

CAPÍTULO 2

ESTUDO DE CASO: A COLEÇÃO DE IMAGINÁRIA DO MUSEU DIOCESANO DOM JOSÉ

“Sua história existe apenas no momento em que se passou a interrogá-los e não no momento em que são recolhidos, embora com alegria.”

(FARGE, 1989)¹

Tradicionalmente, a cultura material não era utilizada como documento histórico, mas como objeto de fruição, elemento estético, ilustrativo ou de aguçamento dos sentidos. A produção historiográfica mais recente tem também — sem desmerecer aquelas qualidades — procurado fazer sobre os objetos uma leitura enquanto fontes primárias de pesquisa. Nesta perspectiva, nosso trabalho procurou, ainda que de forma limitada pelas dificuldades inerentes ao propósito e à nossa modesta experiência, levantar informações sobre a complexa rede de produção, circulação, consumo, veneração e posterior institucionalização das imagens sacras que hoje compõem a Coleção de Imaginária do Museu Dom José.

Nosso ponto de partida foi a Documentação do acervo do MDJ executada, em 1994, por equipe coordenada pelo museólogo Osvaldo Gouveia Ribeiro, da qual fizemos parte². Esta Documentação foi novamente colocada em confronto com as imagens e com as outras para chegar ao que chamamos de uma análise de conjunto da coleção, ao estabelecimento de relações das peças entre si e com as demais

fontes e, finalmente, ao avanço no sentido da leitura das imagens como, elas mesmas fontes de pesquisa histórica.

O MUSEU DOM JOSÉ

Conhecido como Museu de Sobral, o Museu Dom José teve sua origem ligada à figura do 1º Bispo de Sobral, Dom José Tupinambá da Frota, ainda na década de 1920, quando o bispo passou a reunir as peças por toda a zona norte do estado do Ceará, além do Piauí e Maranhão (estados próximos)³.

No primeiro inventário do acervo, realizado em 1962 por Adão Pinheiro, do Instituto Joaquim Nabuco, foram contabilizadas 23.527 peças, número que sofreu variações, inclusive, devido aos inúmeros roubos, dos quais o maior ocorreu em 1981, quando dois homens armados levaram um valioso colar de ouro que havia pertencido ao bispo D. José.

É daquela época (1962) o tombamento (no sentido de registro do acervo em Livro de Tombo) do acervo, que não incluiu a Coleção de Numismática⁴. A inauguração do museu, entretanto, só aconteceu em 10 de março de 1971, com o nome de Museu Dom José (em homenagem ao fundador, já falecido em 1959), como consequência de acordo entre a Diocese de Sobral — proprietária do acervo —, a Prefeitura e o Governo do Estado do Ceará⁵. A sede escolhida foi a antiga residência episcopal, numa das ruas centrais da cidade⁶, um prédio em estilo império, de dois pavimentos, onde a quase totalidade do acervo ficava continuamente exposta ao público.

Observando as fotos publicadas e matérias jornalísticas do período, é possível perceber que o ‘modelo’ de museu que vigorou nessa primeira fase privilegiava: a quantidade de peças em exposição; os objetos representativos da elite local e de suas possibilidades de

consumo de distintivos sociais — como pianos, liteiras, louças européias —; e, como se pode constatar em etiquetas remanescentes ou nos jornais, o personalismo que insistia nas relações dos objetos com figuras de destaque⁷.

O museu permaneceu aberto ao público por 20 anos, tendo uma média de 1200 visitantes por ano⁸, com notável e óbvia predominância no ano da inauguração, quando teve mais de 4000 visitas. Foi fechado em 1991 por iniciativa da direção que, descontente com as condições do museu, especialmente com problemas no prédio que punham em risco a segurança do acervo e dos visitantes, acreditou ser aquela a oportunidade de pressionar o Governo do Estado e conseguir as necessárias reformas, com a eleição de um filho de Sobral para o posto mais alto do Ceará.

O museu, entretanto, passou fechado todos esses anos, período no qual as iniciativas levadas a cabo pela Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará (Secult) e pela Universidade Regional do Vale do Acaraú (UVA) apenas deram conta da Documentação de uma parcela do acervo — a que já nos referimos, em 1994 — e de uma fugaz experiência de Restauração com equipe da Fachhochschule Koeln (Alemanha), que resultou em um curso rápido de prática em restauro, na restauração de umas poucas peças e em exposição de uma semana com os resultados.

Desde então, malgrado o empenho de alguns professores da UVA, da direção do MDJ⁹, de arquitetos e intelectuais, outras iniciativas não foram encetadas e só em 1996 realizaram-se novos trabalhos no museu, com a reforma de uma área lateral (chamada Monsenhor Sabino) e a montagem de três salas de exposição, com a respectiva restauração da parte do acervo selecionada para a mesma. Esta exposição estava pronta em agosto. Ainda assim, a reabertura do Museu Dom José foi sendo continuamente adiada por todo o segundo

semestre de 1996, período no qual houve também mudança de direção, assumindo a Profa. Giovana Mont'Alverne. Até fevereiro de 1997 continuava o MDJ fechado à visitação, com nova data de inauguração prevista para março.

A DOCUMENTAÇÃO DO ACERVO DO MDJ

Para a Documentação realizada em 1994 foi utilizada uma ficha com três páginas¹⁰, das quais a primeira — à qual chamamos folha-de-rosto — tinha a finalidade de identificação imediata da peça, com dados como título, função e material, dimensões e fotografias; enquanto que as demais davam lugar à descrição, às análises (iconográfico/decorativa e estilística) e demais informações.

Naquela experiência consideramos úteis praticamente todos os itens existentes na ficha¹¹, bem como adequada a distribuição dos espaços, observadas aí as variações inevitáveis devido à padronização das fichas para utilização em todas as Coleções, muitas delas exigindo, por suas especificidades, a ênfase em determinados itens, a diferença na tomada das medidas¹² e até a necessidade de uma ou duas fotos (frente e costas, no caso das imagens).

A outra crítica que poderia ser feita às fichas era mesmo sobre suas condições físicas: três folhas de papel sulfite, presas por grampo. A fragilidade do suporte e o grampo de metal não contribuem para sua conservação a longo prazo e arriscam à dispersão as três partes componentes da ficha. Frisamos, porém, que as fichas assim concebidas eram provisórias e, inclusive, preenchidas a lápis, em manuscrito. A digitação esteve ocorrendo na UVA, paralelamente, de acordo com as remessas enviadas pela equipe de Documentação. Esse trabalho, até o final de 1996 não estava concluído nem disponível no

museu. Seria importante que fosse não só concluída a digitação como feita a impressão em papel de maior gramatura, em folha única, ainda que de dimensões superiores ao tamanho ofício, anteriormente utilizado por questão de disponibilidade, mas inadequado para a guarda permanente e necessidade de manuseio.

Como podemos perceber no anexo 2, as fichas não ficavam necessariamente com todos os campos preenchidos. Aliás, a noção de ficha ‘completa’ foge à perspectiva da Documentação como processo. Minuciosa, ela exige tempo de observação, análise, comparação e pesquisas que utilizam desde a bibliografia relacionada à natureza do objeto, catálogos antigos do museu, relatos orais, fotos, termos de compra e doação, pareceres sobre estado de conservação, etc. A existência, na ficha, de um campo destinado à bibliografia, é essencial para assegurar a outros pesquisadores a procedência dos dados. As demais fontes também devem ser mencionadas.

Até chegarem à ficha as informações precisam ser rigorosamente checadas e afirmadas apenas quando suprimidas as dúvidas. No caso em questão, por exemplo, havia raras informações seguras sobre época e origem, e delas só podíamos ter uma aproximação pela análise de características estilísticas, iconográficas ou da utilização determinados materiais. Era imprescindível, portanto, esclarecer que a peça *possui características estilísticas de...*, ao invés de *é de tal estilo*; ou que *é provavelmente do início do século XIX*. Ao contrário de serem meras sutilezas, estas colocações dão idéia do ponto até o qual avançaram as pesquisas.

Em se tratando da Coleção de Imaginária do MDJ isto se revestiu ainda de maior importância, como veremos adiante, pela predominância de imagens populares e semi-eruditas, para as quais a liberdade do artista permitia soluções inusitadas, muitas vezes fugindo aos modelos eruditos correntes no período. Por ter um processo

criativo muito particular a arte sacra popular dificulta ainda mais a periodização ou outras afirmações a partir do estudo da peça.

Essa coleção foi abrangida em sua totalidade na Documentação, ainda que para muitas peças tenhamos preenchido apenas as 'folhas-de-rosto', para garantir, ainda que minimamente, a identificação da peça.

A utilização de fichas tão minuciosas e o entendimento da Documentação como um processo em aberto, ao qual novas informações podem sempre ser acrescidas, permitem pensar, como futuro desdobramento, na formação de um banco de dados com o objetivo de alimentar iniciativas no museu tais como exposições, ações educativas e projetos de pesquisa. Atingindo bem mais que sistemas classificatórios e tipológicos que terminam por originar exposições da mesma natureza, a Documentação pode sugerir a articulação dos bens em torno de temas e problematizações.

LEITURA DE IMAGENS: O QUE PODEMOS INFERIR A PARTIR DA ANÁLISE DE CONJUNTO DA COLEÇÃO

Para o estudo dessa Coleção, entendemos ser proveitoso um estudo do conjunto das imagens sacras a ela pertinentes e, só então, entrar nas especificidades de peças ou subconjuntos que apresentam características ou dados em comum.

Uma visão mais genérica da Coleção foi possível a partir da elaboração de uma tabela com dados como título, origem, época, procedência, material/técnica, dimensões, estado de conservação e características estilísticas (anexo 3). A tabela permitiu obter um perfil da Coleção, que a Documentação, por se tratar de fichas individuais, não chega a esclarecer. Algumas ressalvas devem ser feitas quanto aos dados impressos na tabela:

- A escassez de informações a respeito da origem e procedência fez com que muitos destes espaços não pudessem ser preenchidos. Quando o foram, grande parte das vezes foi por analogia com outras peças da Coleção — não havendo informações por escrito, as próprias imagens podiam ser nossas fontes.

- O estado de conservação seguiu a orientação da Documentação, que estabeleceu três níveis de conservação relativos ao conjunto: Bom, Regular ou Ruim. São atribuições por demais subjetivas, mas mediadas por critérios como grandes perdas no suporte (Ruim); grandes lacunas na policromia e/ou pequenas partes faltantes (Regular); sujidades, craquelês, repinturas e pequenas lacunas na policromia, dentro do aspecto geral da Coleção, que urge por intervenções de restauro, foram consideradas *toleráveis* (Bom). Não se limitando à classificação em um dos três graus de conservação, a Documentação buscou, na verdade, dar destaque a esta informação, de forma a priorizar o tratamento em peças mais comprometidas. Uma descrição pormenorizada do estado de conservação se seguia a esta classificação (na ficha), para consulta de conservadores e restauradores.

- Quanto à característica estilística, procuramos uma classificação muito sumária, apenas para efeito de tabulação. Se por um lado, atribuir a cada peça a designação de Erudita, Semi-erudita ou Popular permite quantificação e dá uma idéia do conjunto da Coleção; por outro, temos uma omissão das singularidades de peças de transição ou de outras que combinem formalidade no tratamento e uma modesta policromia, por exemplo. Estas particularidades só podem ser destacadas em uma análise estilística mais detalhada, pelo que nos remetemos, necessariamente, às fichas de Documentação.

- As dimensões foram destacadas não só por constituírem importante dado para identificação da peça como pela possibilidade de

dar a perceber o porte de cada imagem e, conseqüentemente, o uso que estas poderiam ter tido — como imagem de altar ou oratório, por exemplo.

- Em relação à época, procuramos preservar informações que iam além da classificação por século, mantendo palavras como *início* ou *final do século tal* ou registro de peças com características de transição entre dois séculos — ex.: *XVIII/XIX*. Não esqueçamos, ainda neste item, a dificuldade em se atribuir datas a peças de fatura popular somente pela análise de suas características, devido à liberdade de criação do artista popular, que o leva a afastar-se de modelos predominantes em cada período.

- Os dados tabulados foram, inicialmente, aqueles que constavam da Documentação realizada em 1994. Foram feitos acréscimos resultantes de nossas pesquisas posteriores¹³, em destaque na tabela.

- Para a listagem das imagens, que originou a tabela, utilizamos as fichas de Documentação existentes no Museu no segundo semestre de 1996, visto que, em nenhum momento tivemos novo acesso a todas as imagens — alguns armários não chegaram a ser abertos. Nesta fase de pesquisa de campo, o contato com a Coleção foi parcial. Embora toda a Coleção tenha sido documentada, algumas fichas já não puderam ser encontradas, motivo das lacunas correspondentes às imagens **I-004, I-019, I-074, I-077, I-134, I-203, I-216, I-217, I-242 e I-259**.

Por meio de uma análise quantitativa da freqüência encontrada de cada um dos itens na Coleção, chegamos a um perfil genérico das 338 imagens que a compõem:

- Quanto à época:

Séc. XVII	2
Séc. XVIII	16
Séc. XVIII/XIX	4
Séc. XIX	290
Séc. XX	1
Não foi possível afirmar	25 (sendo 5 cruzeiros, sem o Cristo)

- Quanto ao material:

Madeira	278
Madeira com marfim ou outros materiais	21
Terracota	16
Outros materiais	5
Não foi registrado o material	18

A expressiva presença de imagens do séc. XVIII e, principalmente, a predominância daquelas do séc. XIX, demonstra uma condição privilegiada de consumo na época, informação que encontra eco nas bibliografias a respeito da história de Sobral, que destaca a cidade como sendo importante pólo econômico cearense já desde o final do séc. XVIII.

É necessário, para um melhor entendimento do assunto em questão, que nos reportemos a algumas dessas obras para uma breve retrospectiva histórica de Sobral.

A pecuária, que grande papel exerceu no povoamento dos sertões brasileiros, foi responsável maior pelo desenvolvimento das cidades ligadas à indústria do charque (carne seca ou carne-de-sol), que floresceu no Nordeste no séc. XVIII. A instalação de oficinas ou charqueadas impulsionou as vilas em torno dos portos de escoamento e

outras tantas surgidas no entroncamento das principais vias de transporte dos seus produtos¹⁴. Este foi o caso da Vila de Sobral, surgida às margens de um dos principais vetores da colonização do Ceará — o rio Acaraú — e ponto de confluência de mercadorias por via fluvial e terrestre, já que também estava inserida no roteiro de comunicação entre a serra da Ibiapaba e o Porto de Camocim e, em maior escala, como ponto médio entre São Luís (MA) e Olinda (PE)¹⁵.

Essa fase de indústria rudimentar possibilitou ao Ceará sobreviver economicamente até as grandes secas do final do séc. XVIII e deixou em Sobral registros arquitetônicos que perduram até hoje, como o Mercado da Carne, igrejas e alguns remanescentes do casario original.

Além das secas, particularmente as de 1777-78 e 1790-93, e da concorrência do charque gaúcho a partir de 1780, contribuiu para a decadência das charqueadas no Ceará outro fator: o novo interesse dos mercados internacionais pelo algodão. O cultivo da matéria-prima para as pulsantes indústrias têxteis pós-Revolução industrial passou a ser prioridade, rompendo a exclusividade da economia pastoril¹⁶.

Nesse ínterim, Sobral consegue manter sua posição privilegiada frente a outras localidades, seja pelo desenvolvimento de atividades comerciais seja pelas excelentes relações entre a classe dominante local e a Corte. Foi notório o investimento direto do governo Imperial, que levou à paradoxal execução de obras de grande vulto em períodos nos quais a região se encontrava assolada pelas secas. Assim, em regime de *emergência*¹⁷, foram construídos a Cadeia Pública (1879) e o Teatro São João — o primeiro do Ceará, além da Estrada de Ferro ligando a cidade de Ipu ao Porto de Camocim, que teve seu percurso aumentado por um desvio, para favorecer a Sobral¹⁸.

Por essas sucessivas situações de privilégio político-econômico e pelo surgimento da burguesia comercial e urbana interessada em ostentar riqueza e bom gosto, Sobral assistiu ao desenvolvimento de um mercado consumidor de mercadorias finas, móveis, pianos e materiais de construção que permitiram o seu aformoseamento, no séc. XIX¹⁹.

As intensas relações comerciais com os grandes centros urbanos brasileiros e europeus pode ser percebida em uma rápida olhada no enorme e variado acervo do Museu Dom José, surgido a partir, principalmente, de doações de famílias sobralenses a pedido do bispo. A quantidade e qualidade de louças e móveis, por exemplo, demonstra um privilegiado acesso à produção externa, numa inusitada troca não raras vezes mencionada na historiografia:

“Para o Porto do Acaraú, vindo de Sobral, durante a safra, rumavam as boiadas, os carros de carnes, de couro e sola, dali transportados em sumacas, para os principais portos da Colônia, principalmente Pernambuco.

Os barcos que levavam os produtos pastoris voltavam trazendo as grandes novidades em pratarias, porcelanas, cristais, móveis de jacarandá e outros objetos raros (...).”²⁰

Ainda que em muito menores proporções, a ponto de não ser mencionado na bibliografia, seria, provavelmente, esse mesmo o caminho percorrido por algumas das imagens sacras que hoje se encontram no museu, sejam baianas, pernambucanas ou européias. A menor proporção e, tudo indica, o sentido religioso, não permitiram que fossem também estas peças largamente anunciadas nos jornais da época, como qualquer outra mercadoria²¹. Mas a qualidade e procedência de algumas imagens revela não somente fervor católico:

eram membros da sociedade com situação financeira que permitia ir além das necessidades de subsistência, interessados em demonstrar, também nesta área senso estético apurado.

Quanto ao material predominante, fica constatado ser a madeira, o que se relaciona à época da maioria das peças, visto que nos séc. XVIII e XIX a técnica da terracota já caíra em desuso e, por outro lado, materiais que viriam a beneficiar a produção em larga escala (como o gesso, no séc. XX), ainda não eram de uso corrente.

- Importantes informações podem ser obtidas a partir da observação da frequência das invocações:

Crucifixos	59
Cruzes	12
N. Sra. da Conceição	32
Santana	11
N. Sra. do Rosário	5
Santo Antônio	19
São José	17
São Sebastião	15
São Francisco	12
São Benedito	9
São Miguel Arcanjo	6
Menino Jesus	8
Outras	133

A representação figurada e identificável das invocações religiosas é possível através de um sistema de códigos e símbolos que se inscreve no âmbito da Iconografia. Segundo Panofsky (1982), “*a Iconografia é o ramo da História da Arte que trata do conteúdo*”

temático ou significado das obras de arte, enquanto algo diferente da sua forma”²².

No caso específico da iconografia cristã católica destacamos que

“uma imagem religiosa não é somente uma criação plástica tridimensional, uma escultura. Sua função primordial é fazer a mediação sensível entre Deus e o homem, entre o sobrenatural e o natural, e seus códigos e conceitos básicos de figuração, estabelecidos pela Igreja, não são aleatórios, mas seguem uma lógica determinada pela ideologia da fé católica romana. A decodificação desta simbologia e a interpretação do seu sentido ou significado (iconografia cristã) leva à identificação dos diferentes santos. A expressão, a mímica, a indumentária e o atributo²³ constituem-se em fontes de informação para o conhecimento das imagens religiosas.

(...)

Após o Concílio de Trento (1545/1563), no intuito de reforçar a fé católica, a Igreja da Contra-Reforma reafirmou, através do culto das imagens, a exaltação dos dogmas negados pelo protestantismo. Várias devoções foram incentivadas, entre elas, a da Virgem Maria, dos anjos, dos santos mártires, penitentes e confessores, tornando extremamente densa a população celestial”²⁴.

A Coleção de Imaginária do MDJ representa um pouco esta enorme variedade de invocações a que os fiéis costumam se apegar por uma escolha que se baseia na graça desejada — já que para cada mal há um defensor, para cada profissão um protetor e para cada

tipo de pedido um santo *especialista* — ou na coincidência do seu nascimento com o dia do santo, o que o faz, muitas vezes, levar o nome do padroeiro. A relação próxima e afetiva do fiel com o santo podia tender para a cumplicidade desmedida e o desequilíbrio do tênue limite do respeito. Falando da escultura açoriana, Martins comenta que “*para forçar uma escultura a conseguir um milagre ou graça, esta podia ser colocada de costas e virada para uma parede, outras vezes ‘enforcada’ no tirante da casa, ou ‘afogada’ num recipiente com água*”²⁵. Nada diferente, portanto, do tratamento dado atualmente para imagens de Santo Antônio, por exemplo, freqüentemente colocadas de cabeça para baixo, amarradas ou tendo seu Menino retirado.

Em termos quantitativos, chama-nos a atenção, a princípio, a predominância de crucifixos e cruzes sem o Cristo, na Coleção. Para Fernando de Medeiros (1994),

“Toda a arte religiosa concentrou a sua capacidade estética na representação da figura máxima do Catolicismo; tanto na escultura como na Pintura destaca-se na Trindade de Deus e do Espírito Santo.

O primeiro porque talvez seja demasiado divino, o segundo porque extremamente simbólico. Os três personagens foram imaginados pelos pintores páleo-cristãos do império bizantino, mas tanto a pomba como a imagem de um ser supremo são desumanos, e restou aos artistas apenas o Cristo.

O momento culminante na vida do Salvador é o Calvário, que atinge o seu ápice na crucificação”²⁶.

Não é de estranhar, portanto, o destaque dado a essa representação, ainda mais após a Contra-Reforma, que a colocou entre

as invocações mais incentivadas. O mesmo autor explica ainda que na Idade Média a cruz é motivo central de devoção, enquanto que o Barroco²⁷, por tudo o que representou em apelo à emoção e à dramatização, direcionou os olhares para o corpo torturado do Cristo. Um corpo que podia ser ainda agonizante — cabeça erguida, boca entreaberta, olhos levantados ao céu (nesta coleção, um exemplo é a imagem I-206) — ou jacente — cabeça caída, olhos e boca cerrados, chaga aberta no peito, é mais comum no séc. XVIII, com o acréscimo da coroa de espinhos, um apelo contra-reformista — (I-120)²⁸.

A imagem I-120 é exemplo, ainda, de um expressivo conjunto de esculturas luso-orientais da Coleção. São vários os crucifixos a combinarem os materiais madeira e marfim, sendo este procedente do Oriente, em geral, da África — marfim mais claro — ou do Sri Lanka — o mais escuro e amarelado²⁹. A imaginária luso-oriental realizou sua produção em torno de inúmeras representações, entre elas, as Virgens, os Meninos Dormentes, Bons Pastores e, muito comumente, a “*Santa Maria Madalena reclinada à boa maneira hindu*”³⁰. No caso do Museu Dom José, a presença do marfim nas imagens restringiu-se aos Crucifixos. A combinação de elementos orientais e europeus podem ser explicadas por três classes de produção: peças feitas por artistas com influência portuguesa; obras produzidas em territórios portugueses por artistas orientais separados do seu meio social e tradição religiosa; e trabalhos feitos por portugueses, segundo modelos orientais³¹.

Uma evidência de composição a partir de um modelo oriental é a peça I-129, com nítida tipologia oriental, que vai dos olhos mongoloides à maçã do rosto proeminente, do cabelo no estilo hindu ao nariz implantado na testa³². Este Cristo possui ainda particularidades anatômicas, sendo extremamente delgado, como a aproveitar a ponta do dente do elefante — observe-se ainda a

inclinação da peça, possivelmente devido a esse motivo —³³. Destacamos o perizônio ou cendal, tecido que recobre os quadris da imagem, ricamente trabalhado imitando rendilhado.

A presença de vários crucifixos em madeira e marfim dá conta da imbricada rede de disseminação ideológico-religiosa da Igreja Católica pós-tridentina que, emblematicamente, neste caso, pôs em contato com modelos orientais e materiais típicos da região a iconografia católica, por sua vez reinterpretada pelos artesãos locais³⁴ e deu origem a um produto *sincretico*, mais tarde consumido no âmbito da vivência religiosa do interior do Ceará.

Há que se notar ainda em relação aos Crucifixos, a presença de imagens populares, algumas delas simbolizando a ‘Árvore da Vida’ (como as I-126, I-135, I-194 e I-220, p. ex.), com as hastes da cruz representando troncos cheios de brotos e nós e a base imitando um relevo montanhoso que representaria o Gólgota (I-126 e I-135); e de cruces ou bases em verde-amarelo, associadas a uma tendência nativista da época da Independência do Brasil, que confirma a época das imagens (séc. XIX) I-135 e I-194³⁵.

Confirmando a tendência de destaque para a figura de Cristo e em especial para as cenas de sua Paixão e Morte, enumeramos ainda, além dos 59 crucifixos e 12 cruces, 1 grupo dos Passos da Paixão — formado pelo Cristo carregando a cruz, Verônica e um servo —, 1 Ecce Homo³⁶, 1 Cristo Ressuscitado, 1 Conjunto Calvário, 1 cabeça de Cristo, 2 Sagrados Corações de Jesus, 2 Cristos sem a cruz, 8 Meninos Jesus e 2 imagens representando o Senhor dos Passos, sendo uma delas uma imagem de roca com cabelos naturais e vestida com túnica púrpura. (I-262).

Esta, de nítida inspiração barroca, origina-se na tradição dos santos de roca ou de vestir, imagens executadas parcialmente em madeira — com destaque para as mãos, pés e rosto, onde a vestimenta

era elaborada em tecido e os cabelos naturais contribuíam para dar maior realismo às mesmas. Estas peças têm, normalmente, membros articulados, permitindo variações nas posições e facilidade no vestir. Além disso, eram mais leves, para o transporte em procissões.

Os santos de roca originaram-se no teatro cristão medieval e foram muito difundidos nas colônias pelas ordens religiosas sua atuação de evangelização³⁷. No Ceará, encontramos no Museu Sacro São José de Ribamar outros exemplares de imagens deste tipo.

Em seguida, entre as devoções mais freqüentes, encontramos a Nossa Sra. da Conceição.

São 32 imagens, das versões mais eruditas (I-054), às mais populares (I-047). A presença maciça de imagens da Imaculada Conceição atesta a particular devoção a esta invocação na região, o que condiz com o fato dela ser a padroeira da cidade de Sobral e da metrópole portuguesa. Lá, esta devoção remonta ao séc. XII, mas a dedicação do reino a ela só foi realizada por D. João IV, em agradecimento pela restauração do trono e início da Dinastia de Bragança (séc. XVII)³⁸.

Como protetora também da Colônia, logo após a Independência do Brasil, aclamada por D. Pedro I como padroeira, somente foi substituída em 1930, por N. Sra. Aparecida, que não é senão uma imagem da Conceição encontrada submersa no rio Paraíba do Sul que, por apresentar uma pátina, parecia negra³⁹.

Os primeiros povoadores da ribeira do Acaraú, imigrantes de regiões rurais do Reino⁴⁰, imprimiram também ao novo *habitat* a marca de sua devoção. Foi o primeiro proprietário da Fazenda Caiçara, núcleo inicial de Sobral, Capitão Antônio Rodrigues Magalhães, que doou o terreno para a construção da Igreja Matriz de N. Sra. da Conceição⁴¹.

A iconografia de N. Sra. da Conceição baseia-se no dogma da Imaculada Conceição (concepção) de Maria, segundo a qual ela teria sido concebida sem o pecado original⁴².

Sua representação mais comum é a de uma mulher jovem de cabelos longos, em pé sobre o globo terrestre e com as mãos postas. Ela costuma usar um manto azul e esmaga sob os pés uma cobra que simboliza o pecado original⁴³. O atributo mais freqüente é o crescente lunar, símbolo da castidade para vários cultos pagãos, é utilizado também como alusão ao Apocalipse de S. João, onde uma mulher vestida de sol e com a lua sob os pés enfrenta o dragão que queria devorar seu filho em gestação⁴⁴. A presença da lua também pode ter tido origem nas ladainhas que a proclamavam pura como a lua e na referência à capacidade da lua de guardar os raios do Sol (Cristo)⁴⁵. O globo pode estar envolto em nuvens e circundado por cabeças de anjo (querubins).

Numa classificação por gênero, os santos masculinos são mais freqüentes que as santas, o que consideramos explicável pela existência de inúmeras variações possíveis para a invocação de Nossa Senhora que, de certa forma, supre esta religiosidade de cunho feminino — atendendo a pedidos relacionados à gestação, parto, maternidade, angústia com o sofrimentos dos filhos, etc.— além de ser uma intercessora mais próxima de Cristo.

Os santos mais freqüentes são Santo Antônio (19), São José (17), São Sebastião (15) e São Francisco (12). São invocações muito populares no Nordeste brasileiro, origem dos nomes de milhares de nordestinos e padroeiros de inúmeras paróquias. No caso do Ceará, destaca-se o São José como padroeiro do estado, cuja data, 19 de março, é aguardada com ansiedade como resposta definitiva para as dúvidas em relação as chuvas, e o São Francisco, motivo de uma das maiores tradições de peregrinação do estado, na devoção que

leva os romeiros todos os anos à cidade de Canindé, por volta do 4 de outubro.

Uma evidência da relevância de estudos que considerem fontes que não as bibliográficas para o estudo da História foi percebida a partir desta análise quantitativa da frequência das invocações: a existência de numerosas imagens de São Benedito e N. Sra. do Rosário, associada à presença na cidade de uma igreja de N. Sra. do Rosário — popularmente conhecida como igreja do Rosário dos Pretinhos — atesta uma lacuna na historiografia local no que se refere à presença de negros na região e à sua expressão religiosa na esfera do catolicismo.

Somente nesta Coleção são 5 imagens de N. Sra. do Rosário e 9 imagens de São Benedito. No próprio Museu encontramos ainda um grupo de liteiras e cadeirinhas de arruar que, por seu próprio uso ser associado à demanda de escravos para transportá-las, aponta nessa mesma direção.

A única menção que localizamos a respeito dos negros em Sobral foi quanto ao doador do terreno da citada igreja, segundo o Pe. Sadoc (1978), Manoel de Sousa Leal, natural de Costa da Mina (África):

“Apesar de ser homem de cor, Manoel de Sousa foi pessoa influente na Vila de Sobral, não só por possuir as terras circunvizinhas da Vila, como também por ter sido, por muitos anos, arrendatário do contrato da venda de carnes verdes e responsável pelo açougue público. Esta função lhe deu oportunidade de fazer economias e acumular relativa fortuna com que conseguiu comprar o terreno.

Neste tempo, a Capela de N. Sra. do Rosário dos Pretinhos, situada hoje no centro comercial de

Sobral, servia aos homens e famílias de cor, tendo à frente de sua administração o Alferes Eusébio de Sousa Farias. Para garantir o sustento do culto desta Capela, o administrador (sic) propôs compra das terras a Manoel de Sousa Leal, com o fim de construir bom patrimônio. Realmente assim aconteceu, a venda foi feita e as terras passaram a pertencer ao patrimônio da Capela de Nossa senhora do Rosário, em 1795.

A partir desta data, tornou-se terreno foreiro, de quando então começou a ser retalhado em palmos para edificação do casario da florescente Vila e atual cidade moderna de Sobral.

E assim, ainda hoje, quase toda a cidade de Sobral está edificada em terrenos pertencentes ao patrimônio da Capela de Nossa Senhora do Rosário”⁴⁶.

Ainda um esclarecimento quanto às imagens de S. Benedito faz-se necessário devido a informações esparsas de que algumas delas seriam, na verdade, de Santo Antônio do Catigeró. A iconografia usual de S. Benedito coloca como atributos o esfregão, flores, hábito franciscano e tonsura monacal.

“Alude-se assim a dois milagres que lhe são atribuídos: o primeiro, quando — surpreendido pelo superior — os alimentos que levava escondido transformaram-se em flores; o segundo: limpando os pratos e restos de comida, pensa na fome dos pobres e percebe que ali estava o sangue dos mesmos, fato que se torna realidade ao apertar o esfregão e escorrer sangue (...)”⁴⁷,

Seis das imagens, porém, levam nos braços o Menino, o que as aproxima da iconografia de Santo Antônio que, por sua vez, não é de carnação negra. Entretanto, em algumas publicações encontramos um segundo modelo iconográfico para o São Benedito, com o Menino, sendo a anterior inclusive nomeada como São Benedito das Flores, para diferenciar do segundo caso⁴⁸.

- Característica estilística:

Erudita	30
Semi-erudita	34
Popular	36
Não foi registrada	238

Quanto ao estilo, encontramos uma predominância de imagens populares e semi-eruditas. Convém destacar que esta classificação, demasiadamente sujeita a nuances que já comentamos anteriormente, requer uma análise mais acurada, o que foi possível com um número menor de peças; e ainda, que das peças que não chegaram a ter esmiuçadas as suas características estilísticas, grande parte poderá ser classificada, futuramente, entre as populares. Um outro fator que poderá vir a contribuir para análises posteriores, é a intervenção de restauro, já que em muitas peças se descobrirá a camada pictórica original sob várias repinturas.

Uma análise estilística poderá chegar também, a evidências de autoria, pela repetição, em diferentes peças, de algum detalhe ou característica em especial no tratamento da talha e da policromia.

Nesta coleção foi constatada a presença de uma tipologia que não correspondia às escolas pernambucana ou baiana, com a observação de fenótipos tipicamente regionais. Foi então aventada uma hipótese, pelo museólogo Osvaldo Gouveia Ribeiro, que

considerava haver existido em Sobral ou região um ateliê de imaginária. A suspeita foi confirmada posteriormente ao encontrarmos, em julho de 1996, a seguinte inscrição na parte inferior da base do São Miguel Arcanjo (I-081): “*Firmino da Silva Amorim, o fez em janeiro de 1866. Filho de Pernambuco - Sobral*”, comprovando que a técnica, nitidamente pernambucana, estava sendo utilizada em contato com um modelo de tipologia regional.

Embora a inscrição só se faça presente em uma imagem, há outras, da mesma invocação que podem ser atribuídas, senão ao mesmo autor, pelo menos ao mesmo ateliê.

Sendo as imagens em número considerável e, principalmente, de grande porte e boa qualidade, é possível ainda pensar em um imaginário que tenha na confecção das esculturas sacras sua principal atividade (ou uma delas) e em um ateliê que, embora não registrado na historiografia local, fez-se conhecido o suficiente para encontrar demanda à sua produção.

Em algumas peças a superioridade da talha em relação à qualidade da decoração sugere que esta foi, possivelmente, executada por auxiliares do artesão principal.

Imagens mais toscas e de menor porte que também apresentam tipologia regional devem ser atribuídas a escultores menos expressivos que este **Filho de Pernambuco**, que manteve a qualidade da talha e o estilo da produção pernambucana em imagens semi-eruditas, mesmo distante. Haveria, portanto, além desse ateliê semi-erudito, outra produção, de feição popular.

A imagem em terracota de N. Sra. da Assunção (I-145), padroeira dos jesuítas, possui alguns traços de produção popular, donde se deduz uma produção local, não europeia. Proveniente de Viçosa do Ceará, ela é, provavelmente, do séc. XVII, o que a torna contemporânea do aldeamento jesuítico da região (Serra da Ibiapaba)

e permite pensar na produção de imagens em terracota no aldeamento. Na bibliografia consultada, não foi possível comprovar.

Perceber a existência de associações entre as peças da Coleção é, certamente, um dos mais gratos resultados deste trabalho. Foi possível, por meio de comparações de detalhes na fatura e decoração das imagens, remeter à existência de um conjunto de peças provenientes de um único ateliê português, o de Antonio Pereira d'Abreu, no Porto. Algumas dessas imagens traziam etiquetas metálicas afixadas às bases, forma imediata de identificação. É o caso da N. Sra. da Piedade (I-087) e de um Crucifixo. Outras, não tendo esta verdadeira *autenticação*, apresentavam, porém indícios de uma origem similar.

Elencamos uma série de 13 imagens nas quais constatamos a presença das seguintes características: talha de perfeição anatômica e faces de feições européias, decoração de excelente qualidade e douramento elaborado em esgrafiados delicados — geralmente, tipo caminho-sem-fim — além de uma ou mais das seguintes particularidades: forma similar de tratamento nos cabelos esculpido com pintura esboçando os fios mais ralos junto à testa, dedos e unhas semelhantes, sandálias de mesmo modelo, olhos de vidro com a mesma atenção para os cílios pintados e sobrancelhas delicadas.

Apresentam estas características as peças I-010, I-071, I-087, I-131, I-138, I-141, I-142, I-143, I-144, I-146, I-147, I-148 e I-184.

Estes pormenores, bastantes significativos em suas repetições e associações, não chegaram a ser analisados à exaustão mas apontam para uma importante informação, devendo voltar a serem analisados. Comparar detalhes como os mencionados requer ainda mais tempo e esbarra em pequenas dificuldades inerentes às

representações iconográficas em apreço: há imagens masculinas, femininas e infantis, algumas com as citadas sandálias, outras descalças ou de botas, há o Menino Jesus, que não está vestido, não permitindo constatar minúcias relativas a panejamento ou decoração das vestes, etc.

Caso venham a se confirmar as 13 imagens ou a maioria delas como trabalho do artesão português, outras perguntas se seguirão: houve intervalo entre a produção delas? Qual? Como chegaram ao Brasil? Tiveram um mesmo comprador? Faziam parte de um grupo ainda maior de peças do mesmo ateliê se difundindo pelo norte do Ceará?

A N. Sra. de Nazaré (I-147), é um caso exemplar de imagem deste grupo que ainda suscita dúvidas. Entendemos, por alguns indícios — qualidade da talha, olhos de vidro — que seria interessante incluí-la. Porém sua policromia de qualidade extremamente inferior mostra ser uma repintura e impede a avaliação de outros aspectos. É uma peça que requer intervenção imediata de restauro, estando, em grande parte oca, carcomida por térmitas, não bastasse a situação comprometedora da policromia.

Em relação à origem e procedência das peças da Coleção, pouquíssimas informações puderam ser obtidas. Além das imagens portuguesas às quais nos referimos, há aquelas que remetem às escolas pernambucanas ou baianas, as de tipologia regional, e só. A procedência, isto é, o local anterior de guarda ou uso das peças, é mais raramente mencionada, o que vale para parte considerável do acervo do Museu.

Nosso trabalho, porém, conseguiu avançar neste sentido ao identificar, nas fotos anexas aos documentos que levaram ao tombamento da igreja de Almofala (Ceará- Brasil), semelhanças com imagens hoje pertencentes ao Museu Dom José. A comparação

dessas fotos com o acervo, permitiu chegar à procedência, até então não registrada, de algumas imagens e até de peças de outras coleções, como um oratório e sua base, que haviam sido registrados no catálogo antigo do MDJ como oratório e sacrário.

Identificamos também entre as peças de mesma procedência o São Miguel Arcanjo I-079 — constava como nº 71 no catálogo mencionado — e o S. Benedito, I-015, além das cabeças de anjo, das quais o Museu possui cinco — imagens I-211 a I-215. Todas essas peças estavam apresentadas no catálogo sem referência de local de procedência e, conseqüentemente, não era possível apontar relações entre as mesmas, ignorando-se sua coexistência anterior em um mesmo contexto e limitando as possibilidades informativas das mesmas.

Identificada sua procedência e sendo a maior parte delas de fatura popular, restaria ainda fazer um estudo sobre a possibilidade de serem também produto de algum ateliê regional, questão que deixamos em aberto para pesquisas posteriores.

Notas:

1. FARGE, Arlette. *Le Goût de l'Archive*. Paris: Seuil, 1989. Tradução inédita: Márcia Machado. São Paulo: IEB/USP, 1996 (datil.). p. 10
2. Na ocasião, foram documentadas mais de 1200 peças, abrangendo 7 das coleções do museu: Imaginária, Mobiliário, Prataria, Cristal, Porcelana, Armaria e Pintura. Delas, somente algumas foram documentadas em sua totalidade, como a de Imaginária e Mobiliário.
3. Segundo o folder antigo do museu, intitulado “*Museu Diocesano de Sobral*” (s.d.).

4. Jornal “*Tribuna do Ceará*”, 05.02.1985.
5. Informações obtidas no já citado folder do museu, no jornal “*O Povo*” de 6 de janeiro de 1971 e em carta do próprio Adão Pinheiro à direção do museu, em 21 de março de 1962. Àquela época, as 23.527 peças do acervo estavam assim distribuídas: 19.102 moedas, 2.103 louças, 616 cristais, 431 peças de arte sacra, 376 utensílios indígenas, 110 móveis e 65 armas do império, além de 704 peças diversas não especificadas.
6. Av. Dom José, 878.
7. Como a cadeira de couro que teria sido utilizada pelo Pe. Antônio Vieira em Viçosa, em 1652 (Jornal “*O Povo*”, 02.08.1980)
8. Até 1983 haviam passado por ele 17.759 pessoas. Jornal “*Diário do Nordeste*”, 15.05.1983
9. A então diretora, Profa. Minerva Sanford, chegou a deflagrar uma séria campanha pela recuperação do prédio, em 1994, com a idéia também de fundação de uma sociedade de amigos do museu. Jornal “*Diário do Nordeste*”, 20.10.1994.
10. Elaborada pelas museólogas Kátia Filipini e Francisca Andrade sob orientação do Prof. Osvaldo Gouveia Ribeiro.
11. Exceto os dados sobre localização da peça (cidade/UF e endereço), visto que todo o acervo encontra-se reunido na própria sede do museu.
12. Daí constarem, para registro das dimensões, desde altura, largura e comprimento, a profundidade, diâmetro e peso.
13. Estas pesquisas tiveram como principais métodos e fontes a observação direta das imagens, a comparação das mesmas entre si e com peças de catálogos de outros museus ou bibliografia especializada, consulta à correspondência de D. José disponível no Museu — que incluía alguns termos de doação e recibos de

- transporte das peças, mas que, além de escassa, raras vezes possibilitava a identificação da peça mencionada — entre outros.
14. GIRÃO, Valdelice Carneiro. As charqueadas. *In*: SOUZA, Simone de (coord.). **História do Ceará**. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará/ Fund. Demócrito Rocha/ Stylus Comunicações, 1989. p. 63-78.
 15. ROCHA, Herbert Vasconcelos. **Plano urbanístico para a zona central de Sobral**. V. I. Projeto de Graduação. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1990. p. 30.
 16. GIRÃO, Valdelice Carneiro. **As oficinas ou charqueadas no Ceará**. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1995. p. 130-1.
 17. Ocupações temporárias em grandes obras, tradicionalmente usadas no Nordeste para empregar a população rural sacrificada pelas secas.
 18. ROCHA, Herbert Vasconcelos. *op. cit.* p. 87.
 19. GIRÃO, Valdelice Carneiro. *op. cit.* (1995). p. 113.
 20. *Idem*, *ibidem*, p. 113.
 21. Vide, p. ex., anúncios comerciais dos jornais Sobralense e A Consciência, com reiteradas ofertas de mercadorias recém-chegadas, especialmente víveres, tecidos, aviamentos, objetos de adorno e louças.
 22. PANOFKY, Erwin. **Estudos de iconologia, temas humanísticos na arte do renascimento**. Lisboa: Editorial Estampa Ltda., 1982. p. 19.
 23. Os atributos são objetos simbólicos que, na imaginária, ajudam a identificar sua invocação, podendo ser atributos pessoais ou coletivos. Os coletivos, por serem comuns a muitos santos, não chegam a individualizá-los; os pessoais, relacionam-se a episódios

- específicos da vida ou morte de um santo, possibilitando sua identificação.
24. MUSEU de Arte Sacra do Carmo. **Catálogo**. Ouro Preto (MG): Fundação Roberto Marinho, 1987. Não pag.
 25. MARTINS, Fco. Ernesto de Oliveira. **A escultura nos Açores**. Região Autônoma dos Açores: Sec. Regional da Educação e Cultura, 1983. p. 124.
 26. MEDEIROS, Fernando de. O Cristo. *In*: **MUSEU de Arte Sacra de São Paulo — Cristos e Santos de Vestir**. São Paulo: Renovar, 1994. Não pag.
 27. O Barroco, a arte da Contra-Reforma, profundamente ligada com a doutrina do Concílio de Trento, caracterizou-se pela conjunção de elementos sagrados e interpretações que beiravam o profano, sendo, a um só tempo, idealista e realista: *“Idealista porque animada por uma vontade de edificação e de emoção religiosa profunda, realista porque a técnica dos meios procura dar, pela forma, pela proporção, pela cor, uma impressão impiedosamente fiel do sofrimento físico, da dor, do pavor, e da morte”* — TAPIÉ, Victor. **Barroco e classicismo**. V. II. Lisboa: Ed. Presença, 1988. p. 143. Ver também: ZANINI, Walter (Coord.). **História geral da arte no Brasil**. Vol I. São Paulo: Instituto Walther Moreira Sales, 1983. p. 92- 214.
 28. TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e. **Imaginária luso-oriental**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1983. p. LII.
 29. Informação dada pelo prof. Osvaldo Gouveia Ribeiro. Transcrição da fita gravada no Museu em 22.06.1994.
 30. MARTINS, Fco. Ernesto. op. cit. p. 330.
 31. Idem, ibidem. p. 330.
 32. Informação dada pelo prof. Osvaldo Gouveia Ribeiro. Transcrição da fita gravada no Museu em 22.06.1994.

33. Idem.
34. Sejam eles indo-portugueses, da costa indiana do Malabar; cingalo-portugueses, da ilha de Ceilão, atual Sri Lanka; sino-portugueses, da China ou nipo-portugueses, do Japão. — MARTINS, op. cit. p. 330.
35. Informação dada pelo prof. Osvaldo G. Ribeiro. Transcrição da fita gravada no Museu em 22.06.1994.
36. Representação do Cristo alvo de zombarias, durante a Paixão: coroadado de espinhos, com manto vermelho curto e as mãos atadas segurando um feixe de cana em lugar de cetro. Também chamado Nosso Senhor da Cana Verde. CUNHA, Ma. José Assunção da. **Iconografia cristã**. Ouro Preto: UFOP/IAC, 1993. p. 35.
37. MUSEU de Arte Sacra do Carmo. op. cit. Não pag.
38. CÂNDIDO, Manuelina Ma. Duarte. "Devoção a Nossa Senhora da Conceição é secular". Jornal **Tribuna do Ceará**, Fortaleza, 08 de dez. 1993.
39. INSTITUTO do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais-IEPHA. **Caderno de Pesquisa 1-Iconografia da Virgem Maria**. Belo Horizonte: IEPHA, 1982. p. 15.
40. SADO DE ARAÚJO, Pe. Fco. **Raízes portuguesas do Vale do Acaraú**. Fortaleza: Gráfica Editorial Cearense, 1991. p. 8.
41. FROTA, D. José Tupinambá da. **História de Sobral**. 2ª Edição. Fortaleza: Editora Henriqueta Galeno, 1974. p. 25.
42. INSTITUTO do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais-IEPHA, op. cit. p. 11.
43. Idem, ibidem. P. 15.
44. MARINO, João. **Iconografia de Nossa Senhora e dos santos**. São Paulo, Banco Safra- Projeto Cultural, 1996. p. 38.
45. CUNHA, Ma. José Assunção da. op cit, p. 24.

46. SADOE DE ARAÚJO, Pe. Fco. **História da cultura sobralense.**
Sobral: Imprensa Universitária- UVA, 1978. p. 27.
47. **MUSEU de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia, O.**
São Paulo: Banco Safra, 1987. p. 107.
48. MARINO, João. op. cit. p. 85-86 e CUNHA, Ma. José da
Assunção. op. cit. p. 81.