

**A MÃO DEVOTA : Santeiros populares das Minas Gerais
nos séculos XVIII e XIX**

*THE DEVOTED HAND: Popular production of Minas Gerais sculptures
in the 18th and 19th*

*LA MANO DEVOTA: La producción popular de la imagineria de Minas Gerais
en los siglos XVIII y XIX*

José Alberto Nemer¹

RESUMO

A produção popular da imaginária mineira nos séculos XVIII e XIX reúne um contingente significativo de santeiros anônimos de alta qualidade estética. Essas esculturas rompem com os dogmas compartilhados das belas-artes, com os cânones de extração erudita, instaurando um universo original e inusitadamente poético.

Palavras-chave: Imaginária mineira; Escultores anônimos; Santeiros; Minas Gerais.

ABSTRACT

The religious sculpture production of Minas Gerais in the 18th and 19th centuries brings together a significant contingent of anonymous sculptors of high aesthetic quality. These sculptors - working mainly in sculptures featuring saints and other religious figures - break with the shared dogmas of the fine arts, with the canons of sculpture erudition, establishing an original and unusually poetic universe.

Keywords: Religious sculpture; Anonymous sculptors; Saint makers; Minas Gerais.

RESUMEN

La producción popular de la imaginaria minera de los siglos XVIII y XIX reúne a un importante contingente de santeros anónimos de alta calidad estética. Estas esculturas rompen con los dogmas compartidos de las bellas artes, con los cânones de extracción erudita, estableciendo un universo original e insólito universo.

Palabras clave: Imagineria minera; Escultura popular; Santeros; Minas Gerais.

INTRODUÇÃO

Falamos aqui sobre a imaginária popular. Tomando, provisoriamente e como parâmetro, o outro polo da produção artística do mesmo período – a arte religiosa de extração erudita –, vê-se como um segmento joga sobre o outro sua luz reveladora. A produção erudita expõe, em larga medida, a radiação cultural e o enquadramento institucional: os temas, as técnicas e os sistemas de figuração apresentam fortes relações com o que é transmitido pela tradição das belas-artes, pelo estatuto cultural, por critérios compartilhados e/ou por tendências em voga. Em contrapartida, a arte popular escapa a essas mesmas radiações e ao enquadramento institucional: sua condição marginal em relação aos fatores de influência parece facilitar o florescimento de critérios de inventividade pessoal, de espontaneidade, nascidos do próprio impulso do artista face à atividade criadora. É certo que, quanto à técnica, ao tema e aos sistemas de figuração, há uma obediência à representação iconográfica dos santos, por estarem todos os artistas dessa época a serviço da fé. Ainda assim, há uma subversão intrínseca, um alto grau de desafio aos cânones tradicionais da atividade plástica. Isto se explica, em parte, pelo fato de os artistas populares não conhecerem esses cânones senão através da observação superficial e de sua interpretação longe de um raciocínio analítico. Mas se explica também por sua obstinada decisão de criar com seus próprios meios, de expressar sua devoção rompendo inventivamente com o que poderia ser limitação técnica. É nesse território paradoxal, ignorando normas já celebradas e lançando mão da sabedoria criativa, que reside sua poesia maior. Ainda que de forma mais genérica e em outro contexto, certamente Jean Dubuffet (1968) queria referir-se a este tipo de fenômeno quando disse que “a arte nunca vem deitar na cama que se prepara para ela”.

¹José Alberto Nemer é artista plástico e doutor em Artes Plásticas pela Universidade de Paris. Lecionou em universidades brasileiras e estrangeiras, como a Universidade Federal de Minas Gerais / UFMG e a *Université de Paris III / Sorbonne*. Entre seus livros publicados destacam-se *Eu me desenho: o artista diante da criação individual e coletiva* (Mazza Edições, 1991), *A Mão Devota: santeiros populares das Minas Gerais nos séculos 18 e 19* (Editora Bem-Te-Vi, 2008) e *Almanaque Insólito: visões inusitadas no cotidiano brasileiro* (WMF Martins Fontes, 2019). E-MAIL: nemer@task.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8982-3975>.

Como em toda sabedoria criativa, muito do encantamento da arte popular advém de sua capacidade de ativar uma fruição afetiva, arcaica, retomada de uma criação primordial, primeiro sopro de invenção. Mas, ao mesmo tempo, ela instaura um território concreto de produção, distante das amarras, dos dogmas e dos condicionamentos previsíveis. Cabe adiantar aqui uma expressão: vontade de forma. O que se vê no criador popular é essa vontade de forma em seu estado bruto.

O livro *A Mão Devota*, editado em 2008, inventaria dezenove desses santinhos populares. Neste artigo trataremos de três deles. A tônica do presente estudo é a apresentação visual e a leitura estética de um conjunto de obras de santinhos populares, portanto, torna-se inevitável um mergulho nas origens da atividade criadora do homem, pelo muito que a criação popular tem de força primeva e de permanência no tempo.

MESTRE L.C.

O que mais surpreende na obra do Mestre L. C. é a capacidade que tem de encerrar resíduos barrocos da vida cotidiana e de ser, como poucas, contemporânea de sua própria época. Sob o aspecto mais imediato de imagens votivas, o vocabulário visual que o artista emprega está sempre em sintonia com elementos do século 18, como um retrato fiel de seu tempo. Trata-se de uma crônica que une aspectos religiosos e profanos, num acúmulo delirante entre personagens e símbolos.

O fato de ser um raro autor a gravar em uma de suas esculturas a data e as iniciais de seu nome – “1748 L. C.” –, já o torna excepcionalmente instigante. É inevitável associar o ano por ele gravado a um dos mais significativos acontecimentos do mundo barroco nas Minas Gerais do ciclo do ouro e do diamante: o Áureo Trono Episcopal, que marca a posse de Dom Frei Manoel da Cruz, o primeiro bispo da diocese de Mariana. Um relato de autor anônimo, reunindo peças literárias e narrativas do evento, é editado em Lisboa no ano seguinte. Outro acontecimento marcante, sob os eflúvios do qual L. C. criou sua obra, é o Triunfo Eucarístico, a festa de inigualável pompa que inaugura, em 1733, a nova Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto. O ponto crucial das festividades, como o próprio nome indica, é a transladação da Santíssima Eucaristia – encerrada solenemente numa custódia ricamente ornada –, da Igreja Nossa Senhora do Rosário para a Matriz. Sobre o Triunfo, é Simão Ferreira Machado quem publica, em 1734, um dos mais pertinentes documentos do estilo de vida na sociedade mineradora, com aguçado olhar para os detalhes surpreendentes dos ritos ali realizados. Os registros destas duas festas mostram bem o universo de eufórica devoção no qual L. C. produz, ambiente este marcado por luxo material e júbilo religioso. Desfiles e procissões, teatro e música, cenários e quadros, tudo se mescla em monumentalidade e requinte. É o mundo barroco em seu apogeu tropicalista, a buscar o arrebatamento emocional através de formas, cores, luzes, enfim, através da mágica sensualidade visual e lúdica. L. C. trouxe para sua escultura e de modo genuíno, no bojo da linguagem religiosa, todo um conjunto de expressões léxicas de seu tempo, como um cronista das artes plásticas.

A maioria absoluta das obras encontradas do Mestre L. C. pertencem ao Museu da Inconfidência, em Ouro Preto. Algumas delas já eram de seu acervo quando ele foi inaugurado. Duas vieram da coleção de Vicente de Andrade Racioppi, tendo sido incorporadas ao acervo público em 1942. A maior parte, entretanto, foi adquirida em conjunto, em 1954, de Izaak Babsky, um pioneiro no comércio de antiguidades em Ouro Preto. As peças são todas em pedra-sabão, muitas delas, policromadas. Pela procedência indicada no inventário do Museu, o artista teria atuado na região de Mariana.

Sua Nossa Senhora dos Martírios é representada assentada, com saia longa e corpete, modelo típico das damas da época (Figura 1A). No pescoço, o tradicional escapulário. Além da sobre-saia azul, uma espécie de grande manto envolve a figura. Mas este manto tem a concretude de uma gruta, de um arco alegórico que circunda a Virgem e sobre o qual estão gravados símbolos vários da Paixão de Cristo. Entre escadas, martelo, cravos, lanças e colunas, dois anjos adoradores arrematam a base. Sobre a cabeça de um deles, algo que se insinua como uma mitra episcopal e, com certeza, uma custódia da Eucaristia.

A mesma custódia é representada em outra escultura, multifacetada, numa fusão atípica com cenas do Calvário, onde Cristo aparece na cruz com duas personagens a seus pés. No verso, dos dois lados da Eucaristia, figuras e anjos superpostos formam uma ornamentação. Uma das figuras, de joelhos e de mãos postas com um gorro medieval (Figura 1C), parece saída da *commedia dell'arte* ou, talvez, das “excelentes serenatas de boas músicas e bem vestidas figuras” de que fala Simão Ferreira Machado.

Uma outra obra representa o Menino Deus. Sobre o globo, Ele dá uma das mãos à personagem de hábito carmelita e, a outra, a um homem (cuja cabeça foi quebrada), certamente um oficial, de botas pretas e casaca vermelha. A escultura tem forma circular e nela o Menino Deus ampara os dois mundos. Estabelece, assim, a ciranda das vidas cristã e do ouro, da espiritual e da terrena, do mundo sagrado e do profano. Há, principalmente nestas duas esculturas, algo de encenação alegórica, montada em sua pluralidade de ângulos e sentidos, a desfilar, como no Triunfo Eucarístico, diante dos olhos devotos e encantados dos fiéis.

Muito do espírito da época encontra-se, ainda, na representação de São Sebastião, quando o artista decora a parte posterior da imagem com a haste de uma planta, tão caprichada quanto uma iluminura caligráfica, atravessada por uma corda que é atada aos pés do santo. Da mesma forma, a inscrição “AMAT CHRISTUS” gravada no tronco, testemunha o uso corrente de expressões latinas em esculturas, estandartes, letreiros, faixas e cenários, mais ainda na festa do Áureo Trono do que na do Triunfo Eucarístico, como atesta seu cronista anônimo. De resto, o grande interesse da peça prossegue, emergindo da corajosa e poética invenção formal da base, do drapejado da roupa, do grafismo dos cabelos.

Sentado em posição hierática, o Bom Jesus da Pedra Fria tem um tratamento simétrico e meticuloso (Figura 1 B). As feridas estão abertas e exacerbadas, na tradição da profunda dramaticidade ibérica. Nas laterais da pedra onde Jesus está sentado, dois algozes de seu flagelo foram pintados, completando a cena e, simultaneamente, a conjugando em outro tempo. É interessante notar que a representação iconográfica destes dois personagens foi retirada diretamente do cotidiano colonial, longe, portanto, dos previsíveis soldados romanos. Escultura e pintura contam, em suas respectivas linguagens, a mesma história. Esta fusão das duas manifestações artísticas, tão peculiar à arte do período, só amplia a teoria de Pedro Calderón de la Barca, cuja obra teatral tanto influenciou as realizações barrocas: “Assim como as palavras, a pintura pode comover a alma”.

Figura 1: Peças do Mestre LC.

A: Nossa Senhora dos Martírios



B: Bom Jesus da Pedra Fria



C: Calvário, frente



D: Calvário, verso



Fotos: Rafael Motta 2000.

MESTRE DA BORBOLETA

A denominação dada ao Mestre da Borboleta vem do aspecto formal de seu panejamento, principalmente das soluções que ele dá, inevitavelmente, ao acabamento das costas e dos mantos de suas imagens, partindo-os em dois, como as asas de uma borboleta (Figura 2, A e B).

Figura 2: Peças do Mestre da Borboleta
 A: Nossa Senhora da Expectação B: Nossa Senhora da Conceição



Fonte: Rafael Motta, 2000.

As esculturas que caracterizam o início de sua atividade de criação têm um tratamento contido, rígido, tímido. À medida que o trabalho se desenvolve, o artista vai ganhando destreza, tornando mais complexo o tratamento das vestes, inventando volumes novos e enriquecendo os detalhes. Apesar disso, sem movimentos corporais, a figura permanecerá frontal e reta. Há nela uma rigidez hierática, em torno da qual acontecem as variações e os improvisos, restritos à volumetria dos mantos, dos hábitos, das golas, dos véus. Outro dado característico do Mestre da Borboleta é a proporção das figuras, não tanto em relação à harmonia existente entre as partes do corpo, mas sim à profundidade de suas cabeças. Principalmente no começo, o volume craniano é enorme em relação ao corpo, mas, aos poucos, um maior controle neste domínio também vai sendo conquistado. A policromia é variável quanto às cores empregadas, mas há sempre um repertório de elementos decorativos, pontos e grafismos que se repetem (como os usados nas cerâmicas das regiões ribeirinhas), que se sobrepõem ao fundo vermelho, ocre, azul, óxido. As bases das imagens são ovais (quando executadas em um único bloco) ou piramidais (em geral feitas separadamente e agregadas à imagem, à maneira baiana), em ambos os casos, pintadas. Há um momento da obra do Mestre da Borboleta em que, além da forma, a policromia de suas imagens tocará de muito perto o estofamento da imaginária produzida na Bahia: grandes flores em lugares estrategicamente visíveis, aplicações de ouro nas superfícies frontais e nas bordas das vestimentas, pequenas flores nos núcleos da estampa.

109

Essa influência vem, muito provavelmente, do convívio do artista com a produção baiana, seja através de suas viagens, seja por intercâmbio ou proximidade. É sintomático que, além de Minas Gerais, imagens do Mestre da Borboleta tenham surgido com certa frequência também no comércio especializado do Nordeste brasileiro, como Salvador e Maceió. Nesta última cidade, o antiquário José Missias da Silva revelou já ter comercializado várias imagens deste santeiro, originalmente adquiridas na região de Bom Jesus da Lapa, tradicional centro baiano de romaria à beira do Rio São Francisco.

Sabe-se, entretanto, que a maior parte das imagens do Mestre da Borboleta vem do norte de Minas, mais especificamente de Barra do Guaicuí ou de, um pouco mais alto, São Romão. A primeira é ponto de encontro de duas das mais importantes vias de comunicação fluvial desde a colonização de Minas e século 19 adentro: o Rio das Velhas e o São Francisco. São Romão foi polo importante do comércio de mercadorias como o sal de brejo.

Nesse roteiro possível, tanto do Mestre da Borboleta quanto de sua produção artística, há focos consideráveis de religiosidade, como a antiga peregrinação sertaneja da Serra das Araras (a oeste), Brejo do Amparo, Matias Cardoso (mais ao norte) ou São João das Missões. É natural que o Rio São Francisco, nascendo na Serra da Canastra, em Minas, e desaguando entre Sergipe e Alagoas, tenha sido o grande veículo das influências multilaterais, não só no comércio ou em qualquer outro setor da vida, mas também nas práticas votivas e no exercício da fé que tanto circularam entre Minas e os estados vizinhos do norte. É nesse cenário que a obra do Mestre da Borboleta se insere, com um volume bastante expressivo de peças.

O colecionador Eduardo Etzel narra, em seu livro sobre a arte sacra brasileira (1984), uma viagem feita ao norte de Minas Gerais, durante a qual teve a oportunidade de encontrar, em São Romão, um colecionador que havia recolhido “das casas antigas da região, as imagens sacras que pode encontrar”. No conjunto “de cerca de cinquenta imagens domésticas”, podem-se observar “três tipos de imagens populares que parecem indicar três artistas, todos eles presumivelmente do séc.

XIX”. Prosseguindo, o autor descreve: “Um deles, responsável pelo maior número de imagens, tem feitio padronizado e fez mais imagens femininas, Nossa Senhora e Sant’Ana. Imitou as imagens barrocas da Bahia com suas amplas vestes salientes lateralmente, fazendo porém como que abas lisas em vez das vestes esvoaçantes daquelas, e sempre pintadas de vermelho. E este feitio foi constante, adotado mesmo numa imagem de Sant’Ana, e ocorreu tanto nas imagens grandes como nas pequenas.” Na mesma página do livro encontra-se, como ilustração, um desenho da imagem que Etzel atribui ao “santeiro de São Romão”. Se, pela descrição feita, já se podia supor tratar-se do mesmo santeiro que o Mestre da Borboleta, comparando-se agora a Nossa Senhora do desenho à de uma foto, fica clara a analogia formal entre elas: o véu recuado em relação à frente, caindo até a altura dos ombros e terminando em duas leves pontas, simétricas; nas laterais do tronco, duas formas abertas como flor, de onde nascem os braços; entre esses dois volumes e o resto do manto, cortes profundos de um lado e de outro, dividindo-o em duas partes, só presas à altura da cintura; na parte inferior, o manto desce em linhas retas e ângulos quebrados; na túnica da Virgem, da cintura até embaixo, uma prega dupla no meio; por fim, a base piramidal e – neste caso, por uma conspiração da sorte – a cor vermelha, tal como Etzel descreve ter visto.

MESTRE PIRANGUINHA

Sob um aspecto simplificado, de linhas retas, paralelas, de postura hierática e gosto gótico, as imagens do Mestre Piranguinha surgem até hoje no circuito com relativa frequência, indicando tratar-se de um dos mais atuantes artistas das Minas Gerais no século XIX. Uma de suas muitas representações de Santana traz gravada, na parte posterior da cadeira, a data de 1881. Pela quantidade de peças a ele atribuída, pode-se concluir que tenha mantido um ateliê de produção bastante regular. Os auxiliares, se eventualmente houve, teriam se encarregado da preparação da madeira ou de atividades em que não entrasse a criação propriamente dita, pois é indubitável a marca do artista em cada uma de suas peças, da concepção ao acabamento.

É bem ampliada, também, a gama de representações iconográficas do Mestre Piranguinha, incluindo desde as inevitáveis versões da Virgem Maria até devoções menos usuais, como a de São Lázaro e a de São Vicente Ferrer. As imagens de Santana, por exemplo, embora conservem o mesmo modelo no que têm de essencial, apresentam, entre uma e outra, pequenas e significativas variações. No caso de outros santos, suas representações parecem se adequar a um modelo básico, variando as caracterizações e os atributos. Em todos os casos, no entanto, está sempre presente a mão do artista a modelar um rosto singelo e infantil, o queixo arredondado, as maçãs proeminentes e as sobrancelhas lançadas na frente como dois pequenos arcos, dando à figura um ar de ingênua perplexidade (Figura 3). Não só na fisionomia dos santos, como também no tratamento geral do corpo e das vestes, há sempre, nas obras deste autor, uma equanimidade que toca a metafísica.

110

Figura 3: Imagens do Mestre Piranguinha



Fonte: Rafael Motta, 2000.

Tudo indica que o Mestre Piranguinha viveu e produziu no Vale do Rio Piranga, próximo a Mariana. Além da maioria de suas peças ser encontrada nessa região, há em sua obra um fator de estilo característico: a marcante influência exercida pela obra do Mestre de Piranga (Figura 4), que o antecedeu provavelmente em um século e cuja presença permaneceu no tempo, através de um acervo artístico de indubitável impacto. Tal influência se encontra tanto na escolha das criações votivas como no tratamento plástico dado a elas.

Figura 4: Imagens de Mestre Piranga.
A: Nossa Senhora das Dores. B: Santo Antônio



Figura 5: Imagens de Mestre Piranguinha.
C: Nossa Senhora das Dores. D: Santo Antônio



Fonte: Rafael Motta, 2000.

111

Os casos mais instigantes neste sentido encontram-se nas representações freqüentes que faz de Nossa Senhora das Dores ou da Soledade e de Santo Antônio (Figura 5 C, D). No primeiro caso – e desde as peças mais rígidas, provavelmente as primeiras –, já se pode ver, em relação ao modelo que lhe serve de referência, a mesma postura, os mesmos volumes, as mesmas dobras no hábito (em U e em V), assim como a mesma paralelidade das linhas, nas costas. À medida que o adestramento escultórico vai deixando a “precariedade” inicial e se “aperfeiçoando”, o Mestre Piranguinha se aproxima ainda mais do exemplo erudito do Mestre de Piranga, diminuindo a cintura do santo, aumentando a largura da capa que lhe cai dos ombros, envolvendo a figura, à altura do pescoço, numa vestimenta tão farta e descolada do corpo quanto uma carcaça. Nas representações de Nossa Senhora das Dores ou da Soledade, as influências do Mestre de Piranga são flagrantes, mas, ao mesmo tempo, há que se reconhecer no Mestre Piranguinha a afirmação de uma individualidade criativa (Figura 5,D). Num conceito moderno, pode-se dizer que sua admiração pela obra do mestre maior deu-lhe paradigmas, mas também promoveu um caso antropofágico de influências muito bem digeridas. Ele capta do Mestre de Piranga a postura da figura e o lançamento volumétrico da escultura. Ao mesmo tempo, apreende elementos da indumentária, como o manto e a grande gola arredondada. Quanto ao panejamento, o artista o simplifica goticamente, reduzindo-o a linhas regulares e solenes. Interpreta, assim, de maneira genuína os principais acontecimentos formais da obra, sem deles abrir mão. Tem-se a impressão de que, entre o modelo inspirador do Mestre de Piranga e o resultado final do Mestre Piranguinha, há um enxugamento das curvas e contracurvas a redemoinhar, uma desidratação da profusão barroca, uma simplificação da encenação dramática. E, apesar de tomar o caminho da redução formal, a Virgem do Mestre Piranguinha reafirma sua força expressiva, recriada em sua dolorosa pausa e com o coração à mostra.

Entre os Mestres de Piranga e Piranguinha, gravitam outros santeiros que, sob influência de ambos, enveredam pela escultura votiva. Parecem ser daqueles artistas que, conhecendo e admirando a obra do Mestre de Piranga, identificam-se com a do Mestre Piranguinha, talvez mais acessível, para melhor compreender e assimilar os rompantes criativos da outra. O resultado é a diluição de ambas. É o caso, por exemplo, de uma santa de iconografia não identificada pertencente ao acervo do Museu da Inconfidência e uma imagem de Santa Rita de coleção particular, esta última atribuída ao Mestre Piranguinha. Ambas beberam na fonte do Mestre de Piranga, mas são claros os diferentes graus de influência formal e inventividade que há entre elas.

REFERÊNCIAS

DUBUFFET, Jean. *Asphyxiant culture*. Paris: Jean-Jacques Pauvert Éditeur, 1968.

ETZEL, Eduardo. *Arte sacra, berço da arte brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1984.

Data de submissão: 03/09/2021

Data de aceite: 30/09/2021

Data de publicação: 27/12/2021