

<sup>5</sup> COELHO, Beatriz, 2005.

<sup>6</sup> MARINS, Paulo César. *Através da rótula, sociedade e arquitetura urbana nos séculos XVIII e XIX*. São Paulo: USP, 2001

<sup>7</sup> TELLES, Pedro Carlos. *História da Engenharia no Brasil, séculos XVI a XIX*. Rio de Janeiro: Clavero Editora, 1994.



<sup>8</sup> FREYRE, Gilberto. *Inglêses no Brasil: aspectos da influência britânica sobre a vida, a paisagem e a cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympo, 1997.

<sup>9</sup> SILVA, Joaquim José. *Tratado de geografia descritiva especial da Província de Minas Gerais*. Introdução de Oswaldo Amorim Filho. Belo Horizonte: Sistema Estadual de Planejamento; Fundação João Pinheiro; Centro de Estudos Históricos e Culturais. Coleção Mineiriana: Série Clássicos, 1997.

<sup>10</sup> Conforme pesquisa realizada no quadro compilado pelo IPHAN acerca do inventário da imaginária sacra mineira, realizado entre 1986 a 2002. No inventário patrimonial de Minas Gerais foram inventariadas 1668 imagens, de 180 invocações.