

Cadernos de

Sociomuseologia

Centro de Estudos de Sociomuseologia

Manuelina Maria Duarte Cândido

IMAGENS DE VIDA, TRABALHO E ARTE

UM ESTUDO DE CASO DE DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA:

A COLEÇÃO DE IMAGINÁRIA DO MUSEU DOM JOSÉ

(SOBRAL-CEARÁ- BRASIL)

ULHT

Universidade Lusófona de Humanidades e

Tecnologias

12-1998

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Manoel Cândido e Mariene por todo o apoio e oportunidades que me proporcionaram. Também aos meus irmãos, Magno e Magda.

Aos amigos e companheiros de trabalho no Museu de Sobral: Frederico Barros, Osmar Onofre, Ana Odete, Kátia Filipini e Francisca Andrade. Às professoras Minerva Sanford e Giovana Mont'Alverne e funcionários do Museu.

A todos que contribuíram com este trabalho, com leituras críticas, sugestões e acompanhando sua execução.

Aos mestres: Vilani Praciano, minha orientadora; Osvaldo Gouveia Ribeiro, que me meteu nisso tudo; e Miriam Cazzetta. À Cristina Bruno, pela orientação nos caminhos da Museologia e pelo incentivo fundamental, feito de sabedoria e generosidade.

Ao Mário Moutinho pela publicação não somente deste, mas de toda a série dos Cadernos de Sociomuseologia.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	7
INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1	21
MUSEUS: BUSCA DE ADEQUAÇÃO À REALIDADE/ POR QUE OS MUSEUS?	21
TRAJETÓRIA DOS MUSEUS E URGÊNCIA DE TRANSFORMAÇÃO	24
O DISCURSO DA NEUTRALIDADE	28
OBJETO SIGNIFICANTE	31
CONCEITOS DE MUSEOLOGIA	33
O TRABALHO NOS MUSEUS — ATIVIDADES BÁSICAS	36
CAPÍTULO 2	50
ESTUDO DE CASO: A COLEÇÃO DE IMAGINÁRIA DO MUSEU DOM JOSÉ	50
O MUSEU DOM JOSÉ	51
A DOCUMENTAÇÃO DO ACERVO DO MDJ	54
LEITURA DE IMAGENS: O QUE PODEMOS INFERIR A PARTIR DA ANÁLISE DE CONJUNTO DA COLEÇÃO	58
CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
BIBLIOGRAFIA	92
ANEXOS	98

APRESENTAÇÃO

Este trabalho foi apresentado, inicialmente, em fevereiro de 1997, como monografia, ao Curso de História da Universidade Estadual do Ceará - Brasil, sendo exigência parcial para a obtenção da Licenciatura Plena em História¹. Uma observação pertinente diz respeito a que, em princípio, ele foi pensado como trabalho acadêmico, mas cuja divulgação — ainda que de maneira amadorística, via xerox — pudesse oportunamente atingir alguns dos museus cearenses, sempre em defasagem com a produção e com as discussões no âmbito da Museologia. Daí existirem momentos de revisão bibliográfica e de claras e propositais alfinetadas em relação à acomodação reinante em alguns desses museus.

A proposta de publicação em Portugal, além de uma agradável surpresa, trouxe a questão da adaptação a um público mais abrangente e inserido em outra realidade. Optamos, no entanto, por manter o texto original com mínimas alterações² e acréscimos explicativos. Que a troca de experiências se faça valer como contribuição aos debates museológicos.

Ao primeiro contato com a Museologia, as possibilidades de pesquisa na área e o desvendar de uma vasta

8 **CADERNOS DE SOCIOMUSEOLOGIA Nº12**

gama de bens patrimoniais passíveis de se estudar enquanto registro histórico, tornamo-nos totalmente cativos e, desde então, todos os esforços têm sido feitos no sentido de avançar nesta área, mercê das dificuldades que se apresentam.

A partir do nosso trabalho junto à equipe de museólogos que executou a Documentação de parte do acervo do Museu Dom José³ (na cidade de Sobral, estado do Ceará – Nordeste do Brasil), em 1994, passamos a refletir sobre as possibilidades de pesquisa que se apresentavam à medida em que o conhecíamos, tentando direcionar nosso olhar para as relações entre objetos e contexto, cultura material e sociedade.

Inicialmente, definimos como recorte para esta pesquisa a Coleção de Imaginária do Museu Dom José (MDJ), para uma análise que teria como objetivo sua interpretação enquanto registro de aspectos da História local e, portanto, documentos primários. Durante o percurso, muitas vezes a pesquisa foi mudando de feição, à medida em que nos deparávamos com novas leituras e discussões ou com a realidade dos museus que tivemos oportunidade de conhecer (especialmente, nos estados do Ceará, Bahia e São Paulo - Brasil) e de cuja observação ficaram talvez os mais importantes ensinamentos.

Creemos que, exatamente por este interesse de ir aos museus, instigar, questionar e mesmo comparar, não nos contentando com a simples visita às exposições mas indo aos

bastidores (reservas técnicas, laboratórios, montagens de exposição, etc.) e procurando conversar com os profissionais sobre os projetos, as dificuldades, os desafios do confronto teoria-realidade, saímos, muitas vezes, da linha da pesquisa histórica sobre o acervo para a reflexão sobre a situação institucional.

E, muitas vezes, ao nos perguntarmos sobre a validade deste trabalho, dividimo-nos entre a proposta inicial de demonstrar a potencialidade de um acervo de museu como fonte de pesquisa histórica, traçando as relações entre a Coleção de Imaginária do Museu Dom José e a História local; e uma necessidade gritante de dar um sentido mais *prático* — aplicado — à monografia, tornando-a veículo das idéias surgidas neste período e de informações às quais tivemos acesso e que, por diversas circunstâncias, não são de amplo domínio em nosso estado, seja no meio acadêmico, seja entre grande parte dos funcionários e responsáveis por museus.

Nossa abordagem a respeito do tema foi mudando na medida em que fomos amadurecendo questões relativas à problematização desses objetos e às possibilidades de interface com a Museologia. Ao buscar fundamentar teoricamente nossa pesquisa com as noções de Cultura Material, Patrimônio, Memória e Identidade (ver a Introdução), vimos ser impossível dissociar teoria e prática e constatamos que muitas reformulações ainda se

fazem necessárias para que essas instituições cheguem realmente a cumprir seu papel social e atingir verdadeiramente o público.

Pensando em contribuir, minimamente, que seja, para o repensar destas práticas, aproveitamos o manancial de informações ao qual tivemos acesso, para produzir não só uma revisão bibliográfica de teor mais conceitual (ver a Introdução) e um estudo de caso baseado na Coleção de Imaginária do Museu Dom José (Capítulo 2), como também um apanhado de questões tratadas pela Museologia contemporânea que, se difundidas, tendem a incentivar novas práticas e, conseqüentemente, o melhor aproveitamento dos museus e acervos cearenses enquanto registro de nossa História, cultura e identidade.

Esta opção, embora ainda mais trabalhosa e ampla, permite não só um alcance maior do trabalho — que não ao caso específico do Museu de Sobral — fugindo um pouco do estereótipo demasiadamente teórico e pouco palpável que é por vezes atribuído às Ciências Humanas, para propor um repensar dessa realidade. Enfim, mostra-se também como conhecimento aplicado, embora não sejamos nós a avaliarmos uma a uma as instituições, ficando no âmbito da informação e sugestões que cada uma delas saberá ser possível ou não aplicar e como melhor adaptar à sua realidade. Foi esta preocupação que guiou, particularmente, o 1º Capítulo, quando traçamos o histórico dos museus e introduzimos informações básicas para a compreensão da Museologia⁴ e da

atuação dos museus, centrando interesse na Documentação de acervo, que vai funcionar, para este trabalho, como aproximação entre o trabalho de museólogos e historiadores, na medida em que requer, a nosso ver, uma ação interdisciplinar que compreenda o museólogo-documentalista e pesquisadores ligados à natureza do acervo (no caso do museu histórico, o historiador seria um deles).

É no 2º Capítulo, que chegamos ao cerne da questão: o que estes objetos nos falam? É hora de nos colocarmos diante da Coleção de Imaginária do Museu Dom José e investigarmos sua relação com o passado da região norte do Ceará; de nos colocarmos ao lado de outros historiadores que foram ao encontro das fontes históricas não-tradicionais e, naquela coleção de esculturas sacras, desvendar evidências da História de Sobral. É hora de dialogar com os testemunhos materiais da História. Daí falarmos de **Imagens de Vida, Trabalho e Arte**, visto que nosso interesse não se restringe ao objeto que se encontra no museu, mas vasculha seus significados e a representação que faz das vidas, do trabalho e da arte a ele relacionados.

Notas:

1. Com o título **Imagens de Vida, Trabalho e Arte – a Coleção de Imaginária do Museu Diocesano Dom José (Sobral- CE)**.
2. Na monografia original recorreremos à apresentação de exemplares da Coleção em estudo por intermédio de fotografias coloridas – pelas quais agradeço a Frederico Barros e Miriam Cazzetta – que, nesta edição, foram suprimidas em função das restrições gráficas. Procuramos, na medida do possível, descrever características que contribuíssem para a compreensão das análises realizadas.
3. Adotamos, para esta publicação, a denominação com a qual o museu tem sido divulgado desde sua reinauguração, em 1997: Museu Dom José; embora ele seja também conhecido por Museu de Sobral e tenha já passado por diversas denominações em sua trajetória (Museu Diocesano de Sobral ou Museu Diocesano Dom José).
4. Falar de Museologia neste Capítulo foi, por si só, um estímulo ao tratamento prático das informações, visto que ela *“tem sido definida internacionalmente como a disciplina aplicada voltada para o estudo dos processos de musealização das ‘referências’ patrimoniais preservadas e transmitidas ao longo dos últimos séculos pelos museus”* (BRUNO, Maria Cristina Oliveira. "A pesquisa em Museologia,". **Ciências em Museus**. V.1. Belém: Museu Goeldi/CNPq, 1991. p.09.) – retomaremos mais tarde a definição — não poderíamos, portanto, deixar de contribuir, com este trabalho, para a informação sobre o estágio atual destes processos de musealização e

de incitar estudiosos e responsáveis por museus do Ceará a buscarem as melhores formas de preservação, comunicação e uso do nosso patrimônio.

INTRODUÇÃO

Introduzir um tema referente aos museus e ao sentido da preservação dos bens patrimoniais requer, inicialmente, uma revisão conceitual sobre patrimônio, memória e identidade. Estes conceitos fundamentais relacionados às noções de cultura material, educação patrimonial e cidadania remeterão a uma visão mais completa e fundamentada do trabalho em museus, de sua extensão e relevância, da necessidade de pesquisas nos acervos mediante ações interdisciplinares.

Contemporaneamente, o reconhecimento da problemática da preservação do patrimônio cultural em um contexto de modernidade e avanço tecnológico tem fomentado cada vez mais a discussão acerca da necessidade de preservação da identidade cultural de um povo na sua luta pela cidadania. Embora uma interpretação mais tradicional e caricata da preservação entenda-a como *fossilização*, impossibilidade de usos, adaptações e mesmo transformação de bens ou manifestações relativas ao patrimônio; a contradição entre preservação e modernidade é menos legítima do que parece, visto que, em vários aspectos,

convergem para a instrumentalização da conquista de uma melhor qualidade de vida.

Não se pode reduzir o patrimônio à cultura material. A atual conceituação de patrimônio cultural ultrapassou as fronteiras da arquitetura monumental ou dos objetos da arte erudita, abraçou os artefatos de uso cotidiano, objetos rituais e de adorno, e mais: buscando uma visão de **patrimônio integrado**, parte para a incorporação do elemento humano no que ele tem de mais vivo e fluido — as tradições, as lendas, as canções, a memória oral — e do elemento natural, estudado como entorno ou patrimônio ambiental. São estes novos elementos, inclusive, que têm gerado os maiores desafios para os técnicos da área patrimonial, na busca de novas formas de preservação que possam abranger estes chamados bens intangíveis. Porém, para este trabalho, especificamente, é imprescindível a compreensão da idéia de cultura material, porque o nosso olhar estará voltado para os bens tangíveis que compõem a Coleção de Imaginária do Museu Dom José, embora também atento ao sentido simbólico deles, ao que há de cognitivo e intangível no valor que lhes é atribuído.

Para definir a noção de cultura material, Bucaille e Pesez (1982) partem de quatro características, sendo duas ligadas ao termo cultura e as demais relativas à materialidade: como fenômeno cultural, a cultura material refere-se, inicialmente, à coletividade e, conseqüentemente, a uma repetitividade que a

aproxima da noção de cotidiano; o aspecto material é marcado pelo apego à causa infra-estrutural e atenção aos objetos concretos¹. Além de esclarecer que a noção de cultura material, segundo sua visão, é imprecisa demais para ser conceito, os autores chamam atenção para os riscos que traz a apreensão imediata dos aspectos técnicos e funcionais, pela facilidade em se sobrepor aos outros significados do objeto.

A íntima relação entre o desenvolvimento dos estudos de cultura material e os museus é expressa por Marlene Suano (1986) quando reflete sobre o museu e a pesquisa científica:

“Embora toda e qualquer área do conhecimento pudesse, via de regra, estruturar seu museu, ele é, de fato a instituição básica para o funcionamento de apenas algumas delas. São as pesquisas de história natural (zoologia, biologia, botânica, geologia) e de cultura material (arqueologia, etnografia, história e artes) que dependem do museu para se desenvolverem a contento. Tais disciplinas exigem pesquisa de campo e formação de coleções que apenas o museu pode abrigar e processar convenientemente”².

Para conseguir romper com a supervalorização dos mencionados aspectos técnico-funcionais e extrapolar a materialidade dos objetos em busca de sua significação, é necessário entender a noção de memória como uma construção do presente. Esta idéia é defendida por Ulpiano Bezerra de Meneses (1992), a partir da diferenciação entre os valores materiais, intrínsecos à natureza física de determinados bens, e os valores culturais, atribuídos pela relação que os homens têm com eles ³.

Valores estes que podem se enquadrar em quatro diferentes categorias ⁴:

- Cognitivos, associados ao domínio da informação, o objeto como documento e suporte de informação;
- Formais ou estéticos;
- Afetivos, fundados na relação sujeito-objeto;
- Pragmáticos, ou de uso, marginalizados por uma tendência a julgá-los *pouco culturais*, uma tendência *voyeurística* da sociedade em relação ao patrimônio, que tendem a serem tratados apenas como objetos de contemplação.

“A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das actividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia.

Mas a memória colectiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objectivo de poder”⁵.

O custo social do desapego em relação à questão da memória é a fragilização da identidade e, conseqüentemente, das possibilidades de decisão e questionamento de valores impostos. Por isso, a cada grande mudança político-social correspondem ações ligadas ao estabelecimento de novos valores culturais, numa tentativa de forjar uma nova identidade de acordo com o novo contexto, caso este, da França pós-revolucionária com seus grandes museus, sua preocupação com o patrimônio, com suas experiências de preservação e seu ímpeto de destruição de monumentos e símbolos do regime antigo.

A explicação desta ânsia de construção de novos valores simbólicos está na chamada virtualidade⁶ da identidade que, ao invés de ser um suposto elemento concreto a ser apreendido, é resultado de um “*projeto que se vincula às formas sociais que a sustentam*”⁷. Por sua vez, a idéia de uma identidade construída, seguindo o mesmo raciocínio de Ortiz (1985), remete à noção de mediação, função atribuída, particularmente, aos intelectuais, capazes de levarem as manifestações culturais a transcenderem a realidade mais próxima e se articularem a um contexto mais genérico⁸.

Daí ser primordial o posicionamento de uma instituição como o museu, ao assumir uma atuação enquanto mediador, consciente do poder de suas interpretações e da dimensão — e direção — que pode ser dada à sua produção de sentido.

“Para nós, o simples ato de preservar, isolado, descontextualizado, sem objetivo de uso, significa um ato de indiferença, um ‘peso morto’, no sentido de ausência de compromisso. Entendemos o ato de preservar como instrumento de cidadania, como ato político e, assim sendo, um ato transformador, proporcionando a apropriação plena do bem pelo sujeito, na exploração de todo o seu potencial, na integração entre bem e sujeito, num processo de continuidade”⁹.

A questão da memória pode assumir diferentes fins e o papel social de educadores e instituições direciona-se para a transformação da memória-mercadoria cultural em memória-consciência. A educação patrimonial é o que permite a transmissão das noções de preservação e utilização do patrimônio como instrumento de reforço da identidade, da memória coletiva e das lutas sociais. Isto é que justifica a preservação: preservar para conhecer, porque o patrimônio não é mera ilustração do que se sabe por meio de documentos escritos — eles nem sempre contam

tudo, há muito da vida humana, especialmente do cotidiano, que não se registram por escrito, necessitando-se, então de outros documentos. Estas fontes podem, muitas vezes, pôr em questão os documentos escritos. E preservar, acima de tudo, como forma de reforçar a memória e a identidade, como instrumento de construção da cidadania.

É na identificação do público com o bem que se torna possível a manifestação de um interesse coletivo para sua manutenção. Para tanto, é preciso que este público conheça e estabeleça uma relação de afetividade com o patrimônio, assumindo seu poder de aferir valores e, por que não, gerir estes bens. Talvez a deficiência das políticas de preservação vigentes esteja justamente ligada ao fato de só técnicos determinarem o que deve ser preservado e de ser disseminada a idéia de que só ao Estado cabe eleger e manter o patrimônio.

A necessidade de interpretar o patrimônio segundo seus vários aspectos exige dos profissionais da área o trabalho interdisciplinar. Integrar elementos físicos, humanos, ambientais, históricos e sociais não se faz por meio de um ponto de vista isolado. No caso dos museus, esta necessidade se torna ainda mais evidente visto que pesquisa e a ação museológica vão correr o tempo todo segundo duas vertentes: o aspecto museológico em si, e aquele ligado à natureza específica do acervo.

Notas:

1. BUCAILLE, Richard; PESEZ, Jean-Marie. Cultura material. *In:* **Homo-domesticação/ cultura material**. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1982. Enciclopédia Einaudi, 16. p. 21-2.
2. SUANO, Marlene. **O que é museu**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986. Col. Primeiros Passos, 182. p. 75.
3. MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. O patrimônio cultural entre o público e o privado. *In:* **O DIREITO à memória: patrimônio histórico e cidadania**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/ Departamento de Patrimônio Histórico, 1992. p. 189-194.
4. Idem, ibidem.
5. GOFF, Jacques Le. Memória. *In:* **Memória-História**. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1984. Enciclopédia Einaudi, 1. p. 46.
6. ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira & identidade nacional**. 3ª ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, s.d. (1ª Ed. 1985). p. 138.
7. Idem, p. 138.
8. Idem, p. 139-141.
9. SANTOS, Maria Célia T. Moura. **Repensando a ação cultural e educativa dos museus**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1993. p. 52.

CAPÍTULO 1

MUSEUS: BUSCA DE ADEQUAÇÃO À REALIDADE

POR QUE OS MUSEUS?

Quando pensamos em tratar dos objetos museológicos em nosso trabalho tínhamos em vista a importância da reconstrução dos significados históricos presentes na cultura material. É sabido que, num país como o Brasil, marcado pelo analfabetismo, os vestígios materiais e a memória oral são ainda mais significativos que quaisquer outros no que toca à representação da realidade de uma grande parcela da população, cuja história não é contemplada pelos documentos oficiais e pelos registros escritos de uma elite alfabetizada. Além disso, mesmo em caso onde os documentos escritos são abundantes, o suporte material tem possibilitado uma nova leitura que, se muitas vezes corrobora, em outras tantas levanta questões e hipóteses inusitadas sobre realidades históricas já analisadas à luz das fontes tradicionais.

A busca por novas fontes e objetos tem ampliado e renovado significativamente as possibilidades da pesquisa histórica e, no tocante à cultura material, tem demonstrado que o objeto cultural pode extrapolar a função de recurso auxiliar ou ilustração e ser tratado como realidade singular, fruto das necessidades e da criação de uma sociedade.

Trabalhos recentes no Ceará têm-se ocupado da análise da cultura material, enveredando principalmente pelo estudo do patrimônio edificado. As pesquisas têm buscado cada vez mais a cidade, as situações sociais nela inseridas, o cotidiano das pessoas e sua relação com as representações concretas da memória, que têm sido cada vez mais discutidas e revalorizadas, embora ainda sem uma política governamental capaz de salvaguardá-las e de sistematizar sua proteção, que acaba por ocorrer apenas mediante danos irreparáveis ou iminência de destruição. São esses novos olhares que têm alertado para a preservação do patrimônio, especialmente o arquitetônico e o ambiental, ameaçados pela rápida expansão imobiliária.

Dentro da vasta gama de bens patrimoniais cuja necessidade de preservação tem permeado o pensamento de diversos segmentos sociais quais sejam a imprensa, a população em geral ou os técnicos da área, vemos numa situação ainda bastante desconfortável os museus cearenses.

Diante de uma realidade de museus precários ou fechados¹, de objetos expostos fora de contexto², de parca visitaçã³, de uma visão ainda muito distorcida das funções e do potencial de uma instituição museológica, pudemos reconhecer aí, além de uma grande carência de pessoal especializado, a de estudos que demonstrem o quanto estes acervos representam em termos de referência cultural e de sentido simbólico da identidade de uma região e de uma sociedade. A ausência de tais informações tem fragilizado as iniciativas de proteção e deixado de amparar e justificar outras tantas. Assim, esperamos, no decorrer deste trabalho, alertar para este setor ainda muito carente da cultura em nosso estado e, através de um estudo de caso sobre o acervo do Museu Dom José, de Sobral, demonstrar possíveis leituras da memória registrada nos objetos museológicos e a necessidade de análises mais profundas nos acervos cearenses.

TRAJETÓRIA DOS MUSEUS E URGÊNCIA DE TRANSFORMAÇÃO

A origem da palavra *museu* remonta à Grécia antiga, onde o *Museion* era o templo das Musas, para o qual eram enviados oferendas e objetos de valor⁴. O museu concebido como

um complexo cultural reunindo biblioteca, anfiteatro, observatório, jardins botânico e zoológico, existiu já no Palácio de Alexandria, também com o nome de *Museion*.

O Renascimento trouxe consigo os locais de reunião de raridades e preciosidades, organizadas para o deleite das cortes européias preocupadas em demonstrar seu gosto refinado. O eclétismo permanece como marca fundamental por um longo período, onde a quantidade e diversidade de peças é o que chama a atenção. Neste contexto, inúmeras coleções particulares, reunidas nos chamados gabinetes de curiosidades, foram abertas ao público, mas com “*um certo tom palaciano e aristocrático*”— como ressalta Ma. Célia Santos (1993) — estes museus são como “*ponto de encontro e reunião dos membros dos grupos privados que em regra os criam*”⁵.

Em seguida, aliados a uma visão positivista e tecnicista, os gabinetes de curiosidades estabeleceram-se como registro dos avanços da ciência (acervos de paleontologia, botânica, anatomia e arqueologia) e do progresso humano (como o exotismo de culturas *atrasadas* e objetos artísticos produzidos para a elite). Modelos tridimensionais do conhecimento enciclopédico, estes museus primavam pela abrangência do acervo e detinham-se nas mínimas informações necessárias para provocar o espanto do público.

Levando-se em conta este desinteresse em permitir o acesso generalizado às coleções e mesmo em representar a ampla maioria da população com objetos que lhes digam respeito, a postura inerte de alguns museus em relação ao público, as exposições pouco atraentes e a existência de mais normas — como “*não tocar*”, “*não fotografar*”— que estímulos, fica estabelecida uma visão desses espaços como espécies de templos, onde resta ao público uma atitude contemplativa e não participante. Isto explica, em parte, a pouca visitação e a imagem negativa que têm os museus, especialmente entre jovens.

Evidentemente, este quadro já está há muito superado na teoria museológica e em inúmeras experiências práticas, mas outros museus parecem estacionados no estágio “*gabinete de curiosidades*” ou são meros depósitos e vitrines de objetos, sem o exercício completo de suas funções.

A compreensão por parte do público de significados intrínsecos ao objeto fica dificultada por exposições onde ele aparece descontextualizado. Alheio à intenção (se é que há, em alguns casos) comunicativa da exposição, o público pode acabar por admirar um objeto *ensimesmado*, destacado por seu valor material ou pelo status de quem o possuiu, não enquanto representação de um valor cultural mais amplo. Atendo-nos às palavras de Giraudy e Bouilhet (1990):

“(…)assim como é necessário saber escrever de forma clara para os leitores, as palavras se ordenando em frases, da mesma forma os objetos de museu devem articular-se uns aos outros e adquirir sentido no espaço das salas que são percorridas como se folheiam as páginas de um livro, o livro da criação humana”⁶.

O século XX trouxe, em todo o mundo, a necessidade de repensar o museu e colocá-lo em sintonia com as necessidades da era pós-revolução industrial. O museu passa a exercer um papel político de acordo com o contexto no qual se insere: seja de propaganda do Estado nazista; seja de reforço da luta de classes e das diferenças sociais nos países que se tornaram socialistas; seja um posto avançado da dinâmica indústria cultural do mundo capitalista⁷. Em muitos casos os museus foram introduzidos no âmbito da cultura de massa, adaptando-se também à procura, pelo público, de espetáculos e super-produções, *“(…) a idéia de um templo com musas foi enterrada, surgindo no lugar um espaço híbrido, entre a diversão pública e uma loja de departamentos”⁸.*

Estas demandas fizeram valer a necessidade de potencializar o uso educativo do museu, de apresentar os objetos contextualizados e de dinamizá-lo e torná-lo mais atraente ao público, através da diversificação de atividades e serviços, de mostras itinerantes, etc.

Esta nova perspectiva, aliada a uma visão de patrimônio integrado, que acrescenta à produção material humana os saberes e vivências (bens intangíveis), além de sua relação com o meio ambiente, deu origem ao tema do ecomuseu, onde a própria paisagem é passível de musealização, incluídas a população aí instalada e as relações que nela ocorrem. Realizável fora do espaço institucional tradicional, o ecomuseu parte do pressuposto de que *“a paisagem percebida pelo homem é para o museólogo também um dado cultural”*⁹, independente de ser por ele fisicamente transformada. Neste caso, é mais cabível o entendimento do bem cultural como bem dotado pelo homem de significado e valor¹⁰, isto é, imbuído de uma ação humana sob a forma de processo afetivo/intelectual.

São estas ‘novas’ formas de encarar o patrimônio, o fato de percebê-lo como instrumento ideológico da construção da identidade e de fomento de ações políticas que não permitem que se aceite para o presente os modelos dos gabinetes de curiosidades, forjados pelo discurso de neutralidade de um modelo de ciência há muito superado.

A questão da neutralidade ao nosso ver é de importância fundamental pois, ao olhar menos avisado, a exposição não se investe de caráter ideológico e mantém-se na tênue linha da exibição descompromissada dos objetos e cuja interpretação possível tem como critérios apenas a estética formal e o valor material.

Em visita de estudo ao Museu Paulista, em 1995, chamou-nos a atenção justamente o que a simultaneidade de exposições mais tradicionais com outras recém-elaboradas nos mostravam: a diversidade possível na exploração do acervo. Isto ficou claro exatamente por vermos, lado a lado, exposições que apenas identificavam o objeto com seu estilo e material; e outras que buscavam o contexto do objeto, sua relação com os outros objetos e com a sociedade que os produziu e utilizou.

O discurso que se quer neutro apenas serve para desfocar o objeto e sonegar informações. Remete ainda aos gabinetes de curiosidades e à História factual e elitista, contribuindo para a perpetuação de relações de dominação.

A moderna Museologia, porém, privilegia o objeto como registro material da cultura e da história da sociedade, desencadeando uma crítica às relações sociais. Ela parte do pressuposto de que não está livre de ideologia e que a exposição exhibe, na verdade, uma dimensão interpretativa, onde é necessário deixar clara sua visão a respeito do tema, embora não seja única ou

necessariamente correta. Também são abertos questionamentos e o público é incitado a ter, ele também, sua própria leitura da exposição. Como bem o disse Huyssen (1994):

*“Nunca houve qualquer exposição de relíquias de culturas passadas sem uma mediação e mise-en-scène. Os objetos do passado sempre chegaram ao presente através do olhar que os captou; a sedução e o segredo que eles contém nem sempre estão presentes no objeto em estado de pureza, como haveria de estar, mas se encontram quase sempre no espectador e no presente. É o olhar vivo que atribui aura ao objeto (...)”*¹¹

e, ainda,

“(...) os museus foram criados para serem instituições pragmáticas que colecionam, salvam e preservam aquilo que foi lançado aos estragos da modernização. Mas, ao se fazer isso, o passado inevitavelmente seria construído à luz do discurso do presente e a partir dos interesses presentes. Fundamentalmente dialético, o museu serve tanto como uma câmara mortuária do passado — com o tudo que acarreta em termos de decadência,

erosão e esquecimento — quanto como lugar de possíveis ressurreições, embora mediadas e contaminadas pelos olhos do espectador”¹².

O mínimo que se espera dos museus atuais é que não se omitam diante do chamado ao cumprimento de um dever essencial que seria, ao informar, gerar uma reflexão e uma futura ação; enfim, assumir a preservação como fator político e os objetos de preservação como referenciais de classe, ter a exposição

“como um texto claro, algo que pode ser feito como uma releitura do mundo, é trazer para o museu uma representação do mundo, das relações do homem com a realidade, e torná-las tão evidentes que elas sejam tão informativas que possam despertar uma consciência crítica, inclusive onde ela não existe, ou desenvolvê-la onde ela já está embrionária. Essa consciência crítica é que leva o homem a perceber melhor o seu mundo, a perceber as relações com os outros homens e a se perceber também como um projeto inacabado. E é isso que proporciona o desejo de mudança e a ação para a mudança”¹³.

Ter claro o sentido da exposição de objetos como uma articulação similar à de palavras num texto evidencia o fato do discurso ser inerente a ela, independente do uso de textos

convencionais. Em recente exposição itinerante do IPHAN — Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional — intitulada *Tesouros do Patrimônio*, a associação do vestuário do Imperador à vestimenta da corte do maracatu, de origem afro, remetia, por si só, a uma reflexão e crítica social, independente de um direcionamento textual a este propósito.

A ausência de intenções críticas também não se faz neutra. Insistir em tentativas de neutralidade, acaba sendo uma forma de manipulação — menos ou mais proposital — no sentido da construção de um discurso de manutenção da *ordem* estabelecida.

OBJETO SIGNIFICANTE

Em resumo, a função primordial do museu: informar para agir. E o objeto museológico, comumente — mas não necessariamente — desprovido de seu valor de uso original, passa a um nível particular de interpretação e valor, que Baudrillard considera como *estatuto simbólico*¹⁴, onde ele não é, de qualquer forma afuncional, nem mera figuração decorativa, porque aí se encontra exatamente para **significar**.

É o “objeto rei” de Jeudy (1990): portador de sentidos e significações nem sempre ligados à função original.

“Ele aí está antes de mais nada para não desaparecer. Virtualmente, ele representa um valor crescente tanto econômico como ético ou cultural. Mas esse efeito de valorização, que une o destino do objeto a uma duração indefinida, condensa o sincretismo de todos os sentidos atribuídos ao valor. O objeto não é conservado enquanto tal, é a história do valor que se vê consagrada. No marasmo da desencarnação dos valores um fato novo aparece: o valor pode ele próprio se fazer relato, história”¹⁵.

O sentido do objeto é dado hoje, pelos usos e significações que ele adquire no contato com a realidade presente, o que o torna constantemente renovado. Sua função anterior e até mesmo seu valor de uso pode se converter totalmente em valores cognitivos distantes do original. *“Longe, pois, de representar a sobrevivência, ainda que fragmentada, de uma ordem tradicional, é do presente que ele tira sua existência”¹⁶.*

O valor do objeto enquanto signo extrapolaria sua própria existência material, visto que seu desaparecimento não implicaria a perda do valor simbólico. O objeto, segundo Jeudy, não é a garantia da existência de uma história vivida, *“ele não está*

aí senão para museografá-la”¹⁷, espécie de pretexto para que aflore na memória o relato da história que ele representa.

Este objeto **significante**, passa a ser instrumento desencadeador de reflexões e questionamentos, faz do museu “*um espaço e um campo para reflexões sobre a temporalidade, a subjetividade, a identidade e a alteridade*”¹⁸, torna-o verdadeiramente portador — e cumpridor — de um papel social. Daí a necessidade de desmitificar objetos que se vêm mergulhados numa aura de fetichização unicamente por sua antigüidade, raridade ou relações de pertença. E daí também o desenvolvimento de um campo conceitual e prático que vem a ser a Museologia.

CONCEITOS DE MUSEOLOGIA

É preciso esclarecer que não há ainda definição firmemente estabelecida de Museologia. Em 1990, expoentes da Museologia como Tomislav Sola pensavam seus textos e debates como “*Contribuição para uma Possível Definição de Museologia*”¹⁹, inclusive com sugestões recorrentes ao uso do nome **patrimoniologia**, mais condizente com o ponto de vista de Sola e

aceito por Peter van Mensch (1990)— Presidente do ICOFOM²⁰ — , segundo o qual

*“a museologia abrange todo um complexo de teoria e praxis que envolve a conservação e o uso da herança cultural e natural”*²¹ e onde *“qualquer nível de tratamento prático dos objetos deve ser relacionado a uma visão (teórica) do significado do objeto como fonte de conhecimento”*²².

Mensch também toca no conceito de **patrimoniologia** como uma possível saída para o surgimento de novas formas institucionais além dos museus, como centro culturais, centros de visitação e ecomuseus²³.

Ana Gregorová (1990) considera a Museologia

*“uma nova disciplina científica a ser constituída, cujo objetivo é o estudo das relações específicas do homem com a realidade, em todos os conceitos nos quais foi e ainda é concretamente manifestada”*²⁴.

E a define, por fim, como

“a ciência que estuda a específica relação do homem com a realidade, consistindo no propósito e na coleta sistemática e na conservação do selecionado inanimado, material, móvel e

muitos objetos tridimensionais documentando o desenvolvimento da natureza e da sociedade e fazendo uso deles através da educação científica e cultural”²⁵.

Finalmente, o ICOM tem a Museologia como “*ciência aplicada, a ciência do museu que estuda a sua história, seu papel na sociedade, os sistemas específicos de pesquisa, conservação e educação e organização, a arquitetura e os sítios, a tipologia*”²⁶.

Na seara de discussões onde ora a Museologia é tida como ciência, ora como disciplina, bem o disse Waldisa Rússio (1990): “*museologia é uma ciência em formação*”²⁷. Não se pode fugir, entretanto, de três conceitos básicos se interrelacionando:

Homem (público/ sociedade)

Objeto (coleção/ patrimônio)

Cenário (museu/ território)²⁸

Quanto mais se pensar amplamente cada um destes conceitos e as relações entre os mesmos, mais abrangência se dá ao papel do museu e da Museologia. Não seria o estudo dos objetos em si ou das instituições museais, mas das relações possíveis entre os três elementos citados.

Se a exposição é o momento da argumentação junto ao público, é apenas uma das inúmeras atividades que se pressupõe. Segundo o ICOM, os museus têm a missão de:

“1- Agrupar;

2- Conservar;

3- Estudar;

4- Expor para fins educativos, exame e estudo, e de prazer;

5- Animar — coleções de bens culturais ou naturais”²⁹.

O museu tem a obrigação de se constituir como espaço dinâmico de pesquisa e difusão da cultura, não mais elitista e aristocrática, mas plural, afeita a uma sociedade que é dividida em classes sociais e cujos olhares e interpretações podem ser múltiplos, nunca neutros.

O TRABALHO NOS MUSEUS — ATIVIDADES BÁSICAS

Os museus são canais de comunicação da sociedade atual como seu patrimônio e, para isso, precisam viabilizar tanto a preservação deste patrimônio como o acesso da população a ele, num processo que passa, minimamente, pelas fases de:

Documentação

Conservação/Restauração

Comunicação/Educação

Respeitadas as proporções e as possibilidades reais de cada museu, não se pode fugir à necessidade de, em tendo um acervo, documentá-lo, tratar de sua conservação e estabelecer uma comunicação junto ao público, dentro de um propósito fundamental de educar. Sem estes passos não se pode considerar satisfatória uma ação museológica.

Sabendo da escassez em nosso estado de técnicos da área e das dificuldades encontradas pelos responsáveis por museus — notadamente os do interior do Ceará — em ter acesso à bibliografia especializada que lhes permita avaliar e redirecionar suas ações, propusemo-nos a recolher e condensar informações que julgamos básicas e possivelmente úteis. São dados obtidos nas leituras, na nossa proveitosa — embora restrita — experiência junto a instituições ligadas ao patrimônio, na observação de museus de outros estados e na vivência da realidade local, quando do trabalho no Museu Dom José, em Sobral.

Em lugar algum os museus estão todos dentro de um alto padrão. Mesmo nos estados com maior tradição de respeito e interesse pelo patrimônio, há instituições com problemas e carências. Por outro lado, no Ceará existem tanto museus que paulatinamente procuram avançar como os que sequer tomaram consciência de sua defasagem. Cada um enfrenta sua realidade particular como é possível e como melhor lhe convém. Talvez falte

comunicação entre eles e com os museus de outros estados. O certo é que, à falta de profissionais capacitados e de uma atuação mais dinâmica, corresponde uma cultura do abandono dos museus pela sociedade, que não se reconhece nele, que não o procura, bem como políticas governamentais que não o priorizam, gerando um ciclo que afunda em descaso.

É no intuito de difundir a informação à qual tivemos acesso que nos propusemos a lançar neste trabalho questões sobre o papel e a realidade dos museus, como contribuição para um repensar.

Procuraremos pois, em relação ao processo de **Documentação, Conservação/Restauração e Comunicação**, esclarecer em que consiste cada fase, exemplificar e propor, na medida do possível, um tratamento mais condizente com o esperado.

Documentação: é o processo pelo qual se registra cada peça do acervo quando do seu recebimento e de estudos posteriores, permitindo a reunião de dados sobre o objeto e, por outro lado, maior controle e segurança sobre o mesmo — daí a necessidade de registro de deslocamentos e empréstimos da peças.

O básico de uma Documentação é, obviamente, o Livro de Tombo, com páginas numeradas e sem rasuras, onde cada objeto tem sua entrada registrada com um código numérico e

informações sumárias. O número de registro ou de inventário é único e acompanha a peça em tudo que a ela se refere, inclusive registros fotográficos e citações em catálogos. E o texto do Livro de Tombo é inviolável: “*o que foi escrito deve permanecer, e se não for verdadeiro, deve ser redigido o desmentido à parte, sem riscar ou destruir a informação anterior*”³⁰.

É importante também que esses registros sigam uma linguagem padronizada, para facilitar a decodificação. O Livro de Tombo deve ter, no mínimo, as informações:

- “- número de registro da peça
- data de ingresso e/ou de aquisição definitiva
- nome do objeto
- descrição (sumária)
- classificação genérica
- forma de ingresso ou de aquisição
- origem
- procedência
- histórico”³¹.

Num sentido mais amplo, entretanto, a Documentação vai abranger muito mais informações sobre o objeto, constituindo poderoso manancial de pesquisa e, ao mesmo tempo, de fonte de informações para catálogos, exposições e demais atividades de

Comunicação do museu. Também garantirá a identificação de uma peça que possa vir a se extraviar, atuando como elemento de segurança, além de fundamentar trabalhos de Conservação/Restauração, permitir análises mais profundas do objeto em relação à coleção, etc. Trata-se aqui não mais de um Livro de Tombo, mas de fichas de registro individuais, para cada peça.

Perceber a Documentação como um processo, a todo instante passível de aprofundamento, acréscimos e releituras nos dá a dimensão das infinitas possibilidades de aproveitamento da mesma, desde os dados mais objetivos e formais aos que requerem análise mais acurada, seja estilística, iconográfica, histórica, etc., a partir das célebres indagações feitas ao objeto: “*Quem é você? Como você se chama? Quem o fez? De que você é feito? Quando você foi feito? Por quê? (...)*”³². Dados estes que só terão valor ao serem utilizados para efeito de Comunicação/Educação.

Conservação/Restauração:

O que permite que os bens culturais cheguem até nós e possam atingir as futuras gerações é um conjunto de ações preservacionistas que vão desde a legislação específica à divulgação do patrimônio, da educação patrimonial aos cuidados diários com a manutenção e conservação desses bens, de medidas preventivas à restauração.

A Conservação dos bens é “o conjunto de esforços para prolongar ao máximo a existência dos objetos, a partir de intervenções conscientes e controladas do ambiente externo ao objeto, como também intervenções diretas no objeto”³³. Sem perder de vista a perenidade dos materiais, busca manter ao máximo sua integridade — material, estética, informativa — e minimizar a degradação do objeto.

Especificando, teríamos a Conservação como ação preventiva, de limpeza e estabilização, enquanto a Restauração seria uma intervenção mais profunda que só pode ser feita por um técnico especializado³⁴, através de um diagnóstico e estudo científico.

O importante é saber que cuidados simples e informação básica ajudariam muitos responsáveis por museus e mesmo particulares a manterem os acervos, e o desconhecimento tem feito estes passarem por processos de descaracterização, mutilação ou perdas irreversíveis (Ver Anexo 1).

Comunicação (Exposição/ Ação Educativa):

Por fim, numa tomada de postura por parte dos museus a partir da qual eles deixam de objetivar somente a conservação dos bens e assumem o compromisso com o desenvolvimento social e com as lutas históricas da comunidade

pela preservação de sua identidade cultural, passa a ser de fundamental importância a ação educativa, o estabelecimento de canais reais de comunicação com o público. Não há mais lugar para o museu tipo depósito de objetos expostos à visitação despretensiosa ou saudosista; também não é somente a informatização, a modernização da programação visual e um movimentado calendário de eventos que o realizam como instituição; mas o fomento à reflexão, à crítica da realidade, à mobilização, portanto.

A ação museológica precisa buscar a contextualização dos objetos e a função didática, o envolvimento do público com o tema exposto, a informação relativa às pesquisas desenvolvidas em torno do acervo: *“Em toda mostra o tema deve ser desenvolvido com base em dados obtidos a partir de uma pesquisa teórica. Desse modo, a função da exposição é a de apresentar essas informações de forma didática e apropriada para o meio visual”*³⁵. Esta é a preocupação fundamental da museografia³⁶.

Visando não só à apreensão dos conteúdos pelo público mas, verdadeiramente, de diálogo com o objeto, já que seu fenômeno de principal interesse é a relação da sociedade presente com seu patrimônio musealizado ³⁷, a Museologia, tira de cogitação o museu como elemento anacrônico, testemunho inerte de um passado inquestionável. Museu e acervo precisam despertar a identificação com o público, proporcionar reflexões sobre o

passado a partir da realidade presente e da necessidade de transformação.

A Comunicação deve ter em vista um público amplo e genérico, estabelecendo condições de diálogo com suas diversas faixas, tornando a informação acessível a todas elas, sem utilização de vocabulário extremamente especializado, mas também evitando excessos de didatismo que impeçam o público de fazer sua própria interpretação. Atenção maior é requerida pelo público infantil, os deficientes visuais e analfabetos, entre outros, cujos códigos de linguagem precisam ser especialmente elaborados para permitir uma maior democratização da informação.

A pesquisa sobre o público do museu, seus interesses e motivações, é fundamental para a definição das estratégias de Comunicação, para que as diretrizes não acabem sendo determinadas apenas nos *gabinetes*, longe da realidade na qual se insere o museu.

A programação cultural-educativa deve, por fim, estabelecer vínculos com o objetivo educativo do museu, não recorrendo a uma animação cultural de vago propósito, eficiente na agitação do cenário da instituição mas distante de sua função social.

Nos compromissos assumidos pela UNESCO diante das discussões em torno dos temas da Museologia no Chile

(Santiago, 1972) e na Venezuela (Caracas, 1992), já se firmavam a prioridade dos museus como sendo a função sócio-educativa e o estímulo à reflexão e ao pensamento crítico ³⁸.

No I Encontro Nacional do ICOM-Brasil, em 1995, a discussão da realidade e perspectivas dos museus e comunidades no Brasil apontou, a partir de um grupo de interesse sobre a Educação em museus, como principais problemas, as evidências da diversidade cultural e especificidades regionais que são muitas vezes homogeneizadas sob a valorização da cultura dominante, e o não reconhecimento da importância dos programas educativos seja pelas instituições, seja pelos profissionais da área. As perspectivas apontaram para o uso dos bens culturais como meio para o desenvolvimento das comunidades; a observância da diversidade e da necessidade de estímulo à crítica da realidade; o trabalho conjunto com a escola, fazendo dos professores seus agentes multiplicadores e, finalmente; a capacitação e treinamento regulares dos educadores dos museus para o trabalho com a comunidade ³⁹.

A capacitação dos funcionários para o trabalho educativo torna-se imprescindível à medida em que há essa transferência do foco, que sai do objeto e passa para seu significado enquanto mediador de uma reflexão e onde a Educação deixa de se vincular exclusivamente às atividades programadas juntamente com a educação formal — escolas e professores — e

passa a ser pensada em todos os momentos do trabalho no museu, em suas diversas atividades. Igualmente imprescindível é a organização da instituição de modo a garantir, ininterruptamente, os trabalhos de pesquisa e o acesso do público, *“pois essas instituições não são mais concebidas, apenas, para conservar e documentar, mas, acima de tudo, para transmitir o que está sendo preservado, não só para uma pequena elite, mas sobretudo, para a sociedade em geral”*⁴⁰.

Ao priorizar a Comunicação/Educação — *“o importante não é onde se aprende, mas o O QUE e COMO se aprende, sendo o objetivo maior o próprio processo da construção do conhecimento”*⁴¹ — a Museologia sugere diversas outras formas de contato com o público, que não unicamente as visitas aos museus: exposições itinerantes, mostras de parte do acervo em locais de grande movimentação, atividades extra-muros, identificação de novos cenários museológicos — o ecomuseu, o museu comunitário, o patrimônio ambiental, os conjuntos arquitetônicos e urbanísticos ou sítios arqueológicos e seus entornos... Ora, os museus já estão até na Internet! Mas aqui é outra história, porque é bastante controverso o conhecer o objeto sem estar realmente diante dele. Não entraremos no mérito desta questão.

E mais: ao encarar a construção do conhecimento, também nos museus, como um processo a todo instante reelaborado, alterou-se profundamente a noção de exposições permanentes fundadas em verdades entronizadas e as temporalidades que passam a definir as exposições são a **curta** e a **longa duração**. Em outras palavras, a todo instante passíveis de críticas, reformulações e desdobramentos. O museu estanque, não é de hoje, deixou de existir, ao menos na teoria.

Notas:

1. Exemplo dessa realidade são os casos do próprio Museu de Sobral, por tantos anos fechado, bem como o Museu da REFFSA, em Fortaleza, fechado desde o final de 1996, sendo comum, mesmo na capital, encontrar fechados, simultaneamente, dois ou três museus.
2. Não raras vezes os museus cearenses expõem objetos apenas identificados por etiquetas muito sumárias e de difícil visibilidade, sem relação com os demais objetos expostos ao seu redor.
3. No Museu das Secas (Fortaleza), um evidente caso de abandono e precariedade, foi possível constatar que a visitação, em todo o mês dezembro de 1996, limitou-se a 50 pessoas. Ainda em relação a este ponto, constatamos que o Museu da Cidade de Fortaleza (mais conhecido como Museu do Farol), que já foi *do Jangadeiro*, mas cuja denominação foi finalmente adequada ao que se encontra exposto, teve, em 20.12.1996, apenas 4 visitantes, o que é muito pouco, considerando-se que é um museu sob a responsabilidade da SETUR — Secretaria de Turismo — e dezembro, alta estação turística.

4. SANTOS, Maria Célia T. Moura. **Repensando a ação cultural e educativa dos museus**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1993. p.83.
5. Idem, p. 84.
6. GIRAUDY, Danièle e BOUILHET, Henri. **O museu e a vida**. Trad. Jeanne France Filiatre F. da Silva. Rio de Janeiro: Fund. Nacional Pró-Memória, 1990. p. 14.
7. SANTOS, Ma. Célia. op cit. p. 10.
8. HUYSSSEN, Andreas. "Escapando da amnésia". **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. V. 23. Rio de Janeiro: IPHAN/ MinC, 1994. p. 36.
9. RÚSSIO, Waldisa. Cultura, patrimônio e preservação (Texto III). *In*: ARANTES, Antônio Augusto (org.). **Produzindo o passado: estratégias de construção do patrimônio cultural**. São Paulo: CONDEPHAAT/ Ed. Brasiliense, S.A., 1994. p. 60.
10. Idem, p.61.
11. HUYSSSEN, op. cit. p. 51.
12. Idem, p. 37.
13. RÚSSIO GUARNIERI, Waldisa. op cit. p. 66.
14. BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993. p. 83.
15. JEUDY, Henri-Pierre. **Memórias do social**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990. p. 64.
16. MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. "A História, cativa da memória?". **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. V. 34. São Paulo: IEB/ Universidade de São Paulo, 1992. p. 12.

17. Idem. p. 66.
18. HUYSSSEN, Andreas. *op. cit.* p. 38.
19. SOLA, Tomislaw. "Contribuição para uma possível definição de Museologia". **Cadernos Museológicos**. V. 3. Rio de Janeiro: Secretaria de Cultura da Presidência da República/ Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, 1990. p. 73.
20. Comitê de Museologia do Conselho Internacional de Museus -ICOM.
21. MENSCH, Peter van; POUW, Piet J. M. e SCHOUTEN, Frans F. J.. "Metodologia da Museologia e treinamento profissional". **Cadernos Museológicos**. V. 3. *op. cit.* p. 57.
22. Idem. p. 62.
23. Idem. p. 64.
24. GREGOROVÁ, Ana. "A discussão da Museologia como disciplina científica". **Cadernos Museológicos**. V. 3. *op. cit.* p.45.
25. Idem. p.47.
26. Apud GIRAUDY, Danièle e BOUILHET, Henri. *op cit.* p. 11.
27. RÚSSIO GUARNIERI, Waldisa. "Conceito de cultura e sua interrelação com o patrimônio cultural e a preservação". **Cadernos Museológicos**. V 3. *op. cit.* p. 07.
28. BRUNO, Maria Cristina Oliveira. **Objeto de museu: do objeto testemunho ao objeto diálogo**. Palestra proferida na Reunião Regional da Associação Brasileira de Antropologia. Belém: 1993 (digitado). p. 02.
29. Apud SANTOS, Ma. Célia T. Moura. *op cit.* p. 85.
30. CAMARGO-MORO, Fernanda de. **Museu: aquisição/ documentação**. Rio de Janeiro: Livraria Eça Editora, 1986. p.43.

31. Idem, p. 45.
32. SANTOS, Ma. Célia T. Moura. op cit. p.100.
33. FRONER, Yacy Ara. **Estudo referente ao tratamento de materiais arqueológicos e objetos de museus**. São Paulo: Museu de Arqueologia e Etnologia/Universidade de São Paulo, 1994. (digitado). p.03.
34. No Ceará existem poucos restauradores, é ainda um campo de especialização a ser explorado. No caso de necessidade de intervenção em algum bem patrimonial, sugerimos o contato com o Departamento de Patrimônio Cultural da SECULT ou a 4a. Coordenação Regional do IPHAN — Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional — com sede em Fortaleza.
35. D'ALAMBERT, Clara Correia; MONTEIRO, Marina Garrido. **Exposição: materiais e técnicas de montagem**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990. p. 14.
36. Aplicação prática da Museologia, que abrange tanto o tratamento do acervo como a exposição e a ação educativa.
37. BRUNO, Maria Cristina Oliveira. op. cit. p. 02.
38. SANTOS, Ma. Célia T. Moura. op. cit., p. 130.
39. ICOM/ Comitê Nacional Brasileiro- I Encontro Nacional do ICOM-**Brasil. Museus e Comunidades no Brasil- Realidade e Perspectivas: Documento Final**. Petrópolis: Museu Imperial, 1995. (digitado).
40. BRUNO, Maria Cristina Oliveira. "Museu universitário hoje. Painel: A pesquisa nos museus". **Ciências em Museus**, V. 4. Belém: Museu Goeldi/ CNPq, 1992. p. 29.

41. SCHEINER, Tereza Cristina. "Museus universitários: educação e comunicação ". **Ciências em Museus**, V 4. Belém: Museu Goeldi/ CNPq, 1992. p. 16.

CAPÍTULO 2

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

“Sua história existe apenas no momento em que se passou a interrogá-los e não no momento em que são recolhidos, embora com alegria.”
(FARGE, 1989)¹

Tradicionalmente, a cultura material não era utilizada como documento histórico, mas como objeto de fruição, elemento estético, ilustrativo ou de aguçamento dos sentidos. A produção historiográfica mais recente tem também — sem desmerecer aquelas qualidades — procurado fazer sobre os objetos uma leitura enquanto fontes primárias de pesquisa. Nesta perspectiva, nosso trabalho procurou, ainda que de forma limitada pelas dificuldades inerentes ao propósito e à nossa modesta experiência, levantar

informações sobre a complexa rede de produção, circulação, consumo, veneração e posterior institucionalização das imagens sacras que hoje compõem a Coleção de Imaginária do Museu Dom José.

Nosso ponto de partida foi a Documentação do acervo do MDJ executada, em 1994, por equipe coordenada pelo museólogo Osvaldo Gouveia Ribeiro, da qual fizemos parte². Esta Documentação foi novamente colocada em confronto com as imagens e com as outras para chegar ao que chamamos de uma análise de conjunto da coleção, ao estabelecimento de relações das peças entre si e com as demais fontes e, finalmente, ao avanço no sentido da leitura das imagens como, elas mesmas fontes de pesquisa histórica.

O MUSEU DOM JOSÉ

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

No primeiro inventário do acervo, realizado em 1962 por Adão Pinheiro, do Instituto Joaquim Nabuco, foram

contabilizadas 23.527 peças, número que sofreu variações, inclusive, devido aos inúmeros roubos, dos quais o maior ocorreu em 1981, quando dois homens armados levaram um valioso colar de ouro que havia pertencido ao bispo D. José.

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

Observando as fotos publicadas e matérias jornalísticas do período, é possível perceber que o ‘modelo’ de museu que vigorou nessa primeira fase privilegiava: a quantidade de peças em exposição; os objetos representativos da elite local e de suas possibilidades de consumo de distintivos sociais — como pianos, liteiras, louças européias —; e, como se pode constatar em etiquetas remanescentes ou nos jornais, o personalismo que insistia nas relações dos objetos com figuras de destaque⁷.

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

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

Desde então, malgrado o empenho de alguns professores da UVA, da direção do MDJ⁹, de arquitetos e intelectuais, outras iniciativas não foram encetadas e só em 1996 realizaram-se novos trabalhos no museu, com a reforma de uma área lateral (chamada Monsenhor Sabino) e a montagem de três salas de exposição, com a respectiva restauração da parte do acervo

selecionada para a mesma. Esta exposição estava pronta em agosto. Ainda assim, a reabertura do Museu Dom José foi sendo continuamente adiada por todo o segundo semestre de 1996, período no qual houve também mudança de direção, assumindo a Profa. Giovana Mont'Alverne. Até fevereiro de 1997 continuava o MDJ fechado à visitação, com nova data de inauguração prevista para março.

A DOCUMENTAÇÃO DO ACERVO DO MDJ

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

Naquela experiência consideramos úteis praticamente todos os itens existentes na ficha¹¹, bem como adequada a distribuição dos espaços, observadas aí as variações inevitáveis devido à padronização das fichas para utilização em todas as Coleções, muitas delas exigindo, por suas especificidades, a ênfase

em determinados itens, a diferença na tomada das medidas¹² e até a necessidade de uma ou duas fotos (frente e costas, no caso das imagens).

A outra crítica que poderia ser feita às fichas era mesmo sobre suas condições físicas: três folhas de papel sulfite, presas por grampo. A fragilidade do suporte e o grampo de metal não contribuem para sua conservação a longo prazo e arriscam à dispersão as três partes componentes da ficha. Frisamos, porém, que as fichas assim concebidas eram provisórias e, inclusive, preenchidas a lápis, em manuscrito. A digitação esteve ocorrendo na UVA, paralelamente, de acordo com as remessas enviadas pela equipe de Documentação. Esse trabalho, até o final de 1996 não estava concluído nem disponível no museu. Seria importante que fosse não só concluída a digitação como feita a impressão em papel de maior gramatura, em folha única, ainda que de dimensões superiores ao tamanho ofício, anteriormente utilizado por questão de disponibilidade, mas inadequado para a guarda permanente e necessidade de manuseio.

Como podemos perceber no anexo 2, as fichas não ficavam necessariamente com todos os campos preenchidos. Aliás, a noção de ficha 'completa' foge à perspectiva da Documentação como processo. Minuciosa, ela exige tempo de observação, análise, comparação e pesquisas que utilizam desde a bibliografia relacionada à natureza do objeto, catálogos antigos do museu,

relatos orais, fotos, termos de compra e doação, pareceres sobre estado de conservação, etc. A existência, na ficha, de um campo destinado à bibliografia, é essencial para assegurar a outros pesquisadores a procedência dos dados. As demais fontes também devem ser mencionadas.

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

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

ainda mais a periodização ou outras afirmações a partir do estudo da peça.

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

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

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

Para o estudo dessa Coleção, entendemos ser proveitoso um estudo do conjunto das imagens sacras a ela

pertinentes e, só então, entrar nas especificidades de peças ou subconjuntos que apresentam características ou dados em comum.

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

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

- O estado de conservação seguiu a orientação da Documentação, que estabeleceu três níveis de conservação relativos ao conjunto: Bom, Regular ou Ruim. São atribuições por demais subjetivas, mas mediadas por critérios como grandes perdas no suporte (Ruim); grandes lacunas na policromia e/ou pequenas partes faltantes (Regular); sujidades, craquelês, repinturas e pequenas lacunas na policromia, dentro do aspecto geral da Coleção, que urge por intervenções de restauro, foram consideradas *toleráveis* (Bom). Não se limitando à classificação

em um dos três graus de conservação, a Documentação buscou, na verdade, dar destaque a esta informação, de forma a priorizar o tratamento em peças mais comprometidas. Uma descrição pormenorizada do estado de conservação se seguia a esta classificação (na ficha), para consulta de conservadores e restauradores.

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

- As dimensões foram destacadas não só por constituírem importante dado para identificação da peça como pela possibilidade de dar a perceber o porte de cada imagem e, conseqüentemente, o uso que estas poderiam ter tido — como imagem de altar ou oratório, por exemplo.

- Em relação à época, procuramos preservar informações que iam além da classificação por século, mantendo palavras como *início* ou *final do século tal* ou registro de peças

com características de transição entre dois séculos — ex.: XVIII/XIX. Não esqueçamos, ainda neste item, a dificuldade em se atribuir datas a peças de fatura popular somente pela análise de suas características, devido à liberdade de criação do artista popular, que o leva a afastar-se de modelos predominantes em cada período.

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

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

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

- Quanto à época:

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

- Quanto ao material:

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

A expressiva presença de imagens do séc. XVIII e, principalmente, a predominância daquelas do séc. XIX, demonstra uma condição privilegiada de consumo na época, informação que encontra eco nas bibliografia a respeito da história de Sobral, que

destaca a cidade como sendo importante pólo econômico cearense já desde o final do séc. XVIII.

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

A pecuária, que grande papel exerceu no povoamento dos sertões brasileiros, foi responsável maior pelo desenvolvimento das cidades ligadas à indústria do charque (carne seca ou carne-de-sol), que floresceu no Nordeste no séc. XVIII. A instalação de oficinas ou charqueadas impulsionou as vilas em torno dos porto de escoamento e outras tantas surgidas no entroncamento das principais vias de transporte dos seus produtos¹⁴. Este foi o caso da Vila de Sobral, surgida às margens de um dos principais vetores da colonização do Ceará — o rio Acaraú — e ponto de confluência de mercadorias por via fluvial e terrestre, já que também estava inserida no roteiro de comunicação entre a serra da Ibiapaba e o Porto de Camocim e, em maior escala, como ponto médio entre São Luís (MA) e Olinda (PE)¹⁵.

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

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

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

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

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

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

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

Ainda que em muito menores proporções, a ponto de não ser mencionado na bibliografia, seria, provavelmente, esse mesmo o caminho percorrido por algumas das imagens sacras que hoje se encontram no museu, sejam baianas, pernambucanas ou européias. A menor proporção e, tudo indica, o sentido religioso, não permitiram que fossem também estas peças largamente

anunciadas nos jornais da época, como qualquer outra mercadoria²¹. Mas a qualidade e procedência de algumas imagens revela não somente fervor católico: eram membros da sociedade com situação financeira que permitia ir além das necessidades de subsistência, interessados em demonstrar, também nesta área senso estético apurado.

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

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

Crucifixos	59
Cruzes	12
N. Sra. da Conceição	32
Santana	11
N. Sra. do Rosário	5
Santo Antônio	19
São José	17
São Sebastião	15
São Francisco	12

São Benedito	9
São Miguel Arcanjo	6
Menino Jesus	8
Outras	133

A representação figurada e identificável das invocações religiosas é possível através de um sistema de códigos e símbolos que se inscreve no âmbito da Iconografia. Segundo Panofsky (1982), “a Iconografia é o ramo da História da Arte que trata do conteúdo temático ou significado das obras de arte, enquanto algo diferente da sua forma”²².

No caso específico da iconografia cristã católica destacamos que

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

expressão, a mímica, a indumentária e o atributo²³ constituem-se em fontes de informação para o conhecimento das imagens religiosas.

(...)

Após o Concílio de Trento (1545/1563), no intuito de reforçar a fé católica, a Igreja da Contra-Reforma reafirmou, através do culto das imagens, a exaltação dos dogmas negados pelo protestantismo. Várias devoções foram incentivadas, entre elas, a da Virgem Maria, dos anjos, dos santos mártires, penitentes e confessores, tornando extremamente densa a população celestial²⁴.

A Coleção de Imaginária do MDJ representa um pouco esta enorme variedade de invocações a que os fiéis costumam se apegar por uma escolha que se baseia na graça desejada — já que para cada mal há um defensor, para cada profissão um protetor e para cada tipo de pedido um santo *especialista* — ou na coincidência do seu nascimento com o dia do santo, o que o faz, muitas vezes, levar o nome do padroeiro. A relação próxima e afetiva do fiel com o santo podia tender para a cumplicidade desmedida e o desequilíbrio do tênue limite do respeito. Falando da escultura açoriana, Martins comenta que “*para forçar uma escultura a conseguir um milagre ou graça, esta*

podia ser colocada de costas e virada para uma parede, outras vezes ‘enforcada’ no tirante da casa, ou ‘afogada’ num recipiente com água”²⁵. Nada diferente, portanto, do tratamento dado atualmente para imagens de Santo Antônio, por exemplo, freqüentemente colocadas de cabeça para baixo, amarradas ou tendo seu Menino retirado.

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

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

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

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

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

A imagem I-120 é exemplo, ainda, de um expressivo conjunto de esculturas luso-orientais da Coleção. São vários os crucifixos a combinarem os materiais madeira e marfim, sendo este procedente do Oriente, em geral, da África — marfim mais claro — ou do Sri Lanka — o mais escuro e amarelado²⁹. A imaginária luso-oriental realizou sua produção em torno de inúmeras representações, entre elas, as Virgens, os Meninos Dormentes, Bons Pastores e, muito comumente, a “*Santa Maria Madalena reclinada à boa maneira hindu*”³⁰. No caso do Museu Dom José, a

presença do marfim nas imagens restringiu-se aos Crucifixos. A combinação de elementos orientais e europeus podem ser explicadas por três classes de produção: peças feitas por artistas com influência portuguesa; obras produzidas em territórios portugueses por artistas orientais separados do seu meio social e tradição religiosa; e trabalhos feitos por portugueses, segundo modelos orientais”³¹.

Uma evidência de composição a partir de um modelo oriental é a peça I-129 , com nítida tipologia oriental, que vai dos olhos mongolóides à maçã do rosto proeminente, do cabelo no estilo hindu ao nariz implantado na testa ³². Este Cristo possui ainda particularidades anatômicas, sendo extremamente delgado, como a aproveitar a ponta do dente do elefante — observe-se ainda a inclinação da peça, possivelmente devido a esse motivo —³³. Destacamos o perizônio ou cendal, tecido que recobre os quadris da imagem, ricamente trabalhado imitando rendilhado.

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

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

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

Esta, de nítida inspiração barroca, origina-se na tradição dos santos de roca ou de vestir, imagens executadas parcialmente em madeira — com destaque para as mãos, pés e rosto, onde a vestimenta era elaborada em tecido e os cabelos naturais contribuía para dar maior realismo às mesmas. Estas peças têm, normalmente, membros articulados, permitindo

variações nas posições e facilidade no vestir. Além disso, eram mais leves, para o transporte em procissões.

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

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

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

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

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

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

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

Numa classificação por gênero, os santos masculinos são mais freqüentes que as santas, o que consideramos explicável pela existência de inúmeras variações possíveis para a invocação

de Nossa Senhora que, de certa forma, supre esta religiosidade de cunho feminino — atendendo a pedidos relacionados à gestação, parto, maternidade, angústia com o sofrimentos dos filhos, etc.— além de ser uma intercessora mais próxima de Cristo.

Os santos mais freqüentes são Santo Antônio (19), São José (17), São Sebastião (15) e São Francisco (12). São invocações muito populares no Nordeste brasileiro, origem dos nomes de milhares de nordestinos e padroeiros de inúmeras paróquias. No caso do Ceará, destaca-se o São José como padroeiro do estado, cuja data, 19 de março, é aguardada com ansiedade como resposta definitiva para as dúvidas em relação as chuvas, e o São Francisco, motivo de uma das maiores tradições de peregrinação do estado, na devoção que leva os romeiros todos os anos à cidade de Canindé, por volta do 4 de outubro.

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

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

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

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

Neste tempo, a Capela de N. Sra. do Rosário dos Pretinhos, situada hoje no centro comercial de Sobral, servia aos homens e famílias de cor, tendo à frente de sua administração o Alferes Eusébio de Sousa Farias. Para garantir o sustento do culto desta Capela, o adminitrador (sic) propôs compra

das terras a Manoel de Sousa Leal, com o fim de construir bom patrimônio. Realmente assim aconteceu, a venda foi feita e as terras passaram a pertencer ao patrimônio da Capela de Nossa senhora do Rosário, em 1795.

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

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

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

“Alude-se assim a dois milagres que lhe são atribuídos: o primeiro, quando — surpreendido pelo superior — os alimentos que levava escondido transformaram-se em flores; o segundo: limpando os pratos e restos de comida, pensa na

fome dos pobres e percebe que ali estava o sangue dos mesmos, fato que se torna realidade ao apertar o esfregão e escorrer sangue (...)⁴⁷”

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

- Característica estilística:

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

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

peças se descobrirá a camada pictórica original sob várias repinturas.

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

Nesta coleção foi constatada a presença de uma tipologia que não correspondia às escolas pernambucana ou baiana, com a observação de fenótipos tipicamente regionais. Foi então aventada uma hipótese, pelo museólogo Osvaldo Gouveia Ribeiro, que considerava haver existido em Sobral ou região um ateliê de imaginária. A suspeita foi confirmada posteriormente ao encontrarmos, em julho de 1996, a seguinte inscrição na parte inferior da base do São Miguel Arcanjo (I-081): “*Firmino da Silva Amorim, o fez em janeiro de 1866. Filho de Pernambuco - Sobral*”, comprovando que a técnica, nitidamente pernambucana, estava sendo utilizada em contato com um modelo de tipologia regional.

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

Sendo as imagens em número considerável e, principalmente, de grande porte e boa qualidade, é possível ainda pensar em um imaginário que tenha na confecção das esculturas

sacras sua principal atividade (ou uma delas) e em um ateliê que, embora não registrado na historiografia local, fez-se conhecido o suficiente para encontrar demanda à sua produção.

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

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

A imagem em terracota de N. Sra. da Assunção (I-145), padroeira dos jesuítas, possui alguns traços de produção popular, donde se deduz uma produção local, não européia. Proveniente de Viçosa do Ceará, ela é, provavelmente, do séc. XVII, o que a torna contemporânea do aldeamento jesuítico da região (Serra da Ibiapaba) e permite pensar na produção de imagens em terracota no aldeamento. Na bibliografia consultada, não foi possível comprovar.

Perceber a existência de associações entre as peças da Coleção é, certamente, um dos mais gratos resultados deste trabalho. Foi possível, por meio de comparações de detalhes na fatura e decoração das imagens, remeter à existência de um

conjunto de peças provenientes de um único ateliê português, o de Antonio Pereira d'Abreu, no Porto. Algumas dessas imagens traziam etiquetas metálicas afixadas às bases, forma imediata de identificação. É o caso da N. Sra. da Piedade (I-087) e de um Crucifixo. Outras, não tendo esta verdadeira *autenticação*, apresentavam, porém indícios de uma origem similar.

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

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

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

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

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

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

Em relação à origem e procedência das peças da Coleção, pouquíssimas informações puderam ser obtidas. Além das imagens portuguesas às quais nos referimos, há aquelas que remetem às escolas pernambucanas ou baianas, as de tipologia

regional, e só. A procedência, isto é, o local anterior de guarda ou uso das peças, é mais raramente mencionada, o que vale para parte considerável do acervo do Museu.

Nosso trabalho, porém, conseguiu avançar neste sentido ao identificar, nas fotos anexas aos documentos que levaram ao tombamento da igreja de Almofala (Ceará- Brasil), semelhanças com imagens hoje pertencentes ao Museu Dom José. A comparação dessas fotos com o acervo, permitiu chegar à procedência, até então não registrada, de algumas imagens e até de peças de outras coleções, como um oratório e sua base, que haviam sido registrados no catálogo antigo do MDJ como oratório e sacrário.

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

Identificada sua procedência e sendo a maior parte delas de fatura popular, restaria ainda fazer um estudo sobre a

possibilidade de serem também produto de algum ateliê regional, questão que deixamos em aberto para pesquisas posteriores.

Notas:

1. FARGE, Arlette. *Le Goût de l'Archive*. Paris: Seuil, 1989. Tradução inédita: Márcia Machado. São Paulo: IEB/USP, 1996 (datil.). p. 10
2. Na ocasião, foram documentadas mais de 1200 peças, abrangendo 7 das coleções do museu: Imaginária, Mobiliário, Prataria, Cristal, Porcelana, Armaria e Pintura. Delas, somente algumas foram documentadas em sua totalidade, como a de Imaginária e Mobiliário.
3. Segundo o folder antigo do museu, intitulado “*Museu Diocesano de Sobral*” (s.d.).
4. Jornal “*Tribuna do Ceará*”, 05.02.1985.
5. Informações obtidas no já citado folder do museu, no jornal “*O Povo*” de 6 de janeiro de 1971 e em carta do próprio Adão Pinheiro à direção do museu, em 21 de março de 1962. Àquela época, as 23.527 peças do acervo estavam assim distribuídas: 19.102 moedas, 2.103 louças, 616 cristais, 431 peças de arte sacra, 376 utensílios indígenas, 110 móveis e 65 armas do império, além de 704 peças diversas não especificadas.
6. Av. Dom José, 878.
7. Como a cadeira de couro que teria sido utilizada pelo Pe. Antônio Vieira em Viçosa, em 1652 (Jornal “*O Povo*”, 02.08.1980)
8. Até 1983 haviam passado por ele 17.759 pessoas. Jornal “*Diário do Nordeste*”, 15.05.1983

9. A então diretora, Profa. Minerva Sanford, chegou a deflagrar uma séria campanha pela recuperação do prédio, em 1994, com a idéia também de fundação de uma sociedade de amigos do museu. Jornal “*Diário do Nordeste*”, 20.10.1994.
10. Elaborada pelas museólogas Kátia Filipini e Francisca Andrade sob orientação do Prof. Osvaldo Gouveia Ribeiro.
11. Exceto os dados sobre localização da peça (cidade/UF e endereço), visto que todo o acervo encontra-se reunido na própria sede do museu.
12. Daí constarem, para registro das dimensões, desde altura, largura e comprimento, a profundidade, diâmetro e peso.
13. Estas pesquisas tiveram como principais métodos e fontes a observação direta das imagens, a comparação das mesmas entre si e com peças de catálogos de outros museus ou bibliografia especializada, consulta à correspondência de D. José disponível no Museu — que incluía alguns termos de doação e recibos de transporte das peças, mas que, além de escassa, raras vezes possibilitava a identificação da peça mencionada — entre outros.
14. GIRÃO, Valdelice Carneiro. As charqueadas. *In*: SOUZA, Simone de (coord.). **História do Ceará**. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará/ Fund. Demócrito Rocha/ Stylus Comunicações, 1989. p. 63-78.
15. ROCHA, Herbert Vasconcelos. **Plano urbanístico para a zona central de Sobral**. V. I. Projeto de Graduação. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1990. p. 30.
16. GIRÃO, Valdelice Carneiro. **As oficinas ou charqueadas no Ceará**. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1995. p. 130-1.

17. Ocupações temporárias em grandes obras, tradicionalmente usadas no Nordeste para empregar a população rural sacrificada pelas secas.
18. ROCHA, Herbert Vasconcelos. op. cit. p. 87.
19. GIRÃO, Valdelice Carneiro. op cit. (1995). p. 113.
20. Idem, ibidem, p. 113.
21. Vide, p. ex., anúncios comerciais dos jornais Sobralense e A Consciência, com reiteradas ofertas de mercadorias recém-chegadas, especialmente víveres, tecidos, aviamentos, objetos de adorno e louças.
22. PANOFISKY, Erwin. **Estudos de iconologia, temas humanísticos na arte do renascimento**. Lisboa: Editorial Estampa Ltda., 1982. p. 19.
23. Os atributos são objetos simbólicos que, na imaginária, ajudam a identificar sua invocação, podendo ser atributos pessoais ou coletivos. Os coletivos, por serem comuns a muitos santos, não chegam a individualizá-los; os pessoais, relacionam-se a episódios específicos da vida ou morte de um santo, possibilitando sua identificação.
24. MUSEU de Arte Sacra do Carmo. **Catálogo**. Ouro Preto (MG): Fundação Roberto Marinho, 1987. Não pag.
25. MARTINS, Fco. Ernesto de Oliveira. **A escultura nos Açores**. Região Autônoma dos Açores: Sec. Regional da Educação e Cultura, 1983. p. 124.
26. MEDEIROS, Fernando de. O Cristo. *In*: **MUSEU de Arte Sacra de São Paulo — Cristos e Santos de Vestir**. São Paulo: Renovar, 1994. Não pag.

27. O Barroco, a arte da Contra-Reforma, profundamente ligada com a doutrina do Concílio de Trento, caracterizou-se pela conjugação de elementos sagrados e interpretações que beiravam o profano, sendo, a um só tempo, idealista e realista: *“Idealista porque animada por uma vontade de edificação e de emoção religiosa profunda, realista porque a técnica dos meios procura dar, pela forma, pela proporção, pela cor, uma impressão impiedosamente fiel do sofrimento físico, da dor, do pavor, e da morte”* — TAPIÉ, Victor. **Barroco e classicismo**. V. II. Lisboa: Ed. Presença, 1988. p. 143. Ver também: ZANINI, Walter (Coord.). **História geral da arte no Brasil**. Vol I. São Paulo: Instituto Walther Moreira Sales, 1983. p. 92- 214.
28. TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e. **Imaginária luso-oriental**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1983. p. LII.
29. Informação dada pelo prof. Osvaldo Gouveia Ribeiro. Transcrição da fita gravada no Museu em 22.06.1994.
30. MARTINS, Fco. Ernesto. op. cit. p. 330.
31. Idem, ibidem. p. 330.
32. Informação dada pelo prof. Osvaldo Gouveia Ribeiro. Transcrição da fita gravada no Museu em 22.06.1994.
33. Idem.
34. Sejam eles indo-portugueses, da costa indiana do Malabar; cingalo-portugueses, da ilha de Ceilão, atual Sri Lanka; sino-portugueses, da China ou nipo-portugueses, do Japão. — MARTINS, op. cit. p. 330.
35. Informação dada pelo prof. Osvaldo G. Ribeiro. Transcrição da fita gravada no Museu em 22.06.1994.

36. Representação do Cristo alvo de zombarias, durante a Paixão: coroado de espinhos, com manto vermelho curto e as mãos atadas segurando um feixe de cana em lugar de cetro. Também chamado Nosso Senhor da Cana Verde. CUNHA, Ma. José Assunção da. **Iconografia cristã**. Ouro Preto: UFOP/IAC, 1993. p. 35.
37. MUSEU de Arte Sacra do Carmo. op. cit. Não pag.
38. CÂNDIDO, Manuelina Ma. Duarte. "Devoção a Nossa Senhora da Conceição é secular". Jornal **Tribuna do Ceará**, Fortaleza, 08 de dez. 1993.
39. INSTITUTO do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais- IEPHA. **Caderno de Pesquisa 1-Iconografia da Virgem Maria**. Belo Horizonte: IEPHA, 1982. p. 15.
40. SADOC DE ARAÚJO, Pe. Fco. **Raízes portuguesas do Vale do Acaraú**. Fortaleza: Gráfica Editorial Cearense, 1991. p. 8.
41. FROTA, D. José Tupinambá da. **História de Sobral**. 2ª Edição. Fortaleza: Editora Henriqueta Galeno, 1974. p. 25.
42. INSTITUTO do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais- IEPHA, op. cit. p. 11.
43. Idem, ibidem. P. 15.
44. MARINO, João. **Iconografia de Nossa Senhora e dos santos**. São Paulo, Banco Safra- Projeto Cultural, 1996. p. 38.
45. CUNHA, Ma. José Assunção da. op cit, p. 24.
46. SADOC DE ARAÚJO, Pe. Fco. **História da cultura sobralense**. Sobral: Imprensa Universitária- UVA, 1978. p. 27.
47. **MUSEU de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia, O**. São Paulo: Banco Safra, 1987. p. 107.

48. MARINO, João. op. cit. p. 85-86 e CUNHA, Ma. José da Assunção. op. cit. p. 81.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Atingindo bem mais que sistemas classificatórios e tipológicos que terminam por originar exposições da mesma natureza, a Documentação museológica pode sugerir a articulação dos bens em torno de temas e problematizações. Partindo desta idéia e do desejo de dar prosseguimento à nossa primeira experiência de pesquisa em museu, para a Documentação do acervo do Museu Dom José, surgiu um trabalho que visava à interpretação do acervo como registro da História, enfim, fontes primárias.

Na aproximação com a Museologia, descobrimos serem ainda mais vastas as questões a serem refletidas a respeito daqueles objetos e das relações da sociedade com eles. Passamos a entendê-los como portadores de sentido, sentido este construído e atribuído no presente, não como valor intrínseco do objeto.

Mantivemos nossa busca, mas com a certeza de que nossa leitura seria ela também uma construção, portanto, parcial e

limitada. É, inclusive, de um ponto de vista muito pessoal que comentamos rapidamente a realidade de alguns dos museus do estado do Ceará: um olhar de visitante inquieta e, muitas vezes, insatisfeita; além do olhar de quem percebe nos bastidores algumas graves razões — mas não justificativas — da situação que se nos apresenta.

Como objeto particular de estudo, escolhemos a Coleção de Imaginária do Museu Dom José. Mergulhamos num universo de produção artística, circulação da ideologia católica e de seus símbolos; e vivência religiosa cotidiana. Vimos, não impressas nas esculturas, mas por seu intermédio, **Imagens de Vida, Trabalho e Arte** da sociedade a elas contemporânea. Vimos também, da sociedade mais recente, o desejo de *fetichizar* tais objetos, de dotá-los de uma aura emblemática, associando-os às suas figuras de destaque e deixando opacas as relações mais *cruas* de produção artesanal, consumo, aquisição para o museu que surgia, etc.

Mesmo a existência assistemática de dados relativos a procedência, época e modo de aquisição ou pesquisas anteriores sobre origem e autoria das peças, que por vezes pesou negativamente no trabalho, pode ser considerada elucidativa sobre a formação do Museu, denotando uma mentalidade comum à época, que privilegiava a quantidade do acervo e a exibição do objeto em si — realçando valores como a posse e a distinção sócio-

cultural que ela representava — sem atentar para a contextualização dos objetos.

Nosso trabalho, ao lançar estas questões e procurar avançar um pouco mais no entendimento desta Coleção e na exploração de suas possibilidades de abordagem, não pretendeu ser conclusivo. Os indícios levantados podem, cada um, sugerir novos rumos para pesquisas posteriores. Esta idéia exige também reverter a relação do museu com os pesquisadores, facilitando-lhes o acesso e apoiando-lhes as iniciativas das quais estará mais tarde se beneficiando.

Para o MDJ, dois fatores mostram-se ainda mais animadores neste sentido: a sua relação de proximidade e parceria com a Universidade Regional do Vale do Acaraú (UVA), cujos professores e estudantes, especialmente do curso de História, podem aí desenvolver inúmeros projetos — não só de pesquisa como de ensino e extensão universitária — e a idéia já bastante mencionada de formação de um Centro de Documentação e Pesquisa Histórica no museu, por iniciativa da Universidade.

Visto o interesse da UVA na concretização destes anseios e, particularmente, na produção do conhecimento histórico a partir da pesquisa do acervo do MDJ, resta aguardar decisões objetivas no sentido de dotá-lo de condições para isso, com ambientes mais apropriados — iluminação, mesas para

pesquisadores — biblioteca e, principalmente, horários mais amplos que aqueles destinados à visita.

Essas ações permitirão o surgimento de muitos outros trabalhos dos quais este pode ser apenas um aceno, ainda que de curto fôlego, não só por nossas limitações particulares e pela necessidade de deslocamento Fortaleza-Sobral, como pelo período adverso de sua execução, quando o fechamento do Museu exigia autorizações extraordinárias para o acesso.

Uma observação que cabe fazer para esta publicação refere-se à reinauguração do Museu, ocorrida em 24 de março de 1997, e à significativa visita que tem recebido, chegando a aproximadamente seis mil pessoas, em um ano. Consideramos relevante destacar deste número, o perfil de dois terços do total ser composto por estudantes, de todo o Ceará. Segundo ampla reportagem do jornal Diário do Nordeste de 13 de abril de 1998, além da exposição de longa-duração — à qual nos referimos na página 54, já pronta em agosto de 1996 e composta de três salas, com destaque para arte sacra e cenários oitocentistas — tiveram lugar várias outras exposições temporárias e são organizadas visitas especiais para o público estudantil. A reportagem destaca ainda as iniciativas recentes em torno da realização de informatização, pesquisas sobre o acervo e restauração de uma parcela do mesmo, aguardando sempre aprovação de projetos por parte do governo estadual.

Esperamos, portanto, um breve despertar das autoridades competentes para as necessidades de setores ainda obscuros da política cultural, para estes que não têm sido prioridade, que não possuem argumentos práticos para se beneficiar das leis de incentivo à cultura, que não estão na mídia, mas que são referenciais para os quais sempre se volta, nossos museus.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Apresentação:

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. "A pesquisa em Museologia,". **Ciências em Museus**, V. 1. p. 9-26. Belém: Museu Goeldi/ CNPq, 1991.

Introdução:

BUCAILLE, Richard; PESEZ, Jean-Marie. Cultura material. *In: **Homo-domesticação/ cultura material***. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1982. P. 11-47. Enciclopédia Einaudi, 16.

GOFF, Jacques Le. Memória. *In: **Memória-História***. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1984. p 11-50. Enciclopédia Einaudi, 1.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. O patrimônio cultural entre o público e o privado. *In: **O DIREITO à memória: patrimônio histórico e cidadania***. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/ Departamento de Patrimônio Histórico, 1992. p. 189-194.

- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira & identidade nacional**. 3ª ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, s.d. (1ª Ed. 1985).
- SANTOS, Maria Célia T. Moura. **Repensando a ação cultural e educativa dos museus**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1993.
- SUANO, Marlene. **O que é museu**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986. Col. Primeiros Passos, 182.

Capítulo 1 (e anexo 1):

- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993.
- BRUNO, Maria Cristina Oliveira. **Objeto de museu: do objeto testemunho ao objeto diálogo**. Palestra proferida na Reunião Regional da Associação Brasileira de Antropologia. Belém: 1993 (digitado).
- BRUNO, Maria Cristina Oliveira. "Museu universitário hoje. Painel: A pesquisa nos museus". **Ciências em Museus**, V. 4. p. 27-33. Belém: Museu Goeldi/ CNPq, 1992.
- CAMARGO-MORO, Fernanda de. **Museu: aquisição/ documentação**. Rio de Janeiro: Livraria Eça Editora, 1986.
- D'ALAMBERT, Clara Correia; MONTEIRO, Marina Garrido. **Exposição: materiais e técnicas de montagem**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

- FRONER, Yacy Ara. **Estudo referente ao tratamento de materiais arqueológicos e objetos de museus**. São Paulo: Museu de Arqueologia e Etnologia/Universidade de São Paulo, 1994. (digitado).
- GIRAUDY, Danièle e BOUILHET, Henri. **O museu e a vida**. Trad. Jeanne France Filiatre F. da Silva. Rio de Janeiro: Fund. Nacional Pró-Memória, 1990.
- GREGOROVÁ, Ana. "A discussão da Museologia como disciplina científica". **Cadernos Museológicos**. V. 3. p. 45-50. Rio de Janeiro: Secretaria de Cultura da Presidência da República/ Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, 1990.
- HUYSEN, Andreas. "Escapando da amnésia". **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. V. 23. p. 35-57. Rio de Janeiro: IPHAN/ MinC, 1994.
- JEUDY, Henri-Pierre. **Memórias do social**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.
- ICOM/ Comitê Nacional Brasileiro- I Encontro Nacional do ICOM-Brasil. **Museus e Comunidades no Brasil- Realidade e Perspectivas: Documento Final**. Petrópolis: Museu Imperial, 1995. (digitado).
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. "A História, cativa da memória?". **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. V. 34. p. 9-23. São Paulo: IEB/ Universidade de São Paulo, 1992.
- MENSH, Peter van; POUW, Piet J. M. e SCHOUTEN, Frans F. J.. "Metodologia da Museologia e treinamento profissional". **Cadernos Museológicos**. V. 3. p. 57-66. Rio de Janeiro: Secretaria de Cultura da

Presidência da República/ Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, 1990.

MOTTA, Ariadne Barbosa de Sousa. **Manual de manutenção de obras de arte para encarregados de igrejas e casas históricas**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1996.

RESCALA, João José. **Restauração de obras de arte: pintura, imaginária, obras de talha**. Salvador: UFBA, 1985.

RÚSSIO GUARNIERI, Waldisa. "Conceito de cultura e sua interrelação com o patrimônio cultural e a preservação". **Cadernos Museológicos**. V 3. p. 7-12. Rio de Janeiro: Secretaria de Cultura da Presidência da República/ Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, 1990.

RÚSSIO, Waldisa. Cultura, patrimônio e preservação (Texto III). *In*: ARANTES, Antônio Augusto (org.). **Produzindo o passado: estratégias de construção do patrimônio cultural**. São Paulo: CONDEPHAAT/ Ed. Brasiliense, S.A., 1994. p. 59-78.

SANTOS, Maria Célia T. Moura. **Repensando a ação cultural e educativa dos museus**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1993.

SCHEINER, Tereza Cristina. "Museus universitários: educação e comunicação". **Ciências em Museus**, V 4. p. 15-19. Belém: Museu Goeldi/ CNPq, 1992.

SOLA, Tomislav. "Contribuição para uma possível definição de Museologia". **Cadernos Museológicos**. V. 3. p. 73-8. Rio de Janeiro: Secretaria de Cultura da Presidência da República/ Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, 1990.

Capítulo 2:

- CUNHA, Ma. José Assunção da. **Iconografia cristã**. Ouro Preto: UFOP/IAC, 1993.
- FARGE, Arlette. **Le goût de l'archive**. Paris: Seuil, 1989. Tradução inédita: Márcia Machado. São Paulo: IEB/USP, 1996 (datil.).
- FROTA, D. José Tupinambá da. **História de Sobral**. 2ª Edição. Fortaleza: Editora Henriqueta Galeno, 1974.
- GIRÃO, Valdelice Carneiro. As charqueadas. *In*: SOUZA, Simone de (coord.). **História do Ceará**. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará/ Fund. Demócrito Rocha/ Stylus Comunicações, 1989. p. 63-78.
- GIRÃO, Valdelice Carneiro. **As oficinas ou charqueadas no Ceará**. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1995.
- INSTITUTO do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais- IEPHA. **Caderno de Pesquisa 1-Iconografia da Virgem Maria**. Belo Horizonte: IEPHA, 1982.
- MARINO, João. **Iconografia de Nossa Senhora e dos santos**. São Paulo, Banco Safra- Projeto Cultural, 1996.
- MARTINS, Fco. Ernesto de Oliveira. **A escultura nos Açores**. Região Autônoma dos Açores: Sec. Regional da Educação e Cultura, 1983.
- MEDEIROS, Fernando de. O Cristo. *In*: **MUSEU de Arte Sacra de São Paulo — Cristos e Santos de Vestir**. São Paulo: Renovar, 1994.
- PANOFKY, Erwin. **Estudos de iconologia, temas humanísticos na arte do renascimento**. Lisboa: Editorial Estampa Ltda., 1982.

MUSEU de Arte Sacra do Carmo. **Catálogo**. Ouro Preto (MG): Fundação Roberto Marinho, 1987.

MUSEU de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia, O. São Paulo: Banco Safra, 1987.

MUSEU Diocesano Dom José. **Catálogo**. Fortaleza: Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará, 1982.

ROCHA, Herbert Vasconcelos. **Plano urbanístico para a zona central de Sobral**. V. I. Projeto de Graduação. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1990.

SADOC DE ARAÚJO, Pe. Fco. **História da cultura sobralense**. Sobral: Imprensa Universitária- UVA, 1978.

SADOC DE ARAÚJO, Pe. Fco. **Raízes portuguesas do Vale do Acaraú**. Fortaleza: Gráfica Editorial Cearense, 1991.

TAPIÉ, Victor. **Barroco e classicismo**. V. II. Lisboa: Ed. Presença, 1988.

TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e. **Imaginária luso-oriental**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1983.

ZANINI, Walter (Coord.). **História geral da arte no Brasil**. V. I. São Paulo: Instituto Walther Moreira Sales, 1983.

JORNAIS

Diário do Nordeste, Fortaleza, 15.05.1983.

Diário do Nordeste, Fortaleza, 20.10.1994.

Diário do Nordeste, Fortaleza, 13.04.1998.

O Povo, Fortaleza, 06.01.1971.

O Povo, Fortaleza, 02.08.1980.

Tribuna do Ceará, Fortaleza, 05.02.1985.

Tribuna do Ceará, Fortaleza, 08.12.1993.

Jornal Sobralense, Sobral.

Jornal A Consciência, Sobral.

DOCUMENTOS

Transcrição da fita gravada no Museu em 22.06.1994. Comentários do Prof. Osvaldo Gouveia Ribeiro.

Folder antigo do museu: “*Museu Diocesano de Sobral*” (s.d.).

Carta de Adão Pinheiro à direção do museu, em 21 de março de 1962.

Pasta a respeito da igreja de Almofala- CE, arquivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)- 4ª. CR, sede de Fortaleza.

ANEXOS

ANEXO 1

Procuramos aqui relacionar uma série de cuidados preventivos, visto que as maiores ações danosas aos bens culturais móveis têm sido causadas pelo manuseio incorreto e tentativas de conserto por não-especialistas ⁴⁹:

Cuidados no transporte e manuseio das peças:

- limpeza das mãos, uso de luvas finas, proteção de partes frágeis, remoção de partes soltas para o transporte;
- transporte calmo, uma peça de cada vez e em sua posição original;
- verificação prévia da qualidade das embalagens e desobstrução do trajeto;

108 **CADERNOS DE SOCIOMUSEOLOGIA Nº12**

- número adequado de pessoas para o transporte e apenas uma coordenando.

Cuidados com o vandalismo:

- evitar tumulto e grande concentração de pessoas em volta de um objeto;
- utilização de cordões de isolamento e vigilância, caso necessário;
- uso de anúncios educativos, caso não seja possível tocar as peças;
- limpeza e organização do ambiente;
- adoção de Livros de Assinaturas e caixas de sugestões para as pessoas registrarem sua presença de maneira mais conveniente que nas paredes ou objetos;
- vistorias regulares na exposição e reserva técnica.

Não tentar executar consertos sem orientação técnica de um restaurador. As intervenções podem causar efeitos irreversíveis e apenas “*maquiar*” o problema, sem contribuir para a conservação do objeto:

- não pintar ou envernizar;
- nunca colar parte quebradas (mas guardá-las junto com a peça original, de preferência presa com linha ou cadarço brancos);

- não tentar substituir partes estragadas por novas ou preencher furos com massa ou cola;
- não utilizar receitas caseiras para tirar manchas ou eliminar ataques de insetos.

Prevenção de danos causados por animais:

- manutenção da limpeza e arejamento, vistorias regulares; - isolamento das peças do acesso de insetos e outros animais e de depósitos de alimentos; afastamento de ambientes quentes e úmidos;
- uso de inseticidas em pó e veneno para ratos (com orientação técnica);
- afastamento de ambientes quentes e úmidos;
- não tentar tratar as peças sem orientação, especialmente com o querosene, extremamente prejudicial às pinturas e metais;

Verificação periódica das bases de sustentação, prateleiras, escadas, estruturas do teto e posição dos objetos;

Estratégia de remoção rápida dos objetos em caso de incêndio ou alagamento, com um líder previamente escolhido para a orientação do salvamento;

Cuidados com o acondicionamento dos objetos:

“A guarda incorreta causa danos tão ou mais sérios que o próprio uso ou exposição indevidos”⁵⁰.

- a limpeza e vistoria regulares continuam sendo primordiais;
- atentar para a ventilação, não abafar qualquer material, especialmente com plásticos;
- forrar gavetas e prateleiras com papel de seda ou tecido branco;
- nunca empilhar objetos, não encostá-los uns nos outros;
- guardar peças mais leves na parte superior do móvel e as mais pesadas embaixo;
- não guardar próximo a fiações elétricas, encanamentos ou áreas de maior movimento, observar possíveis goteiras ou infiltrações;
- limpar o objeto antes de guardar;
- manter fácil o acesso para peças de uso freqüente;

Tomar especial cuidado com imagens usadas em procissões, no transporte ou ao prender a peça, evitar arranhar ou forçar a madeira;

Quanto à higiene:

- evitar o acúmulo de poeira com limpeza a seco (com pano fino e que não solte pêlo) se a peça não tiver pintura ou douramento — atenção

redobrada com o estado de conservação da pintura, antes de executar a limpeza;

- nunca utilizar água, sabão, solvente ou qualquer outro produto;

- não usar espanadores, em caso de peças policromadas, usar pincéis ou trinchas macios;

*“Lembre-se sempre de que restaurar é diferente de consertar, e as obras de arte só devem ser restauradas”*⁵¹.

Notas:

49. MOTTA, Ariadne Barbosa de Sousa. **Manual de Manutenção de Obras de Arte para Encarregados de Igrejas e Casas Históricas**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1996. — Privilegiamos aqui os cuidados que se aplicam ao nosso objeto de estudo e seu material por excelência, a madeira com policromia. Os interessados devem procurar este e outros manuais para maior

detalhamento ou informações acerca de outros objetos e materiais.

50. Idem, p. 36.

51. Idem, p. 109. Para um aprofundamento das questões relacionadas à conservação e restauração desses objetos, sugerimos: RESCALA, João José. **Restauração de Obras de Arte: Pintura, Imaginária, Obras de Talha**. Salvador: UFBA, 1985. Numa linguagem mais técnica, trata não tanto da prevenção mas dos danos e das possíveis intervenções de restauro.

ANEXO 2

ANEXO 3

**QUADROS PARA A ANÁLISE DE CONJUNTO
DA COLEÇÃO DE IMAGINÁRIA DO MUSEU
DOM JOSÉ**

O quadro para análise de conjunto da Coleção de Imaginária do Museu Dom José que consta da monografia original foi desdobrado em dois somente por questão de espaço na atual publicação, devendo ambos serem entendidos como partes de um mesmo recurso para sua interpretação.

A legenda referente aos dois encontra-se ao final do 2º quadro.

Quadro 1

Título	Origem	Época	Procedência
001. São Domingos de Gusmão	-	Provavelmente, séc. XIX	-
002. São Sebastião	-	XIX	-
003. Santa Quitéria	-	XVII	Capela de S. José Patriarca
004.			
005. Nossa Sra. com o Menino (do Parto ou da Apresentação)	PE	início do XIX	-
006. Santa Luzia	-	XIX	-
007. Santa Luzia	-	XVIII	-
008. Cinco Mártires Franciscanos	-	XIX	-
009. São João Evangelista	-	XIX	-
010. São João Evangelista ?	Portugal	XVIII/XIX	-
011. Passos da Paixão	-	XIX	-
012. Virgem Mártir	-	XIX	-
013. Virgem Mártir	-	XIX	-
014. Nossa Sra. com o Menino	-	XIX	-
015. São Benedito	-	XIX	Igreja de Almofala (CE)
016. São Benedito	-	XIX	-

017. São Benedito	-	XIX	-
018. São Benedito	-	início do XIX	-
019.			
020. São Benedito	-	XIX	-
021. Santo Bispo	-	XIX	-
022. São Joaquim	PE ou BA ²	XIX	-
023. Cabeça de Cristo	-	XIX	-
024. São Bento	-	XIX	-
025. São Bento	-	XIX	-
026. Ecce Homo	-	Provavelmente, séc. XX	-
027. Nossa Sra. com o Menino	-	XVIII	-
028. Nossa Sra. da Conceição	-	XVIII	-
029. São Paulo	-	XIX ?	-
030. São Miguel Arcanjo	-	XIX	-
031. São Francisco de Assis	-	XIX	-
	Título	Origem	Época
			Procedência
032. São Francisco de Assis	-	XIX	-
033. São Francisco de Assis	-	XIX	-
034. São Francisco	-	XIX	-
035. São Francisco	-	XIX	-
036. São Francisco de Assis	-	XIX	-
037. São Francisco	-	XIX	-
038. Santo Cardeal	-	XIX	-
039. São João Nepomuceno	-	XIX	-
040. São Francisco	-	XIX	-
041. N. Sra. com o Menino	-	XIX	-
042. N. Sra. da Conceição	-	XIX	-
043. N. Sra. da Conceição	-	XIX	-
044. N. Sra. da Conceição	-	XIX	-
045. N. Sra. da Conceição	-	XIX	-
046. N. Sra. da Conceição	-	XIX	-
047. N. Sra. da Conceição	-	XIX	-
048. N. Sra. da Conceição	-	XIX	-
049. N. Sra. da Conceição	-	XIX	-
050. N. Sra. da Conceição	-	XIX	-
051. Nossa Senhora do Parto	-	XIX	-
052. Nossa Senhora do Rosário	-	XIX	-
053. N. Sra. da Conceição	-	XVIII ?	-
054. N. Sra. da Conceição	PE ?	XIX	-

055. N. Sra. da Conceição	-	XIX	-	
056. N. Sra. da Conceição	-	XIX	-	
057. N. Sra. da Conceição	-	XIX	-	
058. N. Sra. da Conceição	-	XIX	-	
059. N. Sra. da Conceição	-	XIX	-	
060. N. Sra. da Conceição	-	XIX	-	
061. N. Sra. da Conceição	-	XIX	-	
062. N. Sra. da Conceição	-	XVIII/XIX	-	
063. N. Sra. da Conceição	-	XIX	-	
064. N. Sra. da Conceição	-	XIX	-	
065. N. Sra. da Conceição	-	XIX	-	
066. N. Sra. da Conceição	-	final do XVIII	-	
067. N. Sra. da Conceição	-	XIX	-	
068. N. Sra. da Conceição	-	XIX	-	
069. N. Sra. da Conceição	-	XIX	-	
070. N. Sra. da Conceição	-	XIX	-	
	Título	Origem	Época	Procedência
071. N. Sra. da Conceição	Porto/P.	XIX	-	
072. N. Sra. da Conceição	-	XIX	-	
073. Nossa Senhora ?	-	XIX	-	
074. ?		XIX		
075. N. Sra. da Assunção	-	XVIII/XIX	-	
076. N. Sra. da Conceição	-	XIX	-	
077. Cristo Ressuscitado ¹	-	XIX	Matriz de Sobral ²	
078 São Pedro	-	XIX	-	
079. São Miguel Arcanjo	-	XVIII	Igreja de Almofala (CE)	
080. São Miguel Arcanjo	-	XIX	-	
081. São Miguel Arcanjo	* ³	XIX	-	
082. São Miguel Arcanjo	-	XIX	-	
083. Sagrado Coração de Jesus	-	XIX	-	
084. Sagrado Coração de Jesus	-	XIX	-	
085. N. Sra. com o Menino	-	início do XIX	-	
086. Nossa Senhora da Piedade	-	XVIII	-	
087. Nossa Senhora da Piedade	Porto/ P.	XIX	-	
088. Nossa Senhora da Piedade	-	XVIII	-	
089. Nossa Senhora do Carmo	-	XIX?	-	
090. N. Sra. com o Menino	-	final do XVIII	-	
091. Santa Rita	-	XVIII/XIX	-	
092. Palma Busto Evangelista	-	XIX	-	

093. Palma Busto Evangelista	-	XIX	-
094. Santana com a Virgem	-	XIX	-
095. Santana Mestra	-		-
096. Santana Mestra	-	XIX	-
097. Santana Mestra	-	XIX	-
098. Santana Mestra	-	XIX	-
099. Santana Mestra	-	XIX	-
100. Menino Jesus	-	XIX	-
101. Santana Mestra	-	XIX	-
102. Santana Mestra	-	XIX	-
103. Apóstolo	-	XIX	-
104. São José de Botas	-	XIX	-
105. Santo Evangelista	-		-
106. São Joaquim	-	XIX	-
107. Sagrado Coração de Maria	-	XIX	-
108. Sagrado Coração de Maria	-	XIX	-
Título	Origem	Época	Procedência
109. Sagrado Coração de Maria	-	XIX	-
110. N. Sra. da Boa Hora	-	XIX	-
111. N. Sra. com o Menino	-	XIX	-
112. Nossa Senhora do Carmo	-	XIX	-
113. N. Sra. com o Menino	-	final do XVIII	-
114. N. Sra. com o Menino	-	XIX	-
115. N. Sra. com o Menino	-	final do XVIII	-
116. N. Sra. com o Menino	PE ?	final do XVIII	-
Nossa Senhora com o Menino (ou do Rosário)	-	final do XVIII	-
118. São Benedito	-	XIX	-
119. Nossa Senhora do Rosário	PE	final do XVIII	-
120. Crucifixo	Europa	XIX	-
121. Crucifixo	-	XIX	-
122. Crucifixo	-	XIX	-
123. Crucifixo	-	XIX	-
124. Crucifixo	-	XIX	-
125. Crucifixo	-	XIX	-
126. Crucifixo	-	XIX	Antiga Matriz de Sobral
127. Crucifixo			
128. Crucifixo			
129. Crucifixo de pousar	Indo-português	início do XVIII	-

130. Crucifixo	-	XIX	-
131. Crucifixo	Porto/ Portugal.	XIX	-
132. Crucifixo	-	XIX	-
133. Crucifixo de pousar	-		-
134.			
135. Crucifixo	-	XIX	-
136. Crucifixo	-	XVIII/XIX	-
137. Crucifixo	-	XIX	-
138. Crucifixo	Portugal?	XIX	-
139. N. Sra. com o Menino	-		-
140. Santa Isabel de Portugal	-	XIX	-
141. São Roque	Portugal	XIX	-
142. São Jerônimo	Porto/P.	XIX	-
143. São Domingos de Gusmão	Portugal	XIX	-
144. São José com o Menino	Portugal	XIX	-
	Título	Origem	Época
145. N. Sra. da Assunção	-	XVII	Viçosa/CE
146. São João	Portugal	XIX	-
147. Nossa Senhora de Nazaré	Portugal?	XIX	-
148. N. Sra. com o Menino	-	XIX	-
149. São Sebastião	-	XIX	-
150. São Sebastião	-	XIX	-
151. São Sebastião	-	XIX	-
152. Santo Antônio	-	XIX	-
153. Nossa Senhora da Glória	-	XIX	-
154. N. Sra. da Conceição	-	XIX	-
155. São Pedro	-	XIX ?	-
156. N. Sra. com o Menino	-	XIX	-
157. N. Sra. com o Menino	-	XIX	-
158. N. Sra. com o Menino	-	XIX	-
159. N. Sra. com o Menino	-	XIX	-
160. Virgem Mártir	-	Final do XVIII	-
161. N. Sra. com o Menino	-	XIX	-
162. Nossa Senhora	-	XIX	-
163. N. Sra. com o Menino	-	XIX	-
164. São João Evangelista	-	XIX	-
165. Nossa Senhora ?	-	XIX	-
166. Crucifixo	-	XIX	-
167. Nossa Senhora ?	-	XX	-

168. São José	-	XIX	-	
169. São José	-	XIX	-	
170. São José	-	XIX	-	
171. São José	-	XIX	-	
172. São José	-	XIX	-	
173. São José	-	XIX	-	
174. São José	-	XIX	-	
175. São José	-	XIX	-	
176. São José	-	XIX	-	
177. São José	-	XIX	-	
178. São José	-	XIX	-	
179. São José	-	XIX	-	
180. São José	-	início do XIX	-	
181. São José	-	XIX	-	
182. São José	-	XIX	-	
183. Menino Jesus	-	XIX	-	
	Título	Origem	Época	Procedência
184. Menino Jesus		Portugal?	XIX	-
185. Menino Jesus		-	XIX	-
186. Menino Jesus		-	XIX	-
187. Menino Jesus		-	XIX	-
188. Menino Jesus		-	XIX	-
189. São José		-	XIX	-
190. São José		-	XIX	-
191. Sant' Ana Mestra		-	XIX	-
192. Sant' Ana Mestra		-	XIX	-
193. Sant' Ana Mestra		-	XIX	-
194. Crucifixo		-	XIX	-
195. Crucifixo		-	XIX	-
196. Crucifixo		-	XIX	-
197. Crucifixo de Pousar		-	XIX	-
198. Crucifixo		-	XIX	-
199. Crucifixo		-	XIX	-
200. Crucifixo de Pousar		-	XIX	-
201. Santa Teresa		-	XIX	-
202. Crucifixo		-	XIX	-
203.				
204. Crucifixo		-	XIX	-
205. Cruz sem Cristo		-	XIX ?	-
206. Crucifixo		Porto/ P	XIX	-

207. Crucifixo			-
208. Crucifixo	-	XIX	-
209. Crucifixo	-	XIX ?	Matriz de Sobral ⁶
210. Crucifixo	-	XIX	-
211.	-		
212.			
213. Cabeças de Anjo		XIX	Igreja de Almofala (CE)
214.			
215.			
216. ?	-		
217. ?	-		
218. Senhor dos Passos	-		Matriz de Camocim
219. São Sebastião	-	XIX	-
220. Crucifixo	-	XIX	-
221. Crucifixo de Pousar	-	XIX ?	-
222. Crucifixo	-	XIX	-
Título	Origem	Época	Procedência
223. Crucifixo	-	XIX	-
224. Crucifixo	-	XIX	-
225. Crucifixo	-	XIX	-
226. Crucifixo	-	XIX ?	-
227. Crucifixo	-	XIX	-
228. Crucifixo de Pousar	-	XIX	-
229. Crucifixo	-	XIX	-
230. Crucifixo	-	XIX	-
231. Crucifixo	-	XIX	-
232. Crucifixo de Pousar	-	XIX ?	-
233. Crucifixo	-	XIX	-
234. Crucifixo	-	XIX	-
235. Conjunto Calvário	-	XIX	-
236. Cristo	-	XIX	-
237. Cristo	-	XIX	-
238. Crucifixo	-	XIX	-
239. Crucifixo	-	XIX	-
240. Cruz	-	XIX	-
241. Cruz	-	XIX	-
242.			
243. Crucifixo sem Cristo	-	?	-
244. Crucifixo	-	XIX	-

245. Cruz	-	XIX	-
246. Crucifixo	-	XIX	-
247. Crucifixo sem o Senhor	-		-
248. Cruz	-		-
249. Cruz	-		-
250. Cruz	-		-
251. Cruz	-		-
252. Cruz de Pendurar	-		-
253. Cruz	-		-
254. Vara Crucífera	-		-
255. Cruz	-	XIX	-
256. Cruz	-	XIX	-
257. Santa Bárbara	-	XVIII	-
258. Apóstolo	-		-
259.			-
260. Crucifixo sem Cristo	-	XIX	-
261. Nossa Senhora ?	-		-
Título	Origem	Época	Procedência
262. Senhor dos Passos	-	XIX	Antiga matriz de Palma, hoje Coreau (1870)
263. Crucifixo	-	XIX	-
264. Crucifixo	-	XIX	-
265. Crucifixo	-	XIX	-
266. Crucifixo	-	XIX	-
267. São Sebastião	-	XIX	-
268. São Sebastião	-	XIX	-
269. São Sebastião	-	XIX	-
270. São Sebastião	-	XIX	-
271. São Sebastião	-	XIX	-
272. São Sebastião	-	XIX	-
273. São Sebastião	-	XIX	-
274. São Sebastião	-	XIX	-
275. São Sebastião	-	XIX	-
276. Santo Antônio	-	XIX	-
277. Santo Antônio	-	XIX	-
278. Santo Antônio	-	XIX	-
279. Santo Antônio	-	XIX	-
280. Santo Antônio	-	XIX	-
281. Santo Antônio	-	XIX	-
282. Santo Antônio	-	XIX	-

283. Santo Antônio	-	XIX	-
284. Santo Antônio	-	XIX	-
285. Santo Antônio	-	XIX	-
286. Santo Antônio	-	XIX	-
287. Santo Antônio	-	XIX	Viçosa-CE ⁷
288. Santo Antônio	-	XIX	-
289. Santo Antônio	-	XIX	-
290. Santo Antônio	-	XIX	-
291. Santo Antônio de Pádua	-	XIX	-
292. Santo Antônio	-	XIX	-
293. Santo Antônio	-	XIX	-
294. Santo Antônio	-	XIX	-
295. São Diogo	-	XIX	-
296. São João	-	XIX	-
297. São Isidro	-	XIX	-
298. São Isidro	-	XIX	-
299. Anjo?	-	XIX	-
Título	Origem	Época	Procedência
300. Virgem Mártir	-	XIX	-
301. Santo ?	-	XIX	-
302. Santo ?	-	XIX	-
303. Santo ?	-	XIX ?	-
304. Nossa Senhora do Rosário	-	XIX	-
305. Nossa Senhora do Rosário	-	XIX	-
306. Nossa Senhora do Rosário	-	XIX	-
307. São Sebastião	-	XIX	-
308. Santo ?	-	XIX	-
309. Santo ?	-	XIX	-
310. São Miguel Arcanjo	-	XIX	-
311. Santo ?	-	XIX	-
312. Santa Rita ?	-	XIX	-
313. Santa Rita	-	XIX	-
314. São João	-	XIX	-
315. Santo ?	-	XIX	-
316. Santo ?	-	XIX	-
317. Menino Jesus	-	XIX	-
318. São Domingos	-	XIX	-
319. São Domingos	-	XIX	-
320. São Domingos	-	XIX	-
321. São Domingos	-	XIX	-

322. São Domingos	-	XIX	-
323. São Domingos	-	XIX	-
324. N. Sra. com o Menino	-	XIX	-
325. Pomba	-	XIX	-
326. Pomba	-	XIX	-
327. Pomba	-	XIX	-
328. Pomba	-	XIX	-
329. Sagrada Família	-	XIX	-
330. Nossa Senhora da ?	-	XIX	-
331. São Benedito	-	XIX	-
332. São Benedito	-	XIX	-
333. São Benedito	-	XIX	-
334. Santo ?	-	XIX	-
335. São Francisco	-	XIX	-
336. São Francisco	-	XIX	-
337. São Francisco	-	XIX	-
338. São Francisco	-	XIX	-

Quadro 2

Nº	Material/ Técnica	Dimensões	Estado de conservação	Característica estilística
001	Madeira policromada	46,0x20,5	Bom	
002	Madeira policromada	27,5x 8,5	Regular	
003	Barro cozido e policromado	24,5x 11,5	Regular	
004				
005	Madeira policromada	35,0x 18,0	Bom	
006	Madeira policromada	46,0x 19,5	Bom	
007	Terracota	25,0x 15,0	Bom	Semi-erudita
008	Madeira policromada	22,5x 20,0		
009	Madeira policromada	35,0x 13,5		
010	Madeira policromada	27,0x 13,0	Bom	
011	Madeira policromada	* ¹	Bom	Popular
012	Madeira policromada	27,9x 9,2	Bom	Erudita
013	Madeira policromada	32,0x 17,0	Bom	Popular
014	Madeira policromada	19,7x 11,7	Bom	
015	Madeira policromada	46,5x 14,5	Bom	
016	Madeira policromada	46,5x 17,0	Bom	
017	Madeira policromada	38,0x 14,0	Bom	
018		31,2x 14,0		

019				
020	Madeira policromada	37,0x 14,3	Regular	Popular
021	Madeira policromada	58,0x 21,5	Bom	Semi-erudito
022	Madeira policromada	48,0x 18,0	Bom	Erudito
023	Madeira policromada	30,5x 24,2	Bom	
024	Madeira policromada	71,0x 33,0	Bom	Semi-erudito
025		24,5x 11,0	Bom	
026	Gesso moldado policromado	70,6x 17, 4	Bom	
027	Madeira policromada	26,0x 10,0	Bom	
028	Madeira policromada	94,2x 43,0	Bom	Erudita
029	Barro cozido policrom.		Bom	Semi-erudito
030	Madeira policromada	115,0x 59,0	Regular	Erudito
031	Madeira policromada	86,0x 23,0	Bom	Semi-erudito
032	Madeira policromada	66,7x 21,4	Bom	Erudito
033	Madeira policromada	20,0x 8,2	Bom	Popular
034	Madeira policromada	26,1x 14,8	Bom	Erudito
Nº	Material/ Técnica	Dimensões	Estado de conservação	Característica estilística
035	Madeira policromada	18,7x 13,5	Bom	Erudito
036	Madeira policromada	26,9x 10,8	Bom	Popular
037	Madeira policromada	37,3x 14,4	Bom	Popular
038	Madeira policromada	28,1x 12,0		
039	Madeira policromada	24, 5x 8,5	Bom	
040	Madeira policromada	42,5x 22,3	Bom	Semi-erudita
041	Madeira policromada	105,0x 47,0	Bom	
042	Madeira policromada	17,0x 7,3	Bom	Semi-erudita
043	Madeira policromada	27,0x 11,0	Bom	Semi-erudita
044	Madeira policromada	35,0x 13,0	Bom	Semi-erudita
045	Madeira policromada	45,0x 20,0	Bom	Erudita
046	Madeira policromada	45,8x 17,5	Bom	Semi-erudita
047	Madeira policromada	19,5x 8,0	Bom	Popular
048	Madeira policromada	26,5x 12,0	Bom	Semi-erudita
049	Madeira policromada	29,0x 10,5	Regular	Semi-erudita
050	Madeira policromada	37,0x 14,5	Bom	Popular
051	Madeira policromada	66,5x 21,0	Bom	Erudita
052	Madeira policromada	52,2x 17,0	Bom	Popular
053	Alabastro policromado	27,7x 10,5	Bom	
054	Madeira policromada	77,5x 33,5	Bom	Erudita
055	Madeira policromada	33,5x 12,0	Regular	
056	Madeira policromada	49,5x 23,0	Bom	Popular

057	Madeira policromada	34,5x 13,7	Bom	Semi-erudita
058	Madeira policromada	26,0x 11,5	Bom	Semi-erudita
059	Madeira policromada	29,8x 11,0	Regular	
060	Madeira policromada	22,0x 10,5	Regular	
061	Barro policromado	10,0x 5,0	Bom	Popular
062	Madeira policromada	62,0x 26,3	Regular	Erudita
063	Madeira policromada	31,8x 14,5	Bom	
064	Madeira policromada	57,0x 22,0	Bom	Semi-erudita
065	Madeira policromada	30,5x 12,7	Bom	Semi-erudita
066	Madeira policromada	49,5x 24,5	Bom	Erudita
067	Madeira policromada	28,0x 9,5	Regular	Semi-erudita
068	Madeira policromada	26,0x 11,0	Bom	Popular
069	Madeira policromada	62,0x 25,5	Regular	Erudita
070	Madeira policromada	46,2x 21,0	Bom	Semi-erudita
071	Madeira policromada	31,0x 14,0	Regular	Erudita
072	Madeira policromada	23,5x 8,5	Bom	
Nº	Material/ Técnica	Dimensões	Estado de conservação	Característica estilística
073	Madeira policromada	33,2x 15,0	Bom	
074	Madeira policromada	19,0x 8,5		
075	Madeira policromada	36,0x 15,5	Bom	
076	Madeira policromada	37,5x 17,0	Bom	
077	Madeira policromada		Bom	Semi-erudito
078	Madeira policromada	95,5x 36,0	Bom	Erudito
079	Madeira policromada	60,5x 38,0	Regular	Semi-erudito
080	Madeira policromada	70,0x 37,0	Bom	Semi-erudito
081	Madeira policromada	97,2x 50,5	Bom	Semi-erudito
082	Madeira policromada	92,8x 46,7	Bom	Semi-erudito
083	Madeira policromada	77,0x 31,5	Ruim	
084	Madeira policromada	101,5x 48,0	Bom	
085	Madeira policromada	99,0x 52,0	Ruim	
086	Barro cozido policrom.	33,5x 24,0	Bom	Popular
087	Madeira policromada	30,0x 24,0	Bom	
088	Madeira policromada	25,0x 17,5	Regular	
089	Madeira policromada	106,5x 45,0	Regular	
090	Madeira policromada	96,5x 51,5	Regular	
091	Madeira policromada	57,0x 26,0	Bom	Semi-erudito
092	Madeira policromada	70,0x 34,5	Bom	Semi-erudita
093	Madeira policromada	70,3x 31,0	Bom	Semi-erudita
094	Madeira policromada	55,5x 23,0	Regular	

095	Madeira policromada	25,4x 12,0	Bom	Popular
096	Madeira policromada	28,8x 13,6	Bom	
097	Madeira policromada	64,5x 28,0	Bom	
098	Madeira policromada	78,0x 38,4	Regular	
099	Madeira policromada	24,5x 14,5	Regular	
100	Madeira policromada/ metal	23,0x 12,0	Bom	
101	Madeira policromada	66,1x 31x0	Bom	Popular
102	Madeira policromada	74,0x 31,5	Bom	Erudito
103	Madeira policromada	72,2x 34,5	Regular	
104	Madeira policromada	68,0x 31,0	Regular	
105	Madeira policromada	77,0x 31,0	Regular	
106	Madeira policromada	82,8x 39,0	Regular	
107	Madeira policromada	77,0x 32,5	Regular	
108	Madeira policromada	33,0x 14,0	Regular	
109	Madeira policromada	33,5x 12,5	Regular	
Nº	Material/ Técnica	Dimensões	Estado de conservação	Característica estilística
110	Madeira policromada	28,2x 12,5	Ruim	
111	Madeira policromada	51,5x 18,0	Regular	Semi-erudita
112	Madeira policromada	50,0x 24,0	Regular	Semi-erudita
113	Madeira policromada	35,5x 16,5	Regular	
114	Madeira policromada	18,3x 8,0		
115	Barro cozido policrom.	27,0x 11,5	Bom	Popular
116	Madeira policromada	47,5x 23,0	Regular	Popular
117	Madeira policromada	88,0x 42,5	Regular	
118	Madeira policromada	43,5x 15,3	Regular	
119	Madeira policromada	45,0x 21,0	Regular	Erudito
120	Madeira/ marfim dourado	48,2x25,1 cruz 25,1x17,7 Cristo	Bom	
121	Madeira policromada/ metal	63,0x36,0 cruz 26,0x17,0 Cristo	Bom	
122	Madeira e metal policromados	60,8x31,7 cruz 23,7x16,2 Cristo	Bom	
123	Madeira policromada	85,2x38,3 cruz 29,9x16,9 Cristo	Bom	
124 o	Madeira policromada	112,0x52,2 cruz 37,5x29,6 Cristo	Regular	
125	Madeira/ marfim/ prata estanhada	98,5x42,1 cruz 35,0x32,9 Cristo	Bom	
126	Madeira policromada	95,4x37,0 cruz	Bom	Semi-erudito

		31,0x18,2 Cristo		
127		Cruz Cristo		
128		Cruz Cristo		
129	Madeira e marfim	78,2x35,1 cruz 37,4x29,0 Cristo	Bom	
130	Madeira policromada/ marfim	78,9x41,8 cruz 26,8x23,7 Cristo	Bom	
131	Madeira policromada	55,8x26,2 cruz 16,7x11,5 Cristo	Bom	
132	Madeira policromada	76,5x42,5 cruz 26,6x21,6 Cristo	Regular	
133	Madeira envernizada/ marfim policromado	69,5x31,6 cruz 17,5x18,0 Cristo	Bom	
134				
Nº	Material/ Técnica	Dimensões	Estado de conservação	Característica estilística
135	Madeira policromada	67,8x38,6 cruz 33,0x28,8 Cristo	Bom	Popular
136	Metal/ madeira policromada	102,4x39,5 cruz 33,0x20,5 Cristo	Bom	Erudito
137	Marfim/ madeira	104,0x46,0 cruz 28,5x25,0 Cristo	Bom	
138	Madeira/ metal/ pedra	96,5x39,5 cruz 39,7x22,5 Cristo		
139	Madeira policromada	43,7x 19,5	Regular	Popular
140	Madeira policromada	24,0x 11,0	Bom	Semi-erudita
141	Madeira policromada/ metal/ fibra de algodão	22,0x10,5	Bom	Erudito
142	Madeira policromada	27,0x 10,0	Regular	Erudito
143	Madeira policromada	35,0x 11,5	Regular	Erudito
144	Madeira policromada	27,8x 11,0	Bom	Erudito
145	Terracota policromada	84,0x44,0	Bom	
146	Madeira policromada	34,0x10,0	Bom	Erudito
147	Madeira policromada	38,8x30,7	Ruim	Erudita
148	Madeira policromada	49,0x 14,8	Bom	Erudita
149	Madeira policromada	55,0x 17,0	Bom	Semi-erudito
150	Madeira policromada	65,8x 24,8		
151	Madeira policromada	28,8x 10,0		
152	Madeira policromada	25,0x 11,3		

153	Madeira policromada	50,0x 17,5		
154	Madeira policromada	21,7x 6,0	Bom	Popular
155	Metal (bronze)	25,5x 9,0		
156	Madeira policromada	19,8x 8,7	Bom	Popular
157	Madeira policromada	69,0x 27,5	Bom	
158	Madeira policromada		Bom	Popular
159	Madeira policromada		Regular	Erudito
160	Madeira policromada			
161	Madeira policromada			
162	Madeira policromada			
163	Madeira policromada			
164	Madeira policromada			
165	Madeira policromada			
166	Madeira/ marfim			
167	Gesso policromado			
Nº	Material/ Técnica	Dimensões	Estado de conservação	Característica estilística
168	Madeira policromada			
169	Madeira policromada			
170	Madeira policromada			
171	Madeira policromada			
172	Madeira policromada			
173	Madeira policromada			
174	Madeira policromada			
175	Madeira policromada			
176	Madeira policromada			
177	Madeira policromada			
178	Madeira policromada			
179		23,5x 12,0	Bom	Popular
180	Madeira policromada	18,3x 6,9	Bom	Semi-erudito/regional
181	Madeira policromada	15,9x 6,5	Bom	Popular
182	Madeira policromada	26,6x 10,4	Bom	Popular
183	Madeira policromada	38,9x 27,0	.	
184	Madeira policromada	23,9x 11,6	.	
185	Madeira policromada	21,3x 8,2	.	
186	Madeira policromada	36,6x 18,3	.	
187	Madeira policromada	24,1x 7,2	.	
188	Barro cozido	61,0x 30,5	.	
189	Alabastro	33,9x 12,5	.	
190	Madeira policromada	55,3x 23,5	Bom	Semi-erudito

191	Madeira policromada	20,0x 9,3	.	
192	Madeira policromada	17,5x 8,0	.	
193	Madeira policromada	29,0x 13,5	.	
194	Madeira policromada	49,9x 19,0 cruz 14,7x 12,3 Cristo	Bom	Popular
195		118,5x 46,2 cruz 34,9x 26,6 Cristo	.	
196		82,5x 42,3 cruz 40,0x 23,5 Cristo	.	
197	Madeira policromada/ metal	101,2x 42,0 cruz 37,9x 18,6 Cristo	.	
198	Madeira policromada	68,2x 38,5 cruz 34,5x 28,4 Cristo	.	
199	Madeira policromada	43,4x 24,4 cruz 16,3x 12,5 Cristo	.	

Nº	Material/ Técnica	Dimensões	Estado de conservação	Característica estilística
200	Madeira/ marfim/ madrepérola	42,6x 19,8 cruz 9,1x 7,8 Cristo	.	
201	Barro cozido	29,0x 10,5	.	
202	Madeira policromada	21,9x 15,8	.	
203				
204	Madeira/madrepérola	22,9x 9,0 cruz Cristo	.	
205		31,8x 17,6	.	
206		54,5x 28,0 cruz 22,1x 16,4 Cristo	Bom	Erudito
207				
208	Madeira policromada	49,1x 17,0 cruz Cristo	.	
209	Madeira policromada	64,6x 29,5 cruz 18,1x 13,3 Cristo	Bom	
210	Madeira policromada	56,7x 21,2 cruz 14,6x 12,8 Cristo	.	
211	Madeira policromada		Bom	Popular
212				
213				
214				
215				
216				

217				
218			.	
219	Madeira policromada	71,5x 63,5	Bom	Popular
220	Madeira policromada	86,0x 39,5 cruz 36,0x 31,0 Cristo	Bom	Popular
221	Madeira/ latão	54,1x 25,5 cruz 16,5x 12,7 Cristo	.	
222	Madeira policromada	29,2x 13,5 cruz ?	.	
223	Madeira policromada	36,0x 7,4 cruz ?	.	
224	Madeira policromada	52,0x cruz Cristo	.	
225	Madeira policromada	46,0x 44,2 cruz ? Cristo	.	
226	Madeira policromada/ latão	32,0x 12,5 cruz 12,0x 8,0 Cristo	.	

Nº	Material/ Técnica	Dimensões	Estado de conservação	Característica estilística
227	Madeira policromada	66,5x 30,0 cruz 23,5x 18,2 Cristo	.	
228	Madeira/ metal	45,4x 17,0 cruz 12,5x 11,2 Cristo	.	
229	Madeira policromada	55,5x 33,0 cruz 29,0x 25,9 Cristo	.	
230	Madeira policromada	41,5x 20,8 cruz Cristo	.	
231	Madeira e metal policromados	35,0 x16,3 cruz ? Cristo	.	
232	Madeira policromada	37,7x 17,8 cruz 13,0x 9,7 Cristo	.	
233	Madeira/ marfim/ metal	29,4x 13,1 cruz ? Cristo	.	
234	Madeira/ metal	24,9x 13,0 cruz 8,9x 6,8 Cristo	.	
235	Madeira policromada/ mármore	21x21,5 (c/pedestal)	.	
236	Madeira policromada	25,0x ?	.	
237	Madeira policromada	13,6x 4,1	.	
238	Metal/ madeira	22,5x 11,0 cruz 8,5x 7,6 Cristo	.	
239	Madeira pintada	78,2x 43,0 cruz ? Cristo	.	

240	Madeira	23,7x 11,8	.	
241	Madeira monocromada	23,9x 12,7	.	
242				
243	Madeira/ verniz	57,6x 26,2	.	
244	Madeira monocromada	57,9x 26,2	.	
245	Madeira monocromada	62,0x 26,0	.	
246	Madeira policromada	66,5x 28,7 cruz ? Cristo	.	
247	Madeira/ verniz	68,0x 44,5	.	
248	Madeira policromada	50,5x 25,0	.	
249	Madeira policromada	55,5x 25,5	.	
250	Metal/ madeira	29,2x 17,0	.	
251	Madeira/ verniz	60,0x 31,2	.	
252	Madeira/ verniz	51,7x 31,3	.	
253	Madeira/ verniz	54,0x 21,2	.	
Nº	Material/ Técnica	Dimensões	Estado de conservação	Característica estilística
254	Madeira policromada	93,0x 19,0	.	
255	Madeira policromada	40,1x 11,1	.	
256	Madeira monocromada	37,5x 9,4	.	
257	Madeira policromada	56,0x 24,5	Bom	Erudita
258	Madeira policromada	79,0x 29,0	.	
259				
260	Madeira policromada	73,6x 33,2	.	
261	Madeira policromada	10,5x 5,8	.	
262	Madeira policromada	69,0x 33,5	.	
263	Madeira policromada/ marfim	25,6x 12,6 cruz 11,2x 7,2 Cristo	.	
264	Madeira e madrepérola	cruz 22,0x 7,7 Cristo	.	
265	Madeira policromada	68,9x 30,5 cruz Cristo	.	
266	Madeira policromada	cruz Cristo	.	
267	Madeira policromada	51,0x 38,0	.	Popular
268	Madeira policromada	25,6x 8,1	.	
269	Madeira policromada	16,0x 8,5 árvore	.	
270	Madeira policromada	17,2x 10,2	.	
271	Madeira policromada	7,6x 21,2	.	

272	Madeira policromada	24,8x 9,4	.	
273	Madeira policromada	20,4x 9,8	.	
274	Madeira policromada	23,9x ?	.	
275	Madeira policromada	33,3x 15,0	.	
276	Madeira policromada	63,1x 18,2	.	
277	Barro cozido e policromado	33,0x 16,5	.	
278	Madeira policromada	43,9x 22,3	.	
279	Madeira policromada	58,0x 21,2	.	
280	Madeira policromada	69,2x 32,9	.	
281	Madeira policromada	19,8x 7,0	.	
282	Madeira policromada	37,5x 14,0	.	
283	Madeira policromada	20,5x 7,5	.	
284	Madeira policromada	27,9x 11,9	.	
285	Madeira policromada	27,5x 11,8	.	
Nº	Material/ Técnica	Dimensões	Estado de conservação	Característica estilística
286	Madeira policromada	30,9x 14,7	.	
287	Madeira policromada		Bom	Popular
288	Madeira policromada	13,4x 5,5	Bom	
289	Madeira policromada	25,1x 12,2	.	
290	Madeira policromada	29,1x 12,2	.	
291	Barro cozido e policromado	27,0x 11,0	Bom	Erudita
292	Madeira policromada	30,8x 16,2	.	
293	Madeira policromada	17,9x 6,7	.	
294	Madeira policromada	32,5x 13,4	.	
295	Madeira policromada	24,5x 6,4	Bom	Popular
296	Madeira policromada	39,0x 13,0	.	
297	Madeira policromada	17,6x 6,7	.	
298	Madeira policromada	18,6x 7,0	.	
299	Madeira policromada	20,7x 8,8	.	
300	Madeira policromada	20,5x 7,2	Bom	
301	Madeira policromada	31,4x 14,3	.	
302	Madeira policromada	18,1x 7,6	.	
303	Madeira policromada	24,0x 9,8	.	
304	Terracota	32,5x 12,0	.	
305	Madeira policromada	34,0x 10,0	.	
306	Terracota	33,5x 11,0	.	
307	Madeira policromada	104,0x 27,0	.	
308	Madeira policromada	34,5x 17,5	.	

309	Madeira policromada	7,7x 7,8	.	
310	Madeira policromada	29,7x 11,1	Bom	
311	Madeira policromada	33,3x 12,7	.	
312	Madeira policromada	29,0x 12,8	.	
313	Terracota	32,2x 11,8	Bom	
314	Madeira policromada	19,1x 10,5	.	
315	Madeira policromada	23,4x 44,6	.	
316	Madeira policromada	25,5x 11,4	.	
317	Madeira policromada	20,8x 8,7	.	
318	Madeira policromada	44,8x 17,9	.	
319	Madeira policromada	10,3x 26,4	.	
320	Madeira policromada	25,7x 13,0	.	
321	Madeira policromada	24,3x 9,6	.	
322	Madeira policromada	25,0x 11,3	.	
323	Madeira policromada	23,3x 16,4	.	
Nº	Material/ Técnica	Dimensões	Estado de conservação	Característica estilística
324	Madeira policromada	13,0x 3,0	.	
325	Madeira policromada	31,5x 21,0	.	
326	Madeira policromada	28,0x 28,5	.	
327	Madeira policromada	19,0x 24,9	.	
328	Madeira policromada	25,6x 20,6	.	
329	Terracota	16,5x 16,5 3,5 (profundidade)	.	
330	Madeira policromada	54,0x 24,4	.	
331	Madeira policromada	44,5x 16,4	.	
332	Terracota	24,3x 9,5	.	
333	Madeira policromada	16,2x 6,9	.	
334	Madeira policromada	10,6x 3,7	.	
335	Madeira policromada	15,8x 6,0	.	
336	Madeira policromada	38,3x 19,9	.	
337	Madeira policromada	23,5x 9,7	.	
338	Madeira policromada	30,5x 13,3	.	

Importante:

- As medidas estão em centímetros.
- No campo Origem, PE e BA referem-se aos estados de Pernambuco e Bahia, respectivamente; Porto/ P à região do Porto, em Portugal;
- No campo Época, as peças classificam-se como sendo dos séc. XVII, XVIII, XIX ou XX, da transição entre dois séculos (XVIII/XIX, por exemplo), ou ainda do início ou final dos séculos citados

 Informações que nós acrescentamos à tabela elaborada com base nas fichas de Documentação

Notas:

1. Composto por diversas peças:
Cristo- 10,5x 5,5
Verônica- 14,9x 4,9
Servo- 13,5x 5,0
Base- larg.: 12,6
comp.: 17,5
2. A decoração com florões é tipicamente baiana, embora ao tratamento escultórico, especialmente a parte posterior da peça reta, quase chanfrada, seja característica do Pernambuco.
3. Na ausência da ficha, os dados foram retirados de fotos e catálogo, por isso não temos a medida atualizada (altura e largura). Consta do catálogo como 78 cm.
4. MUSEU Diocesano Dom José (catálogo). Fortaleza: Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará, 1982. p. 14, imagem 28.
5. Sobral/ Escola pernambucana
6. “Matriz de Caissara- Sobral- 1740”- inscrição.
7. pertenceu a D. José Bevilacqua, vigário de Viçosa do Ceará.