

O grupo das *Santanas bolo de noiva* paulistas: apresentação e interpretação

Letícia Martins de Andrade¹

Submetido em: 15/04/2020

Aceito em: 11/05/2020

Publicado em: 01/06/2020

Abstract

This article deals with the presentation and analysis of eighteen devotional sculptures representing *The Education of the Virgin* produced in São Paulo between the 17th and 18th centuries, whose iconography is known as “wedding cake”. This denomination was inspired by the complex shape of St. Anne’s throne: an echeloned composition, formed by a wide variety of ornamental figures of fantastic character including, in addition to *putti* and cherubs, hybrid beings, masks and botanical elements. The protagonist role played by the throne is understood as a late persistence which stresses St. Anne’s role in the Conceptionist debate between the 15th and 16th centuries. This paper promotes an iconographical reading of the group, presenting hypotheses concerning its symbolic meanings, the process of the formal genesis of its typology and the identification, acculturation and transit of its prototypes.

Este artigo vem apresentar um conjunto de terracotas paulistas representando Santanas Mestras cuja iconografia é extraordinária. Em razão de sua tipologia extravagante, tais peças entraram para a historiografia da arte brasileira como *Santanas bolo de noiva*. A descoberta de uma dessas imagens no Campo das Vertentes (MG)² foi o ponto de

¹ Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ).

² Em outubro de 2019, essa imagem foi apresentada no XI Congresso Internacional da Escultura Devocional do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, CEIB - UFMG, o que resultou em um texto a ser publicado em breve na Revista Imagem Brasileira: ANDRADE, L. M. **A iconografia das Santanas ‘bolo de noiva’ e o caso de um exemplar na Comarca do Rio das Mortes**. O artigo que ora apresentamos desenvolve alguns pontos ali expostos, revisando argumentos e avançando

partida da pesquisa que ora publicamos. Essas obras, que podem ser datadas entre a segunda metade do século XVII e a primeira do XVIII, são, a princípio, uma variante formal da iconografia que se conhece também por “a educação da Virgem”, em que Ana, sentada em um cadeirão, ensina sua filha Maria a ler a partir de um livro. Desenvolvida no final da Idade Média, essa cena atingiu o ápice da popularidade tanto na Europa quanto no Brasil colonial no exato arco de tempo em que se data o grupo paulista. A popularidade de imagens que mostram a educação de uma menina pela mãe entre os séculos XVII e XVIII tem sido vinculada à valorização da educação e da leitura impulsionada pela cultura iluminista e, no caso brasileiro, à autoridade e ao carisma de uma figura feminina atuante e protetora dentro do ambiente doméstico. No entanto, o estudo iconográfico dessas esculturas indica a permanência de resquícios dos debates mariológicos tardo-medievais, sugerindo a possibilidade de uma leitura simbólica bastante mais complexa, como procuraremos mostrar.

O “bolo de noiva”

No início de nossa pesquisa, deparamo-nos com um artigo de Eduardo Etzel, datado de 2002, no qual ele analisava sete imagens em terracota representando Santanas Mestras que chamou de “as Sant’Anas barrocas de São Paulo”. Segundo o autor,

Todas essas imagens, além das vestes exuberantes, características do barroco, têm de especial ampla poltrona com espaldar muito alto. A decoração é feita com elementos antropomorfos e zoomorfos em quantidade, entremeados com volutas e florões, numa profusão que torna este tipo de imagens único no contexto da imaginária brasileira; por isso são conhecidas entre colecionadores como “Bolo de Noiva”³.

novas conclusões.

³ ETZEL, E. “As Santanas barrocas de São Paulo”. **Boletim do Centro de Estudos da Imaginária**

Do trecho acima transcrito, fica claro que o termo “bolo de noiva” é referente a uma variante formal do grupo de Santanas definida em função da presença de um trono de alto espaldar trabalhado com uma série de figuras ornamentais. Disso resulta uma forma escalonada e complexa, que evoca o aspecto intrincado de um bolo de noiva. Até onde pudemos retrair o emprego do termo, a primeira vez que ele aparece na literatura aplicado a um conjunto escultórico como referência a uma tipologia específica é com *O livro de Sant’Ana*, onde consta das fichas descritivas de três imagens⁴.

Contudo, a locução “bolo de noiva” usada para nomear tal tipologia parece ter surgido a partir da denominação do desconhecido autor de algumas dessas peças como “Mestre Bolo de noiva”. Em consonância com o trecho acima transcrito, acreditamos que esse apelido tenha surgido no ambiente do colecionismo paulistano em torno do final da década de 1970. De todo modo, a esse imaginário anônimo atribuem-se hoje esculturas de iconografia sacra variada⁵. Foi Lemos que, em sua obra de 1999, referia-se a um “Mestre Bolo de noiva” como possível autor de três dessas Santanas⁶. A legenda da primeira das obras então reproduzidas no texto diz: “Mestre do bolo de noiva, apelido atribuído a um certo Bernardo, escultor ativo em lugar incerto, com produção localizada hoje tanto no Vale do Paraíba, como em Itu e Sorocaba. Existe uma imagem de sua autoria datada de 1753”⁷. Lemos, no entanto, faz menção ao “Mestre Bolo de

Brasileira. Belo Horizonte, vol. 6, n. 22, julho de 2002, p. 4.

⁴ GUTIERREZ, A. (Coord.). **O livro de Sant’Ana.** Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2001, p. 180. Ver figs.13-15.

⁵ BIEZUS, L. “A coleção Santa Gertrudes de imagens paulistas do século XVII: uma análise”. In: **Mestres santeiros paulistas do século XVII na coleção Santa Gertrudes.** São Paulo: Cult Arte e Comunicação, 2016, pp. 54-55.

⁶ LEMOS, C. A. C. **A imaginária paulista.** São Paulo: Ed. Pinacoteca, 1999, pp. 6, 85, 86. Observe-se que essa obra retoma integralmente, com alguns acréscimos, uma publicação de 1970 na qual a denominação “bolo de noiva” não aparece: “Notas sobre a imaginária popular, especialmente a paulista”. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros – IEB-USP.** São Paulo, IEB-USP, n. 9, mai. 1970, pp. 7-20.

⁷ LEMOS, *op. cit.*, p. 6.

noiva” apenas nas legendas das ilustrações das obras, sem acrescentar no corpo do texto quaisquer outras informações e sem indicar suas fontes documentais.

A identidade do suposto “Mestre Bolo de noiva” permanece, portanto, ignorada, mas sua atuação no Vale do Paraíba e em São Paulo é referendada com base nos lugares em que foram encontradas algumas das Santanas dessa tipologia. As referências a localidades do Vale – como Caçapava, Caçapava Velha e Guaratinguetá – aparecem na literatura desde 1979 e se relacionam a peças recolhidas pessoalmente por Etzel⁸. A partir dos anos 2000, uma ampliação das pesquisas acadêmicas concernentes à imaginária paulista resultou numa farta literatura onde reencontramos tanto as citações ao hipotético mestre quanto vinculações da locução “bolo de noiva” a uma tipologia de Santanas Mestras e até mesmo a um “estilo”⁹, indicando a definitiva entrada do termo para a historiografia da arte brasileira.

Ao longo dos dois últimos anos, localizamos 22 imagens compatíveis com a tipologia e a iconografia “bolo de noiva” – 13 em coleções públicas, 9 em coleções privadas, incluindo as sete mencionadas por Etzel em 2002. Dessas 22, trabalharemos aqui com um conjunto de 18 obras [figs. 1a-6c], descartando quatro das quais não obtivemos referências suficientes ou seguras.

A reunião de uma quantidade expressiva de imagens evidenciou uma diversidade de faturas – e muito provavelmente uma disparidade de tempos de fatura – que não nos permite atribuir o conjunto a um único “Mestre Bolo de noiva”, mas a vários escultores, havendo a possibilidade de agrupar, por afinidade estilística, determinadas obras em torno de uma mesma mão. Assim, entendemos que as peças aqui reunidas não são fruto

⁸ ETZEL, E. **Imagem sacra brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, EDUSP, 1979, p. 38; MARINO, J. “Notas sobre a imaginária do Brasil”. In: **Coleção de arte brasileira**. São Paulo: 1983, pp. 15-24.

⁹ PASSOS, M. J. S. T. **Imaginária retabular em São Paulo. Estudos iconográficos**. Tese de doutorado, IA-UNESP, São Paulo: 2015, pp. 388-389.

da imaginação caprichosa de um santeiro colonial desgarrado, mas representam propriamente uma variante particular e localizada da iconografia de Santana Mestre. O estudo dessa iconografia revelou, ademais, um conjunto profundamente original e de concepção erudita, cujos protótipos, até o presente momento, ainda não foram identificados.

Todas as imagens que compõem a série “bolo de noiva” são executadas em terracota policromada. O barro é, portanto, a matéria-prima que caracteriza o grupo e um forte elemento de identificação com a cultura paulista¹⁰ e dos vales dos rios Tietê e Paraíba¹¹. Trata-se de imagens de altura variável entre 23 e 62 cm, sem acabamento ou volumetria desenvolvida na parte posterior, o que é compatível com o uso em nichos de capelas privativas.

Como já se acenou, não apenas a técnica e o uso dessas imagens unificam o seu conjunto, mas a composição piramidal determinada pelo cadeirão – o trono – de espaldar elevado e base ampla, ornamentado por uma infinidade de figurinhas acessórias. Dentro do grupo em análise, apenas três imagens não apresentam espaldar. Duas delas, contudo, foram quebradas na altura das costas de Santana, o que indica que originalmente também possuíam o trono desenvolvido.

¹⁰ LEMOS, C. A. C. / BIEZUS, L. **Escultura colonial brasileira**. Munique: Gorbach GmbH, 1979, p. 16; ETZEL, E. **A imagem paulista**. São Paulo: EDUSP / Melhoramentos, 1970, p. 93.

¹¹ ETZEL, 1970, *op. cit.*, pp. 94-99.



Anônimos paulistas: [fig.1a] *Santana Mestra*, de Guaratinguetá, séc. XVIII. Terracota policromada; h: 46,9cm. S. Paulo, MAS. Crédito: L. M. Andrade; [fig.1b] *Santana Mestra*, procedente de S. Paulo, final do séc. XVII-início do séc. XVIII. Terracota policromada; h; 50cm. Aparecida (SP), col. Santa Gertrudes, Museu do Santuário Nacional. Crédito: L. M. Andrade; [fig.1c] *Santana Mestra*, proveniente do Vale do Paraíba, séc. XVIII. Terracota policromada; h: 35cm. S. Paulo, MAS. Crédito: L. M. Andrade.



Anônimos paulistas: [fig.2a] *Santana Mestra*. Séc XVIII. Terracota policromada; h: 51cm. S. Paulo, col. privada (ant. col. Anita Marques da Costa). Fonte: C. Lemos. **A imaginária paulista...** p. 06; [fig.2b] *Santana Mestra*, de Guaratinguetá. Séc. XVIII. Terracota policromada, h: 40,5cm. Col. privada. Fonte: **Barroco ardente e sincrético**. S. Paulo: SESC, 2018, p. 155; [fig.2c] *Santana Mestra*. Séc. XVIII. Terracota policromada. Parati, MAS/ IBRAM.



Anônimos paulistas [fig.3a] *Santana Mestra*, da capela da fazenda Campos Gerais, R. Costa (MG), Séc XVIII. Terracota policromada e dourada; h: 44,2 cm. Museu de Arte Sacra da Matriz de N. S. da Penha de França, Resende Costa. Crédito: L. M. de Andrade; [fig.3b] *Santana mestra*. Final do Séc XVII-início do Séc XVIII. Terracota policromada. Salvador (BA), MAS-UFBa. Crédito: Cláudia Guanais; [fig.3c] *Santana Mestra*, de Caçapava Velha (SP), meados do Séc XVIII. Terracota policromada, h: 24cm. S. Paulo, col. privada. Crédito: do proprietário.



Anônimos paulistas [fig.4a] *Santana Mestra*, de Atibaia, primeira metade do Séc XVIII. Terracota policromada, h: 37cm. S. Paulo, col. privada. Crédito: do proprietário; [fig.4b] *Santana Mestra* (?), de Caçapava Velha, primeira metade do Séc XVIII. Terracota policromada, h: 28cm. S. Paulo, col. Rafael Schunk. Crédito: R. Schunk; [fig.4c] *Santana Mestra*. Terracota, h: 15cm. Localização desconhecida. Fonte: E. Etzel. *Imagem sacra brasileira...* p. 138.



Anônimos paulistas [fig.5a] *Santana Mestra*. Meados do séc. XVIII. Terracota policromada; h: 33cm. Tiradentes, Museu de Sant'Ana. Crédito: L. M. Andrade; [fig.5b] *Santana Mestra*. Séc. XVIII. Terracota policromada; h: 24,5cm. Tiradentes, Museu de Sant'Ana. Crédito: L. M. Andrade; [fig.5c] *Santana Mestra*. Séc. XVIII. Terracota policromada; h: 23cm. Tiradentes, Museu de Santana. Crédito: L. M. Andrade.



Anônimos paulistas [fig.6a] *Santana Mestra*. Meados do séc. XVIII. Terracota policromada e dourada. São Miguel Paulista, S. Paulo, Museu da Capela de São Miguel. Crédito: Silvana Sant'Anna; [fig.6b] *Santana Mestra*. Meados do séc. XVIII. Terracota policromada e dourada; h: 62cm. S. Paulo: Fundação Cultural Ema Gordon Klabin. Crédito: FEK; [fig.6c] *Santana Mestra*, de Guaratinguetá, primeira metade do séc. XVIII. Terracota policromada; h: c.50cm. Imagem furtada do Museu Frei Galvão, Guaratinguetá, em 2006. Crédito: Museu Frei Galvão.

Nas terracotas paulistas, a elaboração exuberante de um móvel de fantasia, não funcional, evidencia o seu protagonismo e sugere uma inflexão de significado na composição de uma cena de iconografia já consagrada. Justificamos assim a proeminência da análise do trono de Ana neste trabalho. Antes de prosseguir, é preciso mencionar que não encontramos sequer uma única representação de Santana Mestreira que coincidissem com a das Anas “bolos de noiva” ou que pudesse se configurar como seu modelo formal. Pesquisamos esculturas, pinturas e gravuras em bancos de dados de museus, coletâneas de obras gravadas e na imensidão dos recursos digitais em rede. Nada encontramos.

Em 1979, Etzel dizia: “conhecemos várias peças deste feito em tamanhos diferentes e acreditamos que foram importadas de Portugal para o mercado colonial”, indicando, mais adiante, ser “um trabalho a que não estavam afeitos nossos modestos santeiros”¹². Anos mais tarde, no artigo de 2002, ele conta que interrogou o especialista português dr. Salinas Calado a propósito dessas imagens e este lhe respondeu que eram “claramente portuguesas, muito provavelmente do fim da primeira metade do século XVIII”. Contudo, ambos não mencionam obras específicas que pudessem remeter às imagens paulistas. Na sequência, o prof. Calado refere-se ao móvel de assento: “uma aparatosa cadeira de espaldar joanino e pernas terminadas em pés de garra, móveis ao jeito do estilo D. João V, que de algum modo podem ajudar a datar as imagens”¹³.

O móvel simbólico

Considerando então a indicação do prof. Calado, analisamos o trono de Ana nas imagens “bolo de noiva” sob o ponto de vista da história do mobiliário. Observa-se que o móvel joanino português reflete o desenvolvimento geral do mobiliário europeu do século XVI em diante, em

¹² ETZEL, 1979, *op. cit.*, pp. 37 e 138.

¹³ ETZEL, 2002, *op. cit.*, p. 5.

especial no que concerne à incorporação de elementos de fantasia em sua ornamentação. Cadeiras, credências, consoles e armários desse período apresentam com frequência componentes zoomórficos substituindo suportes verticais (como patas de leão ou outros animais em lugar dos pés), mascarões, “criaturas fantásticas como grifos e bestas aladas”¹⁴, abundante vegetação de acanto e floral, etc.: uma ornamentação em grande parte inspirada no repertório grotesco.

Chama-se grotesco ao repertório figurativo de origem antiga que começou a atrair a atenção de artistas romanos em torno de 1480 com a redescoberta das *grotte* da *Domus Aurea* neroniana¹⁵. Sua principal característica é a variedade de formas, compostas por seres híbridos: humanos, animais e vegetais dispostos em incessante metamorfose. Esse repertório ganhou amplitude no início do século XVI com sua difusão internacional por meio de gravuras, tendo sido exaustivamente empregado de maneira generalizada nas artes até o século XVIII em todo o mundo ocidental.

A arte do móvel de aparato é uma das que absorveu fortemente a moda das grotescas, de sorte que cadeirões suntuosos adornados com talha de caráter fantástico são facilmente retraçáveis na Europa entre o Maneirismo e o Rococó. No século XVI, gravuras isoladas ou reunidas em álbuns – como os de J.-A. du Cerceau ou de Hans e Paul Vredeman de Vries – forneceram abundante material de fantasia para o desenho de arquitetura e das artes decorativas. Na produção do móvel barroco da Itália setentrional, como de A. Brustolon ou de D. Parodi, por exemplo, encontramos peças com ornamentação escultórica plena de motivos fantasistas que podem, em certo grau, remeter à morfologia dos cadeirões “bolo de noiva”.

Quanto ao mobiliário joanino (c.1706-1750), ele corresponde ao ápice da

¹⁴ BOYCE, Charles. **Dictionary of furniture**. New York: Roundtable Press, 2014.

¹⁵ DACOS, Nicole. “Da liberdade à ordem e do jogo ao símbolo. Vida e morte das grotescas”. In: **A fábrica do antigo**. Campinas: Editora da Unicamp, 2008, pp. 159-203.

produção das artes decorativas em Portugal. A gramática ornamental desse estilo recebe a influência da estética barroca, apontando influxos italianos, ingleses, franceses e holandeses, com a “utilização de formas curvas e dinâmicas [...] exuberância de volumes entalhados [...] introdução da escultura como elemento constituinte do móvel”¹⁶. Há, ainda, a inclusão do repertório híbrido-grotesco – absorvido por meio das obras gravadas e de escultores flamengos atuando em Portugal – e de elementos zoomórficos. Destes últimos, coincidem com a morfologia das peças “bolo de noiva” sobretudo os “pés de garra”, que podem ser tanto os de leão – também chamados “pés de grã besta”¹⁷ – quanto os de “garra de ave de rapina”¹⁸. Pés de touro também aparecem nos suportes posteriores numa das imagens [figs.7a-7c].



[fig.7a] det. da fig.5c; [fig.7b] det. da fig.3a; [fig.7c] det. da fig.3c.

Os chamados “pés de garra” são um motivo ornamental que remonta à Antiguidade, encontrados desde o Egito e o Médio Oriente e, depois, por

¹⁶ MARQUES, M. L. P. “Credências e consolas em Portugal (1700-1820)”. *Res Mobilis – Revista Internacional de Investigación en Mobiliário y Objetos Decorativos*, vol. 5, n. 6 (I), 2016, p. 147.

¹⁷ FLEXOR, Maria H. O. *Mobiliário baiano*. Brasília: IPHAN, 2009, p. 153.

¹⁸ MARQUES, *op. cit.*, p. 148.

todo o período clássico¹⁹. Durante a Idade Média também se verifica o uso de suportes ou pedestais zoomórficos em móveis de assento. Em diversos tronos episcopais são comuns as cabeças e patas de leão²⁰. O fato é que, antes das grotescas se internacionalizarem, ainda no final do medievo, em especial na Itália do século XV, o pensamento humanista que favoreceu a ressurgência de valores da cultura clássica, aliando-se a um crescente gosto pelo colecionismo de antigualhas (inclusive orientais), valorizou a incorporação desses motivos às artes contemporâneas. “O uso de patas de leão em uma cadeira monumental era considerado, na época, canonicamente antigo, como é provado por um dos desenhos de Francesco di Giorgio Martini nos Uffizi que representam dois tronos antigos similares”²¹.

Em onze das imagens “bolo de noiva”, as pernas e pés do trono são encimados por um mascarão humano. Destes, oito têm as bocas abertas e seis nos mostram a língua [figs.8a-8c], numa atitude jocosa, indicativa, talvez, de um estado animado. Difícil é precisar seu significado, tamanha a recorrência de figuras como essas na arte e no imaginário universal. A boca escancarada configura a maledicência em vários pontos do texto bíblico²², enquanto a língua estendida aparece em culturas tão diversas quanto a asteca, maia, maori, chinesa, egípcia, indiana e grega. Comuns na ornamentação da arquitetura clássica antiga, eram elementos que exerciam funções apotropaicas. No período medieval, o motivo foi transferido aos ambientes sagrados sem que sua função se alterasse, como ocorre na arquitetura românica. Figuras como essas também são encontradas na heráldica e em abundância nas *drôleries* às margens dos manuscritos iluminados, quando perdem a gravidade. E é com este mesmo

¹⁹ BRUNT, A. **Guia dos estilos de mobiliário**. Lisboa: Editorial Presença, 1990, pp. 41-44, 51-52.

²⁰ Veja-se TRACY, C. / BUDGE, A. **Britain's medieval episcopal thrones**. Oxford: Oxbow Books, 2015.

²¹ PERICOLO, L. “Heterotopia in the Renaissance: Modern hybrids as antiques in Bramante, Cima da Conegliano and the Hypnerotomachia Poliphili”. **Getty Research Journal**, n. 1, 2009, p. 9.

²² Vejam-se Jó, 16: 10; Salmos, 22:7 e 35: 21.

sentido que mais adiante se confundem com as grotescas. No Brasil colonial, as reencontramos, por exemplo, em um toalheiro paulista do MAS-SP ou na base do cruzeiro do convento de S. Francisco de Paraguaçu (BA).



[fig.8a] det. da fig.4; [fig.8b] det. da fig.7; [fig.8c] det. da fig.3.

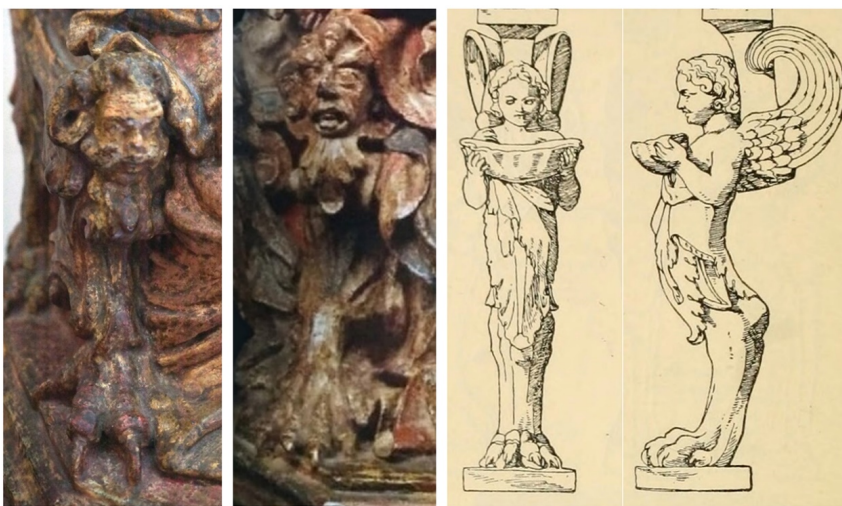


[fig.9a] det. da fig. 4b. Crédito: R. Schunck; [fig.9b] det. da fig. 1b. Crédito: Eduardo Nasi; [fig.9c] det. da fig.5a. Crédito: L.M. Andrade

Em três casos das peças “bolo de noiva”, no lugar das pernas do móvel

surge uma figurinha feminina híbrida, de torso nu, alada, com o corpo finalizado em voluta vegetal. Elas fazem as vezes de cariátides e também podem vir escorando as laterais posteriores ou no contorno intermediário do trono [figs.9a-9c]. Algumas de suas asas terminam em volutas, misturando-se a (ou metamorfoseando-se em) vegetais.

O destaque absoluto da ornamentação dos tronos das imagens paulistas, apresentado em dezessete das dezoito esculturas, cabe aos motivos híbridos na composição das pernas, finalizadas em pés zoomórficos [figs.10a-10b]. Assim, entendemos que a detecção destes últimos na elaboração dos tronos seja suficiente para supor uma determinada peça como elegível para o grupo “bolo de noiva”. Esses motivos compostos guardam uma relação formal com os *trapezophora* do mobiliário romano: suportes ornamentais cuja parte inferior “consiste em uma grande perna que geralmente se transforma em um cálix folhoso de onde brota uma pequena cabeça de leão, lince, pantera ou outro animal. As cabeças às vezes são humanas ou meias figuras”²³ [fig.10c].



[fig.10a] det. da fig.4a. Crédito: do proprietário; [fig.10b] det. da fig.2b; [fig.10c]; *trapezophoron* romano em F. S. Meyer. **A handbook of ornament...** p. 234, prancha 144, figs. 2 e 3.

²³ MEYER, F. S. **A handbook of ornament**. New York: The Architectural Book Publishing Company, c.1900, pp. 321-232, prancha 144.

Em Portugal, os motivos fantásticos encontram-se também no mobiliário sacro e na talha retabular desde o estilo Nacional, e o Brasil naturalmente absorve esse vocabulário. Uma credência na igreja do Espírito Santo de Miragaia tem os pés entalhados em forma de meias-figuras femininas de busto nu, com as partes inferiores transformadas em vegetação de acanto em enrolamento [fig.11a]. Note-se o encurtamento exagerado dos membros superiores, transformados em pequena voluta, e o pingente que trazem no pescoço: um motivo que é recorrente na talha mineira de retábulos do estilo nacional português [fig.11b]²⁴.



[fig.11a] F. da Silva e A. Gomes. Credência. Igreja do Espírito Santo de Miragaia (Porto), Portugal. 1719-1720. Madeira dourada. Fonte: M. L. P. Marques. "Credências e consolas em Portugal (1700-1820)... p. 148; [fig.11b] Cariátide da Matriz de Cachoeira do Campo (MG). Séc. XVIII. Crédito A. Bohrer; [fig.11c] Cariátide de fatura indígena. Séc. XVI. Proveniente da mesa de comunhão da Igreja de S. Vicente (SP). Madeira de cedro. Fonte: P. Tirapeli. **Igrejas paulistas...** p. 368.

²⁴ BOHRER, A. F. **A talha do estilo Nacional português em Minas Gerais – contexto sociocultural e produção artística**, 2 vol. Tese de doutoramento, FAFICH-UFMG. Belo Horizonte: 2015, vol. I, pp. 114-123.

A. Bohrer interroga a possibilidade de que peças como essa tenham sido feitas em Minas Gerais, na primeira metade do século XVIII, por paulistas bandeirantes ali recém-chegados. Para tanto, ele estabelece o vínculo entre elas e uma cariátide de fatura indígena datada do século XVI feita para a matriz de S. Vicente (SP) [fig.11c]. Tal relação nos parece bastante pertinente. Chamamos a atenção para a datação do século XVI feita por P. Tirapeli²⁵, ou seja, um período duzentos anos anterior ao que corresponde ao desenvolvimento do estilo joanino e à ocupação do território mineiro, o que leva à conclusão de que o repertório grotesco chegou a São Paulo já no primeiro século de sua colonização, em contemporaneidade com a expansão internacional do Maneirismo, que esse repertório pouco ou nada se altera em duzentos anos e que as figuras híbridas que compõem a iconografia de nossas Santanas possam ter partido das mesmas fontes.



[fig.12a] det. da fig.8; [fig.12b] det. da fig.2; [fig.12c] det. da fig.7; [fig.12d] det. da fig.1.

As figuras masculinas comparecem na forma de atlantes, elementos de suporte derivados da arquitetura clássica. Aqui eles escoram as laterais

²⁵ TIRAPELI, P. **Igrejas paulistas. Barroco e Rococó**. São Paulo: Editora da Unesp / Imprensa Oficial do Estado, 2003, p. 368. O mesmo conjunto vicentino foi analisado por SCHUNK, *op. cit.*, pp. 52-53.

dos cadeirões, ora se encurvando sob o peso do móvel, ora se ajoelhando, sempre em pares simétricos. São vestidos à moda europeia dos séculos XVII-XVIII, portando o *habit*, “usado por todas as classes sociais”²⁶ [figs.12a-12b]: uma casaca de botões alongada (*justaucorp*) disposta sobre uma *veste* com manga, e as *culotes*, calças curtas e ajustadas, usadas com meias até a altura dos joelhos. No entanto, a imagem de Resende Costa traz atlantes seminus e de fisionomia oriental [fig.12c] e uma das peças do MAS-SP mostra uma dupla de cães deitados no lugar dos suportes posteriores [fig.12d].

Na história da arte, o cão comparece como um elemento de significado ambíguo. De animal impuro na Antiguidade, reaparece em cenas domésticas ou de caça medievais com um sinal simbólico positivo e vincula-se à fidelidade no bestiário mariano. No entanto, Eusébio de Cesareia (*História da Igreja*, 10, 4) compara os cães ao diabo e, no Livro dos Provérbios, atribuído a Salomão, uma passagem (26: 11) diz que os cães voltam ao vômito como os insensatos à insensatez²⁷.

Nas laterais superiores dos tronos encontramos *putti*, querubins, guirlandas florais e variados frutos cuja interpretação estilizada não favorece sua identificação. Na peça de Parati [fig.2c], dois *putti* carregam um recipiente transbordante de frutos arredondados. Depois, um vaso com pé e igualmente cheio de frutos arremata o trono de uma das imagens do MAS-SP [fig.1a]. Entre os séculos XV e XVI encontram-se abundantes representações de Santana Trina ou da Virgem com o Menino nas quais uma das figuras oferece à criança uma fruta ou um vaso repleto delas. A apresentação de recipientes cheios de frutos guarda relação com rituais antigos de religiões gregas e do judaísmo nos quais se ofertava uma pequena parte da colheita à divindade para que se recebesse em retorno a abundância: são as chamadas “primícias”. Numa passagem bíblica (I

²⁶ BOUCHER, F. *História do vestuário no Ocidente*. São Paulo: Cosac Naif, 2012, p. 282.

²⁷ RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*. Madrid: Ediciones del Serbal, 2008, pp. 129, 136, 159.

Coríntios, 15: 20-23), o sacrifício de Cristo é interpretado como a oferta das primícias²⁸ que possibilitará a redenção dos homens.

Na imagem da coleção S. Gertrudes [fig.1b], o coroamento é dado pelo que parece ser uma grande pinha apresentada em pé, no interior de uma moldura vegetal profunda [fig.13a]. As pinhas são recorrentes no repertório ornamental da arquitetura antiga que o Renascimento recupera. Elas trazem uma referência implícita ao Oriente²⁹, podendo remeter ao cedro do Líbano – epíteto mariano das Litanias de Loreto. Uma das esculturas do MAS-SP [fig.1a], por sua vez, exhibe o coroamento do trono dado por uma folhagem aberta em leque, como um penacho, que abriga uma fruta semelhante, escalonada e de múltiplos bagos, disposta sobre uma cabeça masculina [fig.13b]. De cada uma das volutas que cobrem as orelhas da figura parte um fruto desses. Já na peça do MAS-UFBa [fig.3b], um elemento semelhante aparece pendurado pelo talo, seguro pela boca da figura híbrida no braço do trono [fig.13c]. Todos surgem de um cálice, fato que, em relação às pinhas, não se evidencia no mundo natural. Talvez se trate do fruto do *arum maculatum*.

Tanto as pinhas quanto o arum, com seus frutos em cacho que pende de um talo, podem vir como uma alusão genérica ao fruto do paraíso, aparecendo em capiteis românicos, junto de Adão e Eva [fig.14a]. Vale lembrar que as Escrituras não mencionam especificamente a maçã na passagem relativa ao pecado original e que a presença dessa fruta é uma interpretação da palavra *malum*, que se refere a um pomo genérico e significa o “mal”³⁰. Frutos de configuração semelhante são encontrados em época barroca na arte colonial sul-americana, como mostra um relevo de Pomata, no Peru [fig.14b].

²⁸ WARMMA, S. J. “Christ, First Fruits, and the Resurrection: Observations on the fruit basket in Caravaggio’s London ‘super at Emmaus’”. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 53, 4, 1990, p. 583.

²⁹ COOPER, J. C. *An illustrated encyclopedia of traditional symbols*. Londres: Thames and Hudson, 1987, p. 42.

³⁰ RÉAU, *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*, p. 164.



[fig.13a] det. da fig.1b. Fonte: C. Lemos. *A imaginária paulista...* p. 86.; [fig.13b] det. da fig.1a. Fonte: C. Lemos. *A imaginária paulista...* p.85; [fig.13c] det. da fig.3b.



[fig.14a] Capitel da igreja de Notre-Dame-du-Port, Clermond-Ferrand (França). Séc. XII. Crédito: Martin Miles; [fig.14b] Relevô escultórico da fachada da Igreja de São Tiago Apóstolo, Pomata (Peru). Séc. XVIII. Fonte: A. Amaral. *A hispanidade em São Paulo...* p. 215.

Se considerarmos a presença do cálice e das hastes longas nos elementos figurados nas esculturas “bolo de noiva”, vemos ainda a possibilidade de interpretá-los como alcachofras, plantas cujas cabeças florais tomam a forma da pinha. Trata-se de uma hortaliça que chega à Europa no final da Idade Média e cujo desenho forma a padronagem mais comum de caros

tecidos importados do Oriente³¹. Esses tecidos figuram em um sem-número de representações pictóricas do século XV, como padronagem de vestes de personagens nobres, figuras sacras e dos cortinados que as emolduram. Além disso, a alcachofra é empregada no repertório ornamental manuelino. Ausente da exegese bíblica, seu significado simbólico vincula-se à “regeneração individual ou coletiva”³².

Um terceiro elemento vegetal de árdua identificação surge na mesma imagem da col. S. Gertrudes carregado às costas dos atlantes que ladeiam a base frontal [fig.15a]. Em seu texto de 2002, Etzel descrevia cada figura como “segurando sobre a cabeça um pequeno tonel do qual jorra um líquido cuja torrente acaba em um cacho de uva, representando o vinho”³³. O que Etzel chama de “tonel” é, na realidade, uma voluta do móvel, disposta acima da cabeça da figura, de cujo miolo escorre uma ramagem de folhas largas. Segue-se então, numa linha contínua, um fruto de múltiplos bagos que outra vez evoca a pinha, o *arum* ou a alcachofra. Por fim, um arremate alongado de folhas semelhantes à coroa do abacaxi. Aqui o artista pode ter querido representar um arranjo com o fruto, colocando-o entre dois tufos de folhagens. Outra possibilidade é a da representação de um ramo frutificado da tamareira, a palmeira identificada com a árvore da vida, ligada ao Paraíso, cujos frutos apresentam-se igualmente em cachos.

De resto, no repertório ornamental “bolo de noiva”, cabecinhas de querubins são dispostas nas partes superiores do móvel, segurando guirlandas de flores ou emoldurando de quando em vez a pomba do Divino [figs.15b-15c], símbolo do Espírito Santo, conforme a visão de S. João (1,

³¹ **Revista de Portugal. Língua portuguesa.** Série A. Lisboa: Tipografia de Editorial Império, 1956, p. 130.

³² GANDRA, M. J. **Amuletos da tradição luso-africana-brasileira**, disponível em <<https://www.imub.org/amuletos-da-tradicao-luso-afro-brasileira-alcachofra/>>, acesso em 03 abr. 2020.

³³ ETZEL, 2002, *op. cit.*, p. 5.

32), e atributo mariano em cenas da Anunciação ou da Imaculada³⁴. Neste ponto, volutas podem se enrolar, formando vetores de abertura variada, recortando e dinamizando o contorno geral da forma. Nos vértices dos tronos, um único elemento destaca-se em arremate: ora uma concha, ora uma flor, ora um fruto. Acrescente-se que a concha, quando aparece, é sempre a vieira, nunca a espraiada concha rococó.



[fig.15a] det. da fig.1b; [fig.15b] det. da fig.1b. Fonte: E. Nasi; [fig.15c] det. da fig.2a.

Por fim, entendemos que os tronos “bolo de noiva” dialogam, no plano formal, com o repertório grotesco, mas portam significados que não cabem nos léxicos formais. O mobiliário fantasista europeu dos séculos XVI a XVIII pode ter servido ao(s) protótipo(s) das terracotas paulistas como referência genérica, e estas não parecem imitar um estilo preciso de mobiliário. A historiografia dos “bolos de noiva” não acena com o menor interesse por seu significado, que passa despercebido, subjugado pela extravagância da forma.

Afirmamos, portanto, que o protagonismo do trono na composição das Santanas paulistas indica a coincidência com sua importância simbólica. Não se trata de um simples móvel de assento – facilmente classificável

³⁴ IMPELLUSO, Lucia. **Nature and its symbols**. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2004, p. 323.

sob uma perspectiva da história dos estilos³⁵ –, mas de um trono ou cátedra, como as peças que figuram em representações da Virgem ou do Cristo em majestade, com todas as suas implicações simbólicas, a começar da mais evidente: um símbolo de autoridade e ascendência.

Via de regra, Santana Mestra é apresentada num cadeirão mais ou menos estilizado, frequentemente relacionado ao estilo de mobiliário vigente à época da criação da obra³⁶, sobretudo em peças seis e setecentistas. As representações de Ana como educadora de Maria surgem no início do século XIV, momento em que as duas figuras são postadas predominantemente em pé³⁷. Ambas começam a sentar-se no século seguinte, sentam-se majestosamente nos séculos XVII e XVIII e voltam a se pôr de pé no XIX. Cada uma dessas mudanças formais é motivada por questões culturais e corresponde naturalmente a uma mudança de significado. Isso posto, fica claro que as peças “bolos de noiva”, com seus tronos irrealis, comportam, também elas, uma particular inflexão semântica no desenvolvimento dessa iconografia, como veremos.

Ana, Mater Matris Dei

Ana, a mãe da mãe de Deus é uma ficção, uma magnífica construção da cristandade efetivada no desenrolar dos séculos. Para entender a possibilidade de leitura que viemos propor para as imagens “bolo de noiva”, é preciso retomar do início essa história e ter em mente que a consolidação da figura de Ana no imaginário cristão – e conseqüentemente seu desenvolvimento iconográfico – deu-se de forma gradual e oscilante,

³⁵ BRANDÃO, A. “Móveis em miniatura: a demonstração de um saber fazer”. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, vol. 25. n. 1, jan.-abr. 2017, pp. 185-186. A autora menciona esses tronos em que “o caráter simbólico [...] supera seu sentido de representação de um móvel verossímil”.

³⁶ Veja-se BRANDÃO, A. “Santana Mestra e seu trono em miniatura”. **Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**, 2010, pp. 600-606.

³⁷ SHEINGORN, P. “The Wise Mother”: The image of St. Anne teaching the Virgin Mary”. **Gesta**, University of Chicago Press, vol. 32, n. 1, 1993, p. 70.

por meio de três vias distintas e paralelas: (1) as fontes literárias; (2) o desenvolvimento do culto oficial, dependente do avanço dos debates teológicos e mariológicos; (3) o desenvolvimento da piedade popular. São três caminhos que ora se afastam, ora se aproximam ou se sobrepõem, para se fundir apenas nos tempos da Igreja contrarreformada. Passamos então à complexa história de Ana e de suas representações, procurando seguir o desenvolvimento cronológico dos fatos e inevitavelmente trançando os fios das três vias mencionadas.

Nossa personagem surge na história na segunda metade do século II. Os quatro evangelhos canônicos não mencionam o nome dos pais de Maria, apresentada como uma jovem de Nazaré cuja história se abre já na cena da Anunciação (Lucas, 1: 26-38). O casal Ana e Joaquim, seus genitores, são apresentados no chamado *Protoevangelho de Tiago*, uma fonte apócrifa escrita em torno do ano de 175 por um autor egípcio ou sírio³⁸. Esse texto, que circula no Oriente, configura-se como a matriz literária de várias outras narrativas sobre a ascendência de Maria. A principal delas é o *Evangelho de Pseudo-Mateus*, no qual o autor reelabora as informações de *Tiago*, introduzindo variações afinadas com a sensibilidade ocidental. Trata-se de um texto de datação controversa, colocada entre 600-625, do qual se catalogou a cópia em pelo menos 130 manuscritos remanescentes³⁹, indicando sua vasta difusão no Ocidente. Todos os demais textos conhecidos que narram a ascendência e a natividade de Maria se constituem, até o século IX, como variantes dos dois primeiros.

Narram o *Protoevangelho de Tiago* e o *Evangelho de Pseudo-Mateus* a história de Joaquim que, após vinte anos de matrimônio com Ana, não tinha recebido a bênção de gerar um filho para Israel, o que, para os judeus, era considerado uma maldição divina. Por essa razão, um dia Joaquim fez uma oferenda no templo e o sacerdote a rejeitou, expulsando-

³⁸ STAGNO, L. "Sant'Anna 'Mater Deiparae', Immagini e fonti apocrife nella pittura genovese tra XV e XVIII secolo". *Quaderni Franzoniani Semestrale di Bibliografia e Cultura Ligure*. Associazione Amici della Biblioteca Franzoniana, n. 2, jul.-dez. 2002. p. 15.

³⁹ STAGNO, *op. cit.*, p. 17.

o dali. Humilhado, ele se retirou da cidade, abandonando a esposa em Jerusalém por quarenta dias. Ana, lastimando-se, pôs-se em hábito de viúva até que, numa tarde em que maldizia sua condição, recebeu a visita do anjo do Senhor anunciando-lhe que iria conceber. Em agradecimento, ela prometeu que a criança concebida seria levada ao templo, onde serviria a Deus. Por sua vez, Joaquim, ao receber do anjo o anúncio de que Ana havia concebido, tomou o caminho de volta para cidade, encontrando e abraçando a esposa sob a Porta dourada. No tempo certo, Ana deu à luz uma menina a quem chamou Maria. Quando a pequena alcançou a idade de três anos, os pais cumpriram sua promessa, deixando-a no templo⁴⁰. Depois dessa cena, passa-se ao casamento de Maria aos doze anos com José e, na sequência imediata, à anunciação do anjo Gabriel.

O caráter ficcional do enredo sobre um velho casal sem filhos que de repente é abençoado com o milagre da concepção é uma retomada da passagem bíblica da homônima Hannah, que concebe Samuel (Livro de Reis)⁴¹, refletindo também as narrativas dos casais Abraão e Sara, pais de Isaac, e Zacarias e Isabel, pais do Batista⁴². Ademais, a falta de historicidade dessa narrativa já se evidencia nos nomes das personagens, que seriam denominações simbólicas: Joaquim, significando “preparação do Senhor” e Ana-Hannah, significando “graça”. Ora, “Maria é fruto da graça (Deus) que opera, pelo seu próprio Autor, antes da natureza”⁴³.

⁴⁰ “Protoevangile de Jacques-le-Mineur”. In **Les Évangiles Apocryphes**. Paris: Librairie Franck, 1863. (pp. 111-137); RÉAU, L. **Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento**. T. 1 / Vol. 2. Madri: Ediciones del Serbal, 2008, pp. 172-174.

⁴¹ NIXON, V. “An alternative suggestion regarding the origins of the image of ‘The education of the Virgin’”. In: **Devotion to Saint Anne in texts and images from Byzantium to the Late European Middle Ages**. Oxford: Palgrave Mcmillan, 2018, p. 11.

⁴² RÉAU, *op. cit.*, p. 164; BOESPFLUG, F. **La Sainte Anne des peintres et des sculpteurs**. Poitiers: Institut Géopolitique et Culturel Jacques Cartier, janeiro de 2013, p. 2. Disponível em <<https://www.institut-jacquescartier.fr/2013/01/la-sainte-anne-des-peintres-et-des-sculpteurs/>> acesso em 20 jul. 2018.

⁴³ BULHOENS. Frei M. da Madre de Deus. “Sermão I. Na festividade de Nossa Senhora da Conceição”. **Sermões em varias solemnidades de Maria SS. Mãe de Deos e Senhora Nossa**,

Os dois textos mencionados são a fonte literária para a cena mais representada da história dos pais de Maria durante a baixa Idade Média: o encontro na Porta dourada, cena em torno da qual começou a tomar corpo o longo debate a propósito da concepção imaculada de Maria por Ana. Diferenças textuais sutis entre a mensagem dessas duas fontes fundamentais e a de outros textos delas derivados alimentaram controvérsias sem fim: Maria teria sido concebida por intervenção divina, antes do retorno de Joaquim à cidade, portanto sem a mácula do pecado original, ou de forma natural, a partir do encontro sob o portal? Essa cena, que lançava dúvidas sobre a concepção imaculada de Maria, será desvalorizada a partir da Contrarreforma e em 1677 acabará banida oficialmente⁴⁴.

O texto do *Protoevangelho* parece conceber a figura de Ana com a finalidade de corrigir as contradições dos evangelhos de Lucas e Mateus, que mencionam a virgindade de Maria e a ascendência davídica do Cristo através de José. Vincular Cristo a Davi significava assumir a participação de José em sua concepção, anulando a possibilidade da virgindade mariana e da ausência do pecado. “Tratava-se de justificar o nome de *Filho de Deus* dado ao Messias. Para descartar toda a ideia de paternidade humana, a mãe de Cristo devia ser virgem”⁴⁵. Criou-se então para Maria uma família na qual Ana e Joaquim se encarregam do vínculo com Davi, liberando Maria da mancha do contato conjugal.

Assim o *Protoevangelho de Tiago* indica, em um tempo muito precoce, antes mesmo que o Concílio de Éfeso (431) confirmasse a posição singular de Maria como *Theotokos* – “mãe e esposa mística de Deus encarnado”⁴⁶ –, a necessidade de afirmar sua concepção sem pecado, e

pregados na cidade da Bahia. Lisboa: Oficina de Manoel Fernandes da Costa, 1737, pp. 12-13.

⁴⁴ SOUZA, M. B. Mello. “Mãe, mestra e guia: uma análise da iconografia de Sant’Anna”. *Topoi*, Rio de Janeiro, dez. 2002, p. 235.

⁴⁵ RÉAU, *op. cit.*, p. 91.

⁴⁶ RÉAU, *op. cit.*, p. 62.

“é considerado um dos testemunhos mais antigos da existência de uma corrente popular a favor da Imaculada Conceição”⁴⁷. O momento após o Concílio, que assinala o início oficial do culto mariano, marca uma intensificação do interesse pela ascendência de Maria. Desta forma, cresce também o interesse pela figura de Ana, que logo deixa de ser apenas uma referência textual para se tornar objeto de um culto que se atesta já no início do século VI em Constantinopla e Jerusalém⁴⁸. A mais remota representação pictórica conhecida de Santana, um afresco no presbitério de Santa Maria Antiqua em Roma, é de data pouco posterior (c. 650), e nele Ana aparece em pé com Maria no colo: seu único atributo. Por toda a Idade Média, a fortuna de Ana oscilará ao sabor dos questionamentos dirigidos à sua filha, em uma subordinação inescapável.

No início do século VIII, em ambiente bizantino, ocorre uma segunda onda de intensificação da devoção a Maria e conseqüentemente a Ana, graças a sermões de representantes da doutrina oficial que iam assim ajudando a legitimar o culto promovido pelos apócrifos⁴⁹. Em Jerusalém, em meados desse mesmo século, celebrava-se uma festa da concepção de Maria por Ana⁵⁰, e é nesse instante que seu culto se desloca para o Ocidente, alcançando a Europa⁵¹.

Uma vez estabelecido o culto a Ana no Ocidente, surge no século IX uma narrativa com acréscimos substanciais aos apócrifos, cuja primeira evidência escrita vem de um texto de Haymo de Auxerre (†853). Em seu Epitome *Historiae Sacrae*⁵², o autor acrescenta uma passagem espetacular

⁴⁷ STAGNO, *op. cit.*, p. 21, nota 67.

⁴⁸ NIXON, V. **Mary's mother: Saint Anne in late medieval Europe**. Pennsylvania State University Press, 2004, p. 12.

⁴⁹ SALVADOR GONZÁLEZ, J. M. “Iconography of the birth of the Virgin Mary on the basis of a homily of St. John Damascene”. **Eikon Imago**, vol. 10, n. 2, 2016, pp. 38-68.

⁵⁰ SOUZA, *op. cit.*, p. 233.

⁵¹ BOESPFLUG, 2013, p. 3.

⁵² INHAT, K. “Early evidence of the cult of Anne in the twelfth century England”. **Traditio – Studies in Ancient and Medieval History, Thought and Religion**, New York: Fordham University, vol. 69,

à vida de Ana: seu *trinubium*, ou seja, seus três casamentos. Em 1110 essa história circulava pelo mundo anglo-normando e não demorou para causar polêmica. Dentro da Igreja, houve quem a defendesse e a quem a rejeitasse, até que o dominicano Jacopo de Varazze (†1298), em sua *Legenda Aurea* (c.1260-1298)⁵³, deu-lhe a forma que se tornaria a mais difundida: depois da morte de José, Ana teria desposado Cleofas, com quem teve uma filha chamada Maria Cleofas, e, ficando novamente viúva, aceitou um terceiro matrimônio com Salomé, de quem teve Maria Salomé⁵⁴. As representações artísticas do *trinubium* são conhecidas como *Sacra Parentela*⁵⁵ e mostram uma grande reunião de família em que Ana é o centro.

É no tempo da circulação do *trinubium* que a devoção a Ana se difunde por toda a Europa, em coincidência com a chegada das primeiras relíquias da santa trazidas do Oriente pelos cruzados⁵⁶. As primeiras esculturas devocionais representando Santana são criadas nessa época: estatuetas baratas vendidas nos centros de peregrinação em que se conservavam suas relíquias. Essas peças serviam ao mesmo tempo de souvenir, de prova da peregrinação e eventualmente poderiam reter o poder da santa. Segundo Boepsflug, sua tipologia era a de bustos e imagens do tipo *Trina*, ou seja, da tripla representação de Ana, Maria e Jesus⁵⁷.

De acordo com Nixon, as mais antigas peças trinas datam do final do século XIII⁵⁸. O termo sugere a constituição de uma trindade feminina e

2014, p. 4.

⁵³ RÉAU, *op. cit.*, p. 163. A *Legenda Aurea*, que narra a vida dos santos, conhecerá enorme popularidade. Mais de quinhentas cópias manuscritas resistiram, tendo sido publicada apenas no final do século XV.

⁵⁴ VARAZZE, J. **Legenda Aurea. Vidas de santos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 747.

⁵⁵ RÉAU, *op. cit.*, pp. 147-153.

⁵⁶ BOESPFLUG, *op. cit.*, p. 3.

⁵⁷ BOESPFLUG, *op. cit.*, p. 4.

⁵⁸ NIXON, Virginia. **Mary's mother: Saint Anne in late medieval Europe**. Pennsylvania State University Press, 2004, p. 18.

carnal⁵⁹ que, no universo luso-brasileiro, será denominada *Santas Mães*⁶⁰. Aqui o trio sagrado é reunido de maneiras variadas, em pé ou sentado. Porém, a composição mais hierática é aquela que mostra Ana sentada com Maria em seu colo carregando Jesus.

Pouco depois, no início do século XIV, surge na Inglaterra o tipo *Mestra*⁶¹ – ou *A educação de Maria*. Este se constitui como uma verdadeira “anomalia iconográfica”⁶², pois independe de qualquer amparo textual. Essa iconografia se difunde sobretudo em âmbito devocional, na forma de imaginária e de iluminuras, quase não aparecendo, nesse instante, em ciclos pictóricos parietais ou de cavalete, que seguem mais fielmente as narrativas apócrifas, segundo as quais Maria teria sido educada no templo, para onde fora levada aos três anos de idade⁶³. De todo modo, exemplares de ambas as tipologias foram produzidos em abundância, numa prova incontestada da popularidade de Santana nesse tempo.

É muito provável que a expansão da devoção a Ana tenha se beneficiado do acirramento da polêmica em torno da questão da Imaculada Conceição de Maria, marcada pela decisão do Concílio de Basileia (1438-1439), que proclama a doutrina como sendo “de opinião piedosa”⁶⁴. Muito mais terrena que Maria, a vida de Ana se presta melhor à imitação. Desta maneira, a santa vai ocupando os vastos espaços frequentados pela piedade popular. Mais que nunca, ela preside confrarias religiosas laicas⁶⁵

⁵⁹ LAWLESS, C. “The Holy Grandmother St. Anne and ‘the Fleshly Trinity’”. **Studies: An Irish Quarterly Review**, vol. 104, n. 416, 2015-2016.

⁶⁰ Adotamos o termo “Trina” por entender que melhor representa o significado dessa iconografia. O termo ainda se refere a algo composto por três elementos de natureza distinta, enquanto o termo “tripla” indicaria a triplicidade de um mesmo elemento.

⁶¹ SHEINGORN, *op.cit.*, p. 70.

⁶² BERGMANN, E. “A maternal genealogy of wisdom: The education of the Virgin in early modern Spanish iconography”. **Confluencia**, vol. 24, n. 1, 2008, p. 154.

⁶³ SHEINGORN, *op.cit.*, pp. 70-71.

⁶⁴ LAWLESS, *op. cit.*, p. 434; STAGNO, *op. cit.*, p. 23.

⁶⁵ KURISOO, M. “Sancta Anna ora pro nobis. Images and veneration of Saint Anne in medieval Livonia”. **AHAB**. n. 2, 2007, p. 23.

e corporações de ofícios, protegendo marinheiros, mineiros, palafreiros, artesãos da madeira e do âmbito do lar. Como Mestra, apadrinha os professores. Por fim, e não menos importante, é invocada na proteção às mais diversas situações domésticas, velando por casamentos e gestações, pelas parturientes e pela primeira infância, e pelas viúvas. A devoção a Ana, pode-se dizer, torna-se panaceia para os males domésticos, especialmente os femininos. No final do Quatrocentos, multiplicam-se as narrativas literárias sobre a vida da santa destinadas a um público burguês, e os dois tipos iconográficos evoluem para formas mais naturalistas em ambientações mais prosaicas.

Na esfera da liturgia oficial, a sorte de Ana continua a acompanhar as vicissitudes do debate imaculista, favorecido a partir da Itália e da influência do franciscano Francesco della Rovere (1414-1484), que ascende ao pontificado em 1471 como Sisto IV. São fruto de sua atuação diversos sermões e bulas a propósito da Imaculada, além da instituição, em 1481, da festa de Santana em 26 de julho⁶⁶. Contudo, no início do século XVI a discussão é reavivada em sentido negativo pelos protestantes. O ataque à tese imaculista significava o ataque a Ana, e a defesa da Imaculada e de Ana (cujos defensores eram “imaculistas convictos”⁶⁷) encontrava-se sobretudo em mãos de franciscanos. Lutero (1483-1546) questiona ainda a validade da devoção à santa, apresentando-a como fictícia. Os pontos mais frágeis estavam na narrativa do *trinubium* e em suspeições de feitiçaria⁶⁸.

À Contrarreforma caberá a eliminação decidida dessas nuances mais sombrias, revisando os pontos censurados pelos reformistas e revendo a dimensão dos papéis de figuras santas de historicidade questionável – caso de Ana –, de modo que temas como o *trinubium* são extintos na

⁶⁶ WIRTH, J. “Sainte Anne est une sorcière”. In: **Sainte Anne est une sorcière et autres essais**. Genebra: Librairie Droz, 2003, p. 79.

⁶⁷ WIRTH, *op. cit.*, p. 76.

⁶⁸ WIRTH, *op. cit.*, p. 76.

segunda metade do século. Reduzindo-se assim as possibilidades de exploração iconográfica sob o controle tridentino, é o tipo *Mestra* que triunfa, e, em torno da virada para o século XVII, o culto volta a se fortalecer⁶⁹, marcando o advento do Barroco na Europa.

Na origem do “bolo de noiva” – hipóteses

Entendendo que uma iconografia erudita e singular dificilmente poderia ter sido criada *ex-novo* no solo colonial brasileiro, vasculhamos a iconografia de Santana Mestra em busca do protótipo formal do grupo paulista. As aproximações mais plausíveis que pudemos estabelecer foram com composições em que o trono de Ana é elaborado com elementos do vocabulário grotesco/zoomórfico. Apenas duas obras muito díspares nos permitiram uma associação sob esse aspecto: uma escultura-relicário francesa (1472) que traz um trono arquitetônico suportado por leões e o espaldar ladeado de anjos [fig.16a] e um grupo da sevilhana Luisa Roldán (1652-1704) representando a Virgem menina com seus pais, onde o cadeirão traz um híbrido feminino semelhante aos que já referimos [fig.16b-16c]. Esta imagem sugere a possibilidade de as *Santanas bolo de noiva* serem fruto da inspiração por um protótipo formal espanhol, tendo sido a presença espanhola e sua influência na arte paulista dos primeiros tempos da colonização já verificadas⁷⁰.

Considerando a relação entre aspectos formais e simbólicos, concluímos que as obras mais próximas das Santanas paulistas provêm do grupo tardo-medieval representando Maria como *Sedes Sapientiae*, ou seja, como Trono da Sabedoria. Em ambas as iconografias, o trono é o dado fundamental para a compreensão de seu significado. Lembrando que à época do surgimento das imagens devocionais de Santana as figuras da

⁶⁹ MÂLE, E. *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle e du XVIIIe siècle. Étude sur l'iconographie après le Concilie de Trente*. 2ª edição. Paris: Armand Colin, 1951, p. 347.

⁷⁰ Veja-se AMARAL, A. *A hispanidade em São Paulo. Da casa rural à Capela de Santo Antônio*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017 [1973].

Mestra não se sentam, mas as Trinas sim, entendemos a presença do trono no tipo trino como uma apropriação, por afinidade simbólica, da iconografia de Maria como *Sedes Sapientiae*. E considerando que a iconografia da Mestra é completamente anômala, órfã de qualquer fonte literária, sugerimos que ela seja uma derivação da Trina, que a precede, rerepresentando com outra roupagem o mesmo significado.



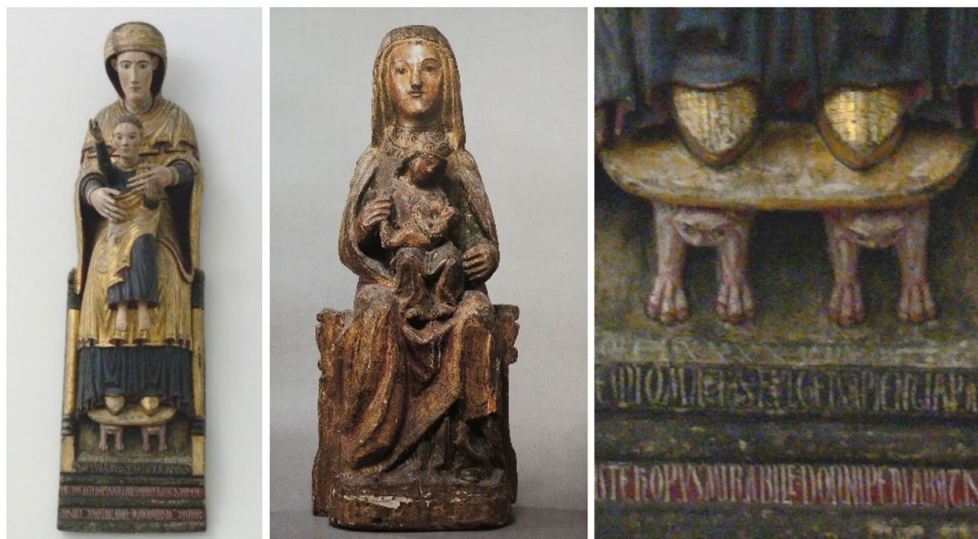
[fig.16a] H. Greiff (†1516). *Santana trina*. 1472. Prata dourada e esmalte; h: 48,6 cm. Paris, Musée National du Moyen Âge. Crédito: Musée National du Moyen Âge; [figs.16b e 16c] L. Roldán (1652-1704). *A Virgem Maria menina com S. Joaquim e Santana*. Terracota, 34 x 33cm. Guadalajara, Museo de Bellas Artes. Crédito: José L. F. Cabana.

A imagem de Maria como *Trono da Sabedoria* emerge no século XII, anterior, portanto, ao surgimento da imaginária de Santana, e procede da ideia da *Theotokos* bizantina – literalmente “portadora de Deus”, ou “que carrega Deus” –, sancionada em Éfeso. Sua formulação visual corresponde a uma frase que, mencionada primeiramente por Santo Agostinho (354-430) em referência à alma de uma pessoa justa⁷¹, será retomada muitas vezes até consolidar-se como epíteto mariano nas Litanias de Loreto⁷².

⁷¹ O'CONNELL, M. “Seat of Wisdom”. *Theotokos: a Theological Encyclopedia of the Blessed Virgin Mary*. Collegeville: Glazier Liturgical Press, 1982, p. 368.

⁷² STEFANIAK, R. “Isis rising: The ancient theology of Donatello’s Virgin in the Santo”. *Artibus et Historiae*, vol. 27, n. 53, 2006, p. 107, nota 37.

Nessas representações, rígidas e frontais, a Virgem senta-se com o Menino no colo e seu corpo abarca completamente o do filho [fig.17a], numa referência visual implícita ao dogma da Encarnação. O trono nem sempre é desenvolvido, por vezes é mesmo inexistente, já que é pleonástico, sendo Maria, ela própria, a cátedra que recebe o Logos encarnado⁷³. Deste modo, as representações de *Santana Trina* – comumente interpretadas como uma trindade matrilinear da Encarnação⁷⁴ – tendem a retomar, a princípio, a rigidez hierática do tipo *Sedes Sapientiae*: o corpo de Ana envolve o de Maria que envolve o do Menino [fig.17b]. O trono, quando presente, também é pleonástico, de forma que Ana se configura como o trono do trono da Sabedoria encarnada. É do dogma da Encarnação que se trata. E Ana, em sua condição de protagonista na concepção imaculada de Maria, é o agente sem o qual a Encarnação do próprio Cristo não pode ocorrer.



[fig.17a] P. Martinus. *Madona como Sedes Sapientiae*. 1199. Madeira policromada e dourada; h:190 cm. Berlim, Bode Museum. Crédito: A. Praefcke; [fig.17b] *Santana Trina* (*Santas Mães*). Portugal, séc. XIV-XV; madeira policromada; h: 90 cm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga. Crédito: Instituto Português de Museus; [fig.17c] det. da fig.17a.

⁷³ FORSYTH, I. **The throne of wisdom: Wood sculptures of the Madonna in Romanesque France**. Princeton: Princeton University Press, 1972, p. 24.

⁷⁴ SHEINGORN, *op. cit.*, p. 71.

Por vezes, o trono nas representações *Sedes Sapientiae* é amparado ou ladeado por leões, num claro empréstimo à imagem bíblica do trono de Salomão⁷⁵ [fig.17c], personagem também associado à sabedoria. No medievo, esse paralelo entre os tronos mariano e salomônico era bem conhecido e empregado pela parenética. Vários textos retomam a comparação, entre os quais um sermão do século XI atribuído a S. Pedro Damiano (†1072)⁷⁶ e um texto do franciscano S. Boaventura (1221-1274), que afirma: “Sim, esse trono de Salomão é Maria”⁷⁷. Em época barroca, essa relação continua viva e explícita em obras da importância do *Flos Sanctorum* (1681), onde se lê que a cadeira do trono, “cingida de dois braços com suas mãos, sustentavam-na dois leões, e cada um debaixo de sua mão. [...] Este trono [...] é figura da sagrada Virgem Maria, em cujas entranhas deus se reclinou...”⁷⁸. Pensamos as patas de leão do trono de Ana “bolo de noiva” como possíveis reminiscências dos leões salomônicos.

Contudo, o elemento iconográfico fundamental do tipo Mestra é o anacrônico livro: objeto de luxo e prestígio longamente destinado às elites letradas. Com base em estudos que resgataram a história do letramento feminino durante a Idade Média, a figura de Ana ensinando a filha vem sendo interpretada como uma evidência de que as mães eram as primeiras e quase sempre únicas mestras de suas filhas⁷⁹. Acreditamos que esse é um dos significados possíveis para o livro na cena da educação de Maria, mas certamente não é o original, devendo ser interpretado antes como “o Verbo tornado Carne, uma confirmação da sabedoria inata de Maria

⁷⁵ 1 Reis, 10: 18-20. O texto bíblico descreve o trono ladeado por 6 pares de leões.

⁷⁶ FORSYTH, *op. cit.*, p. 25.

⁷⁷ BOAVENTURA, S. “Miroir de la bienheureuse Vierge”. In: **Oeuvres spirituelles de S. Bonaventure**. Beaugency: Gasnier, 1854, p. 6.

⁷⁸ ROSÁRIO, Frei Diogo do. **Flos Sanctorum, ou Historia das vidas de Christo Nosso Senhor, de sua Santíssima Mãe, e de santos, e suas festas**. Lisboa: Officina de Miguel Rodrigues 1767, t. 2, p. 1.

⁷⁹ SHEINGORN, *op. cit.*, p. 69.

(donde, novamente, a relação com o epíteto *Sedes Sapientiae*)...”⁸⁰, uma referência ao Logos, a segunda pessoa da Trindade, ou seja, ao próprio Cristo, que vem finalizar a descendência de Ana⁸¹. Identificando-se assim o livro com o Cristo, pode-se pensar o surgimento do tipo *Mestra* como a criação de uma variante mais atraente do tipo *Trina*, uma formulação visual menos abstrata, que transforma a mensagem teológica cifrada em uma cena mais palatável para o público laico. A cena da educação de Maria, do seu surgimento até o início do século XVI, representa o momento em que Ana dá a conhecer à filha o seu destino. Eis a lição.

Nas representações paulistas, Ana é figurada solene, a cabeça coberta pelo véu (*guimpe*) das mulheres casadas, como já referia o *Protoevangelho*⁸², e o pé apoiado sobre uma almofada. Maria, por sua vez, é interpretada como uma menina em idade de alfabetização sentada sobre o joelho da mãe. A mãozinha esquerda que ela aproxima do peito enquanto inclina a cabeça para o lado retoma o gesto mariano em muitas *Anunciações*: outro instante de revelação, surpresa e aceitação⁸³. Seu olhar contemplativo dirige-se à frente, em vez de voltar-se para o livro aberto, sugerindo profunda meditação [figs.18a-18c]: “Audi filia et vide et inclina aures tuas, quia concupuit rex speciem tuam” (ouça, filha, e veja, e incline seu ouvido, porque o rei deseja a sua beleza), ecoa o texto do Salmo 44 (11-12), entendido como um anúncio da eleição de Maria⁸⁴.

⁸⁰ BERGMANN, *op. cit.*, p. 158.

⁸¹ SHEINGORN, *op. cit.*, p. 72.

⁸² “Protoevangile de Jacques-le-Mineur”, *op. cit.*, II, 4, p. 115.

⁸³ Uma possibilidade de interpretação diversa para o gesto de Maria nos foi sugerida por LAWLESS, *op. cit.*, p. 439. A autora sugere que, na pintura medieval, quando os seios de Maria estão representados em destaque, quando a própria Maria aponta para eles, mesmo que não estejam à mostra, é porque haveria uma referência ao seu papel de nutriz-corredentora.

⁸⁴ SHEINGORN, *op. cit.*, p. 71; BOESPFLUG, *op. cit.*, p. 14.



[fig.18a] det. da fig.3a; [fig.18b] det. da fig.3b; [fig.18c] det. da fig.3c.



[fig.19] Det. da fig.3a.

O livro que traz os ensinamentos a Maria quase nunca revela seu conteúdo, que pode ser um salmo ou outro versículo bíblico, textos que apontam para o ensinamento da palavra sagrada e da virtude⁸⁵. No conjunto paulista, apenas um livro mostra o texto legível: “Tota Pulchra”, inscreve-se ali [fig.19]. Eis as palavras iniciais que Salomão dirige a Sulamita numa passagem do Cântico dos cânticos (4, 7): “és inteiramente bela, minha amiga, e não há mácula em ti”. Esta frase, “verso padrão empregado pela iconografia imaculista no século XV”⁸⁶, tem longa vida nos meandros do debate e acaba por tornar-se mote dos franciscanos, os principais advogados da causa.

A seguir, investigamos a associação das figuras de Maria e Ana com os seres grotescos. Observamos as Madonas da Bohemia cavalgando leões, escoradas por anjos-atlantes [fig.20a], e um grupo de esculturas bretãs tardo-medievais que apresenta figuras híbridas aos pés de Maria [fig.20b] e de Ana [fig.20c]. São figuras femininas com corpo de serpente (“démones”⁸⁷), representações do pecado original cuja remissão depende da concepção imaculada de Maria. Trata-se de tentativas de representação da Imaculada, que só conhecerá sua formulação canônica no século XVII. Observe-se, na figura 20b, sob os pés da Virgem, atrás da “demônia”, a presença do crescente lunar, atributo primeiro da Imaculada a partir do Seiscentos. Dessa mesma tradição bretã, surge uma imagem que mescla as iconografias Trina e Mestra, acrescentando a “demônia” da queda [fig.20c]⁸⁸.

⁸⁵ A propósito do conteúdo do livro com o qual Ana educa sua filha, veja-se o texto de MAÇANEIRO, Marcial. “A iconografia de Sant’Anna entre signos e olhares”. **Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano**, pp. 534-535.

⁸⁶ COHEN, S. “Andrea del Sarto’s monsters: The ‘Madonna of the Harpies’ and human-animal hybrids in the Renaissance”. **Apollo**, vol. 159, n. 509, jul. 2004, p. 38.

⁸⁷ CORDIER, J.-Yves. “Jessé, Vierge et démons, et Immaculée Conception. Notre-Dame-de-Populo à Landudal” disponível em <<http://www.lavieb-aile.com/tag/vierges%20a%20la%20demone/>>, acesso em 22 set. 2019. Segundo o autor, imagens como essa são conhecidas como “Vierges à démons”.

⁸⁸ J.-Yves Cordier transcreve da *Notice de l’inventaire régional* a ficha dessa escultura, onde vem datada do século XVII. Porém, os aspectos estilísticos e, sobretudo, o vestuário de Maria não



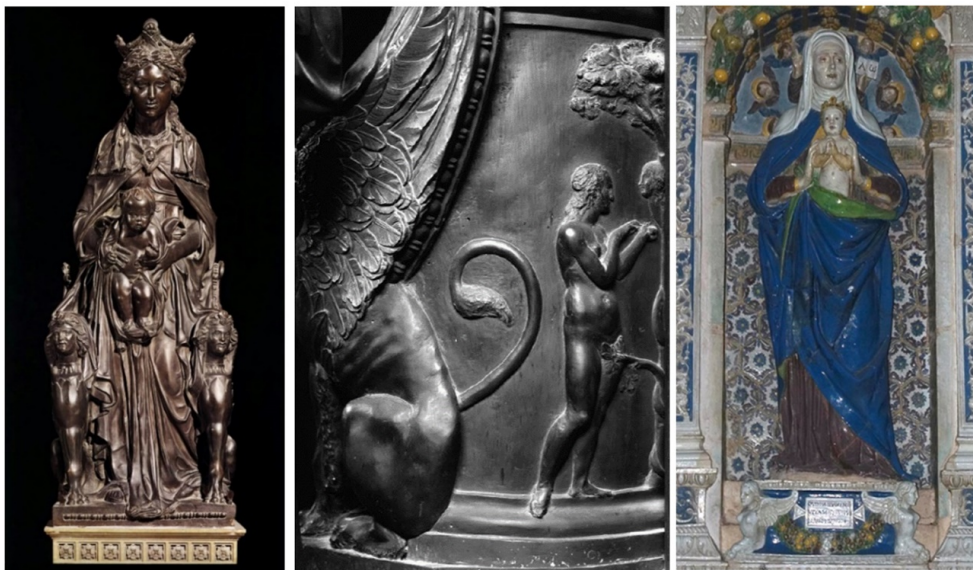
[fig.20a] *Madona entronada sobre leões*. Proveniente de Skarbimierz (Polónia). 1350-1360. Museu Nacional de Wrocław. Crédito: Museum Narodowe Wrocław; [fig.20b] *Vierge à démon*. Escultura em Landudal (França), igreja de Notre-Dame-de-Populo. Crédito: J.-Yves Cordier; [fig.20c] *Santana Trina*. Madeira policromada; h; 132 cm. Séc. XV (?). Igreja de St. Hernin. Crédito: J.-Yves Cordier.

Como demonstrou S. Cohen, nos séculos XIV e XV, a associação humano-animal em metáforas ligadas a ideias de pecado ganha novas formas de expressão artística, especialmente em círculos franciscanos⁸⁹. Uma representação da *Sedes Sapientiae* em que um acento fantasista vem do trono ladeado por esfinges foi realizada por Donatello (1386-1466) para uma das mais influentes casas franciscanas de todos os tempos: a basílica do Santo, em Pádua [fig.21a], onde atuou Della Rovere antes do sólio papal. Nessa escultura, as esfinges têm membros e corpo de leão e asas que se mostram na parte lateral do trono [fig.21b]. S. McHam analisa os discursos de Della Rovere e os de seus teólogos em relação à iconografia

deixam dúvidas de uma datação anterior, possivelmente do século XV. Disponível em <<http://www.lavieb-aile.com/article-sainte-anne-trinitaire-saint-hernin-29-109644558.html>> acesso em 22 set. 2019.

⁸⁹ COHEN, *op. cit.*, p. 41.

dessa obra e identifica nas figuras de Adão e Eva, no fundo, uma alusão à proclamação do franciscano de que “por meio da intercessão da Virgem Imaculada a humanidade poderia recuperar o estado de graça perdido através do pecado de Adão e Eva”⁹⁰.



[fig.21a] Donatello. *Madona e Menino*. c.1448. Bronze, h: 160 cm. Basílica de Santo Antônio, Pádua, Itália; [fig.21b] det. da escultura representada à fig. 74. Fonte: S. Mcham. “Visualizing the Immaculate Conception...”. *Renaissance Quarterly*, vol. 69, 2016, p. 845, fig.5; [fig.21c] Giovanni della Robbia (1469-1529). *Santana apresentando a Virgem Imaculada a S. Francisco e S. Antônio de Pádua*. 1514-1517. Terracota vidrificada. San Lucchese.

Cohen destaca ainda outras duas obras de comitência franciscana que, no início do século XVI, incluem figuras híbridas sob os pés de Maria e Ana: a *Madona das harpias*, de Andrea del Sarto, em que seres monstruosos decoram o pedestal elevado, e um altar de Giovanni della Robbia, no qual Santana é apresentada de pé sobre um pedestal ladeado de híbridos femininos, segurando a pequena Maria [fig.21c]. Lembrando que a

⁹⁰ MCHAM, S. “Visualizing the Immaculate Conception. Donatello, Francesco della Rovere, and the high altar and choir screen at the church of the Santo in Padua”. *Renaissance Quarterly*, vol. 69, 2016, p. 843.

iconografia da Conceição só será definida na Espanha do século XVII⁹¹, os elementos monstruosos nessas obras dão novo corpo à ideia do pecado original que, tradicionalmente representado pela serpente ou pelo dragão, é subjugado no instante da conceição imaculada de Maria. Assim, é aceitável que Ana partilhasse iconografia e significado.

Conclusão

Sobre as *Santanas bolo de noiva* paulistas, três conclusões podem ser avançadas de imediato a partir do que acima se expôs: (1) que elas guardam estreita relação com o debate imaculista entre os séculos XV e XVI; (2) que elas dependem de um modelo formal cujas fontes reinterpretam o antigo em chave grotesca; (3) que o seu protótipo europeu, não localizado, deve ter sido elaborado na primeira metade do século XVI, em ambiente erudito e litúrgico, muito provavelmente italiano ou espanhol e possivelmente franciscano.

O grau de complexidade formal e simbólica das imagens do grupo “bolo de noiva” evidencia a impossibilidade de essas peças terem sido concebidas em São Paulo. Que as imagens eruditas realizadas nesse tempo no planalto de Piratininga fossem importadas é um dado passivo⁹². Acreditamos que essas Santanas sejam fruto da reinterpretação sucessiva, em barro, de um protótipo europeu escultórico⁹³ trazido do velho continente por missionários das ordens religiosas que aqui aportaram entre o final do século XVI e o início do XVII, entre os quais os franciscanos. Esse modelo que chegou a São Paulo devia ser ibérico e talvez já fosse, ele próprio, uma derivação. As primeiras peças aqui modeladas que interpretaram o(s) protótipo(s) europeu(s) deram início à tipologia paulista, permanecendo por muito

⁹¹ COHEN, *op. cit.*, p. 42.

⁹² LEMOS, 1999, *op. cit.*, p. 14, 31; ETZEL, 1970, p. 29.

⁹³ Pensamos também a possibilidade de um modelo gravado, mas pela condição intrínseca de multiplicação das gravuras, já o teríamos encontrado.

tempo como modelos exclusivos, replicados indefinidamente⁹⁴.

Os franciscanos chegam a São Paulo em 1532, acompanhando Martim Afonso na fundação das vilas de S. Vicente e Piratininga. O frei Francisco dos Santos é considerado o primeiro mestre imaginário de sua ordem atuando no Brasil, a partir de 1585. Ele trabalhou no litoral, da Paraíba ao Rio de Janeiro, e teria produzido toda a sua obra em cerâmica, deixando discípulos, “anônimos, que forniram altares de toda a costa franciscana e o planalto paulista, sobretudo entre 1650 e 1680”. Oliveira R. Neto já se referia a uma “escola franciscana”⁹⁵, mencionando peças feitas por esse frei no fim do século XVII.

A técnica do barro que caracteriza as peças “bolo de noiva” é uma peculiaridade da produção escultórica paulista⁹⁶ e foi vinculada a uma tradição barrista indígena, inclusive do Vale do Paraíba⁹⁷. A. Amaral diz que

em SP existia, no século XVII – com precedentes do século XVI –, uma tradição de imaginária em barro cozido. [...] na Capitania de São Vicente, onde se localizava a então Vila de São Paulo, com menor contato com a metrópole, se estabeleceu, premida pelo maior distanciamento, a tradição popular da imagem de barro – cozido ou cru –, baseada sempre nessa fábrica nos modelos eruditos aqui repetidos em dezenas de exemplares⁹⁸.

E foi nesta técnica que trabalhou o mais importante escultor dos primeiros tempos paulistas: o beneditino frei Agostinho de Jesus, um carioca nascido

⁹⁴ LEMOS, 1970, *op. cit.*, p. 11.

⁹⁵ NETO, P. Oliveira R. “Santos de barro paulistas no século XVII”. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, IEB-USP, n. 4, 1968, p. 25.

⁹⁶ LEMOS, 1999, *op. cit.*, p. 36.

⁹⁷ ETZEL, 1970, *op. cit.*, p. 25.

⁹⁸ AMARAL, *op. cit.*, p. 231.

por volta de 1600, que morou em Salvador, onde se acredita tenha aprendido a modelar o barro com o português Agostinho da Piedade⁹⁹. Ele teria trabalhado em São Paulo e Parnaíba e influenciado “um grande número de escultores”¹⁰⁰.

Ainda sobre o barro e sobre os franciscanos, D. Sala acredita na possibilidade de terem sido eles os primeiros a exercer o ofício de “moldar as imagens em barro nas terras vicentinas do Brasil”, supondo uma tradição franciscana da modelagem do barro em solo paulista e circunscrevendo-a ao século XVI. Sala crê na existência de oficinas laicas e que a escultura em barro devia ser praticada “nas mesmas olarias onde se faziam telhas, tijolos, cuias, etc., tudo que necessitava de um forno para queimar”, e relata a primeira notícia de um forno na vila de São Paulo em 1575¹⁰¹.

Quanto ao original europeu do qual derivaram as peças “bolo de noiva”, não se pode descartar a possibilidade de que tenha vindo na bagagem de colonizadores laicos. Pedro Paes Leme escreve em sua *Nobiliarchia Paulistana histórica e genealógica* que “em 1590, o castelhano Allonço Pellaes foi o primeiro fundador da capela de Santa Anna no termo da vila de São Vicente, com a glória de ser esta capela a primeira que no Brasil se erigiu para culto e veneração desta prodigiosa santa”¹⁰². A partir deste trecho, no qual se assinala que a primeira capela dedicada a Santana no Brasil surgiu em território paulista por obra de um espanhol, torna-se plausível a ideia de que uma imagem da santa pudesse tê-lo acompanhado.

⁹⁹ SILVA-NIGRA, C. M. **Os dois escultores frei Agostinho da Piedade – frei Agostinho de Jesus e o arquiteto frei Macário de São João**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1971, pp. 61-63.

¹⁰⁰ Esses dados têm sido repetidos pela historiografia, inclusive a recente, mas são questionados, com bons argumentos, por SALA, D. “A coleção Ladi Biezus no Museu de Arte Sacra de São Paulo”. In: **Mestres santeiros paulistas do século XVII na coleção Santa Gertrudes**. São Paulo: Cult Arte e Comunicação, 2016, pp. 26-41.

¹⁰¹ SALA, *op. cit.*, pp. 26-28.

¹⁰² ETZEL, 1970, *op. cit.*, pp. 44-45.

Oliveira R. Neto, a seu turno, menciona uma “belíssima imagem seiscentista de barro”, representando Santana Mestre, vinda de uma capela particular de Araçariçuama, nos arredores de São Paulo, com 45 cm de altura, com características de vestuário e penteado espanhol¹⁰³. A procedência espanhola é de se considerar, em especial se se levam em conta os tempos da União Ibérica (1580-1640) e o trânsito de hispânicos “do Rio da Prata, do Chaco, dos vários povos das Missões” e “que uma capela do mundo hispânico está lá em São Roque, ostentando inclusive, em seu interior, a águia bicéfala dos Felipes de Espanha”¹⁰⁴.

Dos dezoito exemplares “bolo de noiva” aqui apresentados, quatro estão no Campo das Vertentes (MG) [figs.3a, 5a-5c], um em Parati (RJ) [fig.2c] e um em Salvador (BA) [fig.3b]. Os demais, entre os que localizamos, encontram-se em coleções paulistas, e sua documentação, quando existente, aponta procedências variadas em torno da capital e no Vale do Paraíba, como já exposto. A obra furtada de Guaratinguetá [fig.6c] era de procedência local, e se acredita ter pertencido ao próprio frei Antônio de Sant’Anna Galvão. Neste ponto, pensamos se não haveria uma relação entre a casa concepcionista paulista cujo prédio foi projetado pelo frei arquiteto devoto de “Sant’Anna” e as duas imagens “bolo de noiva” que lá se encontram [figs.1a e 1c].

Sobre as peças localizadas em Minas, certamente são fruto do movimento bandeirante que desbravou a região a partir da última década do século XVII. Justamente de Guaratinguetá e Taubaté “partiam as bandeiras para Minas Gerais, e de lá ainda partiam as tropas para o comércio e transporte do ouro para Ubatuba e Parati”¹⁰⁵. Imagens tipicamente paulistas “desgarradas” foram encontradas, por exemplo, em Piranga, cidade fundada por bandeirantes oriundos de Taubaté¹⁰⁶. A escultura de Resende

¹⁰³ NETO, *op. cit.*, p. 24.

¹⁰⁴ LEMOS, 1999, *op. cit.*, p. 17.

¹⁰⁵ ETZEL, 1970, *op. cit.*, p. 25.

¹⁰⁶ ETZEL, 1970, *op. cit.*, p. 28.

Costa [fig.3a] provém da capela da fazenda Campos Gerais, outrora de propriedade do inconfidente José de Resende Costa (1730-1798), a quem se acredita ter pertencido. Esta pode ser aproximada estilisticamente de uma das peças em coleção privada [fig.2a].

No citado movimento de comércio e transporte do ouro para Parati que partia do Vale do Paraíba se explica facilmente a presença da peça do MAS dessa cidade: “porque é o porto de mar aonde acode a gente de todas aquelas vilas do sertão, como são a de Guaratinguetá [...] Taubaté e Jacareí. Todas essas vilas da serra acima descem ao porto daquela vila a buscar o necessário [...] aqui descem vários moradores das Minas do ouro com ele a fazer negócio, e por aqui sobem muitos dos que vão do Rio de Janeiro para as mesmas Minas”¹⁰⁷.

A obra mais distanciada de São Paulo, no MAS-UFBa em Salvador [fig.3b], chegou a nos sugerir a hipótese de uma relação com os barristas do entorno de frei Agostinho da Piedade, o que poderia assinalar um referencial mais seguro para a gênese do grupo em terras paulistas. Levando em conta sua presença em Salvador, chegamos a considerar a possibilidade de influência dos marfins indo-portugueses que alcançavam a Bahia pela Carreira das Índias¹⁰⁸. No entanto, um documento conservado no museu, de autoria de D. Clemente M. da Silva-Nigra, datado de 1960 e assinado do Rio de Janeiro, tratava da aquisição da peça, sugerindo que a mesma se encontrava naquela cidade. Concluimos que o isolamento paulista e uma produção possivelmente monástica devem ter cuidado de limitar a expansão geográfica dessa iconografia, que se desenvolve de forma endógena entre o Vale do Tietê e o do Paraíba e nunca conhecerá, até onde sabemos, a popularização.

Quanto ao chamado “Mestre Bolo de noiva”, a recente pesquisa de T. Gayean trouxe à luz o nome do imaginário vale-paraibano Manuel Antunes

¹⁰⁷ Frei Agostinho de Santa Maria (1729) *apud* SOUZA, Marina M. *Paraty. A cidade e as festas*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008, pp. 44-45.

¹⁰⁸ ANDRADE, *op. cit.*

da Rocha como uma possibilidade de identificação. Seus deslocamentos coincidem com as áreas de proveniência das peças: de pais taubateanos, casa-se em São Paulo em 1730, tem filhos nascidos em Sorocaba e atua em Guaratinguetá entre 1767 e 1772¹⁰⁹. Acreditamos que ele possa guardar relação com a reprodução da tipologia, porém num tempo posterior.

Referendamos Lemos, que diz que em São Paulo “coabitaram ecos da arte goticizante, manifestações renascentistas, a amostragem maneirista e variações infinitas do barroco. Dessa variedade eclética resultou uma produção singular”¹¹⁰, de forma que a única afirmação realmente convicta que podemos fazer sobre as *Santanas bolo de noiva* é a da sua absoluta originalidade. Em sua modéstia caipira, na solidão e na pobreza paulista, elas ainda são todas eruditas: falam de uma antiguidade perdida, reavida e transtornada.

Sobre os aspectos simbólicos, a análise dos atributos nos permite interpretá-los como alusivos ao pecado original e à sua remissão. Na parte inferior das obras, nos elementos de suporte do trono, concentram-se as formas ctônicas, as referências ao mal, à insensatez, ao diabo, ao disforme que encarna o pecado e a queda. Na porção intermediária, os frutos falam da regeneração individual ou coletiva, do sacrifício de Cristo pela redenção do homem ou aludem ao refrigério do Paraíso, em simples evocação. Na parte superior e no coroamento, querubins ligam o terreno ao celestial, e o Espírito Santo repousa sobre a cabeça de Ana, a própria Graça. No livro aberto, por fim, a pequena Maria acaba de conhecer o seu destino.

¹⁰⁹ GAYEAN, T. V. **A talha da matriz de Santo Antônio de Guaratinguetá: o Rococó carioca no Vale do Paraíba paulista**. Trabalho de Conclusão de Curso, ICHS-UFOP. Mariana, 2018, pp. 49, 68.

¹¹⁰ LEMOS, 1999, *op. cit.*, p. 123.