

UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – CAMPUS SÃO PAULO
“ Júlio de Mesquita Filho “
INSTITUTO DE ARTES
Programa de Pós-Graduação em Artes
Mestrado

PAULISTINHAS:
IMAGENS SACRAS, SINGELAS E SINGULARES

Ailton S. de Alcântara

SÃO PAULO
2008

UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – CAMPUS SÃO PAULO
“ Júlio de Mesquita Filho “
INSTITUTO DE ARTES
Programa de Pós-Graduação em Artes
Mestrado

PAULISTINHAS:
IMAGENS SACRAS, SINGELAS E SINGULARES

AILTON S. DE ALCÂNTARA

Dissertação submetida à UNESP como requisito parcial exigido pelo programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração em Artes Visuais, linha de pesquisa Abordagens teóricas, históricas e culturais da arte, sob orientação do Prof. Dr. Percival Tirapeli para a obtenção do título de Mestre em Artes.

SÃO PAULO
2008

FICHA CATALOGRÁFICA

ALCANTARA, Ailton S. de.

Paulistinhas: Imagens sacras, singelas e singulares - São Paulo, 2008 – 133 p.: il. color.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

Orientador: Percival Tirapeli

Palavras-chave: imagem sacra; barroco; *Paulistinha*; singular

PAULISTINHAS:
IMAGENS SACRAS, SINGELAS E SINGULARES



DEDICATÓRIA

Aos meus pais: Benjamim e Maria Francisca
e aos meus padrinhos: Francisco de Assis e
Maria de Lurdes, a eles todo o meu carinho,
respeito e gratidão.

AGRADECIMENTOS

Começo agradecendo ao meu orientador, Prof. Dr. Percival Tirapeli pela transmissão de conhecimento prático acadêmico, nas muitas viagens com o grupo de pesquisas “BARROCO MEMÓRIA VIVA”, prestimosas oportunidades de conviver com a excelência de seus conhecimentos.

Aos Profs. Drs. do IA-UNESP, pelas contribuições relevantes.

A todos os colegas de jornada, responsáveis pela animação necessária.

Seria inadmissível não mencionar as maneiras peculiares como cada um dos amigos cooperou para a realização deste estudo. Desse modo, limito-me a citar o nome de alguns entre tantos outros, aos quais dedico minha inteira gratidão: Janice Vaqueiro, Cristina Bordim, Leônidas Gomes, Jussara F. Paim, Tânia Reis, Karen Cristina Montija, Juan Borges, Valceli Carvalho, Aline Cândido e Ana Beatriz Katinsky.

Aos membros da Comissão Julgadora de Qualificação e Defesa, pelas contribuições fundamentais no encaminhamento deste estudo.

Aos Diretores dos respectivos museus: Museu das Igrejas do Carmo (M.I.C) – frei Tinus Zan Balen e Museu de Antropologia do Vale (M.A.V) - Wagner Bernal.

Aos funcionários de todas as bibliotecas e museus onde pesquisei – I.A -UNESP, USP, MIC e MAV.

Ao jovem colecionador Rafael Schunk pela generosa colaboração.

Ao Prof. Dr. José Eduardo G. S Martins por relatar-me as experiências vividas com seu mestre Eduardo Etzel, que enriqueceram a elaboração final do trabalho.

A Deus..., como uma forma muito particular de agradecer pela vida.

Abrimos uma vacilante picada para que outros implantem a estrada, no mesmo curso ou para direção que for julgada mais verdadeira.

Eduardo Etzel

RESUMO

A produção de imagens sacras no Brasil teve uma importante função didática para difusão do evangelho, uma ação educativa realizada pelas ordens religiosas que foram se instalando em várias partes do país. Em virtude disto, o sucesso da missão propiciou a edificação de muitas igrejas que continham em seus altares belas imagens sacras de cunho erudito para o culto coletivo, envoltas em um contexto místico, nas quais o fiel buscava conforto espiritual, por meio da contemplação. Aliadas aos sucessivos ciclos econômicos, passaram, ao longo da história, por adequações de material, estilo e dimensão, que acabaram por levá-las para o interior das casas e lá permaneceram fazendo parte do cotidiano. Posta assim a questão, no estado de São Paulo, em meados do século XIX, na região que hoje chamamos de Vale do Paraíba, houve uma grande demanda de imagens para o culto doméstico, que possuem vários pontos de tangência com as eruditas barrocas, encontradas nas igrejas locais. Denominadas *Paulistinhas*, estas imagens foram produzidas, exclusivamente no estado de São Paulo, para suprir as necessidades devocionais de um número significativo de pessoas que migraram para o vale, motivadas pelo cultivo do café, o então chamado ouro-verde. Imagens de devoção confeccionadas, por mais de um século por muitos santeiros, sendo na sua maioria anônimos, os quais, por meio da criatividade, fizeram surgir uma simplificação formal demasiada e muito singular para estas imagens que representavam os santos católicos e que, atualmente, se revelam preciosas não só pela devoção que elas suscitavam, mas também por marcar uma distinta escola de imagem sacra, imbuída do espírito barroco.

Palavras-chave: imagem sacra; barroco; *Paulistinha*; singular

ABSTRACT

The manufacturing of sacred statues had an important educational role in the spreading of the Gospels in Brazil. Such confection was conducted by the religious orders which settled down in various regions of the country. The successful mission led to the construction of many churches whose altars had beautiful baroque statues surrounded by a mystic context, which the churchgoers sought for spiritual comfort through contemplation. Attached to the successive economic cycle, these baroque statues suffered, through history, many adaptations of material, style and dimension, taking them to the follower houses, where they stayed composing the daily life. In São Paulo State, by the middle of the 19th century, in the region called Vale do Paraíba (Paraíba Valey) there was a great search of such statues intended for domestic praying. These domestic versions had much in common with the original ones from the local churches. Such statues, dubbed *Paulistinhas*, were exclusively made in São Paulo State, responding to a demand for the devotional necessity of a significant number of people who migrated to the area, drawn by the coffee growing, then called "Green-gold". Devotional statues manufactured, for more than a century, by anonymous sculptors who by means of creativity made a particular and exaggerated formal simplification for the statues which represented the Catholics saints which are, currently, not only important for their devotional values, but also for indicating a different school of sacred statues which are plenty of the baroque spirit.

Key words: Sacred Statue; baroque; Paulistinha; particular

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1 A CONFECÇÃO DA IMAGINÁRIA, SOB O SIGNO BARROCO ..	23
1.1 O espírito barroco e suas reverberações no Brasil	23
1.2 Desdobramentos em São Paulo	32
CAPÍTULO 2 ASPECTOS SOCIOECONÔMICOS E RELIGIOSOS NA	
PROVÍNCIA DE SÃO PAULO	47
2.1 Relevantes mudanças durante o Século XIX.....	47
2.1.1 Aspectos políticos e econômicos.....	47
2.1.2 A sociedade.....	51
2.1.3 Religião.....	53
2.1.4 Características do Segundo Reinado	54
2.2 A pluralidade devocional e o surgimento do santeiro.....	59
CAPÍTULO 3 UMA NOVA CONCEPÇÃO DE IMAGEM SACRA: AS	
PAULISTINHAS.....	75
3.1 As Paulistinhas de Dito Pituba	88
3.2 Análise formal de nove imagens <i>Paulistinhas</i> do acervo do MAV	
(fotos do autor)	100
3.2.1 São Bento.....	101
3.2.2 São Roque.....	104
3.2.3 São João Batista.....	106
3.2.4 Santa Gertrudes	108
3.2.5 São Francisco de Assis	110
3.2.6 São Benedito	112
3.2.7 Nossa Senhora da Conceição	114
3.2.8 São Pedro Apóstolo.....	117
3.2.9 Fuga para o Egito (grupo).....	120
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	122
BIBLIOGRAFIA	128

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 - Nossa Senhora da Conceição, século XVI	36
Ilustração 2 - Nossa Senhora do Rosário de Pompéia, século XVII.....	40
Ilustração 3 - Nossa Senhora do Rosário, século XVII.....	40
Ilustração 4 – Nossa Senhora da Conceição Aparecida, século XVII	41
Ilustração 5 - Nossa Senhora do Ó, século XVII	42
Ilustração 6 - Santa Gertrudes, século XVII	43
Ilustração 7 - Nossa Senhora da Piedade século XVIII.....	44
Ilustração 8 - Sant'Anna Mestra século XVIII	45
Ilustração 9 – Capela de santa-cruz e interior da capela	61
Ilustração 10 - São Gonçalo padre, século XIX	65
Ilustração 11 – N. Srª do Rosario, século XIX	65
Ilustração 12 – Santa Edwiges, século XIX.....	66
Ilustração 13 – São José de Botas, século XIX.....	67
Ilustração 14 – Nossa Senhora das Dores, século XIX.....	67
Ilustração 15 – São Gonçalo padre, século XIX.....	67
Ilustração 16 – Oratório doméstico, século XIX.....	68
Ilustração 17 – Oratório doméstico com Paulistinhas – século XIX.....	71
Ilustração 18 – Oratório doméstico, século XIX.....	73
Ilustração 19 – Bom Jesus, século XIX.....	74
Ilustração 20 – Santo Bispo – século XIX	78
Ilustração 21 – Santa Luzia - século XIX.....	78
Ilustração 22 – Nossa Senhora da Conceição – século XIX	78
Ilustração 23 – Sagrado coração de Jesus, século XIX pormenor da mesma peça com douramento.....	80
Ilustração 24 – São Sebastião, século XIX	82
Ilustração 25 - São Benedito, século XIX	86
Ilustração 26 – Santo de Batina, século XIX	87
Ilustração 27 – Anjo da Guarda, século XIX.....	87
Ilustração 28 – São João Batista, século XIX.....	90
Ilustração 29 – São Gonçalo padre, século XIX.....	91
Ilustração 30 – São Gonçalo padre, século XIX.....	91
Ilustração 31 - Santo Antonio, século XIX	92
Ilustração 32 – Nossa Senhora Conceição Aparecida, século XIX	93
Ilustração 33 – Sagrado Coração de Jesus, século XIX	93
Ilustração 34 – São Gonçalo padre, século XIX.....	93
Ilustração 35 – Nossa Senhora, século XIX.....	93
Ilustração 36 - Santa Gertrudes, século XIX	96
Ilustração 37 - São Gonçalo padre, século XIX.....	96
Ilustração 38 - São Miguel Arcanjo, século XIX.....	99
Ilustração 39 - São Pedro Apóstolo, século XIX.....	99
Ilustração 40 – Nossa Senhora do Rosário, século XIX.....	99
Ilustração 41 – São Bento	100
Ilustração 42 – São Roque	103
Ilustração 43 – São João Batista.....	105
Ilustração 44 – Santa Gertrudes.....	107
Ilustração 45 – São Francisco de Assis	109

Ilustração 46 – São Benedito	111
Ilustração 47 – Nossa Senhora da Conceição	113
Ilustração 48 – São Pedro Apóstolo	116
Ilustração 49 – Fuga para o Egito (grupo)	119
Ilustração 50 – Cartaz da Exposição Dito Pituba realizada em 1977	124
Ilustração 51 - Capa do catálogo da exposição realizada em 1999/2000	125
Ilustração 52 - imagem de divulgação da exposição realizada em 2007/08	125
Ilustração 53 – imagens de Divinos Espíritos Santos.....	127
Ilustração 54 – imagem de Anjos da Guarda	127
Ilustração 55 – imagem de São Lourenço	127
Ilustração 56 – imagem de São José	127

INTRODUÇÃO

A produção de imagens sacras no Brasil sofreu nítidas influências das demais feitas em Portugal e na Espanha. Foram aqui introduzidas no século XVI, como recurso didático de evangelização, assim como os autos-de-fé, pelos membros da Companhia de Jesus. Movidos pelo processo de renovação doutrinária, inicialmente as importavam e, posteriormente, com a chegada de outras ordens religiosas, que tinham o mesmo compromisso de evangelizar, começaram também a produzi-las em oficinas monásticas.

Com a expansão do catolicismo, muitas igrejas foram edificadas com recursos de ordens terceiras ou associações de irmandades e, para suprir as muitas encomendas dessas instituições, as imagens passaram a ser confeccionadas em ateliês laicos.

Com o aumento da população gerado pelos sucessivos ciclos econômicos, escravos e colonos iriam encontrar no culto doméstico o entusiasmo necessário para suportar as atribulações. Houve assim a necessidade de se produzir um número maior de imagens sacras, que fossem semelhantes as que eram encontradas nos altares das igrejas e expostas à veneração dos fiéis. Com este propósito, foram produzidas imagens para os oratórios domésticos, com estatura menor e feitas com materiais que as tornavam bem mais acessíveis, como o barro de várzea ou o cedro, madeira comum em nossa flora.

Por meio dos estudos para a realização de uma monografia, exigência do curso de especialização em Cultura e Arte Barroca da Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP, a qual versava sobre as imagens sacras provenientes do estado de São Paulo, presentes atualmente no acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo (M.A.S.), confeccionadas sob a influência da cultura barroca nos séculos XVII e XVIII, tradição religiosa profusa, neste recorte cronológico. Fora deste período fecundo das imaginárias, constatamos a existência de uma expressiva produção de imagens sacras imbuídas deste espírito barroco de outrora, as quais abarcavam um dos temas principais dessa cultura, a contemplação e, por conseguinte, a devoção.

Estas pequenas imagens foram confeccionadas somente no estado de São Paulo, com grande demanda centrada na região do Vale do Paraíba do Sul, com maior relevância durante o século XIX, e cuja denominação é *Paulistinha*.

Com a implantação da lavoura cafeeira, o chamado ouro-verde favoreceu o aumento da população na então província de São Paulo, provocando um surto econômico que representou, nessa época, 65% do valor das exportações do país. Este fator atraiu um número significativo de pessoas, que migraram para a região, havendo também o deslocamento de inúmeros negros escravos que, com o declínio da mineração e do comércio dela resultante, passaram a trabalhar no plantio, na colheita, no ensacamento do café e em trabalhos domésticos para os seus senhores.

A formação das primeiras vilas e povoados vale-paraibanos teve, na produção do café, elementos essenciais para a consolidação das cidades com pessoas que eram, em sua grande maioria, católicas e cultivavam afinidades devocionais, o que estimulou a confecção de inúmeras imagens sacras de cunho popular. Essas imagens possuíam pequena estatura para serem colocadas em oratórios domésticos, ou seja, para o culto da vida privada. Imagens estas que hoje se revelam preciosas não só pela singularidade das formas, mas também pela religiosidade que inspiravam.

Delimitamos o século XIX como um período fértil da produção deste tipo de imagem sacra e faremos um percurso que contempla a região do Vale do Paraíba do Sul do estado de São Paulo, por ser reconhecido pelo pesquisador Eduardo Etzel como o local onde essa produção, tão peculiar, se deu efetivamente.

Os santeiros, um perfil de artífices que se emanciparam da subordinação das oficinas convencionais e não conheciam os cânones de perspectiva de representação clássica, mas possuíam um olhar perspicaz, estavam empenhados na tarefa da moldagem e, posteriormente, da modelagem destas imagens para atender as solicitações dos devotos.

Mesmo sem a orientação de um mestre, mas partindo de um protótipo ou simplesmente inspirados pelas imagens que contemplavam nos altares das igrejas, o que concerne em uma base importante para os procedimentos de execução, alcançaram uma autonomia formal bastante criativa e singular.

Por sua vez, criaram verdadeiros acervos que estimulavam a crença e geravam um mercado significativo, como se há de verificar, mantendo estreita tradição vernacular com as imagens sacras produzidas nos séculos XVII e XVIII, por sua temática, materiais e função.

As *Paulistinhas* estabeleceram uma relação sensorial direta com o devoto, relações as quais acreditamos irem além dos questionamentos temporais e estilísticos, nos quais a fé e a técnica, por vezes um tanto rudimentar, se completavam numa poética admirável, procedente de habilidades cognitivas que revelam a ordem estipulada para a configuração das coisas, ou seja, dar forma a partir da percepção que elas suscitam, fundadas no princípio da pregnância da forma, abordagem que receberá maior atenção no transcurso da dissertação.

Muitos dos santeiros que produziram estas pequenas imagens sacras se encontram no anonimato, por não estarem vinculados a uma oficina de convento ou mesmo por não deixarem uma marca identificável; em contrapartida, neste estudo analisaremos a obra de Dito Pituba que curiosamente assinou e datou algumas peças e outras foram reconhecidas por conterem suas características autorais, porque normalmente existia apenas um santeiro que supria a necessidade de culto no meio em que vivia.

A forma das *Paulistinhas* causou tanta empatia, a ponto de os fiéis ignorarem seu aspecto simplificado tão singular, o que nos leva a supor que as percebiam mais pelo valor simbólico, pois continuaram a estimular a fé, independente da sua aparência formal singela. As características gerais desta imaginária são:

- o carácter predominante da configuração é o da frontalidade e o hieratismo;
- rigidez na postura dos braços e das pernas, geralmente cobertas;
- tratamento pictórico bastante limitado tanto na qualidade, como na cor;
- imagens sobre uma peanha alta, com base redonda ou facetada;
- podem ser encontradas em barro cru ou cozido;
- um orifício cônico, no interior das de barro, que vai da base à metade da peça.

Sendo o estado de São Paulo claramente identificado como grande produtor de imagens sacras feitas de barro desde o século XVI, com cunho erudito e de

tamanho considerável, denominadas retabulares, modeladas por artistas vinculados às oficinas das ordens religiosas e sujeitas aos paradoxos formais das imagens lusitanas, levando em conta tudo o que foi observado, acreditamos que uma imagem só é comunicável, dentro de um segmento social, se contiver elementos iconográficos bem articulados para a empatia dos devotos mais fervorosos, subsídios que as convertiam em símbolos religiosos.

Acerca do tema em apreço, acreditamos que as *Paulistinhas*, a princípio confeccionadas para satisfazer a prática contemplativa dos devotos mais humildes que as colocavam nos oratórios domésticos, podem revelar dados muito além da identidade sagrada, ou seja, de uma escola de imagem sacra singular.

Sem deixar de respeitar as devidas considerações religiosas, iremos submetê-las a uma análise Gestaltita, na qual refletiremos sobre seu aspecto formal e estilístico e, desse modo, justificaremos sua tangência com as exuberantes imagens eruditas barrocas dos séculos XVII e XVIII.

Cumprir verificar que nas *Paulistinhas* o panejamento, característica que elevava a confecção erudita, porque o efeito do drapeado em movimento exigia um grande domínio de técnica, nas peças em estudo, é feito de maneira contida, somente alguns exemplares possuem um discreto movimento, baseado nas imagens de referência supracitadas, as quais, conforme aduzido anteriormente, estavam restritas à tradição compositiva européia e vinculadas aos elaborados retábulos das igrejas e capelas rurais para compor o teatro sacro.

Assim sendo, estas imagens sacras populares, feitas para despertar a fé, revelam uma forma de expressão artística peculiar. Em síntese, uma maneira particular de representar os santos da igreja católica de forma inovadora, seguindo uma linguagem pessoal, decorrente de experiências sensoriais que perpassam as gerações e a cultura de quem as fez, motivadas pelas diversas circunstâncias e acessíveis para a preferência do mercado vigente, centrado na pessoa do devoto.

Por todos estes argumentos, permitimo-nos formular as seguintes indagações:

- Sobre quais aspectos as imagens sacras *Paulistinhas* podem ser consideradas singelas e singulares?

- Estas imagens sacras com características peculiares podem marcar a existência de uma distinta escola de imaginária barroca em São Paulo?

Com o intuito de justificar as nossas indagações, expomos a dificuldade de encontrar registros, fontes primárias, sobre as *Paulistinhas*. Diante deste quadro, acreditamos na relevância desta pesquisa, nesta aludida pretensão de documentar de maneira científica a importância desta imaginária que testemunha aspectos significativos da vida social e política na província de São Paulo.

Ao continuar no percurso de meus estudos sobre as imagens sacras produzidas no Brasil, a partir de 2001 participamos de trabalhos realizados junto ao grupo de estudos da Universidade Estadual Paulista - UNESP “Barroco Memória Viva”, liderado pelo Prof. Dr. Percival Tirapeli, por meio dos quais constatamos que há pouca investigação sobre a produção de arte sacra colonial no estado de São Paulo, sobretudo no seu desdobramento, o que nos fez reverenciar, nesta dissertação, as pesquisas realizadas por Eduardo Etzel pela sua relevância neste segmento.

Em razão disso, o fato de haver poucas pesquisas a respeito, estimulou-nos o interesse e a vontade de estudá-las, já que acreditamos estarem ligadas profundamente ao espírito barroco que suscitou a produção de inúmeras imagens sacras pelo Brasil colonial e imperial.

As relações estéticas entre as imagens de devoção não se podem restringir somente ao tempo, mas também às condições sociais e culturais de um povo que buscava compreender, por meio da fé, uma série de questionamentos sobre a vida e a morte, o espírito e a matéria, o sagrado e o profano.

Dessa forma, ficou-nos bastante evidente a necessidade de elaborar um estudo sistemático com o intuito de refletir sobre o funcionamento dessa produção tão singular, e de compreender quais os interesses e poderes locais que as sustentavam. Nessa perspectiva, um ponto fundamental seria observar a dinâmica social e política da então província de São Paulo no século XIX, o seu processo econômico e a fé vinculada à religião católica que permeava todo este contexto.

Frente a este panorama, acreditamos que seja importante ressaltar a produção de imagens tão singelas na sua composição, contemplar as instituições

que integravam essa área, ampliar a opinião dos especialistas no assunto em questão sobre a importância deste tipo de imagens para oratórios domésticos, como esculturas religiosas produzidas de cunho popular, imbuídas do espírito barroco, ou seja, configuradas para a propagação da fé cristã, e desse modo considerá-las rica fonte de pesquisas, incorporando, assim, mais um capítulo à história das produções artísticas e culturais do estado de São Paulo.

Buscaremos legitimar a relevância e a complexidade das *Paulistinhas* por acreditar que seja fundamental para nosso conhecimento, pois é incontestável a importância da arte sacra na formação da nossa cultura. Convém evidenciar que estas pequenas imagens sacras possuem um apelo emocional capaz de persuadir o devoto e complementar a ideologia religiosa ligada à tradição europeia.

Levando em conta essas observações, pensamos que seja necessário insistir no fato de que os procedimentos utilizados para sua feitura eram bastante rústicos e isto só vem legitimar a idéia de que elas representavam uma nova abordagem, o que as tornou mais acessíveis, para uma nova função, a veneração restrita, em detrimento das então elaboradas e exuberantes barrocas produzidas para o culto coletivo nos retábulos, nas procissões ou mesmo as monumentais encontradas nos adros das igrejas.

Sendo assim, temos como relevantes os seguintes objetivos: observar e descrever o aspecto formal e a tipologia das *Paulistinhas* e a partir daí refletir sobre sua singularidade e provável ascendência com as eruditas barrocas, em particular produzidas pela ordem beneditina ou oficinas que difundiram sua técnica, sem deixar de relacioná-las com o seu próprio tempo e as condições nas quais foram criadas.

Convém, por oportuno, ressaltar que não pretendemos compará-las e sim aproximá-las por pontos de tangência presentes em sua temática, iconografia, estilo, material e função, sugerida por uma perspectiva do desdobramento entre a imagem barroca de culto coletivo e a pequena imagem de culto doméstico.

Essas fontes de informações serão fundamentais para a compreensão da proposta, na medida em que enaltecem a relevância do objeto estudado.

Com a finalidade de salientar a produção da imaginária sacra feita de barro confeccionada no estado de São Paulo, ressaltamos que será estudado o período que se inicia no século XVI, por perceber que, a partir daí, as imagens foram se

tornando cada vez mais estruturadas (eruditas) e compostas de realismo, seguindo os cânones Tridentinos, que asseguravam a unidade da fé, até chegar ao século XIX que permaneceu com esse preceito, em uma perspectiva evolutiva.

Em desígnio do tema em apreço, ver as esculturas religiosas eruditas colocadas em retábulos nas igrejas, para o culto coletivo, é constatar a preocupação que se desprendia em harmonizar o espaço, nas quais elas representaram as virtudes morais, o que tornava mais impactante e encantadora a sua contemplação e ao mesmo tempo emblemática, capaz de persuadir até os mais céticos.

Contudo, vale destacar que a produção de imagens de soluções simplificadas continuou a seguir estes princípios de persuasão da cultura barroca e desempenhou de forma plenamente satisfatória sua função de imagem símbolo na prática devocional doméstica, o desempenhado na privacidade do lar.

Assim, tendo em vista que as *Paulistinhas* mantêm uma relação estreita com a tradição vernacular paulista de imaginária de barro dos séculos XVII e XVIII, mesmo que elas apresentem outras dimensões e formas simplificadas, não deixaram de possuir o mesmo vigor e empatia das imagens confeccionadas por artífices habilidosos.

Para esta pesquisa, escolhemos abordar, primeiramente, as diversas perspectivas sobre a arte sacra produzida no estado de São Paulo, levando em conta que é a abrangência dos conceitos que permitirá responder as questões propostas para discussão nesta pesquisa. Dessa forma, salientamos, para a fundamentação teórica, dentre outros pesquisadores que surgirão no decorrer das investigações, alguns autores específicos que possuem relevantes estudos sobre a temática, como o pesquisador anteriormente citado Eduardo Etzel, e os não menos importantes Carlos A. C. Lemos e Percival Tirapeli que possuem investigações que enriquecerão esta dissertação.

O primeiro autor aborda a temática, pela produção de época cronológica e pela sua tipologia, realizando uma pesquisa de apreciação histórica e descritiva que busca conhecer as diversas situações e relações que ocorrem na vida social, política, econômica e estética do país.

Desse modo, vislumbra-se que a imaginária *Paulistinha* é composta por imagens de cunho popular para o culto doméstico, em sua maioria de autoria

anônima, de barro cozido, às vezes cru e policromado, imagens de pequenas dimensões, procedentes do Vale do Paraíba. Etzel reconhece que elas exerceram grande influência no mercado de imagens sacras domésticas em São Paulo por mais de um século. Afirmções encontradas nos livros: *O Barroco no Brasil* (1974); *Imagens Religiosas de São Paulo* (1971); *Arte Sacra Popular Brasileira* (1975) ; e *Arte Sacra Berço da Arte Brasileira* (1984); *Nossa Senhora da Expectação ou do Ó* (1985) e *Divino simbolismo no folclore e na arte popular* (1995).

O segundo autor trata o tema partindo de alguns dados levantados pelo primeiro e fez um estudo exploratório sobre a imagem sacra. Ele formulou alguns problemas e hipóteses a respeito da produção de imagens sacras *Paulistinhas* e sobre os santos populares. Convém afirmar que o pesquisador Carlos A. C. Lemos concorda que houve produção em grande escala das referidas imagens sacras, as quais, segundo ele, tinham aspecto estereotipado, semelhantes entre si quanto à tipologia, e que também houve produção dessas imagens tanto na bacia do Paraíba como na do Tietê e até mesmo fora delas. Por seus argumentos apresentados, ele defende que a produção destas não foi baseada em correntes artísticas da época, mas condicionada à “maneira” do artista, às condições do material e aos possíveis modelos vistos nos altares das igrejas locais, esclarecimentos encontrados nos respectivos livros: *Escultura colonial brasileira* (1979); *A Imaginária Paulista* (1999); e *Arte no Brasil* (1980).

Da leitura do terceiro autor, depreendem-se ainda hoje pesquisas sobre a arte sacra colonial brasileira e manifestações religiosas, com enfoque nos ornatos das igrejas paulistas e em seus artífices, os quais trabalharam fazendo ornamentações internas e mobilizando as corporações artísticas dos períodos. Ele realiza um vasto estudo de caso, examinando aspectos variados e aplicando conhecimentos específicos para a análise do objeto em estudo, como pode ser verificado nos seguintes livros: *Arte sacra colonial – Barroco Memória viva* (2001); *Igrejas paulistas barroco e rococó* (2003); e *Festas de Fé: Brasil* (2003), e na dissertação *A Construção Religiosa no Contexto Urbano do Vale do Paraíba – Estado de São Paulo* (1983).

Impende mencionar que, para fundamentar a expressão “época barroca”, empregada como subsídio conceitual, cumpre-se verificar os esclarecimentos do historiador José Antonio Maravall, cuja opinião nos dá uma noção referente ao

conceito do barroco e seu imaginário de persuasão articulado com a sociedade, por meio da religiosidade e da política, conferidas na arte, na poética e na retórica, com forte apelo às emoções e aos instintos, sem traçar uma delimitação cronológica.

Em busca de uma percepção maior do nosso objeto de estudo e do seu simbolismo mais abrangente, algumas vezes recorreremos à interpretação apriorística, permitida em uma abordagem qualitativa apoiada na Psicologia da *Gestalt*.

Em português, esse termo denomina estudos sobre a forma e sua estrutura, que passou a ser utilizado para abarcar a teoria da percepção visual baseada na psicologia da forma. Em virtude destes estudos, foi possível pesquisar a forma a partir dos seus elementos, ou seja, perceber uma imagem por meio de suas partes componentes, compreendendo-as por associações de experiências passadas; segundo este preceito, ter o conhecimento das partes por meio do todo.

Posta assim a questão, empregaremos a lei básica da percepção visual da Gestalt que é denominada pregnância da forma, que vai nos permitir e favorecer a articulação analítica e interpretativa sobre a imagem. Inicialmente será revelada a biografia da santidade personificada, em seguida descreveremos o tipo de material utilizado e faremos uma análise formal propriamente dita. Para tal separaremos em unidades o objeto observado, tudo feito da forma mais simples possível e, a partir daí, teremos uma interpretação conclusiva que será desvendada nas considerações finais.

Ao lançar mão desta abordagem, observaremos e descreveremos as *Paulistinhas* somando as partes por meio dos processos perceptivos supracitados privilegiando, portanto, as experiências vividas nesta percepção, para finalmente refletir sobre a singularidade da imaginária em foco.

A inspiração que os santeiros acreditavam ser divina e que os mobilizava para sua produção de imagens sacras, quando fundamentada no princípio da pregnância da forma, leva em conta o quanto as condições da percepção do objeto foram permitidas, esta relação sujeito-objeto que é captada resulta da interação das forças externas (subjetivas) com as forças internas (objetivas) e, a partir daí, pode-se organizar sua configuração.

Seguindo esse preceito, aproveitarei essa contribuição teórica, a qual fundamentará as indagações estabelecidas e daremos a devida importância à

percepção subjetiva por acreditar ser ela a grande responsável pelo ensejo desta reflexão, que visa atingir os possíveis vários leitores apreciadores do assunto.

Com o propósito de maior esclarecimento, distribuiremos o enfoque desta pesquisa em três partes.

No capítulo 1 - A CONFECÇÃO DA IMAGINÁRIA, SOB O SIGNO BARROCO, para o levantamento de dados, partiremos da capitania de São Vicente, iniciando no século XVI, período mais remoto de que se tem notícia da produção de imagem sacra e que tem por autoria o português João Gonçalo Fernandes.

Serão mencionadas ainda outras imagens, que foram produzidas por autores conhecidos e ligados a oficinas conventuais das ordens monásticas, sobretudo os beneditinos que eram artífices extremamente talentosos e que estavam submetidos à orientação do Concílio de Trento e aos padrões estéticos e iconográficos daquele período. Tal período tem, na representação visual, o emprego de alegorias que estimulam diversas percepções, estabelecendo um código retórico, o que lhe confere um caráter de signo. Serão também verificadas suas reverberações no Brasil e em São Paulo.

Estas imagens retabulares de devoção e contemplação, encontradas nas igrejas com proporções monumentais e posturas hieráticas, vão aos poucos obtendo agitação barroca e expressão fisionômica repleta de significação, até a proliferação da pequena imagem sacra popular *Paulistinha* para o culto doméstico. Estas imagens sacras possuem tanta relevância que, acreditamos, possam chegar a se converter em uma das principais características da arte sacra de cunho popular produzida dentro de uma cultura barroca, que preza pelo agente emblemático, capaz de extrapolar os limites cronológicos, por estimularem o sentido de apreciação ao sagrado e possuírem padrão estético singular.

No capítulo 2 - ASPECTOS SOCIOECONÔMICOS E RELIGIOSOS NA PROVÍNCIA DE SÃO PAULO, tratará do Império e os seus conflitos pelo poder, sua articulação com a religião, visando à construção de uma identidade brasileira, que para isso apelava para os instintos emotivos. Além desses fatores, uma questão é determinante neste período, a ascensão econômica que alavancou o progresso da pobre província, cuja população era constituída por pessoas de pouca instrução, as quais se apresentavam crédulas na intervenção divina, portadoras de uma fé

avassaladora, à qual atribuíam muita importância para as devoções particulares e, em sua glória, solicitavam novenas e trezenas difundidas por tradição oral.

Nesse período, o conhecimento dos fatos bíblicos era transmitido por meio da catequese e da estampa de gravuras, realizavam-se as procissões, romarias e as festas do Divino. Os lares, agora com seu santo protetor, graças ao advento das *Paulistinhas*, possuíam pequenos oratórios como aparato para a veneração particular.

As igrejas católicas e as capelas rurais foram responsáveis pela difusão da estética barroca, que permitia as celebrações em massa, em seus adros manifestações de fé que perpassavam uma vida inteira, do nascimento ao além-túmulo, também solicitavam a multiplicidade de evocações e realizavam simpatias, festejos simbólicos todos passíveis de serem decodificados neste imaginário da corte celestial.

Buscaremos, nesse capítulo, refletir sobre as mudanças sociais e econômicas ocorridas durante o século XIX, a pluralidade devocional e o surgimento dos santinhos. Questões estas importantes para entender a formação de um segmento social que é atraído e persuadido pelos instintos.

Finalmente, no capítulo 3 - UMA NOVA CONCEPÇÃO DE IMAGENS SACRAS: AS *PAULISTINHAS*; a produção destas pequenas imagens, cujos santinhos se basearam numa temática já existente, em busca de mitificar a vida dos santos como exemplos de virtudes morais; sem se dar conta, adaptaram em síntese os pormenores da pujança das esculturas religiosas barrocas, configuradas para a contemplação nos altares, imagens santificadas que decoravam os retábulos, com seus símbolos consagrados.

O aspecto simplificado das *Paulistinhas* veio a caracterizar uma forma de representação bastante singular, por resultar de uma pregnância formal, argumento fundamentado na metodologia, da qual se extraiu o escólio, os objetos são percebidos pela parte mais bem reconhecida. Para melhor esclarecimento acerca do tema em apreço, não negligenciaremos a necessidade do devoto, que requeria essas pequenas imagens sacras para munir suas necessidades devocionais.

Desta forma, procuraremos trazer subsídios para uma perspectiva abrangente que aponte as semelhanças de aspecto, de iconografia, de material e função, entre

as imagens sacras eruditas para o culto coletivo e as de cunho popular *Paulistinhas* considerando-as um desdobramento do aspecto formal das demais, já citadas e, por esta razão, observaremos e descreveremos sua tipologia e faremos uma análise formal.

Feitas as considerações, poderemos legitimar a pretensão de levar os leitores deste trabalho à reflexão sobre o quão singelas e singulares são as *Paulistinhas*.

A bibliografia que dará subsídio para a formulação desta reflexão a respeito da simplicidade da forma e da sua singularidade será composta de obras referentes à imaginária sacra feita no estado de São Paulo, em especial sobre as imagens sacras *Paulistinhas* e todas as outras a que elas se assemelham, por algum quesito; referimo-nos aos autores Germain Bazin, Eduardo Etzel e Carlos A. C. Lemos.

Também será dada atenção especial aos historiadores que tratam sobre a vida social e a cultura remanescente de forma circumspecta, o mesmo se aplica para a abordagem metodológica, alicerçando-nos nos conhecimentos de autores como Alfredo Bosi, Sérgio Buarque de Holanda, José Antônio Maravall, Carlos E. M. de Moura, entre outros.

CAPÍTULO 1

A CONFECÇÃO DA IMAGINÁRIA, SOB O SIGNO BARROCO

1.1 O espírito barroco e suas reverberações no Brasil

Conforme assevera o historiador Arnold Hauser, mudanças religiosas ocorreram no século XVI, como a reforma protestante de Lutero que, em 1517, gerou polêmicas doutrinárias que questionavam a autoridade do papa, abalando dessa forma toda a estrutura da Igreja Católica.

Diante dos avanços do protestantismo, a partir do pontificado de Paulo III (1534), e dos demais papas que o sucederam, houve a preocupação de reformar a instituição; a essa reação deu-se o nome de Contra-Reforma.

Para reafirmar e elucidar todos os dogmas católicos, foi necessário então um Concílio (1545-1563), o qual teve três fases e levou dezoito anos para definir quais seriam os instrumentos de renovação que objetivamente assegurariam a unidade da fé, tais como: a disciplina eclesiástica, o índice de livros proibidos *Index Librorum Prohitorum* e a reorganização da Inquisição. Esta passa a ter o nome de Santo Ofício e, desta vez, em parceria com o estado absolutista que, no século XVIII, atuou intensamente na Espanha e Portugal e, por extensão, no Brasil. A Igreja teve assim confirmadas suas crenças, na tentativa de impedir a expansão da doutrina protestante. Destacamos, para maiores esclarecimentos e por ser pertinente a esta pesquisa, o culto aos santos e a veneração das imagens, para a instrução dos fiéis, como também a crença no Purgatório.

Em Roma, onde a sede da Igreja Católica estava instalada no começo do século XVII, esta se apresentava triunfante diante da Contra-Reforma, disposta a patrocinar numerosas encomendas de cunho artístico religioso, pois a Igreja se convertera em um espaço cênico, um teatro *sacrum*, onde eram apresentados os dramas litúrgicos, a exemplo da Igreja del Gesù, em Roma, dos arquitetos Vignola e Giacomo della Porta, a respeito da qual ressalta E.H. Gombrich:

[...] quando erigiram em Roma, em 1575, o primeiro edifício neste estilo, sua construção tinha aspectos verdadeiramente revolucionários. Não se tratava apenas de mais uma igreja em Roma, onde são tantas. Era a igreja da recém-fundada Companhia de Jesus, uma Ordem na qual se depositaram grandes esperanças para combater a Reforma na Europa. (GOMBRICH, 1995, p. 388).

As mudanças se estenderam até os palácios, o que justifica seu refinamento, e aos seus arredores. A sociedade, nesta época, estava organizada em três classes: o clero, a nobreza e os burgueses, que estavam em ascensão e começavam a participar das decisões políticas do estado absolutista, no qual o poder estava nas mãos do rei considerado um representante de Deus na terra.

Os artistas do Norte da Itália, como Annibale Carracci (1560-1609) e Miguelangelo Caravaggio (1573-1610), que era de um vilarejo nos arredores de Milão, e Guido Reni (1575-1642), de Bolonha, vão para Roma em busca de aprender com os modelos clássicos de outrora e desenvolver o rebuscamento característico do estilo vigente.

De outros países também houve artistas interessados em estudar em Roma neste período: da França - Nicolas Poussin (1594-1665) e Claude Lorrain (1600-1682) e, vindo dos Países Baixos, o flamengo Peter Paul Rubens (1577-1640), que passaram algum tempo realizando estudos e depois retornaram para seus países de origem.

Em todas as manifestações artísticas da época, apresenta-se o culto exagerado das formas, sobrecarregado de realismo dramático e atribuindo um apelo emocional com o intuito de persuadir o fiel.

A busca por transmitir um estado de espírito conflituoso a respeito de assuntos tais como o pecado e o perdão, o espírito e a matéria, a vida e a morte, a dualidade estava sempre presente em um jogo de poder e sensualidade entre o divino e o humano.

Toda esta criatividade decorativa nas manifestações artísticas foi denominada por críticos como barroco¹. Portanto, as figuras alegóricas no interior dos recintos, os objetos de devoção, a música que passa a caracterizar-se por pormenores e contrastes complexos, todas essas manifestações artísticas articuladas com este

¹ Termo usado para designar uma pérola de esfericidade irregular e imperfeita, ou seja, uma jóia falsa.

sentido cultural e estético de apelo emocional transitavam entre a corte e a igreja. Por oportuno, depreendem-se os ensinamentos de José A. Maravall:

[...] é barroco todo esse conjunto de recursos ideológicos, artísticos e sociais que foram cultivados em especial para manter psicologicamente sob a autoridade tantas vontades que eram temidas por potencialmente estar em condições de se opor a ela. (MARAVALL, 1997, p. 105)

O reconhecimento da qualidade estética barroca se deu ao final do século XIX, pelo historiador e esteta alemão Heinrich Wolfflin. Mas o sentido que mobilizava tal estilo foi tão avassalador que transpôs o tempo e o espaço, encontrando em outras terras novos elementos que iriam enriquecer e diversificar seu aspecto, quebrando a homogeneidade inicial, sem perder suas formas sinuosas nos espaços ricamente decorados com ornatos que preenchiam os vazios em um jogo de luz e sombra, como visto no espetáculo teatral.

Dessa forma, permitia-se aos artistas imprimirem seu estilo próprio e características culturais. Cumpre-se verificar os ensinamentos de Heinrich Wolfflin:

Ninguém poderá afirmar que “os olhos” passam por processos evolutivos por sua própria conta. Condicionados e condicionando, eles sempre adentram outras esferas espirituais. Certamente não existe um esquema visual que, partindo de suas próprias premissas, possa ser imposto ao mundo como um modelo inalterável. Contudo, embora os homens em todas as épocas tenham visto aquilo que desejaram ver, isto não exclui a possibilidade de que uma lei permaneça operando em todas as transformações. (WOLFFLIN, 2000, p. 23).

A Espanha, que era um foco irradiador deste movimento artístico, chega à máxima exaltação do barroco católico, com suas imagens sacras em madeira da escola castelhana, extremamente dramáticas feitas por Gregório Fernandez.

Em 1580, consolida-se a unificação da Península Ibérica, o que fará com que o estilo seja difundido no recém-conquistado continente americano; é neste período que se propaga a estética barroca no denominado Novo Mundo. Esta união das coroas se mantém até 1640, quando Portugal recupera sua autonomia.

A Igreja Católica Apostólica Romana estava associada a esta grande ação colonizadora das coroas ibéricas, num período de conquistas de novos territórios e

com o apoio das ordens religiosas, que acompanhavam os colonizadores para propagar a fé cristã.

No propósito de evangelizar os aborígenes, em busca da eficácia do ensinamento, utilizaram como recurso didático as imagens de devoção que foram trazidas, inicialmente, para inspirar a proteção divina e que, posteriormente, passaram a ilustrar a conduta cristã; outras imagens foram confeccionadas, já que entre seus adeptos havia muitos dotados de talentos artísticos, que iniciaram uma nova produção, com materiais acessíveis, reproduzindo exemplares que até hoje podem ser encontrados.

Inspirados nos preceitos difundidos da Contra-Reforma, que prezava pela visualidade e apelo aos instintos, em Terras de Santa Cruz, confeccionaram com demasiada originalidade imagens um tanto arcaicas na feitura, mas com forte apelo emocional, assim como foram construídas capelas e igrejas, com fachadas e plantas retilíneas, tendo em seu interior poucos elementos ornamentais e algumas imagens de devoção aos santos padroeiros. De acordo com os ensinamentos de Germain Bazin:

Até 1760, o Brasil não conhecia senão duas formas de escultura: a talha, realizada em madeira, termo que designa a feitura de retábulos e de lambris decorativos das igrejas, e a escultura das imagens de santos, executada na madeira, ou, às vezes, modeladas em terracota. [...]

Sob forma de "imagens", o Brasil conserva um grande número de estátuas, que se sucedem do século XVII ao XIX. Algumas são importadas de Portugal; outras são de todas as qualidades, desde a imitação bastante boa do que se fazia no Reino, até a forma grosseira e popular, passando pela interpretação arcaizante, forma específica e que deterá mais especialmente nossa atenção. [...] (BAZIN, 1971, p.31).

São manifestações artísticas que legitimaram a produção deste estilo, com sobriedade e muita originalidade em um país em formação sociocultural. A exploração das novas terras fez-se sob a proteção de um calendário litúrgico, do qual o santo do dia era o padroeiro local. As ordens religiosas foram se espalhando ao longo da costa e levando seus princípios cristãos, mobilizando, por conseguinte, o principal tema das expressões artísticas produzidas nas novas terras. Conforme sustenta Alfredo Bosi a respeito:

No caso luso-brasileiro, a ponte entre a vida simbólica dos tupis e o cristianismo acabou-se fazendo graças ao caráter mais sensível, mais dúctil e mais terrenal do catolicismo português se comparando com o puritanismo inglês ou holandês dominante nas colônias da Nova Inglaterra. A devoção popular ibérica não dispensava o recurso às imagens: antes, multiplicava-as. Por outro lado, valia-se muitíssimo das figuras medianeiras entre o fiel e a divindade, como os anjos bons e os santos, os quais afinal são almas de mortos que intercedem pelos vivos.

Nessa linha de mediações tangíveis, a catequese no Brasil valorizou, quanto pôde, a prática dos sacramentos, sinais corpóreos da relação entre os homens e Deus. (BOSI, 1992, p.72).

No século XVII, com as ordens já estabelecidas em vários lugares, criaram suas oficinas conventuais, as quais foram montadas para a produção de arte sacra sob a influência da colônia portuguesa. Sempre com o intuito de evangelizar, seguiam um padrão iconográfico² específico, ou seja, santos padroeiros da respectiva ordem produtora.

O material freqüentemente usado era o barro, pela sua disponibilidade, mas há presença de imagens de grande porte esculpidas em madeira pelas oficinas jesuíticas, sobretudo na denominada escultura Missioneira dos Sete Povos das Missões, no Rio Grande do Sul. Talvez pelo caráter missionário com que adentravam a selva percorrendo caminhos tortuosos, encontraram boa madeira e, compreendendo o modo de ser dos aborígenes, ensinaram-lhes o evangelho e os orientaram na confecção de imagens, que curiosamente possuem feições étnicas indígenas do povo guarani.

Entre os beneditinos que possuem uma importante produção com essa temática, destacamos o frei Agostinho da Piedade, que nasceu em Portugal no final do século XVI e morreu em Salvador em 1661, veio para o Brasil muito jovem e se instalou no Mosteiro de São Bento em Salvador, onde produziu imagens-relicários e esculturas.

Há quatro belos exemplares assinados, três presentes nos mosteiros de Salvador e Olinda e um nas mãos de um colecionador, com características renascentistas, corpos estruturados em cânones³ clássicos, mas que expressam tamanha contemplação - são elas: Nossa Senhora de Montesserrate de 1636 e Santana Mestreira de 1642, ambas se encontram no acervo do Museu de Arte Sacra

² Diz respeito à escrita da imagem e sua significação no grupo temático.

³ O cânone equivale à proporção da medida da cabeça em relação à altura do corpo.

da Universidade Federal da Bahia. No mosteiro de Olinda, o Menino Jesus; já a Santa Catarina, como antes citado, em coleção particular.

Dedicaremos um estudo mais bem detalhado à produção do carioca frei Agostinho de Jesus, que nasceu, não se sabe ao certo, entre 1600-1610 no Rio de Janeiro e morreu na mesma cidade em 1661, e que atuou brilhantemente na Vila de São Paulo por volta de 1650, tema este a ser exclusivamente dissertado nas próximas páginas do estudo.

Fora o registro do pesquisador D. Clemente Maria Silva-Nigra, nada mais se conhece. Já as imagens sacras, algumas foram identificadas, pelo menos vinte delas, com suas características, destaque para a belíssima imagem do *Patriarca São Bento*, no Mosteiro do Rio de Janeiro que, entre os anos de 1633-1691, investe em decoração interna, e onde se pode encontrar uma talha barroca dourada em madeira.

Frei Domingos da Conceição da Silva nasceu em Portugal em 1643 e morreu no Rio de Janeiro em 1718, se instalou no mesmo Mosteiro de São Bento, onde produziu trabalhos de talha dos três portais da igreja, em 1671, no frontão do altar-mor, no arcaz da sacristia e nos arcos da capela de Nossa Senhora da Conceição, entre outros trabalhos. É classificado como de suma importância o conjunto da *Virgem de Montesserrate*, todo o conjunto é confeccionado com qualidade erudita, característica freqüente na produção sacra dessa ordem monástica.

Os franciscanos criaram algumas oficinas para seus entalhadores e pintores, que produziram suntuosos templos e foram muito eloqüentes nas suas pregações, deram assistências espirituais aos enfermos e construíram conventos na faixa litorânea de Cabo Frio e Angra dos Reis, ambas no Rio de Janeiro, também em Salvador-BA até João Pessoa-PB, todos com o mesmo padrão arquitetônico em que o claustro tinha a função de convívio.

Há inúmeros santos canonizados, ligados à ordem franciscana, que inspiraram uma rica imaginária, sendo alguns cultuados no Brasil, em etnias distintas e suas miscigenações. Citando algumas dessas pessoas, consideradas benditas, que os fiéis acreditavam intermediar uma graça divina: São Francisco de Assis na devoção dos brancos; Santo Antônio para os pardos e São Benedito para os pretos.

Todos foram cultuados principalmente pelas ordens terceiras⁴ e irmandades que foram patrocinadoras de muitas igrejas ricamente decoradas, como a chamada Capela Dourada ou Capela dos Noviços.

Durante o apogeu da cana-de-açúcar, o ciclo econômico alimentou muitas dessas produções sacras, decoradas com rica talha e belas imagens importadas de Portugal de cunho erudito com películas de ouro.

O Nordeste do país encontra êxito neste ciclo econômico e passa a sediar a capital do Brasil, em Salvador-BA, dentro de um sistema de governo-geral. O interesse por aquelas terras produtivas trouxe a invasão de holandeses que lá permaneceram durante os anos de 1630 até 1654.

Os mais relevantes sermões do Padre Antônio Vieira se dão neste período. Valendo-se do púlpito, propagava suas idéias políticas por meio da catequese em defesa do índio e da colônia. Em comentário a essa questão, Sérgio Buarque de Holanda ressalta:

Pensamento cujas raízes parecem mergulhar no velho naturalismo português. A comparação entre o pregar e o semear, Vieira teria tomado diretamente às Escrituras, elaborando-a conforme seu argumento. O mesmo já não cabe dizer de sua imagem do céu estrelado, que se ajusta a concepções correntes da época e não apenas a Portugal. (HOLANDA, 1995, p. 137).

Na ocasião da invasão holandesa, importantes construções foram destruídas. Também espalhados pela faixa litorânea, em um percurso similar ao dos franciscanos, os carmelitas se estabeleceram primeiramente em Olinda-PE, onde fundaram escola e curso de teologia, posteriormente em Salvador-BA e Santos-SP.

Responsáveis pela devoção mariana, alcançam grande popularidade devocional com a Virgem da Conceição e do Carmo. Esta última possuía um escapulário que materializava a convicção do afiliado de viver consagrado à Virgem Maria e sob sua proteção. Seus seguidores acreditavam que portadores de seu escapulário seriam salvos do fogo do inferno. Os santos mais populares ligados a esta ordem são: São Simão Stock, São Elizeu e Santo Elias.

⁴ Associação de leigos católicos, associados a uma das ordens religiosas, que se reúnem para devoção de um santo da igreja católica.

Ao citarmos as primeiras edificações das respectivas ordens religiosas, queremos prestigiar a importância dessas instituições no conhecimento, produção e difusão de arte sacra barroca.

Após a proliferação de produtivas oficinas convencionais, no século XVIII, teremos os artífices leigos, provenientes de oficinas laicas - são eles: Francisco Xavier de Brito, Joaquim José da Silva, Valentim de Fonseca e Silva e Antônio Francisco Lisboa, que atuavam em escolas autônomas regionais, espalhadas por todo o território brasileiro.

Significativas mudanças ocorrem na região Sudeste: o Rio de Janeiro passou a ser a capital da colônia em 1763; em Minas Gerais se inicia um importante ciclo econômico aurífero, neste período é produzido o que alguns especialistas afirmam ser a maior expressão do barroco no interior brasileiro.

As irmandades elitistas da então Vila Rica promoveram, em 1733, o chamado Triunfo Eucarístico que pode ser visto em dois blocos, um de alegorias profanas e outro de figuras sacras, uma festa litúrgica de caráter alegórico barroco.

As construções monumentais foram substituídas por igrejas com forma elíptica e equilíbrio nas decorações internas, espaços com maior harmonia, sob uma influência do estilo rococó, mas com o mesmo arrebatamento espiritual barroco de outrora, ou seja, sem abandonar a temática religiosa e sua dramaticidade.

Artífices executarão as encomendas das muitas ordens terceiras já citadas (confrarias e irmandades), dos diversos segmentos da sociedade colonial brasileira, em detrimento às ordens religiosas que enfraqueceram, por não contarem mais com o apoio do rei, que chegou a banir os jesuítas da Colônia, em 1759.

Os arquitetos fazem projetos de igrejas que passam a ter plantas elípticas e fachadas decoradas com pedra-sabão, como também decorações internas, elaboradas pinturas coloridas ilusionistas, esculturas monumentais, talhas e imagens com maior eloquência gestual para os retábulos e obras públicas.

Começa a ser usual o termo “mestre”, título que qualificará artífices que se dedicam ao aprendizado e depois ao ensinamento de atividades artísticas, procedentes dos segmentos mais simples da sociedade, nascidos nas Minas Gerais. Teremos três destaques: Antônio Francisco Lisboa (1730-1814), o mestre Aleijadinho, grande expoente desse período com sua arquitetura peculiar e seus

belos Profetas em Congonhas do Campo; Valentim da Fonseca e Silva (1745-1813), o mestre Valentim, que irá atuar brilhantemente nas igrejas e no urbanismo do Rio de Janeiro; e Manoel da Costa Atayde (1762-1830), o mestre Atayde, e sua pintura na igreja da ordem Terceira de São Francisco; ele pintou muitas obras do mestre Aleijadinho em Ouro Preto e Congonhas. De acordo com as pesquisas de Germain Bazin, podemos verificar que a

[...] arquitetura ornamentística saberá resolver em uma sinfonia mozartiana as aparentes dissonâncias das curvas e contra-curvas. O mestre desta arte será Aleijadinho – um mestiço – cujos retábulos e fachadas de igrejas têm o envolvimento lírico de certos santuários suábios [...] o escultor exorciza a angústia de um agonizante. No despontar do século XIX os profetas de Congonhas do Campo lançarão ao Universo um aviso que não será ouvido. (BAZIN, In: ÁVILA, A., 1997, p. 21-22).

A exploração aurífera em Goiás teve uma breve duração, mas deu suporte para poucas e significativas construções, valendo ressaltar a imaginária produzida pelo santeiro José Joaquim da Veiga Valle (1806-1874), membro da irmandade do Santíssimo Sacramento e que esculpiu expressivas imagens, no século XIX, de cunho erudito, fundamentadas em cânones clássicos, supondo-se tratar de um santeiro que estudou em escolas especializadas. Segundo a autora Heliana Angotti Salgueiro, entende-se que:

A escultura veigavalliana singulariza-se por não lhe serem bem conhecidos os predecessores e contemporâneos artísticos e por seu isolamento em província estagnada economicamente, com pouca representatividade política e com uma cultura fragmentada. (SALGUEIRO, 1983, p. 27).

Com toda a elegância gestual e movimentação do auge do rococó europeu, confeccionou belas imagens com muito equilíbrio, dramaticidade e expressão angelical, utilizando uma técnica própria e singular de douramento sobre a madeira, sendo seu trabalho classificado, segundo especialistas, como barroco tardio.

Diante desse quadro, finaliza-se uma era na qual a temática religiosa é apresentada de forma emblemática e ao mesmo tempo didática, sem perder seu vínculo com a realidade corrente, retribuindo aos seus expectadores a reflexão e a compaixão. Essa interlocução introduz, em um estilo vindo de fora, os elementos tropicais resultando em uma nova visualidade, gerados pela mentalidade barroca,

que tinha o propósito de consolidação de elementos socioculturais susceptíveis, que imprimiram fortes marcas na arte brasileira identificáveis até os nossos dias.

1.2 Desdobramentos em São Paulo

Por meio de vários estudos, tem-se no entendimento do historiador Sérgio Buarque de Holanda que a história da colonização deste país é complexa, fascinante e algumas vezes contraditória. Quando os portugueses para cá vieram, em busca de expandir seu império ultramarino, o navegador Pedro Álvares Cabral, em sua nau, trouxe uma imagem de Nossa Senhora da Boa Esperança, uma imagem feita em mármore Alzã de 1,10cm de altura, que hoje se encontra na Quinta do Belmonte, em Portugal. Estava ele cumprindo mais que um hábito catolicista – o de viajar com imagens de santos de devoção para a proteção contra as turbulências da viagem, estava ele imprimindo uma doutrina religiosa a ser seguida.

As imagens que foram trazidas nas demais expedições, em sua maioria, eram de grande dimensão com boa qualidade na feitura e de material diversificado e policromado, possuíam tamanha sobriedade fisionômica e marcaram uma característica exclusivamente lusitana, como enfatiza Myrian Andrade Ribeiro de Oliveira:

Com os primeiros colonizadores aportam no Brasil as primeiras imagens religiosas. Não poderia ter sido de outra forma, tendo-se em vista o profundo fervor religioso dos portugueses, cujas raízes medievais se confundem com a própria nacionalidade do país. (OLIVEIRA, 2000, p.47).

Ao chegarem, logo procuraram por metais preciosos e, não os encontrando, não tiveram muito interesse por estas terras, a princípio batizadas de Ilha de Vera Cruz e, algum tempo depois, Terra de Santa Cruz.

Observando os costumes dos índios, perceberam que um tipo de tinta vermelha era extraída do cerne de uma árvore, que possuía madeira muito pesada, dura e muito resistente. Conhecendo o mercado europeu que utilizava este tipo de tinta para tingir tecidos, começaram a explorá-la. Esta árvore era a *caesalpinia echinata*, mais conhecida como pau-brasil, que originou a primeira atividade

econômica de que se tem notícia. No período de 1503 a 1535, a extração desse material gerou uma economia um tanto expressiva. Os franceses por não reconhecer a legitimidade do tratado de Tordesilhas, extraíram a madeira sem pagar os tributos exigidos pela coroa portuguesa, desse modo foram também responsáveis pela difusão comercial desse produto que influenciou em definitivo na denominação das novas terras, como Brasil.

Dessa forma, houve maior interesse e também imensas dificuldades para a implantação de outros sistemas econômicos como, por exemplo, a agricultura e diversas atividades extrativas no período denominado Brasil Colônia. Persuadidos pela necessidade de ocupação das terras brasileiras, os portugueses dividiram-na em extensas áreas, denominadas capitânicas hereditárias, com o propósito de iniciar uma grande produção agrícola e para convencer os futuros colonos de que deveriam exceder as dificuldades da zona tropical.

Para estimular esses colonos, o reino oferecia grandes propriedades de terra destinadas à produção, pelo sistema de Sesmarias, em que os colonos cultivavam a terra, ficavam com o produto gerado, mas não tinham direitos legais sobre ela.

As capitânicas hereditárias eram uma forma de administração do Império Português que, no século XVI, delegou aos nobres portugueses a exploração territorial das terras brasileiras, com vistas a acelerar a colonização, gerar recursos próprios e defender as terras de ataques de outras nações européias. No dizer sempre expressivo do pesquisador Sérgio B. de Holanda:

Os privilégios hereditários, que, a bem dizer, jamais tiveram influência muito decisiva nos países de estirpe ibérica, pelo menos tão decisiva e intensa como nas terras onde criou fundas raízes o feudalismo, não precisaram ser abolidos neles para que se firmasse o princípio das competições individuais. À frouxidão da estrutura social, à falta de hierarquia organizada devem-se alguns dos episódios mais singulares da história das nações hispânicas, incluindo-se nelas Portugal e Brasil. (HOLANDA, 1995, p. 32-33).

Uma das capitânicas hereditárias que mais recebeu incentivo foi a capitania de São Vicente, doada por D. João III, o então Rei de Portugal, para Martin Afonso de Souza, em 1532. A colonização da capitania de São Vicente não foi próspera, o solo era impróprio para o cultivo, mas, mesmo assim, o plantio de cana-de-açúcar estimulou a construção, em 1533, do Engenho dos Erasmos, à base de energia

hidráulica e considerado o ponto de partida para a indústria açucareira no Brasil. Depois houve interesse em deslocar esse cultivo para o Nordeste para a capitania de Pernambuco sob o governo do donatário Duarte Coelho Pereira, em Olinda.

Neste contexto é que aparecem os primeiros religiosos na capitania de São Vicente, cuja missão era converter os aborígenes e, para isso, era necessário o uso de imagens com temáticas religiosas, algumas trazidas por eles e outras produzidas com barro. Deste modo, surgem as primeiras imagens sacras com características maneiristas, em terras de São Paulo, que exaltavam as personalidades consagradas.

A esse respeito cabe, por oportuno, destacar a lição de Bazin:

Infelizmente é raro que as imagens mais antigas, as do século XVII, tenham ficado no estado desejado pelo escultor e pelo pintor. Na maior parte das vezes, as camadas de pintura formaram uma pasta e amoleceram as formas. Hoje em dia, tem-se “embelezado” o aspecto, julgado muito primário, desses velhos santos, com fiorituras ornamentais e uma grosseira encarnação, que fizeram dessas infelizes estátuas vestígios veneráveis da primeira produção brasileira, verdadeiras caricaturas. (BAZIN, 1971, p.32).

Em virtude destas informações, cumpre também verificar os esclarecimentos de Eduardo Etzel (1984) sobre as três versões que cercam a produção das primeiras imagens sacras com autoria reconhecida, de que se tem notícia por tradição oral, registradas posteriormente e feitas supostamente na capitania de São Vicente pelo artífice português João Gonçalo Fernandes por volta de 1560. Partindo-se de um estudo comparativo no qual o aspecto formal, a técnica de modelagem e a própria matéria-prima, o barro e suas propriedades, são considerados, despertam-se dúvidas sobre a real autoria destas imagens e sua provável procedência.

Na versão do pintor e pesquisador Benedito Calixto, houve uma encomenda de duas imagens vindas de Portugal. Seriam elas: Nossa Senhora do Amparo, para a capitania de São Vicente, que atualmente se encontra em um convento franciscano, e Nossa Senhora da Conceição para uma ermida construída no alto de um grande morro, na então vila de Itanhaém, que se encontra atualmente no Museu de Arte Sacra de Santos. Houve, na ocasião, uma troca das caixas onde estavam as tais imagens e, talvez por desconhecerem seus atributos, a imagem de Nossa Senhora do Amparo foi venerada como Nossa Senhora da Conceição.

Na versão de um pesquisador franciscano, cujo nome é Basílio Rower, verificou-se, no livro do tombo da mesma ordem, que o artífice João Gonçalo Fernandes teria sido preso em São Vicente, por acusação de um crime, e teria pedido para que lhe trouxessem uma quantidade de barro para a feitura de uma imagem em louvor à Virgem Maria. Como a quantidade permitiu, ele fez duas invocações à Virgem, sendo elas: Nossa Senhora da Assunção e Nossa Senhora dos Anjos, posteriormente, sem citar o motivo, convertida em Nossa Senhora da Conceição, e ainda um Santo Antônio. Pouco tempo depois da entrega destas imagens, teria João Gonçalo Fernandes alcançado a graça de ser absolvido da grave acusação que o condenaria à morte.

Em uma última versão, frei Agostinho de Santa Maria afirma a construção de uma nova igreja, na parte plana, onde se pretendia colocar uma nova imagem de Nossa Senhora da Conceição, com semelhança a que já existia, na ermida no alto do morro. Esta imagem de barro foi modelada em Portugal e era bastante venerada no Brasil, em especial pelo padre jesuíta Anchieta, tanto que chegou a ser conhecida como *Virgem de Anchieta*.

A imagem de Nossa Senhora da Conceição foi feita sob encomenda por um talentoso morador da vila de São Vicente que respondia a um processo criminal, no qual teria sido condenado. Por uma graça alcançada, teria sido o escultor absolvido, logo depois que terminou a encomenda e pôde entregá-la para a veneração dos fiéis. Esta não seria a única encomenda de imagem sacra ao então condenado, ele também atendia à encomenda de uma Nossa Senhora do Rosário e de um Santo Antônio.

Na ocasião da retirada da imagem, os fiéis, com certa urgência de colocá-la no seu altar, devido às festividades da padroeira, fizeram, talvez inconscientemente, uma troca de imagens e, por conseqüência, também de invocações, sendo a Nossa Senhora da Conceição venerada como Nossa Senhora da Assunção.

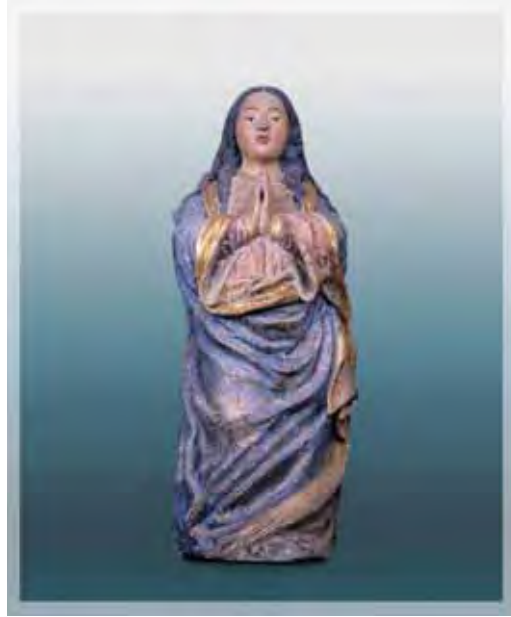


Ilustração 1 - Nossa Senhora da Conceição, século XVI – MASS (SP)
João Gonçalo Fernandes – barro cozido, 110 cm

Todas as versões aqui apresentadas estimulam o mito sobre a confecção das primeiras imagens feitas no Brasil, que apresentavam uma característica de arcaísmo vigente em Portugal, como a postura hierática, rostos roliços, sem expressão fisionômica, panejamento pesado colado ao corpo e sem peanha. Levando-se em conta tudo o que foi observado por estes pesquisadores e procurando refletir sobre a tipologia destas imagens, Eduardo Etzel faz as seguintes observações:

[...] Nossa Senhora com o menino nos braços, conhecida como a N. S. da Conceição de Itanhaém. Peça de construção curiosa sem peanha, com 110 cm de altura feita de terracota, completamente oca e com pouca espessura de barro, apenas 02 a 03 cm. Está fortemente repintada e o aspecto é de uma imagem popular com uma construção grosseira, bem afastada de um tratamento erudito. A cabeça é grande, com o cânon 06,3 quando o normal clássico seria de 07 a 08 alturas da cabeça para o total da altura do corpo. O exame da face posterior da imagem é particularmente instrutivo. Vê-se que é completamente oca e tem quatro orifícios; um deles na altura superior do tórax e outro maior próximo à base, onde se quebrou parte da imagem. Ao alto e ao lado do orifício superior, dois outros menores atrás dos braços também ocos, cujo vazio não está em comunicação com a câmara interior do corpo da imagem. Esta superfície interna está toda pintada em azul [...] Raspando-se a superfície interna e as bordas dos orifícios, verifica-se uma terracota muito dura, que resistiu à ação do canivete, o que indica uma queima a alta temperatura [...] o barro é esbranquiçado e granuloso, com muita areia, que se poderia classificar como barro de má qualidade [...] (ETZEL, 1984, p. 23-24).

Com essa idéia, o autor busca legitimar a verdadeira origem desta peça, porque o barro esbranquiçado existia em abundância nesta região e em outras áreas do estado de São Paulo, sem os elementos férricos, que lhe acentuariam a cor avermelhada. O barro de várzea paulista, depois da queima, pode variar entre a cor palha e o marrom-claro; a temperatura e a presença de ar durante a queima podem influenciar também na cor da peça; a boa temperatura para a queima seria por volta de 900°C.

A respeito da outra invocação da Virgem, poderia ter sido importada de Portugal, juntamente com a de santo Antônio, porque ambas possuem o tipo de barro vermelho, muito comum nas peças portuguesas vindas da região de Alcobaça, exportadas para a veneração, assim como a imagem de Nossa Senhora Menina encontrada em Bertioga.

Tendo feito uma observação comparativa das formas fundamentais da composição entre as três imagens em questão, Etzel (1984) acredita na existência de pelo menos dois artistas: um que teria feito as invocações à Virgem e outro que teria feito o Santo Antônio, não só pela diferença do barro, como também pelos orifícios existentes para ser ocada, ou seja, a retirada de barro interno, que pode chegar à altura do tórax da imagem. Isso é feito para melhor queima, pois, em um bloco maciço, a secagem é irregular e, se fosse para a queima com as partes ainda úmidas, poderia sofrer uma fratura e não teria uma boa queima.

Para o estudo proposto, usaremos estas imagens como referências iniciais, por terem sido, sem dúvida alguma, modelos de inspiração para muitas outras feitas na capitania de São Vicente e que permitirão uma reflexão sobre o aspecto formal e estético da imaginária feita de barro, até o advento das *Paulistinhas*.

No decorrer da colonização com os sucessivos agrupamentos de cristãos, logo estes passaram a se organizar em irmandades, orientadas pelas ordens que iam se instalando e criando oficinas artísticas conventuais, legitimando, assim, a religiosidade de um povo e, em virtude disso, estimulando a construção de capelas para o santo padroeiro que era confeccionado seguindo os modelos lusitanos, uma personificação da fé arrebatadora.

A participação das ordens monásticas é de grande importância na confecção de imagens. Os jesuítas em 1553, chegaram em São Vicente e, dentre os

missionários, estavam José de Anchieta e Manoel da Nóbrega. Eles tinham por princípio a missão de desbravar as novas terras educando e difundindo o cristianismo. Dos ensinamentos do pesquisador Alfredo Bosi, extraiu-se a salutar explicação:

Falando para nativos ou para colonos Anchieta parece ter feito um pacto com as expressões mais hieráticas da cultura arcaico-popular: aquelas crenças e aqueles ritos em que não reponta, porque não pode determinar-se com clareza, a consciência da pessoa moral livre. Nas entranhas da condição colonial concebia-se uma retórica para as massas que só poderia assumir em grandes esquemas alegóricos os conteúdos doutrinários que o agente aculturador se propusera inculcar.

A alegoria exerce um poder singular de persuasão, não raro terrível pela simplicidade de suas imagens e pela uniformidade da leitura coletiva. Daí o seu uso como ferramenta de aculturação, daí a sua presença desde a primeira hora da nossa vida espiritual, plantada na Contra-Reforma que unia as pontas do último Medievo e do primeiro Barroco. (BOSI, 1992, p. 81).

Subiram a Serra do Mar, chegando ao Planalto de Piratininga; gostaram da localização topográfica dessas terras, pois se situavam em uma colina alta e plana que, acreditavam, facilitaria a defesa contra possíveis ataques de índios mais selvagens. Fundaram então um colégio em 25 de janeiro de 1554; a respeito Afonso de E. Taunay deixou assentado que:

Passaram-se as festas do Natal e raiou, finalmente, a madrugada de 25 de Janeiro de 1554, quando treze soldados de Cristo alicerçaram os fundamentos da atual cidade de São Paulo. O primeiro ato dos missionários foi a homenagem a Deus, através do seu culto: a celebração do santo sacrifício da missa. A benção do altíssimo caiu sobre o campo de Piratininga [...] (TAUNAY, [s.d], p.43).

Pouco depois, muitas casas de taipa foram construídas ao redor, gerando um pequeno povoado e, passados alguns anos, em 1560, este foi elevado à vila de São Paulo de Piratininga. Os carmelitas chegaram nesta capitania em 1589, chefiados por frei Pedro Viana. José Adorno e sua mulher doaram a frei Pedro Viana a capela de Nossa Senhora das Graças. Brás Cubas lhe ofereceu um terreno para a fundação de um convento (o que ocorreu em 1599), no qual ainda hoje se encontra o atual convento, em Santos.

Já os beneditinos tiveram, como responsável pela edificação da igreja de São Bento em 1598, frei Mauro Teixeira que a ergueu no lugar considerado mais ilustre da Vila de São Paulo de Piratininga. Desse modo, vislumbra-se a confecção de imagens da ordem beneditina, que se apresentam com extrema relevância e marcaram a produção de imagens sacras no século XVII. Dois beneditinos, frei Agostinho da Piedade, sobre cuja importância neste contexto já dissertamos anteriormente, e frei Agostinho de Jesus nos legaram algumas marcas que identificam com precisão as suas peças.

Nas imagens de barro, a datação é feita antes da queima da peça, descartando qualquer possibilidade de falsificação – o fato de estas marcas existirem é bastante curioso, já que, como na tradição medieval, os monges executavam as imagens a serviço de Deus.

Os franciscanos obtiveram autorização para a edificação do seu mosteiro em 1624; uma segunda construção mais bem edificada foi erguida em 1644, feita de taipa, tipo de construção tradicional no princípio da urbanização, mas infelizmente deixaram poucos registros sobre a sua produção de imagens sacras. Índícios nos levam a um número expressivo de imagens sacras, procedentes de uma escola franciscana, da qual se podem encontrar imagens retabulares no convento de São Sebastião e na região de Taubaté e Mogi das Cruzes, Itu e também nos conventos de São Francisco, da Luz e na ordem terceira da Penitência, todos em São Paulo.

É sobretudo importante salientar, dentre a produção de oficinas conventuais, o significativo trabalho do beneditino frei Agostinho de Jesus em São Paulo. Cabe, por oportuno, destacar a observação da pesquisadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira sobre os artífices:

Há diferenças bastante nítidas no estilo dos dois artistas. Na obra do monge carioca são menos visíveis os arcaísmos que caracterizam a do mestre português. Suas imagens são mais movimentadas, as atitudes mais naturais e graciosas e uma certa expressão brejeira aparece nas fisionomias [...] (OLIVEIRA, In: ÁVILA, A., 1997, p. 268)

Frei Agostinho de Jesus, durante alguns anos, se dedicou a produzir imagens em Santos e Santana do Parnaíba. Há aproximadamente vinte imagens em que são reconhecidas suas características de modelagem e outras aguardando confirmação

de sua atribuição; as formas fundamentais da composição apresentam um volume anatomicamente adequado, ou seja, os cânones clássicos, a simetria, a verticalidade e a estaticidade estão sempre presentes nestas imagens que marcam o período: os cabelos com mechas onduladas que caem sobre os ombros e vão até o meio das costas; na expressão fisionômica um leve sorriso que sugere serenidade; a túnica longa que cobre os pés com acentuadas dobras; manto com bordas largas que cobre parcialmente o corpo e formando acentuadas dobras; peanha com querubins e volutas como nuvens.



Ilustração 2 - Nossa Senhora do Rosário de Pompéia, século XVII – col. part.
Frei Agostinho de Jesus – barro cozido, 29 cm



Ilustração 3 - Nossa Senhora do Rosário, século XVII
Frei Agostinho de Jesus – barro cozido, 42 cm

Destaques para as imagens: *Nossa Senhora do Rosário de Pompéia* com 29 cm de altura e *Nossa Senhora do Rosário* com 42 cm, as duas são provenientes da matriz de Santana do Parnaíba, porém podemos encontrá-las no acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo (M.A.S.). A respeito dessa produção, depreendemos os ensinamentos do pesquisador Eduardo Etzel, em especial para as obras de Frei Agostinho de Jesus:

[...] teve início em São Paulo uma atividade escultórica, encabeçada por Frei Agostinho de Jesus, que teve seus discípulos e seguidores, os quais adotaram sua técnica e estilo, adquirindo personalidade e produzindo as imagens conhecidas e diversificadas (ETZEL, 1984, p. 87).

Ao frei Agostinho de Jesus também é atribuído, por especialistas como Dom Clemente da Silva-Nigra e Dom Paulo Lachenmayerbeiro, partindo de um estudo comparativo, a autoria da imagem de terracota, de 40 cm de altura, encontrada no rio Paraíba em meados de 1717, sob a invocação de *Nossa Senhora da Conceição*, que possui características estilísticas das demais atribuídas a ele: o tipo do barro, que é da região de Santana do Parnaíba, na grande São Paulo, local onde este artífice tinha sua oficina e produziu inúmeras peças de boa feitura.



Ilustração 4 – Nossa Senhora da Conceição Aparecida, século XVII – SNA (SP)
Atrib. Frei Agostinho de Jesus – barro cozido, 40 cm

Existem algumas peças seiscentistas que são rústicas, outras de tão boa qualidade tais quais as eruditas portuguesas, que infelizmente não possuem atribuição autoral; algumas peças que começam a apresentar uma criatividade peculiar, sobretudo as representações da Virgem que permitiam uma maior autonomia na confecção e, curiosamente, são elas que nos revelam uma evolução estética na confecção das imagens sacras.

Nesta época é que se difundem as primeiras imagens da Nossa Senhora do Ó ou da expectação, como também é conhecida, que representam a Virgem Maria com o ventre crescido e com as mãos sobre o escapulário, indicando o fim da gravidez, algumas chegam a apresentar um domínio bastante aprimorado na sua modelagem, levando-nos a concluir fazerem parte das oficinas conventuais da ordem beneditina que deu origem a outras oficinas, então laicas, das regiões de Itu, Tietê, Sorocaba, Itapeverica da Serra e da capital.



Ilustração 5 - Nossa Senhora do Ó, século XVII – col. part.
Frei Agostinho de Jesus – barro cozido, 50 cm

A produção de imagens setecentistas paulistas é limitada. Devido ao seu isolamento econômico, as poucas imagens que nos restam são, em sua grande

maioria, de feitura popular, ou seja, feitas por santeiros habilidosos que não deixaram registros de sua autoria, mas iniciaram uma significativa produção com características regionais.



Ilustração 6 - Santa Gertrudes, século XVII – MAS (SP)
Sem atrib. – barro cozido, 38 cm

Estas imagens de feitura popular têm como característica a espontaneidade, uma criatividade para solucionar pequenos detalhes que nos surpreendem, demonstrando assim uma expansão do seu universo particular e, mesmo sem uma formação sistemática, seguem uma tradição de estilo, perpetuando o costume de um povo por expressar os valores das comunidades aos quais estão ligados; imagens deste cunho chegaram a ser denominadas imaginária bandeirante.

Em outras regiões do Brasil, as imagens sacras alcançaram seu apogeu e o material mais utilizado passou a ser a madeira ou a pedra-sabão. A madeira foi pouca utilizada em São Paulo. Muitos conflitos marcam este período: houve uma grande evasão na província de São Paulo de pessoas que foram para Minas Gerais, em busca do ouro, ordens religiosas regulares que estimulavam e até orientavam na produção de arte religiosa não puderam edificar seus conventos nesta nova região aurífera, foram proibidas na capitania das Minas Gerais e também nos caminhos que levavam a ela.

Foram muitos os conflitos entre os poderes do governo português e as ordens religiosas que acabaram por originar outras formas de organização religiosa, as irmandades, para efeitos de natureza espiritual, que representavam grupos de uma sociedade caracterizada pela mestiçagem. As ordens terceiras, que congregavam somente os brancos ricos que passaram a ser os principais patrocinadores das construções de igrejas, das imagens dos padroeiros e das festas e procissões sagradas.

Os colonos se organizavam em irmandades e foram, aos poucos, responsáveis pelo consumo de imagens de santos de devoção, na sua maioria de barro, com boa feitura, para os altares laterais das igrejas locais.

Nas imagens de barro confeccionadas em São Paulo neste período se observa maior expressão fisionômica, movimentação do panejamento e interpretações peculiares da imaginária que agora passa a ser produzida, em sua grande maioria, pelas mãos dos santeiros que irão perpetuar esta tradição da imagem feita de barro como característica da produção de imagem sacra feita em São Paulo.



Ilustração 7 - Nossa Senhora da Piedade século XVIII – col. part.
Sem atrib., , barro cozido, 30 cm

Um santeiro anônimo que produziu inúmeras imagens de boa feitura tinha uma habilidade surpreendente quanto à modelagem, e atuou nas regiões dos Vales do Paraíba e do alto Tietê. Conhecido como *mestre Bolo de Noiva* possuía como características: as imagens centrais quase que se perdem em meio a tantos elementos decorativos; a cor é muito vibrante; muitas volutas; anjos e atlantes se misturam harmoniosamente. Segundo Carlos Lemos (1999), o apelido foi dado a um santeiro conhecido como Bernardo, escultor ativo, de criatividade inigualável, sem oficina fixa, com produções que podem ser encontradas em cidades como Guaratinguetá, Jacareí, e também nas cidades de Itu e Sorocaba. Recentemente foi constatada uma imagem com suas características, datada de 1753.



Ilustração 8 - Sant'Anna Mestra século XVIII – col. part.
Mestre Bolo de Noiva barro cozido, 52,5 cm

Em concordância com a lição sempre precisa do pesquisador Carlos Lemos, podemos refletir:

A imaginária paulista foi exclusivamente ibérica em sua origem, e decorrente de processos de “aclimatação” e da reinterpretação de modelos, como também já observamos. Aqui coabitaram ecos da arte goticizante, manifestações renascentistas, a amostragem maneirista e variações infinitas do barroco. (LEMOS, 1999, p. 123).

O rebuscamento barroco está muito bem representado nestas imagens que se encontram, em sua maioria, fazendo parte de coleções particulares, por pessoas que são amantes destas produções artísticas e que passam a conservá-las, permitindo a sua exposição em restritas ocasiões, para a contemplação dos especialistas que anseiam por maiores informações a respeito desta imaginária; outras estão no Museu de Arte Sacra de São Paulo (M.A.S.)⁵, onde podemos apreciá-las, com lugar reservado e luz direcionada, o passado preservado mantendo as características de um período no qual elas fizeram parte da vida cotidiana.

Ao considerarmos as várias imagens aqui apresentadas como relevantes exemplares de uma cultura barroca que contribuiu para a construção cultural de um país em busca de uma identidade, constatamos uma arbitrariedade em não valorizá-las como referências fundamentais para a produção de imaginária no Brasil.

O estado de São Paulo pode não ter a exuberância de imagens sacras barrocas do século XVIII, como as que foram feitas em Pernambuco, Bahia, Rio de Janeiro e Minas Gerais, mas a importância do seu caráter, nas condições em que foram confeccionadas no século XVII, faz-se presente, constituindo uma espécie de contexto para as futuras produções de esculturas religiosas que, no seu desdobramento formal, chegaram a concepções tão originais como as *Paulistinhas*.

O que fica aqui registrado é a maneira criativa como se utilizou o material disponível, o barro de várzea, e o contexto sociocultural no qual as imagens sacras estão inseridas.

Em suma, houve uma sugestão de temas para as manifestações artístico-religiosas voltada para a coletividade que agradava aos poderes vigentes e abria um caminho para os habilidosos artífices que, alheios à estratégia persuasiva do poder manipulador absolutista, conceberam imagens para a exposição em retábulos onde se incita o espetáculo glorioso, ou para o uso em procissões, nas quais os fiéis com os olhos contemplativos se comoviam, um incitamento para a sensibilidade permeada pela fé, materializada no barro que, após conquistar a confiança dos devotos, adentraram aos lares e para onde convergiram toda sorte de pedidos.

⁵ Museu de Arte Sacra de São Paulo, sito à Av. Tiradentes, 676, nas proximidades da Estação da Luz do Metrô.

CAPÍTULO 2

ASPECTOS SOCIOECONÔMICOS E RELIGIOSOS NA PROVÍNCIA DE SÃO PAULO

2.1 Relevantes mudanças durante o Século XIX

Neste tópico, trataremos das mudanças ocorridas no Brasil durante o Século XIX, com o intuito de fundamentar e explicitar as turbulências sociais em meio às quais viviam pessoas alheias a essas questões e que se voltavam a suas devoções, o que virá a mobilizar a produção das imagens *Paulistinhas*.

2.1.1 Aspectos políticos e econômicos

Seguindo os esclarecimentos do historiador Nelson Werneck Sodré, a capitania de São Paulo, desde o final do século XVIII, passou por significativas mudanças, depois de um período de dezessete anos de extinção, em que foi anexada como distrito da capitania do Rio de Janeiro no período de 1748 a 1765, quando houve a nomeação de D. Luís Antônio de Souza Botelho e Mourão, o *Morgado de Mateus*. A este nobre foi dado o título de nobiliárquico português, atribuído pelo respectivo instituidor o Marquês de Pombal, primeiro-ministro do rei D. José I. Por meio deste sistema governamental, concedeu um território ao sul do país para ser protegido dos espanhóis e expandir suas fronteiras, como também para ser desenvolvido social e economicamente.

A partir desta nomeação a capitania sofreu um processo de reestruturação. Assim sendo o *Morgado de Mateus* passou a ser um interventor da capitania, procurava consolidar a ocupação desta seguindo três ações estratégicas: articulação de estradas com a grande bacia hidrográfica do rio Paraná, fundação de freguesias, vilas e cidades ordenadamente colocadas no eixo dessas estradas e o incentivo da

agricultura de exportação de cana-de-açúcar, uma tática da Coroa para receber recursos e usá-los na reconstrução de Lisboa, que fora destruída por um grande terremoto em 1755.

De acordo com as afirmações dos pesquisadores Janice Theodoro e Rafael Ruiz:

É a partir desse momento que a vida da antiga Vila, agora Cidade de São Paulo, passou a ter uma nova configuração, processada de forma bastante lenta. O Morgado de Mateus, seguindo as orientações pombalinas, pretendia como primeira medida que os paulistas se afastassem da vida “atrás do mato virgem” para se aproximar cada vez mais da “sociedade civil”. (In: PORTA, 2004, p. 111).

Para incentivar a ocupação da região, que teria sido evadida em face da busca de enriquecimento nas Minas Gerais, foi necessário um fortalecimento patriarcal e grandes esforços na promoção das atividades agrícolas exportadoras, em detrimento à atividade extrativista de pedras e metais preciosos, que mobilizou o interesse econômico dos colonos.

As primeiras sementes de café foram trazidas por Francisco de Melo Palheta⁶, em 1727. Sendo considerado inicialmente como planta exótica, fora cultivado em hortas e pomares nas regiões do Nordeste, algum tempo depois foi plantado em outros lugares principalmente nas cidades litorâneas como na floresta da Tijuca no Rio de Janeiro, onde não chegou a prosperar, pois o clima não favorecia o cultivo. Todo o lado fluminense do Vale do Paraíba e a região ao Leste paulista apresentavam melhores condições para o cultivo na área em que já havia sido cultivada, com relativo sucesso, a cana-de-açúcar e também as lavouras de subsistência como o feijão, a mandioca e o milho. Conforme sustenta o pesquisador Carlos E. M. de Moura:

Café começou aos poucos, antes de 1800. Antes não era o quebra-jejum. Nos engenhos os donos e hóspedes se dirigiam à casa do estanque, onde se guardavam pipas e barris e aguardente e, tal como na metrópole se fazia com um copázio de vinho tinto ou mesmo verde, matavam o bicho com um copinho ou cálix de vidro colorido, coisa rara. (MOURA, 1999, p. 25).

⁶ Militar, capitão-tenente da guarda-costa e desbravador brasileiro, trouxe uma porção de grãos de café ofertados por um francês; a exportação comercial dos grãos era proibida na França.

Localizado entre as serras do Mar e a serra da Mantiqueira, o Vale do Paraíba do Sul tem um rio com o mesmo nome, que nasce na serra da Bocaina, no estado de São Paulo e segue até a cidade de Campos, no estado do Rio de Janeiro. Em busca de uma política econômica auto-sustentável impulsionada pela fabricação do açúcar, a capitania inicia, nos engenhos do referido Vale, uma organização de ordem social, econômica e política capaz de reconstruir seus valores, suas idéias e suas crenças, chegando a alcançar considerada importância, com a exportação do açúcar, uma economia estimulada até o final da primeira metade dos Oitocentos e superada apenas pelo ouro-verde, o café.

Isto ocorreu por algumas razões fundamentais como uma melhor cotação no mercado internacional, devido à suspensão do seu principal fornecedor o Haiti⁷; os baixos investimentos para o cultivo; a longevidade do cafeeiro, que poderia chegar a vinte anos; e o transporte dos grãos, mais seguro, mesmo sendo feito por tropas de mulas, por serem mais resistentes, ou seja, ocorriam menos perdas do produto. Como o mercado se encontrava em expansão, o ouro verde promoveu a formação de hierarquias sociais delimitadas que apoiavam o regime monárquico e dele tinham proteção. Em comentário a essa questão, o autor Nelson W. Sodré aduz:

O regime que se inaugura em 1840 apanha, justamente, as conseqüências do empobrecimento proporcionado pela decadência da mineração, coincide com uma das maiores crises da lavoura canavieira, da qual ela não mais ressurgiu para novo esplendor, e assiste ao início do período do café. É por isso que a primeira década de domínio de D. Pedro II é ainda pertencente à fase principal e culminante da entrada do elemento africano. Porque era necessário o braço do negro escravo para suprir a mão-de-obra, na lavoura cafeeira que se desenvolvia com extraordinária rapidez. (SODRÉ, 1998, p.63).

Levando-se em conta o que foi observado, a capitania de São Paulo estabelece, no século XIX, um caráter monocultor na lavoura em um período de grandes mudanças para o país, desde a chegada da família real ao Brasil, em 1808.

⁷ Devido ao levante promovido pelos escravos em 1791, seguido da revolução que tornou o país independente da França em 1804.

Houve então a abertura dos portos e, por conseguinte, uma estrutura administrativa foi criada para legitimar os sistemas de economia: agrária, exportadora e escravocrata, que prosperava rapidamente.

A elite teve seu desenvolvimento cultural garantido, em 1815 o país foi elevado à categoria de Reino Unido, tendo como referências culturais a França e a Inglaterra, pois Portugal se mostrava decadente diante dessas outras nações. Com a vinda da Missão Francesa em 1816, artistas de gabarito chegaram para a construção de uma corte, tal qual viviam na metrópole.

Os reflexos da Revolução Industrial, do pensamento liberal, da expansão do capitalismo e a independência de outros países foram paulatinamente influenciando e preparando o campo para a emancipação política do Brasil que aconteceu no dia 07 de setembro de 1822, às margens do riacho do Ipiranga, por D. Pedro I, na ainda capitania de São Paulo, que passaria a ser província a partir da carta de Lei de 25 de março de 1824, cujo teor do Título 1º. e seus respectivos artigos mais pertinentes a este estudo é o seguinte:

Título 1º- Do Império do Brasil, seu território, Governo, Dinastia e Religião:

[...]

ARTIGO 2º - O seu território é dividido em províncias, na forma em que atualmente se acha, as quais poderão ser subdivididas, como pedir o bem do Estado.

[...]

ARTIGO 5º - A religião Católica Apostólica Romana continuará a ser a religião do Império. Todas as outras religiões serão permitidas com seu culto doméstico, ou particular, em casas para isso destinadas, sem forma alguma exterior de templo.

Apesar da mudança governamental para o sistema monárquico, poucas foram as alterações estabelecidas, o conjunto de interesses como a economia vinculada ao predomínio do latifúndio, a monocultura, o trabalho escravo, em conseqüência há um sistema econômico voltado para a exportação e a religião oficial continuou a ser a católica, atribuindo-se a São Pedro de Alcântara o título de padroeiro do Brasil, uma evocação da ordem franciscana, do qual D. Pedro era devoto. O Imperador chegou a

receber o Grau de Mestre Maçom⁸ e, como um dos preceitos da instituição é o respeito a todas as religiões, nada impediu que continuasse sua articulação com o clero e o estímulo das devoções para a reverência ao sagrado.

2.1.2 A sociedade

A sociedade nesta época passa a ser totalmente patriarcal. As mulheres da elite permaneciam em suas casas confeccionando seus bordados, enquanto as tarefas da casa e cuidados com os filhos eram delegados às escravas negras que, com a devida permissão, podiam ter as suas crianças brincando com os filhos dos senhores da casa grande, mas que eram separados, na fase adulta, já que estes seriam os seus futuros donos, a quem deveriam total obediência. No dizer sempre expressivo do pesquisador Carlos E. M. de Moura:

Levantavam-se muito cedo tanto a família como os escravos. Era numeroso o pessoal de serviço. Havia dez ou doze raparigas de quarto, mucamas, serventes, engomadeiras, costureiras. No pavimento térreo habitavam três ou quatro mulheres casadas, que se ocupavam da lavagem da roupa e outros serviços [...] (MOURA, 1999, p.97).

Tal sistema passou a se restringir a partir de 1850. Em um período denominado Segundo Reinado, o Parlamento aprovou a Lei Eusébio de Queiroz que acabou com o tráfico negreiro. Em 1871 foi aprovada a Lei do Ventre Livre; em virtude disso, em 1885, a Lei dos Sexagenários e, diante deste quadro, finalmente em 1888, a promulgação da Lei Áurea. Sendo a mão-de-obra escrava fundamental para o cultivo e para a colheita, por não ter criado uma infra-estrutura, a economia cafeeira enfraqueceu com a abolição da escravatura.

Para melhor entendimento deste importante empreendimento comercial, se faz necessário um aprofundamento. Algum tempo depois da independência política, por volta de 1830, o Brasil teve no cultivo do café uma prosperidade econômica, de grande relevância, chegando a ocupar o primeiro lugar nas estatísticas das

⁸ Uma instituição essencialmente filosófica, filantrópica, educativa e progressista. Disponível em: <www.livrariamaconica.com.br>.

exportações, superando os demais cultivos. O chamado ouro-verde expandia suas lavouras largamente, porque o plantio de café requeria vastas extensões de terras, o que favoreceu o aumento da população para o seu cultivo.

Na então província de São Paulo, este fator atraiu um número significativo de pessoas que migraram para a região, pessoas que, até então, se concentravam nas regiões portuárias ou mesmo vindas das Minas Gerais. Tinham o intuito de trabalhar no comércio local, como artesãos, e até mesmo nas lavouras, como trabalhadores livres e, dessa forma, conquistar seu pedaço de terra em cidades como Guaratinguetá, Bananal, Lorena e Pindamonhangaba que enviavam as sacas de café para o porto do Rio de Janeiro.

Assim sendo, o vale enriquece-se rapidamente, sobretudo na cidade de Bananal que chega, em 1854, a ser a primeira produtora de café do Brasil, porém o restante da província continuava dependente da cana-de-açúcar cultivada abundantemente na região do Oeste paulista.

Na cidade, o comércio prosperava, para uma população que paulatinamente se compunha de empregados públicos, militares reformados, alguns artesãos que produziam para o consumo local e uma classe acadêmica, que ia se estabelecendo em São Paulo.

Com a fundação da Academia de Direito em 1827 buscava-se instituir um dos pilares de construção de uma nova nação, formando novos governantes e administradores públicos, visando estruturar o país recém-emancipado. A respeito, vejamos os seguintes esclarecimentos da pesquisadora Alzira L. de A. Campos:

Com a instalação da Academia de Direito, a vida social centralizou-se em torno de cerca de mil estudantes, abrigados em pensões ou repúblicas espalhadas pela Cidade. Configurou-se o “burgo de estudantes” [...] Nas últimas três décadas, a presença maciça de imigrantes e o desenvolvimento urbano trazido pela economia agroindustrial do café modificaram o perfil de São Paulo. (In: PORTA, 2004, p.16).

Uma expressiva vida cultural nascia com os estudantes do Largo São Francisco, alguns destes se tornaram ilustres, participando ativamente neste processo de construção de uma identidade cultural legítima, como os poetas Álvares de Azevedo, Castro Alves e Fagundes Varela.

2.1.3 Religião

Nos mosteiros das ordens religiosas, os membros do clero atravessaram um período de crises que iriam abalar as relações com a monarquia. Uma delas era a crise moral referente ao celibato e afinidades com o ideário liberal de propriedade e liberdade, preceitos da Maçonaria, devido ao convívio estreito com as mais importantes personalidades do Império, que faziam parte desta instituição e, por sua vez, estimulavam este comportamento, o que gerou alguns problemas entre o Imperador e a Igreja Católica. Como ressalta o pesquisador Nelson W. Sodré:

[...] o clero achava-se integrado numa sociedade assim. Comungava com todas as suas peculiaridades. Adaptava-se aos costumes frouxos, tanto mais que era composto de homens, e de homens saídos a esse caldeamento acelerado. Padres possuem filhos e casas, manterem mulheres, entregarem-se à devassidão devia ser o panorama comum e vulgar, público e notório. (SODRÉ, 1998, p. 115).

Não podendo impedir o catolicismo de ser a religião oficial do Estado, foi decretado o rompimento com os superiores das ordens religiosas instalados em Portugal, sendo assim, a partir de 1830, considerado crime contra o Império qualquer comunicação com superiores eclesiásticos além mar e, por conseguinte, o sistema de padroado, união do Estado com a Igreja Católica Apostólica Romana, que vigorava desde que o domínio português se instalara nestas terras, passou, no então período monárquico, a se submeter ao *Beneplácito* que aprovava as bulas papais antes de serem seguidas pelo clero.

Levando em conta o que foi observado, a independência política não agradou a algumas ordens religiosas, sobretudo a dos carmelitas que possuíam alguns frades lusófilos.

A vida contemplativa dos freis e a simpatia por membros da Maçonaria começou a abalar as relações na própria comunidade eclesiástica. Com isso, o Império perdia uma relevante sustentação ideológica de controle da plebe, que estava, a essa altura, totalmente envolvida pelo imaginário místico da corte celestial,

que abrandava os ânimos mais exaltados por uma expectativa de justiça e inspirava, devido à crença na eternidade, esperança para os mais humildes.

Diante desse quadro, a corte começava a se preocupar seriamente com estas determinações e buscar reformulação em princípios iluministas⁹ para uma revitalização da fé em detrimento ao aparecimento de missionários evangélicos e dos seguidores do espiritismo de Allan Kardec. Trazemos à colocação as observações de Augustin Wernet:

Em teoria, e também na prática, o profano e o sagrado, política, religião e economia caminhavam juntos. A sociedade luso-brasileira compartilhava uma mesma cosmovisão, uma mesma mentalidade religiosa. Os monarcas portugueses foram os chefes efetivos da Igreja, mais do que os bispos e, por vezes, mais do que o papa. (In: PORTA, 2004, p.192).

2.1.4 Características do Segundo Reinado

Com a declaração da maioria de D. Pedro II, decretada pelo Senado, em 1840 quando ele tinha apenas 14 anos, com o objetivo de encerrar os confrontos regenciais, os conservadores procuraram restabelecer velhos protocolos e pompas reais como o beija-mão (acreditavam ser uma saudação de extremo respeito ao Imperador curvar-se e beijar-lhe a mão).

Na província de São Paulo, houve uma oposição a esta legislação conservadora que, com o passar do tempo, evoluiu, tendo a adesão de populares e, em 1842, se tornava uma rebelião armada denominada Revolução Liberal, liderada por Rafael Tobias de Aguiar, conhecido como Brigadeiro Tobias de Aguiar.

O brigadeiro tinha sido presidente da província de São Paulo por dois mandatos, de 1831 a 1835 e de 1840 a 1841 e com esta coluna libertadora declarou Sorocaba capital provisória da província, contando com o importante apoio do Padre Diogo Antonio Feijó, que era maçom e teve vários cargos públicos. Conforme Augustin Wernet:

⁹ Valorização do questionamento, da investigação e da experiência como forma de conhecimento tanto da natureza como da sociedade. Disponível em <www.historiaviva.com.br>.

Figura representativa do clero paulista e de sua cultura foi o Padre Diogo Antonio Feijó (1784-1843), um entusiasta da filosofia de Kant, que foi deputado às Cortes de Lisboa, senador do Império, ministro da Justiça e regente do Império. [...] Desde 1827, passara a se empenhar na campanha contra o celibato para o clero secular, mas o projeto de lei original não foi aprovado, ficou incubado por sete anos, voltou sob a nova forma, como *Representação do Conselho Geral de São Paulo*. (In: PORTA, 2004, p.211).

Sendo ele considerado um dos fundadores do Partido Liberal, abraçou a causa convocando pessoas das vilas de Itapetinga, Itu, Porto Feliz e Capivari chegando ao número de 1500 homens para invadir a cidade de São Paulo, onde se encontrava a sede da Assembléia Legislativa Provincial e o gabinete do então presidente da província, o Barão de Monte Alegre, mas foram derrotados pelo exército.

Neste período, o país atinge um relevante avanço cultural e industrial, devido ao crescimento e consolidação da nação brasileira, e chega a ser um importante membro entre as nações da América. No porto de Santos, na segunda metade dos Oitocentos, registra-se o crescimento constante do número de imigrantes europeus que vêm para o Brasil para executar o trabalho agrário e com eles se inicia o trabalho assalariado, em detrimento à economia cafeeira, porque os fazendeiros não podiam mais comprar escravos.

Tendo como base o sistema capitalista que consolidava a distribuição de títulos de nobreza atribuídos aos mais abastados como “Barões do Café” - estes geraram uma verdadeira oligarquia rural, ou seja, o favorecimento em benefício próprio, amparados na riqueza pecuniária.

Eles não contavam com o fim da vida útil de um cafezal. Em cerca de vinte anos, as terras do Vale, que foram exaustivamente cultivadas, se tornaram enfraquecidas para continuar produzindo. Além do mais, o plantio era feito em terreno acidentado, nas encostas do Vale, de modo descontínuo, o que limitava em quantidade o cultivo e, em decorrência, a colheita.

O desgaste do solo levou quase todo o Vale à decadência, o que mobilizou, em 1870 a transferência do cultivo para outra região da província, o Oeste paulista, pois de Campinas a Ribeirão Preto foi encontrada uma terra vermelha bastante fértil.

A decomposição das rochas vulcânicas e também a regularidade desse solo garantiu a qualidade e quantidade superior de grãos de café, que em pouco tempo superaram as áreas do Vale do Paraíba do Sul.

A construção da estrada de ferro São Paulo Railway, em 1860, estimulou a urbanização. Inicialmente ligava Santos a São Paulo e, posteriormente, esta província a Jundiaí, com o intuito de facilitar o escoamento dos grãos de café vindos da região Oeste e reduzir o custo do transporte para os novos proprietários das novas lavouras.

Teve como um importante empreendedor o visionário Irineu Evangelista de Souza condecorado com o título de Barão de Mauá que, em visita à Europa, ficou entusiasmado com os recursos tecnológicos da Inglaterra que fora o palco da Revolução Industrial no século XVIII.

O Barão impulsionou um conjunto de mudanças com profundo impacto no processo produtivo e nos respectivos segmentos econômico e social, convencido de que o Brasil deveria trilhar o caminho da industrialização. A província começa a receber técnicos e funcionários britânicos, marcando um período de revitalização para a cidade e, conseqüentemente, para todo o território nacional. Cada vez mais se recorria à mão-de-obra estrangeira em substituição à mão-de-obra escrava nas lavouras de café, preocupados em expandir uma economia em ascensão. Conforme Maria A. R. Ribeiro:

Em 1884, a assembléia da Província de São Paulo aprovava a concessão de passagens gratuitas aos imigrantes que se destinassem à agricultura paulista. A imigração subvencionada cumpria o objetivo específico de resolver o problema do trabalho para a grande lavoura cafeeira, substituindo escravos por mão-de-obra livre e liberando os fazendeiros do ônus de adiantar o pagamento de passagens para os imigrantes. A grande imigração, no entanto, repercutiu na Cidade de São Paulo [...] (In: PORTA, 2004, p.330).

Uma série de embates, a partir de 1884, entre os oficiais do exército e a monarquia iria desembocar em uma questão militar que levaria o governo a enfrentar sérias conseqüências. Por outro lado, nas décadas de 70 e 80 dos Oitocentos, a capital viu surgir a urbanização da cidade com chafarizes e largos como o do

Rosário, onde havia uma irmandade de homens pretos, em louvor a Nossa Senhora que celebravam as tradicionais Congadas¹⁰. No início do século XX, essa irmandade foi desapropriada e removida para o Largo do Paissandu, restringindo dessa forma suas celebrações no adro da igreja.

A província, por não possuir uma escola de Belas Artes, tinha um centro de formação utilitária de profissionais artesãos para a capacitação dos futuros operários das indústrias paulistanas. Era o Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo (LAOSP), que foi criado em 1873, por um grupo de aristocratas pertencentes à elite cafeeira e que aspirava formar mão-de-obra especializada para uma futura industrialização, baseados em um movimento que acontecia na Europa e que pregava a valorização do trabalho manual, partindo de princípios de ordem positivista¹¹, que faziam parte da construção de identidade que a monarquia se propunha realizar, ou seja, a dignificação do homem por meio do seu trabalho.

A partir de 1890, o Liceu passou por uma expressiva mudança curricular e administrativa. Em 1897, é apresentado um projeto criado pelo escritório de engenharia de Ramos de Azevedo¹² para uma nova sede na Praça da Luz que seria dividida entre o LAOSP e a Pinacoteca do Estado.

Este mesmo escritório foi responsável pela reconstrução da cidade de São Paulo com inúmeras obras de arquitetura eclética, a inauguração da Avenida Paulista e seus palacetes e as mudanças no Vale do Anhangabaú. A respeito, verificamos os ensinamentos de Sérgio B. de Holanda:

A urbanização contínua, progressiva, avassaladora, fenômeno social de que instituições republicanas deviam representar a forma exterior complementar, destruiu esse esteio rural, que fazia a força do regime decaído sem lograr substituí-lo, até agora, por nada de novo. (HOLANDA, 1995, p.176).

¹⁰ Celebrações de ordem folclórico-religiosa, reminiscências africanas, que foram assimiladas pela Igreja Católica em várias regiões do Brasil. – CASCUDO, Luís da Câmara – Dicionário do Folclore Brasileiro (2001).

¹¹ Corrente sociológica decorrente do Iluminismo, cujo precursor foi o francês Auguste Comte (1798-1857).

¹² Francisco de Paula Ramos de Azevedo (1851-1928) foi arquiteto, educador e Diretor do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo.

Quanto à religião, em 1868, a Princesa Isabel Cristina Leopoldina Augusta, herdeira do trono imperial, visitou a capela consagrada à imagem de *Conceição Aparecida* e constatou uma grande manifestação de fé. O culto mariano nesta época estava se propagando pelo mundo, anteriormente, em 1858, era divulgada a aparição da Virgem de Lourdes na França. Pouco tempo se passou para que a devoção popular fosse transformada em festa de devoção, com o acompanhamento da Igreja Católica Apostólica Romana. Na segunda visita, em 1888, a Princesa Isabel ofertou à imagem uma coroa de ouro cravejada de diamantes e rubis, juntamente com um manto azul.

Devido ao grande número de peregrinações à velha Basílica de Aparecida, em 1894, chegam os Missionários Redentoristas alemães, para evangelizar e organizar o culto a Maria, porque esta manifestação já fazia parte da identidade coletiva, um sentimento puramente nacional, para o qual convergiam os interesses eclesiásticos e políticos.

Nesta mesma época, na cidade de São Paulo do final do século XIX, teve início uma série de desmanches de igrejas coloniais, que eram feitas em taipa de pilão e que resistiam ao tempo. O ecletismo com sua modernidade se apossava da cidade, com sua arquitetura que misturava os estilos, resultando em uma síntese harmoniosa, revisitando um passado remoto, agora com tijolos e soluções arrojadas, com a denominação neo-românica, como a Igreja de São Bento, e a neo-gótica, como a Catedral da Sé.

Muitas igrejas que possuíam elementos decorativos barrocos foram pintadas de branco ou estes elementos foram trasladados para outras igrejas no interior. Conforme sustenta Percival Tirapeli:

O novo gosto pautado em linhas despojadas, claridade de formas e cores substitui as linhas curvas por retas e o dourado pelo branco. [...] Mesmo assim, não tiveram como não preservar e abrigar partes de retábulos, que aqui passamos a denominar retábulos peregrinos. [...] Provavelmente oriundo da Sé, parte de um retábulo lateral encontra-se na capela do Santíssimo no Santuário de Bom Jesus dos Perdões. (TIRAPELI, 2003a, p.50, 52).

As transformações sofridas na sociedade, as inovações tecnológicas, as descobertas científicas e a quantidade de pessoas que chegavam ao Brasil, sobretudo a São Paulo, foram aos poucos formando uma população heterogênea com os mais diversos interesses e todos imprimiram suas culturas, diversificando a já existente.

A camada mais popular tinha, na figura do Imperador, um rei benevolente e justo, mas a estrutura do Império não conseguia acompanhar e conduzir esta sociedade e seus anseios de industrialização. As camadas médias urbanas, formadas por abolicionistas e cafeicultores do Oeste paulista aspiravam a outro regime político mais adaptado aos problemas da época e, por meio dele, adquirir efetivos poderes políticos, pois já possuíam o econômico.

Comandada pelo Marechal Deodoro da Fonseca¹³ e outros militares juntamente com a elite agrária tramaram a queda da monarquia, não havendo participação popular. Pelos motivos supracitados, todas estas questões foram fundamentais para a Proclamação da República Federativa em 15 de novembro de 1889.

2.2 A pluralidade devocional e o surgimento do santeiro

No século XIX, a camada mais popular da sociedade era, em sua maioria, rural, alheia a todas as disputas pelo poder entre os partidos liberal e conservador, que tornavam o governo imperial bastante agitado, sempre voltado a consolidar seu domínio sobre a aristocracia rural, visando ao controle da expansão da elite, para mantê-la como uma minoria privilegiada.

Em vista dessa despreocupação com os mais humildes, estes, personificados em camponeses, encontravam, por meio da fé, uma grande confiança na proteção divina e, em virtude disso, conseguiam suportar as dificuldades que eram constantes.

Ter uma crença ou uma religião se fazia necessário, porque acalmava e até resignava os mais revoltados contra o sistema vigente. Por estas e outras razões, a

¹³ Manuel Deodoro da Fonseca (1827-1892) militar, político e primeiro presidente do Brasil.

busca por locais sagrados e objetos inanimados que se referissem às divindades, prováveis intermediários de milagres, cresceu muito, tanto que inadequado seria não mencionar que estas devoções promoveram diversas manifestações, exaltações de uma mentalidade barroca ainda em vigor, aspectos culturais de caráter religioso como festas, procissões e novenas, que levavam os mais fervorosos a uma catarse, por reverenciar as coisas que julgavam ser sagradas, benditas e santificadas. A respeito, depreendemos os ensinamentos de Sérgio B. de Holanda:

A exaltação dos valores cordiais e das formas concretas e sensíveis da religião que no catolicismo tridentino parecem representar uma exigência do esforço de reconquista espiritual e da propaganda da fé perante a ofensiva da Reforma, encontraram entre nós um terreno de eleição e acomodaram-se bem a outros aspectos típicos de nosso comportamento social. (HOLANDA, 1995, p. 151).

As graças alcançadas pelos fiéis, que se tornaram constantes, eram comprovadas por membros da comunidade ou arredores, o que legitimava a santidade e, por conseguinte, a veneração pública, originando alguns santuários e elevando algumas imagens de padroeiros ao culto coletivo.

No decorrer do ano ocorriam várias celebrações sacras em toda a província de São Paulo, em especial no Vale do Paraíba, devido ao número expressivo de romarias vindas de todos os lugares do país à antiga Basílica de Nossa Senhora Conceição Aparecida, a maioria homenageando a padroeira e muitas outras festas celebrando as muitas outras invocações à Virgem Maria, representações de Jesus Cristo, Santos Mártires ou ligados a ordens monásticas, seguindo o calendário litúrgico da Igreja Católica.

Cabe, por oportuno, destacar a lição de Percival Tirapeli:

[...] as manifestações comunitárias populares no Brasil, essencialmente não têm dono. Pertencem ao coletivo, sejam elas de cunho religioso, como a Páscoa nas cidades históricas, sejam mesmo celebrações sacroprofanas, como Congadas e as Festas Juninas. A um calendário de fundo eminentemente religioso somam-se outras festas [...]. (TIRAPELI, 2003b, p.17)

As antigas tradições praticadas por devotos remanescentes, nas quais as manifestações populares e a fé se confundiam e que sempre estiveram presentes no cotidiano das pessoas desta época, fossem elas humildes ou mesmo aristocratas, justificam as edificações de muitas capelas, onde se realizavam os rituais católicos, algumas destas nas fazendas, fazendo parte do interior da casa grande ou mesmo próximas à sede, onde o culto era acompanhado pelos senhores do engenho e seus escravos. Embaixo delas localizavam-se os cemitérios das famílias. No entendimento de Eduardo Etzel:

Por ser a capela interna de uso restrito aos moradores, deve ter sido construída depois da outra, próxima, onde o culto católico era assistido por todos, senhores e escravos, servindo o chão, em baixo da capela, de cemitério da família. [...]

[...] A fundação de capelas continua até nossos tempos. Pode-se observar na zona rural do Vale do Paraíba inúmeras capelinhas tôscas [...] (ETZEL, 1971, p. 48-49).

A construção de capelas marcando a fundação de um vilarejo foi comum na maioria das cidades do Vale do Paraíba e surgiram sob a proteção de santos padroeiros, de modo que as santas-cruzes, como são denominadas as capelinhas de beira de estrada, apareceram na seqüência. Nelas eram colocadas imagens quebradas, pois acreditava-se não ser de bom presságio possuí-las dentro de casa ou simplesmente jogá-las.



Ilustração 9 – Capela de santa-cruz e interior da capela
próximo a Guararema – V. do Paraíba - SP

Por tais razões, muitas destas manifestações, oriundas da Península Ibérica, revelam as influências culturais que possuímos da colonização européia, como já citado anteriormente, imbuídas deste espírito barroco que prezava pelas ações do instinto e pelo temor aos presságios impostos pelo catolicismo por meio de seus dogmas, e que irá encontrar, na miscigenação dos povos que aqui viviam e outros que foram trazidos para trabalhos forçados, elementos que irão enriquecer os rituais promovidos em louvor dos seres sagrados, fazendo associações com as diversas divindades provenientes das outras religiões, que eram cultivadas por estas outras etnias, constituindo o denominado sincretismo religioso.

Assim sendo, promoveram um sincretismo rico em rituais, com um só intuito - obter proteção. Novamente cumpre verificar as lições de Percival Tirapeli:

As festas de origem católica giram sempre em torno da celebração da vida, morte e ressurreição de Cristo; da Virgem Maria e dos santos milagrosos. Apesar da predominância de valores de origem européia, o calendário das festas populares no Brasil está repleto e entrelaçado de forte influência africana. Há também marcantes heranças de origem indígena em algumas manifestações [...] (TIRAPELI, 2003b, p.17).

Dessa forma, buscavam preencher de sentido seu cotidiano, celebrar de maneira simbólica os sacramentos da Igreja Católica, renovando o exercício da fé, dando continuidade, por diversas gerações de devotos, às mais diversas festas, como o ciclo do Natal, os folguedos populares, as ladainhas e novenas, que passam a assumir uma peculiaridade regional, cada qual com sua bandeira votiva.

Queremos destacar, neste estudo, as celebrações para a terceira pessoa da Santíssima Trindade, ou seja, o Divino Espírito Santo, uma herança do colonizador português, portanto um culto luso-brasileiro, uma festa muito suntuosa sacroprofana, realizada desde os tempos em que o país era apenas uma colônia de Portugal e que chegou ao século XIX sendo celebrada em quase todo o Vale.

Comemora-se, nesta manifestação, a visita do Espírito Santo aos apóstolos de Jesus Cristo, que ocorre 50 dias depois da Páscoa no domingo de Pentecostes. Um fenômeno sociodevocional, no qual o devoto, que tinha uma ênfase no imaginário e na fantasia, crê na materialização do Espírito Santo em uma pomba. O devoto possui um potencial para interpretar símbolos, o que irá elevar a ave ao

patamar de consagrada, isto ocorre desde os tempos mais remotos, entre os assírios, egípcios e hebreus, a pomba representando a idéia de pureza. A respeito, o pesquisador Eduardo Etzel esclarece:

À medida que se evoluiu para o progresso e urbanização, foi desaparecendo o incentivo para as festas. A razão de ser desta fé dos interioranos é o Espírito Santo, mas especialmente o Espírito, sinônimo de alma e sabedoria, o guia, o leme da vida. Para o crente supersticioso e inculto, o Divino representou a chave do mistério da vida e da morte, o espírito misterioso e inexplicável e ao mesmo tempo o fio condutor da vida. O fato do Divino ser considerado imagem presente nos oratórios desse povo, é indicação do como ele era tido entre os devotos. Não se reverenciava nele Deus como pessoa da Santíssima Trindade mas simplesmente o Espírito, o elemento místico e incompreensível que intriga a humanidade [...] (ETZEL, 1995, p. 60).

Dando prosseguimento a esta atitude contemplativa por seres celestiais e seus poderes de interceder uma graça, é que o culto católico realizado na região do Vale do Paraíba, repleto de manifestações fervorosas, se estenderá a outras devoções também muito celebradas, as quais foram materializadas nas imagens para o culto doméstico, as *Paulistinhas*, às quais o estudo se dirige.

À guisa de exemplo, podemos citar: Nossa Senhora da Conceição e diversas evocações à Virgem Maria, São Benedito, São José, Santo Antônio, São João, São Roque, São Miguel Arcanjo, São Pedro, entre muitas outras evocações decorrentes das indigências sofridas.

As novas atividades econômicas, após o declínio do cultivo do café devido ao desgaste do solo nas áreas rurais do Vale, passaram a ser as pastagens e, só algum tempo depois, estabeleceu-se a implantação de colônias agrícolas.

A população que havia se formado nas vilas próximas às fazendas cafeeiras vai se adaptando a um novo sistema econômico, buscando se estruturar em uma sociedade na qual o comércio e, posteriormente, a indústria passam a estabelecer profundas mudanças sociais, mas que continuou a estimular a fé religiosa e, desse modo, este segmento mais humilde da sociedade se conformava com as eventuais dificuldades.

Nesse vértice, a proliferação de devotos, nesta região para onde várias peregrinações seguiam, tornou mais acessível a aquisição de imagens sacras, graças à aparição de muitos santeiros que produziam pequenas imagens de barro ou madeira para o culto doméstico e barganhavam o produto, oferecendo-o de porta em porta, expondo-o nas feiras livres ou atendendo a uma encomenda.

Como já foi citado, em São Paulo, durante os séculos XVI, XVII e XVIII muitas das imagens sacras existentes para o exercício da fé cristã eram, em sua maioria, de madeira, importadas da Europa ou de outras regiões do país, e eram denominadas eruditas por seguirem padrões canônicos clássicos, tendo sido confeccionadas com tal domínio técnico, capaz de retratar uma expressão fisionômica de sofrimento e resignação, com o intento de interpelar o fiel.

Vale lembrar que estas imagens estimulavam a fé coletiva e, em virtude disso, realizavam-se as ladainhas¹⁴ nos locais onde eram regularmente encontradas, isto é, nas igrejas ou nas capelas rurais.

Ao crescimento da devoção dos inúmeros santos da Igreja Católica soma-se a procura por muitas imagens que personificavam os seres benditos, por vezes aparentemente iguais, diferenciados por atributos encontrados na história da vida do santo ou no momento em que se deu seu testemunho de fé. Não se pode perder de vista que é neste contexto que humildes, porém habilidosos homens, valendo-se da perspectiva formal que apreendiam por meio da pregnância, orientados apenas por tradição oral e pelo exercício de repetição, vão ser identificados no meio em que viviam como os fazedores de santos e diversos outros objetos de devoção. Conforme assevera Carlos Lemos:

Estes primeiros artistas regionais, intérpretes do barroco, com o aumento da população impulsionado pelo dinheiro das tropas e do açúcar, vieram a constituir a ponte entre a escultura erudita e a escultura verdadeiramente popular que se definiu nos primeiros dias do século XIX. Daí em diante temos notícias da produção em massa de pequenas imagens de barro, hoje apelidadas de “paulistinhas”. [...] Pequenas imagens que vieram habitar os oratórios do povo, de gente rica ou pobre, nas cidades e nas roças ermas. (LEMOS, 1999, p.79).

¹⁴ Orações constituídas por uma série de invocações à Virgem Maria ou aos santos consagrados pela Igreja Católica.

Cumprindo as muitas solicitações de uma fervorosa sociedade, ávidos por alcançar uma graça, na qual eles também estavam inseridos, devotos remanescentes deste espírito barroco que estimulava esta relação de interação do devoto com a imagem para a realização do teatro sacro, nutriam a atitude de venerar seus padroeiros, até então restritos aos locais sagrados, e passam a produzir sua versão singela nas formas em barro ou madeira, permitindo, a partir de então, que o devoto, por mais humilde que fosse, tivesse seu santo protetor dentro de casa, para ser solicitado a qualquer hora ou ocasião.



Ilustração 10 - São Gonçalo padre, século XIX
Sem atrib. , barro cozido - 18,5 cm – **MAV (SP)**



Ilustração 11 – N. Srª do Rosario, século XIX
Sem atrib. , barro cozido – 18 cm – **col. part.**

Convém ponderar o surgimento de vários santeiros no Vale do Paraíba e adjacências que, movidos por este mercado da fé em ascensão desde o final do século XVIII, atuaram brilhantemente durante o século XIX e nas primeiras décadas do século XX, sucedendo outras gerações que também produziram uma pequena imagem de barro, com uma estrutura singular para os padrões vigentes, mas que influíram de maneira expressiva no comércio da imaginária doméstica, os quais usavam o termo a “troca” dos santinhos, pois acreditavam não ser correto vender, propriamente dizendo, a imagem de um santo. A respeito, aduz Eduardo Etzel:

Como na roça, até hoje, santos não se vendem e, na sutil terminologia cabocla, apenas são trocados ainda que por dinheiro, cremos que o respeito à religião, que era oficial no Império impediu que se cobrassem tributos de quem o fazia para uma população totalmente católica. Uma questão de respeito religioso, provavelmente. Como as imagens eram “trocadas”, provavelmente a Câmara não tinha como “trocar” impostos com o santeiro, ainda que fosse por dinheiro. (ETZEL, 1975, p. 52).

O Vale do Paraíba e região revelaram-se um importante centro de confecção de pequenas imagens de cunho popular, constatada por pesquisadores como produção exclusivamente paulista e, talvez por isso, designadas no comércio de antiguidades como *Paulistinhas*.

As produzidas na primeira metade dos Oitocentos apresentam padrão que nos remete ao uso de fôrmas que resulta no protótipo e os detalhes eram moldados a critério e habilidade do santeiro. No exercício de reprodução e liberdade de confecção, vai produzi-las com soluções e materiais diversificados.



Ilustração 12 – Santa Edwiges, século XIX – MIC (SP)
Sem atrib., barro cozido - 17 cm

Como se há de verificar com mais aprofundamento no capítulo seguinte, alguns chegaram a deixar marcas ou mesmo assinaturas que nos permitem atribuir autorias para muitas das encontradas atualmente em acervos de museus

especializados ou coleções particulares. Em concordância à pesquisa realizada por Eduardo Etzel:

[...] a misteriosa indústria dos paulistinhas vicejou até o 3º quartel do século XIX. A demanda garantiu o progresso do empreendimento, e aí estão os milhares de paulistinhas em mãos de colecionadores e ainda nas casas dos humildes caboclos da região de Mogi das Cruzes e do Vale do Paraíba. Trata-se de arte popular com boa orientação artística, pela qualidade do material empregado que chegou mesmo às folhas de ouro. (ETZEL, 1975, p.127).

Em virtude do que foi mencionado, destacamos, neste estudo, alguns santeiros e as cidades onde viviam, e que se dedicaram à criação peculiar dessa imaginária e delas proveram seu sustento.

Em Arujá, Benedito Luzia; em Santa Isabel, Benedito Amaro de Oliveira; em Piedade, Juca Angélico; e, em Guararema, José Benedito da Cruz, todos deixaram registros que comprovam o exercício do ofício e sua importância no meio em que viviam, uma sociedade permeada pelos valores morais e religiosos regidos pela Igreja Católica, premissas de uma época barroca.



Ilustração 13 – São José de Botas, século XIX – col. part.
Sem atrib., barro cozido - 14,5 cm

Ilustração 14 – Nossa Senhora das Dores, século XIX – MAV (SP)
Sem atrib., barro cozido – 15 cm

Ilustração 15 – São Gonçalo padre, século XIX – col. part.
Sem atrib., barro cozido – 15 cm

Convém notar, outrossim, que a produção de imagens sacras do santeiro Benedito Amaro de Oliveira, além de ser a mais numerosa e acessível, demonstra um aprimoramento da técnica, aplicada com muita criatividade, levando-se em conta a utilização de moldes que davam vulto à imagem, utilizada nas suas primeiras produções, suas *Paulistinhas*, as quais servirão de referência para as análises formais e terão maiores aprofundamentos no próximo capítulo.

Conforme afirmado, foi numerosa a produção de sua lavra, o que nos levou a despendar maior atenção para sua imaginária. Ficou conhecido popularmente como Dito Pituba, nasceu e passou grande parte de sua vida em Santa Isabel (1848/1926) e dedicou cerca de 50 anos de sua vida ao exercício da fé. De família muito católica, foi um rezador muito solicitado na vizinhança e, posteriormente, passou a produzir objetos de devoção, como grandes imagens de roca para as procissões religiosas e pequenas imagens de barro cru ou queimado denominadas *Paulistinhas*, para o culto doméstico.

Confeccionava também pequenos oratórios, onde as imagens *Paulistinhas* eram colocadas e pintava com apreço, em seus frontões, delicados ramos de flores. Produziu, seguindo nesta temática, muitos artefatos usados como ex-votos, considerados testemunhos máximos da expressão de fé de um povo agradecido por uma graça alcançada, como também produziu muitas bandeiras de festas votivas.



Ilustração 16 – Oratório doméstico, século XIX – MAV (SP)
Sem atrib., madeira policromada – 86 cm

Voltando à produção das imagens sacras e do respectivo santeiro, é sobretudo relevante salientar a importância do barro utilizado pelo santeiro. Esta matéria-prima usada para a produção das *Paulistinhas* é curiosamente bastante diversificada. Ao que parece, ele não tinha uma preocupação prévia em relação à qualidade do barro para a modelagem, apenas um cuidado comum – o de apanhar a argila encontrada nas camadas mais profundas do solo, porque estas apresentam maior grau de pureza.

Cumpre-nos elucidar que as imagens *Paulistinhas* que foram analisadas por especialistas confirmam uma variedade qualitativa de barro, assim sendo a maioria que se conhece é feita de barro branco, algumas de barro vermelho e poucas de barro preto.

Estas colorações resultam da variação do grau de calor da queima da peça, submetendo-a, em média, a 900 graus, por um tempo determinado, visando queimar a peça uniformemente. O ar que está circulando no espaço onde acontece a queima também irá influenciar em todo este processo. Vale lembrar que o barro branco encontrado nas margens dos ribeirões, ou seja, de várzea, sofreu mudanças que determinaram a ausência de compostos férricos e material orgânico, o qual lhe confere a cor avermelhada e respectivamente preta. Em comentário a esta questão, Maria O.M. Dutzmann aponta que:

Chamado de “barro paulista” a argila porosa, de cor clara (depois da queima), variando do palha ao marrom-claro, o barro usado pelos santeiros sempre foi o de aluvião, ou seja, o barro encontrado às margens dos rios e represas (o mesmo barro usado pelos índios). Exceção feita a algumas imagens de grande porte como as produzidas em 1650 [...] (DUTZMANN, 1998, p.39).

O processo sofrido denominado lixiviação retira todas estas composições e ocorre de maneira natural, com o fluxo de água que percorre as margens dos rios, pelo qual todos estes elementos são levados.

Tendo-se em conta o que foi observado, a qualidade do barro origina-se das condições geológicas, possíveis onde quer que seja, ocorridas no decorrer do tempo

em junção aos sedimentos mais variados que, de forma peculiar, passam a fazer parte da composição desta argila que será modelada. Este fenômeno irá torná-la única, como um código de DNA, a tal ponto que poderíamos delimitar a região de onde foi retirada, se a queima não destruísse grande parte destes elementos.

Ainda de acordo com as pesquisas de Maria O.M. Dutzmann:

Na verdade o que confere maior liga à argila não é a sua cor, mas o diâmetro das partículas (o conceito de granulometria) que, quanto menores, tanto mais se aglutinam. Obtendo-se um barro queimado de textura mais fina e de maior consistência e resistência. (DUTZMANN, 1998, p.44).

Conforme aduzido anteriormente, as *Paulistinhas*, imagens sacras confeccionadas para o culto doméstico, desempenham uma função de imagem símbolo neste processo de internalização da devoção familiar e, para tanto, usavam-se pequenos nichos para colocá-las, como simulacros, uma representação do altar em síntese, onde os devotos estavam acostumados a ver as grandes e elaboradas imagens de seus padroeiros. Quando estas se encontravam restritas em igrejas ou capelas, o devoto se dirigia a estes locais e prostrava-se diante delas dedicando-lhes orações de agradecimento ou renovando os pedidos de diversas ordens, em relação ao aludido pressuposto. O oratório enaltece esta presença sagrada dentro dos lares e estabelece um recinto conveniente para tal.



Ilustração 17 – Oratório doméstico com Paulistinhas – século XIX – MAV (SP)
Sem atrib., madeira policromada – 70 cm

A respeito, Cristina Ávila deixou assentado que:

A religiosidade popular também se revela no desejo de posse de relíquias e outros objetos de piedade. Proliferam, assim, imagens pintadas, esculpidas ou xilogravadas dos santos protetores. Muitas vezes eram guardadas em pequenos altares, com o objetivo de criar um ambiente adequado às reflexões e orações onde a relação de intimidade entre o fiel e a divindade pudesse se estreitar [...] (ÁVILA, 1999, p.14).

Desde a Idade Média registra-se a presença de pequenos nichos como objetos de fé que, ao longo da história e da necessidade, vão adquirindo formas de acordo com a habilidade e criatividade de seus produtores, que as criavam para serem colocadas em ermidas ou para o interior dos lares e, dessa forma, nutrir carências devocionais.

Nesta difusão da fé católica, desde a sua chegada por estas terras, emissários propagandistas introduzem estes objetos junto às imagens de temática religiosa para melhor evangelizar e estimular a fé.

Nós, descendentes predispostos desse religiosismo, herdamos o hábito lusitano de possuir estes instrumentos devocionais, que vão sofrendo adaptações em sua dimensão e tipo de ornamentos aplicados, tanto que, no século XVIII,

chegam a ser ricamente adornados com aplicação de douramento, produzidos por artistas renomados como: Antônio Francisco Lisboa (o Aleijadinho), Francisco Vieira Servas, Francisco Xavier dos Santos. Estes objetos de fé se propagaram a ponto de fazerem parte do requintado mobiliário brasileiro, para, então, no século XIX, adquirirem uma versão mais popular.

Dado o exposto, as *Paulistinhas*, que possuíam elementos constitutivos sintéticos e totêmicos, inseridos de maneira a elaborar reflexões com apelo ao emocional, quando encontradas em grupo em seus oratórios, vão ganhar dimensões simbólicas surpreendentes no que diz respeito à função prática votiva, sujeitas aos sentidos perceptuais afetivos provenientes do devoto, regidos por uma dinâmica estrutural que as caracteriza como singulares. Assinala ainda Cristina Ávila que:

Os templos barrocos são uma leitura visual da palavra divina em suas variantes bíblicas, teológicas ou hagiológicas. A devoção cotidiana passa, assim, a ser compreendida como veículo de múltiplas possibilidades artísticas, já que está aberta a diferentes manifestações e revela um apego fantasioso entre os fiéis, sua imaginação e o objeto artístico piedoso. (ÁVILA, 1999, p.25).

Para os santeiros que se propunham a fazer reinterpretações do modelo mais erudito de oratório, reproduziram ingenuamente exemplares mais íntimos e, em virtude disso, mais sensível e também mais acessível em seu valor comercial, muitas vezes se limitaram a um padrão formal muito singelo de composição retangular, tendo um frontão recortado e policromado, na parte interna das portas com pinturas ingênuas, geralmente enfeites florais que enaltecem as poéticas visuais.



Ilustração 18 – Oratório doméstico, século XIX – MAS (SP)
Dito Pituba, madeira policromada, 124 cm

Dado o exposto, os santeiros tinham a liberdade ao expressar as suas interferências criativas decorativas para causar maior empatia entre os devotos, especialmente quando se tratava de artefatos para o melhor desempenho da vida religiosa que, neste caso, se estendia para o convívio familiar e, conseqüentemente, o social, um objeto que centralizava o exercício da fé e legitimava o caráter devocional de um olhar angustiado piedoso. Neste universo místico, o oratório era usado como um veículo de conexão imediata com os santos de devoção.

Feitas todas essas considerações, acreditamos ser esta a fonte de inspiração que nutriu os tantos santeiros da região do Vale do Paraíba, estimulando um processo criativo que reproduziu, em síntese, o prolongamento de uma época barroca, que nada mais era do que a expressão de uma sociedade em conflito com as questões políticas e religiosas que geraram relações complexas e dialéticas de persuasão e propaganda, convertidas em uma estética que prezava pela emotividade.

Tomamos neste estudo, como exemplo, a produção de Dito Pituba, homem do povo, que teve uma trajetória comprometida em manter viva a chama da fé e que, com convicção religiosa, retratava a corte celestial por meio de seus santinhos, reconhecidos como representações benditas, e que foram levados para o interior dos lares das famílias mais humildes, constantemente celebrados pelos piedosos, os

quais eram arrebatados não só pela fé que alimentava a alma, mas também pela transformação da matéria inanimada compreendida como representação sagrada.

Este santeiro desempenhou um papel extremamente importante neste segmento da sociedade, que clamava por milagres para a solução dos problemas.

Dito Pituba não foi um simples copista, ele aperfeiçoou o acabamento final de suas imagens *Paulistinhas*, empenhou-se também em fazer oratórios populares para colocá-las, estabelecendo um apuro estético que as diferenciou do seu segmento.

As imagens *Paulistinhas* marcam uma tradição de imagens sacras feitas de barro em São Paulo. Sendo únicas em sua concepção, passam a ser produzidas para atender à solicitação dos piedosos aflitos em ter sua devoção na privacidade do lar.

Sem se dar conta do fenômeno, estimularam sua confecção e por consequência o aprendizado que passou de geração em geração, constituindo-se em uma criação bastante original e, ao mesmo tempo em que representavam os santos católicos, fortaleciam uma fé que alimentava o inconsciente de uma população carente.



Ilustração 19 – Bom Jesus, século XIX – MIC (SP)
Dito Pituba, barro cozido, 13 cm

CAPÍTULO 3

UMA NOVA CONCEPÇÃO DE IMAGEM SACRA: AS PAULISTINHAS

Em contrapartida à vasta gama produtiva de imagens sacras no Brasil desde o século XVI, representações intimamente relacionadas às crenças relativas aos mistérios cristãos e, dessa forma, corroborando com as reminiscências alegóricas tão valorizadas em nossa cultura, podemos ponderar as muitas questões que levaram à diversidade da produção de esculturas devocionais no país, que tiveram um importante papel na difusão das manifestações religiosas, vinculadas a uma rede de intercâmbio doutrinária estreita com as circunstâncias sociais e políticas, designadas a convencer, por meio da fé católica.

Sendo elas muito eficazes para a proliferação do conceito divino dos dogmas cristãos, evidenciavam uma enorme capacidade de comunicação por meio imagético, inspiradas em pessoas consideradas benditas, santificadas, consagradas a Deus, pelo seu testemunho de fé.

Além do mais, materializavam os arquétipos de virtudes e, a partir de determinada característica, atribuía-se uma alcunha ao então santo. Portanto, eram exercidas todas as petições com referências ao seu campo de domínio, um direcionamento de graças a serem alcançadas, cumprindo a função de persuadir, para as quais estas imagens foram configuradas.

Isto nos levou a refletir sobre sua trajetória, até chegar ao século XIX. Por conseguinte, almejamos neste capítulo evidenciar a produção de imagens sacras *Paulistinhas* em particular, pela sua simplicidade, singularidade e solicitação, de provável inspiração portuguesa, proveniente da cidade de Estremoz¹⁵, origem da maioria das imagens sacras de cunho erudito para o culto coletivo.

Estas foram apenas mais um tipo de representação neste segmento sacro, dentre outras que foram confeccionadas neste íterim com materiais diversificados,

¹⁵ Cidade portuguesa, no Distrito de Évora na região do Alentejo.

como as artesanais em nó de pinho¹⁶ e as industriais feitas de gesso, todas imprimindo seus sentimentos religiosos, sociais e políticos.

Acreditamos serem as *Paulistinhas* o fruto da transformação, ou seja, um desdobramento que a imagem sacra, feita de barro, sofreu desde que foram modeladas as primeiras imagens para o culto católico, na capitania de São Vicente.

A simplificação da forma e a pequena dimensão expressavam em síntese os pormenores das exuberantes encontradas nos altares das igrejas, sem submergir sua essência mais íntima, ou seja, o caráter divino e, por isso, queremos aproximá-las das imagens confeccionadas nas oficinas dos mosteiros, sobretudo dos beneditinos, pois, em 1670, estes monges se instalaram em uma fazenda na cabeceira do rio Parateí, na então freguesia de St^a Ana das Cruzes de Mogy. Como ressalta o pesquisador Eduardo Etzel:

Os beneditinos vieram logo depois dos jesuítas, por volta de 1589, estabelecendo-se em Santos e São Paulo. Com o correr dos anos, ampliaram muito suas posses, radicando-se em Parnaíba, Sorocaba e Jundiá. Em 1670 compraram terras na Villa de Sant'Ana das Cruzes de Mogy, hoje Mogi das cruces, a fazenda Paratij [...]

Nela havia uma imagem de Nossa Senhora do Rosário, feita por Frei Agostinho de Jesus, justamente no último quartel do século XVII. É sugestiva a presença abundante de paulistinhas na região onde se radicaram os beneditinos. (ETZEL, 1971, p. 64-65)

Estes se destacaram por produzir uma imaginária de relevância, muito conhecida e admirada, cujas invocações mais difundidas foram São Bento e Santa Gertrudes, como também diversas invocações a Virgem Maria e Sant'Ana. Todas estas solicitações foram reinterpretadas, sobretudo em seus atributos, nas imagens *Paulistinhas* que foram perfilhadas pelos devotos, à procura de uma equivalência, mobilizados por uma compaixão religiosa e que, por meio destas representações eloqüentes, buscavam munir suas necessidades devocionais.

Dessa forma, estimularam a produção de um número significativo de *Paulistinhas*, por mais de um século, já que foram encontradas estas pequenas

¹⁶ Araucária angustifólia, conhecida como pinheiro, possui os respectivos nós resinosos de madeira duríssima equivalente ao ébano africano, das quais foram produzidas como imagens-amuletos ou para os oratórios. (ETZEL, 1979).

imagens desde a segunda metade do século XVIII, em pequeno número, sendo o século XIX um período fértil de sua produção e difusão, até chegar às duas primeiras décadas do século XX, com maior originalidade, impelidas mais pelo simbolismo do que pelo seu aspecto formal.

Estas pequenas imagens deram prosseguimento a uma técnica típica no estado de São Paulo de imagens modeladas em barro, como já foi mencionado anteriormente, em específico na obra de Frei Beneditino Agostinho de Jesus, um expressivo ceramista sacro do período seiscentista.

Foram encontradas muitas Paulistinhas que privilegiavam as invocações cultuadas em especial pelos beneditinos, sobretudo as imagens de São Bento e Santa Gertrudes e invocações à Virgem Maria, estabelecendo uma estreita ligação com imagens de cunho erudito produzidas em barro cozido na região e dando seqüência ao exercício da confecção individual de imagens sacras, para participar da festividade litúrgica. Também nos deparamos com invocações de outra natureza surgidas conforme as necessidades ou por sincretismo cultural. Em assonância com a lição sempre precisa de Eduardo Etzel:

Presumimos que frei Agostinho de Jesus não trabalhou tantos anos isoladamente, tendo deixado discípulos que também criaram peças em barro e talvez mais tarde, por seus descendentes, tivessem tido influência na confecção dos paulistinhas. Somente uma tradição ou educação artística com conhecimentos da técnica de pintura da terracota explica a alta qualidade dessas imagens que poderíamos, sem exageros, chamar de tânagras paulistas. (ETZEL, 1971, p. 65).



Ilustração 20 – Santo Bispo – século XIX – col. part.
Sem atrib., barro cozido – 15 cm

Ilustração 21 – Santa Luzia - século XIX – MAV (SP)
Sem atrib., barro cozido – 15 cm

Ilustração 22 – Nossa Senhora da Conceição – século XIX – MAV (SP)
Sem atrib., barro cozido – 15 cm

Acerca do tema em apreço, ao nos voltarmos para o culto de imagens sacras no decorrer da história do Brasil, constatamos por meio deste estudo o quanto os religiosos missionários foram empenhados em uma educação doutrinária, como também em celebrar a memória dos santos, que pereceram em testemunho de fé, voltados para a contemplação da sua espiritualidade, incitaram cada vez mais a confecção de imagens, feitas de barro ou madeira com padrão estético tão sofisticado quanto as que vinham importadas da metrópole, tanto que podemos estabelecer uma hierarquia de produção, a título de função e relevância:

- Primeiro as imagens sacras se destacaram junto ao culto oficial das igrejas católicas, elevadas aos seus retábulos ricamente decorados para compor o cenário desse imaginário celestial, nas quais foram veneradas e creditadas como intermediadoras de graças alcançadas;
- Depois as imagens sacras foram participar das cerimônias públicas, como imagens processionais de roca para serem vestidas, que os fiéis seguiam, carregando-as em andores enfeitados, com elementos da natureza envoltas em tecidos, com cores simbólicas, cabelos naturais e atributos reais, muito reverenciadas, fascinavam os fiéis que verbalizavam ladainhas em sua glória;

- As imagens monumentais foram confeccionadas para compor o teatro sacro, infelizmente em menor número, mas não em menor importância, conjuntos escultóricos requeriam um investimento econômico maior e equipe especializada, o que não teve continuidade devido à transitoriedade dos ciclos econômicos.

Em virtude do que foi mencionado, no decorrer dos tempos, o aumento de pessoas leais a estes princípios cristãos, praticantes dessas manifestações religiosas, crédulas neste memorial de salvação, demandaram um número significativo da produção de imagens sacras, desta vez de menor porte, requerendo a presença de um santeiro que, apreensivo por atender a esse novo mercado em expansão, confeccionou imagens sacras cada vez mais singelas e acessíveis que adentraram os lares dos crédulos mais fervorosos, que as colocavam em acanhados oratórios de madeira, para o culto doméstico, podendo assim enaltecê-las de maneira mais restrita, na privacidade do lar. Como enfatiza o pesquisador Eduardo Etzel:

O que para mim não padece dúvida é que nos séculos XVI e XVII todo culto era exterior, em local público como igrejas e capelas. Nos inventários paulistas dos séculos XVI e XVII verifiquei a extrema raridade dos oratórios domésticos. Não havia o costume do santo dentro de casa, que só foi crescendo e se ampliando a partir de meados do século XVIII, chegando aos oratórios generalizados em todas as casas, ricas e pobres, do século XIX. (ETZEL, 1984, p. 67).

Esta pequena imagem de devoção de cunho popular para oratórios nos permite estabelecer pontos de tangência com as esculturas religiosas eruditas, que foram modeladas ou esculpidas seguindo os preceitos dos cânones clássicos que prezavam pela harmonia anatômica, pelos aspectos formais, estilísticos e iconográficos da invocação retratada.

Para elucidar tais relações, vamos refletir sobre alguns aspectos no tratamento final das imagens eruditas. Aplicava-se a técnica do estofamento, antes da pintura, uma camada de gesso, para cobrir as imperfeições da superfície da escultura e, sobre esta, era feito o douramento, uma aplicação de finíssimas folhas

de ouro, para depois sobrepor a policromia e, por fim, esgrafitava-se¹⁷ a peça, por meio de incisões, criando elementos decorativos florais ou geométricos, estética difundida pelos povos ibéricos.

Essa ascendência pode ser verificada em algumas imagens sacras *Paulistinhas*, que apresentam soluções similares em seu panejamento, por imitar os elementos decorativos e a aplicação de douramento que, neste caso, é restrito ao barrado, sempre com o intuito de atender ao apelo devocional, sem negligenciar a estética barroca. De acordo com Eduardo Etzel:

Dessa atividade barrista inicial, que posso afirmar ser o berço original da arte paulista, emana a tradição local de imagens de barro. Ela se manteve pelos séculos seguintes até o fim do século XIX, com os percalços naturais da evolução socioeconômica de São Paulo, mas seguida e mantida pelos santeiros, depositários inconscientes dos usos e costumes de seus ancestrais. (ETZEL, 1984, p. 88-89).



Ilustração 23 – Sagrado coração de Jesus, século XIX – MAV (SP)
pormenor da mesma peça com douramento
 Sem atrib., barro cozido – 17 cm

Convém, por oportuno, ressaltar que no transcurso da sua confecção, em particular na produção do santeiro Dito Pituba, a modelagem das *Paulistinhas* era

¹⁷ Ação feita quando se aplica uma cor ao fundo da peça e sobrepõe a ela uma outra cor, que é retirada depois com um objeto de ponta afiada, para formar efeitos nela.

feita por ação parcialmente hipotética, tanto na sua estrutura como na aplicação da policromia, sendo ambos produto da tentativa do acerto, com a mesma matéria-prima, seja ela barro ou madeira, temática e iconografia idêntica, e objetivamente a mesma acepção simbólica.

Acreditamos que os santeiros, talvez por apreensão sensorial, na busca da confecção de um número expressivo de imagens, sem terem noção dessa nova concepção do aspecto formal, passaram a incorporar motivos de inspiração abstratizante, no aspecto formal, na postura e nos atributos, sem deixar de se submeter às premissas da liturgia católica, à qual os religiosos tinham tamanha afeição.

A policromia que era ricamente variada nas imagens eruditas, já citadas, passa a ser limitada nas *Paulistinhas*, isso se aplica também nas dobras dos mantos e das túnicas. Posto que é por meio destes pormenores que os santeiros interpretam a pujança barroca, o movimento dos drapeados, ou seja, a sua dramaticidade, verificados nas representações desta pequena imagem, em poucas e discretas dobras, por limitação da destreza, ou seja, os percalços encontrados levaram os santeiros a esquematizações, constatadas por especialistas como soluções criativas, pelas quais, afirmam eles, concepções originais conferidas às *Paulistinhas*, que permaneceram a abarcar toda a religiosidade, encetada pelas imagens sacras eruditas dos altares das igrejas, sem se esquivar da persuasão, que é peculiar às esculturas religiosas.



Ilustração 24 – São Sebastião, século XIX – MIC (SP)
Sem atribuição, barro cozido – 15 cm

Conforme mencionado alhures, o aspecto formal destas imagens foi apurado pela capacidade criadora dos santeiros e foram convertidas, sacralizadas e veneradas pelos devotos que possuíam a convicção de que a fé transcendia todas as formas, ignorava os invólucros materiais das representações e ao mesmo tempo tinham primazia por possuí-las para meditação contemplativa.

Por meio das percepções sensoriais, estas pequenas imagens de devoção se tornaram um elemento catalisador de sentimentos, presentes nos lares de uma região rural carente, despojados de vaidade e prepotência, traço típico das pessoas humildes consumidoras destas imagens sacras, cuja fé católica permeava o destino.

Feitas essas considerações, acreditamos serem, as *Paulistinhas*, uma complementaridade desta cultura barroca propagandista, que esteve essencialmente presente nos séculos XVII e XVIII no Brasil, prolongando-se também pelo século XIX, como foi observado na pesquisa realizada sobre a obra de Veiga Valle no estado de Goiás, desdobrado também no estado de São Paulo, a respeito do que aduz a pesquisadora:

[...] é o que propõe Mário de Andrade ao estudar a Capela de Santo Antônio, em São Roque. Destacando o valor documental da obra, ainda a analisa construtivamente. A capitania de São Paulo, no século XVII, está tão estagnada quanto a Província de Goiás, no século XIX. A obra de Veiga

Valle não pode prescindir da análise estilística, mas deve ser considerada em sua especificidade cultural. (SALGUEIRO, 1983, p. 27).

De acordo com o aludido no capítulo anterior, depois de um período de reclusão, por não possuir fontes para exploração econômica significativa, o estado de São Paulo experimentaria em pouco tempo um período de ascensão econômica, iniciada na região do Vale do Paraíba, com o cultivo do café e, em razão disso, o aumento da população humilde e católica, que se alojou nesta região.

Para este local, muitas romarias dirigiam-se incitadas por uma fomentação religiosa, gerada pela aparição e, como se há de verificar, a veneração de uma imagem feita de barro, consagrada pelos fiéis como intermediadora de inúmeras graças alcançadas, identificada como evocação a Nossa Senhora da Conceição, que passou a ter o sufixo Aparecida.

Devido à constante exposição ao picumã das chamas das velas e dos candeeiros, deu-se o escurecimento dessa peça, o que foi interpretado pelos devotos como alusão a cor da sua pele, passando a ser cultuada como santa de etnia africana. Foi proclamada a “Rainha do Brasil”¹⁸ e sua padroeira oficial.

Feitas essas considerações, os moradores do Vale do Paraíba se tornaram os maiores consumidores de imagens sacras, conseqüentemente das *Paulistinhas*. Estes devotos mobilizaram um mercado, no qual, como portadores de uma fé avassaladora, se tornaram os principais apreciadores de artefatos religiosos, destacando a cidade de Mogi das Cruzes no Baixo Tietê, próxima ao Vale do Paraíba, o local onde acreditamos ter surgido o maior número destas representações sacras singulares.

Acerca do tema em apreço, e parafraseando o autor José Antonio Maravall, que traça os seguintes esclarecimentos a respeito, acreditamos poder legitimar esta reflexão sobre a complementaridade de um espírito barroco, atemporal atuante, vigoroso e animador da numerosa produção das referidas imagens de culto doméstico. O barroco não é um conceito de estilo, mas um conceito de época que se estende a todas as manifestações integradas, há uma cultura fideísta, mergulhada em superstições, no qual a vida religiosa tem papel de destaque.

Neste contexto as *Paulistinhas* encontraram espaço para serem confeccionadas, adquiridas e veneradas, sejam elas moldadas a partir de fôrmas ou

¹⁸ A partir de 1904, foi coroada como a Rainha do Brasil.

modeladas imprecisamente, sua confecção resultou em um aspecto formal absolutamente singelo, mas capaz de suscitar reações, até então provocadas pelas exuberantes imagens barrocas expostas ao culto coletivo.

Estas imagens se encontram atualmente apreciadas no mercado de arte, tanto que alguns colecionadores possuem armários apinhados, por serem singulares nesta obliquidade. No que diz respeito a sua temática, tais características formais as diferem das demais imagens sacras eruditas, às quais acreditamos estarem intimamente ligadas por tradição vernacular e propagandista de conduta moral. Em virtude do que foi mencionado, acreditamos que estas pequenas imagens, com tamanha singeleza e considerada singularidade levaram amiúde a função do culto. Tem-se no entendimento do pesquisador Carlos Lemos:

Julgamos mesmo que tais oficinas aceitavam encomendas especiais, mais caras, portanto; isso porque já tivemos a ocasião de ver peças únicas dentro do enorme repertório que já examinamos desde as coleções muito grandes como a do Museu de Arte Sacra, até outras de séries de propriedade de colecionadores conhecidos pela grandeza de seus guardados.

[...] Dessacralizadas, viraram documentos participantes de uma cultura material desaparecida. (LEMOS, 1999, p. 102).

Estas imagens sacras primam por uma padronização estrutural e, no seu interior, um cone, geralmente com ranhuras residuais circulares, que revelam a utilização de um instrumento para a retirada de barro até próximo ao pescoço, deixando as paredes bem finas, para melhor queima da peça. Possuem uma tipologia análoga às demais barrocas importadas ou produzidas em outras regiões do Brasil, o que nos leva a acreditar ser uma escola de imaginária barroca paulista, conforme aduzido anteriormente, sob a perspectiva reflexiva de época, com as seguintes características estruturais e tipológicas:

Características estruturais

- Cânon 6,5 em média;
- Anatomia parcialmente encoberta, marcada por baixo relevo;

- Possuem uma penha alta facetada ou circular, ligada ao corpo da imagem;
- Base furada em seu interior, em forma de cone que vai até pouco mais da metade da peça;
- Aspecto formal simplificado quase geométrico e postura hierática na qual predomina a frontalidade.

Características tipológicas

- Cabeça estática e geralmente proporcional, poucas apresentam microcefalia;
- Rostos alongados;
- Sobrancelhas arqueadas;
- Olhos marcados com pinceladas precisas;
- Nariz reto e afilado;
- Boca pequena com pouca projeção de lábios;
- Braços marcados por breves talhos e pernas paralelas, o que nos leva a acreditar, no uso de fôrmas para sua confecção genérica, identificadas em particular nas produções da primeira metade do século XIX;
- Os atributos para o reconhecimento da invocação e as dobras com discreto movimento da vestimenta, modelados posteriormente e sujeitos às habilidades do santeiro;
- Podemos encontrar muitas imagens solitárias, mas também há grupos;
- Na sua maioria, feitas de barro, porém também encontramos algumas em madeira;
- Dimensão mais comum varia entre cinco e dezessete centímetros, podemos encontrar maiores com trinta ou até setenta centímetros, denominadas *Paulistinhas* de capela ou simplesmente *Paulistões*;

- Decorações na túnica, com os seguintes elementos: rosáceas; flores; folhagens e algumas apresentam douramento nas bordas.

A propósito dos procedimentos usados para pintura, a aplicação da tinta nas imagens de barro era feita depois do cozimento, com a peça seca e ainda quente para maior absorção da tinta. As cores que predominam no panejamento destas pequenas imagens sacras eram o azul e o vermelho; o rosa para a carnação das invocações de santos brancos; para a invocação de São Benedito, o preto que também era aplicado nos cabelos e barbas.



Ilustração 25 - São Benedito, século XIX – MAV (SP)
Sem atrib., barro cozido – 19,5 cm

Quando presentes, os elementos decorativos são mais comuns nas túnicas e o douramento nos mantos, sendo verificados em poucas peças, porque se tratava de um acabamento considerado de pompa, feito por um conhecedor da técnica de pintura sobre o barro cozido, que nos remete novamente à produção de imaginária beneditina. Podemos verificar nos ensinamentos de Eduardo Etzel:

Nas restaurações em que temos retirado até seis camadas superpostas de pintura das famigeradas reformas das imagens, a pintura original, firme, não é atingida pelo removedor, senão após uma exposição muito demorada. Tal fato é consequência da impregnação da peça recém-queimada, bem seca, pela tinta que embebe sua superfície e, penetrando-a, aí se fixa de forma indelével.

[...] Queremos assinalar a simplicidade e a beleza desta decoração original e peculiar a este tipo de imagens. Tudo indica que as primeiras imagens tiveram a presidir-lhes as confecções, artistas com conhecimento da confecção em terracotas, possivelmente mestres beneditinos [...] (ETZEL, 1971, p. 128, 130).

Quanto à iconografia sagrada, que consiste em um elemento de descrição representado visualmente, nos leva a reconhecer e classificar tais invocações como santos mártires, apóstolos de Cristo, ordens monásticas, evocações à Virgem Maria, seja pela indumentária ou pormenores denominados atributos, objetos que se referem à passagem da vida do santo, em que se deu o testemunho de fé, e na qual foi inspirada sua personificação, decodificada como símbolo e transformada em prediado pessoal ou de coletividade quando ligado a uma ordem monástica.



Ilustração 26 – Santo de Batina, século XIX – col. part.
Sem atrib., barro cozido – 15 cm



Ilustração 27 – Anjo da Guarda, século XIX – MAV (SP)
Sem atrib., barro cozido – 15 cm

Geralmente o santeiro se baseava nas iconografias das imagens retabulares encontradas nas igrejas católicas da região do Vale do Paraíba, muitas delas foram edificadas em louvor a Nossa Senhora da Conceição, Nossa Senhora do Rosário, a Sant'Ana e a São Benedito, todas personificações divinas muito populares, que

serviram de referências para a produção de pequenos similares, para o culto doméstico. Outras solicitações surgiram, copiando modelos da ordem beneditina, conforme trazido à baila, seguindo a tradição oral, ou movidas pelas celebrações religiosas, como as festas do Divino Espírito Santo, promessas, romarias ou mesmo nas minúcias litúrgicas da própria Bíblia. Como assinala Eduardo Etzel:

É curioso que a maioria, se não a totalidade, destas imagens esteja presente também na série de barro, conhecida como paulistinha, como Sant'Ana, Nossa Senhora da Piedade, Nossa Senhora do Rosário, Santa Gertrudes, São Gonçalo e São Bento. Esta comprovação parece indicar a influência beneditina senão na feitura dos paulistinhas pelo menos na sugestão de fazê-los. (ETZEL, 1971, p. 65).

Vale lembrar que a relação entre o devoto e o santo é feita de forma subjetiva e, por decorrência, na maioria dos lares os oratórios possuíam vários compartimentos para serem colocadas diversas evocações que recebiam cuidados afetivos de todos os membros da família, movidos pelo conforto da fé católica, adquiriam as *Paulistinhas* por acreditarem na proteção divina que elas exerciam e, não obstante, supriam suas inquietações religiosas na comodidade do lar.

3.1 As Paulistinhas de Dito Pituba

Depois de refletir sobre a relevância destas imagens e estabelecer uma linha de tradição fecunda, que garantiu a sobrevivência da produção individual de imagens sacras por mais de um século, tendo o século XIX como o ponto máximo de confecção e elaboração, esta cultura devocional propiciou o surgimento de um número expressivo de santeiros que ultrapassou gerações, os quais se dedicaram à feitura de imagens sacras para oratórios, que hoje se apresenta em sua maioria anônima. Não há registros documentais, por se tratar de imaginária doméstica; o seu comércio não exigia recibo da fatura ou qualquer tipo de apontamento, o que nos deixa dúvida sobre algumas autorias.

Na tentativa de cumprir a solicitação das mais diversas evocações, foi necessário além do barro usar a madeira para confeccionar imagens, cujas características fundamentais da composição permaneceram semelhantes às das

Paulistinhas, como a peanha alta e o aspecto formal simplificado, elementos constitutivos, que nos levam a refletir que há uma definição tipológica, no que diz respeito à sua dimensão e também à sua natureza religiosa. Em deferência, colhe-se o escólio de Eduardo Etzel:

Há paulistinhas dos mais variados tipos de confecção. O tipo padrão, que deve ter sido o primitivo, confeccionado sob a direção de um conhecimento técnico apurado, é o que poderíamos chamar propriamente de paulistinhas, mas com o correr do tempo estas imagens caindo no gosto dos antigos, se foram repetindo e generalizando, pela sucessão de santeiros, que as foram fazendo, até comprovadamente o último decênio do século XIX. É natural que, durante aproximadamente 130 anos, tenha havido uma variação na técnica, com mudanças segundo a habilidade e imaginação de quem a executou. Daí se poder observar entre nossos 347 paulistinhas uma grande variedade de tipos que fogem muitas vezes ao padrão inicial, mas que guardam sempre uma certa semelhança no aspecto total da imagem [...] (ETZEL, 1971, p. 105-106).

Dessa forma, se voltarmos a atenção para suas funções de culto doméstico, dentro de um segmento social, não foram verificadas resistências, por parte dos fiéis, para a aquisição desse tipo de imagens com material diferenciado, pelo contrário, elas permaneceram, mesmo com as modificações supracitadas, a intensificar a vida espiritual, por transpor subsídios que perpetuaram um ímpeto de fé, impressos na matéria e decodificados na dissimulação, que perduram nas diversas interpretações dos recursos pertinentes à arte barroca.

Cabe aqui, uma atenção para as *Paulistinhas* de Dito Pituba, que tem um papel de destaque nesta pesquisa, nelas se revela a condição indispensável para uma compreensão da proposta reflexiva desta tipologia, correndo o risco de se particularizar em momentos compassivos, porém sem perder de vista a relação específica no que diz respeito ao conceito de época barroca e de produção diferenciada quanto ao seu aspecto formal.



Ilustração 28 – São João Batista, século XIX – col. part.
Dito Pituba, barro cozido – 15 cm

O estudo nos leva a reconhecer que há uma autonomia na feitura das imagens sacras deste referido santeiro, que se libertou da dependência de moldes, procedimento pelo qual, acreditamos por evidências, muitas *Paulistinhas* foram moldadas. Seu zelo pela ocupação nos levou a concluir, ao perpassar a metodologia escolhida, que houve uma compreensão e assimilação estrutural, ou seja, a partir da sua percepção do objeto, houve uma pregnância da sua forma e por meio desta percepção mais aguçada, por se tratar de um hábil artífice, buscou a melhor maneira de dar sentido à representação, assim sendo pôde então exercer sua capacidade criadora e neste sentido combinou materiais e incorporou elementos até então inusitados, legitimando ao máximo sua singularidade.

[...] acreditamos que no início Pituba, tendo sentido as dificuldades do trabalho em madeira, preferiu a escultura em barro. Copiou paulistinhas com moldes (1881) como já fizera ao imitá-lo com o trabalho em madeira (1874). Ao mesmo tempo esculpiu livremente magníficas peças [...] a escultura em barro devia tomar-lhe maior tempo, exigindo o complicado processo de queima e pintura, coisa que só fez quando morava na roça.

Mudando-se para a cidade e descobrindo o providencial prego, dedicou-se às imagens de madeira presas sempre à base com pregos de grande tamanho. (ETZEL, 1975, p. 76).



Ilustração 29 – São Gonçalo padre, século XIX – col. part.
Dito Pituba, barro cozido – 16 cm

Ilustração 30 – São Gonçalo padre, século XIX – col. part.
Dito Pituba, madeira policromada – 17 cm

A esse empreendimento, chamamos de inventivas soluções estéticas, para uma produção acelerada e profusa, que levou o santeiro a ganhar sua vida, atendendo às solicitações que cresciam, mediante a busca de graças que, acreditavam os devotos, estas pequenas imagens podiam intermediar, percepções de um homem religioso, na qual o sentido da devoção estava no seu cotidiano.

No entanto, para o deleite dos pesquisadores, o santeiro Dito Pituba deixou algumas imagens sacras *Paulistinhas* modeladas com datas gravadas e assinadas com as iniciais do seu nome, atitude semelhante à do santeiro¹⁹ precedente beneditino em imagens eruditas feitas de barro. Podemos encontrar as letras B A O (Benedicto Amaro de Oliveira) e freqüentemente a letra P, referente à sua alcunha (Pituba), e também afirmações de alguns informantes, herdeiros de imagens deste tipo, dos seus antepassados que testemunharam tê-las encomendado ou que “trocaram” diretamente com o próprio santeiro. Estes dados foram usados para o confronto com as imagens *Paulistinhas* que não possuem tais registros.

¹⁹ Cabe aqui o registro que frei Agostinho da Piedade, possível mestre de frei Agostinho de Jesus, assinou seu nome em quatro imagens de barro cozido: N. S. do Monte Serrate, Sant’Ana mestra, Santa Catarina e no Menino Jesus de Olinda.



Ilustração 31 - Santo Antonio, século XIX – col. part.
Dito Pituba, barro cozido - 15 cm

A partir da confirmação de sua lavra, houve também a constatação de outras características que apontam sua autoria, denominadas como cacoetes do santeiro. Identificamos, em particular, nas suas *Paulistinhas*, na parte que compreende a peanha, no lado interno ou até mesmo externo, uma curiosidade, a letra S. Quando feita por ele é ligeiramente inclinada, um tanto peculiar, que chega a ser um dentre vários outros cacoetes do santeiro; isso também se aplica ao feitio dos números do ano de produção.

Nas suas imagens em madeira quando não confeccionadas em única peça, utilizava os pregos industriais, conforme citado anteriormente por Etzel, para a fixação da base ao corpo da imagem; as representações da Virgem Maria foram modeladas em sua maioria descalças, já em outras evocações, por ele produzidas, podemos observar que as mãos e os pés foram modelados anatomicamente desproporcionais.



Ilustração 32 – Nossa Senhora Conceição Aparecida, século XIX – MAV (SP)

Dito Pituba, madeira policromada - 25 cm

Ilustração 33 – Sagrado Coração de Jesus, século XIX – MAV (SP)

Dito Pituba, madeira policromada – 16 cm

Ilustração 34 – São Gonçalo padre, século XIX – MAV (SP)

Dito Pituba, madeira policromada – 16 cm

Ilustração 35 – Nossa Senhora, século XIX – col. part.

Dito Pituba, madeira policromada – 14 cm

No aproveitamento da policromia, preparava suas tintas e misturava com um pigmento denominado alvaiade, que constituía uma massa colorida sem nuanças, que encobria as imperfeições da superfície das suas esculturas em madeira, tornando-a um tanto abrasiva, o que nos remete a um desdobramento, em relação ao aspecto formal das imagens sacras *Paulistinhas*, produzidas na primeira metade do século XIX, como já foi enfatizado, que apresentam um respeitável apuro técnico. Conforme assevera Eduardo Etzel:

[...] o santeiro em algumas imagens, escrevia na peanha o nome do santo com um S inclinado que lhe é característico. Dirão: mas como soube disso? Porque numa imagem de São Brás, assinada e datada em 1891, havia as iniciais do santo escritas na peanha e lá estava o S inclinado.

[...] a pintura é um dos elementos de maior valor para a especificação de suas peças. Partindo sempre das peças assinadas ou datadas, e generalizando, observamos que a técnica da pintura e o tom da tinta se repetem, o que garante a origem única. (ETZEL, 1975, p. 64-65).

Sobre a composição ingênua das imagens do Divino Espírito Santo, Dito Pituba esculpia liberto da convenção de ser uma pomba, entidade procedente de uma configuração não humana para a terceira pessoa da Santíssima Trindade, instituída pelos Doutores da Igreja Católica no aperfeiçoamento dos dogmas

crístãos, o terceiro membro da Divindade que se manifestou sobre os apóstolos de Jesus Cristo.

Mesmo não sendo estimado como um santo padroeiro, sua celebração religiosa ganhou força na região do Vale do Paraíba, promovendo inúmeras solicitações de produção para compor o conjunto de seres celestiais que habitavam os oratórios dos casebres.

Em relação ao mencionado pressuposto, Dito Pituba, exercendo sua admirável criatividade, realizou, em madeira, vários pássaros estáticos de asas fechadas, na maioria pousada sobre uma peanha alta, com aspectos formais simplificados, tão singelos quanto as suas *Paulistinhas*, que nos permitem enquadrá-las neste estudo tipológico. Dos preceitos do pesquisador Eduardo Etzel, extraiu-se a explicação:

Todo animal voador – exceção à noturna coruja ou ao morcego, sinônimo do demo – é passível do interpretar descritivo. Poder-se-ia dizer que o santeiro popular realiza, na essência, a comunhão intensa com a natureza. Interpreta, nesse olhar voltado à semana festiva, o pássaro-Deus em posições que o cotidiano lhe apresenta: pré-vôo, repouso e ainda na inclinação de cabeça que leva ao alimento. (ETZEL, 1995, p. 10).

O aludido santeiro, ao produzir suas esculturas religiosas, interpretava a iconografia sagrada. Não acreditamos que agia de má fé, por não distinguir o perfil hagiográfico e voltado em atender as solicitações dos piedosos, confeccionava os atributos por tradição oral ou segundo a sua inspiração, levando-se em conta o que foi observado, muitas invocações sofreram venerações equivocadas.

No interior dos lares, o culto era realizado diante dos oratórios contendo várias imagens de santos que eram celebrados por meio de terços, novenas ou simplesmente orações individuais, ao amanhecer ou cair da tarde, quando aflitos os devotos se ajoelhavam suplicando fortalecimento. De acordo com a graça alcançada, se referia à evocação de forma afetiva; quando não era atendido, atribuía-lhe pequenas penalidades.

Em relação ao aludido pressuposto, acreditamos que os devotos ignoravam as formas plásticas da imagem e estavam totalmente vulneráveis ao vigor psicológico e moral que ela exercia, a qual influenciava sobre seu comportamento,

independente de uma padronização formal ou de material, o que justifica a produção do tipo *Paulistinhas* em grande escala.

Imagens sacras, muitas vezes toscas, foram confeccionadas visando acalmar os ímpetos, e para isso tinham apenas, como critério, que figurar os dramas e as paixões, jazidos nas imagens dos mártires, sobrepujadas na representação deles, por meio de um conteúdo simbólico capaz de suscitar questionamentos sobre o quanto sua fé suportaria as dificuldades inerentes à sua existência.

Uma visão restrita de mundo, no qual ele é suscetível de ser ferido e, portanto, perecível e só a intervenção divina poderia protegê-lo. Isso nos remete às potencialidades de um pensamento imaginativo, contidas em uma leitura subjetiva que é inerente ao ser humano.

As imagens sacras *Paulistinhas*, sobretudo as do santeiro Dito Pituba, de que se trata no referido estudo, se distinguem pela sua composição formal peculiar, sem deixar de cumprir sua finalidade de mobilizar os afetos, nas quais se manteve intrínseca a persuasão para a construção de uma identidade doutrinária e, em vista disso, tinham a empatia do sistema político vigente. Em anuência aos argumentos apresentados, postura que convergia para uma convivência social salutar. Cabe aqui, por adequar-se ao assunto, o seguinte preceito do pesquisador José Antonio Maravall:

Ao ter de se perguntar, com mais dramatismo que em outros momentos, sobre o entorno de sua existência, na medida em que a sente criticamente ameaçada o homem do barroco adquire seu saber do mundo, sua experiência dolorosa, pessimista, acerca do que o mundo é, mas também constata com simultaneidade tragicômica que, aprendendo as manipulações de um jogo hábil, pode favorecer resultados positivos. Da noção dessa polivalente mistura do mundo, retira os elementos para construir sua própria figura (embora estejamos mais inclinados a pensar que, no fundo da questão, seja sua dolorosa e variada experiência pessoal, dos demais homens e de si mesmo que o levou a construir a visão de mundo diante da qual se instala).

Parece fácil reconhecer uma conexão imediata e direta entre o caráter conflitivo da época barroca e o pessimismo acerca do mundo e acerca do homem em sociedade que naquela visão se expressa a todo momento. (MARAVALL, 1997, p. 260).

Dessa forma, o santeiro Dito Pituba, seguindo os paradigmas de sua crença religiosa, por meio da imaginação ou mesmo da pura emoção, privilegiou a

vulnerabilidade contemplativa e soube imprimir sua personalidade na produção de sua imaginária.

Convém evidenciar que o referido santeiro confeccionou imagens de barro e posteriormente em madeira em tamanho maior que as convencionais conhecidas para o culto doméstico. Essas de maior dimensão apresentam as mesmas características formais das imagens *Paulistinhas*, às quais o estudo se refere por serem conhecidas no Vale como *Paulistinhas* de capela ou, como os colecionadores denominam, *Paulistões*, atendendo aos requerimentos do culto coletivo. Eram colocadas nas capelas de santa-cruz, pequenos santuários edificadas ao longo das estradas, muito comuns no Vale do Paraíba.



Ilustração 36 - Santa Gertrudes, século XIX – MIC (SP)

Sem atrib., barro cozido – 35 cm (dito de capela)

Ilustração 37 - São Gonçalo padre, século XIX – MIC (SP)

Sem atrib., barro cozido – 39 cm (dito de capela)

Oportuno se torna dizer que não se pode negligenciar e sim reverenciar a percepção afetiva dos religiosos mais fervorosos, por gerar um despertar de diversas reações, presentes no imaginário fantástico de cada um de nós.

Dito Pituba foi um fazedor de objetos sacros, que atuou por mais de 50 anos, tendo seus melhores trabalhos realizados na juventude e na meia idade, pois,

quando mais idoso, suas imagens se tornaram mais concisas, de qualidade questionável.

Convém ponderar a possibilidade de querer produzir em maior quantidade, para atender uma clientela aflita por adquirir seu santo de devoção, ou mesmo visando maior estipêndio, gerado pela veemência de trocas. Mais uma vez, a respeito, depreendem-se os ensinamentos de Eduardo Etzel:

No último quartel de sua vida declina o vigor físico, vai-se tornando o velho santeiro que é parte do panorama de Santa Isabel; sua fé católica acentua-se e, com ela, o misticismo na comunicação com os santos que faz brotar do lenho macio trabalhado com desenvoltura e rapidez.

[...] desvinculado das cogitações terrenas, do amor carnal, vira-se aos poucos para o transcendental, para o espiritual e o imaterial. Com a fé católica, as preocupações com o além predominam, e com elas a segurança de seu bom entendimento com Deus e a corte celeste com a qual vem imitando de longa data. Teria tal evolução emocional influenciado sua obra? A pergunta é logo respondida pela observação das imagens da última fase, as peças de madeira do século XX, em que o peso rude do trabalho da lavoura foi aos poucos se transformando no imaterial do trabalho artístico. (ETZEL, 1975, p. 87).

Concomitantemente à sua produção de imagens sacras, outras foram confeccionadas, com diferentes materiais, em uma época na qual as relações sensoriais ansiavam pelo que parece ser das representações sacras e paulatinamente uma distinta manifestação doutrinária principiava e, desse modo, também estimulava sua produção votiva, por meio da transitoriedade da forma material que fazia emergir sua confiança.

Dado o exposto, verificamos que as imagens-amuleto de nó de pinho, feitas pelos escravos no século XIX, disseminaram um sincretismo religioso e, para não afrontar os preceitos catolicistas, pois se tratava da doutrina oficial e para garantir seu culto de procedência, criaram analogias, na qual Santo Antônio correspondia a Ogum e a Virgem Maria a Iemanjá. Imagens confeccionadas com aspecto formal que nos remetem às esculturas africanas ritualísticas, que tinham seus adeptos e consumidores, e merecem maiores estudos a respeito.

Soma-se a esse fato a produção de imagens feitas inicialmente de gesso oco que, em detrimento das artesanais, foram ganhando espaço e chegaram a dominar todo o mercado no século XX. Eram produzidas primeiramente por meio de moldes,

através da técnica de barbotina sem a necessidade da queima e depois se espalharam por todo o país como imagens de gesso maciço fabricadas em várias dimensões, sem qualidades artísticas peculiares.

Porém mais acessíveis em seu valor de custo, superaram em pouco tempo as artesanais com produção limitada. Pela maior diversidade de evocações, aspecto realístico e colorido vibrante, estas feitas de gesso também abarcavam uma demonstração argumentativa simbólica das virtudes fideístas, porém sem a criatividade aplicada às *Paulistinhas*.

Ao fazer referência a esse pressuposto, refletimos sobre as possibilidades que o barro e a madeira ofereciam para o exercício da capacidade criadora, materiais receptores de vários estilos que o santeiro manipulou e sublinhou por meio de representações divinas perfiladas para um imaginário de natureza valorativa, influente no particular, que converge para uma identidade coletiva, de uma época de alegorias articuladas por fortes emoções.

Em análise última, ao apreciar estas imagens de cunho popular, em museus ou coleções particulares, podemos contemplá-las sem nos darmos conta da sua relevância cultural por sintetizar tantas características, aqui verificadas, que possam exprimir conceitos até então outorgados somente às exuberantes imagens de cunho erudito. Restritas aos lares, elas preservaram o passado, no qual a espiritualidade fazia parte do cotidiano, ou seja, se renovava a cada dia e que hoje, tratada como fenômeno, nos permite formular teorias, tendo como suporte uma metodologia capaz de fundamentá-las.



Ilustração 38 - São Miguel Arcanjo, século XIX – MAV (SP)
Sem atrib., barro cozido – 15 cm

Ilustração 39 - São Pedro Apóstolo, século XIX – col. part.
Sem atrib., barro cozido – 12 cm

Ilustração 40 – Nossa Senhora do Rosário, século XIX – col. part.
Sem atrib., barro cozido – 10 cm

3.2 Análise formal de nove imagens *Paulistinhas* do acervo do MAV (fotos do autor)



Ilustração 41 – São Bento

3.2.1 São Bento

Biografia – nascido na Itália na cidade de Núrcia, se refugiou nas montanhas do Subiaco e viveu como um eremita. Suportou grandes tentações, mais tarde foi para o Monte Cassino, onde construiu o mosteiro da ordem beneditina, estabeleceu as seguintes regras aos monges: estabilidade à sua abadia, dedicação ao trabalho, ao ofício divino e à contemplação, é representado vestindo cogula negra, em uma das mãos tem um báculo abacial e, na outra, um livro. Como atributos é comum ver uma peneira quebrada ou um corvo, que tem em seu bico um pão envenenado. Há duas datas em que são celebradas suas festas, 21 de março ou 11 de julho.

Obs. – na representação das *Paulistinhas* esta evocação traz em seu corpo uma serpente enrolada, uma alusão ao veneno da serpente de que muitos devotos, moradores da zona rural, eram vítimas e, para a cura, contavam com a intervenção divina.

Proveniente do MAV - 0328

Material / técnica - barro cozido policromado.

Dimensões - 15,9 cm.

Autoria - Dito Pituba (Benedito Amaro de Oliveira).

Época - 2ª metade do século XIX

Formas fundamentais da composição - a imagem possui anatomia com volume, as formas esboçadas com boa simetria, a verticalidade e estaticidade estão presentes nesta peça, sugeridas pelo capuz pontiagudo sobre a cabeça o panejamento adequado à estrutura, com dobras marcadas com incisões e pés calçados com sapatos fechados.

Expressão fisionômica – Não há expressão fisionômica.

Panejamento – cogula beneditina longa e com escapulário todo preto, cobre parcialmente os pés, uma serpente vermelha contorna toda a cogula bem próxima da barra, de mangas compridas e arremate nos punhos, o panejamento lhe dá firmeza a peanha.

Policromia – predomina o preto para a cogula, o rosa para a carnação e o branco para os cabelos e a barba grisalha.

Peanha – alta facetada, desgaste da cor cinza, corresponde a mais de 1/4 da altura total da peça, escavamento interno até meia-altura dela.

Atributos iconográficos – estão ausentes.

Intervenções – não foram observadas.

Estado de conservação – razoável.



Ilustração 42 – São Roque

3.2.2 São Roque

Biografia – evocação pertencente à ordem franciscana, nascido em Montpellier, na França, foi nômade e protetor contra as pestes. Nascido com uma cruz vermelha estampada no peito e que, durante as epidemias de peste, curava os doentes, fazendo o sinal da cruz na fronte. Quando esteve doente foi acudido por um cão, que lhe trazia o pão como sustento, como atributo é comum um cajado, botas de peregrino e um cachorro com pão na boca. Sua festa é celebrada em 17 de agosto.

Proveniente do MAV - 0314

Material / técnica – barro cozido policromado com pouca douração.

Dimensões – 19,4 cm.

Autoria – Dito Pituba (Benedito Amaro de Oliveira).

Época – 2ª metade do século XIX.

Formas fundamentais da composição - a imagem possui anatomia com volumetria, suas formas revelam baixos relevos, com boa simetria, a dobra da túnica presa em uma das mãos, sugere uma ação, o panejamento adequado à estrutura, com incisões que marcam a cintura, um pé coberto parcialmente e o outro mostra uma bota cano longo, com uma chaga próxima ao joelho.

Expressão fisionômica – remete-nos à serenidade.

Panejamento – hábito franciscano azul, franzido na cintura, a parte avessa da dobra revela um tom de vermelho alaranjado, mangas até os cotovelos, sobre os ombros, fechada na frente, uma capa curta que cobre o hábito, alaranjado com listras douradas.

Policromia – bem diversificada, o azul e o laranja para a vestimenta com detalhes em dourado, rosa para a carnação, marrom para cabelos e barba, branco para o cão e preto para as botas.

Peanha – alta facetada com desgaste de pintura marmorizada em tom marrom, o escavamento interno é raso, com barro escuro por má queima.

Atributos iconográficos – um cantil de peregrino pendurado e o cão.

Intervenções – não há intervenções.

Estado de conservação – em bom estado, apenas o desgaste da peanha.



Ilustração 43 – São João Batista

3.2.3 São João Batista

Biografia – antecessor de Jesus Cristo, seu primo. Seus pais Isabel e Zacarias o tiveram em idade avançada, batizava os que acreditavam em um único Deus, metaforicamente estava arrebanhando os cordeiros e preparou a vinda de Jesus, retirou-se para viver no deserto, alimentando-se de mel e gafanhotos, daí sua vestimenta rústica e um cajado, foi martirizado e morto. Cortaram-lhe a cabeça e colocaram em uma bandeja. Sua festa é celebrada a 24 de junho.

Proveniente do MAV - 0268

Material / técnica – barro cozido policromado.

Dimensões – 16,4 cm.

Autoria – Dito Pituba (Benedito Amaro de Oliveira).

Época – 2ª metade do século XIX.

Formas fundamentais da composição – a imagem possui anatomia com volumetria, as formas revelam baixos relevos, com boa simetria, o panejamento adequado à estrutura, com um corte frontal que nos permite ver as pernas, pés descalços e disformes.

Expressão fisionômica – nos remete à melancolia.

Panejamento – uma túnica curta na frente, tecido rústico, como pele de animal, azul escuro com a parte interna vermelho-alaranjada em forma triangular, com decote em “v”, mangas até a metade do braço com contorno da mesma cor da parte interna, atrás cobre todo o corpo até a base.

Policromia – predomina o azul escuro e o vermelho-laranja, o rosa da carnação, o preto do cabelo e da barba e o branco do carneirinho.

Peanha – alta facetada, irregular, com pintura vermelho-alaranjada, alcança 1/4 da altura total da peça.

Atributos iconográficos – Agnus Dei (cordeirinho).

Intervenções – não há.

Estado de conservação – muito bom.



Ilustração 44 – Santa Gertrudes

3.2.4 Santa Gertrudes

Biografia – desde os cinco anos viveu em um mosteiro beneditino, foi levada pelos pais, mais tarde exerceu funções de abadessa em Rodels Dorf, na Saxônia, tornando-se uma monja notável por suas revelações místicas, foi uma mestra na vida contemplativa. Sua festa é celebrada no dia 15 de novembro.

Proveniente do MAV - 0565

Material / técnica – barro cozido e policromado.

Dimensão – 11,4 cm.

Autoria – desconhecida.

Época – 2ª metade do século XIX.

Formas fundamentais da composição – a imagem possui anatomia com volume, as formas revelam baixos relevos e boa simetria, na cabeça, com ligeira inclinação para a direita, toda coberta por um véu e sob ele um barbeta que cobre também o pescoço e parte do colo. O panejamento adequado à estrutura que, na parte de trás, liga a imagem à peanha dando maior firmeza à peça, os pés calçados parcialmente cobertos.

Expressão fisionômica – nos remete ao compadecimento.

Panejamento – na cabeça um véu preto e sob ele um barbeta branco, o hábito longo com incisões que sugerem um drapeado na parte superior, mangas compridas de punhos largos caídos mostrando seu interior, um cordão largo na cintura.

Policromia – predomínio da cor preta, um pouco de branco e vermelho para o atributo.

Peanha – alta facetada regular, de cor alaranjada, porém escurecida, alcança 1/4 de altura da peça, a escavação interna é profunda, com vestígios de policromia.

Atributos iconográficos – um coração flamejante.

Intervenções – na policromia

Estado de conservação – regular, há pontos de desgaste na face e no véu.



Ilustração 45 – São Francisco de Assis

3.2.5 São Francisco de Assis

Biografia – nascido na Itália em Assis na Úmbria, filho de abastado comerciante. Francisco sonhava em ser militar, depois de convertido ao cristianismo distribuiu seu patrimônio entre os mais carentes, em seguida refugiou-se nas ruínas da Igreja de São Damião e passou a reconstruí-la. Dedicou-se à caridade e à humildade, admirado conquistou seguidores, a ponto de se tornar uma ordem religiosa. Ao meditar no Monte Alverne recebeu os estigmas (chagas) de Cristo. Sua festa é celebrada no dia 04 de outubro.

Proveniente do MAV - 0568

Material / técnica – barro cozido e policromado.

Dimensões – 14,9 cm.

Autoria – desconhecida.

Época – 2ª metade do século XIX.

Formas fundamentais da composição – a imagem possui anatomia com volume, as formas revelam baixos relevos e boa simetria, a cabeça ligeiramente baixa para frente; na parte posterior, nas costas há um capuz sobre os ombros e o hábito franciscano longo com pequenas dobras verticais regulares na parte da frente, cobre parcialmente os pés e, na parte de trás, o hábito liga-se à peanha e dá mais firmeza a peça.

Expressão fisionômica – remete-nos à subordinação.

Panejamento – hábito longo marrom com um cordão pendente na cintura com três nós, mangas compridas justas ao braço até os punhos.

Policromia – predomina a cor escura do hábito, preto para os cabelos e barba, seguida pelo rosado da carnação e marrom claro do cordão.

Peanha – alta facetada e regular, de cor azulada, escurecida pelo tempo, alcança 1/3 da peça, a escavação em cone profundo próximo ao pescoço, com boa queima.

Atributos iconográficos – as chagas nas mãos.

Intervenções – na cabeça e próximo à cintura.

Estado de conservação – bom.

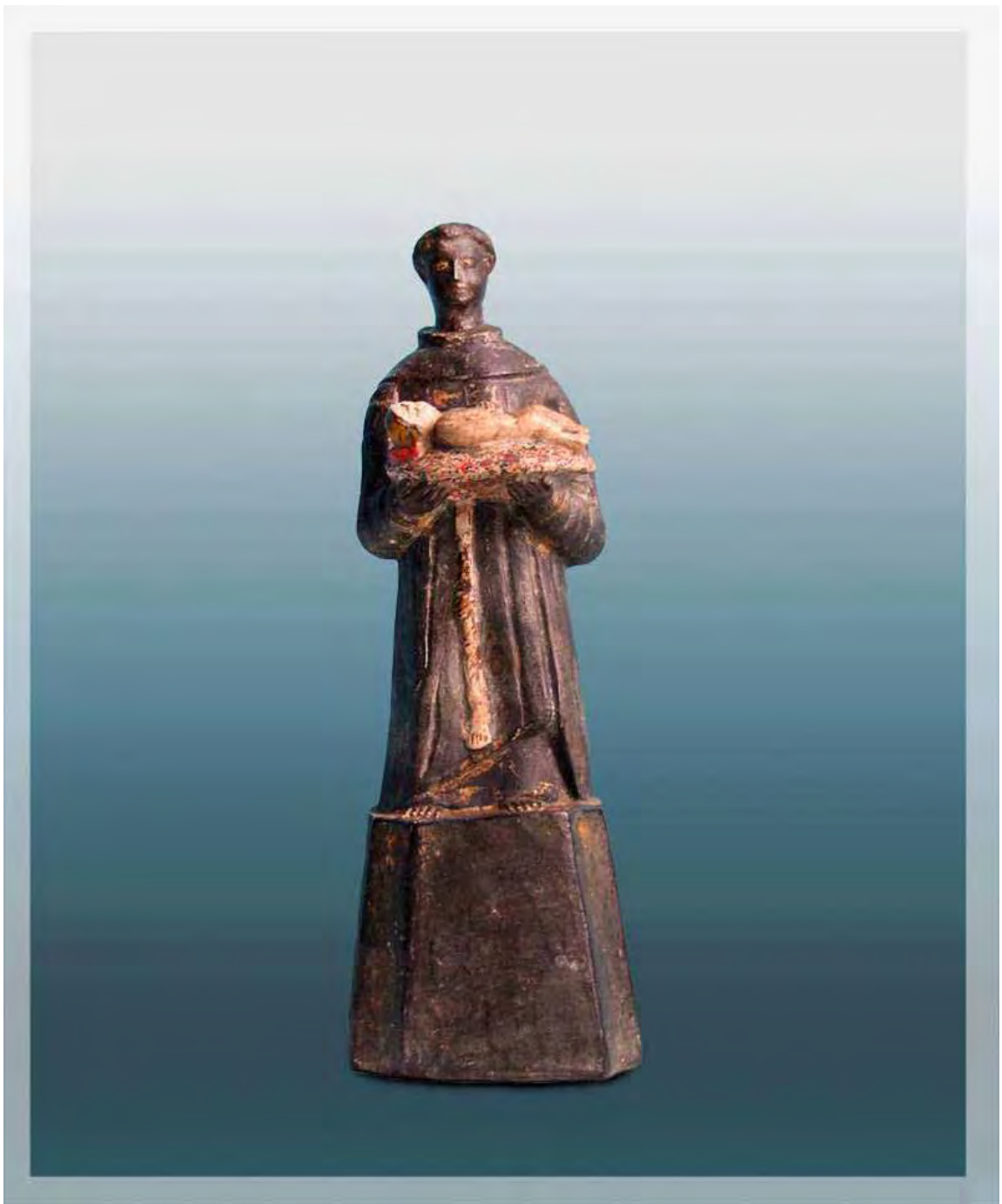


Ilustração 46 – São Benedito

3.2.6 São Benedito

Biografia – nasceu na Sicília, porém era de ascendência africana, de negros etíopes, foi eremita e passou a fazer parte da ordem franciscana como irmão leigo em um convento em Palermo, no qual foi cozinheiro. Sua festa é celebrada dia 03 de abril, há também celebrações no dia 13 de maio.

Obs. – algumas imagens possuem o menino Jesus removível.

Proveniente do MAV - 0596

Material / técnica – barro cozido policromado.

Dimensão -18,9 cm.

Autoria – desconhecida.

Época – 1ª metade do século XIX.

Formas fundamentais da composição – a imagem possui anatomia com volume, as formas revelam baixo relevo e boa simetria, há um capuz sobre os ombros na parte de trás, o hábito preto e longo cobre parcialmente os pés descalços. Na parte de trás, estrias regulares que vão até a peanha, dando firmeza à peça, nas mãos segura uma almofada e sobre ela o menino Jesus nu, com a cabeça sobre um pequeno travesseiro.

Expressão fisionômica – não há expressão.

Panejamento – hábito longo escuro, com dobras verticais sulcadas, suspensa à direita revelando a sotaina sob o hábito, um grosso cordão com três nós e um pingente suspenso na parte frontal marrom.

Policromia – predomina a cor escura do hábito e o preto da tez da imagem, o marrom do cordão, o branco da tez do menino Jesus, o azul escuro na parte interna do cone e o vermelho do travesseiro, resquícios de douramento.

Peanha – alta facetada com cantos côncavos escuros, alcança 1/3 da peça, escavada profundamente, o cone é pintado de azul escuro.

Atributos iconográficos – o menino Jesus nos braços.

Intervenções – não há.

Estado de conservação – regular, há perda de douramento.



Ilustração 47 – Nossa Senhora da Conceição

3.2.7 Nossa Senhora da Conceição

Biografia – a Igreja Católica definiu o dogma da Imaculada Conceição, baseando-se nas expressões das sagradas escrituras “Cheia de Graça”. É Maria Santíssima, o receptáculo dos dons do Espírito Santo, a virgem toda radiante de luz da lua calcando a serpente lembra-nos a sua glória. O símbolo da lua provém da ladainha “Pulchia Ut Luna” (Pura como a Lua). Sobre a cabeça possui uma coroa ou auréola de doze estrelas (representando os doze apóstolos). Sua festa é celebrada no dia 08 de dezembro.

Proveniente do MAV - 0605

Material / técnica – barro cozido e policromado.

Dimensões – 18,8 cm.

Autoria – desconhecida.

Época – 1ª metade do século XIX.

Formas fundamentais da composição – a imagem possui anatomia com volume, as formas revelam baixo relevo com dinamismo, um pouco assimétrica, a cabeça totalmente coberta por um véu que, na parte de trás, dá seqüência ao manto que cobre a túnica até base redonda (o globo), com pontas lua (quarto crescente), perna direita ligeiramente refletida, mãos postas em oração.

Expressão fisionômica – remete-nos à compaixão.

Panejamento – túnica longa azul clara, decorada com flores estilizadas, na parte superior, um franzido vertical e, abrindo-se em direção à barra, mangas compridas com os punhos virados; sobre este paramento, um manto azul escuro com forro vermelho tem estrias regulares que vão até a base, cobre desde o ombro esquerdo e desce formando uma ponta angulada, e chega à barra formando uma diagonal, um discreto movimento que revela o forro acompanha o movimento do braço e tem a ponta presa à cintura, sem cobrir a parte frontal da túnica.

Policromia – a cor azul escuro predomina sobre o manto e a lua, o azul claro na túnica, o vermelho do forro, o rosa do véu e o rosado da carnação, o branco da lua crescente.

Peanha – alta facetada de cor alaranjada com detalhes nas arestas e sulcos em X em faces alternadas e alcança 1/3 da peça.

Atributos iconográficos – as mãos juntas sobre o peito e a lua crescente aos seus pés.

Intervenções – retirada da pintura anterior deixando a original.

Estado de conservação – bom.



Ilustração 48 – São Pedro Apóstolo

3.2.8 São Pedro Apóstolo

Biografia – nasceu em Betsaida, à beira do mar da Galiléia, foi o primeiro Papa da Igreja Católica, recebeu de Cristo a denominação de Kephias (Petrus), que simboliza a pedra angular da igreja, daí a origem de sua alcunha Pedro. Ainda como Simão esteve presente nos grandes acontecimentos da vida de Jesus; em Pentecostes foi o primeiro a manifestar-se, também foi martirizado em Roma e crucificado de cabeça para baixo. Sua festa é celebrada no dia 29 de junho.

Proveniente do MAV - 0528

Material / técnica – barro cozido e policromado.

Dimensões – 21,5 cm.

Autoria – desconhecida.

Época – 1ª metade do século XIX.

Formas fundamentais da composição – a imagem possui anatomia com volume, as formas reveladas em baixo relevo com dinamismo, um pouco assimétrico, a cabeça descoberta revelando os cabelos que caem sobre os ombros, veste uma túnica que vai até a altura dos joelhos, sendo um deles levemente flexionado; o manto longo atrás vai até a peanha e dá firmeza à peça, na frente cobre um pé parcialmente, o outro está revelado mostrando uma bota.

Expressão fisionômica – nos remete ao meditativo.

Panejamento - túnica decorada com motivo de flores estilizadas, com golas largas com listras, um manto longo, com forro e sobre as costas cobrindo o braço esquerdo, no qual se abre formando uma ponta e desce até a base em diagonal mostrando seu forro, no lado direito sobrepõe o braço e cobre parte da túnica formando uma sinuosidade, com incisões que lembram dobras.

Policromia – a cor azul escuro predomina no manto; azul claro para a peanha e para a túnica e com decorações de rosáceas, o verde da gola, o marrom do cabelo e da barba, o rosado da carnção, o preto das botas e das chaves, o branco do livro.

Peanha – alta facetada com arestas côncavas e dois frisos superiores com motivo decorativo em relevo, pintura marmorizada em azul, cinza e vermelho e alcança 1/4 da peça, escavação do cone é profunda.

Atribuições iconográficas – as chaves do céu.

Intervenções – não há.

Estado de conservação – bom.



Ilustração 49 – Fuga para o Egito (grupo)

3.2.9 Fuga para o Egito (grupo)

Biografia – o rei da Judéia, Herodes Agripa I, sabendo que seu reinado e poder estavam ameaçados pelo Messias que acabara de nascer, ordenou que todos os meninos recém-nascidos fossem mortos. Maria e José, para salvar a vida do pequeno Jesus, decidiram fugir para o Egito.

Proveniente do MAV - 0598

Material / técnica – barro cozido e policromado.

Dimensões – 13,8 cm.

Autoria – desconhecida.

Época – 1ª metade do século XIX.

Formas fundamentais da composição – o grupo apresenta características formais de evocações individuais já analisadas, anatomia com volume, as formas revelam baixo relevo com dinamismo, o panejamento sugere movimentação pela sinuosidade aplicada, os mantos cobrem dos ombros até a peanha, dando firmeza à peça; na frente os pés de José, um parcialmente coberto, o outro mostra a bota, Jesus parcialmente à vista, Maria os pés totalmente encobertos.

Expressão fisionômica – remete-nos à serenidade.

Panejamento – Maria usa túnica comprida, decorados com rosáceas, seu manto está preso por um ponto sobre a túnica, mas não a cobre com forro à mostra, e possui um véu sobre a cabeça. José veste túnica até a altura dos joelhos e manto que cobre toda às costas, preso na frente por um ponto, cobrindo parcialmente a túnica e, conseqüentemente, a perna esquerda com discreto movimento e a perna direita está descoberta e mostra a bota no pé. Jesus tem túnica longa reta com pequenas incisões na barra que cobre parcialmente seus pés.

Policromia – a cor azul escuro prevalece nos mantos, em seguida as túnicas azuis claras, o vermelho desbotado da túnica de José e do véu de Maria, o vermelho intenso do forro dos mantos, o rosado da carnção, o marrom dos cabelos e da barba, o preto dos sapatos.

Peanha – alta facetada chanfrada nas laterais, na face frontal decoração de flor estilizada em um entrecruzamento de diagonais, alcança 1/5 da peça, a escavação é individual para cada figura, exceto no Menino Jesus.

Atributos iconográficos – o Menino Jesus com o globo terrestre na mão direita.

Intervenções – não há.

Estado de conservação – muito bom.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Empreendemos aqui o trabalho de trazer à baila a relevância da imaginária *Paulistinha*. Compreender esta perspectiva, diferentemente de alguns especialistas que segregam estas imagens tão peculiares e renegam a designação delas como imagens sacras populares. Por isso permanecessem ocultas do panorama das numerosas pesquisas científicas realizadas sobre a imaginária sacra no Brasil.

Verificamos, por meio de nossas investigações, que havia interesses locais que estimulavam sua produção por ser uma imagem que animava os sentidos e que, independente da dimensão e de seu aspecto formal, apresentavam indícios de inúmeros fatores psicológicos, dessa forma revelando-se passíveis de ser decodificadas, pois continham elementos que estão presentes no inconsciente coletivo do povo daquela região.

A cultura visual da época, que continuava com os preceitos barrocos, das deliberações tomadas pelo Concílio de Trento (1545-1563) para o avivamento da fé católica, sobretudo na camada mais humilde da população, sublinhava as produções artísticas que se dirigiam à religiosidade, articuladas por interesses políticos vigentes para a consolidação desta e, por conseguinte, participava da vida privada e socioeconômica que valorizava as reminiscências alegóricas.

Sobre a aludida probabilidade, o papel propagandista em conformidade ao fideísta continuava a ser cumprido por encontrar raízes nas comunidades em que foram produzidas. Dado o exposto, os conceitos determinados pela ancestralidade altamente religiosa regida pela óptica da fé desprezavam as coisas consideradas fugazes e sem valor do mundo material e vislumbravam a espiritualidade, o que remetia os devotos a uma sensibilidade mais genuína, a condição do paradigma.

É nesta vigência que os protótipos das pequenas imagens *Paulistinhas* foram confeccionados, para a reprodução de um consumo amplificado, portanto surgiu a necessidade de simplificar seu aspecto, submetê-las a uma abstração formal, torná-las mais singelas para o espaço onde elas iriam habitar e, desse modo, exercer sua

função de catalisadoras de sentimentos e de levar a efeito a ação do culto sem transgredir os preceitos religiosos.

As *Paulistinhas* foram mais um recurso de veneração de ação massiva, que atuava no particular, no espaço da vida, e que articulava conexões sensoriais que davam mérito ao simbólico e enfatizavam a subjetividade, com o intuito de cumprir o efeito doutrinário para o qual foram configuradas.

Em contrapartida, sua produção suplantou as imagens eruditas no século XIX, por serem confeccionadas para o convívio restrito com o devoto, por avocar um tom confessional. Embora sua tangência com as imagens de culto coletivo tenha favorecido sua aceitação no mercado, como uma herança barroca. As imagens sacras *Paulistinhas* revelam uma reinterpretação formal que se apropriou dos atributos dessas evocações eruditas que simbolizavam a misericórdia celestial, capaz de exercer interdições morais que o piedoso poderia vir a padecer.

Pelas reflexões por nós feitas a respeito do seu aspecto formal singelo, por incorporar elementos abstratizantes e a pequena dimensão, permitiram estabelecer uma intensa cumplicidade reservada, ao plano da sensibilidade, do privado e do sigiloso. Assim o devoto podia ter a preponderância sobre sua evocação de preferência, por conseguinte sua área de domínio de intervenção, direcionando exclusivamente a sua autoridade, sem gerar o menor conflito com as repreensões difundidas pelo catolicismo. O piedoso conseguia venerar seus santinhos desassociado de juízo moral, por serem as *Paulistinhas* confeccionadas com material vulgar sem pompa, configuradas de forma simples, destacando somente o paramento e o atributo para melhor atingir seu desígnio de instrução das virtudes morais.

A estrutura das *Paulistinhas* marca, principalmente, por conter uma peanha alta que no seu interior funcionava como abertura para um cone escavado, que permitia melhor queima da peça. Pode ser interpretada como uma maneira de elevar a figura sacra ao patamar espiritual, verificado nas designadas eruditas, por volutas e cabeças de anjo que nos remetem à mesma finalidade. Sua anatomia encoberta, marcada por baixos relevos, pode ser percebida pelos devotos acostumados às convenções de semelhança e identidade, e ignoram seu hieratismo por admirar sua frontalidade exposta. Este paradoxo estabelece uma congruência entre o icônico e o

simbólico que irá estender a sua tipologia e que nos permite afirmar ser uma singularidade neste segmento.

Por fim, em virtude de tudo que foi afirmado, a confluência desses fatores verificados nesta obliquidade da pregnância formal legitima a idéia de serem as imagens sacras *Paulistinhas* uma distinta e atemporal escola de imaginária, proveniente do desdobramento barroco em São Paulo. Dessa forma, abarcam todo dinamismo destinado à contemplação, à transmissão de conhecimento litúrgico, levando em conta as condições a que foi submetida sua produção, que permitiu a continuidade de um ofício, a do santeiro que, até as primeiras décadas do século XX, confeccionava uma produção contínua. Esta produção sucedeu gerações e chegou a quase se extinguir no mesmo século, devido à proliferação da imagem sacra feita de gesso, superado pelo plástico, atualmente encontrado em resina com tomadas para serem plugadas e avocar efeitos luminosos, todas em escala industrial.

Contudo, no final de novembro de 1977, foi realizado, com o apoio do Professor Pietro Maria Bardi, uma exposição no MASP com obras de Dito Pituba, imagens recolhidas nas cidades do Vale do Paraíba e restauradas por Eduardo Etzel e seu “discípulo” José Eduardo Martins²⁰.



Ilustração 50 – Cartaz da Exposição Dito Pituba realizada em 1977

²⁰ Mais informações disponíveis em <<http://blog.joseeduardomartins.com/>>. Acesso em 2008.

Houve também na Pinacoteca²¹ do Estado de São Paulo, de 15 de dezembro de 1999 a 13 de fevereiro de 2000, sob a curadoria de Carlos Lemos a exposição “A Imaginária Paulista” com peças provenientes do M.A.S e de coleções particulares, na qual as *Paulistinhas* tiveram algum destaque.



Ilustração 51 - Capa do catálogo da exposição realizada em 1999/2000

Alguns anos depois, a exposição realizada no museu Afro Brasil²² “A Divina Inspiração Sagrada e Religiosa” de 24 de novembro de 2007 a trinta de março de 2008, sob a curadoria de Carlos Lemos e Vagner Gonçalves da Silva, mostrou as imagens sacras da religião católica e dos cultos de origem africana, as *Paulistinhas* estavam presentes, mas sem a relevância merecida.



Ilustração 52 - imagem de divulgação da exposição realizada em 2007/08

²¹ Mais informações disponíveis em <www.pinacoteca.org.br/>. Acesso em 2008.

²² Mais informações disponíveis em <www.museuafrobrasil.com.br/>. Acesso em 2008.

Atualmente ainda é possível encontrar *Paulistinhas* em velhas capelas de santa-cruzes ou adquiri-las de pessoas na região do Vale do Paraíba, que se converteram a outras doutrinas religiosas e se desfazem das peças, quando não as destroem. Há olhares atentos como os do antiquário Jorge Willman Mendes, que continua na atividade de “coletar” estas imagens, atividade esta que aprendeu com sua mãe, Dona Lila, muito conhecida em Caçapava e região, por ser “coletora” de imagens e ornamentos sacros dos séculos XVII, XVIII e XIX, atividade que exerceu desde a década de setenta por mais de vinte anos, e que mantinha contato com vários colecionadores e lojas de antiquários em São Paulo.

Além disso, o M.A.V. (Museu de Antropologia do Vale) em Jacareí possui um grande acervo em parte vendido e doado pelo pesquisador Eduardo Etzel; o M.I.C. (Museu das Igrejas do Carmo) em Mogi das Cruzes possui cerca de vinte peças, estes espaços gentilmente colaboraram para o cumprimento desta pesquisa.

Em Pirapora do Bom Jesus, no estado de São Paulo, existe uma escola de Arte Sacra e Ofícios, onde os jovens aprendem a confecção de imagens de santos em argila, sob a orientação do artista plástico Murilo de Sá Toledo, que também atua como santeiro para atender as solicitações de devotos e admiradores do trabalho do frei Agostinho de Jesus, ávidos por possuir réplicas para seus oratórios em meio à sala de jantar, ressonâncias de uma estética barroca conectada à modernidade.

Ao ensejo de conclusão desta pesquisa, esperamos que possa servir de apoio para futuros estudos deste gênero. Mantemos a expectativa por novas investigações a respeito destas imagens sacras, que disseminem resultados para o compartilhamento de sua relevância. De qualquer forma, acreditamos ter contribuído com mais um capítulo para a história das produções artísticas do estado de São Paulo.

Imagens Sacras expostas no Museu de Antropologia do Vale (MAV)

- Ilustração 53 – imagens de Divinos Espíritos Santos – madeira, século XIX**
Ilustração 54 – imagem de Anjo da Guarda – barro cozido, 12 cm, século XIX
Ilustração 55 – imagem de São Lourenço – barro cozido, 40 cm, século XIX
Ilustração 56 – imagem de São José – madeira, 15 cm, século XIX

BIBLIOGRAFIA

AMARAL, Aracy. **A hispanidade em São Paulo**: da casa rural à Capela de Santo Antônio. São Paulo: Livraria Nobel, Editora da Universidade de São Paulo, 1981.

ARGAN, Giulio Carlo. **Imagem e persuasão**: ensaios sobre o barroco. São Paulo: Editora Schwarcz, 2004.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Pioneira, 1989.

_____. **Nuevos ensayos sobre psicología del arte**. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

ÁVILA, Affonso. **Barroco teoria e análise**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ÁVILA, Cristina. **Museu do Oratório**. Coleção Angela Gutierrez. Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 1999.

BAZIN, Germain. **O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil**. Rio de Janeiro: Record, 1971.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRACANTE, E. F. Considerações sobre imagens religiosas. In: **A igreja nos quatro séculos de São Paulo**. São Paulo: Documentários Nacionais, 1955.

BRUSTOLOMI, J. J. **A Senhora da Conceição Aparecida**: história da imagem da Capela de Romarias. Aparecida: Santuários, 1981.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Editora Global, 2001.

DUTZMANN, M. O. Mendes. **A imaginária de barro em São Paulo nos séculos XVI e XVII**. São Paulo, 1998. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1998.

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

_____. **Arte sacra popular brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, EDUSP, 1975.

_____. **O barroco no Brasil**. São Paulo: Melhoramentos, 1974.

_____. **Divino simbolismo no folclore e na arte popular**. Rio de Janeiro: Kosmos, 1995.

_____. **Imagens religiosas de São Paulo**. São Paulo: Melhoramentos, 1971.

_____. **Imagem sacra brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

_____. **Nossa Senhora da Expectação ou do Ó**: São Paulo: BOVESPA, 1985.

FERNANDES, O. Seitas. Evolução da imagem no Brasil. **Boletim do CEIB**, Minas Gerais, UFMG, n. X, ano 3, p. 01-04, mar. 1999.

GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. Tradução: Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto**. Sistema de leitura visual da forma. São Paulo: Escrituras Editora, 2004.

HAUSER, A. O barroco. **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Mestre Jou, [s.d.].

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LEHMANN, João Batista. **Na luz perpétua**. Juiz de Fora: Livraria Editora "Lar Católico", 1950. 2v.

LEMOS, Carlos A. C. **Arte no Brasil**. São Paulo: Abril Cultural, 1980. v.1.

_____. **A imaginária paulista**. São Paulo: Edições Pinacoteca, 1999.

_____. **Escultura colonial brasileira**: panorama da imaginária paulista no século XVII. São Paulo: Livraria Kosmos, 1979.

_____. **Museu de Arte Sacra de São Paulo**. São Paulo: Banco Safra, 1983.

LURKER, Manfred. **Dicionário de figuras e símbolos bíblicos**. Tradução: João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1993.

MARAVALL, José Antonio. **A cultura do barroco**: análise de uma estrutura histórica. São Paulo: EDUSP, 1997.

MOURA, Carlos Eugênio M. de. (Org.). **Vida cotidiana em São Paulo no século XIX**. São Paulo: Editora da UNESP, 1999.

NELSON, Werneck Sodré. **Panorama do segundo império**. 2. ed. Rio de Janeiro: Graphia, 1998.

OLIVEIRA, Myryan A. Ribeiro de **A imagem religiosa no Brasil**. Mostra do Redescobrimto – Arte Barroca. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

PANOSFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PASIN, José Luiz. **O Vale do Paraíba ontem e hoje**. São José dos Campos: Monsanto, 1988.

PFEIFFER, Wolfgang. **Imaginária**. Monografia do Acervo Artístico Cultural do Palácio do Governo. São Paulo: IMESP, 1988.

PIZA, Vera Toledo. **A arte sacra do Vale do Paraíba na virada dos séculos XIX e XX**: o santeiro e a imaginária. São Paulo, 1996. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1996.

PORTA, Paula (Coord). **Guia dos documentos históricos na cidade de São Paulo**. 1554/1954. São Paulo: Hucitec NEPS, 1998.

_____. (Org.). **História da cidade de São Paulo**. v.1/ v.2: a cidade colonial / a cidade imperial. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

RÉAU, Louis. **Iconographie de L'Art Chrétien**, t. 3. Paris: P.U.F., 1959. 3 v.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. **A singularidade da obra de Veiga Valle**. Goiânia: Editora Universidade Católica de Goiás, 1983.

SAMARA, Eni de Mesquita. Família e vida doméstica no Brasil, do engenho aos cafezais. **Estudos CEDHAL**, São Paulo, Humanitas, nova série, n. 10, 1999.

SILVA-NIGRA, Dom Clemente Maria da. **Os dois escultores Frei Agostinho da Piedade – Frei Agostinho de Jesus e o Arquiteto Frei Macário de São João**. Salvador: UFB, 1971.

SILVEIRA, Ildelfonso. **A vida dos santos na liturgia**. Petrópolis: Vozes, 1982.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Panorama do segundo império**. 2. ed. Rio de Janeiro: Gráphia, 1998.

TAUNAY, Afonso de Escragnole (e outros). **São Paulo em quatro séculos**: São Paulo. Obra comemorativa organizada pelo IHGSP, [s.d.].

TIRAPELI, Percival (Org.). **Arte sacra colonial**: barroco memória viva. São Paulo: Editora da UNESP, Imprensa Oficial do Estado, 2001.

TIRAPELI, Percival. **Arte sacra**: gênese da fé no novo mundo: coleção arte no acervo dos palácios de São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, Casa Civil, 2007.

_____. **A construção religiosa no contexto urbano no Vale do Paraíba Estado de São Paulo**. São Paulo: ECA/USP, 1983.

_____. **Festas de fé**: Brasil. São Paulo: Metalivros, 2003.

_____. **Igrejas paulistas barroco e rococó**. São Paulo: Editora da UNESP, Imprensa Oficial do Estado, 2003.

TOLEDO, Benedito L. de **Do século XVI ao início do século XIX: maneirismo, barroco e rococó**. In: História geral da arte no Brasil. Org. Walter Zanini. São Paulo: Inst. Walter Moreira Salles, Fundação Djalma Guimarães, 1983. 2 volumes

VYGOTSKY, Lev Semenovitch. **Psicologia da arte**. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

WOLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

WOLFGANG, Köhler. **Psicologia da Gestalt**. 2. ed. Trad. David Jardim. Belo horizonte: Itatiaia, 1980.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre a arte e a ciência**. São Paulo: Editores Associados, 2001.

ENDEREÇOS ELETRÔNICOS

BRASIL. Lei de 25 de março de 1824. Disponível em:
<www.planalto.gov.br/ccivil_03>. Acesso em: 14 abr. 2007.

HISTÓRIA VIVA. Disponível em:
<www.historiaviva.com.br>. Acesso em: 25 jun. 2008.

JOSÉ EDUARDO MARTINS. Blog. Disponível em:
<<http://blog.joseeduardomartins.com/>>. Acesso em: 18 abr. 2008.

LIVRARIA MAÇÔNICA PAULO FUCHS. Disponível em:
<www.livrariamaconica.com.br>. Acesso em: 25 abr. 2008.

SANTUARIO NACIONAL DE APARECIDA. Disponível em:
<www.santuaronacional.com.br>. Acesso em: 19 jun. 2008

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO Disponível em:
<www.pinacoteca.org.br/>. Acesso em 2008.

MUSEU AFRO BRASIL Disponível em:
<www.museuafrobrasil.com.br/>. Acesso em 2008.