

CONSIDERAÇÕES SOBRE A OBRA ESCULTÓRICA DE MESTRE PIRANGA

Adriano Ramos

Restaurador e Pesquisador de Obras de Arte
Grupo Oficina de Restauro
ramosreis2004@yahoo.com.br

*"...O caráter anônimo, a natureza comunitária e a forma de trabalho em equipe da atividade criadora daquele período, quando à individualidade do artista se sobrepunha o objetivo mais alto da obra, constituíam fatores que, se por um lado favoreciam a permuta franca da informação técnica e estética, por outro, tornavam insubsistentes e fora de cogitação quaisquer veleidades biográficas. O mistério em torno da história pessoal dos artistas mineiros, que tem propiciado campo imaginoso a tanta polêmica, é decorrência natural daquela despreocupação com a crônica subjetiva da criação..."*¹

Affonso Ávila

Palavras-chave: Mestre Piranga, imaginária sacra, Minas Gerais, escultura policromada.

Desde 2002, época do lançamento do livro *Francisco Vieira Servas e o Ofício da Escultura na Capitania das Minas do Ouro*,² vimos chamando a atenção para as parcerias e associações entre artistas nos séculos XVIII e XIX.

Parece-nos que as licenças expedidas, pelos Senados das Câmaras, para a legalização das atividades de determinados artistas, possibilitavam a presença de outros, sem alvarás, na produção de obras artísticas, de forma que a questão da autoria não tinha importância tão significativa.

Por outro lado, no estudo geral das esculturas sacras dos séculos citados, principalmente a partir da segunda metade do XVIII, constatam-se facilmente influências mútuas entre artistas já consagrados como Francisco Vieira Servas, João Antunes de Carvalho e Luís Pinheiro, e mesmo sua associação em execuções artísticas, principalmente nos retábulos, mas que poderíamos, sem qualquer temor de engano, estender para a confecção de imagens, e contando, ainda, com vigorosa participação dos auxiliares e aprendizes.

Neste nosso texto, a tônica, portanto, é exatamente a parceria no legado constituído pelas obras atribuídas a "Mestre Piranga", lembrando que não temos o propósito de encerrar o assunto no que toca à questão autoral, mas sim contribuir com os diversos estudos, artigos e publicações apresentados em exposições e até em renomados periódicos, como é o caso do trabalho de Selma Melo Miranda, "Arquitetura Religiosa no Vale do Piranga",³ que vieram para enriquecer o estudo dessa instigante oficina escultórica mineira.

¹ ÁVILA. Ávila. *Resíduos Seiscentistas em Minas*. Textos do Século do Ouro e as Projeções do Mundo Barroco. 2.ed., rev. e atual. – Belo Horizonte: Secretaria do Estado de Cultura de Minas Gerais; Arquivo Público Mineiro, 2006. P. 109.

² RAMOS. Adriano Reis. *Francisco Vieira Servas e o Ofício da Escultura na Capitania das Minas do Ouro*. Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2002

³ MIRANDA, Selma Melo. *Arquitetura religiosa no vale do Piranga*. Revista Barroco nº 13, Belo Horizonte, UFMG, 1984/5.

A excepcional maleabilidade do estilo barroco, evidenciada pelo seu extremo poder de abrangência ao adentrar o continente americano com a finalidade de difundir e exaltar a doutrina católica, e sua faculdade em seduzir pela exuberância e beleza das formas propiciaram o surgimento de uma enorme gama de artistas brasileiros dedicados ao ofício da escultura - exímios herdeiros dos mestres advindos da metrópole - e incentivaram, em grande escala, a proliferação, em regiões distantes das principais vilas da colônia, de diversificados ateliês de obras sacras, com características totalmente populares e de singular originalidade em sua variedade e força criativa.

No que tange especificamente à capitania das minas do ouro, a construção de novos monumentos religiosos, ou mesmo a reformulação dos mais antigos ocorrida já na fase final do século XVIII, é comprovada textualmente pelo então capitão Joaquim José da Silva, autor do *Registro dos fatos notáveis da Capitania de Minas Gerais*⁴ sobre as artes plásticas produzidas em Minas Gerais. Datado de 1790, esse importante documento nos revela a atuação dos artistas envolvidos na construção dos “novos templos”. Em seu relato, feito por encomenda da Coroa Portuguesa, o segundo vereador da Câmara da cidade de Mariana corrobora o inusitado acontecimento no movimento artístico da capitania o qual, apesar da escassez do metal aurífero antes mesmo de meados do século XVIII, continua a gerar novas e suntuosas construções nas atuais cidades de Ouro Preto, Sabará, Mariana, São João del-Rei e em outras áreas do seu extenso território. Obviamente, que nesses templos, por necessidade de imagens que representassem iconograficamente os santos de devoção das irmandades envolvidas em suas construções, foi incentivada a produção de estátuas religiosas que, aliás, se estende até a segunda metade do século XIX em diferentes regiões do estado de Minas Gerais.

Entre tantas obras artísticas criadas na capitania, vale registrar os oratórios da cidade de Santa Luzia que, parece-nos, tinham o claro propósito de serem negociados pelos seus executores para a população em geral. De caráter mais apurado no que concerne à sua composição e a seu tratamento escultórico, esses oratórios, elaborados ao gosto vigente no período rococó, foram citados por atento viajante oitocentista em seu livro *Viagem ao Brasil – Através das Províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*,⁵ editado na segunda metade do século XIX. Nele, o naturalista alemão, Dr. Hermann Burmeister, relata que essas “pequenas vitrinas envernizadas estilo Renascença” eram comercializadas e enviadas a lugares distantes. Eram também muito procuradas por fazendeiros ricos que as adquiriam para colocá-las na sala de estar, segundo o costume da época. Dr. Burmeister ainda informa que encontrou vários desses oratórios sendo oferecidos por mascates na cidade de Congonhas.

152

Mesmo considerando-se os mais variados estudos desenvolvidos por diversos especialistas do assunto até os nossos dias, ainda há uma enorme quantidade de artífices e ateliês a serem analisados e identificados, sem entrar no mérito das obras estritamente populares, produzidas em grande escala em toda a capitania. Em meio a esse incomensurável número de obras e de autores, muitas esculturas sacras ou ficam no anonimato ou são equivocadamente atribuídas a esse ou aquele escultor apenas em virtude de pequenas semelhanças morfológicas ou anatômicas, sem levar-se em conta que havia na colônia - como ocorria na Europa desde a Idade

⁴ BRETAS, Rodrigo José Ferreira. *Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa*, “Correio Oficial de Minas”, 1858, ns. 169 e 170. Reproduzido in JOSÉ PEDRO XAVIER DA VEIGA, *Ephemerides Mineiras (1664-1897)*, v. IV, Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, Ouro Preto, 1897. (nova versão: BRETAS, Rodrigo José Ferreira. *Antônio Francisco Lisboa: O Aleijadinho*. Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 2002.

⁵ BURMEISTER, Herman. *Viagem ao Brasil – Através das Províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. Tradução de Manoel Salvaterra e Herbert Schoenfeldt. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda/ São Paulo: EdUSP, 1980.

Média - oficinas que contavam com a presença de diversos oficiais, inclusive em sólidas parcerias e associações ou ainda mediante terceirizações de determinadas etapas dos serviços. Trata-se, por isso, de tarefa enredada, que requer o envolvimento de vários pesquisadores a fim de, conjuntamente, proporcionarem informações no intuito de contribuir para a compreensão do ordenamento desse ofício, que ocupava profissionais com distintos graus de qualidade artística e diferentes escalas hierárquicas.



*Figura 1: Nossa Senhora da Conceição
Museu Mineiro
Belo Horizonte, MG.*



*Figura 2: Nossa Senhora das Dores
Museu Regional do Iphan.
São João Del Rei, MG.*

153

Em Minas Gerais talvez o exemplo mais sintomático nesse contexto, juntamente com os oratórios de Santa Luzia, seja o do grupo de imagens procedentes do vale do Piranga, (FIG.1) região que se situa ao sul dos municípios de Ouro Preto e Mariana. Apesar de muito conhecidas e com características bastante particulares, essas esculturas ainda não foram objeto de um estudo que objetivasse a identificação dos verdadeiros responsáveis pela sua execução. Classificadas, genericamente, pelos estudiosos do assunto como obras de "Mestre Piranga", essas imagens apresentam composição bojuda com ombros bastante largos, sulcos elípticos na altura dos joelhos e olhos proeminentes e estrábicos. (FIG.2) As bases também se destacam quando confeccionadas com nuvens estilizadas em salientes volutas com ou sem a inclusão de querubins.

Expostas nas igrejas da região ou em poder de colecionadores ou sob a guarda de museus, essas obras demonstram claramente, quando detidamente analisadas, a presença de dois ou mais autores em sua confecção. Observam-se tamanhas diferenças em seus traços anatômicos ou mesmo em suas atitudes compositivas que é possível conjecturar a existência de um ateliê com a presença de um grupo de oficiais dedicados à fatura dessas imagens, mas sempre sob a orientação de alguns poucos profissionais mais preparados. Em geral, essas esculturas tendem a uma acentuada estilização, com forte ênfase no aspecto simbólico, sem maiores preocupações com o realismo, que faz com que nos lembremos da arte europeia produzida na Idade Média. Em muitos casos, como o do *Anjo Adorador*, do Museu



*Figura 3: Anjo Adorador
Museu Regional do Iphan,
São João Del Rei, MG.*



*Figura 4: Nossa Senhora da Piedade,
Museu Mineiro,
Belo Horizonte, MG.*

154

Regional de São João del-Rei, (FIG.3) deparamo-nos com obras bastante rudimentares, extremamente exageradas em todos os seus aspectos, ao contrário daquela suavidade emprestada, por exemplo, à *Nossa Senhora da Piedade*, do Museu Mineiro. (FIG.4)

Nas figuras do Cristo esse fenômeno ocorre da mesma forma, com obras de tramento mais expressivo em contraposição a outras esculturas muito ingênuas, mas com todos os requisitos formais empregados nas peças atribuídas a Mestre Piranga. Acrescente-se, ainda, o fato de essas imagens terem propiciado, no decorrer do século XIX, o surgimento na região de inúmeras outras feitas em pequenas dimensões, de caráter puramente popular, produzidas em série e que também se inserem tipologicamente nessa mesma linhagem de produção. Vê-se, pois, que se trata de terreno ardiloso, em que há uma linha bem demarcada do desenho compositivo com muitas variações na qualidade de acabamento.

Na ausência de documentação comprobatória, a atribuição de obras a determinado escultor, ou mesmo a uma certa oficina, acontece por meio de análises comparativas com outras que sejam comprovadamente de sua autoria. Muitas vezes as obras de referência para comparações são as figuras antropomorfas dos retábulos dos monumentos religiosos, que têm documentação de autoria, como ocorre com Aleijadinho, na igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto, Francisco Xavier de Brito, na igreja do Pilar, também em Ouro Preto, José Coelho de Noronha, na matriz Nossa Senhora do Bonsucesso em Caeté, Francisco Vieira Servas, na Igreja do Rosário de Mariana, Francisco de Faria Xavier, na matriz de Nossa Senhora da Conceição em Catas Altas do Mato Dentro e Luiz Pinheiro, na igreja de São Francisco de Assis, em São João del-Rei, entre tantos outros exemplos.

Mesmo cientes de que, em muitos casos, havia o envolvimento de dois ou mais escultores em sua confecção, constata-se, em geral, que as figuras principais desses retábulos trazem os traços característicos dos artistas responsáveis pela sua execução, como são os casos de todos os exemplos acima citados. Outros fatores contribuem para essas atribuições, tais como a descoberta de documentação sobre a presença de certo oficial em determinada época na região em questão, seja por recenseamentos, ações cíveis ou testamentos que indicavam posses de imóveis ou menções a contratos de trabalhos com as irmandades terceiras, no caso específico de Minas Gerais.



Figura 5: Retábulo-Mor do Santuário do Senhor Bom Jesus do Matosinhos. Bacalhau, MG.



Figura 6: Detalhe do Anjo do Retábulo-Mor do Santuário do Senhor Bom Jesus do Matosinhos. Bacalhau, MG.

No Santuário do Senhor Bom Jesus do Matosinhos, em Santo Antônio do Pirapetinga, vulgo Bacalhau, distrito de Piranga, o retábulo-mor foi contratado, pela irmandade no ano de 1781, com o entalhador português José de Meireles Pinto. Em 1796, ele novamente recebe pagamentos relativos a alterações no coroamento, onde aparecem dois anjos que têm todos os traços anatômicos de Mestre Piranga, principalmente no que refere ao estrabismo e proeminência dos olhos. Todos os outros entalhadores que atuaram no citado Santuário, como Antônio Félix Lisboa e Manoel Dias, apresentam vocabulário escultórico bastante peculiar e que não tem qualquer semelhança com o trabalho de Mestre Piranga. Posteriormente, entre 1797 e 1799, há documentação sobre a presença de Antônio Meireles Pinto, filho de José de Meireles Pinto, no mesmo monumento, responsabilizando-se pela execução de castiçais, óculos e cimbalhas da capela-mor.

Ainda dentro dessa perspectiva de pesquisa - que objetiva a localização de documentos relacionados a artífices e regiões específicas da capitania e que tenham, em seus monumentos religiosos, bens artísticos, com as características tipológicas por eles empregadas em suas obras -, descobriu-se, recentemente, nos arquivos da Casa Setecentista de Mariana, documentação de 1806 que comprova a presença de Antônio de Meireles Pinto na atual cidade de Rio Pomba, citado como marceneiro, entalhador, "português e branco". Também em 1818, há mais informações sobre ele em ação cível envolvendo disputas de terra no mesmo local.



*Figura 7: Nossa Senhora das Mercês,
Igreja das Mercês, Mercês, MG.*

Depois de várias investidas na região à procura de exemplares da escola escultórica do vale do Piranga, foi reconhecida como obra daquele ateliê, na localidade então denominada Mercês do Pomba, hoje Mercês, uma imagem de Nossa Senhora das Mercês (FIG. 6) que ocupa o retábulo-mor do santuário local. Incontestavelmente, esse exemplar traz em sua composição e em seus detalhes esculturais todas as características principais de Mestre Piranga, traduzidos pelos indícios expressionistas em sua atitude e anatomia, bem como pelas terminações laterais do cabelo em ziguezague e, ainda mais precisamente, pelos olhos estrábicos e proeminentes tanto da santa quanto dos três querubins que se apresentam simetricamente distribuídos na base em nuvens.

156

Outros aspectos aproximam José de Meireles Pinto e Antônio de Meireles Pinto do trabalho atribuído a "Mestre Piranga". Acredita-se, como já mencionado, que eles eram parentes (pai e filho) e, por meio de documentação comprobatória, vieram do norte de Portugal, trazendo para Minas os ofícios de além-mar. (Caso tenham vindos juntos, o filho veio ainda muito novo). As imagens que atribuímos a eles não apresentam o tratamento refinado característico das esculturas produzidas no Porto nem, tampouco, influências típicas do barroco italiano, mas comportam referências à linguagem escultórica medieval do período gótico, comuns nas pequenas aldeias europeias. Em geral, são imagens feitas em pedra; a matéria-prima era bastante rígida e isso gerava resultado plástico de maior simplicidade. A ilusão de movimentação das vestes das esculturas era dada por recortes muitas vezes circulares ou triangulares, como ocorre coincidentemente com a indumentária das imagens pertencentes à escola de Piranga.

Nesse constante exercício de observação e análise comparativa de detalhes anatômicos ou de pormenores escultóricos em busca de similaridades entre imagens de determinado período e de alguma região específica, surgiu um indício bastante esclarecedor referente às figuras de Cristo produzidas pela escola de Piranga. Trata-

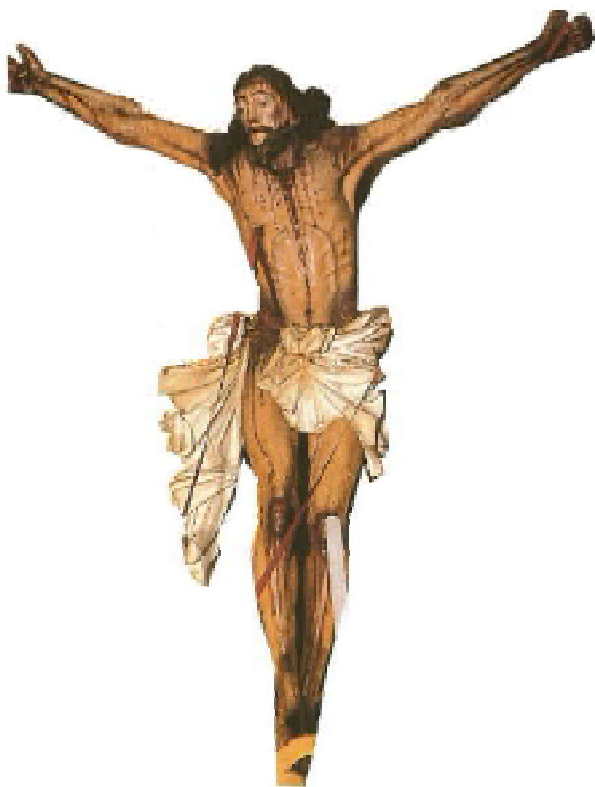


Figura 8: Cristo Crucificado, Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Mariana, MG.



Figura 9: Cristo Crucificado, Museu da Inconfidência, Ouro Preto, MG.

se do perizônio do Cristo Crucificado, que se encontra no trono do retábulo-mor da igreja de São Francisco de Assis, na cidade de Mariana. (FIG.7) Confeccionado muito provavelmente por Luiz Pinheiro, autor do referido retábulo, essa elegante escultura do Cristo - sem necessariamente ter qualquer semelhança com a tipologia adotada nas imagens de Mestre Piranga - traz, em seu perizônio, o desenho que viria a ser a marca registrada empregada em todas as esculturas de similar iconografia saídas da oficina de Piranga (FIG.8).

157

Coincidentemente, Luiz Pinheiro vem aparecer como entalhador na localidade de Piranga, em 1782, como atesta documento cível encontrado pelo Dr. Marcos Paulo de Souza Miranda, da Promotoria Estadual de Defesa do Patrimônio Cultural de Minas Gerais. Por outro lado, é comprovado que foi a mesma equipe que atuou com Luiz Pinheiro na igreja de São Francisco de Assis, em Mariana, a responsável pelos trabalhos na decoração interna do Santuário do Senhor Bom Jesus do Matosinhos, em Bacalhau, tendo à frente o entalhador José de Meireles Pinto.

São exatamente as identificações desses pormenores escultóricos, juntamente com essas "coincidências" de registros da presença de profissionais em um determinado local e em uma determinada época, que dão subsídios ao pesquisador para deduzir sobre as associações ou parcerias entre artistas que, como mencionado, eram muito frequentes na capitania das Minas nos séculos XVIII e XIX.

Nesse contexto, pode-se atribuir a Luiz Pinheiro participação efetiva na execução da imagem de Nossa Senhora da Piedade de Rio Espera (FIG.9). Esta imagem, a nosso ver erroneamente atribuída a algum oficial da escola de Piranga em parceria com Aleijadinho, apesar de trazer alguma semelhança anatômica com outros trabalhos do escultor ouro-pretano, não apresenta o mesmo refinamento e expressividade inerentes à sua obra, principalmente na representação das figuras de Cristo. Sabe-



Figura 10: Nossa Senhora da Piedade, Rio Espera, MG.

se que Luiz Pinheiro trabalhou com Antônio Francisco Lisboa em 1777 na igreja das Mercês, em Ouro Preto, e também executou o retábulo-mor da igreja de São Francisco, em São João del-Rei, cujo risco comprovadamente é de autoria de Aleijadinho. Presume-se, ainda, que ele também tenha atuado na confecção das figuras dos Passos, em Congonhas, sob o comando de Antônio Francisco Lisboa. A influência do mestre em sua obra é bastante visível, particularmente nos tratamentos anatômicos, apesar das diferenças marcantes das expressões faciais. A partir dessas avaliações, torna-se plausível a hipótese de que a imagem de Nossa Senhora da Piedade, de Rio Espera, seja, de fato, uma obra feita a quatro mãos: Luiz Pinheiro executa o rosto da Nossa Senhora e a figura do Cristo, ao mesmo tempo que um dos dois Meireles Pinto se responsabiliza pela feitura da base e de todo o panejamento da imagem de Nossa Senhora.

158

A constante presença da família Meireles Pinto na região do Vale do Piranga, comprovada documentalmente de 1780 à segunda década do século 19 (José de Meireles Pinto faleceu em 1808), fortalece a tese de que eles eram responsáveis pelo surgimento e continuidade da referida oficina em parceria com o escultor Luiz Pinheiro que, advindo da equipe de Aleijadinho, tinha plenos conhecimentos de anatomia, ao passo que a família Meireles Pinto, sem maiores domínios técnicos nas resoluções faciais, imputava às suas imagens expressões mais ingênuas e caricaturais. Sob essa ótica, é possível supor que as imagens de Mestre Piranga com maior refinamento em suas fisionomias tiveram a efetiva participação de Pinheiro, enquanto as esculturas com semblantes mais singelos – em alguns casos até mesmo mais rudimentares – tenham sido executadas ou por José de Meireles Pinto juntamente com o seu filho em um primeiro momento, ou somente por Antônio de Meireles Pinto a partir de 1808 ou até por outros discípulos como pode ser o caso de Vicente Fernandes Pinto, entalhador, de cor parda, nascido em 1782 e que, na primeira década do século XIX, continuou executando variados trabalhos no Santuário de Bom Jesus do Matozinhos, em Santo Antônio do Pirapetinga.

Parafraseando Guimarães Rosa, “Minas são muitas”, pode-se afirmar categoricamente que “Mestres Piranga são vários”.

Referências

ALVES, Célio Macedo. *Imagens e Escultores do Vale do Rio Piranga*. In: *Revista Imagem Brasileira*, nº1 CEIB, 2001.

ETZEL, Eduardo. *Imagem Sacra Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1979

FERNANDES, Orlandino Seitas. O Imaginário e Inimaginável Santeiro, Todo Aleijadinho. In: *Minas Gerais (Suplemento Literário)*. Belo Horizonte. Fevereiro/1981. Nº 62.

HISTÓRIA GERAL DA ARTE – Escultura II – A religiosidade do românico e do gótico – Ediciones del Prado. Espanha, 1996.

INÁCIO, JAIR AFONSO. Arte Sacra em Minas Gerais no século XVIII. In: *Catálogo do Acervo Geraldo Parreiras*, 1972.

MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 1974.

OLIVEIRA, Myriam Ribeiro. *A Escultura Devocional na Época Barroca* – Aspectos Teóricos e Funções. Revista Barroco nº 18, Belo Horizonte, 1997/2000.

RAMOS, Adriano. *Aspectos Estilísticos da Estatuária Religiosa no Século XVIII em Minas Gerais*. Revista Barroco nº 17, Belo Horizonte, 1997.

VASCONCELLOS, Sylvio de. *Vida e Obra de Antônio Francisco Lisboa, O Aleijadinho*. São Paulo: Ed. Nacional, 1979.