

CRISTOS CRUCIFICADOS E A ESCOLA DO MESTRE PIRANGA

Qui, 20 de Dezembro de 2018 18:24

CRISTOS CRUCIFICADOS E A ESCOLA DO MESTRE PIRANGA

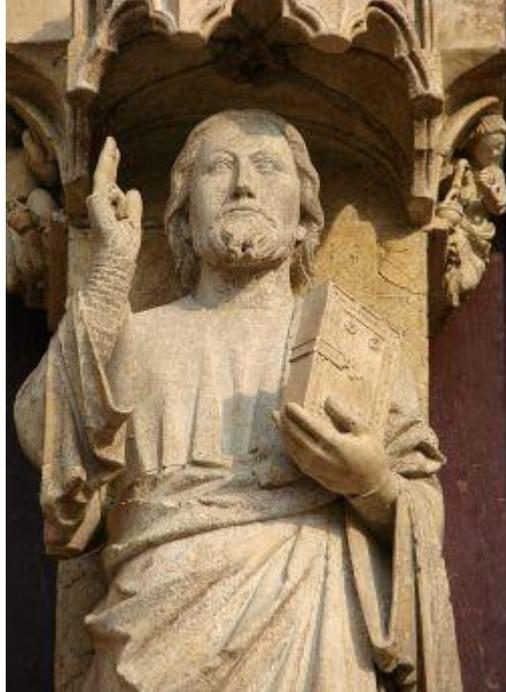
Adriano Reis Ramos



Dentre todas as iconografias da igreja católica, quiçá a mais apaixonante e de difícil interpretação seja a da figura de Cristo. Da mesma forma, no que tange à classificação estilística dessa categoria de imagem — incluída a identificação do período de sua confecção —, o pesquisador enfrenta dificuldades, pois dispõe de poucos elementos informativos para uma análise mais substancial comparada a outras iconografias religiosas. Nas imagens de Cristo, o pesquisador, para obter informações sobre o seu repertório estilístico, conta, basicamente, com a atitude física da composição, a expressão, os detalhes da cabeleira, barba e bigode, as demarcações da ogiva na altura do abdome e costelas, além das variações do perizônio com suas dobras e drapeados. No caso específico dos crucifixos, tem-se como importante aliada a cruz que, em muitos casos, municia o estudioso com preciosas informações a partir das diferenças entre ponteiras e bases e, ainda, em relação ao acabamento dispensado às duas peças de madeira que se cruzam.

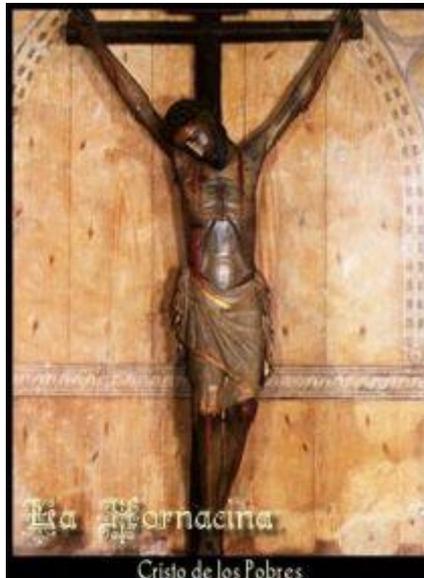
A representação artística da figura de Cristo no campo da escultura e da pintura ao longo dos anos passa, naturalmente, por transformações no que concerne à sua postura. Jacques Le Goff em seu *O Deus da Idade Média*, por exemplo, historia que

“... do culto a vários 'Deuses' na antiguidade tardia o homem passa a cultuar um único Deus, monótono, no medievo, um Deus perseguidor, que vigia, que pune, que tudo vê, o grande juiz...” (LE GOFF, 2007, p 38.)⁽¹⁾



No século XII, a representação de Deus na forma do Cristo, por outro lado, ocorre sem muitas emoções ou sofrimentos; trata-se de um Deus protetor, apresentado como uma majestade única, hirto e inacessível. Entretanto, foi no período gótico, quando os valores clássicos são retomados sob a influência da arte grega, que as representações de Cristo, e mais especificamente dos crucificados, ganham em vigor e expressividade. Segundo Bazin, os gregos

“libertaram o homem dos terrores primitivos, exprimiram o divino pelo sobre-humano, conferindo às forças sobrenaturais uma serenidade que, eximindo-os das vicissitudes da vida mortal, deles fazia verdadeiros Olímpianos”. (BAZIN, 1971, p 239)⁽²⁾



Talvez tenha sido a partir dessas considerações que o restaurador e pesquisador de obras de arte Jair Afonso Inácio, em suas aulas na Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP), mostrava dois estilos de escultura do Cristo e para tal se remetia à arte pré-cristã. Os que ele chamava de "Cristo Egípcio" eram aqueles mais naturalistas, mais humanos, sofridos, pois a escultura egípcia era vista como obra naturalista, animista, com corpos mais deformados, torcidos. Já os que ele indicava como "Cristo Grego" referiam-se àqueles idealizados, fortes, superiores ao sofrimento, uma espécie de semideuses. Isso valia também para a pintura: por exemplo, um Cristo de Matthias Grunewald (1470-1528), com suas distorções anatômicas, era por ele considerado egípcio, enquanto figuras similares elaboradas por Francisco de Goya (1746-1828) eram gregas.



Apesar de praticamente a grande maioria dos artistas em épocas e estilos distintos no continente europeu ter representado o Cristo Crucificado, foi, sem dúvida, na fase barroca que veio a ocorrer uma grande explosão na confecção e difusão dessas representações pelo mundo afora. Tanto na pintura quanto na escultura, renomados artistas da Itália — ou ali residentes — detiveram-se na criação de figuras de Cristo e de crucificados desde o Renascimento, com destaque para Leonardo da Vinci (1452-1519), Michelangelo (1475-1564), Tiziano (1473/90-1576), Rafael (1483- 1520), entre tantos outros, enquanto no período barroco essas representações ficaram a cargo de expoentes tais como Caravaggio (1571-1610), Rubens (1577-1640), Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) que, aliás, teve um busto de Jesus — *Salvator Mundi* —, hoje no convento de São Francisco dos Muros, exposto na Via Ápia antiga, em Roma, como a sua última obra.





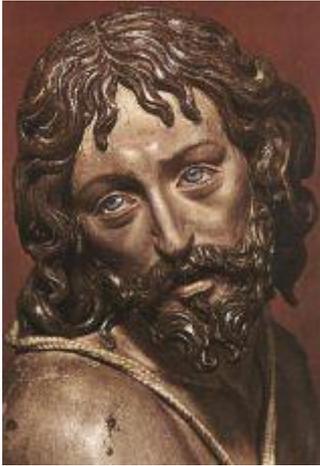
Na Espanha, exímios pintores do porte de Velásquez (1599-1660) ou os que lá residiram e atuaram como Gil de Siloé (1440-1501) — apenas para citar alguns dos seus artistas mais conhecidos mundialmente —, emprestaram sua maestria na retratação da figura do Cristo.





Contudo, as representações mais significativas ocorreram com o fenômeno dos passos processionais, feitos especialmente para a encenação da Paixão durante a Semana Santa, em que é utilizado todo um repertório de temas referentes à Paixão de Cristo. O crucificado, segundo Juan José Martín González, “é por excelência o símbolo do sacrifício da vida, elemento de identificação do cristianismo desde a sua origem” (GONZÁLEZ, 1993, p 11) ⁽³⁾. Na arte processional do barroco espanhol, vários são os escultores que se destacaram na confecção dos passos das diversas confrarias religiosas, mas os artistas de maior destaque foram Martínez Montañés (1568-1649) e Gregorio Fernández (1576-1636).

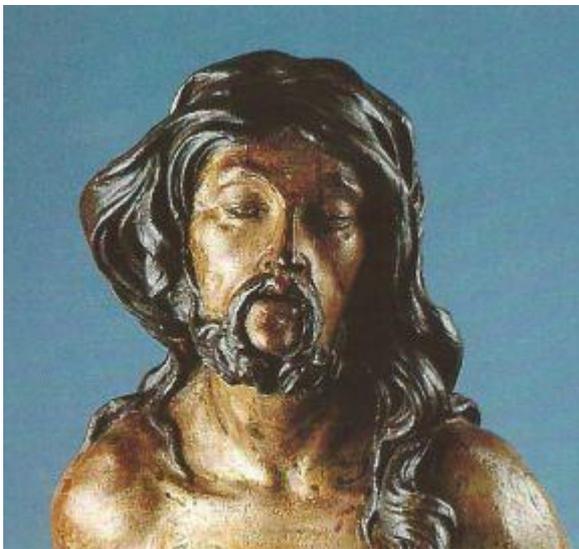




O primeiro, ativo em Sevilha,

“ ..vinha de formação mais classicista, desenha suas obras sob o domínio da harmonia entre o belo e o espiritual, enquanto Fernández, filho da cultura contrareformista de Felipe II, cria uma imagem religiosa a mais didática possível, longe das concepções puramente estéticas...” (del Rio, 1993, p 4.)⁽⁴⁾.

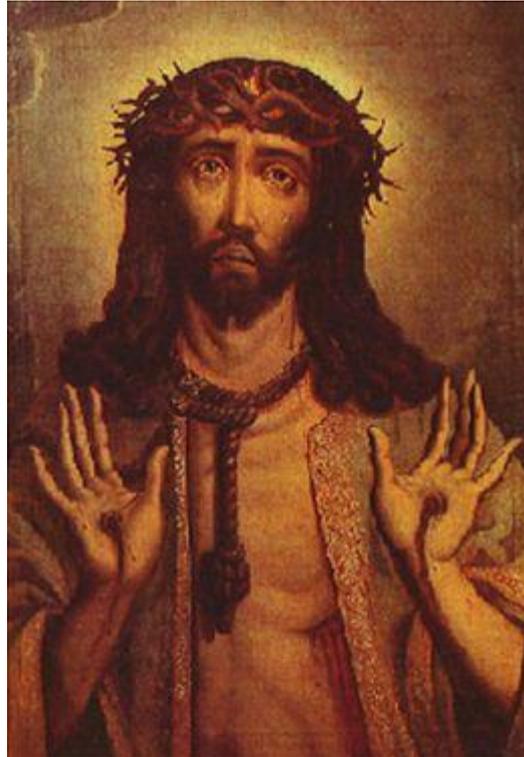
A obra de Gregorio Fernández, de caráter extremamente teatral, prima pelo exagero nas emoções das suas figuras antropomorfas. Seguramente que as observações inusitadas do professor Jair Inácio, anteriormente mencionadas, surgidas do seu profundo conhecimento da arte europeia, também podem ser adequadas às obras confeccionadas em nosso país e, mais especificamente, em território mineiro. Há uma enorme variedade de Cristos espalhados pelas igrejas seculares do nosso estado que ainda não foram objeto de um estudo que, certamente, resultaria em material de grande abrangência, haja vista as incontáveis variantes artísticas. Essas imagens foram inspiradas em dezenas de exemplares dos mais variados países e de épocas distintas, mas, talvez, os Cristos Crucificados de maior expressão aqui produzidos tenham sido inspirados, como será visto mais à frente, na obra do escultor português Francisco Xavier de Brito.



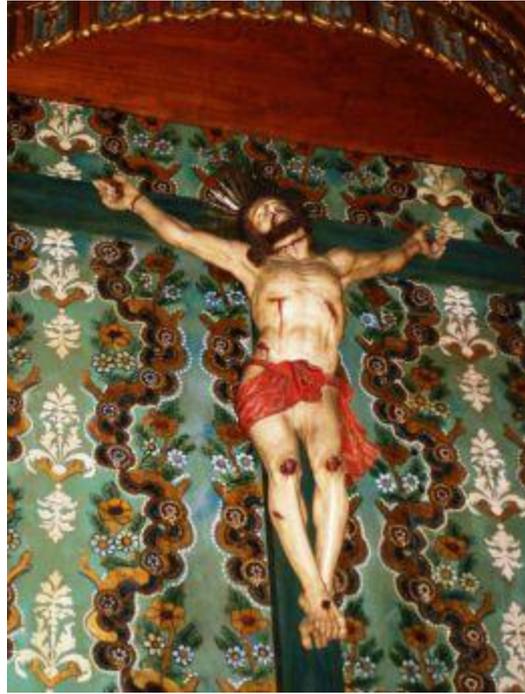
No entanto, mesmo que indiretamente, as características mais marcantes dos crucificados retratados no período barroco em solo brasileiro podem nos remeter aos seus similares executados pelo pintor Peter Paul Rubens e pelo escultor italiano Bernini e, ainda, pelos espanhóis Gregorio Fernández, já mencionado, e Alonso Cano (1601-1667), pintor, arquiteto e escultor nascido em Granada, cuja obra escultórica mescla, com extrema qualidade, elementos barrocos e clássicos. Acrescente-se que foi na Espanha que ocorreu a maior difusão dessas obras barrocas, fruto da investida contrarreformista da igreja católica, contando com excelentes artistas tanto no campo da pintura quanto no da escultura.



Supõe-se que a primeira representação pictórica da figura do Cristo feita em terras brasileiras tenha sido a tela intitulada *O Senhor dos Martírios*, datada de 1660, de autoria do Frei Ricardo do Pilar (1635-1700) e que se encontra no Mosteiro de São Bento na cidade do Rio de Janeiro.



Entretanto, muito possivelmente, em épocas anteriores, algumas esculturas de Cristo crucificado tenham sido executadas por artistas das ordens religiosas nas antigas cidades do litoral brasileiro. Sabe-se que a ordem beneditina foi a que mais contribuiu para a "barroquização" da arte tanto na Metrópole quanto na Colônia, com artistas da qualidade de Frei Agostinho da Piedade, português falecido na Bahia em 1661, que criou inúmeras obras de terracota, inclusive um crucifixo para o mosteiro de Olinda — único exemplar desse artista fora do território baiano —, e que se encontra no coro da igreja de São Bento daquela cidade. Outro beneditino que, seguramente, exerceu influência nas esculturas do Cristo crucificado que viriam a ser produzidas em solo brasileiro foi Frei Domingos da Conceição (1643-1718), responsável pela decoração interna do mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, onde há um crucifixo de sua autoria.



Em Portugal, existiam as corporações de ofícios para o exercício da profissão de escultor, sendo a mais conhecida A Casa dos Vinte e Quatro. Os mestres portugueses respeitavam uma série de regulamentações que foram copiladas no *Livro dos Regimentos dos Oficiais Mecânicos da mui nobre cidade de Lisboa, de 1752*. Para a obtenção de licença para o exercício da profissão, o artífice era obrigado a esculpir dois tipos distintos de figura em madeira, de 60 cm de altura cada uma, que viriam a ser um Cristo posto na cruz com seu calvário, e uma imagem de Nossa Senhora com o Menino Jesus no colo. Solicitava-se que ambas as peças mostrassem beleza nos rostos, formosura de mãos e boa invenção nos panos e cabelos. Deviam ser

“... feitas sem a presença de modelo, nem outra coisa por onde contrafaça [...] e depois de feitas as imagens os examinadores chamarão quatro oficiais imaginários que com eles as verão e achando que têm as partes que atrás se aprontam passarão ao dito oficial sua certidão para lhe ser feita sua carta como atrás está dito...”
SILVA NIGRA, 1950, p 12.) .⁽⁵⁾

Muitos autores afirmam que no Brasil não se verifica, como na Europa, o desenvolvimento de associações corporativas entre os oficiais mecânicos, à exceção de alguns casos isolados para pedreiros, carpinteiros e marceneiros. Por consultas às fontes cartoriais e camarárias, pode-se afirmar categoricamente que, embora muitos regulamentos tenham se transferido da Metrópole para a Colônia, principalmente com os mestres de ofícios portugueses, não foram muito usuais as licenças para oficiais das artes decorativas. Acredita-se, no entanto, que diante da inexistência dessas corporações e do pouco zelo por parte das Câmaras

locais em relação às artes mecânicas, especialmente no que se refere aos ofícios de entalhadores, escultores e pintores, estes buscaram, por meio das irmandades leigas — que realmente eram as contratadoras dos artífices —, um espaço consolidado que lhes permitia agrupar-se, regulamentar e fiscalizar a prática dos seus ofícios.

Apesar do grande número de crucifixos trazidos para o território aurífero, seja de Portugal ou de outras capitanias da colônia, incluindo-se as imagens indo-portuguesas, o modelo de representação das figuras de Cristo que, mais tarde, viria a ser adotado pelos escultores locais, foi seguramente influenciado pelo escultor português Francisco Xavier de Brito, advindo do Rio de Janeiro, mais precisamente da igreja de São Francisco da Penitência. Dono de um estilo ágil e de extrema dramaticidade, característica do período barroco da época joanina, Xavier de Brito foi quem imprimiu à arte exercida em solo mineiro, a partir da sua chegada a Ouro Preto por volta de 1740, as diretrizes básicas do que viria a ser depois o barroco mineiro. E é exatamente esse lado comovente da obra escultórica de Francisco Xavier de Brito que irá vigorar no cenário artístico da capitania, não só pelo cinzel de artistas consagrados como Aleijadinho, mas também pelas mãos de tantos outros artistas anônimos e das oficinas que proliferavam pelo território mineiro para atender às demandas de trabalho com o surgimento de novas construções religiosas.



No período barroco, as características mais marcantes na representação das figuras do Cristo crucificado podem ser observadas na sinuosidade da composição, na dramaticidade da expressão facial, na ondulação das mechas da cabeleira, barba e bigode, na excessiva movimentação das dobras e drapeados do perizônio e ainda no acentuado recorte ogival no abdome. Em Minas Gerais, as diferenças em relação a outras regiões da colônia tiveram como marca o surgimento de uma geração de artistas que tratou suas obras à distância das especulações puramente estéticas, com maior atenção à sua função didática, mais atrelada à sua mensagem iconográfica. Longe dos padrões europeus, essa arte foi se formando ao longo dos anos com a presença de variados artistas e influências díspares, mas inspirada na dramaticidade e vigor do estilo barroco. Na arte religiosa produzida em solo mineiro, principalmente a partir da segunda metade do século XVIII, constata-se, de forma muito clara, o aproveitamento de informações estéticas de épocas anteriores, numa assimilação constante de recursos plásticos entre os diversos

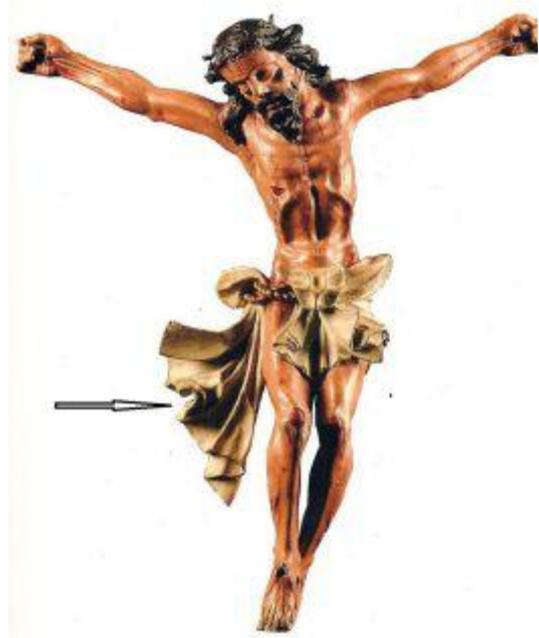
grupos artísticos que atuaram na capitania, dificultando muito o trabalho de identificação autoral para os pesquisadores.

Essa assimilação de estilos e particularidades artísticas entre os oficiais atuante na capitania veio propiciar o surgimento de inúmeras obras com característica diversificadas, com traços morfológicos de dois ou mais artistas em uma mesma obra, considerando-se ainda a presença de uma infinidade de artífices de origem popular nesse ambiente de intensa movimentação artística. A arte exercida por esses oficiais ditos populares, aliás, foi extremamente marcante no período em questão e se espalhou com notável facilidade pelos mais longínquos recantos da capitania. O artista plástico José Alberto Nemer, em seu livro *A Mãe Devota*, comenta a ação desses artistas populares com bastante clareza:

“É certo que, quanto à técnica, ao tema e aos sistemas de figuração há uma obediência à representação iconográfica dos santos, por estarem todos os artistas dessa época a serviço da fé. Ainda assim, há uma subversão intrínseca, um alto grau de desafio com os cânones tradicionais da atividade plástica. Isto se explica, em parte, pelo fato de os artistas populares não conhecerem esses cânones senão através da observação superficial e de sua interpretação longe de um raciocínio analítico.” (NEMER, 2008, p.2)



Em muitos casos, o resultado plástico dessas obras nos remete à arte exercida no continente europeu durante a idade média, com sua rigidez e abstracionismo observando-se certa ingenuidade e pureza em suas confecções. A nosso ver, as imagens do vale do Piranga e, conseqüentemente, as figuras do Cristo confeccionadas pela referida oficina trazem a marca desses critérios de simplicidade e pureza formais, cujas imagens produzidas com espontaneidade aproveitaram-se dos aspectos humanos cotidianos e da livre interpretação dos artistas locais. No entanto, percebe-se claramente nas esculturas ali produzidas traços morfológicos de maior refinamento, mesclados a esses tratamentos mais rudes, que acabam por indicar a união de dois ou mais artistas em sua confecção.



Em texto publicado no caderno Pensar do jornal *Estado de Minas*, datado de abril de 2009, o jornalista Angelo Oswaldo assinala que:

“Chega a ser tão numeroso o repertório atribuído ao mestre [Piranga] que não tem faltado quem veja no autor mais de uma individualidade. Seria, possivelmente, uma oficina que, à maneira das corporações de ofício, produziu largamente para atender a demanda procedente da constelação urbana do ciclo do ouro.” (SANTOS, 2009, p. 4) ⁽⁷⁾

O caráter desse grupo de esculturas denominado “Mestre Piranga” é visível na composição, sobressaindo sua força plástica, volumétrica e rítmica. Os detalhes analisados em grande parte do conjunto permitem detectar diferenciações significativas entre as obras, seja pelas fisionomias com os característicos olhos esbugalhados, narizes retos e especialmente afilados na

ponta, seja nos tratamentos dispensados aos cortes triangulares e ovais dos panejamentos. Apesar de indicarem mãos distintas, os resultados são vistos na força de criação imposta e que se ramificou com excepcionalidade, sugerindo a existência de um ateliê que agregou valores para atender a uma demanda razoável e que teve um grande respaldo no período.

A partir de exaustivos estudos realizados ao longo dos anos, vemo-nos em condições de afirmar categoricamente que essa variedade de formatos, dimensões e expressões faciais observada nesse conjunto de imagens do vale do Piranga indica, realmente, a presença de dois ou mais artífices em sua confecção. As obras de figuras femininas de maior porte — como a Nossa Senhora da Piedade e a Nossa Senhora da Conceição, que se encontram no Museu Mineiro, em Belo Horizonte — refletem o apogeu artístico dessa escola. Nelas, observam-se, aliados ao expressionismo de maior refinamento das feições, o tratamento elíptico dos panejamentos e a solução adotada para a base em forma de rocha, no caso da Nossa Senhora da Piedade. Várias outras imagens que estão em igrejas da região enquadram-se nesses critérios, ou seja, trazem em sua composição a junção do entalhe mais grotesco da indumentária com a característica e inconfundível expressão das faces obtida pelos olhos que se apresentam especialmente salientes e estrábicos, bem como pela suntuosidade dos ombros e pela volumetria dos blocos de nuvens das bases. Por outro lado, existem imagens de figuras masculinas, como o Cristo do Taquaral e o Cristo da Cana Verde, da igreja de Nossa Senhora do Rosário de Piranga, que, mesmo mantendo algumas similaridades de traços com as imagens citadas, apresentam-se resolvidas de forma mais rude, ainda que com absoluto domínio em sua capacidade de transmitir toda a dramaticidade inerente à sua mensagem iconográfica.



Em outra vertente, deparamo-nos com algumas imagens que apresentam praticamente todas as características formais do estilo “Mestre Piranga”, mas que, na verdade, são tratadas de forma mais áspera ainda no que concerne à sua expressão (estrabismo bastante acentuado) e no tratamento destinado às

mãos e aos pés, cujos dedos são entalhados de forma grotesca. É plausível a hipótese de que, em algumas de suas criações, o artista de maior erudição se utilizou de assistentes para auxiliá-lo nessas produções. Por outro lado, pode-se inferir, após análises mais detalhadas do tratamento dispensado às imagens do Anjo Adorador que se encontra no Museu Regional de São João del-Rei, e dos dois anjos que compõem o coroamento do retábulo-mor da igreja do Santuário do Senhor Bom Jesus do Matozinhos, em Bacalhau, que essas foram obras produzidas por algum integrante da equipe ou discípulo muito próximo ao artífice principal e que empregou com maestria o tipo de entalhe adotado pela sua oficina, mas tendo, nesses casos específicos, executado o trabalho sem a participação do mestre.

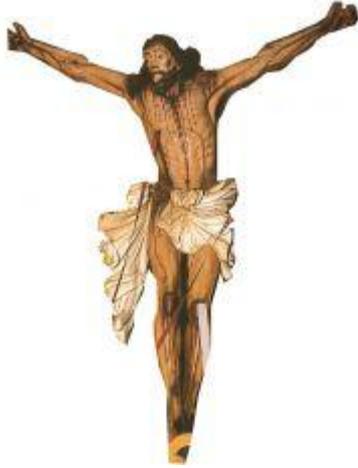
Há ainda inúmeras imagens de menores dimensões, cuja composição apresenta aspectos totalmente populares traduzidos pela ingenuidade na expressão facial, parcimônia ou até mesmo ausência no uso das cores na decoração e também pela simplicidade dos traços que delimitam a indumentária. Alguns estudiosos as denominam “Piranguinhas”, e elas apresentam curiosa semelhança com algumas esculturas góticas do medievo europeu, em virtude das linhas retas do seu traçado escultórico e da sua postura hierática.

As imagens da figura do Cristo Crucificado — objeto do presente estudo — merecem particular atenção tanto pelas características inconfundíveis impressas em suas dramatizadas expressões e pela solução dada ao arqueamento ogival na altura das costelas, quanto pelo tradicional perizônio de recortes bem delimitados, com parte da coxa direita à mostra, e, ainda, pelo inconfundível arremate central desse mesmo perizônio, que é resolvido em dobras e arestas bem demarcadas. E é exatamente por meio das análises comparativas exercidas sobre esse panejamento que envolve o corpo da imagem de Cristo, na altura da cintura, que surge a primeira relação intrínseca entre alguns dos exemplares iconográficos, trazendo à tona um artista jamais citado na esfera de “Mestre Piranga”: trata-se de Luís Pinheiro, escultor que, em 1777, havia trabalhado com Aleijadinho na igreja de Nossa Senhora das Mercês e Perdões em Ouro Preto e, comprovadamente, foi o responsável pela execução dos retábulos principais das igrejas de São Francisco de Assis nas cidades de São João del-Rei e de Mariana. Levanta-se, aqui, a hipótese de que Luís Pinheiro tenha colaborado com Aleijadinho na obra do Santuário Bom Jesus do Matozinhos, em Congonhas. Com certeza, estudos mais detalhados a serem realizados em época posterior indicarão a presença desse nosso escultor junto à equipe responsável pelas belíssimas esculturas dos Passos da Paixão na mesma cidade.



Esse importante entalhador do período rococó mineiro, ainda pouquíssimo estudado, atuou com uma notável equipe responsável pela decoração interna da igreja de São Francisco de Assis, em Mariana, envolvendo diversos entalhadores e santeiros, como Francisco Vieira Servas, Manoel Dias e José de Meireles Pinto; e pintores do porte de Francisco Xavier Carneiro e Manoel da Costa Ataíde. Curiosamente, alguns desses oficiais mantinham, no período, contratos na região do vale do Piranga, onde também se iniciava a construção de diversos templos religiosos. Apenas no Santuário do Senhor Bom Jesus do Matozinhos tem-se documentada a presença de Manoel Dias, José de Meireles Pinto e Francisco Xavier Carneiro. Posteriormente, durante os acréscimos na capela-mor daquele templo, surgiu o nome de Antônio de Meireles Pinto, que foi contratado para dar continuidade ao trabalho iniciado por seu pai, José de Meireles Pinto, nos anos de 1797 e 1798.

Ao entalhador Luís Pinheiro atribui-se a autoria do Cristo Crucificado, em tamanho natural, que se encontra no nicho central do retábulo principal da igreja de São Francisco de Assis, em Mariana. Essa atribuição ampara-se no fato de que algumas das esculturas existentes na igreja de São Francisco de Assis, em São João del-Rei — o retábulo-mor tem documentalmente comprovada a sua autoria —, apresentam significativas semelhanças com a imagem em questão, e ainda em virtude da constatação de que, na capitania das Minas, a partir da segunda metade do século XVIII, o artista contratado para a execução dos retábulos principais dos monumentos religiosos era, geralmente, também o responsável pela confecção da imagem que iria ocupar o seu nicho central. O Cristo seráfico do retábulo-mor de São Francisco, em São João del-Rei, por exemplo, apesar dos traços — diríamos — mais clássicos, apresenta composição similar ao do Senhor Bom Jesus do Matozinhos do Santuário de mesmo nome no distrito de Bacalhau.



Defendemos a tese de que Luís Pinheiro atuou conjuntamente com José de Meireles Pinto e Antônio de Meireles Pinto, e que essa oficina da região era comandada por esses três entalhadores. Existe um documento, encontrado pelo Dr. Marcos Paulo de Souza Miranda, Coordenador da Promotoria Estadual de Defesa do Patrimônio Cultural e Turístico de Minas Gerais, quando atuava profissionalmente na região, no qual consta o nome de Luís Pinheiro, como oficial entalhador em Piranga, no censo local do ano de 1782. No que concerne a Antônio de Meireles Pinto, descobriu-se que, após os trabalhos na cidade de Piranga, findados por volta de 1799, manteve contatos profissionais nos atuais municípios de Rio Pomba e Dolores do Turvo.

Na cidade de Mercês, que também fica na Zona da Mata e próxima às cidades mencionadas, foi encontrada uma peça-chave para nos auxiliar na tentativa de desvendamento desse verdadeiro mistério que envolve o ateliê de Piranga. A padroeira, instalada no altar central da Igreja de Nossa Senhora das Mercês, a principal da cidade, tem todas as características de “Mestre Piranga”, ou seja, estrabismo, panejamento acentuado na altura dos ombros, cabelos em formato zigue-zague nas laterais da face e querubins com as mesmas particularidades de outros atribuídos ao escultor.

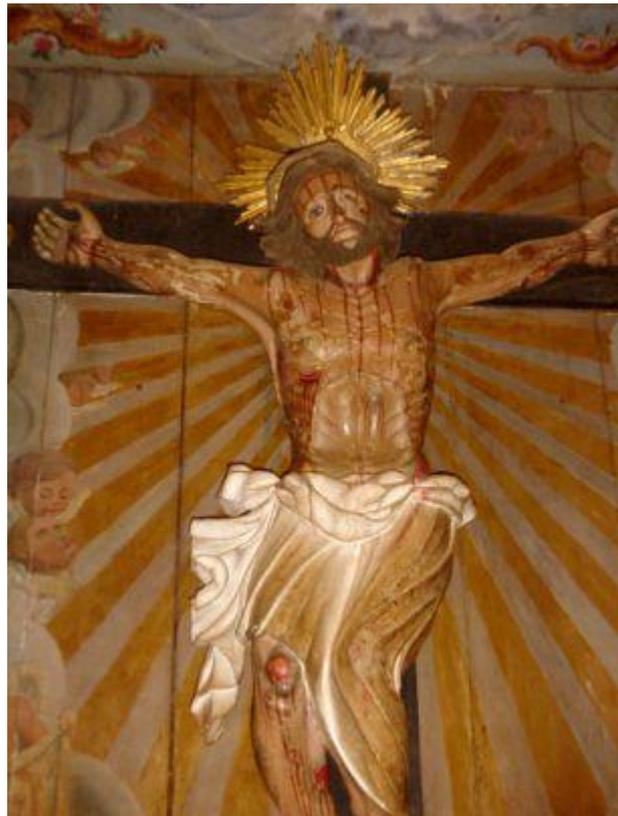


Ainda em relação a Luiz Pinheiro, devemos lembrar que, guardadas as devidas proporções estéticas, sua obra mantém características similares às esculturas do Cristo produzidas no vale do Piranga, seja pelas suas expressões dramáticas, seja pela solução dada ao arqueamento ogival na altura das costelas, ou mesmo pelo tradicional perizônio de recortes bem delimitados, com parte da coxa direita à mostra, e, ainda, em virtude do seu inconfundível arremate central resolvido em dobras e arestas. Por meio das análises comparativas exercidas sobre esse tipo de panejamento, que envolve o corpo da imagem de Cristo na altura da cintura, é que surge realmente a primeira relação intrínseca entre alguns desses exemplares de similar iconografia, trazendo à tona esse excepcional artista.

Retornando às imagens do Cristo, podemos afirmar que o crucificado representando o Bom Jesus do Matozinhos, e que se encontra no consistório do templo do santuário da localidade denominada Bacalhau, agrega em sua composição o que poderia ser designado como marcas inconfundíveis do mestre Piranga: o abdome se apresenta em forma de ogiva bastante acentuada e o perizônio traz característico recorte circular em uma das laterais. No caso específico da expressão da face, as sobrancelhas, bem demarcadas, quase se unem sobre os olhos desenhados com significativos ressaltos, enquanto o nariz afilado é tratado de forma mais suave e delicada. Também podem ser observados recortes em zigue-zague nas laterais do cabelo e triangulações generalizadas no panejamento. A partir do estudo dessa imagem, é possível ao pesquisador dispor de referências confiáveis para o exercício de análises comparativas com outras esculturas que representem a figura do Cristo, seja crucificado, seja da Cana Verde ou como o Senhor Morto, do Taquaral de Ouro Preto, ou, ainda, o Cristo jacente, deitado sobre o colo de Nossa Senhora da Piedade, como o da citada imagem do Museu Mineiro.

Esses ângulos salientes com reentrâncias alternadas, tão comuns às cabeleiras desse grupo de imagens atribuído ao Mestre Piranga, não são, necessariamente, característicos apenas dessa oficina, pois existem outras esculturas do período com tratamento similar, despojado, saliente e que impõe à figura atitude movimentada, cujas características formais se enquadram nos estilemas barrocos. Ainda nessa mesma concepção, os nós naturais da madeira exibidos nas hastes esculpidas da cruz e mais as nuvens resolvidas em proeminentes volutas demarcam um procedimento daquela época, e que foram amplamente empregados no ateliê de Piranga. É fácil concluir, portanto, que os escultores responsáveis pela referida oficina, proprietária de um repertório escultórico com alto grau de peculiaridade, estavam em plena sintonia com o seu tempo; exerciam uma arte atrelada aos valores da época, com clientela obediente aos modismos daquele período. E a nosso ver, como já mencionado, essa sintonia tinha como elo o entalhador e escultor Luís Pinheiro que, em seu ofício, dispunha de muitos recursos técnicos, conhecimento anatômico para a execução de suas figuras e altíssimo grau de refinamento no desenho das suas obras, qualidades essas certamente apreendidas em seu intenso convívio com o mestre Aleijadinho.

BOM JESUS DO MATOZINHOS



Esta imagem é representada com o físico de um lavrador, cujas mãos aparentam estar calejadas pelo trabalho árduo. Talvez essa tenha sido a intenção do artista: representar o Cristo como um homem do campo. O nariz é afilado e as sobrancelhas se apresentam unidas em significativo arqueado, como ocorre também com o recorte abdominal bastante acentuado. No

panejamento (perizônio), observa-se a característica dobra lateral em formato semicircular à altura da cintura.

NOSSA SENHORA DA PIEDADE



O posicionamento retorcido da figura de Cristo jacente, deitado no colo da sua mãe, sugere que o artista, em momento anterior à execução propriamente dita da obra, tenha se utilizado do formato de um “C” invertido, inclinado para a resolução da composição da imagem. Sob a ótica morfológica, percebe-se claramente a solução adotada por essa oficina para os rostos das figuras de Cristo em formato acentuadamente triangular e que, no intuito de reforçar a sua plasticidade, é envolvida por espessa cabeleira trabalhada em zigue-zague nas mechas laterais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- LE GOFF, Jacques. *O Deus da Idade Média: conversas com Jean-Luc Pouthier*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- BAZIN, Germain. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Tradução de Marisa Murray. Distribuidora Record – Rio de Janeiro, 1971.

GONZALEZ, Juan Jose Martin. El arte processional del barroco In: *Cuadernos de Arte Espanol nº 95*. Madrid: Ed Grupo 16, 1993.

RÍO, Izabel del. Gregorio Fernandez y su escuela. In: *Cuadernos de Arte Espanol nº 40*. Madrid: Ed Grupo 16, 1993.

SILVA NIGRA, Dom Clemente Maria da. *Frei Domingos da Conceição: o e seiscentista do Rio de Janeiro*, Salvador: Tipografia Beneditina Ltda., 1950. [Se de Construtores e artistas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro. Coleção Historique Brasiliae.

NEMER, José Alberto. *A mão devota: Santeiros populares de Minas Gera séculos 18 e 19*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2008.

SANTOS, Ângelo Oswaldo de Araújo. *Arte e arquitetura no Taquaral*. Jornal F de Minas, Belo Horizonte, 11 de abril de 2009. Caderno Pensar.