

NOTAS SÔBRE A IMAGINÁRIA POPULAR, ESPECIALMENTE A PAULISTA

CARLOS LEMOS

O crescente interêsse que despertam as nossas velhas imagens religiosas de cunho popular entre os estudiosos, sempre levados a ver e a descobrir facêtas originais que venham situar aquelas peças num quadro marcadamente nacional, dando-nos posição importante de criadores de uma arte ímpar no mundo, aconselhou-nos a redigir estas rápidas notas. Nosso propósito é codificar as informações já coletadas, é fazer comparações e, enfim, é abrir caminho ou sugerir estudo mais sério ou mais profundo, que nos dê a interpretação e a crítica definitivas que assunto tão fascinante aguarda.

Até agora pouca coisa tem sido escrita sôbre a imaginária popular brasileira. O santinho pequeno e humilde do oratório do homem do povo não interessou ao erudito Gustavo Barroso, que estudou em seu Museu a imaginária refinada da mais legítima tradição européia; não interessou a Dom Clemente da Silva Nigra, mais voltado aos escultores de sua Ordem, não interessou a Lourival Gomes Machado, o arguto observador do nosso barroco (1); enfim, nossa bibliografia sôbre a imaginária popular resume-se a meia dúzia de linhas de autores mais atentos às suas próprias idéias ou a suposições românticas do que à observação racional dos exemplares coletados aqui e ali.

Inicialmente, seriam oportunas rápidas palavras sôbre o que seria "arte popular" — quais os limites de sua disseminação, ou a dinâmica de sua propagação — quais os seus caminhos percorridos no tempo e no espaço, especialmente no tempo. Antes de tudo, é bom lembrar que arte popular

é somente aquela feita pelo povo e para consumo do próprio povo. Em geral, a arte popular é arte aplicada e exercida através de regras transmitidas de geração a geração, por pessoas já esquecidas, inclusive, dos significados remotos dos ornatos, das possíveis simbologias das figuras e das razões profiláticas ou mágicas dos desenhos e cores que desenvolvem e aplicam no seu trabalho cotidiano. Essa arte popular é a arte dos trançados caprichosos, é a arte da cerâmica utilitária decorada segundo imemoriais regras, onde a forma, sempre sujeita às limitações do próprio material, a cor e a decoração aplicadas formam um todo harmônico em que a intervenção humana é, digamos, automatizada — sem maiores intensões que simplesmente reproduzir o que já inúmeras vezes antes fôra executado. É verdade que há a marca pessoal do artífice, a sua caligrafia, o seu modo de fazer, que seus iguais sabem reconhecer. Mas essa marca pessoal não quer dizer criação individual, personalismo, obra original, pois a produção popular representa, antes de tudo, a cultura da sociedade a que pertence o oleiro, que pacientemente ornamenta sua vasilha, a tecelã que decora seu pano, o escultor que enfeita o cabo de sua colher-de-pau, o índio que garante sua borduna e o pedreiro do Algarve que faz rendas de tijolo e cal nos coroamentos das chaminés do sul português. Às vezes, no entanto, quando não se trata de arte aplicada propriamente dita e sim de produção de peças que exigem, talvez, invenção, imaginação ou maior habilidade manual, o talento requerido constitui fator de limitação de quantidade de obras e, inclusive, pode determinar, com a carência de pessoas capacitadas, até o desaparecimento de manifestações artísticas antes florescentes. Referimo-nos, principalmente, à produção artística ligada de modo particular à vida espiritual dos povos. Esse é o capítulo mais fascinante da arte popular em geral porque apresenta no tempo, com mais nitidez, os sintomas de mutações culturais, de interferência de agentes externos, de colonizadores ou missionários, da adoção de modelos alienígenas. E é justamente nesse campo da arte popular que, da mesma maneira que pode desaparecer uma temática qualquer, pode surgir a necessidade de peças ligadas à satisfação de uma demanda recém-instalada.

O tempo também depura a técnica, aperfeiçoa métodos e introduz maneira novas. No começo, as peças são executadas com materiais brandos, madeiras leves e pedras macias e, somente num estágio posterior, é que se apela para técnicas mais complexas, como a cerâmica enfornada por exemplo — técnica que exige barro apropriado, habilidade e o forno — requer um atelier para secagem à sombra e, talvez, uma equipe — ao contrário da madeira, que pode ser beneficiada a qualquer hora e em qualquer lugar. Isso explica porque a imaginária popular portuguesa de barro somente tenha surgido nos meados do século XVIII (2). Antes, o povo reverenciava imagens de pedra, mármore, de madeira, copiadas e feitas a partir de modelos eruditos de mestres antigos — oriundos, principalmente, da

é somente aquela feita pelo povo e para consumo do próprio povo. Em geral, a arte popular é arte aplicada e exercida através de regras transmitidas de geração a geração, por pessoas já esquecidas, inclusive, dos significados remotos dos ornatos, das possíveis simbologias das figuras e das razões profiláticas ou mágicas dos desenhos e cores que desenvolvem e aplicam no seu trabalho cotidiano. Essa arte popular é a arte dos trançados caprichosos, é a arte da cerâmica utilitária decorada segundo imemoriais regras, onde a forma, sempre sujeita às limitações do próprio material, a cor e a decoração aplicadas formam um todo harmônico em que a intervenção humana é, digamos, automatizada — sem maiores intensões que simplesmente reproduzir o que já inúmeras vezes antes fôra executado. É verdade que há a marca pessoal do artífice, a sua caligrafia, o seu modo de fazer, que seus iguais sabem reconhecer. Mas essa marca pessoal não quer dizer criação individual, personalismo, obra original, pois a produção popular representa, antes de tudo, a cultura da sociedade a que pertence o oleiro, que pacientemente ornamenta sua vasilha, a tecelã que decora seu pano, o escultor que enfeita o cabo de sua colher-de-pau, o índio que garante sua borduna e o pedreiro do Algarve que faz rendas de tijolo e cal nos coroamentos das chaminés do sul português. Às vezes, no entanto, quando não se trata de arte aplicada propriamente dita e sim de produção de peças que exigem, talvez, invenção, imaginação ou maior habilidade manual, o talento requerido constitui fator de limitação de quantidade de obras e, inclusive, pode determinar, com a carência de pessoas capacitadas, até o desaparecimento de manifestações artísticas antes florescentes. Referimo-nos, principalmente, à produção artística ligada de modo particular à vida espiritual dos povos. Esse é o capítulo mais fascinante da arte popular em geral porque apresenta no tempo, com mais nitidez, os sintomas de mutações culturais, de interferência de agentes externos, de colonizadores ou missionários, da adoção de modelos alienígenas. E é justamente nesse campo da arte popular que, da mesma maneira que pode desaparecer uma temática qualquer, pode surgir a necessidade de peças ligadas à satisfação de uma demanda recém-instalada.

O tempo também depura a técnica, aperfeiçoa métodos e introduz maneira novas. No começo, as peças são executadas com materiais brandos, madeiras leves e pedras macias e, somente num estágio posterior, é que se apela para técnicas mais complexas, como a cerâmica enfiada por exemplo — técnica que exige barro apropriado, habilidade e o forno — requer um atelier para secagem à sombra e, talvez, uma equipe — ao contrário da madeira, que pode ser beneficiada a qualquer hora e em qualquer lugar. Isso explica porque a imaginária popular portuguesa de barro somente tenha surgido nos meados do século XVIII (2). Antes, o povo reverenciava imagens de pedra, mármore, de madeira, copiadas e feitas a partir de modelos eruditos de mestres antigos — oriundos, principalmente, da

França — que desde a Idade Média vinham ajudando os reconquistadores cristãos a reerguer seus templos marcados pela passagem árabe. O imaginário francês Udart, no segundo quartel do século XVI, foi um dos primeiros a executar escultura erudita sacra em barro: uma "CEIA", cujos fragmentos estão guardados em Coimbra (3). Sômente duzentos anos depois é que os velhos oleiros dos púcaros, alguidares e figurinhas laicas de remota origem perceberam que também poderiam viver da venda de pequenos presépios, de pequenas imagens de santos para os oratórios domiciliares, para os nichos dos cunhais das casas, para as alminhas das estradas e para as capelinhas votivas. Chegara a vez do santinho de barro que, no entanto, não teve vida longa. As reproduções litográficas do século XIX, as imagens de gesso e as obtidas a partir de fôrmas de gelatina, aos poucos, foram matando a indústria popular dos santinhos das feiras. Só mesmo os interesses novos da indústria turística é que justificam um renascimento ou um ressurgimento de temas antigos em declínio, como as belas imagens sacras de Évora e de Estremoz, o galo de Barcelos, hoje praticamente símbolo turístico de Portugal e é êsse nacionalismo interesseiro que cultiva e incentiva artistas como Rosa Ramalho, a última representante viva da fabulosa cerâmica de Prado — da qual, sem dúvida, deriva nossa maior produção nordestina de figurinhas de barro (4). São êsses interesses turístico-comerciais da indústria do "souvenir" que forçam uma revivescência ou um incremento de produção de pequenas peças, visando a "côr-local", a criação dita "folclórica" que exprima "autenticidade nacional". Causaram o abastardamento, por exemplo, das interessantíssimas bonequinhas de barro dos índios carajás. Evidentemente, nesta altura, não mais estamos diante de uma arte popular legítima. Pode ser que ela continui sendo exercida pelo povo ou por seus intérpretes, mas a faixa consumidora é erudita, ou, pelo menos, de outra prateleira cultural.

Quando pretendemos estudar a história de nossa imaginária nos primeiros séculos, deparamo-nos com minguada bibliografia, com esparsos e escassos depoimentos de interesse. Sôbre a imaginária popular, então, as fontes primárias são mudas. E sôbre a imaginária erudita, aquela cultuada dentro dos templos, na secura das informações da época, distingue-se o *Santuário Mariano*, que desfila preciosas informações a respeito de tôdas as imagens de Nossa Senhora existentes então no Brasil, descrevendo-as, historiando-as e, ao enumerá-las, tece considerações interessantes sôbre os locais e personagens a elas vinculados naqueles idos do início do século XVIII. Justamente agora Luiz Saia e José Roberto Höfling, com base nas aludidas descrições, estão pacientemente identificando as imagens mencionadas naquela obra de autoria de Frei Agostinho de Santa Maria, num exaustivo trabalho de indagação, confrontação e interpretação. Essa pesquisa pioneira constitui realmente o primeiro passo sério que se dá no caminho do conhecimento de nossa hagiologia em geral. Pela obra do Frei Agostinho temos uma idéia da quantidade enorme das imagens só de Nossa Senhora que se acumularam

em nossas igrejas dos dois primeiros séculos de civilização. Essas imagens, somadas às dos demais santos, dão-nos uma noção das milhares de peças escultóricas de nosso primitivo patrimônio artístico.

Pode-se falar em uma imaginária popular daquela época? É certo que as nossas primeiras imagens das recém-fundadas igrejas e capelas do litoral foram importadas de Portugal. É certo, também, que instaladas as ordens religiosas, iniciaram os seus padres artistas a produção de peças a serem reverenciadas nos altares laterais ainda vazios, nos oratórios das celas, nas sacristias, nas capelas e igrejas que mantinham nos bairros afastados, nas suas chácaras e fazendas, nas suas casas menores das frentes de catequese. Nesse período inicial de nossa colonização — época da monocultura canavieira e do patriarcalismo — as populações urbanas eram pequenas e o grosso de nossa gente estava rarefeito pelos engenhos dos latifúndios, pelo sertão pastoril do Rio São Francisco e pelas roças êrmas do planalto paulista. Cremos que nessa época ainda não podíamos mesmo ter uma arte popular como a entendemos hoje. O recente contato entre negros, índios e colonizadores, que propiciou os confrontos de culturas dentro da sociedade patriarcal, não pôde logo se manifestar em produções artísticas em larga escala onde se evidenciassem as influências recíprocas. A produção artística popular, em quantidade razoável, iria demorar um pouco. As comunicações eram difícilíssimas — o intercâmbio entre as regiões afastadas do litoral quase que impossível. Havia a incipiente navegação de cabotagem e um mais ou menos organizado sistema de transportes pelos rios principais: os do Recôncavo baiano, os do Recife e o São Francisco. As estradas, péssimas, quando existiam. Algumas eram um convite à morte, como a Estrada do Mar, entre Cubatão de Santos e São Paulo de Piratininga. E foi dentro desse quadro que Frei Agostinho de Santa Maria enumerou seu vasto elenco de imagens milagrosas. Seriam tôdas elas de origem erudita? Seriam importadas? Mestres escultores, amparados por estudos efetuados em oficinas importantes da Europa, não acreditamos que tenham existido em quantidade entre nós nos dois primeiros séculos. Referimo-nos ao mestre leigo — o profissional de escultura, trabalhando para a classe dominante e para o clero secular. Conhecemos somente a história do mestre João Gonçalo Fernandes (5) que veio da Bahia para o litoral paulista, onde fez imagens de barro para as igrejas de São Vicente e Itanhaém. Podemos considerá-lo como exemplo raro de artista leigo trabalhando entre nós no século XVI.

A maior parte de nossa produção de arte sacra daquela época cremos tenha origem na oficina improvisada e intermitente do santeiro humilde, muito distante do letrado "figulus statuarius" dos mosteiros, ou então, na banca de trabalho do carpinteiro "curioso", de poucos estudos, porém observador e copista hábil que, dentro de suas poucas possibilidades, abastecia aquele pobre e insipiente mercado. Eram santeiros regionais — uns melhores, outros piores — cuja produção não ia longe, por falta de comuni-

cações fáceis. Aliás, acreditamos mesmo que naquela época possuíamos ilhas de arte popular, ou melhor, de arte decorrente de modelos de fora exaustivamente copiados, ilhas formando um grande arquipélago de interpretações rústicas de temáticas européias.

E São Paulo foi uma grande ilha, muito afastada das outras, de ainda maior personalidade recriadora, decompondo os modelos clássicos do Reino em saborosas obras de talha, tão bem analisadas por Lúcio Costa (6). As primeiras imagens aqui aportadas nos tempos heróicos da instalação litorânea certamente deveriam ter o ranço gótico, já que a novidade renascentista custou a chegar à escultura portuguesa. Certamente deveriam ostentar aquela postura característica das imagens medievais que, já desde a escultura românica, o povo confundia com compostura hierática, enquanto, na verdade, ela era simples consequência formal das limitações da pedra com que eram feitas. Essa postura foi repetida nas peças de madeira e, depois, na própria cerâmica que, sem dúvida, poderia oferecer outras soluções plásticas. A verdade é que a maior produção portuguesa de imagens do século XVI mostra uma sucessão de madonas gorduchas e sorridentes, de braços apertados ao corpo e levemente empinadas para trás, sugerindo uma gravidez que, às vezes, o panejamento da túnica acentua ainda mais. Assim deveriam ser as imagens trazidas pelos colonos vindos com Martin Afonso de Sousa, assim foram esculpidas as Virgens do Mestre João Gonçalo Fernandes e assim deveriam ter sido as que chegaram aos campos de Piratininga, no planalto isolado de todos. Essas imagens fizeram escola — essas Nossas Senhoras de corpo cheio se multiplicaram pelas capelas e oratórios de São Paulo, conservando sempre a mesma fisionomia. O isolamento do planalto, sem dúvida, propiciou essa repetição ou perpetuação, posto que modelos novos e freqüentes eram difíceis. E, de mais a mais, o mameluco da serra acima era muito conservador. A respeito, basta o exemplo da fixação da taipa de pilão em São Paulo e em toda a sua zona de influência, em detrimento de outras técnicas e o exemplo da casa bandeirista, que atravessou séculos sem se alterar em seu partido e em sua planta básica. Essas imagens primitivas foram copiadas e recopiadas — reproduzidas no barro e na madeira, em vários tamanhos e, acreditamos mesmo, feitas até no século XVIII e, quem sabe, no próprio século XIX. Os modelos iam longe e não é impossível a idéia de um santeiro da roça distante produzir cópias de cópias de imagens veneradas como muito milagrosas, perpetuando estilo de séculos passados. Aliás, são inúmeros os exemplos de arcaísmos presentes na vida cotidiana de populações do interior — arcaísmos no linguajar, no mobiliário repetido à exaustão, no vestuário dos pobres e dos ricos. É conhecida, por exemplo, a história do capitão-mor de Itu, Vicente Taques Gois e Aranha, que se apresentou para prestar vassalagem a D. Pedro I em São Paulo, nos dias da Independência, vestindo trajes de gala do século anterior, só causando risos ao fazer a reverência

com seu chapéu tricórnio. Assim, não achamos descabida a hipótese que prevê, em São Paulo, em pleno século XIX a repetição, abastardada é verdade, de modelos medievais. Muitas dessas imagens dos dois primeiros séculos são datadas, é sabido, mas tôdas elas são eruditas, conventuais, catalogadas. Serviram de modelo. As outras, as da grande produção anônima, é que nos interessam e são de épocas indeterminadas, bastando-nos o seu valor documental quase sempre aliado à louvável qualidade artística de seu intérprete rústico.

Nos primórdios do século XVIII iniciou-se nova fase da imaginária paulista, ou melhor, não digamos fase, porque a palavra sugere uma seqüência cronológica e, na história da torêutica paulista houve simultaneidade de ocorrências de estilos ou de interpretações, o que faz bem aceita a expressão "faixa". Digamos que nos dois primeiros séculos de São Paulo situa-se, principalmente, a faixa de inspiração gótica na imaginária, onde está também insinuada a presença do clássico renascentista, através da austeridade do panejamento bem ordenado e através dos pormenores decorativos, tanto esculpidos como pintados. Por exemplo: as fôlhas de acanto, as ramagens, os festões, certas gregas circundando os pedestais, certos penteados de Nossa Senhora, lembrando os cabelos das patrícias romanas. No comêço do século XVIII, então, inicia-se nova faixa que concorre com a primeira apresentando a novidade barrôca, com seus santos mais afidalgados e descontraídos, mais parecidos com a gente. Santos de bigodinhos e barbas bem aparadas, santas de panejamento esvoaçante e fitas nos cabelos e pisando querubins risonhos de asas multicoloridas. Foi gente nova que trouxe diretamente o barroco português, barroco já bastante conhecido no litoral Norte, especialmente Bahia e já em processo de reformulação nos arraiais de Minas Gerais, cheios de gente instruída entre os aventureiros — gente que iria criar um centro cultural de alto valor, tanto na música, na literatura como na pintura e na escultura. No comêço do século XVIII, Minas ainda não refluíra — não se transbordara sôbre as divisas paulistas. No comêço tudo ia para Minas — nada voltava, nem influências. A nossa arte sacra barrôca nasceu de modelos originais vindos do Reino através de gente aqui arribada com o intuito de alcançar a fortuna rápida nas catas e impedida no intento pelo govêrno forte, a quem não agradava, ou pelo menos, assustava, a já grande densidade demográfica de Minas e, portanto, obrigada a permanecer no litoral em outros afazeres ligados mais à subsistência do povo das Gerais (7). Muitos dêsses portugueses vieram para São Paulo e, na segunda metade do século, no tempo do Morgado de Mateus, ocupavam com suas lojas de mercadores grande parte das ruas centrais. Nos recenseamentos das ordenanças da época, vemos a rua da Quitanda e travessas cheias de negociantes e artífices de apelidos de indiscutível procedência reinol recente, em contraste com os nomes sabidos e repetidos da raça mameluca. Examinamos, no Arquivo do Estado, vários inventários dêsses negociantes

e vimos que todos eram relativamente ricos, com dinheiro amoeado e, alguns, com ligações comerciais em Minas Gerais, através de correspondentes. Infelizmente, não são identificados naqueles recenseamentos os "santeiros" que tenham existido entre nós — porque se eles não eram amadores, teriam outra ocupação dita principal a ofuscar a de imaginário. Aliás, há um silêncio sepulcral sobre tudo que diga respeito à imaginária nos papéis oficiais antigos. As imagens, por mais ricas que fossem, não eram inventariadas e nem avaliadas. Não eram vendidas e sim "trocadas". E, talvez, não fosse normal dizer-se santeiro de profissão, ou escultor de imagens. O único imaginário paulista do século XVIII que conhecemos, por exemplo, aparece nos recenseamentos sem especificação da profissão e se não fosse uma sua escultura assinada, jamais poderíamos supor que aquele Boaventura dos Santos, jovem de vinte e seis anos, morador na humilde aldeia de Guarulhos fosse o autor de uma peça de tão refinado acabamento e erudita concepção como essa Nossa Senhora das Dores, guardada na Paróquia de São Luís de Paraitinga. Não sabemos se Boaventura dos Santos era paulista de nascimento, talvez fosse de Portugal, onde teria estudado, pois sua técnica é aperfeiçoada demais para ter sido aprendida aqui, mormente os dourados em relêvo do panejamento. Ou da Bahia, quem sabe. Enfim, esse artista deve ser pesquisado porque talvez tenha sido um chefe de escola e tenha influenciado a imaginária paulista a partir de então. Em 1779 e 1780 ele morou em Guarulhos, onde acreditamos tenha-se casado. Sua mulher naqueles anos contava 17 anos. Depois disso, vamos encontrá-lo em 1783 morando em São Paulo e, o que é importante, com "discípulos" — expressão usada no recenseamento daquele ano para designar três agregados em sua casa: Matias, com 50 anos e os jovens Pedro e Miguel. Depois daquele ano, perdemos sua pista. E o único "mestre entalhador" de São Paulo que conhecemos; também no século XVIII, foi Vicente Ferreira, cujo nome descobrimos numa escritura pública de locação de serviços (8). Foi ele encarregado de fazer o novo retábulo da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, em 1742. Quem sabia fazer complicados "floris" e "fulhagens" além de "uma coroa imperial com dois anjos pegando nela com sua glória", certamente saberia esculpir seus santos e santas, em caso de encomenda.

Não temos uma boa amostragem de nossas primeiras imagens barrocas feitas aqui, concorrendo com aquelas de tradição antiga. Melhor dizendo, ainda não identificamos grande quantidade de imagens iniciais da segunda "faixa" — as pioneiras. Isso requer muito trabalho e um pouco de sorte. Seria necessário, antes de tudo, separar as imagens datadas ou de idade comprovadamente sabida ainda existentes e, a partir delas, fazer confrontações e comparações tendentes a possibilitar a identificação de grupos ou de "famílias" de peças da mesma factura, mesma origem ou de mesmo autor. Somente um levantamento sistemático de todas as coleções, particulares e públicas, poderia propiciar a oportunidade de tal separação em "famí-

lias", mediante exame atento de fotografias justapostas. Cotejar fotografias permite-nos, também, verificar as influências entre os santeiros que criaram "escolas" regionais caracterizadas por versões personalistas de temáticas eruditas que, através de esquematizações sucessivas, às vezes, tornam-se irreconhecíveis, mais parecendo soluções originais. Assim, poderemos acompanhar a "popularização" de certos modelos, embora ainda, mais uma vez, não estejamos em frente a uma arte verdadeiramente popular. Ainda se trata de homem do povo trabalhando só e impondo seu modo de ver ou de interpretar. É nessa segunda faixa que os escultores ou pessoas com jeito para a coisa se expandem, dando-nos versões saborosíssimas dentro de uma ingenuidade até certo ponto enganosa, pois revelam, quase sempre, grande força de expressão aliada à acuidade de observação de quem sabe o que faz repetindo e reproduzindo sem perder a sua liberdade ou autonomia.

Constituíram êsses primeiros artistas intérpretes do barroco importado a ponte entre a escultura erudita e a escultura verdadeiramente popular de uma terceira faixa: a faixa dos santinhos de barro em geral, principalmente os ditos "paulistinhas".

O santinho de oratório nasceu no atelier modesto do santeiro do interior, para satisfazer uma pequena solicitação regional interessada em miniaturas de imagens de igrejas e capelas — miniaturas que recordavam nos santuários das fazendas e nos nichos das alcovas urbanas os oragos milagrosos das cidades. Como exemplo dessas produções regionais paulistas podemos citar os santinhos de barro da região de Sorocaba. Santinhos cuja idade não sabemos ao certo — talvez sejam até do século XIX, mas que positivamente representam uma esquematização formal de peças barrôcas de épocas anteriores. Percebe-se que houve mais de um escultor; se por acaso houve um só, êle não se acomodou na estereotipagem, fêz variações em tórno de uma "maneira", por isso sugerindo em sua enorme produção a existência de muitos colaboradores ou copistas. Essas imagens, encontradas entre Ibiúna, Piedade e Sorocaba, zonas colonizadas a partir do final do século XVIII e início do seguinte, caracterizam-se pela microcefalia, pelo penteado sempre constante e pela rigidez de postura, pelas posições erectas, quase que militares, pelos braços e pernas fazendo ângulos retos quando dobrados — nunca numa posição indicando relaxamento, abandono ou descanso. O tratamento pictórico, isto é, a "encarnação" variou também, fazendo supor a existência de mais de um pintor e de mais de uma qualidade de tinta, tintas a óleo e à têmpera. Outro exemplo dessa produção regional, precursora de grande produção popular, é a coleção de imagens de madeira, principalmente de Nossa Senhora da Conceição, recolhida em tórno de Atibaia, onde vemos peças bem elaboradas e de tamanho médio, ao lado de peças menores e de pior feitura ou feitas mais displicentemente, inclusive com pinturas mais modestas, sem os dourados das imagens maiores. Terceiro exemplo de produção regional temos no chamado sertão de Itapecirica, zona hoje cortada pela rodovia que demanda ao Paraná, mas que até pouco

tempo era completamente isolada, com acessos impraticáveis. Lá também encontramos soluções formais interessantíssimas e estereotipadas, principalmente nas representações do Espírito Santo, numerosíssimas no local.

As primeiras manifestações da arte popular religiosa brasileira, em grande escala, com certeza surgiram na Bahia e em Minas. A produção mineira foi enorme e bastante difundida. São conhecidos por todos, por exemplo, os célebres oratórios mineiros, barrocos, ou rococós, azuis ou vermelhos, com uma vidraça na frente, protegendo satinhos esculpido em pedra branca, muito macia. Esses santinhos são geralmente de má feitura, feitos em série, interessando mais o seu conjunto no cenário pintado do fundo do oratório, cheio de mísulas, pedestais e florões, do que cada imagem de per si. Estamos em frente à principal característica da imaginária popular: a moldagem estereotipada. Cada imagem já não é mais feita com o amor, ou a devoção de antes. Agora, o fito é a quantidade e, secundariamente, a qualidade, ou melhor, a "expressão". É quase certo que aqueles santinhos feitos em série tenham sido executados a quatro mãos: talvez um cidadão fôsse o encarregado de cortar os blocos de talcita, a pedra branca, em pequenos paralelepípedos de poucos centímetros de comprimento. Talvez outro moleque qualquer fôsse o encarregado de desbastá-los, segundo duas ou três maneiras gerais, das quais pudessem resultar tôda a sorte de santos. Talvez, sômente na última hora, segundo a solicitação do mercado, é que se definiria o santo prôpriamente dito. O santo era definido pelo atributo que a tradição aceitava como elemento identificador. Santo com uma pena-caneta na mão direita e um livro na outra era santo "evangelista" e se ao lado havia um boi tratava-se de Lucas, se fôsse águia, de João. A grelha é o símbolo de São Lourenço. A roupa de peles caracteriza São João Batista, que às vêzes carrega um carneirinho ou, então, uma concha. Dois olhos surrealisticamente dispostos no fundo de uma bandeja são os atributos de Santa Luzia. Um castelo fortificado lembra Santa Bárbara. As chagas nas palmas das mãos caracterizam São Francisco. As várias invocações de Nossa Senhora, então, são identificadas por posições das mãos, pela presença ou não do Menino, pela atitudes dos anjos na base, pelos cornos da Lua, assim por diante. Todos esses atributos estilizados tornam-se símbolos identificadores, cujos significados, com o tempo, foram esquecidos — já que as fontes literárias, as histórias dos santos, nunca constituíram na verdade literatura popular. Certas representações eruditas, por isso, chegam a confundir. Existem, por exemplo, umas imagens do Menino Jesus, em marfim em que Ele está vestido com peles de carneiro, figurando, portanto, como Bom Pastor, segundo tradição das catacumbas. Na maioria das vêzes, passadas várias gerações desde a sua feitura, essas imagens são veneradas como sendo de São João Batista criança.

Com a exaustão dos mananciais auríferos houve o refluxo mineiro sôbre a fronteira paulista e o nosso Estado passou a conhecer hábitos e costumes novos. O mineiro que refluiu foi o agricultor, o criador de gado — dono de

outra arquitetura, morador em casa assobradada, em cujos baixos até as criações dormiam — dono de outro cardápio, tomador de leite cru no prato fundo com farinha-de-milho por cima, comedor de queijo e de angu. E os mineiros invadiram o vale do Paraíba, pela garganta do Embaú; entraram pelo Jaguari, em Bragança, já que o vale do Sapucaí esgotara logo seu ouro; entraram pelo Rio Pardo e desceram ao longo dos rios Paranaíba e Grande. Foram até o Mato Grosso.

Esse movimento migratório interessa ao nosso estudo por vários motivos. O mineiro trouxe muitas coisas, menos a arte sacra popular. Na sua bagagem trouxe peças executadas — a nossa zona mojiana está aí mostrando restos de peças populares mineiras, especialmente de madeira, muito características pela postura constante das imagens. Mas não trouxe a indústria, o artesanato, o *métier*. E esse refluxo mineiro nos é importante para provar que a indústria de nossos santinhos populares de barro, dos chamados "paulistinhas", surgiu depois da exaustão das minas, pois a corrente migratória em sentido contrário impediu que a força centrífuga da nossa produção atingisse as cidades mineiras. Positivamente, o santinho paulista não é encontrável no interior mineiro, o que seria muito possível se ele tivesse sido inventado quando tudo ia para o sustento dos arraiais de mineração. O santinho de viagem do bandeirante era outro — talvez fôsse até de barro, é possível — mas não era o "paulistinha".

Chamam-se, entre nós, de "paulistinhas" as imagens de barro, geralmente de barro branco depois de cozido, de pequeno tamanho, que variam de cinco a vinte e cinco centímetros de altura, predominando a média de 12 a 15 centímetros; que apresentam duas características permanentes: as figuras sempre estão sobre um pedestal tronco-cônico ou tronco-piramidal e são furadas a partir da base e essas cavidades são sistemática e intencionalmente cônicas, a espessura do barro chega a ser de três a quatro milímetros, daí para cima, a grossura do barro aumenta e o furo vai diminuindo até zero no vértice do ôco. Esses santinhos surgiram em que lugar de São Paulo? Na Capital, às margens do Tietê, em cujas barrancas há barro bom? No vale do Paraíba, zona até hoje rica de tradições cerâmicas, região que nos deu inúmeros bonequeiros barristas? Em São Luís do Paraitinga, terra de imaginários presepistas? Ou foi na banda oposta, lá pelos lados do Embu, lugar antigo e famoso pelas suas jazidas de argila gorda e dócil? Aliás, obtivemos, sem confirmação, a notícia de que existem naquela localidade restos de um antigo atelier de cerâmica de tradicional santeiro fazedor de "paulistinhas", cujos instrumentos rústicos de trabalho ainda estão conservados, inclusive a fina espátula ponteaguda usada para escavar, de um só golpe, o furo cônico, depois de modelada a imagem. A maioria das peças estudadas é de barro de massa fina, homogênea e branco-acinzentada ou branco-palha. Existem outras, no entanto, de barro grosso avermelhado e algumas de barro amarelo-ocre, o que indica variadas procedências e não exclusividade de um só local ou uma só oficina.



Fig. 1 Santo Antônio — Barro. 12 cm. de altura. Procedência: Portugal. Coleção do pintor Waldemar da Costa.

Fig. 2 — Imagens de barro de Estremoz do séc. XIX. O Santo Antônio da esquerda é extremamente semelhante aos congêneres "paulistinhas".





Fig. 3 — Quatro imagens de barro de Estremoz, da coleção do poeta José Régio, em Portalegre, Portugal.

Fig. 4 e 4a — Nossa Senhora do Rosário. Barro. 17 cm. de altura. Procedência: Ibiuna. Peça arcaizante, situada entre a primeira e segunda faixas. Séc. XIX? Pintura original. Coleção do autor.



Figs. 5 e 5a — Nossa Senhora do Rosário. Madeira. 30 cm. de altura. Procedência: Mairiporã. Nossa Senhora. Madeira. 20 cm. de altura. Peças de primeira faixa, possivelmente cópia de modelos maiores de barro. Século: XVII? Coleção do DPHAN — São Paulo.

Figs. 6 e 6a — Nossa Senhora da Conceição. Barro. 21,5 cm. de altura. Procedência: Nazaré Paulista. Peça arcaizante da primeira faixa. Pintura original — Séc. XVIII. Coleção do autor.



Figs. 7 e 7a — Nossa Senhora da Conceição. Barro. 30 cm. de altura. Procedência: Eldorado Paulista. Século XVIII. Coleção do autor.



Fig. 8 — Nossa Senhora. Barro. 54 cm. de altura. Peça pertencente ao Museu Pedagógico de Pôrto Feliz. Originária da igreja instalada no local em 1720. Imagem da segunda faixa.



Figs. 9 e 9a — Nossa Senhora do Rosário. Barro. 33 cm. de altura. Procedência: Brigadeiro Tobias, Sorocaba. Coleção do autor. Nossa Senhora do Rosário. Barro. 34 cm., de altura. Ambas as imagens sem dúvidas derivam da imagem do Museu de Pôrto Feliz, foto anterior. Seriam as três de um mesmo autor?



Figs. 10 e 10a — Nossa Senhora da Conceição. Madeira. ± 35 cm. de altura. Século XVIII? Procedência: Zona de Atibaia. Coleção Francisco Roberto.



Fig. 11 — Nossa Senhora das Dores. Madeira. ± 70 cm. de altura. Pintura original. Casa Paroquial de São Luís de Paraitinga. Na parte de trás da imagem, na base, está escrito o seguinte: "Boaventura dos Santos afes nafreg.^a da Conceição dos Goarulho. Em pr.^o de Nov.^o de 79".



Fig. 13



Fig. 13a



Fig. 13



Fig. 13a



Fig. 13b



Fig. 13c

Figs. 13, 13a, 13b e 13c — Quatro imagens "paulistinhas" de Nossa Senhora derivadas de modelos diferentes. A primeira procede de Santa Luzia de Nazaré Paulista, 10,5 cm. de altura; a segunda de Bragança Paulista, 13 cm de altura; a terceira da zona de Poços de Caldas, 12 cm. de altura e, finalmente, a quarta da zona de Itu, 13,5 cm. de altura — Coleção do autor.



Fig. 14



Fig. 14a

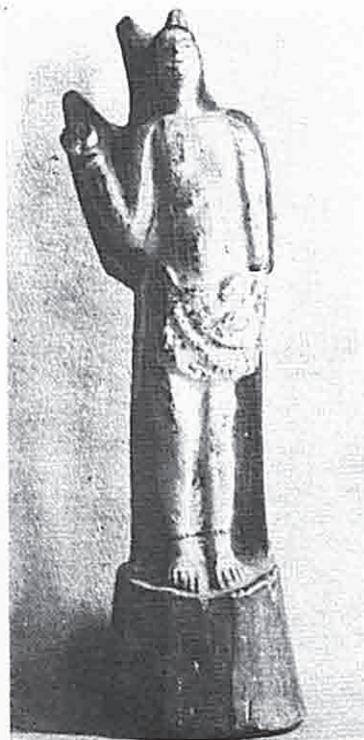


Fig. 14b

Figs. 14, 14a e 14b — São Sebastião. Barro. 14 cm. de altura. Procedência: Cachoeira Paulista. São Sebastião. Barro. 14 cm. de altura. Procedência: Nazaré Paulista. Coleção do autor.



Fig. 15 — São Miguel. Barro. 15,5 cm. de altura. Datado de 1838. Procedência: Pineirinho. Est. de S. P. Coleção de Francisco Roberto.
Fig. 16 — Nossa Senhora da Conceição. Barro. 18 cm. Datado de 1850. Procedência: Arujá — Est. de S. P., Coleção de Francisco Roberto.
Fig. 17 — Santo Antônio. Barro. 14 cm. de altura. Datado de 1889. Procedência ignorada. Coleção do autor.



*Fig. 18 — São Bento. Barro. Data-
da de 1894. Procedência ignora-
da. Coleção Francisco Roberto.*



*Fig. 19 — Senhor Bom Jesus da
Cana Verde. Barro. 19 cm. de al-
tura. Datado de 1-1-1895. Assina-
do por José Fortunato. Procedên-
cia: Ubatuba. Coleção de Francisco
Roberto.*



Fig. 20 — São Gonçalo da Viola. Barro. 15 cm. de altura. Procedência: Pôrto Feliz. Séc. XX. Coleção do autor.

Figs. 21 e 21a — Nossa Senhora da Conceição. Madeira. 12,5 cm. de altura. Procedência: Batatuba, Piracaia, Versão roceira de imagem "paulistinha". Séc. XIX. Coleção do autor.



Fig. 22 — São Benedito. Madeira, pertencente à Igreja de São Miguel — São Paulo.

Fig. 23 — Três peças de "nó de pinho" representando Santo Antônio procedentes de Piracaia. Alturas: 17,8 e 12 cm. Coleção do autor.





Figs. 24 e 24a — Santo Antônio. Madeira. 24,5 cm. de altura. Procedência: Juquitiba, no chamudo "sertão" de Itapeverica. Séc. XX? Coleção do autor.



Fig. 25 — São José, de botas. Madeira, 17,5 cm. de altura. São João Batista. Madeira, 18 cm. de altura. Peças de origem mineira, encontráveis em São Paulo. Note-se a semelhança entre ambas — os atributos é que variam. Coleção do autor.

Em todo caso, pensamos que foi no início do século XIX, em qualquer lugar de São Paulo, que alguém começou a fazer santinhos conforme modelos bem definidos do Reino, mais precisamente, modelos de Estremoz. Já recordamos que a imaginária popular de barro do sul português surgiu na segunda metade do século XVIII e, dentro da velocidade da época, não é de se estranhar que trinta ou quarenta anos depois estivessem suas peças sendo reproduzidas aqui. Já encontramos várias imagens "paulistinhas" datadas. O artista, no ôco do santo, ainda com o barro molhado, escrevia com um estilete a data da feitura da imagem. Vimos somente datas do primeiro quartel em diante, o que coincide com a época da adoção, na pintura, do azul ultramar de colbalto de Thênard, inventado em 1802 e usado na prática a partir de 1820-1830 (9); cor sistematicamente empregada pura ou misturada com branco, nas decorações de imaginária paulista do século XIX. A produção de Estremoz teve uma vida relativamente curta; na primeira metade do século passado já estava em declínio, desaparecendo aos poucos das feiras ensolaradas do Alentejo. A nossa deriva justamente dessa fase final, mais simples e despojada de ornamentos e durou até os últimos anos do século, tendo sido distribuída por todo o nosso interior desde Bananal, Areias e Ubatuba até Campos Novos do Paranapanema e Apiaí; desde Itapeirica e Embu até às cidades do norte da Mojiana. Só não achamos "paulistinhas" foi no vale do Ribeira de Iguape e nas zonas novas da Noroeste e da Alta Sorocabana. Esses santinhos, há setenta ou oitenta anos, não mais são fabricados e não mais viajam nos baús dos mascates — todo esse tempo ficaram esquecidos nos velhos oratórios da roça e das pequenas cidades de vida pacata para ressurgirem agora e voltarem à Capital nos carros dos antiquários interessados em envolvê-los numa legenda de ancianidade que suas frágeis costas de barro mal cozido mal suportam.

A nossa grande produção de "paulistinhas" foi estereotipada. A primeira vista, até parece que as imagens tenham sido obtidas a partir de fôrmas, tão grande é a semelhança entre peças de mesma família. Iguais no tamanho, semelhantes no volume e nas posturas e idênticas na pintura, que chega a ser muito bem cuidada. Há imagens que possuem detalhes preciosos nos pormenores dos rostos: os olhos muito bem desenhados, as sobrançelas arqueadas e longas, executadas com traços finíssimos, dando impressão de pintados com pincel de um pêlo só. Existem famílias de "paulistinhas". A grande maioria das imagens é feita de barro branco, mas a temática e o tratamento, ou as soluções escultóricas sugerem vários artistas ou oficinas diferentes. Quanto à escolha dos modelos ou temas, julgamos que os artistas agiram a êsmo, separando modelos das igrejas ou dos oratórios, além, é claro, de se servirem das peças oriundas de Estremoz. A sua produção não foi iniciada segundo uma orientação estética pré-determinada e coerente com as correntes artísticas da época. A variedade estilística já nos introduz no ecletismo que logo mais iria absorver as produções artísticas do século. Essas famílias de "paulistinhas" estavam, então, condicionadas à "maneira" do artista, às limitações do barro e aos seus possíveis modelos. Assim, ve-

mos pequeninas madonas visivelmente copiadas de imagens de primeira faixa, de inspiração gótica; vemos outras ostentando com toda a serenidade o panejamento da escultura clássica renascentista e, na maior parte das vezes, vemos outras barrôcas em que as vestes não são mais revôltas porque o barro não permitiria. Enfim, percebe-se que os modelos foram vários. Mas, houve também criação e personalismo na farta produção desses santinhos populares. Houve criação ingênua, em que o artista preferiu sua solução plástica a copiar, por ser a cópia difícil. A pequena peça de barro tinha seus limites de possibilidades — a figura deveria ficar contida dentro dos contornos sem protuberâncias e saliências, a escultura não podia ser movimentada, apresentar gestos largos, panos esvoaçantes, pernas e braços afastados do corpo — tudo isso demandaria tempo, capricho, armações internas, colagem de peças esculpidas separadamente — enfim, à produção em série não agradavam arroubos e veleidades artísticas maiores. O “paulistinha” era parado, estático. Alguns modelos puderam ser facilmente condicionados a essas exigências de produção, como todas as imagens tradicionais de vultos isolados, de pé, de roupagens pendentes. Outras eram de difícil reprodução. A de São Sebastião, por exemplo. A sua imagem tradicional representa o homem de corpo quase despido e contorcido em dores, um dos braços levantado e amarrado a um galho de árvore, o outro braço prêsso às costas pela mesma corda que se enrosca pelo tronco. Um santeiro com tempo e habilidade faria a representação ortodoxa — o fazedor de “paulistinhas”, ao contrário, inventou sua solução de fácil reprodução e a multiplicou centenas de vezes. Para êle a imagem teria que ficar de pé, erecta e encostada totalmente à árvore, com ela praticamente se confundindo. Neste ponto é melhor a observação das fotografias que ilustram estas notas por dizerem melhor que palavras. Enfim, o problema dessas imagens chega a empolgar e, fora de dúvidas, exige a nossa maior atenção, mórmente as peças que encerram soluções inventivas e improvisações saborosas, o que na verdade valoriza essa enorme produção popular. Note-se, no entanto, que essa manifestação é de inspiração branca, ibérica, onde sobressai a reinvenção local.

Resta falar de uma quarta “faixa” de imagens — talvez tão velha quanto o Brasil — aquela que engloba a produção verdadeiramente nacional, por conter misturadas influências ora negras e brancas, outras vezes indígenas e reinóis e, quem sabe, africanas e índias, em peças destinadas a rituais sincréticos ou a manifestações católicas estruturadas segundo as condições sócio-culturais da Colônia. Interessante que essa arte, onde surgem as influências negras ou indígenas, nunca chegou a ser popular quanto à disseminação, ou à quantidade de peças. Sòmente fora do campo da imaginária sacra é que vamos encontrar uma produção sistemática de esculturas populares — feitas pelo povo mestiço e para êle mesmo — e produzidas sem a estereotipagem monótona da arte popular branca. Referimo-nos ao ex-voto nordestino, tema que nos forneceu e fornece, aos milhares, exemplos de esculturas da maior importância.

Sòmente no sul do país, na zona missioneira, é que a presença indígena é mais visível numa arte sacra totalmente distinta das demais produções da Colônia vasta. Em São Paulo, nos primeiros tempos, o índio deve ter colaborado na ornamentação e equipamento das primeiras capelas, obras em que, da interpretação mameluca, resultaram inestimáveis soluções plásticas de recriação de formas eruditas, recriação ímpar no panorama artístico brasileiro. A grade de comunhão da Igreja de São Miguel, do início do século XVII, com seu arremate antropomórfico e os tocheiros figurando escravos negros da Capela de S. Antônio são exemplares preciosos e remanescentes dessa arte de influências conjugadas. Não sabemos bem até que ponto os jesuítas do planalto, sempre atrapalhados pelos mamelucos preadores de índios, conseguiram chegar aos seus intentos de fazer da população local o seu rebanho de filhos prendados e serviçais, nas obras do "engrandecimento de Deus". Os pequenos curumins logo aprenderam a recitar e a cantar versos adaptados à língua tupi e a dançar nas festas em louvor aos santos milagrosos. A dança cabocla ficou até hoje nas louvações festivas da fé caipira. A dança de São Gonçalo é uma delas e o santo português, sempre representado como doutor de livro nas mãos, é aqui cultuado tocando uma violinha, como se também fôsse dançarino. Parece que ao branco da cidade essa representação de São Gonçalo não agradava. Nunca vimos um São Gonçalo violeiro na produção "paulistinha". Sòmente os santeiros da roça é que o esculpam, representando um jovem de capa e chapéu — um jovem branco, note-se. O fato é que essas imagens chegaram-nos sem a marca índia, cuja presença perdura ainda sòmente nos bate-pés da dança marcada.

O negro logo sufocou a influência indígena, tomando conta de todo o nosso artesanato. Até da cerâmica utilitária, especialidade índia, apossou-se, produzindo-a melhor. Nos rituais sincréticos de cunho africano no interior de São Paulo são usadas imagens, algumas verdadeiras obras primas de arte negra — especialmente os pequenos amuletos, representando uma figura que dizem ser de Santo Antônio. São as célebres e hoje raras imagens feitas em nó de pinho ou em madeiras duras. Existem desde as minúsculas, com perfuração para ser passado fio de colar ou uma corrente, até as maiores de dez a quinze centímetros de altura. Algumas são realmente preciosas na esquematização inteligente dos pormenores e atributos. E são comovedoramente belas, lembrando à gente que a arte nascida dos corações humildes também é eterna.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Não interessou a Lourival Gomes Machado, diretamente, mas convém ler o seu artigo «Para o estudo do santeiro» in o «Suplemento Literário» de *O Estado de São Paulo*, de 13-10-1956. Ver também «A arte cristã no Museu Histórico», por Gustavo Barroso, in *Anais do Museu Histórico Nacional*, vol. IV, 1943, Imprensa Nacional em 1947, Rio de Janeiro. E, também, *Três artistas beneditinos* por Dom Clemente Maria da Silva Nigra, Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro.

2. Ver o capítulo «Escultura» por Jaime Brasil, in *A arte popular de Portugal*, sob a direção de Fernando de Castro Pires de Lima, Editorial Verbo, Portugal. Ver, também, as informações de Azinhal Abelho, «Memorial dos Barros de Estremoz», in *A cerâmica popular da Bahia* de C. J. da Costa Pereira, Livraria Progresso Editôra, Salvador, p. 96.
3. Udart, como é conhecido, ou Hodart, seu nome certo. Ver reproduções de sua cela guardada no Museu Machado de Castro, Coimbra, in *Oito Séculos de Arte Portuguesa* por Reynaldo dos Santos. Empresa Nacional de Publicidade — Portugal.
4. Ver «As olarias de Prado», por Rocha Peixoto, in *Cadernos de Etnografia*, n.º 7, número especial e comemorativo do I centenário do nascimento de Rocha Peixoto — Museu Regional de Cerâmica — Barcelos, Portugal, 1966. Ver, também, nota de Carollna Michaelis de Vasconcellos in «Algumas palavras a respeito de Púcaros de Portugal», nova edição da *Revista Ocidente*. Lisboa, 1957, p. 39. Ver, também, reportagem sobre Rosa Ramalho, «Mãos e memória do povo» in *O Século Ilustrado* de 23 de abril de 1966, Lisboa.
5. Ver *Páginas de História Franciscana no Brasil*, por Frei Basílio Rower O.F.M. — Editôra Vozes Ltda., Petrópolis, p. 331.
6. Ver «Arquitetura jesuítica no Brasil», por Lúcio Costa, *Revista do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* n.º 5, Rio de Janeiro, 1941.
7. Ver «Notas sobre a evolução da morada paulista» por Luiz Sala, Editora Acrópole, São Paulo, 1957, p. 9.
8. Ver «Notícia de documento interessante» in *Notas sobre a arquitetura tradicional de São Paulo* pelo Arquiteto Carlos Alberto Cerqueira Lemos, publicação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Departamento de História, 1969, p. 73.
9. Certa ocasião, a nosso pedido, o restaurador e conservador de obras de arte do DPHAN em Ouro Preto, Jair Afonso Inácio examinou as pinturas originais de dez imagens paulistinhas escolhidas a êsmo e, concluiu, por meio de análises, que todos os azuis eram aquele de cobalto, inventado em 1802, por Louis Jacob, barão de Thénard. Esse pigmento, somente a partir de 1820-1830, é que começou a ser usado nas pinturas. A tinta era composta de óxido de cobalto, hidróxido de alumínio e fosfato cobaltoso ou ácido fosfórico, além do veículo oleoso.

