



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**PROGRAMA DE PÓS – GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA**

**CÁSSIO EDUARDO MACHADO BÊRIBÁ**

**NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO: A RECUPERAÇÃO DO VETOR  
FOLKCOMUNICACIONAL NA PRODUÇÃO DA IMAGINÁRIA POPULAR E  
ERUDITA DO SÉCULO XVIII**



Salvador  
2018

**CÁSSIO EDUARDO MACHADO BÊRIBÁ**

**NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO: A RECUPERAÇÃO DO VETOR  
FOLKCOMUNICACIONAL NA PRODUÇÃO DA IMAGINÁRIA POPULAR E  
ERUDITA DO SÉCULO XVIII**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Museologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Museologia.

Orientador: Prof. Dr. José Cláudio Alves de Oliveira

Salvador  
2018

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bêribá, Cássio Eduardo Machado  
B511 Nossa Senhora da Conceição: a recuperação do vetor  
Folkcomunicação na produção da imaginária popular e  
erudita do século XVIII / Cássio Eduardo Machado  
Bêribá. -- Salvador, 2018.  
107 f. : il

Orientador: José Cláudio Alves de Oliveira.  
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-graduação em  
Museologia) -- Universidade Federal da Bahia,  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2018.

1.Objeto Museológico. 2.Documentação Museológica .  
3. Imaginária popular. 4. Imaginária erudita.5.  
Folkcomunicação. I. Oliveira, José Cláudio Alves de.  
II. Título.

CDD. 069.1

As rainhas da minha vida:

Maria da Paz, mãe que me concedeu a vida e a honra de tê-la como Mãe.

Dandalunda, mãe espiritual que me escolheu, fazendo do meu corpo sua morada.

Maria, mãe de Deus, que em Conceição se faz presente na minha vida e no meu estudo.

## AGRADECIMENTOS

São tantos, e tão especiais...

A Universidade Federal da Bahia, pelo apoio, e pela possibilidade de ingressar na carreira acadêmica, tornando-me o primeiro mestre da família.

Ao Programa de Pós-Graduação em Museologia, da UFBA, pelo apoio, e infraestrutura durante todo o período do mestrado.

A Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB), pelo apoio financeiro concebido através da bolsa e, sobretudo, o estímulo proporcionado pela seleção do meu projeto.

Ao Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia e toda sua equipe que apoio e ajudou na pesquisa e na coleta de dados em relação à documentação das imaginárias sacras estudadas, em especial ao diretor Francisco de Assis Portugal Guimarães pelo acolhimento e permissão para o estudo sobre as imaginárias do acervo do, MAS/UFBA.

A Edjane Cristina Rodrigues da Silva e Isabela Souza, museólogas do, MAS/UFBA e amigas de profissão, que tiveram todo o cuidado, atenção e a disponibilidade para tirar minhas dúvidas e fornecer materiais que contribuíram para a elaboração e conclusão da pesquisa. Imensamente grato pelo acolhimento e receptividade que tive em todas as minhas idas ao museu, vocês são especiais e o, MAS/UFBA já é parte da minha vida.

A Maria da Paz Lopes Machado, pelo amor, pelo carinho, pelas broncas, pelos sacrifícios feitos por mim, por ser minha maior e mais especial incentivadora, que mesmo sem ter tido a oportunidade de estudar, nunca se opôs aos meus estudos, fez e faz o possível para me ver crescer, é uma honra e uma dádiva ser seu filho, imensamente, Gratidão!

A Arnaldo Correia Bêribá, por toda a estrutura familiar e educacional que me proporcionou desde pequeno e pelo incentivo financeiro em minha educação e formação enquanto profissional e ser humano.

A Genivalda Cândido da Silva, pela paciência, pela compreensão nos meus momentos difíceis, pelo incentivo, pela persistência e insistência em fazer com que eu me enxergasse enquanto pesquisador, pelas palavras de carinho, pelos textos, por acreditar em minha pesquisa e em mim, por ser uma amiga, por ter se tornando uma mãe tão especial.

A Amanda Oliveira, colega do mestrado, amiga de alma e mãe de espiritualidade, pela presença em toda essa caminhada, por todas as conversas e trocas de conhecimentos, acadêmicos e de vida, pelas contribuições na pesquisa, obrigado Obaluaê (Kavungo), por ter colocado sua filha em meu caminho (Atotô!), sua benção hoje e sempre minha amiga.

A todos meus amigos, que não citarei nomes, pois posso esquecer algum, que com certeza foi muito importante, pela compreensão nos momentos que não me fiz presente, pelas palavras de apoio, pelos silêncios necessários, por não desistirem de mim e ter orgulho das minhas escolhas.

Ao meu Orientador, Prof. Dr. José Cláudio Alves de Oliveira, por ter acreditado em minha pesquisa desde a graduação em Museologia, por ter me apresentado o universo da pesquisa, pelos conselhos e orientações pontuais que contribuíram e enriqueceram a dissertação, pela apresentação do conceito da folkcomunicação, pelo qual tomei amor e curiosidade e principalmente por acreditar e confiar em mim.

A professora, Dr. Suely Moraes Ceravolo, pelas “historinhas de Suely”, que me ensinaram muito sobre a museologia e a realidade do museólogo dentro das instituições museológicas, por ter sempre me incentivado a buscar conhecimento e que é preciso estudar sempre, por ter participado da minha banca de qualificação e ter de forma honesta e honrosa pontuado e contribuído para a construção da dissertação. Tem toda minha admiração!

A professora Dr. Maria Helena Matue Ochi Flexor, pela disponibilidade, interesse e presença em minha banca de qualificação, pelas contribuições enriquecedoras em relação a produção da imaginária brasileira, e pelas indicações de textos que foram importantes para a construção da pesquisa.

Aos professores Dr(s). Rita de Cássia Maia da Silva e Fábio Rodrigues Corniani, pelo interesse, disponibilidade e aceitação do convite para participar da minha banca de defesa do mestrado, estou muito honrado.

A Lissandra Pedreira, pelo profissionalismo e execução das belíssimas fotografias que ilustram essa dissertação.

Aos meus guias espirituais, pela força e pela manutenção da minha racionalidade e sanidade mental nesses dois anos, por bloquear e enfraquecer energias ruins que buscavam atrapalhar o fechamento desse ciclo. ORA IÊ IÊ Ô ÊPA BABÁ

Entender uma forma que dizer interpretá-la, ou seja, percorrer o processo que a produziu e, portanto, identificar, na origem da forma, uma intenção formativa a seguir sua aventura, seu decurso, seu êxito – percorrer o processo vivo que levou do impulso inicial à forma completa, compreendendo então, e só então, por que a forma resultou assim e por que tinha que resultar assim.

Umberto Eco (2016, p.182).

BÊRIBÁ, Cássio Eduardo Machado. **Nossa Senhora da Conceição**: a recuperação do vetor folkcomunicacional na produção da imaginária popular e erudita do século XVIII. 108 p. 2018. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Museologia – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

## RESUMO

O presente estudo tem como objetivo, analisar a produção da imaginária não oficial/popular do século XVIII, partindo de duas esculturas sacras (objetos musealizados que estão sob guarda do MAS/UFBA), que representam a invocação de Nossa Senhora da Conceição, sendo cada imagem o resultado de uma linha de produção da imaginária brasileira. Entendendo assim, a imaginária não oficial/popular, enquanto partícipe de um processo folkcomunicacional, que aconteceu paralelamente a produção da imaginária oficial/erudita, considerada nesse viés de pesquisa como sendo representante e participante da comunicação de massa, observando com isso, o diálogo existente entre essas duas linhas de produção, a imaginária oficial/erudita que atendia a uma necessidade devocional/comunicacional dos grupos sociais mais favorecidos, ou seja, a cultura de elite, e a imaginária não oficial/popular identificada enquanto cultura popular, na qual é possível perceber aspectos de um processo folkcomunicacional. Percebendo o potencial comunicacional desses objetos museológicos e buscando a partir da análise da documentação museológica produzida pelo setor de Documentação do Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia encarando-a não somente como uma atividade técnica dentro da instituição mais atrelada a pesquisa bibliográfica, buscou-se entender a imaginária não oficial/popular como uma comunicação que atendia a um determinado grupo, e região, que difere, da comunicação em torno da produção oficial/erudita, que é marcada por se uma produção mais institucionalizada e difusa que na época de sua produção era considerada a oficial. Nesse caso buscou-se compreender e recuperar o vetor folkcomunicacional da produção da imaginária não oficial/popular e após a recuperação desse vetor, analisou-se o resultado desse processo folkcomunicacional nas imaginárias estudadas através da análise iconográfica e iconológica. Foram utilizadas bases teóricas referentes ao desenvolvimento da imaginária brasileira, assim como, bases teóricas referentes à teoria da folkcomunicação, a exemplo de Luiz Beltrão (1980), que apresentou e defendeu este novo conceito a respeito da teoria da comunicação, por ele chamada de comunicação dos marginalizados, Além de Beltrão foram utilizados outros autores a exemplo de Benjamin (2008) e Oliveira (2006). Fazendo um paralelo, inter cruzando os conceitos da folkcomunicação, com os referentes ao desenvolvimento da imaginária brasileira do século XVIII.

**Palavras-Chave:** Objeto museológico. Documentação Museológica. Imaginária brasileira. Folkcomunicação.



BÊRIBÁ, Cássio Eduardo Machado. **Nossa Senhora da Conceição**: a recuperação do vetor folkcomunicacional na produção da imaginária popular e erudita do século XVIII. 108 p. 2018. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Museologia – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

## RESUMEN

El presente estudio tiene como objetivo, analizar la producción de la imaginaria no oficial/popular del siglo XVIII, partiendo de dos esculturas sacras (objetos musealizados que están bajo guardia del PERO/UFBA), y representan la invocación de Nuestra Señora de la Conceição. Siendo cada imagen el resultado de una línea de producción de la imaginaria brasileña. Entendiendo así, la imaginaria no oficial/popular, mientras participe de un proceso folkcomunicacional, que aconteció paralelamente la producción de la imaginaria oficial/erudita considerada en ese veáis de investigación como representante y participante de la comunicación de masa, observando con eso, el diálogo existente entre esas dos líneas de producción, la imaginaria oficial/erudita que atendía a una necesidad devocional/comunicacional de los grupos sociales más favorecidos, o sea, la cultura de élite, y la imaginaria no oficial/popular identificada mientras cultura popular. En la cual es posible percibir aspectos de un proceso Folkcomunicacional. Percibiendo el potencial comunicacional de esos objetos museológicos y buscando a partir del análisis de la documentación museológica producida por el sector de Documentación del Museo de Arte Sacra de la Universidad Federal de Bahía encarándola no solamente como una actividad técnica dentro de la institución más vinculadola investigación bibliográfica, se visó entenderse la imaginaria no oficial/popular como una comunicación que atendía a un determinado grupo, y región, que difiere, de la comunicación en torno a la producción oficial/erudita, que es marcada por ser una producción más institucionalizada y difusa que en la época de su producción era considerada la oficial. En ese aspecto buscó comprender y recuperar el vector Folkcomunicacional de la producción de la imaginaria no oficial/popular y después de la recuperación de ese vector, se analizó el resultado de ese proceso en las imaginarias estudiadas a través del análisis iconográfica e iconológica. Fueron utilizadas bases teóricas referentes al desarrollo de la imaginaria brasileña, así como, bases teóricas referentes a la teoría de la folkcomunicación, a ejemplo de Luiz Beltrão (1980), que presentó y defendió este nuevo concepto acerca de la teoría de la comunicación, por él llamada comunicacional de los marginalizados. Además de Beltrão fueron utilizados otros autores a ejemplo de Benjamin (2008) y Olivo (2006). Haciendo un paralelo, entrecruzándose los conceptos de la Folkcomunicación, con los referentes al desarrollo de la imaginaria brasileña del siglo XVIII.

**Palabras clave:** Objeto museológico. Documentación Museológica. Imaginaria brasileña. Folkcomunicación

BÊRIBÁ, Cássio Eduardo Machado. **Nossa Senhora da Conceição**: a recuperação do vetor folkcomunicacional na produção da imaginária popular e erudita do século XVIII. 108 p. 2018. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Museologia – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

#### ABSTRACT

The present study aims to analyze the production of the unofficial / popular imaginary of the 18th century, starting with two sacred sculptures (museum objects under the guard of MAS / UFBA), which represent the invocation of Our Lady of Conception, each image the result of a production line of the Brazilian imaginary. Understanding in this way, the unofficial / popular imaginary, as part of a folk-communicative process, which happened in parallel to the production of the official scholarly imaginary, considered in this research medium as representative and participant in mass communication, thus observing the existing dialogue between these two production lines, the official/erudite imaginary that served a devotional/communicational need of the most favored social groups, that is, elite culture, and the unofficial/opular imaginary identified as popular culture, in which it is possible perceive aspects of a folk-communication process. Realizing the communicational potential of these museological objects and searching from the analysis of the museological documentation produced by the Documentation Section of the Museum of Sacred Art of the Federal University of Bahia, considering it not only as a technical activity within the institution most linked to bibliographic research, to understand the unofficial/popular imaginary as a communication that served a particular group, and region, which differs, from the communication around official/erudite production, which is marked by a more institutionalized and diffuse production that in the time of its production was considered official. In this case, we sought to understand and recover the folk-communication vector of the production of the unofficial /popular imaginary and after the retrieval of this vector, we analyzed the result of this folk-communication process in the imagery studied through iconographic and iconological analysis. The theoretical bases for the development of the Brazilian imaginary were used, as well as, theoretical bases on the folkcommunication theory, like Luiz Beltrão (1980), who presented and defended this new concept about the theory of communication, which he calls communication of the marginalized. In addition to Beltrão, other authors were used, such as Benjamin (2008) and Oliveira (2006). Making a parallel, intersecting the concepts of folkcommunication, with those referring to the development of the Brazilian imaginary of the eighteenth century.

Keywords: Museum object. Museological Documentation. Imaginary Brazilian. Folkcommunication.

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

SDM - Sistema de Documentação Museológica

MAS/UFBA - Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia

MS - Mirabeau Sampaio

CJ - Capela São José do Jenipapo

FOLK - Folkcomunicacional

N.S. – Nossa Senhora

NSC – Nossa Senhora da Conceição

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Ilustração do Convento de Santa Tereza.....	27
Figura 2	Fachada da Igreja do Antigo Convento carmelitano de Santa Tereza.....	28
Figura 3	Organograma do desenvolvimento das atividades do SDM-MAS/UFBA .....	29
Figura 4	Nossa Senhora da Conceição (coleção São José do Jenipapo) .....	30
Figura 5	Nossa Senhora da Conceição (coleção Mirabeau Sampaio) .....	30
Figura 6	Desenho da Capela de São José do Jenipapo.....	31
Figura 7	Reprodução da ficha de registro da peça (parte frontal) .....	33
Figura 8	Reprodução da ficha de registro da peça (verso) .....	34
Figura 9	Nossa Senhora da Conceição – em exposição.....	35
Figura 10	Nossa Senhora da Conceição (coleção Mirabeau Sampaio) .....	36
Figura 11	Reprodução da ficha de registro da peça (parte frontal) .....	38
Figura 12	Nossa Senhora da Conceição (catálogo Mirabeau Sampaio) .....	39
Figura 13	Nossa Senhora da Conceição (listagem) .....	40
Figura 14	Anjo com símbolos da Paixão (Bandeira da Procissão dos Fogaréus) 1786.....	45
Figura 15	Santana Mestra/século XVII.....	46
Figura 16	Nossa Senhora do Monte Serrat/século XVII.....	46
Figura 17	Folha das Constituições do Arcebispado da Bahia.....	54
Figura 18	Organograma elaborado baseado no conceito da Folkcomunicação, sendo utilizado em relação à produção da imaginária brasileira.....	72
Figura 19	Fachada da basílica de Nossa Senhora da Conceição na festa de 8 de dezembro.....	84
Figura 20	Nossa Senhora da Conceição (coleção São José do Jenipapo) .....	87
Figura 21	Detalhe do globo terrestre e do bloco de nuvens.....	88
Figura 22	Detalhe dos querubins.....	88
Figura 23	Detalhes do cabelo e das orelhas.....	89
Figura 24	Detalhes do véu visto por trás.....	89
Figura 25	Detalhe do rosto de Nossa Senhora da Conceição.....	90
Figura 26	Panejamento parte frontal (túnica e manto) .....	91
Figura 27	Manto visto por trás.....	91
Figura 28	Detalhe dos elementos fitomórficos e do panejamento.....	92
Figura 29	Detalhe da peanha.....	92
Figura 30	Nossa Senhora da Conceição (coleção Mirabeau Sampaio) .....	94
Figura 31	Detalhe da base, do crescente lunar, dos querubins e da serpente.....	95
Figura 32	Detalhe das mãos postas em oração.....	96
Figura 33	Detalhe da cabeleira.....	96
Figura 34	Detalhe da finalização da cabeleira.....	97
Figura 35	Detalhe do rosto.....	98
Figura 36	Detalhe das mangas.....	98
Figura 37	Detalhe frontal do panejamento (túnica e manto) .....	99
Figura 38	Detalhes da profusão de formas rígidas com leve intenção de movimento.....	99
Figura 39	Detalhe do panejamento (verso) .....	100

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>14</b>
<b>2</b>	<b>A DOCUMENTAÇÃO MUSEOLOGICA E SUA RELAÇÃO COM A RECUPERAÇÃO DE INFORMAÇÃO .....</b>	<b>18</b>
2.1	O objeto musealizado e a recuperação de informação .....	18
2.2	O Museu de Arte Sacra da UFBA e o processo de documentação das imagens de Nossa Senhora da Conceição .....	26
<b>3</b>	<b>O VETOR FOLKCOMUNICACIONAL NA PRODUÇÃO DA IMAGINÁRIA BRASILEIRA .....</b>	<b>43</b>
3.1	A produção da imaginária brasileira no período colonial .....	43
3.2	O conceito da folkcomunicação e a sua presença na produção da imaginária popular/não oficial .....	61
3.3	Santeiro de Fé – A figura do santeiro enquanto líder de opinião da produção da imaginária popular/não oficial .....	72
<b>4</b>	<b>ANÁLISE ICONOLÓGICA E ICONOGRÁFICA DAS IMAGENS DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO O RESULTADO DO PROCESSO FOLKCOMUNICACIONAL .....</b>	<b>78</b>
4.1	O conceito de iconologia e iconografia .....	78
4.1.1	Análise iconológica .....	80
4.1.2	Análise iconográfica.....	87
<b>5</b>	<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>102</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>104</b>

## 1. INTRODUÇÃO

“Os Objetos incorporam informações únicas sobre a natureza do homem na sociedade: nossa tarefa é a elucidação de abordagens através das quais isso possa ser recuperado, uma contribuição única que as coleções museológicas podem dar para a compreensão de nós mesmos”, essa fala da professora e pesquisadora Susan Pierce, que foi eternizada em um dos seus textos, denominado “ Pensando sobre objetos”, foi como uma “pancada” na mente do pesquisador, este que vos escreve. Mas o texto de Pierce, e em especial essa sua fala, foi uma das decisivas contribuições para a idealização e construção dessa pesquisa.

Em 2009, tive o primeiro contato com a área da Museologia, no momento de ingresso no curso de graduação em Museologia da Universidade Federal da Bahia. Naquele momento era um universo novo e cheio de possibilidades, de caminhos profissionais, quanto de caminhos a quanto de caminhos direcionados para a iniciação de uma pesquisa. Até que um fato curioso e certo ocorreu, uma sabia e experiente professora fez um questionamento em sala de aula: “o que você quer da Museologia? ”, essa pergunta foi naquele momento incomodativa, mas, decisiva para minha vida acadêmica.

Desde aquele momento após o questionamento, iniciou-se então a busca por sua resposta, que coincidiu com o momento em que iria cursar a disciplina do curso “Documentação Museológica” que ao decorrer das aulas, os conteúdos e as discussões em sala começaram a despertar o meu interesse pela possibilidade de analisar e entender o objeto museológico enquanto um portador de informação e dentro das instituições museológicas a prática da documentação museológica como ferramenta que possibilitaria a recuperação e a formulação dessas informações.

Já no meado do curso, apaixonado pelo universo da documentação museológica, surgiu a oportunidade de trabalhar em uma instituição museológica, como estagiário do setor de documentação, foi nesse momento que me tornei estagiário do Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia. Sob a chefia e orientação da museóloga, Mirna Brito Dantas, que naquele período era a museóloga do setor de documentação da instituição, ela foi uma grande professora e um enorme ganho tanto na vida profissional quanto na particular, percebendo que o profissional entendia que a documentação museológica era mais potencializada em sua prática, se esta estivesse paralelamente

vinculada à pesquisa e não somente uma prática de controle de acervo, possibilitando com isso uma maior recuperação de informações e conseqüentemente adquirindo mais informações e possibilidades para o objeto pesquisado.

Além dessa rica contribuição para a vida acadêmica, o Museu de Arte Sacra da UFBA, despertou e enraizou um grande apreço e amor pela Arte Sacra Cristã, em especial pela categoria da Imaginária Popular Brasileira. Posteriormente ao estágio e já nos momentos finais do curso, cursando as disciplinas finais para finalizar a graduação, dentre essas disciplinas estava a denominada “Curso Normativo”, que naquele semestre foi ministrada pelo professor doutor, José Cláudio Alves, admirável mestre, que me apresentou de forma mais aprofundada e detalhada o caminho da pesquisa acadêmica, juntamente com suas orientações na disciplina, nasceu meu primeiro fruto de pesquisa, que analisava a representação de uma Nossa Senhora da Conceição e os atributos referentes à invocação da virgem Maria. Foi nesse momento, agora com mais clareza e certeza do meu caminho acadêmico, que a pergunta da saudosa professora foi respondida.

Enquanto museólogo e pesquisador, o que eu queria da área da museologia, era analisar o objeto museológico, em particular o objeto sacro católico, enquanto portador de informações (vetores comunicacionais), e de que forma é possível desenvolver a recuperação dessas informações.

Com o desenvolver da pesquisa em torno dos temas; objeto museológico, arte sacra, documentação museológica e recuperação de informação (vetores comunicacionais), iniciada na graduação, nasceu o projeto de mestrado que teve como fruto esta dissertação, buscando analisar e estudar duas imaginárias sacras do século XVIII, que representam Nossa Senhora da Conceição, de coleções distintas do acervo do Museu. No intuito de investigar e recuperar um possível vetor folkcomunicacional, (conceito que ainda é novo e pouco estudado pelos pesquisadores da área da museologia), que ocorreu na produção da imaginária popular brasileira do século XVIII, afim de demonstrar que ao relacionar a pesquisa com a documentação museológica ocorre uma maior possibilidade de recuperação de informação, dessa forma, enriquecendo as informações pertinentes dos acervos museológicos, com isso, podendo hipertextualizar as informações dos acervos quando expostos e/ou afirmar, assegurar e garantir a importância e permanência daquele acervo/objeto enquanto patrimônio representativo de uma cultura e acervo sob guarda de uma instituição museológica.

Dessa forma, o primeiro capítulo buscou através da pesquisa bibliográfica investigar e analisar a questão do objeto enquanto portador de informação e de que forma

é possível recuperar informações desses objetos, assim como, compreender a visão da museologia em torno da recuperação de informação através dos objetos museológicos, entendendo a documentação museológica enquanto a prática principal da museologia dentro das instituições museológicas que trabalha com os objetos museológicos e a questão de classificação e produção de documentação museológica através desses objetos.

Após essa análise, foi planejado, através da observação e da coleta de dados feita sobre a documentação museológica, elaborada pelo setor de documentação do Museu de Arte Sacra da UFBA, das duas imagens sacras estudadas nessa pesquisa, um caminho documental de cada objeto, analisando e identificando a produção e a recuperação de informação desses objetos desde sua entrada no museu até o momento dessa pesquisa, esse caminho documental foi elaborado visando compreender de que forma a instituição trabalha as informações dos objetos, como é registrado essas informações e se algumas dessas informações produzidas e recuperadas de alguma forma floresciam o vetor folkcomunicação, para que fosse possível propor dessa forma a recuperação desse vetor e demonstrar com isso que os objetos museais são fontes inesgotáveis de informação e comunicação.

Após essa investigação, o segundo capítulo dessa dissertação, propôs fazer uma análise histórica do processo de produção da imaginária brasileira, no intuito de demonstrar, recuperar e traçar as formas de produção da imaginária, identificando os meios de produção, os indivíduos que produziram essas imagens, as normas e formas que eram aceitas e ordenadas para que essas imagens fossem elaboradas e aceitas pela sociedade tendo o aval da igreja que era a instituição que determinava e elaborava as formas aceitáveis e de acordo com a fé cristã para a elaboração dessas imagens, esse estudo levou à identificação de duas linhas distintas de produção da imaginária brasileira, a imaginária intitulada oficial/erudita e a imaginária intitulada não oficial/popular.

Identificando e entendendo as formas diferenciadas dessas duas formas de produção, através da pesquisa bibliográfica, intercalando os conceitos referentes a produção da imaginária brasileira e os conceitos em torno da Folkcomunicação, foi sendo traçado um caminho que buscou analisar e recuperar o vetor Folkcomunicação que ocorreu a produção da imaginária não oficial/popular em relação a produção da imaginária oficial/erudita.



Esmiuçando os conceitos da Folkcomunicação, identificando na imaginária não oficial/popular, o indivíduo que a produzia, que na Folkcomunicação é o líder de opinião, identificando para quem essa imaginária produzida, em que ambiente se desenvolvia essa produção e qual a relação existente entre as duas linhas de produção.

No terceiro e último capítulo, foi feita através do método iconográfico e iconológico elaborado por Panofsky, a análise iconológica e iconográfica das duas imagens de Nossa Senhora da Conceição do século XVIII, no intuito de evidenciar e identificar os elementos estruturais que constituem as imagens, demonstrando o resultado do processo folkcomunicacional que ocorreu na produção da imaginária, ressaltando as diferenças existentes nas ornamentações e formas das imagens, por mais que ambas esculturas, representem a mesma invocação da virgem Maria.

A finalização dessa dissertação é imensamente gratificante para o pesquisador, ao perceber que, a instituição com o resultado da pesquisa, foi contemplada com mais informações sobre as peças estudadas, com a recuperação de um vetor comunicacional que faz parte do processo de produção não somente dessas peças, mas da imaginária brasileira, e com isso há mais uma possibilidade de comunicação para pesquisadores e públicos que estiverem interessados nas imagens e na imaginária brasileira. Criando a possibilidade da inclusão de informações na exposição das peças, como também na produção de informação e armazenamento no setor de documentação do museu, no caso do MAS/UFBA, a documentação museológica é pensada enquanto uma prática que está vinculada a pesquisa e a produção de informação.

## 2. A DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA E SUA RELAÇÃO COM A RECUPERAÇÃO DA INFORMAÇÃO

### 2.1. O objeto musealizado e a recuperação de informação

A Museologia, em seu desenvolvimento histórico, apresenta discussões em torno da sua definição e do seu campo de estudo. Por muito tempo, profissionais e autores da área, a exemplo de Ana Gregorová<sup>1</sup> (1990), Waldisa Rússio Camargo Guarnieri<sup>2</sup> (1990), Peter Van Mensch<sup>3</sup> (1990), Tomislav Sola<sup>4</sup> (1990), entre outros, percorreram um longo caminho, para defini-la enquanto ciência. Visando compreender como seu objeto de estudo, o homem e sua relação com a realidade a qual está inserido, demonstrando que a Museologia faz parte do conceito e das práticas exercidas nas instituições museais, porém, não se prendendo somente ao museu institucionalizado e edificado, mas à relação do homem com vários ambientes de sua realidade, sendo hoje considerada uma ciência aplicada multidisciplinar, que dialoga com vários campos das ciências humanas.

Incluso nesse vasto campo de pesquisa e de possibilidades em que se encontram as práticas e as pesquisas museológicas, o estudo e o desenvolvimento dos procedimentos museológicos, realizados dentro das instituições museais, direcionados aos objetos musealizados, predominam, como essência principal para os trabalhos realizados, despertando interesse por parte de pesquisadores e profissionais multidisciplinares, que percebem no objeto, o potencial para recuperação e geração de informação.

Assim a dimensão material, além de constituir-se em condição *sine quan non* da própria existência humana, é também, e por isso mesmo, condição estruturante da compreensão intelectual e psíquica da realidade. Mesmo em termos estritos da informação considerada a mais direta e objetiva possível, caso abrissemos mão de todo o conhecimento histórico que foi desenvolvido em torno da dimensão material da cultura, cairíamos num vertiginoso vazio, pontuado aqui e ali por informações difíceis de contextualizar e, portanto, de historicizar. (BARBUY, 2008.p.34.)

---

<sup>1</sup> GREGOROVÁ, Ana. A discussão da museologia como disciplina científica. In: *Cadernos Museológicos*. V.3. Rio de Janeiro: Coordenadoria de Comunicação e Educação: Coordenadoria Geral de Acervos Museológicos: IBPC, 1990.

<sup>2</sup> GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Conceito de Cultura e sua inter-relação como patrimônio cultural e preservação. In: *Cadernos Museológicos*. V.3. Rio de Janeiro: Coordenadoria de Comunicação e Educação: Coordenadoria Geral de Acervos Museológicos: IBPC, 1990.

<sup>3</sup> MENSCH, Peter van; POUW, Piet J.M; SCHOUTEN, Frans F.J. Metodologia da museologia e treinamento profissional. In: *Cadernos Museológicos*. V.3. Rio de Janeiro: Coordenadoria de Comunicação e Educação: Coordenadoria Geral de Acervos Museológicos: IBPC, 1990.

<sup>4</sup> SOLA, Tomislav. Contribuição para uma possível definição de museologia. In: *Cadernos Museológicos*. V.3. Rio de Janeiro: Coordenadoria de Comunicação e Educação: Coordenadoria Geral de Acervos Museológicos: IBPC, 1990.

Defendendo essa ideia, Barbuy (2008), afirmou que a cultura material não pode ser esquecida, ou ser tratada, somente pela sua forma estrutural e sua funcionalidade, sem o seu reconhecimento enquanto parte integrante de uma realidade e de um contexto social, sendo assim, “[...] os objetos, muitas vezes sem valor de uso, podem representar grandes acontecimentos para um indivíduo, uma comunidade e até mesmo para uma nação inteira.” (BRAZ, HOLANDA, FERREIRA, 2012, p.9).

A documentação museológica ou documentação em museus, como é comumente chamada por alguns profissionais e pesquisadores da museologia, é uma das ações realizadas no dia a dia das instituições museológicas e que está diretamente ligada ao estudo e o tratamento dos objetos<sup>5</sup> musealizados<sup>6</sup>.

Por muito tempo, como sinalizou Cerávolo e Tálamo (2000, p. 242) a documentação em museus (denominação empregada pelas autoras), foi um procedimento, sem posição relevante, ou colocada em segundo plano, dentro das instituições. Com o crescimento dos trabalhos realizados dentro dos museus, o surgimento e uma maior preocupação em torno da consciência preservacionista e a demanda em relação aos estudos e entendimentos a respeito dos objetos museológicos e seu potencial comunicacional, a documentação museológica começou a adquirir um *status* significativo no cotidiano das instituições, e a ser analisada e estudada, tanto pelos profissionais da área da museologia, quanto por profissionais que pesquisam e trabalham com temáticas das áreas de comunicação e informação.

A ação documental em museus assume atualmente, uma grande importância no fazer museológico e no tratar do patrimônio cultural, onde o objeto<sup>7</sup> é estudado e investigado, no seu caráter, artístico, histórico, social, econômico e estrutural, revelando assim, o seu potencial comunicacional, resgatando informações estruturais do objeto, ou seja, aspectos relacionados à sua forma “física” e informações intrínsecas que nele estão contidas, revelando aspectos de sua produção, da época em que foi produzido, da

---

<sup>5</sup> A denominação objeto museológico, será utilizada nessa dissertação, quando o direcionamento de fala, estiver voltado para a área da museologia, já que este termo é utilizado pelos profissionais da área para designar a produção material humana, que passou pelo processo de musealização.

<sup>6</sup> Em síntese, entende-se o processo de musealização como uma série de ações sobre os objetos, quais sejam: aquisição, pesquisa, conservação, documentação e comunicação. O processo inicia-se ao selecionar um objeto de seu contexto e completa-se ao apresentá-lo publicamente por meio de exposições, de atividades educativas e de outras formas. (CURY, 2005, p.26.)

<sup>7</sup> Os objetos de museus, retirados de seu habitat natural, onde têm um significado e estão inseridos em um contexto, são transferidos para um lugar artificial, criado para abrigá-los com o desafio de preservar sua história. (COSTA, 2006, p.4.)

realidade sociocultural do seu contexto e das relações existentes entre o grupo ou os grupos sociais ao qual ele fez parte, possibilitando, assim, a recuperação de vetores comunicacionais e culturais, que possam identificar e explicar as relações em que esse artefato foi produzido. A exemplo de dois vetores que guardam as imaginárias aqui tratadas: a Folkcomunicação e a imaginária popular.

Dessa maneira, estabelece-se assim, uma relação direta existente entre o objeto musealizado e a produção e recuperação de informações, que ao ser “questionado” e estudado nas ações realizadas pela documentação museológica, adquirem um *status* de objeto/documento<sup>8</sup>. Ao conduzir uma pesquisa de significado, em torno do termo documento, o dicionário online de português, explicita que documento é, “Qualquer objeto ou fato que serve de prova, confirmação ou testemunho”.

[...] os documentos constituem-se de importantes instrumentos para a memória social, que através do tempo modificou-se de acordo com o Contexto a que esteve atrelada, e que ainda continua em movimento, pois não é estática, e paira sobre o ponto de vista tanto individual como também do coletivo, da cultura social, costumes, crenças e tradições a que estamos todos vinculados. (BRAZ, HOLANDA, FERREIRA, 2012, p.2).

As autoras citadas acima, nos elucidam da importância dos documentos, para a preservação e a recuperação de informações em relação a contextos sociais, “Os documentos, independente do suporte onde estão registrados, contribuem para o resgate e produção de memórias, de modo a trazer ao conhecimento público fragmentos de informações que certamente ficariam perdidas no tempo [...]”. (BRAZ; HOLANDA; FERREIRA, 2012, p.12).

Nos Museus<sup>9</sup>, os objetos musealizados, que foram retirados do seu contexto original e com isso, perdendo sua funcionalidade usual, são elevados a um *status* de documento, no qual, através do mesmo, são possíveis a recuperação e a produção de informação e comunicação.

Compartilhando desse mesmo pensamento, Peter Van Mensch (1990, p.11), afirma que o objeto se torna um ponto chave no pensamento museológico, sendo ele um transmissor de informação. Nessa perspectiva, este artefato, obtém um significado mais

---

<sup>8</sup> Essa passagem do natural para o artificial faz com que o objeto em um museu seja considerado um documento, uma fonte para pesquisadores e exposições. (COSTA, 2006, p.4.)

<sup>9</sup> Um museu constitui um espaço privilegiado para a produção e reprodução do conhecimento, tendo a cultura material como instrumento de trabalho. Nesta perspectiva, para além de suas salas de exposições, é preciso conhecê-lo em seus bastidores, questioná-lo em suas ações diárias, demandando uma postura ética na construção da sua identidade sociocultural. (CÂNDIDO, 2006.p. 34).

amplo em sua definição, não somente referente ao objeto físico e histórico, mas como um fenômeno que está em relação com o espaço/tempo e a realidade do homem<sup>10</sup>.

É na documentação museológica, que o objeto é estudado e submetido a procedimentos<sup>11</sup> que revelam e recuperam tanto o seu caráter artístico quanto o seu potencial comunicacional, visando o resgate das informações intrínsecas<sup>12</sup> e das informações extrínsecas<sup>13</sup> desse objeto. Segundo Cândido:

Partindo-se do pressuposto de que objetos / documentos são suportes de informação, o grande desafio de um museu é preservar o objeto e a possibilidade de informação que ele contém e que o qualifica como documento. Portanto, deve-se entender a preservação não como um fim, mas como um meio de se instaurar o processo de comunicação. (CÂNDIDO, 2006.p. 34).

Essa instauração do processo de comunicação é possível somente quando o objeto museológico passa pelos procedimentos utilizados na documentação museológica, fator que possibilita a recuperação das informações pertinentes a seu conteúdo, e dessa forma a "coleta" dessa recuperação de informações. Por outro lado, propicia, através das informações, a comunicação museológica.

Porém, não há uma “fórmula” fechada para a elaboração de uma documentação museológica<sup>14</sup> e da aplicação de seus procedimentos. É preciso estar ciente que há uma diferença entre o conceito e a teoria, e de como se procede à documentação museológica prática dentro das instituições.

---

<sup>10</sup> Os objetos de museus, como quaisquer outros documentos, têm informações e representam um momento da atividade humana ou um registro da natureza. São fontes de pesquisa e assumem dentro da instituição um papel voltado ao conhecimento e ao estudo, já que mostram uma realidade deslocada de seu lugar original. (COSTA, 2006, p.5.)

<sup>11</sup> Há inúmeros procedimentos possíveis de serem realizados pela documentação, para a recuperação de informações. Na realidade institucional dos Museus, os mais comuns são; catálogos dos objetos (contendo todos os itens do acervo), inventários com nomes e números de registro (que são números individuais de identificação de cada objeto dentro da instituição), Fichas de registro (que são fichas individuais de cada objeto, na qual constam informações do objeto; como nome, século, descrição, dimensões, nome da coleção a qual faz parte, data de entrada na instituição, procedência, etc.), esses itens da ficha de registro são escolhidos de acordo com a temática e a tipologia do acervo, assim como, com as necessidades informacionais do Museu em relação a determinado objeto.

<sup>12</sup> As informações intrínsecas são as deduzidas pelo próprio objeto, através da análise das suas propriedades físicas. (FERREZ, 1991. p.1.).

<sup>13</sup> [...] a maior parte das informações a serem identificadas são extrínsecas e, portanto, difíceis e muitas vezes impossíveis de ser resgatadas porque, na maioria das vezes, jamais foram registradas em fontes de informação textuais ou iconográficas. (FERREZ, 1991. p.3.)

<sup>14</sup> Outro ponto importante e vale ressaltar “deficiente”, em relação à documentação museológica nos Museus, é compreender que na realidade de muitas instituições, não há a preocupação em se produzir uma documentação a respeito dos objetos museológicos, muitas instituições, não há produção e nem existência de uma documentação museológica.

É necessário ter prévio conhecimento, ao analisar e estudar a realização da documentação exercida nos Museus, que essa documentação será resultado das possibilidades e da realidade em que se encontra o Museu, ou seja, o trabalho documental estará diretamente ligado à equipe de profissionais, aos recursos financeiros, tecnológicos disponibilizados para que os profissionais elaborem e executem a documentação.

Em muitos casos, não há uma equipe multidisciplinar nos setores de documentação (isso quando há um setor), e todos os processos de musealização, incluindo a documentação museológica, tornam-se responsabilidade de um único profissional, que pode ou não ser um museólogo<sup>15</sup>.

Mesmo compreendendo essa realidade e distanciamento entre teoria e prática, é possível, através da fala e da compreensão da pesquisa de alguns autores, evidenciar de que forma “deveria” ser empregada a documentação museológica exercida no tratar dos objetos.

O pesquisador Peter Van Mensch (1990), afirma que para uma leitura sobre o objeto, é imprescindível que o profissional se isente de qualquer preconceito, dessa forma não interferindo pessoalmente na leitura, porém o autor reconhece em sua fala, que em relação a uma observação ou em uma descrição ocorrerá com frequência uma visão teórica ou ideológica.

“Toda observação requer uma representação verbal, pela qual o objeto e o seu potencial de comunicação se tornam possíveis. [...] Daí a importância de uma linguagem das “coisas”, consistindo de uma terminologia da percepção com significado autêntico e comprovado, expurgado, tanto quanto possível, de julgamentos subjetivos individuais” (MENSCH, 1990, p. 59).

Mensch (1990), ao entender o objeto museológico, enquanto portador de informação propõe em seu estudo um tratamento sistemático em relação ao objeto, e classifica as informações do mesmo em três dimensões relacionadas com o que ele chama de semiótica do objeto.

A primeira dimensão o autor chama de sintaxe<sup>16</sup>. Nessa primeira leitura do objeto, seriam produzidas informações que são possíveis de recuperação através do próprio

---

<sup>15</sup> Essa realidade é muito latente nas instituições museológicas, onde, a falta de um profissional qualificado para a elaboração e aplicação de atividades, e procedimentos específicos de uma determinada área, dificulta a produtividade dessas instituições. E o museólogo, ainda nos dias atuais, não é visto por muitas instituições, como um profissional necessário e qualificado, para a realização dos procedimentos destinados e direcionados ao patrimônio cultural.

<sup>16</sup> Descrição física: informação que pode ser lida diretamente do objeto. (MENSCH, 1990, p.59). <sup>14</sup> “[...] refere-se a: 1) composição, material; 2) construção, técnica; 3) Morfologia, subdividida em: - forma

artefato, ou seja, de sua própria estrutura física<sup>14</sup>. A segunda dimensão é a chamada semântica<sup>17</sup>, na qual seria abordado e recuperado informações referentes à interpretação em torno do objeto, tendo como partida a análise das informações recuperadas na sintaxe (iconografia), dessa forma identificando, por exemplo, o uso desse objeto em seu contexto de origem.

E por fim, o autor aborda a análise chamada de dimensão pragmática<sup>18</sup>, essa análise visa compreender a relação do artefato com o meio e a realidade em que foi produzido juntamente com o indivíduo que o produziu. Logo, essa dimensão “exige” do profissional que trabalha na documentação museológica, um maior aprofundamento científico em relação ao acervo, levando-o diretamente à pesquisa (o que não anula a necessidade de uma pesquisa, nas outras etapas sugeridas pelo pesquisador), para que a interpretação do objeto seja realizada, mas é na dimensão pragmática que a pesquisa científica é mais intensiva.

As dimensões propostas por Mensch (1990), apresentam, assim, uma forma de resgatar informações através dos patrimônios culturais que estão sob guarda dos Museus, corroboram para o fortalecimento da leitura e do papel obtido pelos objetos museológicos enquanto documentos preservados dentro das instituições museais e da documentação enquanto uma ação, para que ocorra a recuperação das informações contidas no documento.

Assumindo assim o ponto central dos estudos e das práticas museológicas dentro dos Museus, o objeto visto enquanto um documento, e assim havendo a possibilidade de recuperação de informação. Daí o surgimento de questionamentos a respeito da Museologia ser considerada ciência da informação, juntamente com a Arquivologia e a Biblioteconomia, que giram justamente na reflexão do objeto portador de informação.

Esses questionamentos atualmente são debatidos nas duas áreas: Museologia e Ciência da Informação. Pesquisadores dividem opiniões, de um lado, aqueles que concordam e entendem a Museologia enquanto Ciência da Informação, mas, do outro há

---

espacial, - estrutura da superfície, - cor, - padrões de cor, imagens, - texto (se existente)”. (MENSCH, 1990, p.59).

<sup>17</sup> Refere-se a valor, significado. “[...] podemos distinguir o seguinte conjunto de significados: 1) significado principal, a) significado funcional, b) significado expressivo (valor emocional), 2) significado secundário; a) significado simbólico, b) significado metafísico”. (MENSCH, 1990, p.59-60).

<sup>18</sup> [...] o que nos leva a rever as relações entre o objeto e o seu usuário ou seu observador e, consequentemente, à interpretação do objeto como um veículo de informação. Primeiramente, isto está ligado à reconstrução da história da vida de um objeto. A reconstrução ocorre na base de um modelo científico no qual está indicado como, no processo da história, a informação adicionada ou perdida. (MENSCH, 1990, p.60).

aqueles que condenam essa leitura, e questionam, se realmente um objeto pode ser considerado documento. Entre esses pesquisadores, está Armando Malheiro da Silva<sup>19</sup>, citado por Heloisa Barbuy em suas pesquisas:

Há em tal perspectiva um evidente equívoco: o artefato suscita a informação, mas não se confunde com ela e nem é materialmente um mentefato (uma representação mental e subjetiva), mesmo que este esteja sempre na origem e na produção artesanal ou industrial de objetos materiais. (SILVA apud BARBUY, 2008.p.34.)

Segundo Barbuy (2008), a afirmativa sustentada pelo pesquisador é parte da sua argumentação a favor da construção epistemológica de uma Ciência da Informação, sendo para ele então, a Museologia uma “disciplina periférica”, logo, a Museologia não pode ser considerada uma Ciência da Informação e nem o objeto musealizado considerado e sustentado enquanto documento, pois para ele:

Se nos parece líquido postular a existência de informação museológica, (...) é preciso ter bem presente que essa informação, na generalidade dos casos (...), é suscitada pelos objetos/artefatos e é gerada pela investigação conduzida em torno deles com vista à redescoberta de sua originária função e lócus de produção e de funcionamento. Mas a Informação não é – continua Malheiro da Silva – ao contrário do que sucede claramente com a Arquivística e a Biblioteconomia, o objeto central de conhecimento museológico, se é que existe tal. E se pomos em dúvida tal existência – diz ele – é porque, como já atrás frisamos, joga-se na musealização dos objetos a centralidade e a especificidade do trabalho dos profissionais do Museu. (SILVA apud BARBUY, 2008.p.35.)

Não é proposto aqui, nessa pesquisa, o aprofundamento desses questionamentos. O olhar apresentado por Barbuy (2008), referente aos pensamentos de Armando Malheiro (2002), foi abordado, para demonstrar e atestar o universo de pensamentos, propostas e debates existentes em relação ao objeto enquanto documento e a recuperação da informação através deles. Inclusive porque essas discussões estão longe de chegarem a um ponto final.

A inclusão ou não da Museologia, enquanto Ciência da Informação, assim como, o trabalho realizado nos museus terem como foco principal a produção, organização e

---

<sup>19</sup> Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Filosofia de Braga (Universidade Católica Portuguesa) e em História pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Habilitado com o antigo curso de Bibliotecário-Arquivista pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Fonte: [http://www.uc.pt/imprensa\\_uc/Autores/galeriaautores/armandomalheiro](http://www.uc.pt/imprensa_uc/Autores/galeriaautores/armandomalheiro). Acesso em: 25 de setembro de 2017.

Para mais informações ver: Das “ciências” documentais à ciência da informação: ensaio epistemológico para um novo modelo curricular (2002). Livro escrito por, Armando Malheiro da Silva e Fernanda Ribeiro.



disponibilidade de informação, ainda são questões a serem trabalhadas no âmbito acadêmico e profissional, porém, assumindo uma linha de pensamento:

De nossa parte, entendemos que a organização de sistemas de informação e sua acessibilidade podem não ser o objetivo final dos Museus, mas são, por outro lado, condição intrínseca a todo trabalho que se queira desenvolver em torno de acervos museológicos. Assim, a Museologia, que vem sendo vista, entre nós, mais em seus aspectos de Comunicação, tem necessariamente, com um de seus campos, aquilo que estamos habituados a denominar “Documentação Museológica”, isto é, a organização da informação sobre os acervos de museus, com base para todos os demais trabalhos institucionais, bem como para tornar a informação acessível a pesquisadores e público externos. (BARBUY, 2008.p.35.).

Logo, os Museus, apresentam, através do sistema de documentação, uma aproximação maior e direcionada ao campo da comunicação e informação, utilizando os objetos, componentes de acervos institucionais para a recuperação e produção de informações.

Assim como não há uma “fórmula” fechada para a elaboração dos procedimentos (mencionados anteriormente) utilizados pela documentação para a produção de informação através dos artefatos, é possível analisar duas formas de se proceder à documentação museológica, as quais podemos denominar de vertentes.

Uma vertente está direcionada ao suporte de atividades administrativas e a outra vertente como sendo um meio para o desenvolvimento de pesquisas científicas nelas desenvolvidas, como demonstram Cerávolo e Tálamo:

Observam-se ao menos duas tendências no trato da documentação. Uma mais “reflexiva” debruça-se sobre a importância do objeto como documento e suporte de informações significativas para as pesquisas científicas. Essa perspectiva poderia ser considerada como uma linha especialmente francesa, desenvolvida principalmente sob a égide das propostas de Rivière e por ele disseminada para outros países através do ICOM... (CERAVOLO e TÁLAMO. 2000, p.242-243.)

Essa primeira tendência, estaria direcionada à questão do objeto como um documento que, sendo um suporte de informação, estaria alinhado à produção de pesquisa científica, contudo:

Uma outra tendência da documentação em museus pode ser chamada de “tecnicista”, pois visa em primeiro lugar o acesso rápido aos objetos e seus respectivos registros. Aqui busca-se preferencialmente o controle das coleções por meio de conexão entre registros, fichas e fichários, com referências cruzadas para que possa ser recuperado. (CERAVOLO e TÁLAMO. 2000.p.243.)

Conclui-se que, no SDM é possível distinguir duas linhas de tratamento e produção da documentação; uma linha voltada para a produção de informações técnicas e estruturais do objeto, informações que serão utilizadas para o controle diário do acervo e pela museografia, visando a comunicação com o público; e a outra linha, diz respeito à forma e a recuperação das informações e de como elas serão tratadas e disponibilizadas. Mas isso não nega à possibilidade de a documentação estar vinculada à pesquisa. Porém, para Cerávolo e Tálamo (2000), essa prática não é uma realidade comum dentro das instituições.

O sistema de documentação em museus como usualmente é concebido volta-se mais para o acompanhamento da circulação do objeto dentro da instituição do que para a produção, recuperação e difusão de informações documentárias. (CERAVOLO e TÁLAMO. 2000.p.241.)

Independente da tendência e do andamento da documentação produzida no SDM, é possível afirmar, que a documentação museológica, é dentre as ações museológicas, a que eleva o potencial do objeto, este que é apontado enquanto um objeto/documento, sendo um suporte de informação no qual há a possibilidade de recuperação de informação e assim possibilitando a recuperação de um vetor comunicacional dos objetos estudados nessa pesquisa.

## **2.2. O museu de arte sacra da UFBA e o processo de documentação das imagens de Nossa Senhora da Conceição**

O Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (MAS/UFBA), localizado no antigo convento carmelitano de Santa Tereza Ávila, é uma instituição museológica que abriga um vasto acervo de caráter sacro.

O Convento Carmelitano de Santa Tereza Ávila, foi fundado no século XVII por monges pertencentes à ordem carmelitana dos pés descalços<sup>20</sup>, que chegaram à Bahia aproximadamente em 1663<sup>20</sup>. Outro fato importante da história do convento foi à transferência do seminário arquiepiscopal, que anteriormente funcionava no convento da

---

<sup>20</sup> A Ordem dos Carmelitas Descalços (ou, simplesmente, Carmelitas Descalços) é um ramo da Ordem do Carmo, formado em 1593, que resulta de uma reforma feita ao carisma carmelita elaborada por Santa Teresa de Ávila e São João da Cruz. Este ramo divide-se em três diferentes tipos de família carmelita: os padres ou frades, as freiras de clausura e os leigos.

No século XVI, Santa Teresa de Ávila iniciou um processo de reforma ao carisma carmelita. Fez um voto de que haveria de seguir sempre o caminho da perfeição, e resolveu mantê-lo o mais próximo possível daquilo que a Regra do Carmo permitia. Numa noite do mês de setembro de 1560, Teresa de Ávila decidiu reunir um grupo de freiras na sua cela e, tomando a inspiração primitiva da Ordem do Carmo e a reforma descalça de São Pedro de Alcântara propôs-lhes a fundação de um mosteiro de tipo eremítico.

Palma, e posteriormente foi transferido do convento de Santa Tereza para o bairro da Federação onde atualmente está localizado o campus da Universidade Católica de Salvador (UCSAL).

Figura 1 - Ilustração do Convento de Santa Tereza feita pelo arquiteto inglês Edmund Thomas Blacket (1817-1883) com data de 9 de agosto de 1842.



Fonte: [www.bahia-turismo.com](http://www.bahia-turismo.com) <sup>21</sup>

Após a reforma do convento o Museu<sup>22</sup> foi inaugurado em 10 de agosto de 1959, com a realização do IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, hoje o MAS/UFBA é um dos Museus que contém grande acervo de arte sacra do Brasil.

O acervo do Museu é composto por coleções que estão sob sua guarda, e cada coleção teve um modo diferente de entrada na instituição, seja por doação, comodato, empréstimo ou compra. Uma considerável porcentagem das peças que fazem parte do acervo do MAS/UFBA pertencem a Arquidiocese de São Salvador da Bahia e que estão sob guarda do Museu devido a um termo de empréstimo feito entre a Arquidiocese e a Universidade Federal da Bahia.

<sup>21</sup> Disponível em: < <http://www.bahia-turismo.com/salvador/igrejas/santa-teresa.htm> > Acesso em 26 de setembro de 2017.

<sup>22</sup> O Antigo Convento pertence à Arquidiocese de São Salvador Da Bahia, para a implantação e a permanência do Museu no convento, foi feito a firmação de um convênio entre o MAS/UFBA e a arquidiocese para a cessão do espaço.

Figura 2 - Fachada da Igreja do antigo convento carmelitano de Santa Tereza Ávila (atual, MAS/UFBA)



BÊRIBÁ, 2017 (acervo particular)

O acervo reúne cerca de mil peças elaboradas com materiais diversos, como madeira, marfim, barro cozido, prata e ouro. Esse acervo é dividido por categorias: imaginária, marfim, pintura, ourivesaria, mobiliário, têxteis, cerâmica, gravura, desenhos e diversos.

Assim como ocorre ou como deveria ocorrer no andamento diário das atividades museológicas dentro dos setores dos Museus<sup>23</sup>, no MAS/UFBA ocorre processo museológicos que fazem parte da musealização do objeto, para que as peças possam ser expostas ao público, tais procedimentos já mencionados, dentro do MAS/UFBA tem como momento inicial a coleta do (s) objeto (s) até sua inserção na exposição de longa duração do Museu ou seu acondicionamento da reserva técnica da instituição.

---

<sup>23</sup> É preciso esclarecer que as teorias em torno das práticas museológicas as quais deveriam ser realizadas dentro das instituições visam fornecer e instruir os profissionais para a execução das etapas e procedimentos necessários no tratamento em torno do objeto. Mas a execução dessas etapas, desde a entrada do objeto até sua inserção na exposição museológica, depende da realidade em que se encontra o Museu, muitas vezes por questões políticas e/ou institucionais esses procedimentos museológicos são inviabilizados.

As duas obras que aqui são analisadas, já passaram por procedimentos do SDM para o processo de identificação que são eles: classificação, marcação e inserção desses artefatos no acervo do MAS/UFBA.

O SDM do Museu de Arte Sacra da UFBA busca seguir procedimentos padrões no processo de entrada e da elaboração da documentação dos objetos desde sua entrada na instituição. O primeiro documento a ser elaborado é uma listagem prévia do(s) objeto(s) com fotografia ainda no local de origem das peças, após essa listagem é elaborado o documento que oficializa a entrada do objeto na instituição (comodato, empréstimo ou doação) juntamente com a listagem prévia em anexo, após essa etapa é feita a medição do(s) objeto(s) para colher suas medidas, em seguida é feita a fotografia documental do(s) objeto(s), seguida da marcação das peças e por fim ocorre à elaboração das fichas de registro do(s) objeto(s) e sua alimentação com informações a respeito do objeto, ressaltando que essa alimentação é contínua.

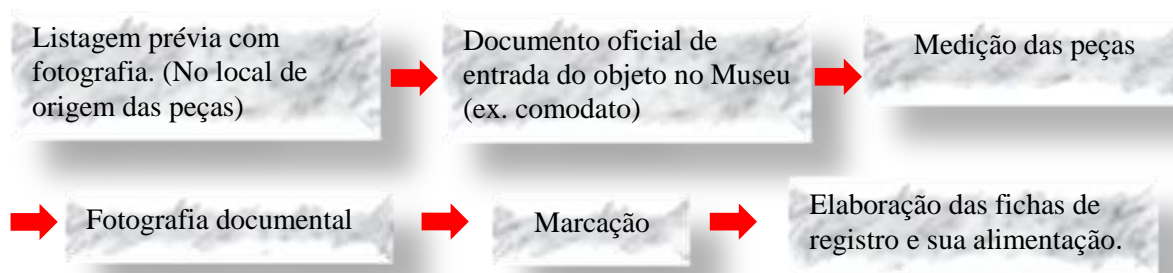


Figura 3 – Organograma do desenvolvimento das atividades do SDM do MAS/UFBA.

Atualmente, um dos exemplares está exposto na exposição de longa duração do Museu (Figura 4), e o outro está acondicionado na reserva técnica<sup>24</sup> (Figura 5), compondo a coleção Mirabeau Sampaio<sup>25</sup>.

Direcionando o estudo para o processo de documentação, se traçará o roteiro documental de cada peça, para elencar os procedimentos que foram realizados pelo Setor de Documentação museológica da instituição e quais informações já foram disponibilizadas sobre as imagens.

<sup>24</sup> A escolha da peça que está na reserva técnica, partiu do critério de que a imagem foi elaborada no século XVIII, mesmo período da outra peça estudada nessa dissertação. Além disso, ambas representam Nossa Senhora da Conceição, porém sua forma de elaboração e os indivíduos que as elaboraram, apresentavam diferenciações em seu contexto social, na concepção da produção e do seu resultado escultórico de seu trabalho, pontos que serão posteriormente tratados nesse estudo.

<sup>25</sup> A coleção Mirabeau Sampaio foi coletada e formada pelo médico, colecionador e pintor Mirabeau Sampaio, que era um grande admirador da arte sacra cristã



Figura 4 – Nossa Senhora da Conceição.



Figura 5 – Nossa Senhora da Conceição



PEDREIRA, 2017. (Acervo particular do autor).

O exemplar que está exposto ao público, na exposição de longa duração do Museu, na sala denominada “José Joaquim da Rocha” é uma escultura de Nossa Senhora da Conceição, datada pelo SDM, como sendo do século XVIII. A peça pertencia à Capela de São José do Jenipapo<sup>26</sup> (figura 6), situada às margens do rio Paraguaçu, no município

<sup>26</sup> Construção feita no séc. XVIII pelo Alferes Gaspar da Fonseca. Igreja de nave única, com capela-mor reentrante e de pé direito mais baixo que o coro. Seu frontispício é antecedido por alpendre cercado de parapeito e gradil de madeira, com portão de acesso. Do lado direito colada à construção, sineira com vão em arco pleno e cimalha, a que se te, acesso através de larga escada de pedra externa. A construção tem puxadas laterais e todas as portas e janelas almofadadas. Internamente, a capela-mor tem forro apainelado como a nave e quadros pintados representando os “mistérios do nascimento e da infância de Jesus”. O altar-mor é adornado com pinturas e apliques de madeira, assim como o arco cruzeiro e o teto da nave. O tombamento da Capela inclui todo o seu acervo, de acordo com a Resolução do Conselho Consultivo do IPHAN, de 13 de agosto de 85, referente ao Processo Administrativo nº 13/85/IPHAN.

Fonte: <http://www.infopatrimonio.org>. Acesso em 26 de set. de 2017.

de Castro Alves/Bahia. Após um termo de comodato<sup>27</sup>, a guarda da peça passou a ser do MAS/UFBA, assim como os outros objetos que fazem parte do conjunto de peças do acervo da Capela.

A imaginária (Figura 4) tem como data de entrada no MAS o dia 13 de julho de 1973, dando assim início ao seu processo de musealização, que teve como ponto inicial a elaboração das cláusulas e da firmação do termo de comodato feito pelo SDM.

Figura 6 – Desenho da Capela de São José do Jenipapo.



Fonte: SDM do MAS/UFBA (reportagem de jornal).

Ao iniciar o processo de identificação da obra, o SDM, elaborou uma ficha de registro da peça (Figura 7e 8)<sup>28</sup>, assim como das outras peças provenientes da capela. Nessa ficha, as informações principais da peça, a exemplo da descrição iconográfica, época e estilo, procedência e observações referentes à peça. Todas essas informações recuperadas são colocadas em campos específicos da ficha de registro.

Na ficha em destaque, a peça recebeu uma numeração, que identifica a coleção da qual faz parte. Essa numeração é composta por letras e números que, além de ser identificada na ficha a numeração, é colocada na peça, (processo comumente chamado

---

<sup>27</sup> Comodato é um documento muito utilizado pelos profissionais de Museus. É uma das formas de guarda dos artefatos e da formalização desses artefatos no espaço museal. No comodato, o comodante entrega ao comodatário um bem, (nesse caso um não fungível), para ser exposto e depois restituído. Nessa forma de documento de guarda o comodatário, (que nesse caso é o MAS/UFBA.), tem total responsabilidade pela peça ou peças e sua preservação. O tempo desse termo é delimitado por ambas as partes interessadas.

<sup>28</sup> Para uma melhor visualização e entendimento de como é a ficha de registro original da peça, foi feita aqui a reprodução da ficha no formato adequado para a dissertação.

pelos profissionais de Museus de marcação da peça), recebendo, assim, em sua estrutura física a numeração. Essa imaginária de Nossa Senhora da Conceição, recebeu a numeração; CJ – 014, onde a sigla CJ significa as iniciais dos nomes, Capela e Jenipapo, ressaltando que todas as peças procedentes dessa capela receberam essa sigla.

Na parte frontal da ficha de registro da peça, ao lado esquerdo, como apresentado na Figura 7, constam os quesitos referentes ao título da peça, a sua autoria (sinalizada na ficha como desconhecida), a sua origem e época, a categoria a qual pertence, a técnica e o seu material constituinte, suas dimensões, o modo de aquisição, a data de entrada da peça no Museu e sua procedência. Ao lado direito da ficha constam; o número de registro que a peça recebeu ao entrar na instituição, o número dela no inventário do IPAHAN<sup>29</sup> e sua foto frontal e colorida.

---

<sup>29</sup> Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.




<p>TÍTULO/OBJETO: Nossa Senhora da Conceição__</p> <hr/> <hr/> <hr/> <hr/>	<p>N.º REGISTRO: CJ – 014</p> <hr/> <hr/> <p>INVENTÁRIO IPHAN: 94 – 0025.0059</p> <hr/>
<p>AUTORIA: Desconhecida _____</p>	
<p>ORIGEM: Bahia – Brasil _____</p>	
<p>ÉPOCA/ESTILO: Século XVIII (último quartel)</p> <hr/>	
<p>CATEGORIA: Imaginaria</p> <hr/>	
<p>TÉCNICA/MATERIAL: Madeira dourada e policromada</p> <hr/> <hr/>	
<p>DIMENSÕES: Alt.: 0,64m Larg.: 0,27m Prof.: _____</p>	
<p>Peso: _____ Ø</p> <hr/>	
<p>MODO DE AQUISIÇÃO: Depósito</p> <hr/>	
<p>DATA DE ENTRADA: 13/07/1976</p> <hr/>	
<p>PROCEDÊNCIA: Capela de São José do Jenipapo.</p>	

Figura 7 – Reprodução da ficha de registro da peça (parte frontal).  
 Fonte: Setor de Documentação do MAS/UFBA.  
 BÊRIBÁ, 2017.

<p>DESCRIÇÃO: A Virgem está de pé sobre um bloco de nuvens onde foram distribuídos quatro querubins, cujas asas se tocam, encobrendo a parte do suporte que apoia os pés de Nossa Senhora. Eles olham para pontos distintos e expressam sentimentos variados. A Virgem Mãe de Deus inclina a cabeça suavemente para a esquerda mantendo os olhos baixos direcionados a terra e as mãos postas em sinal de recolhimento. Sua cabeça apresenta-se encoberta por véu curto azul com bordas rendilhadas esvoaçantes, mostrando o forro branco decorado com padrões miúdo. Sua aparência é jovial. Tem cabelos louros, penteado em mechas com risca ao meio; rosto oval, olhos claros, sobrancelhas da cor do cabelo, nariz afilado, boca pequena com lábios carnudos e vermelhos. Fisionomia suave. Veste túnica azul claro com grandes florões dourados. O panejamento cai em pregas naturais abrindo-se em leque na orla encobrendo o bloco de apoio. A gola larga drapeada encobre os ombros e as mangas são ajustadas nos punhos. O manto azul com florões dourados protege as costas e passa em curvas à frente, sob o braço direito da Virgem, formando grande curva centralizada na frente e vai se juntar à ponta do lado oposto para fazer um só arremate. Todo o perfil da imagem forma de ambos os lados um “S”. Peanha vermelha retangular com cantos côncavos sustenta o globo estrelado que apoia o bloco de nuvens de onde se ergue Nossa Senhora da conceição.</p> <p>_____</p> <p>_____</p> <p>_____</p>	<p>ESTADO DE CONSERVAÇÃO: Bom</p> <p>LOCALIZAÇÃO: Sala José Joaquim da Rocha _____</p> <p>OBSERVAÇÃO: O grande número de imagens de Nossa Senhora da Conceição deve-se ao fato de D. João IV ter dedicado nos anos seiscentos o Reino Português a Nossa Senhora da Conceição. Na Bahia seu culto logo teve início nos anos da fundação da cidade de Salvador, quando foi erguida a igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia. (Ver Nilza Megale, <i>Invocações da Virgem Maria no Brasil</i>, Editora Vozes 6ª edição, 2001)</p> <p>_____</p> <p>_____</p> <p>_____</p> <p>DATA: _____</p> <p>RESPONSÁVEL: Valdete Celino Paranhos da Silva _____</p>
---	---

Figura 8 – Reprodução da ficha de registro da peça (verso).

Fonte: Setor de Documentação do MAS/UFBA.

BÊRIBÁ, 2017.

Na parte verso da ficha de registro da peça, no lado esquerdo, como demonstra a Figura 8, consta as informações referentes a descrição da imagem de Nossa Senhora da Conceição. No lado direito da ficha constam: o estado de conservação da peça, a sua localização, o espaço reservado para observações<sup>30</sup>, a data de elaboração e o profissional responsável pela elaboração da ficha.

<sup>30</sup> Um ponto importante a ser ressaltado na observação dessa ficha de registro é que, no espaço reservado a alguma observação a respeito da peça, foi inserido um pequeno contexto histórico sobre a devoção a Nossa Senhora da Conceição, ultrapassando assim, as informações que atenderiam a uma documentação, direcionada somente a um suporte administrativo (tendência já mencionada nesse trabalho), e direcionando sua aplicação para uma documentação mais reflexiva alinhada a uma pesquisa científica. Nota-se a

Após passar por esses procedimentos, a peça foi inserida na exposição de longa duração do Museu<sup>31</sup>, na qual está auxiliada por uma etiqueta, contendo algumas de suas informações selecionadas pelo Setor de Exposição do Museu, visando possibilitar a comunicação objeto-público (como observado na figura 9).

Figura 9 – Nossa Senhora da Conceição – em exposição



PEDREIRA, 2017. (Acervo particular do autor).

A outra peça, que se encontra acondicionada na reserva técnica da coleção, também é uma figura da imaginária do século XVIII (Figura 10). A peça faz parte da coleção Mirabeau Sampaio, que está sob a guarda do MAS/UFBA.

---

preocupação do profissional em deixar registrada a referência da qual ele transcreveu o histórico da devoção.

<sup>31</sup> O Pedestal no qual a imagem está não faz parte da coleção da Capela do Jenipapo e nem é um conjunto com a imagem, ele foi utilizado enquanto uma solução museográfica.

Figura 10 – Nossa Senhora da Conceição



PEDREIRA, 2017. (Acervo particular do autor).

A coleção Mirabeau Sampaio, assim como, a coleção da capela de São José do Jenipapo, teve sua entrada no Museu, através de um termo de comodato, entre a Organização Odebrecht e o, MAS/UFBA. A coleção estava sob a guarda dessa Organização, e para um melhor tratamento, acondicionamento e exposição do acervo, foi feita a parceria entre as duas instituições citadas.

A Nossa Senhora da Conceição, da coleção Mirabeau Sampaio, assim como a outra peça analisada, também passou pelo processo de identificação e classificação, no qual a peça recebeu uma numeração, que a identifica na coleção a qual pertence no Museu, essa numeração é composta por letras e números e foi colocada na peça, a

numeração atribuída foi a MS – 217, onde a sigla MS significa as iniciais dos nomes, Mirabeau Sampaio. Todas as peças procedentes da coleção receberam essa sigla.

Assim como a Nossa Senhora da Conceição da coleção da capela do Jenipapo, a imagem da coleção Mirabeau Sampaio também tem uma ficha de registro<sup>32</sup> elaborada pelo SDM do MAS/UFBA.

Na parte frontal da ficha de registro da peça (Figura 11), ao lado esquerdo, constam os quesitos referentes ao título da peça, a sua autoria (não identificada na ficha), a sua origem e época, a categoria a qual pertence, a técnica e o seu material constituinte, suas dimensões, o modo de aquisição, a data de entrada da peça no Museu e sua procedência<sup>33</sup>. Ao lado direito da ficha constam; o número de registro que a peça recebeu ao entrar na instituição e sua foto frontal e colorida.

Na parte do verso da ficha<sup>34</sup> de registro da peça no lado esquerdo, consta as informações referentes à descrição<sup>35</sup> da imagem de Nossa Senhora da Conceição. No lado direito da ficha constam: o estado de conservação da peça, a sua localização, o espaço reservado para observações, a data de elaboração e o profissional responsável pela elaboração da ficha, todos esses quesitos não possuem as informações.

---

<sup>32</sup> Para uma melhor visualização e entendimento de como é a ficha de registro original da peça, foi feita aqui a reprodução da ficha no formato adequado para a dissertação

<sup>33</sup> Nem todos os quesitos foram preenchidos devido à dificuldade de obtenção dessas informações, o trabalho de coleta e busca dessas informações levam tempo e pesquisa aprofundada.

<sup>34</sup> A reprodução da parte do verso da ficha de registro da peça, não foi reproduzida, devido aos quesitos não estarem preenchidos, sinalizando aqui somente os itens que constam no verso.

<sup>35</sup> No quesito referente ao preenchimento da descrição da peça, até a elaboração desse estudo, não foi feita a descrição da imagem pelo SDM do Museu, mas o quesito foi preenchido com uma descrição feita por Maria Sampaio filha de Mirabeau e além dessa descrição há um verbete que foi elaborado pelo SDM para a confecção do catálogo da coleção.


OBJETO/TÍTULO: Nossa Senhora da Conceição _____ _____	N.º REGISTRO: MAS/MS: 217 _____ _____
AUTORIA: _____	
ORIGEM: _____	
ÉPOCA/ESTILO: _____	
CATEGORIA: Imaginária _____ _____	
TÉCNICA/MATERIAL: Madeira Policromada e Dourada _____ _____	
DIMENSÕES: Alt: 0,24m _____ Larg.: Prof.: _____ Peso: _____ Ø	
MODO DE AQUISIÇÃO: Comodato _____	
DATA DE ENTRADA: 04/03/2010 _____ PROCEDÊNCIA: Odebrecht S.A _____ _____ _____	

Figura 11 – Reprodução da ficha de registro da peça (parte frontal).  
 Fonte: Setor de Documentação do MAS/UFBA.  
 BÊRIBÁ, 2017.

Além dessa ficha de registro existe um catálogo (Figura 12) que acompanha a coleção, desde sua entrada na instituição. Esse catálogo foi elaborado por Maria Sampaio e Arthur Sampaio os filhos de Mirabeau. Nesse registro constam informações das peças pertencentes à coleção, inclusive da peça aqui estudada.





Há também uma listagem (Figura 13), que foi produzida pelo SDM, na qual algumas peças da Coleção Mirabeau Sampaio foram selecionadas, para fazer parte do catálogo da coleção, produzido pelo Museu. Nessa listagem cada peça (incluindo a imagem estudada), é acompanhada pelo nome, número de identificação, origem, época e estilo<sup>36</sup>, material e técnica, dimensões, uma fotografia frontal e um pequeno verbete descrevendo a peça.

Figura 13 – Nossa Senhora da Conceição - listagem

MS – 217 – Nossa Senhora da Conceição  
Origem:  
Época/Estilo:  
Técnica/Material: Madeira policromada e dourada  
Dimensões: Alt. 24 cm



Fonte: SDM do MAS/UFBA

---

<sup>36</sup> Na página referente à imagem estudada não foi preenchida os itens de origem e nem de época e estilo.



Traçando o caminho museológico, das peças estudadas, é possível identificar que os procedimentos aos quais elas foram submetidas, buscam recuperar e fornecer informações de ambas. Porém, tanto na documentação da imaginária da coleção da Capela São José do Jenipapo, quanto na imaginária da coleção Mirabeau Sampaio, em nenhum momento na documentação é referenciado ou sinalizado vetores comunicacionais e culturais, ou seja, não há o “florescimento” dessas duas linhas de pesquisa e ciência na recuperação das informações das peças.

Não está sendo aludido aqui nessa argumentação, que é papel da documentação museológica recuperar todos os vetores comunicacionais dos acervos museológicos e nesse caso específico, recuperar vetores específicos existentes na produção da imaginária brasileira, mas perceber que um SDM poderia hipertextualizar e elucidar ao pesquisador ou visitante, caminhos que possam ser tomados para o estudo e compreensão sobre cada peça de acervo.

Ela não “necessita” recuperar a informação, mas a ausência desse vetor na documentação produzida das peças, propicia a possibilidade da recuperação e esclarecimentos sobre assuntos pertinentes como o vetor folk, da arte e da imaginária popular, demonstrando com isso que, (como já foi argumentado durante o percurso dessa pesquisa) o objeto museológico assume o papel de um objeto/documento, no qual é possível à recuperação de vetores comunicacionais e para isso a documentação museológica pode expandir suas possibilidades, indo além de um suporte administrativo atrelando-se a uma pesquisa científica.

Assim, a documentação se torna um procedimento capaz de recuperar uma quantidade satisfatória de informações de determinado artefato ou artefatos de uma coleção e assim “assegurar” e ratificar o papel do objeto museológico, enquanto um objeto que deixou de ser um objeto/utensílio e passa a ser um objeto carregado de significado social, como afirma Castro:

Dizendo de outra forma, os utensílios perdem sua cotidianidade ao serem inseridos no universo da referência social, deixam de ser coisa, passam ao estatuto de objeto, e muitas vezes, alcançam a significação de objetos sociais. (CASTRO, 2009, p.66.).

Ao adquirir o *status* de objetos sociais que através dos procedimentos utilizados pelo SDM são capazes de elucidar a relação existente entre objeto x sociedade, ocorrendo assim um enriquecimento informacional e de conteúdos a respeito dos objetos museológicos, resultando na afirmação do objeto enquanto representante de uma determinada cultura, sociedade, povo, época e produção.

É o trabalho e a pesquisa em torno do objeto museológico realizado principalmente na documentação museológica, que diferencia as instituições museológicas de outras instituições ou espaços de guarda ou “acúmulo” de objetos a exemplo de antiquários. Contudo, é preciso sinalizar que o trabalho em torno do objeto e a elaboração de uma pesquisa constante para a “alimentação” de informações desses artefatos, dependem dos direcionamentos tomados pelos profissionais dessas instituições museológicas, assim como, as questões institucionais que norteiam cada instituição.

Para a recuperação desse vetor folkcomunicação foi sucinto compreender, o diálogo existente entre as duas linhas de produção da imaginária brasileira, analisando o processo de produção e elaboração de cada uma das linhas e os sujeitos que as produziram, assim como, identificar a quem essas imagens sacras serviam para suprir uma necessidade devocional.

### **3. O VETOR FOLKCOMUNICACIONAL NA PRODUÇÃO DA IMAGINÁRIA BRASILEIRA**

#### **3.1. A produção da imaginária brasileira no período colonial**

As peças estudadas nessa pesquisa são esculturas sacras que permaneceram preservadas até os dias atuais, e, hoje encontram-se sob guarda de uma instituição museológica, assim como a grande parte da produção artística sacra do período colonial brasileiro que estão “espalhadas” entre museus, coleções particulares, antiquários, memoriais, como sinaliza Flexor:

Se se resgatar a história da religiosidade baiana, desde os setecentos, verifica-se os cristos crucificados, como o senhor do Bonfim, a virgem Nossa Senhora, sob várias invocações, e os santos, ainda permanecem nas igrejas, ou em suas dependências, nos museus ou coleções particulares. (FLEXOR, 2009, p.13)

Essa produção artística foi extremamente importante para a afirmação e propagação da fé cristã, também, desempenharam um papel fundamental para a igreja e foram produzidas para suprir uma necessidade devocional e educacional de uma determinada época e de determinados grupos sociais, mas é preciso analisar essas esculturas não somente como imagens devocionais, mas também como uma produção de arte, pensada e elaborada com parâmetros, normas e objetivos a serem alcançados, como bem salienta Eco:

Considero arte (e, portanto, também a literatura) uma estruturação de valores tal que, através do “modo de formar”, é possível compreender tudo aquilo que estava antes da obra e que pelo modo de formar foi remetido a tudo aquilo que está depois. E, sendo assim, não creio que uma consideração “formal” da obra signifique aceitar um “formalismo” de tipo esteticista, mas justamente o contrário, ou seja, um modo correto de esclarecer as ligações entre a obra e o mundo da história, dos outros valores. (ECO, 2016, p.270).

Com esse pensamento, Eco demonstra que uma produção artística em seu resultado final, ou seja, em sua estrutura física nos revela aspectos do contexto social e do mundo em que foi produzida, se tornando uma fonte de comunicação e informação e assim possibilitando sua análise tanto estrutural quanto contextual.

Para resgatar o vetor folkcomunicação dessa produção, é preciso compreender e analisar a imaginária brasileira identificando duas tendências de produção e elaboração das esculturas sacras cristãs.

Antecipadamente é preciso compreender que no estudo da imaginária brasileira, pesquisadores e historiadores da arte utilizam diferentes nomenclaturas para essas duas tendências de produção, alguns denominam essas tendências como uma produção dita oficial e outra produção dita não oficial.

Porém, para outros autores, a exemplo de Eduardo Etzel (1979), essas duas formas de elaboração e de resultado dessas produções que ocorriam na imaginária, foram denominadas através da divisão entre imaginária erudita e imaginária popular.

Nessa pesquisa, serão adotadas as denominações, imaginária erudita e imaginária popular<sup>37</sup>, não descartando e nem negando os autores que trabalham com as denominações, produção oficial e não oficial, mas a adoção das nomenclaturas acima será de importância fundamental para a compreensão do conceito da recuperação do vetor folkcomunicação da produção da imaginária.

Para um fácil entendimento do discurso e das argumentações que virão a seguir: quando for tratada a produção enquanto imaginária erudita, a equivalência será descrita como *produção oficial*; quando for tratada a produção enquanto imaginária popular, será denominada ao que alguns autores chamam de produção *não oficial*.

É necessário sinalizar, também, a respeito do estudo sobre a produção da imaginária alguns pontos que dificultem um maior aprofundamento e detalhamento em relação ao entendimento e as especificações dos processos de produção dessas esculturas sacras.

Um dos primeiros pontos, e dos mais difíceis, é a questão da autoria dessas esculturas, já que a preocupação com a assinatura não era recorrente da época da criação destas. Além disso, outro fator era a ocorrência, de uma produção sequencial de imagens que apresentavam as mesmas características, e assemelhavam-se de forma a parecer cópias, o que nos desperta para uma característica comum da produção da imaginária colonial erudita, a repetição de retratar as imagens.

A maior parte dessas obras era encomendada por particulares, por irmandades ou conventos e essas relações de encomenda, compra e venda, resultavam em recibos e

---

<sup>37</sup> Os conceitos de cultura popular e cultura erudita são envoltos de muita complexidade, tendo em vista as dificuldades de definição e ideias divergentes de pesquisadores a respeito do conceito das palavras que formam a expressão; “cultura” e “popular”, em relação às nomenclaturas utilizadas no estudo da imaginária divididas em imaginária popular e imaginária erudita, essa divisão ocorre para diferenciar e identificar as formas de produção, as características estruturais das esculturas, o sujeito ou sujeitos que produziram essas esculturas e para quem essas imagens foram produzidas sendo assim importante a utilização dessas fontes de pesquisa.

pedidos documentais. Esses dois pontos dificultam os pesquisadores em relacionar as imagens com os documentos das encomendas dessas imagens, até porque nos documentos não eram especificadas as informações a respeito das peças, já que a “... própria descrição da peça nos documentos é sumária, limita-se à identificação das invocações de Nossa Senhora, crucificados ou do nome do santo e às medidas definidas em palmos. ” (FREIRE, 2009, p.2142).

Porém, mesmo não sendo uma característica dessa época, a preocupação em assinar a obra, e assim formalizar e perpetuar a sua autoria, porém é, possível ilustrar que um pequeno grupo de artistas teve a preocupação e a necessidade de dispor suas obras e assim eternizar seu trabalho.

Um dos exemplos que pode ser mencionado é o artista baiano José Joaquim da Rocha, que era encarnador, pintor e dourador. A maioria de suas obras tinha como suporte as telas e os tetos das igrejas, como foi o caso do teto da igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia em Salvador. Suas obras tinham como característica marcante grandes proporções e seus temas estavam diretamente relacionados às questões cristãs apresentando passagens bíblicas em suas cenas (figura 14).

Figura 14 - Anjo com os símbolos da Paixão (Bandeira da Procissão dos Fogaréus), 1786.  
Autoria: José Joaquim da Rocha.



Fonte: Pagina Enciclopédia Itaú Cultural<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23696/jose-joaquim-da-rocha>. Acesso em 10 de nov. 2017.

Assim como, José Joaquim da Rocha, em relação especificamente da imaginária colonial, um dos artistas que eternizou sua produção com a presença de sua assinatura foi o artista baiano Frei Agostinho da Piedade, escultor beneditino que produziu excepcionais esculturas sacras, em sua maioria elaboradas em barro cozido e com a presença de uma policromia. De acordo com Flexor:

Essa forma de expressão teve como um dos grandes mestres seiscentistas, dos poucos que assinou as suas obras, o beneditino Frei Agostinho da Piedade, de quem se guarda duas das mais preciosas imagens, a Santana Mestra, de 1642, e a Nossa Senhora do Monte Serrat, de 1636. (FLEXOR, 2008, p.59.).

As obras de Frei Agostinho encontram-se em instituições religiosas e museológicas, como é o caso da Santana Mestra (figura 15), da Nossa Senhora do Monte Serrat (figura 16), e do busto relicário de Santa Luzia, revestido em prata que estão expostos no Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia, além dessas imagens a outros exemplares do artista no Mosteiro de São Bento da Bahia.

Figura 15 – Santana Mestra / Século XVII



Fonte: Catálogo do MAS/UFBA  
BÊRIBÁ, 2017.

Figura 16 - Nossa Senhora do Monte Serrat/ Século XVII



Fonte: Catálogo do MAS/UFBA  
BÊRIBÁ, 2017.

As assinaturas de Frei Agostinho têm suas variações. Apresentam-se normalmente no verso das obras, compostas por símbolos e elementos, contam com as datas da produção e algumas trazem inscrições, a exemplo da imagem de Monte Serrat.

Sobre essa questão de autoria, Flexor (2008), informa que na época não existia uma preocupação dos artistas em identificar uma obra com sua assinatura, pois o trabalho era elaborado por uma equipe no qual cada parte essencial da produção da escultura tinha o seu especialista. Nesse sentido a autora acima afirma:

Poucas imagens foram atribuídas, por historiadores da arte contemporâneos, a artistas de renome, baseados em critérios difíceis de ser sustentados: aparência, cor, forma, devoção etc. O importante é se aceitar o fato de que, individualizar uma obra com assinatura não fazia parte do imaginário daqueles artistas; mesmo porque, numa imagem trabalhavam o escultor de madeira e o pintor na encarnação, pintura e douramento. (FLEXOR, 2008, p.60.).

Outro fator que dificulta a atribuição de autoria dessas peças, era a sua forma de execução e finalização, visto que o resultado desde o início de sua elaboração até o resultado final era determinado por pintores e douradores, sendo assim, quase inviável atribuir essas imagens a um único artista. Mais adiante veremos que essa característica de produção é marcante na imaginária erudita.

Mesmo com essa dificuldade de identificar ou atribuir as autorias dessas imagens, assim como, à escassez de documentação a respeito da produção e da especificação de como se dava a feitura das esculturas religiosas, é possível fazer e descrever um breve histórico a respeito da produção da imaginária brasileira e suas tendências de produção, e identificar a quem e/ou para quem essas imagens eram produzidas.

A existência de um grande número de imagens sacras cristã no Brasil<sup>39</sup> está diretamente ligada à colonização realizada pelos portugueses ao chegarem à antiga colônia<sup>40</sup>, assim que os portugueses decidiram iniciar o processo de colonização do Brasil e juntamente com isso o processo de catequização e propagação da fé cristã<sup>41</sup>, instituições

---

<sup>39</sup> A imagem sacra brasileira acompanha em sua cronologia a própria História do Brasil. Em nossa evolução histórica o progresso das artes foi apenas um eco do desenvolvimento artístico do mundo ocidental. (ETZEL, 1979, p.31.).

<sup>40</sup> O Brasil foi descoberto e ocupado sob a égide do cristianismo, reforçado pelo movimento da Contrarreforma Católica. Promovida pela Igreja Católica Apostólica Romana, opunha-se à Reforma Protestante, reafirmava o uso das imagens e ditava uma série de normas a serem seguidas pelos fiéis, expressas nas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, de 1707. (FLEXOR, 2014, p.197.).

<sup>41</sup> Descoberto o Brasil, para aqui logo vieram os religiosos das quatro grandes ordens: os jesuítas, os beneditinos, os franciscanos e os carmelitas. O intuito de todas as ordens, além, da assistência espiritual imprescindível para os colonizadores, era a catequese, pois o fervor religioso, consequência do Concílio de Trento e da Contrarreforma dele resultante, criou o arroubo catequético para a salvação da alma dos selvagens que habitavam o Novo Mundo. (ETZEL, 1979, p.31.)

religiosas vieram de Portugal para a implantação dessa fé, esse movimento de catequização foi denominado de missões religiosas.

Dentre essas instituições religiosas, podem-se destacar quatro grandes ordens: a Ordem dos Carmelitas, a beneditina, a dos franciscanos e a Ordem dos Jesuítas (essa teve uma grande importância para o desenvolvimento da Bahia com sua permanência na cidade de Salvador, tanto em relação à educação quanto na propagação da fé cristã.), essas ordens leigas desde sua chegada e permanência no Brasil tiveram uma grande importância para a população<sup>42</sup>, eram instituições muito respeitadas e bem vistas pelos indivíduos da colônia.

O prestígio das ordens leigas se deveu, de um lado, ao Concílio de Trento e às Constituições, uma vez que previam a maior participação da população nas coisas da igreja. De outro lado, como se disse, porque, embora o Rei patrocinasse, no mundo português, sua construção e decoração, normalmente, da capela-mor das igrejas, o resto era deixado aos cuidados das contribuições dos irmãos, confrades leigos ou da população em geral. Isso explica, aliás, por que muitos templos prolongaram o fim de sua construção e decoração por muitos anos. (FLEXOR, 2014, p.201.).

A Igreja teve um papel fundamental não só na formação e na catequização da colônia, como também influenciou, ditou e elaborou normas e documentos de grande importância para a conduta da vida, da arte, do modo de viver e pregar a fé do Brasil colonial. As instituições religiosas implantadas e fixadas no Brasil, tendo como missão principal a divulgação e propagação da fé seguiam normas e objetivos que foram desenvolvidos e escritos em documentos, decretos e livros religiosos de suma importância, elaborados pela Igreja no intuito da formalização e fiscalização da fé e do culto ao cristianismo.

Dentre esses, é possível e necessário destacar dois documentos que tiveram um papel direto e significativo para a sociedade da colônia, inclusive por ditar e orientar normas e padrões para a produção e a devoção das imagens religiosas que é nosso principal interesse. Um dos registros foi o encontro denominado Concílio de Trento, outro diz respeito às Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia.

---

<sup>42</sup> [...] uma das formas mais comuns de manifestação religiosa colonial foi a participação dos leigos em misericórdias, confrarias, ordens terceiras e associações religiosas mais informais. Instituições estas que proliferaram às centenas na colônia e que permitiam crer e vivenciar. (CASIMIRO, (s.d.), p. 4)



No cenário da propagação e difusão da fé cristã a arte<sup>43</sup> foi uma grande aliada da igreja, sendo uma ferramenta de aproximação dos fiéis, principalmente na época da reforma protestante<sup>44</sup>, período de muitas insatisfações em relação às condutas e as determinações da igreja perante a sociedade, que eram tomadas pela igreja em “nome de Deus e da fé” defendiam o não culto aos santos e as relíquias, prática muito importante perante a igreja que estreitava a relação do fiel com o sagrado.

Com o surgimento e conseqüente expansão do protestantismo<sup>45</sup>, profundas modificações atingiram a Igreja católica. Contradizendo a reforma, a Igreja criou o Concílio de Trento<sup>46</sup>, reunião de cunho religioso, convocada pelo Papa Paulo III, na cidade de Trento, quando iniciou a elaboração da “contrarreforma”<sup>47</sup>.

Um dos pontos de impasse entre a igreja e a reforma protestante foi o diferente pensamento em relação à veneração e ao culto aos santos e a devoção nas imagens dos santos, extremamente importantes para a igreja, não somente pela questão espiritual, mas

---

<sup>43</sup> Os cristãos sempre valorizaram as artes e os artistas. Foi em seus mosteiros que as artes e as ciências se desenvolveram. Na história da cultura cristã a arte enalteceu o trabalho cotidiano muito além das meras expectativas de produção. Sempre que os interesses individuais dividiram os povos, a arte cristã vazou fronteiras refletindo a unidade de seu Deus e constituindo, assim, o Ser desses mesmos povos. (PASTRO, 2002, p. 4)

<sup>44</sup> O processo das reformas religiosas começa no século XIV com a insatisfação frente à Igreja Católica Apostólica Romana. Tal insatisfação diz respeito aos abusos desta igreja frente e a mudança da visão de mundo que começa a acontecer simultaneamente. Disponível em: <http://monografias.brasescola.uol.com.br/historia/reforma-contrarreforma.htm>. Acesso em 09 de nov. 2017.

<sup>45</sup> O sacerdote alemão, Martin Lutero (1483-1546), foi o primeiro a opor-se de forma mais elaborada contra a Igreja. Ele fixa 95 teses na porta da Igreja de Wittenberg questionando as posturas tomadas pela Igreja. Nas 95 teses Lutero condenava principalmente a venda de indulgências e o culto às imagens. Devido a essas teses Lutero foi excomungado pelo papa. Lutero foi favorecido em suas pregações devido ao fato de na região da atual Alemanha, onde ele vivia, havia muita miséria por parte dos camponeses, que condenavam a Igreja por isso. Além disso, havia grande interesse de da nobreza daquela região pelas terras da Igreja Católica. Disponível em: <http://monografias.brasescola.uol.com.br/historia/reforma-contrarreforma.htm>. Acesso em 09 de nov. 2017.

<sup>46</sup> As primeiras sessões começaram no ano de 1545 e tratavam de diversos assuntos, tirando-se dos debates a serem seguidas. (FREIRE, 2009, p.2144).

<sup>47</sup> Frente aos movimentos de ruptura com a Igreja Católica, esta primeiramente começou um processo de perseguição, que não teve grandes frutos. Diante a isso começou-se a reconhecer a ruptura protestante e, juntamente a isso, começou um movimento de moralização e reorganização estrutural da Igreja Católica. Entre essas medidas destacam-se:

Criação da Ordem dos Jesuítas: Fundada em 1534, pelo militar espanhol Inácio de Loyola, os jesuítas consideravam-se soldados da igreja e possuíam uma estrutura militar, que tinha por função combater o avanço protestante com as armas do espírito, através da catequização e da conversão ao catolicismo. No âmbito da catequização, destaca-se o trabalho dos jesuítas nas novas terras descobertas, visando converter os não cristãos.

Concílio de Trento: em 1545, o papa Paulo III, convocou reuniões entre católicos, realizadas inicialmente na cidade de Trento. Esse apresentou, ao final de 18 anos, um conjunto de decisões para garantir unidade católica e disciplina eclesiástica e reafirmando o dogma católico. Disponível em: <http://monografias.brasescola.uol.com.br/historia/reforma-contrarreforma.htm>. Acesso em 09 de nov. 2017.

também porque as imagens eram uma ferramenta educacional fundamental para a catequização e propagação da fé.

Porém, “A base teológica sobre a qual se assenta o protestantismo, isto é, a justificação somente pela fé, condenou evidentemente o culto aos santos e proclamou Jesus como o único mediador entre Deus e os homens.” (EVANGELISTA, 2006, p.12).

Preocupados com a divulgação e proliferação da negação do culto aos santos<sup>48</sup> que a reforma protestante estava causando, dentre os itens que constituíam as sessões do Concílio<sup>49</sup>, um item nos interessa em particular, que é o Concílio ecumênico de Trento, A invocação e veneração às relíquias dos santos e das sagradas imagens, Sessão XXV. Essa sessão afirmava e defendia a invocação, produção e a veneração das relíquias dos santos e das imagens, cujo texto traduzido na íntegra traz:

*A Invocação e Veneração às Relíquias dos Santos e das Sagradas Imagens*

*Ordena o Santo Concílio a todos os Bispos e demais pessoas que tenham o encargo ou obrigação de ensinar, que instruem com exatidão aos fiéis, antes de todas as coisas, sobre a intercessão e invocação dos santos, honra das relíquias e uso legítimo das imagens, segundo o costume da Igreja Católica e Apostólica, recebido desde os tempos primitivos da religião cristã, e segundo o consentimento dos santos Padres e os decretos dos sagrados concílios, ensinando-lhes que os santos que reinam juntamente com Cristo, rogam a Deus pelas pessoas, e que é útil e bom invocá-los humildemente, e recorrer às suas orações, intercessão e auxílio para alcançar de Deus os benefícios por Jesus Cristo seu Filho e nosso Senhor, que é nosso Único Redentor e Salvador, e que agem de modo ímpio os que negam que os santos, que gozam nos céus de grande felicidade, devam ser*

<sup>48</sup> Não se deve esquecer que os santos foram combatidíssimos pela Reforma Protestante, por isso mesmo, a Contrarreforma Católica teve neles uma bandeira de luta, instando os fiéis a cultuá-los, a seguir seus exemplos e mesmo tocá-los. Os fiéis, antes de tudo, precisavam conhecer a intercessão dos Santos, suas invocações, veneração de relíquias e o legítimo uso das imagens especialmente os santos e corpos dos mártires. Parte do corpo, ou objeto de uso pessoal, devia ser tomada sob forma de relíquia e colocada em engastes, vasos, ou relicários, e guardadas tão decentes..., necessitando, antigas e novas, da aprovação do Bispo. A do Agnus Dei, guardada conforme as determinações do Papa Gregório XIII, necessariamente teria a cor natural sem nenhum gênero de ouro, pintura ou iluminação. Havia um verdadeiro culto institucionalizado às santas relíquias que se multiplicaram em bustos-relicários, nos altares, nas cruzes, medalhões ou sob a forma de pingentes simples, de ouro ou prata, para uso pessoal, como acusam os Inventários da maioria dos baianos, especialmente as mulheres. (FLEXOR, 2009, p.17)

<sup>49</sup> Em resposta a essas afirmações, o texto conciliar se limitou a reafirmar a doutrina católica. Em primeiro lugar proclamou que os santos reinam no paraíso junto a Cristo e intercedem junto a Deus pelos homens. Em seguida confirmou que é bom e útil invocar os santos para obtermos as graças de Deus. Finalmente, o Concílio especificou que essa mediação dos santos não se opõe à de Jesus Cristo, pois é através de Jesus Cristo, filho de Deus, Nosso Senhor, que os santos obtêm para nós as graças de Deus. Dessa forma, Trento condenou como heresia as afirmações contrárias, que rejeitam a invocação que se fazia aos santos, qualificando-a de idolatria, contrária à Escritura e ofensiva a Cristo. Frente ao imaginário espiritual protestante do culto. (EVANGELISTA, 2006, p.12)

*invocados, ou aqueles que afirmam que os santos não rogam pelas pessoas, ou que é idolatria invocá-los para que roguem por nós, mesmo que seja a cada um em particular, ou que repugna a palavra de Deus e se opõe à honra de Jesus Cristo, Único Mediador entre Deus e as pessoas, ou que é necessário suplicar verbal ou mentalmente a os que reinam no céu.*

*Os fiéis devem também ser instruídos para que venerem os santos corpos dos santos mártires e de outros que vivem em Cristo, que foram membros vivos do próprio Cristo, e templos do Espírito Santo, por quem haverão de ressuscitar para a vida eterna para serem glorificados, e pelos quais são concedidos por Deus muitos benefícios às pessoas, de modo que devem ser condenados, como antigamente se condenou, e agora também os condena a Igreja, aos que afirmam que não se deve honrar nem venerar as relíquias dos santos, ou que é vã a veneração que estas relíquias e outros monumentos sagrados recebem dos fiéis, e que são inúteis as frequentes visitas às capelas dedicadas aos santos com a finalidade de alcançar seu socorro.*

*Além disso, declara este santo concílio, que as imagens devem existir, principalmente nos templos, principalmente as imagens de Cristo, da Virgem Mãe de Deus, e de todos os outros santos, e que a essas imagens deve ser dada a correspondente honra e veneração, não por que se creia que nelas existe divindade ou virtude alguma pela qual mereçam o culto, ou que se lhes deva pedir alguma coisa, ou que se tenha de colocar a confiança nas imagens, como faziam antigamente os gentios, que colocavam suas esperanças nos ídolos, mas sim porque a honra que se dá às imagens se refere aos originais representados nelas, de modo que adoremos unicamente a Cristo por meio das imagens que beijamos e em cuja presença nós descobrimos, ajoelhamos e veneramos aos santos, cuja semelhança é espelhada nessas imagens. Tudo isto está estabelecido nos decretos dos concílios, principalmente no segundo de Nicéia, contra os impugnadores das imagens.*

*Ensinem com muito esmero os Bispos, que por meio das histórias de nossa redenção, expressas em pinturas e outras cópias, o povo é instruído e sua fé é confirmada e recapitulada continuamente. Além disso, se consegue muitos frutos de todas as sagradas imagens, não apenas por recordarem ao povo os benefícios e dons que Cristo lhes concedeu, mas também porque se expõe aos olhos dos fiéis os salutarex exemplos dos santos Milagres que Deus lhes concedeu, com a finalidade que deem graças a Deus por eles, e regulem sua vida e costumes aos exemplos dos mesmos santos, assim como para que se animem a adorar e amar a Deus, e praticar a piedade.*

*Se alguém ensinar ou sentir ao contrário a estes decretos, seja excomungado.*

*Mas se houverem introduzido alguns abusos nestas santas e salutarex práticas, deseje ardentemente este Santo Concílio, que sejam completamente exterminadas, de modo que não se coloquem quaisquer imagens de falsos dogmas, nem que causem motivo a rudes e perigosos erros. E se acontecer que sejam expressas e figurem em alguma ocasião, histórias e narrações da sagrada Escritura, por serem estas convenientes à instrução da plebe ignorante, ensine-se ao povo que isto não é copiar a divindade como se fosse possível que fosse vista com olhos corporais, ou que a divindade pudesse ser expressa com cores ou figuras.*

*Seja desterrada completamente toda a superstição na invocação dos santos, na veneração das sagradas imagens e relíquias, afugente-se toda a ganância sórdida, evite-se também toda desonestidade, de modo que não se pintem nem adornem as imagens com*

*formosura escandalosa nem abusem as pessoas, das festas dos santos, nem da visita às relíquias para conseguir propinas ou embriagar-se, como se o luxo e libidinagem fosse o culto com que se devesse celebrar os dias de festa em honra dos santos.*

*Finalmente, ponham os Bispos tanto cuidado e esmero neste ponto, que nada fique desordenado ou posto fora de seu lugar, ou de modo tumultuoso, nada profano, nada desonesto, pois é muito própria da casa de Deus a santidade.*

*E para que se cumpram com maior exatidão estas determinações, estabelece o Santo Concílio que a ninguém seja lícito pôr ou permitir que se ponha qualquer imagem nua e nova em lugar algum, nem mesmo igreja que seja de qualquer modo isenta de modo a não possuir aprovação do Bispo.*

*Também não serão permitidos novos milagres, nem adotar novas relíquias, sem que tenham o reconhecimento e aprovação do Bispo. E este, logo que se certifique de qualquer motivo deste tipo pertencente a elas, consulte alguns teólogos e outras pessoas piedosas, e faça o que julgar conveniente à verdade e piedade.*

*Em caso de ser necessária a eliminação de algum abuso que seja duvidoso ou de difícil resolução, ou realmente ocorra alguma grave dificuldade sobre estas matérias, aguarde o Bispo, antes de resolver a controvérsia, a sentença do Metropolitano e dos Bispos comprovenciais no concílio provincial, de modo que não se decrete qualquer coisa nova ou não usada na Igreja até o presente, sem consultar antes o Pontífice Romano.*  
([Http://www.crco.com.br/downloads/credos/12.pdf](http://www.crco.com.br/downloads/credos/12.pdf). Acesso em: 10 de out. de 2017).

Após a leitura e a interpretação da sessão do Concílio de Trento, fica evidente a oposição da Igreja Católica em relação aos ideais da reforma protestante, especificamente no que diz respeito à produção, devoção e veneração às relíquias e aos santos, assim:

Contrariando a crítica protestante, a cúpula da Igreja Católica reafirmou a tradição medieval do culto das relíquias dos santos mártires e a representação por imagens das figuras sagradas como forma didática de ensinar aos fiéis, que aqueles santos tiveram uma vida terrena, destacada pelo fervor religioso, pela convicção na fé em Deus pai e seu filho Jesus Cristo, que eles resistiram às tentações demoníacas e foram fiéis ao cristianismo, mesmo quando esta fidelidade representava a tortura e a morte perpetradas pela perseguição dos Imperadores Romanos. (FREIRE, 2009, p.2146).

Essa posição da igreja a respeito das imagens e relíquias não só tinha por finalidade afirmar e propagar a fé cristã, mas também não descartar o objetivo e o potencial pedagógico que essas imagens tinham, como sinaliza Freire:

Decididamente a Igreja Católica não queria abandonar a tradição do uso pedagógico das imagens, de doutrinar por símbolos imagéticos, prática que remonta à época paleocristã, muito reforçada na Idade Média, onde a imagem era o único meio de comunicação possível para falar às populações, na sua grande maioria analfabeta, inclusive os nobres. (FREIRE, 2009, p.2147).

Portanto, o uso das imagens<sup>50</sup> sacras eram importantíssimas para as diretrizes da igreja e do Concílio de Trento, pois através delas, a igreja aproximava os fiéis da fé cristã, propagando-a, enaltecendo-a e fortalecendo a igreja contra<sup>51</sup> a reforma protestante, além da inserção e participação cada vez maior de fiéis nos festejos religiosos, a exemplo das procissões que ocorriam com frequência no período colonial.

Assim como o Concílio Tridentino, outro documento que foi extremamente importante e de cunho didático, que visou o direcionamento e concebido especificamente para a colônia brasileira, as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia também reforçou as ideias da Sessão XXV do concílio de Trento sobre a devoção e veneração dos santos foram (figura 17):

As orientações prescritas nas Constituições Primeiras quanto à questão das imagens religiosas reiteram as normas estabelecidas pelo Concílio Tridentino (1545-1563). Os bispos reunidos em Trento hesitaram bastante em discutir, sob o ponto de vista dogmático, as três questões que foram reservadas para o final do Concílio: o purgatório, as imagens e as indulgências. Em relação à imagem, o Concílio não tinha por objetivo normatizar a arte religiosa de acordo com a decência e a ortodoxia cristã, mas apenas rechaçar a falsa reforma protestante, que acusava os católicos de idolatria. (EVANGELISTA, 2006, p.12)

As prescrições nessas constituições tiveram consequências diretas na vida da colônia, tendo em vista que esses documentos direcionavam, orientavam e determinavam os modos como se davam as tramas religiosas no Brasil colonial<sup>52</sup>.

As constituições regulavam a vida e os modos de viver da sociedade em relação à fé e a devoção cristã, todo o andamento da colônia, principalmente, e indiscutivelmente, a vida religiosa deveria estar de acordo com o que determinava e garantia as orientações desses documentos. Essas orientações determinavam desde o modo de viver, de se

---

<sup>50</sup> O costume de usar esculturas, afrescos, miniaturas, com as principais figuras sagradas do catolicismo, foi herdado do período medieval, principalmente das encenações das vidas dos santos. Essas encenações eram feitas com o auxílio do teatro de marionetes, no qual bonecos eram vestidos de acordo com o personagem e cenas que estivessem no enredo. O costume também se inspirou no teatro de ópera europeu do século XVI, e, didaticamente, uniam escultura e encenação, a visão e a audição aos sentimentos e às ilusões. (FLEXOR, 2014, p.208.).

<sup>51</sup> O culto às imagens foi um dos pontos mais enfatizados pela contrarreforma. Assim, durante todo o período que se seguiu ao estabelecimento das instituições, até o século XIX, o número de invocações de santos foi muito limitado. A depuração de invocações dos santos baseou-se no II Concílio de Nicéia (ano 767). Evitava-se, com isso, a idolatria. Não só nas igrejas, mas também nos nichos e altares domésticos, encontrava-se um número limitado de invocações de santos. (FLEXOR, 2009, p.16)

<sup>52</sup> Cabe lembrar que não só no Brasil colonial, mas todo o império Português, as ideias pedagógicas desses religiosos foram inspiradas na filosofia clássica, na bíblia, no estoicismo, nas sagradas escrituras, na patrística, na escolástica e na chamada segunda escolástica. (CASIMIRO, (s.d.), p. 2)

comportar em relação às devoções o culto e a propagação da fé, à execução e modo de produção das imagens devocionais que é o nosso foco principal. De acordo com Casimiro:

No início do século XVIII, refletindo a teologia moral em vigor e sintetizando as ideologias religiosas reinantes, surgiram, no Brasil, as constituições primeiras do arcebispado da Bahia, publicadas em 1707, pela igreja católica [...]. (CASIMIRO, (s.d.), p. 2)

Figura 17 - Folha das Constituições do Arcebispado da Bahia.



Fonte: <http://historiadamortesalvadorbahia.blogspot.com.br><sup>53</sup>

<sup>53</sup> Disponível em: <http://historiadamortesalvadorbahia.blogspot.com/>. Acesso em 18 de fevereiro de 2018.

Os livros que compõem as constituições<sup>54</sup> tinham como pontos de origem pensamentos enraizados nas tradições bíblicas, embasamento nas próprias constituições portuguesas e nas normas e diretrizes que embasavam o concílio Tridentino, todos esses pontos direcionados e adequados para a realidade da colônia brasileira:

Esta obra traduzia, de forma muito fiel, as tendências teológicas daquele momento específico, bem como normatizava a prática religiosa, detalhadamente, para uma sociedade específica, que era a sociedade colonial. (CASIMIRO, (s.d.), p. 2)

As constituições influenciavam e prescreviam ações e fiscalizações que eram conduzidas diretamente no modo e na forma do culto e da devoção religiosa. Elas direcionavam e orientavam os líderes religiosos a respeito da propagação da fé, assim como, quais imagens deveriam ser cultuadas e colocadas nos altares das igrejas (inclusive a disposição de cada santo de acordo com sua importância), nos oratórios, capelas e até mesmo nos oratórios ou santuários de devoções particulares, como bem salienta, Flexor:

As próprias constituições estabeleciam a preferência que as imagens tinham nos altares, devendo sempre preceder, e estar no lugar mais alto, as imagens do Cristo Nosso Senhor (o crucificado), em segundo lugar viria à imagem da Virgem Nossa Senhora e, em terceiro lugar, São Pedro, príncipe dos apóstolos como patrão e titular da igreja, que ocuparia o lugar principal nos altares em que não estivessem as duas primeiras. (FLEXOR, 2009, p.16)

Porém, essas imagens não eram meramente elaboradas e após sua confecção introduzida nos altares ou nos locais de devoção. Antes a imagem tinha que passar por uma fiscalização para que fosse comprovado que seu aspecto escultórico e a representação elaborada pelo artista seguissem as normas e os padrões adequados e não desrespeitassem nem blasfemassem da fé e da forma cristã.

Era absolutamente proibido colocar Imagem alguma de Deus nosso Senhor, da Virgem Nossa Senhora, dos Anjos, ou Santos, pintada, ou

---

<sup>54</sup> As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia formam um composto de cinco livros que dispõem sobre toda a vida colonial em questões de fé, de forma detalhada de modo a não deixar dúvidas. O Livro Primeiro trata da fé católica, da doutrina, da denúncia dos hereges, da adoração, do culto, dos sacramentos; O Livro Segundo trata dos ritos, da missa, da esmola, da guarda dos domingos e dias santos, do jejum, das proibições canônicas, dos dízimos, primícias e oblações; O Livro Terceiro fala sobre as atitudes e o comportamento do clero, das indumentárias clericais, das procissões, do cumprimento dos ofícios divinos, da pregação, do provimento das igrejas, dos livros de registros das paróquias, dos funcionários eclesiásticos, dos mosteiros e igrejas dos conventos; O Livro Quarto fala das imunidades eclesiásticas, da preservação do patrimônio da Igreja, das isenções, privilégios e punições dos clérigos, do poder eclesiástico, dos ornamentos e bens móveis das igrejas, da reverência devida e da profanação de lugares sagrados, da imunidade aos acoutados, dos testamentos e legados dos clérigos, dos enterros e das sepulturas, dos ofícios pelos defuntos; o Livro Quinto trata sobre as transgressões (heresias, blasfêmias, feitiçarias, sacrilégio, perjúrio, usura, etc.), das acusações e das respectivas penas (excomunhão, suspensões, prisão etc.). (CASIMIRO, (s.d.), p. 8)

de vulto, sem licença e determinava-se que fossem colocadas nas igrejas e altares, as imagens de vulto, bentas, na forma pontificai ou pelo rito romano. (FLEXOR, 2009, p.16)

Essa fiscalização era de responsabilidade dos próprios religiosos da igreja, que deviam observar e identificar se as imagens condiziam com as condutas ditadas pelas constituições e não desrespeitavam ou insultavam os mandamentos e as crenças religiosas:

Os visitantes, e mais ministros eclesiásticos, deviam zelar pela decência das sagradas imagens e verificar se naquelas assim pintadas, como de vulto, há algumas incidências, erros e abusos contra a verdade dos mistérios divinos, ou nos vestidos e composição exterior. Essas, si estivessem, deviam, junto com as envelhecidas, ser retiradas, mandando-as enterrar nas igrejas, em lugares apertados das sepulturas dos defuntos. (FLEXOR, 2009, p.16)

Além da proibição das imagens que não eram reconhecidas pelas entidades eclesiásticas, outros elementos como retábulos, altares, capelas ou ermidas do arcebispado tinham que passar por aprovação.

Analisando ambos os documentos citados e estudados acima, é possível compreender o momento em que as imagens sacras foram produzidas. Assimilar o pensamento e os ideais que regiam e que determinavam o modo de pensar, assim como o modo de elaborar essas esculturas sacras, é viável perceber que a vida religiosa seguia normas e “regras”, ou ao menos a igreja tentava e pregava parâmetros e processos para cumprimento propagação a fé, como também a forma de produzir as imagens que seriam cultuadas, que iriam ser objetos de devoção, catequização e confirmação da religiosidade cristã.

É primordial deixar claro que essas determinações, principalmente as premissas das Constituições que se referem à fiscalização e averiguação das imagens nos parâmetros ditos corretos perante os “olhos” da igreja, não excluía ou amenizavam essas inspeções no que diz respeito às imagens de culto individual e particular, logo, as imaginárias populares também eram examinadas para sua permanência nos locais de devoção.

Mas, se essas imagens passavam por um reconhecimento, e como já vimos acima, era quase que unanime a reprodução e a preferência de algumas invocações, como por exemplo, as invocações da Virgem Maria. E que a maioria dessas imagens pareciam ser feitas sequenciadas, quase uma “repetição” iconográfica devido a suas semelhanças.

Que elemento ou elementos sociais proporcionaram as diferenças existentes entre as invocações representadas pela imaginária popular em relação à imaginária erudita? De



que forma o indivíduo que elaborou as imagens populares e o meio em que este vivia corroborou para o processo que resultou nessa comunicação visual dessas imagens populares? Que vetor comunicacional é possível resgatar através da análise das imagens propostas nessa pesquisa? Para responder essas questões é preciso investigar os aspectos sociais e culturais que circundaram essas produções e a forma de produzir dessas imagens.

Com base nas ideias de Maria Helena Ochi Flexor (2008), pode-se afirmar que em relação à produção da imaginária baiana, esta sofreu influências oriundas de duas nações, a Portuguesa<sup>55</sup> e a Espanhola. Sobre essas influências foram confeccionadas imaginárias não somente em território baiano, mas em toda extensão brasileira ao longo da evolução das imagens, exemplares nos estilos Renascentistas, Barroco entre outros.

Todavia, é importante ressaltar que diferentes formas de produção artísticas foram criadas de acordo com a economia e os materiais disponíveis de cada região. Criando-se, assim, elementos que constituem uma identidade escultórica de cada lugar:

Toda imaginária baiana teve influência ibérica, quer de Portugal, quer também de Espanha, cujo poder se estendeu por toda Península e domínios entre 1580 e 1640. Sob suas influências, tanto se fez esculturas renascentistas quanto barrocas e rococós que atingiram a Bahia e o Brasil. (FLEXOR, 2008, pg.59.).

Essa produção, paralelamente alinhada ao crescimento das regiões<sup>56</sup> e da economia, além da grande demanda da produção da imaginária sacra ocasionou a procura e a especialização de artífices que desempenhassem nessa imaginária uma produção de maior qualidade.

Proença (1997) ressalta que, durante todo o século XVIII e décadas do século XIX a qualidade das obras de arte sacra produzidas na Bahia mantiveram um grande nível de aperfeiçoamento e qualidade, o que ocasionou o estado a se tornar um grande e importante centro comercial de exportação e encomendas para outras regiões brasileiras.

Dentre essas regiões Salvador<sup>57</sup>, a primeira capital do Brasil, foi um grande polo de elaboração e difusão da imaginária e de artistas que tiveram um grande destaque no

---

<sup>55</sup> [...] as primeiras imagens do Brasil são portuguesas, vindas com os primitivos colonizadores. Este fluxo de imagens iniciado com a armada de Pedro Álvaro Cabral foi engrossando à medida que a divulgação da fé católica se ia alargando com a formação dos núcleos populacionais. (ETZEL, 1979, p.31-32.).

<sup>56</sup> Com o crescimento urbano dos povoados e vilas no Brasil a demanda pela arte sacra, notadamente a escultura, cresceu muito e necessitou de artistas que pudessem realizar as imagens com agilidade e perfeição. (FREIRE, 2009, p.2148).

<sup>57</sup> Os dogmas e práticas cristãos foram sempre aceitos pela população baiana sem discussões. A preparação, para essa aceitação pacífica, foi feita pela Inquisição, reforçada pelas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, de 1707, disposições da Mesa de Consciência e Ordens, que complementavam as

ofício da produção escultórica sacra. As oficinas se espalharam pela cidade e foram das mais abrangentes, sendo a colônia a maior produtora tornando-se um grande polo de produção e comercialização, principalmente para as regiões do Brasil, em que a elaboração da imaginária, assim como sua evolução produtiva, foi em menor escala. Segundo Flexor:

Desde a fundação da cidade do Salvador, em 1549, se constatou o fervor e religiosidade de seus habitantes, devido ao seu convívio constante e estreito com os religiosos, especialmente os jesuítas. A partir dos setecentos, com a sociedade baiana consolidada – isto é, institucional, administrativa e economicamente organizada, com maior número de habitantes ocupando um espaço urbano estendido além do núcleo central de sua fundação –, o comportamento religioso de seus habitantes, devido às influências europeias, tendeu mais para o ato de externar a fé do que para o entendimento mais profundo da doutrina católica cristã, propriamente dita. (FLEXOR, 2014, p.198.).

Essa relação de fé e devoção influenciou diretamente na produção das imagens e no aperfeiçoamento dos artistas em elaborar e confeccionar suas esculturas, resultando assim em uma variedade a respeito das formas, técnicas e materiais utilizados no fazer das peças, na evolução e no aprimoramento das técnicas utilizadas para a modelagem das obras, a policromia<sup>58</sup> contribui para uma pluralidade de formas e de representações principalmente das esculturas que retratavam os maiores da hierarquia celestial; Cristo Crucificado, seus pais: Nossa Senhora e São José, seus avós: São Joaquim e Santana, além das várias invocações de Nossa Senhora.

A demanda na produção da imaginária gerada pela propagação da fé e pelos pedidos de encomenda tanto da cidade de Salvador, quanto de outras regiões da colônia

---

Ordenações Filipinas. Antes de 1707, a Bahia e o Brasil estiveram ligados à Arquidiocese de Funchal. Sendo esta extinta em 1551, criou-se a Diocese de São Salvador da Bahia, mas ainda sufragânea à Sé de Lisboa, nesse mesmo ano. E assim permaneceu até a Bahia ser elevada à Sede Metropolitana e Primacial do Brasil, em 1676, sem contar ainda com suas constituições próprias. Seguiam-se, portanto, até 1707, as Constituições de Lisboa de 1537 e 1588. As práticas das disposições tridentinas vieram com os portugueses, desde a própria realização do Concílio de Trento. (FLEXOR, 2014, p.199.).

<sup>58</sup> O uso da policromia, as cores aplicadas na carnação e nas vestes transmitem um aspecto mais natural às figuras, além de dar maior significação iconográfica e simbólica. Várias etapas, portanto, deveriam ser realizadas para se obter uma pintura com boa qualidade técnica. (GUANAIS, 2007, p. 43).

Se a policromia inicial transformava e até camuflava o trabalho do escultor, a prática da repintura e redouramento periódicos, empreendida pelas irmandades, párocos, responsáveis pelas igrejas e pela iniciativa particular dos fiéis, como forma de atualizarem estilisticamente e manterem as imagens sempre íntegras e decentes para o culto do divino, provocava diferenciações múltiplas, que, às vezes, chegavam ao número de quatro ou cinco, ampliando de tal maneira a espessura das camadas que as nuances das esculturas e as marcas estilísticas dos escultores desapareciam e a pintura original, a primeira, ficava totalmente encoberta dificultando as relações entre as esculturas encomendadas e os documentos das encomendas, assim como o reconhecimento dos estilemas. (FREIRE, 2009, p.2143).

representou um grande desenvolvimento da mão de obra, que era especializada na elaboração e na qualidade da produção escultórica, novos artífices e novos santeiros foram surgindo, aprimorando suas técnicas e inovando nas iconografias escultóricas, que tinham uma carga da influência europeia, mas com grande predominância de características locais.

Esse crescimento da demanda em torno da produção da imaginária católica acarretou um descompasso no que diz respeito ao número de padres e o número de fiéis aos quais esses propagadores da fé deveriam atender, principalmente em regiões mais afastadas do centro urbano, localidades interioranas esse desequilíbrio acarretou o surgimento das devoções domésticas, como pontua Freire:

Por outro lado, a defasagem existente entre o número de padres e o número de localidades à serem assistidas espiritualmente e não só, levou os habitantes do Brasil a desenvolverem uma prática de fé doméstica, cuja relação religiosa era resolvida diante de oratório repleto de imagens dos santos da devoção particular da família. (FREIRE, 2009, p.2149).

É nesse cenário de grande demanda<sup>59</sup> devocional e da necessidade das imagens dos santos, inclusive para devoções particulares em que paralelamente ocorre a divisão entre as duas tendências de produção da imaginária brasileira, a produção da imaginária dita oficial (imaginária erudita) e a produção da imaginária não oficial (imaginária popular), cada uma tendo suas características semelhantes e divergentes.

Ora, a linguagem nada mais é do que o meio privilegiado pelo qual “damos sentido” às coisas, onde o significado é produzido e intercambiado. (HALL, 2016, p.17.). E na produção da imaginária baiana do século XVIII<sup>60</sup> (partindo das imagens estudadas nessa pesquisa), isso não é diferente. A imaginária erudita ou oficial seria a produção

---

<sup>59</sup> O crescimento econômico da colônia, a imigração de artífices e artistas de várias regiões portuguesas foi criando uma produção contínua para abastecimento do mercado interno e externo, foi reproduzindo o sistema oficinal europeu, pois a maioria dessas vilas e cidades eram importantes portos, com grande fluxo de pessoas e mercadorias na circulação atlântica entre Europa – Ásia – África – América. (FREIRE, 2009, p.2148-2149).

<sup>60</sup> No século XVIII, os núcleos costeiros atingem maior autonomia cultural. O povoamento adentra para o interior do país em consequência do ciclo do ouro, e, graças ao desenvolvimento político e econômico, as produções escultóricas das diferentes regiões brasileiras se diversificam. A Bahia, juntamente com Pernambuco, Minas Gerais, Rio de Janeiro e Maranhão são os principais centros produtores da imaginária religiosa setecentista, onde se formaram escolas regionais, com características técnicas e formais específicas. É importante salientar que estas regiões concentraram o poder político e econômico da colônia e, conseqüentemente, conquistaram maior desenvolvimento cultural e artístico no período. (GUANAIS, 2007, p. 42).

escultórica sacra que era elaborada por um artífice, ou na maioria dos casos por artífices que tiveram uma formação, ou seja, artistas que tinham conhecimento a respeito das normas técnicas para a elaboração estrutural de uma escultura de acordo com os parâmetros clássicos e que dominavam as questões de proporção, essas imagens foram então classificadas como sendo eruditas, pois elas eram:

[...] realizadas por artistas que tiveram formação, o que significava conhecer e adotar os parâmetros clássicos da escultura, saber e aplicar as regras de proporção elaboradas pelos escultores da Grécia antiga, cuja regra mais elementar era a de que a perfeita proporção da figura era obtida pela repetição, na proporção do corpo inclusive o pescoço, sete vezes e meia ou oito vezes o módulo da cabeça, ou seja, da altura da cabeça. (FREIRE, 2009, p.2149).

Dos cânones clássicos também fazia parte a reprodução verossímil da anatomia humana, mesmo quando representada por baixo das vestimentas [...] (FREIRE, 2009, p.2149), essa característica era essencial para aproximar os fiéis da realidade que estava sendo representada nas imagens.

Há diferenças e semelhanças na linguagem utilizada para a elaboração dessas imagens. O artista e/ou artistas da imaginária erudita utiliza signos e símbolos que representam os seus conceitos e ideais, assim como, da mesma forma, o artista da imaginária popular utiliza símbolos que representam, identificam e caracterizam os seus ideais.

Porém, por mais que em ambas as produções o resultado seja uma imaginária devocional, e nesse caso, aqui estudado, uma representação devocional de Nossa Senhora da Conceição, cada imagem tem uma carga de simbologia e uma representação para os fiéis. De acordo com Hall:

Na linguagem fazemos uso de signos e símbolos – sejam eles sonoros, escritos, imagens eletrônicas, notas musicais e até objetos – para significar ou representar para outros indivíduos nossos conceitos, ideias e sentimentos. (HALL, 2016, p. 18).

Dessa forma, Hall nos faz refletir sobre o valor e a interpretação dessas produções culturais, como é o caso das peças de devoção. Essas imagens são carregadas de símbolos e significados, intencionalmente e conscientemente colocados pelas “mãos” de quem as elaborou, representando e externando, através da escultura, a comunicação visual a qual queria passar e aproximar os indivíduos no intuito de fidelizar o ato da devoção.

Contudo, esse resultado é esperado no processo final da produção, ou seja, na imaginária já finalizada e pronta para o culto e sua colocação no seu local destinado. Mas

no processo de elaboração dessas imagens eruditas e populares há etapas de uma comunicação diferenciada entre as produções, e é na especificação desse processo diferenciado das produções, que vão desde quem o fez até sua concretude, que é possível na imaginária popular recuperar o vetor folkcomunicação em relação à imaginária erudita.

### **3.2. O conceito da Folkcomunicação e a sua presença na produção da imaginária popular/não oficial**

Há muito tempo a teoria da comunicação abrangeu suas linhas de raciocínio e pesquisa deixando para trás a ideia inicial de que os processos de comunicação se dão somente no que diz respeito à relação de emissor e receptor. Atualmente, as linhas de pesquisa em torno das teorias da comunicação compreendem seu campo de pesquisa e as possibilidades para a existência de diversos veículos de informação e formas de informações são produzidas e compartilhadas a depender das suas mídias e/ou mídia.

Com essa compreensão passou-se a ter um maior interesse sobre os processos de comunicação, que são relacionados a obras de arte e a potencialidade comunicativa que está enraizada em sua forma estrutural na qual há uma gama de informações empregada pelos artistas que as elaboraram.

Ao adquirir esse papel de representante de uma comunicação humana e portador de informação, a obra de arte, a exemplo das imagens sacras analisadas nesse estudo, é possível através delas analisar vetores comunicacionais que apresentam e resgatam vetores informacionais e comunicacionais.

Dessa forma a peça museal/artístico portadora de informações, se torna uma mídia, entendendo que essa comunicação não está ligada apenas a uma questão mecânica existente entre emissor e receptor, resultando em troca de informação. Quando se trata de uma produção artística e estética, o conceito da teoria da comunicação se estende. Segundo Stockinger:

Desde a modernidade, a experiência artística instaura a produção da arte pela arte. Cria-se um campo de comunicação autônomo em relação à experiência do mundo de vida do cotidiano, parecido com o que ocorreu com outro subsistema da sociedade, a ciência. Muitas vezes transgredindo as normas herdadas da tradição, e rompendo com ela, justificando assim seu desenvolvimento. Na verdade, sabemos que se trata da pretensão do mundo da arte de querer autocriar-se, e ao mesmo tempo valer enquanto representação de formatos e estilos de vida, atribuindo-lhes valores estéticos. (STOCKINGER, 2004, p. 1.).

Com isso, Stockinger (2004), afirma que o potencial comunicativo das obras de arte e sua relação com acontecimentos e visão perante a sociedade e as relações sociais existentes no momento de sua produção.

Se a raiz da palavra comunicação aponta originalmente para o significado de compartilhar algo, de estar ligado, de ter algo em comum, tal se modifica, à medida que o conceito se estende à produção artística. Interpretar signos, sinais, referências estéticas e de linguagem requer um olhar diferente do sentido dado à noção de comunicação, no cotidiano, onde é tido como uma “troca” de informação. (STOCKINGER, 2004, p. 4.).

Esse fator direciona a análise do objeto artístico, enquanto um canal de comunicação que pode ser revelado através da experiência estética, mas não somente por ela, como também por uma análise dos elementos que compõem esse objeto, desde elementos estruturais a contextuais, percorrendo o caminho da autopoiese, assim abrangendo o conceito de comunicação como sugere Stockinger:

Apenas nas últimas décadas do sec. XX o teorema da comunicação incorporará os avanços das teorias sobre a percepção de sistemas cognitivos, biológicos, neuronais e psíquicos. Assim fortalecido, o teorema básico ultrapassa o até então dominante modelo técnico da comunicação enquanto transmissão de dados entre “emissor” e “receptor”, pelo qual os efeitos da comunicação seguem o princípio mecânico de *actio est reactio*. (STOCKINGER, 2004, p. 4.).

Com essa compreensão do conceito, a teoria da comunicação abriu um leque para o entendimento da produção artística enquanto um veículo/canal comunicacional, que através da sua linguagem possui vetores comunicacionais que podem ser interpretados e analisados. “Precisamos compreender e usar os sistemas simbólicos das diferentes linguagens, como meios de organização cognitiva da realidade pela constituição de significados, expressão, informação e comunicação”. (STOCKINGER, 2004, p. 4.).

As ideias apresentadas por Stockinger (Idem) sobre a teoria da comunicação e sua abrangência conceitual, tem embasamento nos construtos de Niklas Luhmann, que ao analisar as teorias dos sistemas e a teoria da comunicação, observa que há uma variedade de meios/canais da comunicação humana e que nem todas as mensagens, que são resultadas dessa comunicação têm uma aceitação e entendimento completo, com isso ele demonstra que os meios e veículos de comunicação estão diretamente ligados a questões sociais, econômicas, culturais, políticas, e sentimentos humanos, que determinam a linguagem que será utilizada para a comunicação e o entendimento da mensagem passada. De acordo com Luhmann:

Nem todas as mensagens que emitimos são aceites pelos outros como premissas para o seu comportamento futuro. Assim, à medida que cresce a liberdade linguística para introduzir desvios e variações, também cresce a necessidade de desenvolver garantias para a aceitabilidade das escolhas ou seleções comunicadas. Isto é conseguindo através de meios de comunicação simbolicamente generalizados, através de códigos particulares tal como a verdade, o poder político e direito, propriedade e dinheiro, amor e arte, que fornecem regras institucionalizadas para determinar quando é que as tentativas de comunicação serão provavelmente bem-sucedidas. (LUHMANN, 1992, p. 115.).

Concluindo seu pensamento o autor diz que:

O sucesso comunicativo, contudo, é um mecanismo de seleção evolutiva. Com base naquilo a que comecei por chamar o problema central da teoria da comunicação - o problema da contingência irreprimível da aceitação/ rejeição das mensagens comunicadas - desenvolveu-se uma diferenciação entre mecanismos evolutivos para variação e seleção, isto é, entre linguagem e meios de comunicação. (LUHMANN, 1992, p. 115-116.).

Essas ideias demonstram que a teoria da comunicação<sup>61</sup> está além de um entendimento sobre a relação emissor e receptor, assim como o significado e produto que será produzido por essa relação e o entendimento a respeito da mensagem criada. Por isso, é possível observar que a comunicação pode ter como canal diversas formas de linguagens. Contudo, é preciso o estudo e o entendimento de como analisar e decodificar as mensagens e a comunicação existentes das linguagens, através de vetores comunicacionais que elucidem as mensagens passadas por determinados canais, como é o caso do vetor da folkcomunicação que é o principal interesse desse estudo.

Previamente, é preciso analisar e fazer algumas considerações em relação a um equívoco muito comum e existente ao tratar a questão conceitual da folkcomunicação, que é o de compará-la ou anulá-la argumentando que é fundamentada e conceituada igualmente à comunicação popular, ou seja, que ambos os conceitos seriam um só.

A comunicação popular tem em sua origem um laço direto com movimento sociais e por isso, está diretamente ligada ao caráter mobilizador coletivo na figura de movimentos e organizações populares que utilizam canais próprios de comunicação.

Segundo Peruzzo:

---

<sup>61</sup> Dessa forma a comunicação adquiriu um papel de cognição intelectualmente comprometido com a produção de saberes a partir de um conjunto de problemáticas, qual seja: as transformações da linguagem (cultura, código, sistema) decorrentes de seu uso pela sociedade.

A comunicação popular representa uma forma alternativa de comunicação e tem sua origem nos movimentos populares dos anos de 1970 e 1980, no Brasil e na América Latina como um todo. Ela não se caracteriza como um tipo qualquer de mídia, mas como um processo de comunicação que emerge da ação de grupos populares. (PERUZZO, 2006, p.2).

A comunicação popular carrega em suas mensagens em seus canais de comunicação uma raiz política de contestação no que diz respeito à luta e a visibilidade dos grupos ditos “excluídos” da sociedade, e envolve, também, a luta e a visibilidade de classes sociais. Ela busca uma transformação social, tendo assim um conteúdo crítico e reivindicatório colocados em antagonismo à chamada comunicação de massa, como bem elucida Reimberg:

Em suma a comunicação popular refere-se ao modo de expressão das classes populares de acordo com a sua capacidade de atuar sobre o contexto social no qual ela se reproduz. Contexto de enfrentamento com o projeto de dominação capitalista. Nesse contexto, a comunicação popular é o agente da definição do projeto popular, que vai conformando a inter-relação entre grupos e classes populares e a sua capacidade atual de alianças políticas. (REIMBERG, 2009, p. 2).

Percebe-se com isso que a comunicação popular está diretamente relacionada à luta de classes sociais e ao enfrentamento das classes inferiorizadas em relação às classes dominantes para elevar sua “voz” na sociedade e ocupar seu espaço no âmbito social.

Desde a sua origem e ao longo do seu desenvolvimento a comunicação popular foi denominada de diferentes formas, mas todas essas denominações têm em sua fundamentação o mesmo sentido revolucionário e político, como afirma Peruzzo:

A comunicação popular foi também denominada de alternativa, participativa, horizontal, comunitária e dialógica, dependendo do lugar social e do tipo de prática em questão. Porém, o sentido político é o mesmo, ou seja, o fato de tratar-se de uma forma de expressão de seguimentos excluídos da população, mas em processo de mobilização visando atingir seus interesses e suprir necessidades de sobrevivência e de participação. (PERUZZO, 2006, p.2).

Porém como demonstra os estudos de Peruzzo (2006, p.2) “[...] desde o final do século passado passou-se a empregar mais sistematicamente, no Brasil, a expressão comunicação comunitária para designar este mesmo tipo de comunicação [...]”.

Outro aspecto identificador da comunicação popular é que seu conteúdo visa despertar e gerar nos indivíduos desses grupos uma consciência em relação à sua realidade, suscitando assim discursões em torno dos problemas e dos enfrentamentos



desses grupos para com a outra parcela da sociedade<sup>62</sup>, a comunicação popular se torna dessa forma um instrumento para a educação<sup>63</sup> e também um instrumento político contestador<sup>64</sup>.

Divergente à comunicação popular que tem em sua origem uma influente consistência política e um desígnio educacional visando a formação da consciência de grupos populares em relação às classes sociais tendo seu produto final, independente da mídia, o seu conteúdo contestador, tendo esse conjunto final formado pelo veículo comunicacional e informação transmitida por esse veículo que ocorre à comunicação popular, está a teoria da Folkcomunicação.

A Folkcomunicação é uma teoria da comunicação brasileira, que teve como criador o pesquisador Luiz Beltrão, pernambucano formado em jornalismo, Beltrão em suas pesquisas acadêmicas interessou-se pelas formas e pelos veículos de comunicação utilizados por grupos populares, que não eram agraciados ou parcialmente agraciados pelos meios de comunicação das grandes mídias, a chamada comunicação de massa. Em sua tese de doutorado datada de 1967, o pesquisador investigou e defendeu as relações individuais ou conjunta existente entre as manifestações de caráter populares e a comunicação de massa.

Beltrão analisou e decodificou de qual forma essas camadas populares utilizavam de suas manifestações enquanto meios de veículo para transmitir informações e gerar assim uma comunicação que atendesse aqueles grupos populares, denominados pelo autor de “grupos marginalizados”, que na visão de Beltrão seria grupos que estariam a “margem” entre duas culturas, entre duas formas de pensamento e organização social que não se fundem ou fundiram por completo, e por isso dar-se assim processos de comunicação diferentes. Fernandes nos informa que:

Data de 1967 a tese de doutorado de Luiz Beltrão que foi um dos primeiros a se aventurar no estudo científico da Comunicação no Brasil. Influenciado por um Artigo da revista Comunicações e Problemas em 1965 sobre artefatos deixados por devotos nas Igrejas, Beltrão baseou-se em Paul Felix Lazarsfeld para realizar seu estudo. (FERNANDES, et al. 2017,p.2.).

---

<sup>62</sup> Um apropriado exemplo disso que Peruzzo (2006) nos suscita é a questão relacionada ao movimento operário e sindical e nas lutas populares por melhores condições de vida.

<sup>63</sup> Segundo Reimberg (2009, p.3) “[...] A comunicação popular seria uma alternativa para informar as comunidades sobre a questão de cidadania [...]”.

<sup>64</sup> Um bom exemplo é o das rádios comunitárias. São cerca de 15 mil emissoras em funcionamento no país, a maioria das quais opera no formato de rádio livre, sem autorização legal para operar, em grande parte em decorrência dos entraves de natureza política. (PERUZZO, 2006, p.4).

Porém, naquele momento, Beltrão surge com algo extremamente novo e inusitado para os estudos relacionados às teorias da comunicação, tendo a perspectiva que os estudiosos estavam direcionando suas pesquisas e estudos para os aspectos que envolviam questões mais direcionadas ao jornalismo, como demonstra Oliveira:

Naquela década, as teorias da comunicação estavam mais voltadas para as formações semióticas e semiológicas, tecendo construções nos campos do estruturalismo e sustentando ainda mais a ideia do Jornalismo [...] (OLIVEIRA, 2010, p. 1-2).

Porém, o interesse de Beltrão em torno das produções populares fez com que ele em seus estudos buscasse entender e analisar os meios de comunicação utilizados pelos grupos marginalizados, principalmente os grupos que vivenciassem, produzissem e praticassem tradições populares. Essa mudança de olhar e direcionamento feito pelo pesquisador foram desafiadores, já que as teorias da comunicação não viam nas tradições populares um campo fértil para o estudo e a análise de processos comunicacionais, essas tradições populares:

[...] até então, eram focadas por áreas como o Folclore, a Antropologia e a História. Foi com Beltrão que a análise da comunicação popular, oriunda das atitudes interioranas para o mundo urbano, começou a se delinear, com uma maior interpretação do folclore. (OLIVEIRA, 2010, p. 2).

Beltrão direcionou sua pesquisa e seus questionamentos em torno das produções e dos meios de comunicação utilizados pelas camadas populares, principalmente as camadas interioranas afastadas das grandes metrópoles, no intuito de verificar de que forma essas camadas supriam as suas necessidades comunicacionais, já que muitos desses grupos não tinham acesso aos meios e veículos de comunicação das grandes cidades. “Daí o termo Folk – popular, espontâneo, irreverente diante de instituições e datas – e o termo comunicação, refletindo na transmissão, nas trocas, na difusão. (OLIVEIRA, 2010, p. 2) ”.

Porém, suas ideias começaram a ser difundidas tempos mais tarde quando Luiz Beltrão começa a publicar os resultados de suas pesquisas em torno dos grupos marginalizados:

Em março de 1965 Luiz Beltrão de Andrade Lima (Recife, 1918 – Brasília, 1986) faz publicar pela primeira vez em revista científica as suas reflexões sobre a folkcomunicação. O artigo tratava de ex-voto como veículo jornalístico tendo sido publicado no primeiro número da Revista Comunicações e Problemas (a.1, n. 1, mar.65). (BENJAMIN, 2008, p. 282.).

Mas, a divulgação e a apresentação que difundiu de forma ampla as ideias do pesquisador para a sociedade científica de comunicação brasileira foi a publicação em livro dos conceitos e definições elaborados por ele sobre os aspectos que formulam a folkcomunicação, como demonstra Benjamin:

Somente com a obra *Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados* (1980), Beltrão pôde expor em livro a teoria da folkcomunicação que introduziu (e nomeou) no Brasil, divulgando conjuntamente sua pesquisa empírica, na qual a sustenta. (BENJAMIN, 2008, p. 283.).

Atualmente, mesmo podendo ser considerada uma teoria nova, a folkcomunicação atraiu e atrai muitos pesquisadores interessados em entender os processos que resultam nas produções comunicacionais de grupos marginalizados, não somente pesquisadores da área de comunicação, mas também, pesquisadores de diversas áreas que trabalham diretamente ou indiretamente com produções artísticas, patrimônios culturais materiais e imateriais, diferenças sociais e o modo de “saber fazer” de grupos populares<sup>65</sup>.

O principal foco da folkcomunicação<sup>66</sup> centraliza em torno dos grupos que Beltrão denominou de “grupos marginalizados” e das produções que esses grupos desenvolveram para sua própria comunicação em contrapartida do não acesso ou pouco acesso à comunicação de massa, ou seja, a comunicação de maior escala e que atende a um maior grupo, geralmente grupos que vivem nas grandes cidades.

Esses grupos marginalizados, não teriam acesso ou não são contemplados pela comunicação de massa, sendo assim, necessitam da sua própria comunicação. A folkcomunicação investiga a relação individual ou conjunta existente entre as manifestações culturais populares e a comunicação de massa.

Desse modo a folkcomunicação<sup>67</sup> busca analisar e compreender de que forma os grupos marginalizados e representantes da cultura popular<sup>68</sup>, através de mecanismos e

---

<sup>65</sup> A folkcomunicação ensinada e pesquisada na Universidade brasileira tem dado como resultado a publicação de estudos provenientes de trabalhos de campo, de reflexões teóricas e das aplicações de metodologias próprias da pesquisa. (BENJAMIN, 2008, p. 283.).

Da presente análise, conclui-se que os estudos da folkcomunicação estão consolidados e a sua área expandida para além do conceito inicial, e que a sua evolução corresponde ao desempenho dos estudiosos desta temática em acompanhar as mudanças culturais ocorridas nas últimas décadas. (BENJAMIN, 2008, p. 287.).

<sup>66</sup> Em alguns momentos da escrita será utilizada a abreviação folk para tratar da folkcomunicação.

<sup>67</sup> [...] a folkcomunicação tem como objeto de estudo a comunicação por intermédio de artifícios populares, ou seja, a mistura de tradição popular e dos acontecimentos históricos com o contexto massivo. (FERNANDES, et al. 2017.p.1.).

<sup>68</sup> A literatura, a arte, as crenças, os ritos, a medicina, os costumes dessas camadas sociais – os meios de informação – continuam ignorados em toda a sua força e verdade. O que impossibilita a comunicação e a comunhão entre governo e povo, elite e massa. (BELTRÃO, 1980, p.18.).

linguagens próprias de sua cultura, na produção de canais que atendam a eles próprios, devido a muitas vezes a comunicação de massa ou de uma cultura dominante não atender as suas necessidades infocomunicacionais, para Schmidt:

Na Folkcomunicação, a elaboração teórica e a apresentação de seus resultados seguem o modelo das ciências humanas, trazendo dados quantitativos e qualitativos acrescidos de interpretação (que se estruturam em correntes de pensamento ou “escolas”). É nessa construção teórica que o homem aparece como sujeito concreto – classe social, relações de poder – e faz a relação teoria/prática para a compreensão da práxis humana. Com o enraizamento nesse pressuposto que a folkcomunicação estrutura sua teoria, ou seja, no conjunto de ações/manifestações populares que expressa, informação. (SCHMIDT, 2007, p.34-35).

Beltrão elaborou toda uma estrutura analítica para identificar e classificar um grupo enquanto marginalizado e de que forma pode-se entender a produção daquele grupo enquanto um processo folkcomunicacional, assim ele buscou compreender toda a estrutura utilizada para que ocorresse um processo comunicacional abrangendo os primórdios básicos de uma comunicação que envolve o que está sendo comunicado, de que forma, por quem e para quem:

Os grupos humanos se comunicam por meio de suas manifestações, e a folkcomunicação iniciou estudando tais fatos com a fórmula básica e linear de Laswell: quem diz o quê, por que canal, a quem, com que efeito. A esse paradigma, posteriormente, foram considerados aspectos fundamentais no processo comunicativo e que não haviam sido contemplados pela fórmula; são os fatores individuais, sociais e culturais como influenciadores na comunicação. (SCHMIDT, 2007, p.35).

Ao analisar e buscar os indivíduos que seriam os usuários da folkcomunicação Beltrão, classificou três grandes grupos para serem os modelos analisados de sua pesquisa e exemplificar o processo da folkcomunicacional<sup>69</sup>.

O primeiro grande grupo identificado por Beltrão, seria o grupo que ele denominou de “grupos rurais marginalizados”, esses grupos não teriam facilidade ao

---

<sup>69</sup>Os grupos rurais marginalizados, sobretudo devido ao seu isolacionismo geográfico, sua penúria econômica e baixo nível intelectual (BELTRÃO, 1980, p.40.).

Os grupos urbanos marginalizados, compostos de indivíduos situados nos escalões inferiores da sociedade, constituindo as classes subalternas, desassistidas, sub-informadas e com mínimas condições de acesso. (BELTRÃO, 1980, p.40.).

Os grupos culturalmente marginalizados, urbanos ou rurais, que representam contingentes de contestação aos princípios, à moral ou à estrutura social vigente. (BELTRÃO, 1980, p.40.).

acesso de informação da comunicação de massa devido principalmente a sua questão demográfica, causadora do seu isolamento e conseqüentemente do seu afastamento dos meios urbanos. O segundo grupo seria “os grupos urbanos marginalizado”, esses grupos são formados por indivíduos que mesmo estando nos meios urbanos, são indivíduos que se encontram em desigualdade social, de classe, financeira, em relação aos indivíduos que consomem a comunicação de massa, os indivíduos dos grupos urbanos marginalizados têm dificuldade de acesso a informação e por isso são receptores de sub informações.

Por fim, o terceiro e último grupo identificado por Luiz Beltrão, seria “os grupos culturalmente marginalizados”, que independentemente de estarem inseridos em meios urbanos ou rurais, são grupos que tem em sua estrutura a necessidade de contestação em relação as ideias, princípios ou à estrutura social imposta pelos grupos ascendentes.

Compreendendo as especificações e características de cada grupo, é possível classificar e identificar que os indivíduos dos quais a produção da imaginária popular/não oficial atendia e supria, seria para Beltrão, um grupo rural marginalizado, tendo em mente que a grande demanda da produção da imaginária não atendia a todas as áreas e regiões, e as distâncias geográficas dos grupos rurais em relação aos centros urbanos, e conseqüentemente aos polos do foco da produção das imagens, ocasionavam a necessidade de uma produção própria e necessária para a devoção daquele grupo. De acordo com Etzel:

A cidade, com classes dominantes, impôs ao campo sua arte, que foi caricaturada pelos rudes habitantes rurais. Com a continuidade do processo separativo aprofundaram-se as diferenças; formaram-se núcleos já tão distanciados que representaram verdadeiros cistos, que por força das circunstâncias adquiriram vida própria, solucionando como melhor podiam os problemas do cotidiano. Esta direção da evolução alcançou sem dúvida a arte sacra popular, gênero de primeira necessidade como alimento espiritual para os crédulos e supersticiosos habitantes do “rus”, o nosso caipira e o camponês da Europa. Daí o advento da imaginária popular, que em determinadas circunstâncias de pioneirismo criativo mereceu a classificação de arte primitiva, como ocorreu com os primitivos italianos. (ETZEL, 1975, p.31.).

Logo a folkcomunicação “é um sistema onde os discursos são direcionados a um mundo e não ao mundo, como o sistema de comunicação de massa (SCHMIDT, 2007, p.37) ”, esse mundo seria o dos grupos marginalizados e seus modos de comunicação, todo esse discurso nos remete a uma primeira conclusão a respeito da “folk”. Estudando o paralelo existente entre uma comunicação de maior amplitude que seria a comunicação de massa independente do veículo utilizado, mas sim de sua abrangência e oficialidade e outra comunicação produzida por/para um determinado grupo que não sendo

contemplado ou parcialmente contemplado pela comunicação de massa, nasce de uma carência e necessidade de desenvolver sua própria comunicação.

Trazendo todo o arcabouço dos conceitos da folkcomunicação, que é um conceito recente para a produção da imaginária brasileira, e utilizando como *media* duas imagens do século XVIII que representam a invocação de Nossa Senhora da Conceição, é perceptível através da pesquisa e do contexto histórico, já apresentado nesse capítulo, notar que ocorreu uma divisão na produção da imaginária.

De um lado, existiu uma produção da imaginária denominada oficial ou erudita, que podemos classificar como uma cultura/produção elitizada, massiva, que atendia a necessidade dos fiéis das áreas urbanas, sendo encomendada por ordens religiosas para ser colocada nos altares ou nichos das igrejas, ordens essas que tinham grande poder econômico. Ou encomendadas por particulares que detinham de um favorável poder aquisitivo e encomendas para exportação em outras regiões do Brasil. Sendo assim, a comunicação mais aceita e por isso coincidentemente denominada oficial, seria a comunicação de massa devocional do período da produção de imaginária.

O sistema de comunicação social, como a comunicação de massa, reclama uma infraestrutura industrial, econômica, mercantil bastante cara. Até mesmo em suas manifestações menos aparatosas, como no teatro ou no show business, são vultosos os investimentos de capital. Estão, por isso mesmo, praticamente vedada ao público de baixa renda, pois também destes exige uma preparação, uma formação específica, uma “alfabetização” em cada linguagem, de modo que não se deixem iludir ou massificar, mas mantenham seu espírito crítico e sua capacidade de decisão e enriquecimento espiritual. (BELTRÃO, 1980, p.21.).

Dessa forma, é possível entender a produção da imaginária erudita/oficial enquanto comunicação de massa utilizada pela igreja católica, enquanto um veículo comunicacional para o papel educacional de catequização e firmamento e propagação da fé. Mas que não era uma comunicação disponibilizada e/ou de alcance ou para todos os grupos sociais. Oliveira nos suscita que:

Diferenciações básicas no contexto econômico, político-religioso e conseqüentemente cultural, determinarão condições específicas ao desenvolvimento da escultura colonial nas diversas regiões do território brasileiro ao longo dos séculos XVII e XVIII. (OLIVEIRA, 1984-85, p.7).

Essas diferenciações existentes em regiões e em localidades do mesmo estado, a depender da proximidade ou distância das mesmas com os centros urbanos e de grande economia, resultou na divisão de grupos sociais que também necessitavam suprir suas

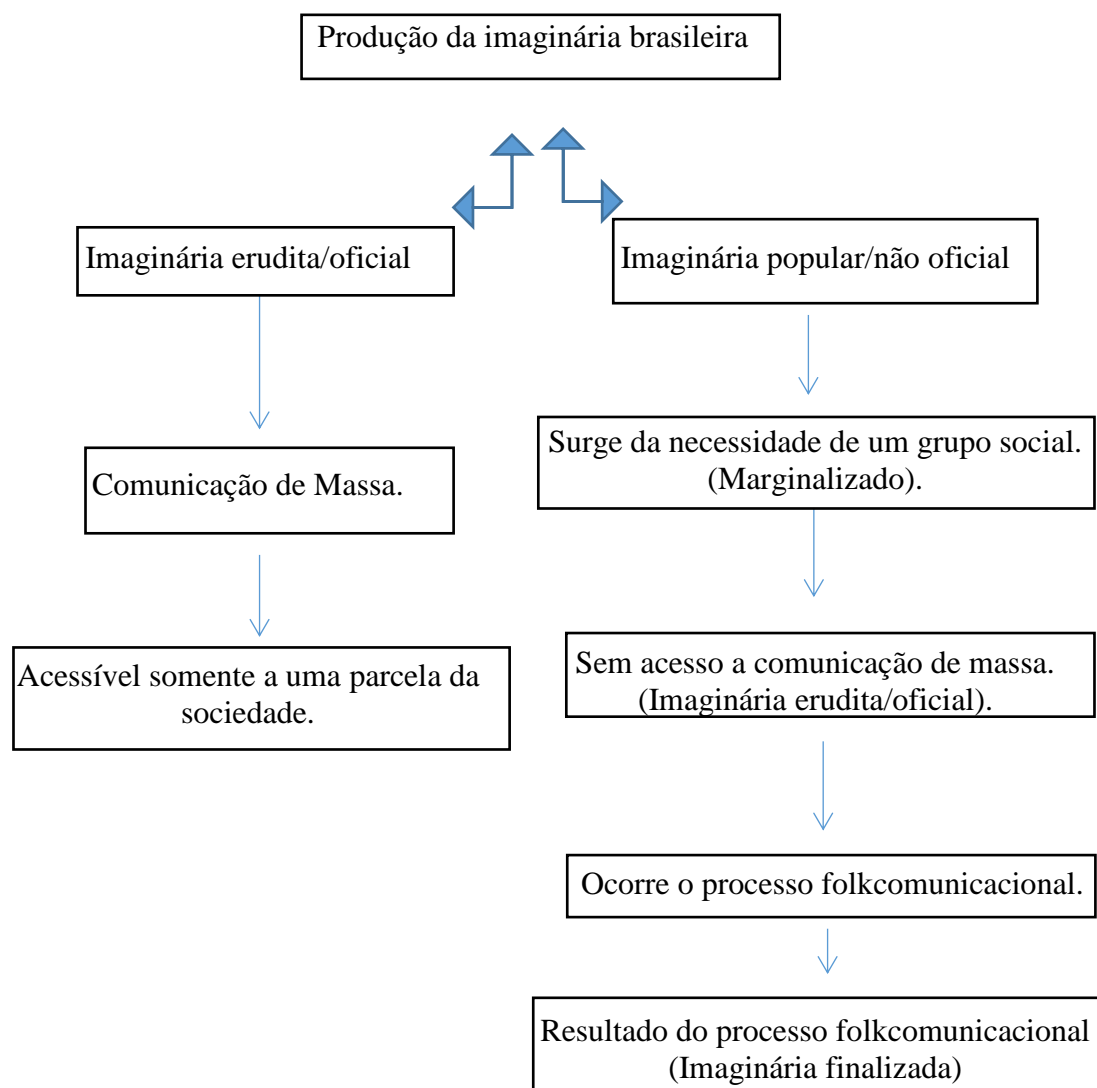
necessidades devocionais e suas proximidades com a fé particular ou não, e as imagens faziam parte desse “encontro” do fiel e sua fé, dessa forma as regiões com mais poder aquisitivo elaboravam e tinham como produto uma imaginária mais “aperfeiçoada” seguindo as normas clássicas e os padrões estilísticos do movimento ou movimentos artísticos vigentes da época, nesse caso:

Os principais centros produtores serão evidentemente aqueles onde estarão concentrados os poderes econômicos e político da nação, ou seja, Pernambuco, que mantinha sua independência econômica graças à produção açucareira, na Bahia, sede do governo geral, Minas Gerais, graças à produção aurífera e Rio de Janeiro, que se enriquecera com o comércio das minas, devendo tornar-se sede do governo dos vice-reis a partir de 1763. (OLIVEIRA, 1984-85, p.8).

Do outro lado da produção da imaginária está à produção da imaginária popular/não oficial, que surge da necessidade devocional de um determinado grupo que não tinha acesso a imaginária oficial.

Por conseguinte, frisando com pertinência a visão folkcomunicação em relação à produção da imaginária brasileira é possível equiparar a imaginária erudita a uma comunicação de massa, já que na época, esta era a produção tida como a produção oficial, que atendia a uma necessidade devocional. Partindo desse princípio, temos o contraponto com a imaginária popular, que seria a produção, que atendia a um grupo “marginalizado” (termo aqui utilizado com o mesmo significado conceituado por Beltrão), caracterizado por ser um grupo sem acesso a imaginária erudita e sem poder aquisitivo para comprá-la. Nesse momento, surge a figura do santeiro, produtor da imaginária popular, que identificou a necessidade devocional de um grupo social, como demonstra o organograma abaixo:

Figura 18 - Organograma elaborado baseado no conceito da folkcomunicação, sendo utilizado em relação à produção da imaginária brasileira.



### 3.3. Santeiro de fé – a figura do santeiro enquanto líder de opinião folk da produção da imaginária popular/não oficial

Nos processos comunicacionais há sempre a presença de uma figura que desempenha o papel de comunicador das informações a serem transmitidas, assim como cabe a ele a escolha do veículo utilizado para a transmissão de informação.

Na comunicação de massa esse indivíduo, ou indivíduos, é denominado de comunicador de massa ou líderes de opinião. Ele(s) é a principal fonte de informação para o grupo ao qual atende e produz informação. O líder de opinião é nos estudos da



comunicação, um indivíduo que atua como influenciador na construção de opiniões e ideais de um grupo/sociedade, que através de sua influência e participação nesse grupo, e utilizando canais comunicacionais, gera e transmite determinadas informações.

De um lado, temos o líder de opinião chamado líder vertical, que está diretamente ligado à comunicação de massa e a comunicação das elites, tendo ele mesmo origem em uma classe social privilegiada e elitizada, de outro lado temos o líder de opinião horizontal, que seria um indivíduo de origem dos grupos populares e de classe não elitizada que desempenha o papel de comunicador através de mecanismos e canais populares<sup>70</sup>.

Na produção da imaginária os líderes de opinião utilizaram como canal comunicativo as imagens sacras para atender a fé devocional e às intensões catequizadoras e educacionais esperados pela igreja católica. Utilizaram da escultura enquanto um veículo comunicativo artístico para transmitir as informações idealizadas pela igreja e também os ideais dos próprios comunicadores. Nessa produção é possível diferenciar e identificar os líderes que atendiam a imaginária erudita/oficial e a imaginária popular/não oficial.

Na produção erudita/oficial o líder de opinião vertical (comunicador de massa) seria o artista que a produziu. Porém, uma característica marcante da produção desse tipo de imaginária, é a participação de um grupo de profissionais que realizavam a elaboração de uma imagem em conjunto. Ou seja, as imagens oficiais não eram iniciadas e finalizadas somente por um único artista, mas por uma equipe de artistas na qual cada um desempenhava um papel de acordo com sua formação e especificidade de trabalho, sendo assim uma única imagem seria elaborada por mais de um artista, da qual os artistas tinham o conhecimento das técnicas necessárias da produção, buscando atender as exigências e as características artísticas (estilos artísticos) da época em que era produzida:

Embora, já de longa data, os escultores trabalhassem independentemente dos artífices, a prática de oficina, ou tenda de minha oficina, como dizia Manoel Inácio da Costa, continuava a mesma. Em consequência dessa prática, o trabalho era coletivo, reunindo mestre, oficiais e aprendizes que, conjuntamente executavam diferentes tarefas de acordo com o grau de conhecimento. (FLEXOR, 2001, p.124)

---

<sup>70</sup> Uma diferença importante entre líderes verticais e horizontais é que os do primeiro grupo, apesar de ocuparem espaços privilegiados na mídia, nem sempre têm acesso aos meios de comunicação folk, enquanto os segundos, sim. Em todo grupo social há pessoas particularmente ativas e capazes de expressar-se; são mais sensíveis do que a média dos integrantes do grupo e mais ansiosas de se manifestar em momentos importantes. (CERVI, 2007, p.40).

Esses comunicadores de massa da imaginária erudita/oficial desempenhavam papéis importantes para a confecção e elaboração das imagens. No século XVII (século das imagens estudadas), por exemplo, a equipe era formada pelo escultor que elaborava a parte estrutural da imagem no modelar ou talhar no caso da madeira<sup>71</sup>, depois o pintor que era incumbido da elaboração da encarnação, da pintura e do douramento da peça. O alfaiate elaborava a vestimenta da imagem, caso houvesse a necessidade, como era o caso das imagens de procissões. O cabelereiro que confeccionava a peruca; e em alguns casos específicos o ourives que era encarregado de confeccionar acessórios em prata ou ouro para ser colocado nas imagens, a exemplo de brincos, colares e braceletes:

A encarnação, a pintura e o douramento cabiam, portanto, ao pintor, sem se falar no alfaiate que executava as vestimentas, o cabelereiro a peruca, no caso da presença destas e, em especial, o ourives que fazia os acessórios de prata, presença fundamental na ornamentação eclesiástica do setecentos. (FLEXOR, 2001, p.124-125)

Entendendo os comunicadores de massa da produção da imaginária erudita/oficial, enquanto aqueles que atendiam a uma comunicação de massa e por isso a comunicação social<sup>72</sup> mais difundida e dita como a que atendia as normas tanto eclesiásticas quanto as formais e estilísticas, e por isso as de maior difusão e aceitação por parte dos fiéis, esses em sua maioria de grupos urbanos e de poder aquisitivo alto, pode-se então identificar quem era o comunicador da produção da imaginária popular/não oficial no contexto e no conceito folkcomunicacional.

Beltrão entendia e compreendia os agentes de comunicação de massa, esses comunicadores sociais que produzem uma comunicação de maior disseminação e amplitude mesmo não atendendo a todos os grupos sociais, essa comunicação é caracterizada por uma grande visibilidade e aceitação.

No processo da folk, o pesquisador identificou e caracterizou o indivíduo que seria o comunicador dos grupos marginalizados, surge nas pesquisas de Beltrão o agente comunicativo denominado folkcomunicador.

O folkcomunicador, líder de opinião horizontal nascido ou de grande representatividade para esses grupos, consegue utilizar canais para a sua própria comunicação, fornecendo às camadas populares informações que a as camadas elitizadas e de massa não atingem.

---

<sup>71</sup> Ao escultor, em específico, cabia dar o que se pode chamar de forma interna, isto é, desbastava a madeira, criando a estrutura básica da obra (FLEXOR, 2001, p.124).

<sup>72</sup> [...] no sistema de comunicação social é muito frequente, a coincidência entre os líderes de opinião e as autoridades políticas, científicas, artísticas ou econômicas [...] (BELTRÃO, 1980, p.35.).

Essa conquista de liderança está intimamente ligada à credibilidade que merece no seu ambiente e à habilidade do agente comunicador de codificar a mensagem ao nível de entendimento dos seus receptores. Em função da estrutura social discriminatória mantida em nações como a nossa, a massa camponesa, as populações marginais urbanas e até mesmo extensas áreas proletárias se comunicam através de um vocabulário escasso e organizado dentro de grupos de significados funcionais próprios. (BELTRÃO, 2014, p.61.).

Dessa maneira o líder de opinião da “folk”, entendendo e percebendo a necessidade que o determinado grupo no qual ele estava inserido, não era atendido ou contemplado com a desenvolvia comunicação de massa, através do seu conhecimento, pode-se dizer intuição e vontade própria, e elaborava para o grupo um processo de comunicação próprio que atendesse à necessidade comunicativa, e no caso da imaginária popular/não oficial, a necessidade devocional, por isso:

Pode-se afirmar que o líder de opinião folkcomunicador é o responsável em fazer a ligação entre conteúdos difundidos pelos meios de comunicação de massa e as camadas populares, respeitando as diversidades culturais e necessidades distintas de codificação dos receptores para melhor compreensão das mensagens. (CERVI, 2007, p.40).

Surge nesse momento, então, na produção da imaginária popular/não oficial, a figura do Santeiro enquanto líder de opinião “folk” dos grupos marginalizados interioranos (massa populacional)<sup>73</sup>, que necessitavam de uma imaginária sacra para que atendesse a fé e devoção.

Logo, uma característica marcante da folkcomunicação é quando indivíduos que são considerados líderes de opinião, no caso da imaginária popular o santeiro, buscam comunicar-se de forma a criar um sistema (imaginária popular devocional)<sup>74</sup> de acordo com sua realidade, e é nessa realidade diferente que os artistas da imaginária erudita/oficial através de sua aptidão, e utilizando os recursos que lhe eram disponíveis, começa a elaborar imagens sacras, como demonstra Freire:

Paralelo aos artistas conhecedores dos códigos plásticos clássicos renascentistas havia aqueles autodidatas, sem nenhuma formação, ou com formação precária, que por imitação e iniciativa própria começavam a esculpir muitas vezes com ferramentas incipientes e

---

<sup>73</sup> O meio rural dependente da cidade acabou se encistando, pelo aprofundamento do crescente abismo cultural causado pela decadência econômica e pelo isolamento, consequência das distâncias e da precariedade das comunicações; daí, por necessidade e pressão do meio, ter surgido a solução autóctone com o aparecimento de quem fizesse as imagens, o santeiro local [...] (ETZEL, 1975, p.34.).

<sup>74</sup> [...] a tentativa de solução em face da religiosidade ambiente, em meio à decadência e ao isolamento. (ETZEL, 1975, p.34.)

improvisadas, em geral baseando-se em outras imagens eruditas ou não, ou quase sempre, livre de qualquer comprometimento com as normas da escultura clássica, liberdade que resultava em soluções bastantes diferentes, com novas formas criativas e inovadoras, que criavam padrões diferentes, quase sempre resultando numa espontaneidade e expressividade superlativas. (FREIRE, 2009, p.2149-2150).

Identificamos, assim, o santeiro enquanto líder de opinião folk comunicador na produção da imaginária popular, que através da referência da imaginária erudita da qual ele tem acesso em altares de igrejas, e utilizando do seu dom na elaboração de uma escultura, absorve elementos da imaginária erudita, e produz sua própria imaginária, mas utilizando elementos que são característicos do seu grupo social e do seu modo de saber fazer diferenciado dos artistas da imaginária erudita, nasce assim a imaginária popular/não oficial.

Beltrão elucida que, geralmente, o líder de opinião folk possui uma forte influência no grupo no qual ele representa essa influência. Pode estar relacionada tanto com o fato da aceitação do grupo enquanto indivíduo representante. Ou esse indivíduo faz parte integrante do grupo como líder ou participante e pessoa nascida e criada naquele grupo:

A influência do líder de opinião, personagem quase sempre do mesmo nível social e de franco convívio com os que se deixavam influenciar, tendo sobre eles uma vantagem: estavam mais sujeitos nos meios de comunicação do que os seus liderados. Conheciam o mundo – isto é, haviam recebido e decodificado as mensagens dos meios, transmitindo-as em segunda mão ao grupo com o qual se identificavam. (BELTRÃO, 2007.p.31.)

Essa decodificação de mensagem referenciada por Beltrão eclode justamente na produção da imaginária quando o santeiro interpreta e entende as mensagens inseridas nas imagens elaboradas pelos artistas da imaginária erudita/oficial, e utilizando as suas próprias mensagens elabora a imaginária popular/não oficial, atendendo a necessidade comunicacional devocional do grupo ao qual está inserido, e em relação ao santeiro a sua aproximação com o grupo tem uma maior intensidade já que:

[...] o santeiro, artista espontâneo que, por pura intuição e num eventual aprendizado com outro seu igual, mais velho e experiente, se lança na criação de peças originais, diferentes entre si e que, aparentemente inferiores se comparadas com as pelas eruditas, tem apreciável valor criativo pela espontaneidade artística que demonstram. (ETZEL, 1979, p.30.).

Assim sendo, o processo folkcomunicação ocorrido na produção da imaginária popular/não oficial identificado através das etapas de reconhecimento apresentadas por Beltrão, para o reconhecimento de uma folkcomunicação, pode-se identificar a necessidade de um grupo, o grupo marginalizado, o ambiente, o líder de opinião, o veículo comunicacional utilizado e seu resultado final da produção dessa imaginária.

Essa imaginária enquanto resultado de um processo folkcomunicação apresenta em sua estrutura elementos e formas características relacionadas aos itens supracitados, principalmente no que diz respeito ao ambiente em que foram produzidas e os indivíduos que as produziram, diferenciando-se, assim, das imagens eruditas/oficiais, mesmo que ambas representem uma mesma iconografia, como é o caso das duas imagens tomadas como exemplo para a análise desse estudo.

À vista disso, é possível através da análise iconológica e iconográfica dessas imagens (que serão realizadas no próximo capítulo), demonstrar essas nuances existentes nas suas representações, e assim visualizar e compreender de que forma o vetor folkcomunicação está sendo demonstrado em seu resultado final na imagem, mesmo que ambas tenham sido produzidas no mesmo período (séc. XVIII) e representem Nossa Senhora da Conceição.

#### **4. ANÁLISE ICONOLÓGICA E ICONOGRÁFICA DAS IMAGENS DE N.S. DA CONCEIÇÃO, O RESULTADO DO PROCESSO FOLKCOMUNICACIONAL**

##### **4.1. O conceito de iconologia e iconografia**

É preciso esclarecer que o vetor folkcomunicação da produção da imaginária popular/não oficial, não é o resultado final da produção, ou seja, a peça/imagem que representa Nossa Senhora da Conceição, mas sim, todo o percurso que foi constituído e recuperado no capítulo anterior, relacionado a forma de produção, quem a produziu, para quem foi produzida, em que meio essa produção teve origem e de que forma essa produção se relacionou com a outra linha de produção de imaginária vigente naquele momento.

Não obstante a esse pensamento é possível através da análise iconológica e iconográfica de ambas imagens estudadas identificar e observar os resultados do processo folkcomunicação na produção da imaginária popular/não oficial em contraponto a produção da imaginária oficial/erudita, discernindo os aspectos diferenciados na representação de Nossa Senhora da Conceição de ambas peças analisadas, diferenciações que foram resultantes do processo folkcomunicação ocorrido.

O método de análise iconográfica e iconológica é comumente utilizado pelos profissionais da museologia, principalmente pelos responsáveis e atuantes no processo de produção da documentação museológica dos acervos, pois através da utilização do método os profissionais investigam e resgatam aspectos da estrutura física dessas peças, que vai desde as dimensões físicas, aspectos estilístico-artísticos, descrição da forma, até aspectos referentes ao contexto sócio-cultural, econômico, religioso, artístico que fizeram parte do espaço/tempo em que esses objetos foram elaborados.

A investigação em torno da produção da imaginária tendo como foco a recuperação do vetor folkcomunicação da produção da imaginária popular/não oficial entendendo essa produção enquanto um veículo de comunicação (devocional), para fornecer e suprir uma necessidade de culto e fé de grupos interioranos “marginalizados”, esse processo folkcomunicação tem como resultado o conteúdo referente às informações intrínsecas inseridas nas imagens por quem as produziu dessa forma é possível identificar diferenças entre as imagens por meio da análise iconográfica e entender quais aspectos possivelmente seriam comuns, no caso aqui referente à representação de Nossa Senhora da Conceição por meio da iconologia.

Panofsky (2007) cria três fases que devem ser seguidas pelo sujeito no momento de analisar e realizar a interpretação de uma obra de arte. No seu livro “significado das artes visuais”, o teórico conceitua e distingue o que é uma iconografia e o que é uma iconologia.

O autor propõe para o estudo de uma obra de arte três níveis do seu tema ou significado, o primeiro seria o tema primário ou natural subdividido em fatural e convencional. Para ele, essa primeira etapa seria a identificação das formas genuínas e de primeira interpretação, nessa etapa busca-se identificar as formas primárias, a segunda seria o tema secundário ou convencional e a última seria o significado intrínseco ou conteúdo da obra de arte, logo o primeiro passo:

É apreendido pela identificação das formas puras, ou seja: certas configurações de linha e cor, ou determinados pedaços de bronze ou de pedra de forma peculiar, como representativos de objetos naturais tais que seres humanos, animais, plantas, casas, ferramentas e assim por diante; pela identificação das suas relações mútuas como acontecimentos; e pela percepção de algumas qualidades expressionais, como o caráter pesaroso de uma pose ou gesto, ou atmosfera caseira e pacífica de um interior. (PANOFSKY, 2014, p.50.)

Esse primeiro momento é denominado por Panofsky de análise pré-iconográfica, já o segundo momento seria a análise de temas secundários ou convencionais denominada de análise iconográfica<sup>75</sup> na qual seriam identificados elementos que em conjunto identificassem um movimento, uma ação, essa etapa se caracteriza pela junção dos elementos artríticos identificados na análise pré-iconográfica fazendo-se uma leitura conjunta desses elementos e identificando os assuntos apresentados por essa leitura. “Assim fazendo, ligamos os motivos artísticos e as combinações de motivos artísticos (composições) com assuntos e conceitos (PANOFSKY, 2014, p.50.)”.

Já a última etapa do método de Panofsky, é a denominada de interpretação iconológica<sup>76</sup>. Nessa etapa seriam identificados e interpretados temas intrínsecos ou conteúdos referentes à obra de arte analisada dessa forma o autor concebe a iconologia

---

<sup>75</sup> O sufixo “grafia” vem do verbo grego graphain, “escrever”; implica em um método de proceder puramente descritivo, ou até mesmo estatístico. A iconografia é, portanto, a descrição e classificação das imagens, assim como a etnografia é a descrição e classificação das raças humanas; é um estudo limitado e, como que ancilar, que nos informa quando e onde temas específicos foram visualizados por quais motivos específicos. (PANOFSKY, 2014, p.53.)

<sup>76</sup> Assim concebo a iconologia como uma iconografia que se torna interpretativa e, desse modo, converte-se em parte integral do estudo da arte, em vez de ficar limitada ao papel de exame estatístico preliminar. (PANOFSKY, 2014, p.54.)

como sendo uma iconografia interpretativa<sup>77</sup>, na qual os elementos identificados nas duas primeiras etapas são analisados e contextualizados entendendo os valores simbólicos que segundo Panofsky, muitas vezes pode ser desconhecido pelo próprio artista, sendo assim:

Iconologia, portanto, é um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise. E assim como a exata identificação dos motivos é o requisito básico de uma correta análise iconográfica, também a exata análise das imagens, estórias e alegorias é o quesito essencial para uma correta interpretação iconológica. (PANOFSKY, 2014, p.54.)

Entendendo-se, portanto o método iconográfico e iconológico e como se dá a análise de uma obra de arte, doravante adequando-os para o estudo aqui proposto será feita a análise iconológica referente a Nossa Senhora da Conceição para o entendimento dos elementos que caracterizam sua representação e posteriormente analisar iconograficamente as imagens aqui estudadas.

#### 4.1.1 Análise iconológica

Ao analisar iconologicamente a representação de Nossa Senhora da Conceição, é imprescindível entender a importância e o papel devocional e cultural que a figura da Virgem Maria teve e tem até os dias de hoje para o mundo todo e isso claro inclui o Brasil.

A imagem e a devoção da Virgem Maria a mãe de Jesus é de importante significado para os fiéis e praticantes do catolicismo, Maria é para eles a figura feminina de maior respeito e admiração, sendo chamada de “face materna de Deus” ela está no mesmo grau de fidelidade, fé, amor, esperança e respeito que os fiéis têm por Deus e seu filho Jesus. Há muitos mistérios em torno de Maria, que vão desde as histórias em torno sua vida, assim como, os segredos que envolvem os milagres, as graças e suas aparições para fiéis em todo o mundo, mas, o maior mistério em torno da Mãe de Jesus diz respeito a sua mácula.

Maria foi escolhida por Deus para ser a mãe do seu filho Jesus, aquele que seria o salvador e o portador da fé e do amor de Deus pelos seus filhos na terra. Desde seu nascimento Maria foi escolhida e preservada por Deus para ser aquela que traria a terra o mensageiro de Deus, desse modo ela foi o único ser da humanidade a não ser manchada

---

<sup>77</sup> A descoberta e interpretação desses valores “simbólicos” (que muitas vezes, são desconhecidos pelo próprio artista e podem, até, deferir enfaticamente do que ele conscientemente tentou expressar) é o objeto do que se poderia designar por “iconologia” em oposição a “iconografia”. (PANOFSKY, 2014, p.53.)



pelo pecado original<sup>78</sup> cometido por aqueles do qual todo o resto da humanidade descendia, os primeiros humanos criados por Deus, Adão e Eva:

Uma única criatura humana seria preservada da mácula deixada pelo pecado original. Ela seria a Mãe daquele que poderia restaurar o estado de “amizade” da criatura com seu Criador e mais do que isso, recuperar o homem na ordem da graça, fazendo-o filho adotivo de Deus. “Não poderia, nem por um instante sequer, estar submetida a esse estado de desordem e influência do demônio”. (MACINTYRE, 1992, p.33.).

Portanto, Maria sendo a escolhida de Deus e assim preservada por ele, nasce, cresce e concebe Jesus, sem que ela perdesse em nenhum momento sua pureza ou fosse de alguma forma influenciada e tocada por nenhum pecado que a denegrísse para que assim ela perde-se seu estado de integridade e pureza corporal e espiritual. Segundo Mancintyre:

Maria foi a criatura privilegiada e maravilhosa que desde a eternidade existiu na mente de Deus, para que, no momento oportuno, viesse ao mundo para ser a Mãe do seu Filho Unigênito, único capaz de reparar a malícia da ignominiosa revolta da criatura com seu Criador, manifestada pela desobediência, fruto do orgulho e da ambição”. (MACINTYRE, 1992, p.33.).

Dessa maneira a Virgem Maria é vista pelos fiéis como aquela que trouxe a salvação para a humanidade, não somente por ser a mãe do salvador, mas por ela mesmo ter tido a graça concedida por Deus de ter e conceber Jesus e mesmo assim não perder sua mácula. “Deus Assevera ainda que Maria vem cumulada de tanta perfeição que debaixo de Deus não se pode imaginar maior e que afora o próprio Deus ninguém pode pretender conseguir (DS2800)” (BOFF, 1979, p.141.).

Toda essa santidade, pureza e fortaleza na figura feminina de Maria, proporcionaram e proliferaram em grande escala o amor e a devoção pela virgem não somente em relação a fiéis praticantes do catolicismo, mas por adeptos de outras religiões que veem na figura de Maria um alicerce e uma fonte de fé e aproximação com o divino.

Por todo o mundo há santuários, igreja e capelas dedicados a virgem Maria e suas invocações, em alguns países Maria têm em outras figuras femininas uma aproximação, dualidade e assimilação como é o caso da devoção a Nossa Senhora de Guadalupe que é uma das invocações de Maria relatadas por uma aparição. No Brasil a Basílica também conhecida como o santuário de Nossa Senhora Aparecida, localizado no município de Aparecida no interior de São Paulo é um dos mais famosos e visitados templos marianos,

---

<sup>78</sup> Pelo Orgulho e ambição, Adão e Eva sucumbiram à tentação do demônio e pecaram, transgredindo a uma determinação divina. Esse pecado, cometido na origem da humanidade, é o Pecado Original (MACINTYRE, 1992, p.14.).

tendo uma ocorrência grande de visitas que englobam fiéis e devotos da virgem de várias partes do mundo.

No que diz respeito ao Brasil, a fé e a devoção a virgem Maria está diretamente relacionada à influência que foi trazida pelos povos portugueses. Em Portugal o culto a Maria ou culto mariano está diretamente ligado a forte presença e desenvolvimento do catolicismo que teve seu desenvolvimento nesse país, onde encontrou na figura materna da virgem uma forma de retratar fé e devoção. Além da questão religiosa, a imagem de Maria teve uma grande participação e contribuição histórica para a composição desse país. Conforme analisa Boff:

A figura de Maria contribuiu historicamente para a construção daquela nação e para sua coesão interna, e inspirou as suas maiores empresas políticas, com as guerras contra os mouros e as grandes descobertas marítimas. O marianismo português fazia parte da alta política do estado. (BOFF, 1995, p.9)

Dentre os grandes acontecimentos que marcaram a devoção e o significado cultural e estrutural político religioso de Maria em Portugal, diz respeito ao momento no qual D. João IV em agradecimento pela restauração da independência de Portugal em 1ª de dezembro de 1640, mais uma vez sobre o domínio Espanhol, ratificou o ato de D. Afonso Henriques, proclamando o patrono da Virgem da Conceição.

A devoção a virgem contemplava, dialogava e influenciava todos os setores do país, seja cultural, religioso ou econômico. Outro setor que teve a influência da devoção à mãe de Jesus foi o ensino de Portugal, chegando a interferir no meio acadêmico das universidades. Sobre essa questão educacional Boff argumenta que:

Estabelece também que as universidades de Coimbra e Évora concederiam o grau acadêmico somente àqueles que jurassem defender a Imaculada Conceição da virgem. Devido à resistência dos teólogos, o documento somente foi publicado em 5 de março de 1646 (BOFF, 1995, p. 11).

Dentre as invocações de Maria a que teve uma maior proliferação e valor significativo para Portugal foi a invocação que representa Nossa Senhora da Conceição, que naquele momento era tão idolatrada e venerada pelos portugueses que foi coroada a rainha de Portugal. Sua importância era tão marcante e respeitada que em Portugal os reis e as rainhas não usavam as coroas (símbolo de riqueza e poder entre as famílias reais) na presença da imagem da Conceição, numa demonstração de fé e respeito.

A imaculada Conceição de Maria é um dogma da igreja Católica Romana definida no século XIX, sua festa litúrgica é realizada e celebrada em 8 de dezembro, segundo o

dogma a igreja crê e afirma que a virgem Maria foi preservada do pecado original desde o primeiro instante de sua existência, esse dogma foi discutido e oficializado pela igreja através de um documento:

Imaculada Conceição da bem-aventurada virgem Maria através da bula *Imeffabis* Deus, de 8 de dezembro de 1854, o papa pio IX, no exercício do seu supremo poder pontifício infalível, como sendo doutrina revelada por Deus e por tanto para todos os fiéis o fato da bem-aventurada virgem Maria, desde o primeiro instante da sua concepção. (HUME, 1993, p.30).

Além do documento oficializando e confirmando o dogma da virgem pela igreja, ocorreram no legado relacionado a devoção a virgem, acontecimentos os quais nos comunicam que a própria virgem Maria em suas aparições e fiéis confirmava o seu dogma, sua mácula:

Segundo a tradição Nossa Senhora apareceu a várias pessoas confirmando a sua Conceição Imaculada e, após a proclamação do dogma pelo Santo Padre IX, Maria Santíssima deu-se a conhecer em Lourdes e Bernadette Soubirous dizendo – “Eu sou a Imaculada Conceição”. (MEGALE, 2001, p. 148).

Garantindo assim a Imaculada Conceição da Virgem sendo Nossa Senhora a única pessoa da humanidade a ser preservada do pecado original, a figura de Maria é rodeada por fé e mistérios que fortalecem e aproximam o universo da Mariologia aos fiéis, estudiosos, devotos e pesquisadores.

No Brasil a inserção do culto e da devoção a Nossa Senhora da Conceição esteve diretamente enraizada e proliferada com a vinda das missões portuguesas, para o processo de colonização, e que chegaram em terras brasileiras, especificamente em Salvador na Bahia, quando o primeiro governador geral foi enviado para se instalar e construir a primeira casa de governo do país. Megale, nos relata que:

Na Bahia este culto teve início em 1549, quando Thomé de Souza chegou a Salvador trazendo uma escultura da Santa. A ermida construída na praia foi depois substituída por uma edificação mais sólida em 1765, toda em pedra de lioz, que dizem ter vindo pronta de Portugal e apenas montada no Brasil. (MEGALE, 2001, p.150-151)

Essa ermida nos dias atuais é reconhecida mundialmente e tem uma enorme importância para a população de Salvador, não somente pelo seu teor religioso, mas, por sua monumentalidade e valor histórico. Conhecida como a igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia (figura 19), no dia 8 de dezembro a basílica reúne milhares de fiéis para a comemoração do dia de Nossa Senhora que é padroeira da cidade e sincretizada pelos adeptos das religiões de matrizes africanas com os orixás que regem as águas, Oxum

e Iemanjá. A festa de Nossa Senhora da Conceição é considerada a festa religiosa mais antiga do país. Segundo Megale:

A igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia é uma das mais populares da capital e sua festa é muito concorrida, celebrando-se no dia 8 de dezembro a missa cantada, precedida de novenário e festejos na praça, com barracas e pratos típicos, alegrada por exhibições de capoeira e samba de roda, pois o seu culto é sincretizado com o de Iemanjá, a rainha das águas salgadas do candomblé afro-brasileiro. (MEGALE, 2001, p.151)

Figura 19 - Fachada da Basílica de Nossa Senhora da Conceição na festa de 8 de dezembro.



Fonte: O globo<sup>79</sup>

Nossa Senhora da Conceição como já foi explanado posteriormente, é uma das invocações destinadas a Maria, mãe de Jesus, e suas representações têm origens diferentes e na arte foi atribuído, símbolos e atributos que identificam e caracterizam essas origens e comunicam através da presença desses símbolos e atributos a história particular de cada invocação. Sobre a origem e as diferenças das invocações de Maria, Megale, institui uma divisão classificatória:

Em princípio, as invocações de Nossa Senhora podem ser de origem litúrgica, histórica e popular. As primeiras foram criadas pela igreja e são relacionadas à liturgia católica: Conceição, Ò, Guia, Assunção, mãe

---

<sup>79</sup> Disponível em: <http://g1.globo.com/bahia/verao/2015/noticia/2014/12/salvador-se-prepara-para-festa-de-conceicao-da-praia-padroeira-da-ba.html>. Acesso em 24 de abr. de 2018.

da Igreja, etc. As históricas, apesar deste termo não ser tomado no sentido rigoroso, referem-se aos títulos criados durante os vinte séculos de cristianismo e geralmente recebem os nomes dos lugares onde seu culto foi iniciado: Caravaggio, Guadalupe, Penha de França, Lourdes, Nazaré, Rocío, etc. As de origem popular receberam essas denominações dadas espontaneamente pelos devotos, conforme os ritos usados e as necessidades do momento: Carpição, Brotas, Boa viagem, Bom Parto, etc. (MEGALE, 2001, p. 16)

Essas origens influenciaram na reprodução iconográfica adotada para representar a figura de Maria, podendo assim ser classificada de acordo com as fases da vida da mãe de Jesus, dentre essas fases/marcos de vida de Maria está a iconografia de Conceição. Geralmente a representação é a “ [...] A virgem ainda jovem, com as mãos unidas junto ao peito, de cabelos soltos ou com véu, variando conforme época e lugar. Conceição, Lapa, Aparecida, Lourdes, Fátima Líbano, etc. (MEGALE, 2001, p. 19) ”.

A iconografia de Nossa Senhora da Conceição está também diretamente relacionada a passagens bíblicas, principalmente a passagem do apocalipse, onde é feita de forma concisa a descrição da imagem de Nossa Senhora da Conceição e dos atributos referentes a essa iconografia. Segundo a passagem do apocalipse, “ Um sinal grandioso apareceu no céu. Uma mulher vestida com o sol, tendo a lua sob os pés e sobre a cabeça uma coroa com doze estrelas (Apocalipse 12,1) ”.

Da passagem do apocalipse, alguns elementos foram retirados e se tornaram elementos representativos, identificadores, repetitivos e simbólicos para a representação da Virgem Maria, em especial da invocação de Nossa Senhora da Conceição, um dos símbolos é a presença da coroa com doze estrelas encimada na cabeça de Conceição e o outro símbolo muito marcante é a lua, chamada de crescente lunar, que geralmente aparece uma ponta da lua em cada lado da imagens, ou a lua inteira na parte frontal das imagens e ainda há a ocorrência de crescentes lunares em posições diferenciadas sendo uma ponta para cima e a outra invertida. Sobre a reprodução da iconografia de Nossa Senhora da Conceição na arte, Megale descreve a forma mais frequente da representação de Conceição:

Nossa Senhora, sobre globo terrestre, esmaga com os pés, uma cobra, símbolo do pecado original. Ela está de mãos juntas em atitude de oração e tem os cabelos longos e caídos sobre os ombros. Usa uma túnica branca e um manto azul, e muitas vezes se apresenta com uma coroa real. Sob seus pés aparece geralmente um crescente de lua sendo que às vezes a Senhora pisa sobre ele e a cobra envolve a terra. Em algumas imagens, sob os pés da Virgem surgem cabeças de anjos. (MEGALE, 2001, p. 152)

Dessa análise é possível identificar atributos, elementos alusivos que são recorrentes na representação da virgem da Conceição, podendo-se destacar; a mãos juntas postas em oração; a coroa real já mencionada, o crescente lunar, a representação do globo terrestre; os cabelos longos com véu; a serpente e querubins.

Contudo não há a necessidade da presença de todos esses elementos para que a invocação de Virgem seja classificada enquanto uma representação de Nossa Senhora da Conceição, até porque em outras invocações pode ocorrer a presença desses símbolos, já que as invocações representam de forma geral a Virgem Maria, porém a presença de um ou mais desses elementos simbólicos são decisivos para através de sua identificação, classificar qual invocação da virgem a peça está representando.

Após a análise iconológica a respeito da invocação de Nossa Senhora da Conceição, entendendo as formas mais comuns de sua representação na arte independente do suporte utilizado, que no nosso caso aqui estudado é a escultura, assim como, a identificação de símbolos (atributos) que são característicos e habituais na representação de Conceição, é possível subsequente realizar a análise iconográfica das duas imagens estudadas e contextualiza-las através da iconografia, qual imagem foi a resultante do processo folkcomunicação e que elementos estruturais da imagem elucidam e comprovam esse resultado.

#### 4.1.2 Análise iconográfica

- Nossa Senhora da Conceição (CJ-014) – Coleção Capela São José do Jenipapo

Figura 20 - Nossa Senhora da Conceição



PEDREIRA, 2017. (Acervo particular do autor).

Escultura esculpida em madeira, representando frontalmente a invocação de Nossa Senhora da Conceição, sobre suporte que representa o globo terrestre na tonalidade azul com pequenos círculos dourados em toda sua superfície, envolto por bloco de nuvens na tonalidade creme com frisos dourados (figura 20). Dispostos nos blocos de nuvens encontram-se fixados quatro querubins<sup>80</sup> cada um em uma posição diferente, assim como o olhar de cada querubim está direcionado para o ponto específico e com expressões

---

<sup>80</sup> Querubins são seres alados que tem o rosto e o corpo de criança, são citados em algumas passagens bíblicas e são considerados mensageiros de Deus e justiceiros divinos.



divergentes (figura 21), porém à proximidade dos querubins faz com que as pontas de suas asas se toquem.

Figura 21 - Detalhe do globo terrestre e bloco de nuvem



PEDREIRA, 2017. (Acervo particular do autor).

Figura 22 - Detalhe dos querubins



PEDREIRA, 2017. (Acervo particular do autor).

As mãos da imagem de tonalidade bege, encontram-se postas em oração, a cabeça está levemente voltada para cima e à esquerda seus cabelos são ondulados em coloração



dourada (loiros), sobre os ombros, mechas onduladas; dispostas uma em cada ombro, deixando parte das orelhas à mostra (figura 23).

Figura 23 - Detalhe das mãos, dos cabelos e orelhas



PEDREIRA, 2017. (Acervo particular do autor).

Encimando e cobrindo a cabeça de Nossa Senhora da Conceição, deixando parte frontal dos cabelos aparentes, está um véu curto de tonalidade clara e com a presença de frisões dourados por todo o véu, sua finalização consiste em suas bordas que apresentam leve movimento esvoaçante deixando aparente a parte interna que tem a mesma tonalidade da parte externa e a presença de frisões dourados (figura 23), em todo o véu ocorre a presença de um elemento fitomorfo<sup>81</sup> que se assemelha ao fruto romã<sup>82</sup>.

Figura 24 - Detalhe do véu visto por trás.



PEDREIRA, 2017. (Acervo particular do autor).

<sup>81</sup> Que apresenta características morfológicas semelhantes às dos vegetais; fitomorfo. In: Dicionário Houaiss.

<sup>82</sup> A romã tem uma forte simbologia no cristianismo, além de aparecer em passagens bíblicas, ela simboliza a pureza e a virgindade de Maria, logo é o fruto que representa a perfeição divina.

O rosto da virgem que expressa ternura tem um formato oval e a carnção em tom bege, apresenta testa alta e olhos negros feitos em vidro, com contorno em tom dourado; sobrancelhas finas em coloração loira e semi-arqueadas, nariz reto e afilado. Boca pequena com lábios carnudos pintados com um tom claro de vermelho. O pescoço da imagem é robusto e alongado.

Figura 25 - Detalhes do rosto



PEDREIRA, 2017. (Acervo particular do autor).

A imagem de grande porte, veste túnica de tonalidade azul tendo em toda sua superfície a presença de elementos fitomorfos (florões) dourados, em algumas partes da túnica no seu interior em suas barras sua coloração é avermelhada, assim como na parte de trás da túnica próximo ao pescoço da imagem e alongando-se para o ombro esquerdo.

O panejamento policromado molda-se em pregas espontâneas que vão abrindo-se em formato de leque na fímbria do planejamento encobrimdo o suporte de apoio. A gola larga e disposta em drapejos<sup>83</sup> cobre os ombros da peça; mangas largas e ajustadas ao punho formando nos antebraços pequenos drapês<sup>84</sup>.

<sup>83</sup> Dobras de pano, de vestimenta.

<sup>84</sup> Forma que se arrasta pelo chão, no caso da imagem a túnica longa prolonga-se até o final da imagem encobrimdo os pés de Nossa Senhora da Conceição.

O manto de coloração azul com presença dos mesmos elementos fitomorfos dourados da túnica encobre as costas da Virgem e desenrola-se em curvas à frente, sob o braço direito da imagem, resultando desse movimento surge uma extensa curva na parte central da imagem e prolonga-se até ligar-se à ponta do lado oposto finalizando a junção com um único arremate.

Observando a escultura em toda sua universalidade é possível captar que sua silhueta forma de ambos os lados uma composição em “S”. Toda a estrutura da escultura incluindo o globo terrestre surge e é sustentada pela peanha em tonalidade vermelhar de forma retangular sendo que seus cantos possuem forma côncava.

Figura 26 - Panejamento - frontal



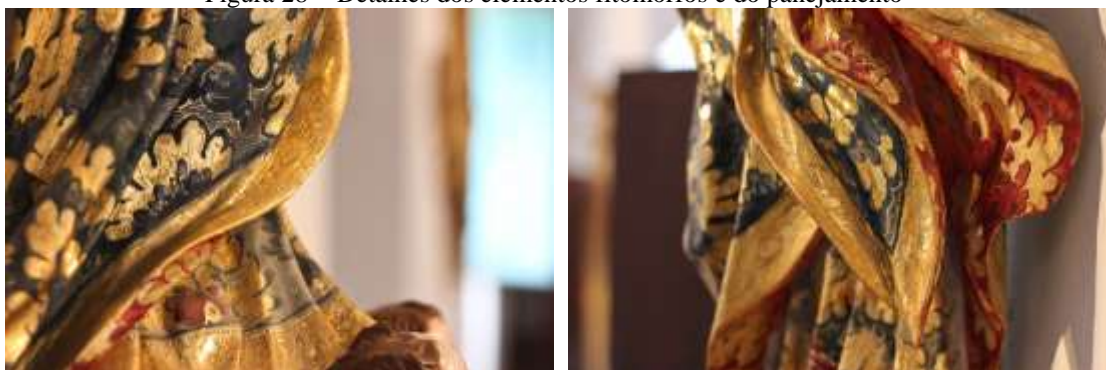
Figura 27 - Manto - verso



PEDREIRA, 2017. (Acervo particular do autor).

PEDREIRA, 2017. (Acervo particular do autor).

Figura 28 - Detalhes dos elementos fitomorfos e do panejamento



PEDREIRA, 2017. (Acervo particular do autor)

Figura 29 - Peanha



PEDREIRA, 2017. (Acervo particular do autor).

Após a análise iconográfica da Nossa Senhora da Conceição CJ-014, é possível fazer considerações e levantar aspectos referentes a sua forma estrutural, a imagem que é do século XVIII, apresenta elementos da iconografia de Conceição, o primeiro são as mãos postas em oração, o segundo é a presença dos querubins e o terceiro é a presença da romã, fruto que simboliza a virgindade de Maria.

Além disso, fica perceptível que o artista ou os artistas que confeccionaram a imagem tinham a compreensão e o entendimento a respeito das formas clássicas na elaboração da escultura, tendo em vista que as formas estruturais da imagem são bem delineadas e definidas, observando a escultura desde a peanha até o véu (de baixo para cima), cada forma é bem demarcada.



A imagem que foi confeccionada para o altar da capela de São José do Jenipapo e devido a isso tem uma estatura de grande porte, também traz elementos característicos do estilo Rococó<sup>85</sup>, por mais que ainda apresente alguns traços do gosto Barroco como a utilização de uma forte policromia de cores e uma movimentação do panejamento, porém uma movimentação mais delicada e sutil já demonstrando uma utilização do gosto delicado do estilo Rococó, há também o uso de curva e contracurva também do gosto Barroco<sup>86</sup>, mas com o delineamento sensível do rococó, a peça traz toda a delicadeza de formas, principalmente em relação a questão anatômica na qual há elegância e sutileza, típicas do estilo Rococó, além disso ocorre a utilização dos motivos florais típicos do estilo, não há uma carga de dramaticidade na imagem principalmente na face da virgem típicos do Barroco, mas, sim uma serenidade e delicadeza na face e na expressão. Outro aspecto que é muito característico do estilo rococó e que está presente na escultura é a construção da obra utilizando a forma de um S.

Todos esses pontos levantados e analisados posteriormente à análise iconográfica, demonstram e classificam a imagem como sendo o produto final (escultura sacra finalizada) da produção da imaginária oficial/erudita, com isso é possível direcionar o pensamento para inferência de que ela foi elaborada por artista(s) que entendiam e tinham familiaridade com as formas clássicas, as questões de proporção, as normas de representação anatômica, a facilidade para a aquisição de matérias de boa qualidade para

---

<sup>85</sup> O Rococó foi um estilo artístico, que se originou na França em meados do século XVIII, em oposição ao excessivo e exuberante peso ornamental das formas e das características utilizadas pelo barroco. Primeiramente o estilo foi idealizado para decoração de espaços internos e para o prazer e o deleite de nobres e hedonistas, mas com o seu desenvolvimento foi bem assimilado e utilizado pela Igreja Católica, que adequou à expressão de sentimentos religiosos na pintura, arquitetura e escultura. Na questão católica o rococó buscou demonstrar que a religião também poderia expressar felicidade, trazendo uma concepção mais serena e positiva da fé, contrapondo principalmente a questão de dramaticidade tão bem elaborada e difundida pelo estilo barroco. As características mais acentuadas do rococó são, o uso ornamental leve e delicado, o uso de motivos florais e a presença marcante da rocaille (símbolo marcante do estilo que se assemelha a forma de uma concha). Por ter se desenvolvido no século XVIII, período em que ainda estava vigente a ocorrência do estilo barroco, por vezes ocorre em uma mesma obra uma convivência harmoniosa entre os elementos do gosto rococó e aqueles característicos do estilo barroco, principalmente nas obras brasileiras.

<sup>86</sup> O Barroco foi um estilo artístico (século XVII – início do século XVIII), que se originou na Roma dos papas e se expandiu por toda a Europa e posteriormente pela América Latina. É importante ressaltar que foi um estilo em que tanto suas formas quanto seu desenvolvimento foram em épocas diferentes em cada país, esse acontecimento esteve diretamente ligado a questões demográficas e históricas. Porém é possível enumerar algumas de suas características marcantes e predominantes em suas obras, como a questão que orientou todo o Barroco que determinava o emocional sobre o racional, a busca de chocar, impressionar e envolver o indivíduo através do visual, o uso de curvas, contracurvas bem delineadas e as vezes exageradas, o uso do contraste muito marcante e exagerado do claro e escuro e a utilização da profundidade. Na escultura além dessas características mencionadas a cima é como encontrar a utilização de linhas curvas, a construção da obra em esquema geométrico, o uso de movimentos soltos e vivos, a utilização de drapeados nos panejamentos, juntamente com o uso do dourado e trazendo na imagem em seu rosto, movimento e pose uma certa encenação dramática.

a confecção da imagem e os estilos artísticos vigentes e aceitos pela sociedade que consumia essas imagens, logo, a imagem é de acordo com o estudo apresentado no capítulo anterior uma comunicação de massa.

- Nossa Senhora da Conceição (MS-217) – Coleção Mirabeau Sampaio

Figura 30 - Nossa Senhora da Conceição



PEDREIRA, 2017. (Acervo particular do autor).

Escultura em madeira policromada<sup>87</sup>, apresentando os resquícios do tratamento pictórico, sobre base circular (Figura 30). A base foi elaborada com divisão em gomos, que estão nítidos e definidos, mas com proporções diversas, não seguindo um padrão de tamanho e largura, surgindo integrada a base não muito delineada de pequena proporção nas laterais de cada lado da base está a presença do crescente lunar, também na base ocorre a presença de três figuras à guisa de querubins; na parte frontal da base surgindo pelo lado direito próximo do crescente lunar, surge em forma singela, sem muito destaque e delineamento em formato semicircular a figura de uma serpente (figura 31).

Figura 31 - Detalhes da base, do crescente lunar, dos querubins e da serpente



PEDREIRA, 2017. (Acervo particular do autor).

As mãos de Nossa Senhora da Conceição em tonalidade creme, encontram-se postas em oração, mas direcionadas para o lado esquerdo, ambas as mãos são minúsculas e não muito definidas, não há uma definição perceptível e nem uma separação dos dedos da imagem, assim como também das unhas, parece que os dedos estão grudados nas mãos, as mãos da virgem chamam atenção e acentuam-se pela desproporção (figura 32).

---

<sup>87</sup> A peça apresenta em toda a sua estrutura física uma significativa perda de camadas pictóricas da policromia.

A cabeça da imagem está ereta, com rosto arredondado guarnecido por vasta cabeleira que está penteada para trás tendo mecha repousando levemente no ombro direito.

A cabeleira possui mais volume para o lado direito e é dividida por um grande risco central partido, iniciado no começo da testa (figura 33); todo o cabelo é marcado pela presença de riscos (dá a impressão de que um pente foi usado para pentear o cabelo), tem sua finalização quase no meio das costas da imagem formando um V, (figura 34); o cabelo encobre a parte que seria direcionada para a elaboração das orelhas da imagem, como a cabeleira é esculpida rente ao rosto da imagem é perceptível que ela não tem orelhas.

Figura 32 - Detalhes das mãos postas em oração



PEDREIRA, 2017. (Acervo particular do autor).

Figura 33 - Detalhe da cabeleira



PEDREIRA, 2017. (Acervo particular do autor).



Figura 34 - Detalhe da finalização da cabeleira em V



PEDREIRA, 2017. (Acervo particular do autor).

O Rosto arredondado da imagem, apresenta queixo pequeno quase imperceptível, os olhos de tonalidade escura desenhados e pintados na própria madeira não seguem uma linha proporcional de direcionamento, o olho esquerdo encontra-se em um estado de difícil visualização, pois não há uma definição exata de sua forma (figura 35)<sup>88</sup>.

O nariz da imagem é reto e afunilado na parte inicial e bojudo na ponta, as sobrancelhas são finas e desproporcionais; a boca entreaberta é pequena e tem uma tonalidade avermelhada nos lábios; o pescoço da virgem é curto e atarracado; a carnção do rosto é em cor creme.

---

<sup>88</sup> O olho tem a aparências de um borrão, dificultando assim sua análise e visualização, mas não há comprovação de que foi desenhado assim, ou durante o tempo ele foi perdendo a forma.

Figura 35 - Detalhe do Rosto



PEDREIRA, 2017. (Acervo particular do autor).

A imagem veste panejamento composto por túnica e manto, a túnica é lisa com pregas regulares e tem seu comprimento até a base cobrindo totalmente o local destinados aos pés da imagem, assim como nas mangas que são delineadas próximas aos punhos, porém sem muita definição (figura 36).

Figura 36 - Detalhe das mangas



PEDREIRA, 2017. (Acervo particular do autor).

Descendo da cintura em formato rugoso no sentido vertical, o manto longo prezo ao braço esquerdo encobri por completo o dorso, surgindo à frente pelo flanco direito, para abrir-se em forma leve e rígida profusão de formas curtas e com uma leve predisposição a movimento repousando sobre o braço esquerdo. Ambos os braços estão flexionados próximos a linha médio-esternal da imagem. Mesmo com o desgaste de

policromia e perda de camada pictórica é possível identificar que o panejamento (túnica e manto), apresenta elementos fitomorfos, florões em tonalidade dourada e avermelhada, assim como a policromia do panejamento em sua maior parte é de tonalidade azul escuro, apresenta nuances de coloração avermelhada, esverdeada e amarronzada como também o uso do dourado.

Figura 37 - Detalhe Frontal do Panejamento– túnica e manto



PEDREIRA, 2017. (Acervo particular do autor).

Figura 38 - Detalhe da profusão de formas rígidas – com leve intenção de movimento



PEDREIRA, 2017. (Acervo particular do autor).

Figura 39 - Detalhe do panejamento – verso



PEDREIRA, 2017. (Acervo particular do autor).

Após a análise iconográfica da Nossa Senhora da Conceição MS - 217, é possível fazer o contraste com a outra peça analisada, diferentemente da Nossa Senhora da Conceição da coleção da capela de São Jose do Jenipapo, a Conceição da coleção Mirabeau Sampaio, a peça devido à sua estatura de pequeno porte naturalmente foi confeccionada para o culto particular e doméstico.

A imagem apresenta soluções de elaboração singelas e simplificadas, não há na imagem uma preocupação por detalhes e nem o delineamento aparente das formas, ela é despojada de pormenores e suas formas as vezes mesclam-se não tendo uma compreensível definição, além disso a imagem não tem a utilização da proporção, tendo suas formas muitas vezes desproporcionais, bem como apresenta uma rigidez na sua

representação característica muito comum das artes da antiguidade, característica que não condiz com o momento em que a peça foi elaborada, pois no século XVIII, ainda estava vigente o estilo Barroco e começa a proliferação do estilo Rococó.

Esses pontos levam a compreensão, de que o santeiro que elaborou esta imagem, não via a necessidade/exigência de seguir padrões e normas para a criação da imagem e/ou não tinha proximidade, instrução e domínio sobre as técnicas artísticas e estilísticas vigentes do período, utilizadas e aceitas pela sociedade, diferentemente do artista e/ou artistas que elaborou a primeira imagem analisada, que seguia as normas estilísticas e artísticas aceitas e vigentes do período da produção da imaginária sacra.

Não obstante a imagem apresenta uma quantidade maior de elementos que caracterizam a representação como sendo de Nossa Senhora da Conceição, enquanto a primeira Conceição analisada apresenta as mãos postas em oração, o globo terrestre e os querubins, a segunda imagem apresenta, as mãos postas em oração, a serpente, os querubins e o crescente lunar, essa quantidade de atributos de Nossa Senhora da Conceição, demonstra que o santeiro que produziu a peça teve como inspiração, proximidade e inspiração uma imagem provavelmente oficial/erudita que também possuía esses elementos, fazendo assim a partir disso sua reinterpretação dessa imagem, surgindo assim a Nossa Senhora da Conceição MS-217, imagem não oficial/popular singular.

Todos esses quesitos analisados em torno da segunda imagem posteriormente à sua análise iconográfica, demonstram e classificam a imagem como sendo o produto final (escultura sacra finalizada) da produção da imaginária não oficial/popular, com isso é possível conduzir a consideração de que está imagem foi elaborada por um santeiro, líder de opinião folkcomunicador, que através de uma reinterpretação e utilização de sua inspiração própria e autodidata, mesmo sem o domínio das técnicas artísticas, do material de boa qualidade, dos instrumentos próprios para a confecção da imagem, da questão da proporção anatômica, e dos estilos artísticos vigentes do período da imagem (século XVIII), produziu uma imagem autêntica que supriu uma necessidade devocional de indivíduo e/ou indivíduos que não tinham condições econômicas, e onde uma imagem oficial/erudita não era acessível para esse grupo, sendo assim uma resposta em contrapartida à comunicação de massa da produção da imaginária brasileira que seria a erudita/oficial.

## 5 CONCLUSÃO

Concluiu-se que o campo da documentação museológica ou documentação de museus, ainda é um campo que necessita de um maior aporte teórico e de mais discussões a respeito da sua definição, inclusive da sua nomenclatura e do seu papel nas instituições museológicas. Visto que sua própria utilização e andamento nos museus é diferenciada pelos pesquisadores e profissionais da área, onde a documentação é vista por duas vertentes, uma na qual ela é tratada e executada enquanto somente um procedimento técnico de controle e catalogação dos objetos da coleção dos museus e na outra vertente na qual a documentação é tratada enquanto uma prática museológica que está diretamente atrelada à pesquisa e à recuperação e produção de informações a respeito dos acervos institucionais.

Assim, a documentação museológica, atrelada à pesquisa, torna-se uma ferramenta importante e potencializadora para uma maior recuperação de informação, além de enaltecer, enriquecer e assegurar, através do “resgate” informacional, o legado dos objetos museológicos, que estão dentro das instituições, enquanto objetos eleitos a representantes de uma cultura, sendo considerado patrimônio cultural, que passaram pelo processo de musealização, atestando assim, que a documentação museológica, compreendida e exercida apenas como um procedimento técnico é ineficaz para o papel do museu, enquanto instituição que produz e dissemina conhecimento.

Partindo da ideia da documentação enquanto um procedimento atrelado à pesquisa e que com isso fortifica e ratifica a sua importância e a necessidade da pesquisa para as instituições, assim como, demonstrar que os objetos museológicos são fontes inesgotáveis de informação e tratar a documentação museológica somente enquanto uma prática de controle, seria desvalorizar e minimizar o potencial informacional dos acervos, foi proposto e recuperado nessa dissertação o vetor folkcomunicacional na produção da imaginária brasileira.

No caminho da pesquisa, e após análises, foi constatado que não ocorreu a presença do vetor folkcomunicacional em nenhum arrolamento, ficha, listagem das peças, catálogo ou em nenhum outro documento, produzido pelo setor de documentação.

Identificando que na documentação das peças não ocorreu a recuperação do vetor folkcomunicacional, ou nenhuma menção a recuperação desse vetor, pode-se estruturar conceitualmente a possibilidade de recuperação do vetor folk e com isso, atestar que

quanto maior a aproximação da documentação museológica com a pesquisa, haverá a possibilidade de recuperação de informações e o produto dessa recuperação, sendo mais consistente e diversa possibilita de forma mais elaborada e concreta uma comunicação.

Através do entrelaçamento de conceitos referente a produção da imaginária brasileira e o processo folkcomunicacional, percebe-se que a imaginária não oficial/popular foi partícipe do processo folkcomunicacional, onde a figura do santeiro aparece enquanto líder de opinião folkcomunicador, que através da sua habilidade, observação e intuição, produziu para os “grupos marginalizados”, grupos sociais não favorecidos e nos quais a imagem oficial/erudita não atendia a sua necessidade comunicacional/devocional. Esse artista elaborou imagens sacras, como a Nossa Senhora da Conceição da coleção Mirabeau Sampaio, que atendia à sua necessidade devocional.

O santeiro, portanto, é a figura que desenvolve e garante, através da sua produção escultórica, o processo da folkcomunicação presente na produção da imaginária não oficial/popular em relação a imaginária oficial/erudita.

O estudo demonstrou também, que através da análise iconológica e iconográfica, pode-se identificar e evidenciar os elementos estilísticos e imagéticos que demonstram o resultado do processo folkcomunicacional nas esculturas, demonstrando, com isso, que mesmo sendo ambas imagens, uma representação de Nossa Senhora da Conceição, ocorre diferenças na representação e que mesmo a imagem da coleção Mirabeau Sampaio representante da imaginaria não oficial/popular, apresentando símbolos que são característicos e padronizados da representação de Nossa Senhora da Conceição, ela é uma peça única, de características marcantes, não seguindo as normas e os padrões da época em que foi elaborada, como ocorre com a peça da coleção da capela do Jenipapo. A Conceição da coleção Mirabeau é, portanto, uma partícipe de um processo folkcomunicacional.

Por fim, partindo de objetos museológicos e da documentação museológica, atrelando-a à pesquisa, foi possível, recuperar mais um vetor comunicacional referente à produção da imaginária brasileira, contribuindo tanto para o campo da museologia, quanto para o campo da folkcomunicação, no qual ainda não é muito estudado os processos Folkcomunicacionais através de objetos museológicos, ressaltando que em muitas instituições museológicas, há acervos, que são produções de processos populares e de grupos sociais populares marginalizados, estes que são princípios básicos para iniciar-se uma pesquisa a respeito de processos Folkcomunicacionais.

## REFERÊNCIAS

- BARBUY, Heloisa. **Documentação museológica e pesquisa em museus**. Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST. Documentação em Museus/ Museu de Astronomia e Ciências Afins – Organização de: Marcus Granato, Claudia Penha dos Santos e Maria Lucia N. M. Loureiro. – Rio de Janeiro: MAST, 2008.
- BARDI, P.M **História da arte brasileira: pintura, escultura, arquitetura e outras artes**. Edições Melhoramentos. São Paulo. 1975.
- BEIJAMIN, Roberto. Folkcomunicação: Da Proposta de Luiz Beltrão À Contemporaneidade. **Revista Latino Americana de Ciencias De La Comunicación**. Ano V. n. 8-9. 2008. Disponível In: <http://www.alaic.org/revistaalaic/index.php/alaic/article/view/75/73>. Acesso em 24 de outubro de 2016.
- BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados**. São Paulo: Cortez, 1980.
- BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação: um estudo dos agentes e dos meios populares de informação de fatos e expressão de ideias**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014.
- BOFF, Clodovis. **Maria na Cultura Brasileira: Nossa Senhora e Iemanjá**. Tradução de Silva Debetto C. Reis. – Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.
- BOFF, Leonardo. **O Rosto Materno de Deus**. Ensaio Interdisciplinar sobre o Feminismo e suas Formas Religiosas. Ed. Vozes LDTA.
- BRAZ, Márcio Ivo; HOLANDA, Cinthia Maria Silva de; FERREIRA, Marilucy da Silva. O documento e os lugares de memória: protagonistas na perpetuação da memória social. In: **XIII Encontro Internacional de Pesquisa em Ciência da Informação – ENANCIB 2012**. GT 10: Informação e Memória.
- CASIMIRO, Ana Palmira Bittencourt Santos. **Constituições primeiras do arcebispado da Bahia: educação, ordem e justiça no Brasil colonial**. Universidade Estadual do Sudeste da Bahia – UESB, (s.d.). Disponível em [http://www.histedbr.fe.unicamp.br/navegando/artigos\\_pdf/Ana\\_Palmira\\_Casimiro1\\_artigo.pdf](http://www.histedbr.fe.unicamp.br/navegando/artigos_pdf/Ana_Palmira_Casimiro1_artigo.pdf), acesso em 14 de fev. de 2018.
- CASTRO, Ana Lúcia Siaines de. **O Museu: Do Sagrado ao Segredo**. Rio de Janeiro: Revan, 2009.
- CERVI, Emerson Uruzzi. **Líder de Opinião**. In: Noções básicas de Folkcomunicação: uma introdução aos Principais termos, conceitos e expressões. / Organizado por Sérgio Luiz Gadini e Karina Janz Woitowicz. Ponta Grossa, Editora UEPG, 2007.
- CERAVOLO, S.M.; TÁLAMO, M.F.G.M. **Tratamento e organização de informações documentárias em museus**. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 10: 241 – 243. 2000.
- COSTA, Evanese Pascoa. **Princípios básicos da museologia**. Coordenação do sistema estadual de Museus. Secretaria de estado da cultura: Curitiba, 2006. 100p.



CURY, Marília Xavier. **Exposição**: concepção, montagem e avaliação. São Paulo: Annablume, 2005. 162p.

ECO, Umberto. **A definição da arte**. Tradução de Eliana Aguiar. 2ªed. Rio de Janeiro; Record, 2016.

EVANGELISTA, Adriana Sampaio. **Santos e devoção**: o culto às imagens. Centro de Estudos da Imaginária brasileira, nº 3, 2006. Belo Horizonte, Minas Gerais. Disponível em: [http://www.ceib.org.br/pub/Ceib\\_IB%20\(3\).pdf](http://www.ceib.org.br/pub/Ceib_IB%20(3).pdf). Acesso em 14 de dez.2018.

ETZEL, Eduardo. **Arte Sacra Popular brasileira**: Conceito – Exemplo –Evolução. São Paulo, Melhoramentos, Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

ETZEL, Eduardo. **Imagem sacra brasileira**. São Paulo; Melhoramentos: Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.

FERNANDES, Mariana. et al. **Folkcomunicação**: análise das influências do conceito desde sua gênese até a contemporaneidade. ITERCOM. XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, Bauru, São Paulo. 2013. Disponível: <http://portalintercom.org.br/anais/sudeste2013/resumos/R38-1592-1.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2017.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. **A escultura da Bahia do século XVIII**: autorias e atribuições. Centro de Estudos da Imaginária brasileira, nº 1, 2001. Belo Horizonte, Minas Gerais. Disponível em: [http://www.ceib.org.br/pub/Ceib\\_IB%20\(1\).pdf](http://www.ceib.org.br/pub/Ceib_IB%20(1).pdf)

FLEXOR, Maria Helena Ochi. Imaginária: aspectos de sua representação. In: **Museu de Arte Sacra: Universidade Federal da Bahia**. Coordenação de Francisco de Assis Portugal Guimarães; tradução de Robério Rubem de Matos; Fotografia de Sérgio Benutti. Salvador: Impressão Bigraf, 2008. (Catálogo).

FLEXOR, Maria Helena Ochi. **Religiosidade e suas manifestações no espaço urbano de Salvador**. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.22. n.2. p. 197 -235. jul. – dez. 2014.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. **O concílio de Trento**: as constituições primeiras do arcebispado da Bahia e a arte religiosa no Brasil. Centro de Estudos da Imaginária brasileira, nº 4, 2009. Belo Horizonte, Minas Gerais. Disponível em: [http://www.ceib.org.br/pub/Ceib\\_IB%20\(4\).pdf](http://www.ceib.org.br/pub/Ceib_IB%20(4).pdf). Acesso em 12 de dez. de 2017.

GREGOROVÁ, Ana. A discussão da museologia como disciplina científica. In: **Cadernos Museológicos**. V.3. Rio de Janeiro: Coordenadoria de Comunicação e Educação: Coordenadoria Geral de Acervos Museológicos: IBCP, 1990.

GUANAIS, Cláudia. **Descrição da técnica e análise formal da policromia na imaginária baiana**. Revista Ohun, ano 3, n. 3, p. 37-71, set. 2007. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/251876311/Claudia-guanais-POLICROMIA>. Acesso em 10 de nov. 2017.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Conceito de Cultura e sua inter-relação como patrimônio cultural e preservação. In: **Cadernos Museológicos**. V.3. Rio de Janeiro: Coordenadoria de Comunicação e Educação: Coordenadoria Geral de Acervos Museológicos: IBPC, 1990.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Tradução Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016.

HUME, Basil Cardeal. **Vida dos Santos de Butler**. Vozes, 1998.

LUHMANN, Niklas. **A Improbabilidade da Comunicação**. Lisboa: Vega Editora, 2006.

MENSCH, Peter van; POUW, Piet J.M; SCHOUTEN, Frans F.J. Metodologia da museologia e treinamento profissional. In: **Cadernos Museológicos**. V.3. Rio de Janeiro: Coordenadoria de Comunicação e Educação: Coordenadoria Geral de Acervos Museológicos: IBPC, 1990.

MACINTYRE, Archibald Joseph. **Santíssima Virgem Maria**. Rio de Janeiro, ed. Louva –a - Deus, 1992.

MEGALE, Nilza Botelho. **Invocações da Virgem Maria no Brasil**. 6ª edição, 2001. Ed. Vozes.

OLIVEIRA, José Cláudio Alves de. Democracia da informação. Uma perspectiva da folkcomunicação e da mídia clássica entre os museus dos ex-votos e salas de milagres. **Revista Internacional de Folkcomunicação**. v. n 2. 2010. Disponível in: <http://www.revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/1292/928>. Acessado em 17 de outubro de 2016.

OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro de. Escultura Colonial Brasileira: um estudo preliminar. **Revista Barroco**. Nº13. Belo Horizonte, UFMG. 1984-85.

OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro de. Maneirismo e Barroco na arquitetura religiosa. In **História da Arte no Brasil / Textos síntese**. UFRJ. Rio de Janeiro.

PANOFSKY, Ewir. **O significado nas Artes Visuais**. 4ª ed. São Paulo. Editora Perspectiva, 2014.

PASTRO, Cláudio. **Arte sacra**. Edições Loyola, 2ª edição, São Paulo, 2002.

PERUZZO, Cicilia Maria Krohling. **Revisitando os Conceitos de Comunicação Popular, Alternativa e Comunitária**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – UnB – 6 a 9 de setembro de 2006. Disponível em: <http://www.unifra.br/professores/rosana/Cicilia%2BPeruzzo%2B.pdf>. Acesso em 05 de jan. 2018.

PROENÇA, Maria das Graças Vieira. **História da Arte**. 16 ed. São Paulo: Ática, 1997.

REIMBERG, Cristiane. **A comunicação popular como ferramenta para a construção da cidadania**. Revista Rumores – revista on-line de comunicação, linguagem e mídias. v.

3, n. 5, 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/51162/55232>. Acesso em 15 de fev. 2018.

SCHMIDT, Cristina. Teoria da Folkcomunicação. In: **Noções básicas de Folkcomunicação**: uma introdução aos Principais termos, conceitos e expressões. / Organizado por Sérgio Luiz Gadini e Karina Janz Woitowicz. Ponta Grossa, Editora UEPG, 2007.

SOLA, Tomislav. Contribuição para uma possível definição de museologia. In: **Cadernos Museológicos**. V.3. Rio de Janeiro: Coordenadoria de Comunicação e Educação: Coordenadoria Geral de Acervos Museológicos: IBPC, 1990.

STOCKINGER, Gottfried. **Caminhos da Comunicação Contemporânea**. Disponível em: <http://www.compos.org.br/e-compos>. Acesso em 27 de outubro de 2016.

**Castro Alves – Capela de São Jose de Jenipapo**. (Histórico da Capela de São Jose e fotografias da capela.). <http://www.infopatrimonio.org/?p=19476#!/map=38329&loc=-12.755971361301107,-39.421627521514885,15>. Acesso em 26 de setembro de 2017.

**Concílio ecumênico de Trento**, A invocação e veneração às relíquias dos santos e das sagradas imagens. <http://www.crco.com.br/downloads/credos/12.pdf>. Acesso em 10 de outubro de 2017.

**Folha das Constituições do Arcebispado da Bahia**. <http://historiadamortesalvadorbahia.blogspot.com.br/>. Acesso em fevereiro de 2018.

**Igreja e Convento de Santa Teresa**, Museu de Arte Sacra - MAS. <http://www.bahia-turismo.com/salvador/igrejas/santa-teresa.htm> acesso em: 26 de setembro de 2017.

**Martin Lutero e a reforma protestante**. <http://monografias.brasescola.uol.com.br/historia/reforma-contrareforma.htm>. Acesso em 09 de novembro de 2017

**Mudanças e decisões tomadas pela igreja em resposta à reforma protestante**. <http://monografias.brasescola.uol.com.br/historia/reforma-contrareforma.htm>. Acesso em 09 de nov. 2017.

**Nossa Senhora do Carmo**. <http://catolicospelafe.net/santos/NS-Carmo/ordem.htm>. Acesso em 26 de setembro de 2017. (Histórico sobre a ordem carmelitana dos pés descalços no Brasil e na Bahia.).

**O processo das reformas religiosas**. Disponível em: <http://monografias.brasescola.uol.com.br/historia/reforma-contrareforma.htm>. Acesso em 09 de nov. 2017.

**Quadro Anjo com os símbolos da Paixão (Bandeira da Procissão dos Fogaréus)**, 1786, José Joaquim da Rocha. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23696/jose-joaquim-da-rocha>. Acesso em 10 de nov. 2017.

<https://www.bibliacatolica.com.br/> acesso em 05 de maio de 2018.

<http://g1.globo.com/bahia/verao/2015/noticia/2014/12/salvador-se-prepara-para-festa-de-conceicao-da-praia-padroeira-da-ba.html>. Acesso em 24 de abr. de 2018.