

SANTO DE CASA TAMBÉM FAZ... ARTE

Ana Lúcia Bergamo

Museóloga, Conservadora-
restauradora.

analbergamo@yahoo.com.br

Palavras-chave: Santo Antônio, Acervo, Devoção, Santa Catarina.

Introdução

No início do século XIX, os estados do sul do Brasil Imperial ainda encontravam-se pouco povoados, o que gerava constantes conflitos pela ocupação do território, apesar dos vários tratados assinados entre portugueses e espanhóis. Na época, Santa Catarina possuía somente parte do litoral habitado. Por conta disso, o governo imperial adotou a política de promover a colonização das terras devolutas existentes no sul do país. Numa primeira campanha, em 1824, os primeiros imigrantes, em sua maioria alemã, estabeleceram-se mais ao norte do estado catarinense, região próxima aos portos e permeada por importantes rios. Foi insuficiente: o interior das províncias do sul continuava despovoado.

Uma nova investida era necessária para garantir a expansão demográfica do território. Agenciadores especialmente contratados panfletavam com insistência nas comunidades do centro europeu. Nessa época, a Itália recém-unificada exigia pesados sacrifícios para a recuperação de sua economia. A mecanização das indústrias somada ao meio agrícola cada vez mais empobrecido, em consequência do sistema de meeiros, dificultava a própria subsistência. As promessas de aquisição de um pedaço de terra fértil, e riquezas, do transporte gratuito até o destino na América, e de assistência nos primeiros tempos, fizeram com que um grande número desses italianos acorresse aos portos de Gênova, na Itália, e Lê Havre, na França, para logo desfrutarem do “paraíso”.

A nova pátria

No ano de 1877, chegaram os primeiros colonizadores ao sul de Santa Catarina, vindos do Vêneto, Lombardia, Trento e Friuli, regiões do norte da Itália. Desembarcaram no porto de Laguna e seguiram pelo rio Tubarão até a cidade de mesmo nome e, daí em

diante, a pé, abrindo picadas na mata até o destino final. Em Azambuja, o engenheiro Joaquim Vieira Ferreira, responsável pela demarcação das terras da Coroa, assentou as primeiras 150 famílias. Alguns deles revoltaram-se por estarem rodeados de mata virgem, de índios selvagens e de animais desconhecidos, mas não havia como voltar.

No ano seguinte, 78 famílias fundaram Nova Feltre, mais tarde chamada Uruçanga, que na língua indígena quer dizer rio de água fria. Distribuídos os lotes de 25 a 30 hectares, era preciso abrir picadas para chegar até eles, abrir a clareira e fazer um pequeno coberto para passar as noites. Após o abrigo para as noites de chuva e de frio, iniciavam as pequenas roças de arroz, milho e feijão, enquanto eram construídas casas um pouco melhores, de pau-a-pique, usando o material da floresta. A promessa de terras boas e férteis era correta, mas precisavam vencer muitos obstáculos, até os incômodos bichos de pé. Mesmo assim, ano a ano chegavam mais imigrantes e novos núcleos eram criados: Acioly de Vasconcelos, Criciúma, e Nova Veneza.

Longe da pátria-mãe e dos entes queridos, no meio da mata, a dividir território com os indígenas do grupo Xoklengs e com animais até então desconhecidos, o sonho de serem “senhores de terra” falou mais alto. Todos os membros da família trabalhavam de sol a sol. Para obras maiores adotavam o sistema de mutirão. Segundo depoimento do Sr. Adão Betiol, descendente de imigrantes, eles sofreram muito quando aqui chegaram: assustados, com pouco para comer e longe uns dos outros, não tinham a quem recorrer em caso de necessidade. Restava rezar agradecendo por estarem vivos a cada dia e pedir que o santo de devoção os protegesse a cada minuto. Talvez tenha sido essa união em torno das imagens, onde implícita estava a sua fé, que manteve o imigrante decidido e persistente. Possuíam uma tradição religiosa muito forte por terem nascido na pátria do Papa e, principalmente, porque a Igreja ocupava um espaço de liderança nas pequenas comunidades italianas. Os hábitos religiosos foram mantidos com mais fervor. Aos domingos e dias santos, reuniam-se com outras famílias embaixo de uma árvore frondosa (enquanto não havia uma capela ou igreja) para rezar, cantar, trocar as experiências vivenciadas na semana e saber das notícias recebidas de parentes da Itália. Isso lhes servia de conforto e de estímulo, além de mantê-los mais unidos.

As primeiras capelas eram pequenos ranchos de palha com cobertura de caeté. Quase não havia imagens. Poucas famílias conseguiram trazer uma pequena imagem ou uma estampa religiosa com seus pertences. Porém, isso não se constituía um problema, pois, como relata Pe. Marzano:

Quando não havia imagem um deles pegava um tronco e um formão e fazia uma figura mais ou menos artística. Depois de pintada e vestida, a seu modo, tinha que representar o santo protetor de seu vilarejo de origem. Ninguém, por certo, poderia descobrir naquela figura um santo, a não ser pelo nome que estava escrito no pedestal. Mas para eles era uma raridade. Logo tornava-se santo milagroso, a cuja veneração acorria-se até de capelas longínquas. (MARZANO, 1985, p.125).

As imagens religiosas sempre tiveram forte apelo sentimental. Nesse sentido, tornavam-se ícones aos quais as famílias recorriam com frequência, na tentativa de minimizar suas dores físicas e espirituais. Elas representavam a cultura, a língua, e a ligação com a terra natal e com os parentes lá deixados, e, por que não dizer, a preservação deles próprios.

Da devoção para a história

O uso de imagens de gesso para devoção nas igrejas e capelas, ou mesmo para uso doméstico, tornou-se tão comum desde a década de 1950, que mal se podem lembrar as esculturas de madeira que existiam antigamente. Observam-se agora os santos de gesso, de textura fria, lisa e brilhante, pintura dos mantos com pouca decoração, panejamento que por vezes imita o esvoaçante do barroco, outras completamente estáticas, sem movimento, e rostos perfeitos com expressões angelicais, assemelhando-se uns com outros. Estará a modernidade massificando os símbolos do povo?

Apesar de, somente em 1964, o Concílio Vaticano II modificar alguns ritos e posturas da Igreja para resgatar a simplicidade da liturgia romana, alguns padres com pensamentos mais modernos e liberais não aceitavam “santos feios” em suas paróquias. Isto fez com que as antigas imagens fossem queimadas, enterradas, ou ainda, acabassem no fundo dos rios ou, na mão de indivíduos oportunistas, prontos a fazer qualquer

negócio com antiquários e colecionadores particulares. No entanto, algumas esculturas conseguiram sobreviver e estão ainda hoje nos museus das comunidades. Algumas pessoas mais idosas ainda hoje se ressentem de terem trocado as imagens tão veneradas.

No Museu Histórico Municipal de Nova Veneza, cidade onde viveu o mais requisitado dos santeiros, encontra-se somente cinco peças de sua autoria. No Museu Arquidiocesano Dom Joaquim (MADJ), em Brusque, encontra-se um número expressivo de esculturas devocionais produzidas pelos santeiros do sul. O MADJ, inaugurado em 1960, por ocasião dos festejos do centenário da cidade de Brusque, do qual o Pe. Reitz foi diretor, destaca-se como o maior museu do estado e como o primeiro a valorizar esta singular manifestação religiosa.

Padre Raulino Reitz, biólogo, pesquisador de orquídeas e bromélias na mata atlântica catarinense, surpreendeu-se “com a originalidade e grande variedade de imagens e objetos religiosos de santeiros do interior. Com a ajuda de vigários, antigos colegas de seminário, foi coletando algumas obras, que julgava ele, perder-se-iam com o tempo. Parte dessa coleção é formada por representações de santos e cristos crucificados, esculpidos e moldados pelos colonizadores do sul do estado. A estas representações do imaginário rural, “peças que espelham a personalidade do artista aliada a sua incultura e ignorância, de mistura com devoção religiosa e superstição” (ETZEL, 1979, p.30) pode-se classificar como arte sacra popular. Foram criadas por intuição, espontâneas, realizadas sem o apuro técnico, mas que têm grande valor pelos significados que lhes foram embutidos.

Os acervos

Entre as imagens estudadas, observa-se que a imagem de Cristo Crucificado é bastante recorrente, talvez porque seja a representação máxima do Cristianismo e, assim sendo, as orações e preces deveriam ser dirigidas a Ele na falta de padre. Reitz escreve em seu artigo “Santeiros da Colônia”: “Nas procissões fúnebres ou festivas crucifixos todo originais “puxavam” as procissões e imagens rústicas eram solenemente carregadas em andores.” (REITZ, s/d). Os crucificados seguiam a frente da procissão, como a indicar o caminho, mesmo que fosse de modo mais imperativo, como relatou Pe. Hamilcar:



Figura 1: São Valentim, atribuída a Angelo Cataneo. Madeira policromada: 33 x 8 x 5 cm. Museu Histórico Conde d'Eu – Orleans/SC. Foto: Ana Lúcia Bergamo.

Beppi (José) Spillers, muito religioso, quando carregava na procissão um destes crucifixos de Leto encontrou dois serranos parados do lado do caminho, com chapéu na cabeça. Beppi não duvidou. Levantou a cruz em gesto de ameaça e gritou: "Entrem na procissão senão dou-lhes uma cristada na cabeça, brute bestie". (REITZ, s/d, p.88).

Assim a manifestação agregava todos num só canto ou oração. Não raro, os vizinhos encontravam-se nos fins de tarde para rezar em procissões pedindo a chuva necessária para as lavouras.

A imigração italiana foi responsável por difundir sua devoção a santos ainda não conhecidos nesta região, tais como São Roque, São Valentim (figura 1), Santo Antônio e São Liberato. Estes viveram no período do Império Romano e têm a mesma característica: abandonaram suas fortunas para se dedicar à pregação, ao trabalho e à penitência. Estariam os colonos se espelhando nos santos para vencerem as dificuldades vivenciadas no cotidiano?

Alguns santos tinham apelo maior: São Roque e São Liberato eram muito solicitados como protetor para doenças, pestes e ferimentos, pois não havia médicos na região, enquanto São Valentim era invocado para manter a união familiar.

As esculturas não seguem uma escola, mas lembram... há nelas algo de peculiar, algo que remonta à Idade Média, quando a Igreja Católica ainda não permitia que imagens fossem entronizadas: as primeiras foram surgindo devagar, estáticas, rígidas, como que se desculpando por ali estarem. As peças caracterizam-se pela singularidade e desproporção anatômica das mesmas, o que lhes confere uma beleza ímpar. Etzel comenta:

Não há duas idênticas, podem ser parecidas, mas como foram esculpidas uma a uma no barro ou na madeira são forçosamente diferentes. Daí poder-se mencionar a unicidade como característica da imaginária popular em contraste com boa parte da imaginária erudita, feita em série, como já assinalamos. (ETZEL, 1979, p.70).

As imagens masculinas são de talha inteira, em madeira maciça e policromadas; exemplos são São Roque, de José Frassetto, São João e Santo Antônio, de Ângelo Moro. As imagens femininas, em tamanho quase natural, são de roca, com braços e pernas fixados por pregos, algumas com articulações tipo “bolacha”, provavelmente para facilitar uma eventual troca das vestes. A imagem de Santa Luzia (figura 2), datada do final século XIX, tem o corpo construído em blocos bem ajustados, formando um conjunto de agradável estética. É possível ter uma idéia do conhecimento do ofício que o escultor tinha; mesmo que simplista. Trabalho igualmente interessante é encontrado na imagem de Nossa Senhora da Anunciação, exposta no mesmo museu.

No Museu Histórico Conde d’Eu, em Orleans, encontra-se a imagem de Nossa Senhora da Conceição, de roca, com articulações de bolacha nos ombros, cotovelos, quadris e joelhos. Tem esculpida a cabeça, mãos e pés, aparentando meia idade e tem inscrito a data “1891” na tábua de cedro rosa que serve como corpo. O volume do corpo é proporcionado com pequenos retalhos de tecido pregados.

Na cidade de Criciúma, o Museu Histórico e Geográfico Augusto Casagrande expõe um único crucificado de Angelo Moro (figura 3), escultura esta das mais íntegras, recolhida da devoção em 1955.

Vale analisar a imagem de São Martinho (figura 4), datada de 1889: peça mais elaborada, e que foge um pouco do tipo de fatura das demais obras, demonstrando que o autor conhecia um pouco mais do ofício de escultor e pintor de imagens. Tem um maior detalhamento e aplicações de ornamentos de metal que não se encontra nas outras, além de policromia mais cuidadosa apesar do material ser rudimentar. Essa imagem, mesmo sem autoria identificada, remete a outra, a de São Valentim, atribuída a Eugênio Frassetto, da qual não se tem a data. As duas peças têm como procedência as capelas de Nova Venância e de Rodeio da Areia, lugares próximos, no interior de Turvo, sul do Estado, estando hoje expostas no MADJ. Carente de uma análise mais profunda verifica-se que a policromia, salvo algumas exceções, foi realizada com materiais naturais, disponíveis no entorno.



*Figura 2: Santa Luzia, Madeira policromada. 112 x 35 x 25 cm. Museu Arquidiocesano Dom Joaquim – Brusque/SC
Foto: Karina Zen.*

Além das imagens, os santeiros também eram muito solicitados para construir altares e outros utensílios utilizados na igreja, como matraca, castiçais, lustres e até pia baptismal.

No decorrer do século XX, padres italianos e alemães se instalaram na região, facilitando a aquisição de imagens de centros maiores. Contudo, em povoados mais distantes, as esculturas feitas pelos patrícios ainda eram muito solicitadas. Isto ocorreu até a década de 1930, quando se perderam os últimos santeiros cujos descendentes, infelizmente, não manifestavam os mesmos pendoros.

Os “santaros”...

... eram artistas do povo, autodidatas, que buscavam em sua memória a imagem dos santos conhecidos ou muitas vezes retratavam parentes por falta de modelos mais adequados. Talvez os santeiros possuíssem gravuras, santinhos ou livretos de orações nos quais pudessem se basear para talhar suas obras. Ângelo Cataneo chegou a estudar num seminário na Itália antes de vir para o Brasil, em 1878. Segundo o Sr. Constantino, seu bisneto, ele começou esculpir em 1915, após escapar de um ataque de índios, e baseava-se nas estampas de um livro que possuía.]

Angelo Moro, mais conhecido por Leto era agricultor e muito devoto. Gostava de usar um canivete ou formão quando encontrasse um bom pedaço de madeira que servisse a seus propósitos. Logo que se instalou em Nova Veneza, em 1891, esculpiu um Crucificado tendo como modelo seu irmão José. Desde então, o “Cristo Grande”, como é chamado, é venerado na capela do Rio Alto Mãe Luzia, à beira da estrada no interior de Nova Veneza. Moro produziu muitas imagens a pedido da comunidade.

Beppi Canoria, Beppi Frassetto e José Frassetto são santeiros que podem ser uma, duas ou três pessoas diferentes. Beppi era apelido de Giuseppe, ou José. As peças existentes no MADJ que tem registrado tais autorias, por vezes se parecem, e em outras bem ao contrário. Na pesquisa foi possível descobrir que existiram dois Giuseppes (Beppi) Canoria, tio e sobrinho, que faziam imagens, além de Stefano, pai e avô desses. Stefano e o filho Beppi teriam feito imagens na Itália. Pode ter acontecido, que na falta de



Figura 3: Crucificado, autoria de Angelo Moro. 176 x 64 x 15cm. Museu Municipal Augusto Casagrande. Criciúma/SC. Foto: Ana Lúcia Bergamo.

registros, a história se alterasse. A pesquisa mostra que a família já tinha experiência com o barro. Segundo Sr. Apolônio Frassetto, eles faziam flautas de barro, *canutcha* em italiano, o que lhes valeu o apelido “Canória” pelo qual são conhecidos até hoje. Outra versão é que eles ganharam o apelido em virtude de terem sido santeiros, ainda na Itália, tendo por referência o famoso escultor italiano Antônio Canova, que numa deformação da língua teria se alterado para “Canória”.

Outros escultores se manifestaram, mas não foram tão produtivos: talvez tenham voltado para a Itália ou, como muitos, trilharam por diferentes caminhos. Tem-se o registro de oito deles. Pe. Agenor Marques, pároco da Igreja Matriz de Urussanga por quarenta anos, conhecia quase todos. Durante esse tempo de contato com as



Figura 4: São Martinho, atribuída a Eugenio Frassetto. Museu Arquidiocesano Dom Joaquim – Brusque/SC. Foto: Karina Zen.



*Figura 5: Santo Agostinho, de Pietro Magagnin.
Madeira. 60 x 115 x 4 cm.
Museu Arquidiocesano Dom Joaquim – Brusque/SC
Foto: Karina Zen.*

comunidades ele coletou peças de seu interesse, formando um acervo muito interessante, hoje exposto no Museu Municipal que leva seu nome.

Nas colônias do sul, os santeiros não tinham recursos e usavam do seu conhecimento e criatividade na produção das imagens. No artista popular, a criatividade despendida é muito maior. Etzel (1979, p.68) observa que o “meio solicita da habilidade do artista”, o que era muito natural, pois isolados, longe das grandes cidades onde pudessem adquirir imagens e sem condições financeiras para tal, na certa, encomendavam um santo que nem sempre era o que imaginavam. Exemplo disso é a imagem de Santo Agostinho (FIG. 5) executada por Pietro Magagnin, em 1915, para ser padroeiro de Rio Maina, em Criciúma. Trata-se de uma prancha triangular que possui a cabeça e as mãos acopladas nas extremidades. Por certo, a urgência com que foi solicitada deve ter interferido na criatividade. O santo se encontra de braços abertos, como que aguardando pelos fiéis.

Também o uso dos materiais é variado, sendo que as madeiras de cedro ou de canela foram as mais utilizadas haja vista a sua disponibilidade na época. O Sr. Olivo Frassetto comenta que seus tios Beppi, Abel e Flávio eram experientes em fazer o “matone” (tijolo). Nos anos de 1930, fizeram muitas imagens de barro, através do processo de moldagem ou modelagem. Eles tiveram uma grande produção e trabalharam também com outros materiais como cimento, gesso e cera.

Considerações finais

A preservação da fé e dos costumes religiosos, mesmo em situações totalmente adversas, permitiu que a memória e a criatividade aflorassem nos imigrantes italianos que se instalaram no sul de Santa Catarina, em meio à mata atlântica, resultando num legado de rara beleza, que muito pode ser explorado na sua historicidade, simbologia, e conjunto escultórico.

Cabe salientar ainda, que o clero teve uma atuação destacada recolhendo os objetos resultantes do trabalho dos santeiros, expondo-as nos museus, e assim, valorizando a arte sacra popular.

Referências

ARANTES, Antônio Augusto. A preservação de bens culturais como prática social. **Revista Museo**. Rio de Janeiro: 1989, [s.n.], p. 12-16, vol. 2.

DALL’ALBA, Pe. João. **Imigração Italiana em Santa Catarina**-documentário EDUCS-Editora Lunardelli, 1983.

ETZEL, Eduardo. **Imagem Sacra Brasileira**. Edições. Melhoramentos Editora da Universidade de São Paulo. 1979.

FERREIRA, Desembargador Vieira. **Azambuja e Urussanga**. Pref. Munic. Pedras Grandes, Pref. Munic. de Urussanga, FEBAVE, 2ª edição. 2001.

LE MOS, Carlos A. **A Imaginária Paulista**. São Paulo, Ed. Pinacoteca, 1999.

MARQUES, Agenor Neves. **Imigração Italiana**. Ed. Comemorativa Centenário de Urussanga 1878-1978. Graf. Ribeiro, Criciúma/SC, 1978.

MARZANO, Pe. Luigi. **Colonos e missionários italianos nas florestas do Brasil**. Trad. Pe. João Leonir Dall’Alba. Editora UFSC/ Pref. Municipal de Urussanga. 1985.

REITZ, Pe. Raulino. Santeiros da Colônia. **Blumenau em Cadernos**, Tomo VI, nº 5. p. 85/89.

_____. Arte Religiosa Popular em Santa Catarina. **Blumenau em Cadernos**, Tomo XI - agosto de 1971 – nº 8. p.157/161.