

# Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,  
Rio de Janeiro,  
Museu Imperial, Petrópolis, RJ  
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:  
Roberto Conduru  
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de  
**Identidades locais  
na arte colonial  
brasileira**

## Santana Mestra e seu trono em miniatura

Angela Brandão  
UFJF

### **Resumo**

Tronos em miniatura estiveram associados à Santana Mestra na arte brasileira, uma das invocações mais correntes no contexto mineiro colonial, por ser padroeira dos mineradores e carpinteiros. Sua representação em móvel de honra resultava do trabalho dos artífices da madeira. O trono indicaria a idade avançada e o papel de Santana como mestra, além de enaltecer os ofícios da madeira. Observam-se exemplos desta iconografia para perceber formas de tratamento da pequena e solene peça de mobília.

### **Palavras-chave**

Santana Mestra, arte brasileira colonial, mobiliário brasileiro.

### **Abstract**

Miniatures of thrones was associated to Saint Anne in Brazilian art, one of the most current invocations in the colonial period in Minas Gerais, because she was the patroness of miners and woodcraftsmen. Her representation seated in an honor chair could present, at the same time, her advanced age, her role as master and the delicate work of the woodcraftsmen. Here we observe examples of this iconography to consider different forms of the little and solemn piece of furniture.

### **Key-words**

Saint Anne, Brazilian art, Brazilian furniture.

Entre as representações de móveis de honra, no contexto da arte mineira do século XVIII, encontram-se, em miniatura, os tronos associados à iconografia de Santana Mestre. Esposa de São Joaquim, mãe de Maria, Santana foi inicialmente objeto de devoção no Oriente, tendo sido consagrada em Constantinopla no ano 500. No Ocidente, no entanto, Santana passou apenas a ser reverenciada depois do século VIII. O *Novo Testamento* não identificava, em nenhum momento, os pais da Virgem Maria, cujos nomes, Ana e Joaquim, apenas eram mencionados em textos apócrifos, como o *Protoevangelho* de Tiago, o *Evangelho de Pseudo-Mateus* e o *Evangelho da Natividade de Maria*. Por volta do século XII, a devoção a Santana foi oficializada na liturgia romana, embora sua festa tenha sido instituída em 1481, pelo Papa Sixto IV. Na arte ocidental, a partir do século XV, começam a aparecer várias representações de Santana, baseadas especialmente em episódios da *Legenda Áurea*<sup>1</sup>.

Em conjuntos escultóricos, Santana foi comumente associada às imagens de São Joaquim ou ao lado da Virgem e do Menino Jesus. Especificamente em Portugal – e no Brasil a partir do século XVII – a representação de Santana está quase sempre associada à cena da Educação da Virgem (como Santana Mestre), na qual a Mãe de Maria, raras vezes de pé e mais comumente sentada em rica poltrona ou cadeira de espaldar alto, estende à Menina um livro aberto. Como Santana Mestre, portanto, na cena da Educação da Virgem, Ana foi representada de pé com um livro nas mãos ao lado de Nossa Senhora Menina, sobretudo no nordeste do Brasil e sul de Portugal; ou sentada com o livro nas mãos e a Virgem Menina de pé, a seu lado, como foi mais usual no norte de Portugal e em Minas Gerais<sup>2</sup>.

No Brasil Colonial, a devoção a Santana esteve relacionada à vida dos engenhos: Santana era uma mãe que ensinava o Catecismo, a Senhora da Casa Grande, a esposa do Patriarca. Em Minas Gerais, onde a colonização se fundamentou na mineração, o culto a Santana disseminou-se largamente, sendo considerada padroeira dos mineradores. A invocação de Santana Mestre foi considerada entre as dez invocações e, portanto, entre as dez representações de santos mais correntes no contexto da arte mineira colonial<sup>3</sup>. Isso se deveu, certamente, ao fato de ter sido adotada como padroeira dos mineradores.

Contudo, foi também tomada como padroeira dos carpinteiros, e estendida sua devoção aos marceneiros. Parece sugestiva a hipótese de que, num universo de sobreposição das atividades de ofícios semelhantes, onde muitos indícios apontam que carpinteiros dedicavam-se freqüentemente a encargos de arcanaria e vice-versa<sup>4</sup>, onde havia o agrupamento de ofícios semelhantes sob uma mes-

1 TAVARES, Jorge Campos. *Dicionário de Santos*. Porto: Lello & Irmãos, 1990. p. 18. ÁVILA, Cristina e TRINDADE, Silvana Cançado. A Geografia do Sagrado nas Minas Colonial. In *Oratórios da Fé. Oratórios Brasileiros*. Coleção Angela Gutierrez. S/l: Formato, 1994, p. 11-13. Ver também *Museu de Arte da Bahia*. São Paulo: Banco Safra, 1997, p. 181. e ALVES, Célio Macedo. Um Estudo Iconográfico. In COELHO, Beatriz. *Devoção e Arte. Imaginária Religiosa em Minas Gerais*. São Paulo; Edusp, 2005. pp. 74-75.

2 ÁVILA, C. e TRINDADE, S.C. op.cit. p. 11.

3 ALVES, Célio Macedo. Quantidade de Imagens por invocação. In COELHO, Beatriz. Op. cit., p. 89. A partir do inventário realizado entre 1986 e 2002 Santana Mestre aparece como a oitava invocação com maior número de representações.

4 *Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sepre leal cidade de Lixboa –1572. Publicado e*

ma “bandeira”, pudessem os artesãos, especializados em trabalhar com madeira, compartilhar uma padroeira em comum, ao lado de São José. Cabe refletir sobre a possibilidade de que, em se tratando da padroeira de carpinteiros e marceneiros, a representação de Santana Mestra sentada em móvel de honra também exigiria que se executasse, com capricho e orgulho, o móvel como resultado do trabalho elaborado pelos artífices da madeira. O trono em miniatura teria, aqui, uma soma de sentidos: enaltecer a idade avançada de Santana e seu papel como mestra de Maria e, ao mesmo tempo, elogiar o ofício dos carpinteiros e marceneiros, seus devotos.

De acordo com as tradições dos grêmios da Idade Média, os artistas-artífices eram divididos em doze corporações, segundo sua profissão. Com o tempo, esses grêmios foram acrescidos da devoção religiosa, transformando-se então em irmandades ou confrarias. A partir de então, os diversos ofícios agruparam-se em doze “bandeiras”, representadas cada uma delas por um santo patrono. Maria Helena Flexor já havia indicado o sistema de organização dos artesãos em Salvador sob um sentido tanto profissional quanto religioso<sup>5</sup>. Jeaneth Xavier Araújo refere-se à organização do trabalho artesanal em Portugal como um modelo adotado na Colônia. Entre os indícios da permanência das tradições corporativistas no Brasil setecentista, está justamente a integração dos oficiais mecânicos em associações de caráter cívico, conhecidas pelo nome de bandeiras e em irmandades, de caráter religioso<sup>6</sup>.

A observação da iconografia de Santana Mestra, representada em móvel de honra miniaturizado, soma-se ao problema da atribuição a um escultor, Antônio Francisco Lisboa, do feitiço de um trono episcopal em tamanho real e de um conjunto de cadeiras, pertencentes ao *Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana*, sendo que uma das cadeiras, apenas, pertence ao *Museu da Inconfidência de Ouro Preto*. Antes de analisar as imagens de Santana Mestra, com seu trono em miniatura, realizadas pelas mãos do mesmo artista, cabe observar alguns exemplos no conjunto desta iconografia no Brasil colonial, com o intuito de perceber as diferentes formas de tratamento da pequena, mas solene peça de mobília.

---

*prefaciado pelo Dr. Vergílio Correia. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926. É importante notar como no Regimento que vigorava desde o século XVI havia certas sobreposições entre as atividades dos carpinteiros de carpintaria “delgada”, marceneiros, entalhadores e escultores. A imprecisão e a longevidade da legislação, assim como sua aplicação na colônia distante, seriam motivos suficientes para a sobreposição das tarefas entre os distintos ofícios da madeira.*

- 5 FLEXOR, Maria Helena. *Oficiais Mecânicos da Cidade de Salvador*. Salvador: Prefeitura Municipal/ Departamento de Cultura, 1974.
- 6 “De acordo com as tradições dos grêmios da Idade Média, os artistas/artífices eram divididos em 12 corporações, segundo sua profissão (...). Com o tempo, esses grêmios foram acrescidos da devoção religiosa, transformando-se então em irmandades ou confrarias. A partir de então os diversos ofícios agruparam-se em doze bandeiras, representadas cada uma delas por um santo patrono”. A autora refere-se à organização do trabalho artesanal em Portugal, modelo adotado na Colônia. ARAÚJO, Jeaneth Xavier. A pintura de Manoel da Costa Ataíde no contexto da época moderna. In CAMPOS, A.A. (org.) *Manoel da Costa Ataíde. Aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005, p. 35. “(...) constitui ainda um indício da permanência das tradições corporativistas no Brasil setecentista a integração dos oficiais mecânicos às associações de caráter cívico conhecidas pelo nome de bandeiras e às irmandades, de caráter religioso. As primeiras (...) eram formadas pela agregação de diversos ofícios sob a custódia de um santo padroeiro (...)” OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003, pp. 178-179.

As representações da Santa Mestra sentada mantiveram, no século XVIII, a utilização do trono como miniatura de uma cadeira, geralmente de braços, de espaldar alto e recortado, pintada de vermelho com as bordas douradas. Mas não foi esta a única forma de miniaturizar o móvel de assento, ocupado por Santana, utilizada pelos escultores no XVIII brasileiro.

Parece ter havido, basicamente, três caminhos adotados pelos criadores de imagens de Santana no momento de conceber o pequeno assento de honra, adequados ao nível de erudição da peça, sem necessária ordem cronológica. O primeiro caminho seria o da estilização de uma cadeira, uma solução inteligente para o escultor que dominasse pouco a linguagem do mobiliário, criando um móvel simbólico para o conjunto da representação do grupo escultórico. Esta tendência à simplificação foi reforçada no século XIX, na esteira da crescente popularização de imagens realizadas por santeiros anônimos.

O segundo caminho seria a adoção de miniatura de uma cadeira real de uso corrente, embora representada sem efeitos de luxo, estariam adequadas, em pequenas dimensões, às cadeiras de estilo nacional-português, portanto como réplicas em miniatura de cadeiras de sola do XVII, de linhas retas. O terceiro caminho, assim com o anterior, reproduziria em miniatura uma cadeira real, no entanto mais adequada ao estilo de mobiliário do século XVIII, D. João V ou D. José I, datando e enaltecendo o caráter de luxo e fazendo ressaltar o assento, como um trono, no conjunto escultórico.

Como exemplos da solução adotada em tornar o trono um objeto mais simbólico que real, podemos mencionar uma pequena peça de quinze centímetros em barro cozido, policromado e dourado, do século XVIII baiano. Aqui, o trono quase se esconde por trás da imagem predominante de Santana e não chega nem mesmo a emoldurá-la<sup>7</sup>. Há uma Santana no *Museu do Ouro*, em Belo Horizonte, datada da primeira metade do século XVIII, sentada sobre uma cadeira de braços fortemente estilizada, o recorte do espaldar, a ausência de talha (apenas sugerida por uma barra de pintura dourada), a disposição irreal das pernas e braços da cadeira indicam um desconhecimento ou desinteresse por parte do escultor em relação a um móvel verdadeiro<sup>8</sup>. Da mesma forma, serviriam como exemplos de tronos estilizados os de outras Santanas do contexto setecentista mineiro, atribuídas, respectivamente, a Vieira Servas e ao Mestre de Piranga<sup>9</sup>.

O segundo caminho de representação, o de uma cadeira de linhas retas, pode ser observado numa das Santanas Mestras do *Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana*. Aqui ela aparece sobre uma perfeita miniatura de cadeira de sola em estilo nacional português. É também o caso de uma Santana classificada como de Escola Maranhense do século XVIII, proveniente do *Museu de Alcântara*. A Santa está disposta em cadeira sem braços, uma réplica de cadeira de uso comum, sem qualquer indicação de luxo<sup>10</sup>.

7 *Museu de Arte da Bahia*. São Paulo: Banco Safra, 1997, p. 175.

8 *Arte Barroca. Mostra do Redescobrimento*. São Paulo: Fundação Bial de São Paulo, 2000, p. 135.

9 *Aleijadinho e seu tempo: fé, engenho e arte*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006, pp. 179 e 201.

10 *Arte Barroca. Mostra do Redescobrimento*. Op. cit., p. 200.

A terceira possibilidade de representação de um trono, mais corrente, denota uma grande preocupação por parte dos escultores tanto em enaltecer o aspecto honorífico da mobília como de demonstrar um conhecimento atualizado de móveis de luxo do século XVIII, com dimensões proporcionais às de um móvel verdadeiro, com sugestões de talha emoldurando o encosto e sugerindo estofamento. Poderia ser um exemplo o da Santana Mestra da segunda metade do século XVIII do *Museu do Estado de Pernambuco*. Aqui, a cadeira sem braços, de espaldar bastante elevado, com pernas em cabriolé de joelheiras cheias e entalhadas, emoldurada de dourado com uma pesada talha no alto do espaldar reflete, tardiamente, uma mobília joanina, ainda barroca, sem qualquer indicação da leveza do mobiliário rococó<sup>11</sup>. Já a sutileza com que um escultor baiano, da também segunda metade do século XVIII, executou a moldura do trono de sua Santana, dando a exata sugestão do predomínio das partes lisas em oposição à talha rasa, concentrada no alto do espaldar, indica já o conhecimento e o domínio do vocabulário da mobília rococó, sugerindo ainda o estofamento em tecido vermelho<sup>12</sup>.

Essa idéia de atualidade, por parte do escultor, em adequar o objeto associado à imagem de devoção ao estilo de móvel corrente, parece bastante sugestiva numa peça como a Santana Mestra portuguesa, pertencente ao *Museu de Arte Sacra de São Luís* do Maranhão, em madeira policromada e dourada. Aqui, o escultor português de final do século XVIII atualizou a cadeira de Santana adequando-a, perfeitamente, ao estilo da época, Dona Maria I, com a fina guirlanda de flores contornando o encosto ovalado e estofado<sup>13</sup>.

Se retornarmos ao problema da atribuição de um conjunto de móveis a Antônio Francisco Lisboa, levando em consideração seu cuidado em executar as cadeiras em miniatura para as imagens de Santana Mestra, associadas a suas mãos e de sua oficina, vemos que, mesmo em diferentes medidas, estas miniaturas se mantêm de modo uniforme dentro do terceiro caminho que grosseiramente sugerimos. Em outras palavras, nas seis imagens de Santana associadas ao nome de Antônio Francisco Lisboa, os pequenos tronos foram sempre executados com preocupações de miniaturizar um móvel de fato, com características estilísticas ao mobiliário próprio ao século XVIII, ora com elementos do barroco, ora do rococó. Não obstante as razões que teriam levado o escultor a dedicar-se a esta iconografia, provavelmente motivado por encargos específicos, é provável que o fato de Santana ter sido adotada como padroeira dos carpinteiros e marceneiros sugerisse um zelo especial ao conceber o móvel sobre qual se sentaria. Perdoe-se o anacronismo: era metalinguagem. De qualquer forma, se observarmos o conjunto da obra do escultor, vemos que a imagem de Santana Mestra foi a mais representada em sua esfera de atuação. Para Márcio Jardim: “É a padroeira dos marceneiros e carpinteiros, assim como São José, e daí se entende tê-la Antônio Francisco Lisboa representado tantas vezes e com tanto brilho<sup>14</sup>”.

11 Ibid. p. 154.

12 *Museu de Arte da Bahia*. Op. cit., p. 177.

13 *Arte Barroca. Mostra do Redescobrimento*. Op. cit., p. 83.

14 JARDIM, Márcio. *Aleijadinho, Catálogo Geral da Obra*. Belo Horizonte, RTKF, 2006, p. 86.

A primeira das Santanas atribuída a Aleijadinho encontra-se no *Museu do Ouro de Sabará*, datada entre 1778 e 1779 – portanto do mesmo período em que, aproximadamente, o escultor teria realizado os móveis para o quarto bispo de Mariana – era proveniente de um altar lateral da Capela de Nossa Senhora do Pilar do *Hospício da Terra Santa* de Sabará. Trata-se de uma perfeita miniatura de trono e guarda semelhantes com a dinâmica do recorte do espaldar e com o entrelaçamento entre a moldura, as rocalhas e as flores, utilizados para a decoração do cadeirão episcopal do Museu de Mariana. Apresenta, ainda, um domínio por parte do escultor, do repertório da talha rococó aplicada ao móvel, como a ideia de usar os vazados em oposição aos “cheios”<sup>15</sup>.

A segunda Santana a ser lembrada pertence à *Coleção Renato Whitaker* e é datada aproximadamente do mesmo período, após 1775<sup>16</sup>. Neste assento adotou-se a mesma ideia da Santana mencionada anteriormente, um grande encosto estofado e coroado com rocalhas e elementos vazados, embora aqui o espaldar não tenha recortes como no caso anterior.

O terceiro exemplo, considerado como obra de Antônio Lisboa e ajudantes, pertencente à coleção particular no Rio de Janeiro e datada entre 1791 e 1812, aproxima-se ligeiramente de uma estilização maior do trono, embora as volutas dos braços e o cabriolé das pernas tenham sido tratados com cuidado, o espaldar estofado não mereceu o requinte visto anteriormente na execução da talha em miniatura, mas apenas uma decoração simplificada<sup>17</sup>.

Outra das Santanas associada a Antônio Francisco Lisboa e sua oficina encontra-se no *Museu Arquidiocesano de Arte Sacra* de Mariana, datada entre 1791 e 1812. Considerada como obra de um de seus “bons oficiais”, a imagem provinha da Capela de Santana, matriz do arraial de Abre Campo. Embora o escultor tenha reduzido a altura do espaldar, aumentando o peso da talha, conserva a mesma intenção de enobrecer o móvel de assento e de atualizá-lo de acordo com a mobília da segunda metade do XVIII, sem recorrer à leveza dos vazados<sup>18</sup>.

Dois outros exemplos relacionados à oficina de Antônio Francisco Lisboa são a Santana Mestreira do *Museu de Arte Sacra de São Paulo* e a Santana da *Capela de Santana* do Distrito de Antônio Dias, em Ouro Preto. Em ambas, o oficial adotou um novo tipo de mobília não empregado nos exemplos anteriores, uma cadeira de braços com espaldar sem estofamento, mas recortado com tabela central também vazada. A cadeira da Santana do *Museu de Arte Sacra de São Paulo* é uma perfeita miniatura de um móvel corrente do estilo Dom José I<sup>19</sup>.

Por outro lado, a imagem da Capela de Santana tem uma estranha cadeira, com pernas muito baixas e grossas, e espaldar muito recortado. Tal “estranheza” deve-se a que, embora inspirado num móvel verdadeiro, o escultor tenha ampliado em demasia para os lados a moldura do espaldar, afastando-o

15 OLIVEIRA, M.A.R.; SANTOS FILHO, O.R. e SANTOS, A.F.B. *O Aleijadinho e sua oficina. Catálogo das Esculturas Devocionais*. Op. cit., pp. 70-71.

16 Ibid. pp. 94-95.

17 Ibid. pp. 256-257.

18 Ibid. pp. 262-263.

19 Ibid. idem.

num vazio desproporcionado, da tabela central. Mas parece sugestivo o interesse do artista em reforçar esse novo aspecto, muito atual, dos móveis: o sentido de leveza física e visual que os encostos vazados proporcionariam às cadeiras do século XVIII.

As desproporções, as estranhezas, as sobreposições entre os estilos de mobília Dom José I e Dom João V, enfim, o conjunto de ajustes utilizados pelos escultores tanto para demonstrar a sabedoria de Santana no momento da Educação da Virgem quanto para enaltecer a profissão de seus devotos, carpinteiros e marceneiros, este conjunto de ajustes não parece muito distante daquele que teria sido aplicado por Antônio Francisco Lisboa no momento de dar monumentalidade ao trono episcopal de Mariana, de conceber um trono em tamanho real. Este também parece concebido em estranhas proporções e em eficaz combinação entre o peso da talha barroca e a delicadeza da mobília rococó. Tratava-se também de um processo de miniaturizar a linguagem monumental das portadas em pedra sabão e de dar um sentido de atualidade estilística, de gosto francês, associada a certo conforto para sentar-se. A extrema capacidade de Antônio Francisco Lisboa em adaptar-se a diferentes expressões arquitetônicas e escultóricas, bastante exaltada pelos estudiosos de sua obra, sugere caminhos, para além de um problema de autoria, do fundamental diálogo entre as diversas formas artísticas.