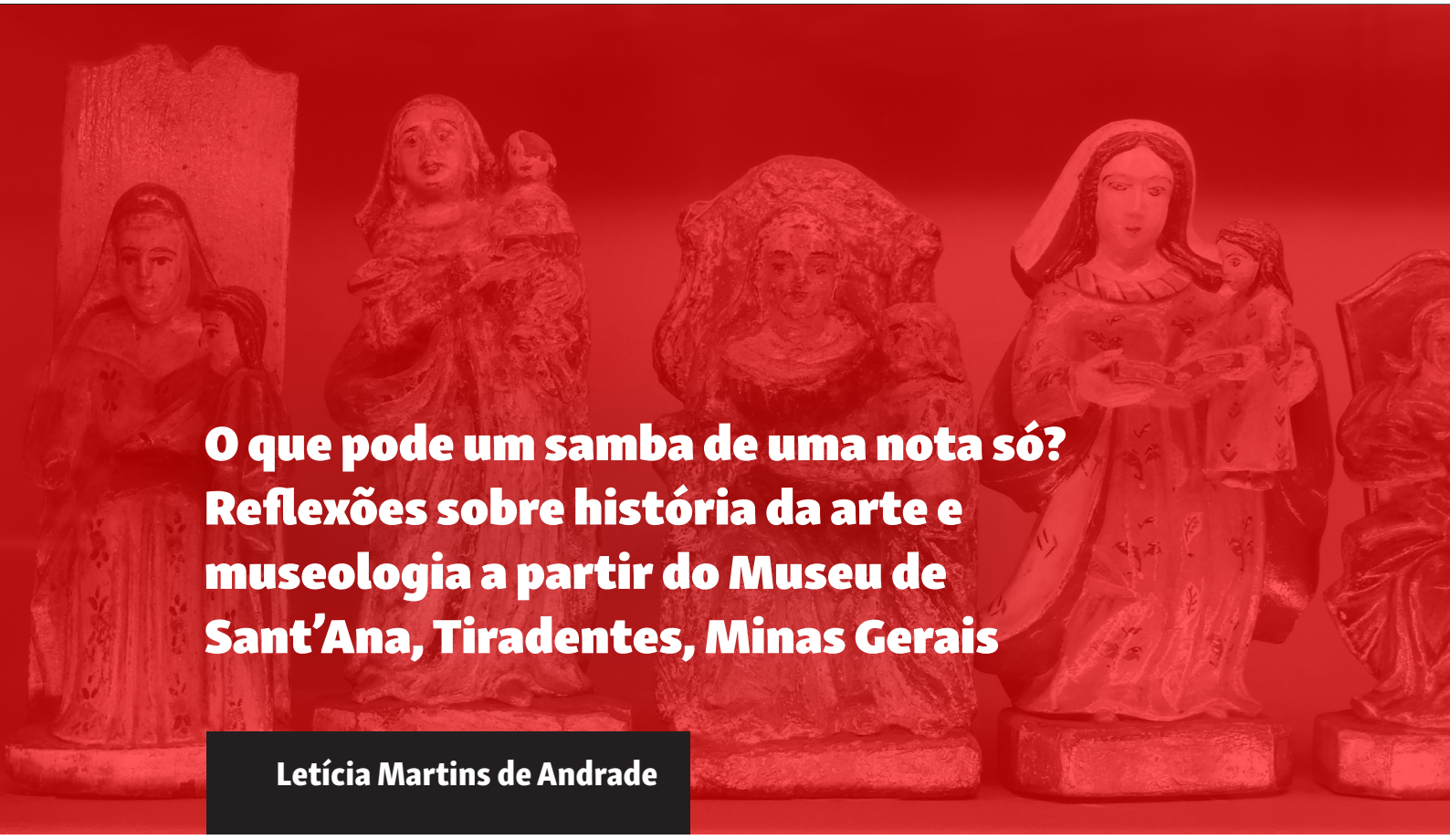


O que pode um samba de uma nota só? Reflexões sobre história da arte e museologia a partir do Museu de Sant'Ana, Tiradentes, Minas Gerais

Letícia Martins de Andrade

Como citar:
ANDRADE, L.M. de. O que pode um samba de uma nota só? Reflexões sobre história da arte e museologia a partir do Museu de Sant'Ana, Tiradentes, Minas Gerais. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 7, n. 3, p. 739-775, set.2023. DOI: 10.20396/modos.v7i3.8673302. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8673302.

Imagem [modificada]: Autores desconhecidos. Imagens de fatura popular da vitrine de pequenos formatos. Museu de Sant'Ana, Tiradentes, MG. Fonte: arquivo da autora.

O que pode um samba de uma nota só? Reflexões sobre história da arte e museologia a partir do Museu de Sant'Ana, Tiradentes, Minas Gerais

What can a one-note samba do? Reflections on art history and museology from the Sant'Ana Museum, Tiradentes, Minas Gerais

Letícia Martins de Andrade*

RESUMO

Este artigo apresenta uma análise ampla do Museu de Sant'Ana, em Tiradentes, percorrendo seus aspectos arquitetônico, museológico e museográfico, buscando relacioná-los com o vasto e monotemático acervo de esculturas que representam uma devoção católica. Partindo da experiência de pesquisas iconográficas prévias com o mesmo acervo, que esclareceram seu significado artístico, social e histórico, confrontamos seus resultados com a leitura da recepção de visitantes, objetivando questionar a capacidade de comunicação e o potencial educativo de uma instituição pública comprometida com a sociedade em que se insere.

PALAVRAS-CHAVE

Museu de Sant'Ana. Santa Ana. Iconologia. Museologia. Coleções.

ABSTRACT

This article presents a broad analysis of the Museu de Sant'Ana, in Tiradentes, Minas Gerais, covering its architectural, museological and museographical features, seeking to relate them to the vast and monothematic collection of sculptures that represent a Catholic devotion. Starting from the experience of previous iconographic research on the same collection, which clarified its artistic, social and historical meaning, we compared its results with the reading of this museumgoers' reception, aiming to question the communication competence and educational potential of a public institution committed to the society in which it operates.

KEYWORDS

Museum de Sant'Ana. Saint Anne. Iconology. Museology. Collections.

O Museu de Sant'Ana, situado na cidade histórica de Tiradentes, Minas Gerais, é uma pequena joia do patrimônio museológico brasileiro, apresentando-se em seu conjunto como uma espécie de relicário onde arquitetura, museologia e museografia se imbricam harmonicamente para apresentar ao público uma excepcional coleção (mono)temática de arte sacra: cerca de 300 imagens de Santana[1], predominantemente brasileiras, datadas entre o final do século XVII e o início do XX.

Instalado no edifício da antiga cadeia da cidade e inaugurado em 19 de setembro de 2014, passados seis anos da assinatura do acordo entre a colecionadora mineira Angela Gutierrez (1950-) – proprietária original da coleção que constitui a integralidade do acervo – e a Universidade Federal de Minas Gerais, o museu teve ainda sua instalação dependente da liberação do prédio para reformas por parte do IPHAN, o que ocorreu somente em 2012.

A notícia da inauguração foi celebrada e divulgada amplamente por vários meios de comunicação. Como memória do evento, destacamos um trecho publicado na imprensa, no qual se pode vislumbrar uma síntese das ideias desde então constantemente reafirmadas em torno desse patrimônio:

> Com flores para Sant'Ana e muita alegria, um cortejo saiu pelas ruas da histórica Tiradentes até o largo da antiga cadeia, que agora é o museu dedicado à avó de Jesus. "A cadeia que prendia, hoje é o lugar da mestre que ensina (...), contou o arquiteto Gustavo Penna, autor do projeto do museu. (...) Autoridades políticas, religiosas e representantes da área cultural participaram da cerimônia de entrega do museu à cidade. A empresária Ângela Gutierrez falou que o museu é um "presente cultural" para a cidade[2].

Tome-se a colorida imagem das flores e da alegria para a santa católica, a "avó de Jesus", numa encenação que se sobrepõe deliberadamente à memória dos ruidosos cortejos barrocos de que a cidade foi palco no passado. Tome-se a menção ao prédio histórico da cadeia, testemunho vivo do mesmo passado, mas que agora transforma o velho lugar sombrio da aplicação da justiça (e de algum horror) em luminoso lugar de ensinamento. E, por

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

fim, a imagem das autoridades que vêm referendar o "presente cultural" para a cidade: aí estão, mais ou menos entrevistas, as ideias centrais que suscitaram a escrita deste artigo.

Por meio de uma análise das articulações entre diversos elementos constitutivos do museu (invólucro arquitetônico, museologia, museografia, etc.) e sua coleção, pretende-se avançar uma reflexão sobre os significados amplos desse monumento e sua comunicação à sociedade em que ele se insere. Ressalte-se que a perspectiva dominante é a do historiador da arte que, considerando ter compreendido ao menos em parte, por meio do estudo sistemático – nos moldes panofskyanos – das representações imagéticas presentes nesse acervo iconográfico, os significados da devoção que nomeia o museu e a inserção dessa devoção na sociedade mineira, vem questionar a potencialidade e os limites da instituição para ampliar ao público o leque de suas mensagens. Para tanto, também as observações do público visitante foram consideradas.

A coleção: do privado ao público

Talvez um dos aspectos mais conhecidos em relação ao Museu de Sant'Ana seja aquele da origem de seu acervo na coleção particular constituída ao longo de 40 anos pela empresária Angela Gutierrez. No entanto, identificar uma coleção privada na origem de uma instituição museológica é um fato que absolutamente não constitui excepcionalidade, uma vez que a própria instituição foi precedida historicamente pelo colecionismo amadorístico de membros de uma elite econômica e cultural[3]. O processo de musealização de uma coleção privada implica, em essência, torná-la acessível ao público, o que no Brasil tem precedentes notórios como o de Assis e Gilberto Chateaubriand, por exemplo[4], ou mais próximos da realidade da coleção de Gutierrez, como a Casa Museu Ema Klabin (1978) e a Fundação Maria Luísa

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

e Oscar Americano (1974), ambos em São Paulo e partícipes da tipologia casa-museu.

Diferentemente das casas-museus mencionadas, classificáveis em uma subtipologia da casa de colecionador (Fontanarossa, 2022: 41), a coleção de Gutierrez necessitou de um edifício outro para abrigar a coleção particular que anteriormente era mantida em uma fazenda de sua propriedade. Trata-se de um colecionismo bastante específico, concentrado na aquisição de obras da arte sacra brasileira, especialmente a mineira: oratórios e imagens de santos datados sobretudo dos séculos XVIII e XIX. Nesse sentido, um primeiro empreendimento museal de Angela, o Museu do Oratório, já havia sido constituído em Ouro Preto em 1998, também ocupando um imóvel do patrimônio histórico. Na sequência veio o Museu de Artes e Ofícios, instalado em Belo Horizonte em 2005, reunido igualmente em torno de uma coleção familiar da empresária. Este escapa ao âmbito da arte sacra, mas encontra equivalência com os demais por ter seu acervo concentrado no mesmo período.

A história do processo de constituição da coleção de Santanas de Angela Gutierrez, que seguiu *pari passu* a de seus oratórios, é bem conhecida, tendo sido amplamente divulgada em entrevistas concedidas pela colecionadora a variados meios de comunicação hoje facilmente acessíveis na internet. Uma série de entrevistas coincidentes com o instante da elaboração do Museu de Sant'Ana, entre os anos 2010 e 2013 e até o momento aproximado da inauguração, em 2014, quando o foco estava plenamente na divulgação de seu novo empreendimento cultural, dá conta de reconstituir em cores a história.

As entrevistas parecem seguir um mesmo roteiro, onde o entrevistador começa perguntando sobre sua paixão pelo colecionismo – um deles a compara a um "mecenas" [5]–, passa pela criação dos dois museus já mencionados e segue até o ponto que diz respeito à paixão-devoção por Santana, o que lhe dá o ensejo para anunciar o empreendimento de

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

Tiradentes então em curso e em tratativas complexas.

Dessas narrativas, recolhemos as informações que se seguem.

Angela conta ter começado sua coleção sem saber que estava começando, com o primeiro oratório que ganhou de presente do pai quando tinha 14 anos de idade. Ela diz:

> Foi uma coisa que me marcou muito porque era um oratoriozinho pequeno, feito num tronco de goiabeira, tinha dentro uma imagenzinha de Santana (...). E esse oratório me acompanhou a vida inteira até o dia em que eu juntei todos e os coloquei dentro do museu em Ouro Preto e os doei ao patrimônio público federal[6].

Nos 40 anos seguintes, a empresária conta que: "(...) as Santanas vieram, foram chegando, e eu fui adquirindo, eu fui trocando, eu fui comprando, eu fui viajando em busca de Santanas pelo país. Então eu juntei uma coleção raríssima, que são 260 imagens"[7].

Nas falas de Gutierrez, transparece, flagrante, a figura da colecionadora entusiasmada que se move pelo gosto do coletar, do reunir/acumular e, também, pela devoção à santa católica, "avó", em toda a carga duplamente maternal que a tradição lhe imputou. No ponto do colecionismo específico de objetos e, especialmente, de imaginária sacra, ela pode ser comparada a outros notáveis colecionadores brasileiros ou que aqui viveram: Stanislaw Herstal (1908-1987), Eduardo Etzel (1906-2003), João Marino (1923-1997) e Ladi Biezus[8]. Todos eles são representantes de um momento histórico de dispersão dos acervos de imagens de santos, motivado, entre outras coisas, por instruções do Concílio Vaticano II[9] (Etzel, 1979: 16; Quites, 2019: 22-23). Todos eles formaram coleções que motivaram pesquisas que, uma vez escritas (por eles próprios ou por outrem) e publicadas, tornaram-se um farol para os incipientes estudos sobre a imaginária brasileira. Também a coleção de Santanas de Gutierrez motivou pesquisas inéditas e relevantes sobre a relação iconografia-devoção no Brasil (Oliveira, 2001; Souza, 2001 e 2002).

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

Quando interrogada sobre a origem de seu gosto por colecionar, Angela diz sempre não saber muito bem de onde veio, mas afirma estar certa de que esse gosto a precede, apontando sua família como a responsável:

> (...) essa história começou, eu vou te dizer que eu nem sei bem quando. Desde que eu me entendo por gente (...) desde muito novinha eu já colecionava. Meus pais colecionavam (...) uma influência grande dos meus pais. Eu tenho um tio avô também que sempre foi um grande colecionador de arte brasileira. Eu não sei, eu acho que isso vem lá de trás[10] .

Resta evidente que seu ímpeto e gesto colecionistas são movidos pela paixão pela cultura brasileira e pela profunda devoção católica, a segunda como fruto indissociável da primeira e ambas atravessadas por uma segunda coleção, esta intangível: a de suas memórias afetivas. As histórias de Angela formam outro acervo pessoal, em especial as histórias em que tomou parte o pai, o engenheiro Flávio Gutierrez (1925-1984), que em suas andanças pelo interior do país para abrir estradas levava consigo a esposa e os filhos. Angela, ainda criança, conheceu o Brasil profundo onde a cultura, se semiarruinada ou em vias de se perder, era ainda pulsante, "vivíssima", materializada em objetos recolhidos de salas de visita, cozinhas e quintais de casas e fazendas esquecidas. Mais tarde, já adulta, outras viagens e culturas terminaram por burilar seu gosto e sua formação. E aqui lembramos Bourdieu (2007: 46), para quem, mesmo entre indivíduos de um mesmo nível social e escolar as práticas culturais e preferências artísticas variam "de acordo com o nível cultural de sua família de origem", ou seja, a "antiguidade do acesso à cultura" é determinante para as práticas culturais desses indivíduos, e essa foi a fonte que nutriu a empresária. A figura do pai, Angela homenageou com a criação do Instituto Cultural Flávio Gutierrez (ICFG), gestor dos três museus cujos acervos são oriundos das coleções de sua família. Dentro do Museu de Sant'Ana, Flávio Gutierrez foi imortalizado em uma efígie em bronze e dedicatória em placa disposta no hall, na parede contígua ao jardim, na precedência imediata do acesso ao acervo[11].

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

O museu como um todo: arquitetura, museografia, contentores de ideias

Como se disse, o Museu de Sant'Ana foi instalado no prédio da antiga cadeia da vila de São José do Rio das Mortes, futura Tiradentes. A construção original, realizada entre 1721 e 1745, perdeu-se em um incêndio ocorrido em 1826 (Santos Filho, 2015: 178). O novo edifício foi construído lentamente a partir do início da década seguinte e foi colocado em uso apenas em torno de 1853. Com a chegada da República, o imóvel foi cedido ao Estado de Minas Gerais, mantendo sua função de cadeia até 1984, quando foi doado à Fundação Rodrigo Mello Franco de Andrade (Cruz, 2015: 32). Até o momento das obras de reforma e adaptação para sua nova função como Museu de Sant'Ana, entre 2011 e 2012, o imóvel, tombado no âmbito do conjunto arquitetônico e paisagístico da cidade de Tiradentes em 1938, já havia passado por várias modificações bem documentadas (Santos Filho, 2015: 178-182).



FIG. 1. Vista do Museu de Sant'Ana, Tiradentes (MG), no ângulo das ruas Direita e da Cadeia.
Fonte: arquivo da autora.

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

Situado na esquina das ruas Direita e da Cadeia, confrontando o largo e a igreja do Rosário dos Pretos, o edifício desfruta de uma implantação privilegiada no centro histórico, onde a amplidão favorece sua visibilidade. A construção em alvenaria de pedra eleva-se do nível da rua por um embasamento de arenito dourado. As paredes, pintadas de branco, são emolduradas por cunhais e cimalha em tom terroso que acompanha o arenito. O conjunto dessas linhas cor de terra cria um desenho de geometria rigorosa, capaz de ressaltar as proporções harmônicas da construção de base ligeiramente retangular: as fachadas da frente e de trás são ritmadas por cinco aberturas, as laterais por quatro. A impressão geral é de solidez, durabilidade e permanência [Fig. 1].

Contudo, a adaptação do prédio da antiga cadeia para a função de museu exigiu uma cuidadosa obra de intervenção na pré-existência de um monumento tombado pelo patrimônio. O projeto dessa intervenção foi elaborado pelo escritório do arquiteto belo-horizontino Gustavo Penna (1950-)[12] e incluiu, entre outras ações, a elaboração de um acesso adequado para a recepção dos visitantes, sendo impossível empregar a porta de entrada original, que levaria direto a uma das salas de exposição do acervo. Criou-se então, nos fundos do edifício, acessada pela rua lateral em declive, uma praça que foi denominada "Largo de Sant'Ana": um amplo espaço retangular circundado por um banco único de concreto que percorre o perímetro (nas laterais e no lado oposto à fachada), emoldurado por um guarda-corpo feito de uma fita de aço corten. Uma das intervenções mais felizes do projeto, o Largo de Sant'Ana é um espaço cuja beleza econômica, singela, convida à reflexão ao se deparar com a imponência igualmente simples da Serra de São José ao fundo.

Na precedência do muro do Largo de Sant'Ana, de quem vem de baixo, alojou-se o acesso ao museu, concretizando a necessária inversão da circulação. A entrada é indicada por um banner vertical saliente e por uma placa de pedra fixada ao muro sobre a qual se entalhou e dourou a logomarca

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

do museu: uma letra "A" coroada por um resplendor filigranado que, juntos, recriam com concisão poética a imagem de uma figura sacra coberta por um manto [Fig. 2].



FIG. 2. Vista do Museu de Sant'Ana, Tiradentes (MG), a partir da Rua da Cadeia. Fonte: arquivo da autora.

O visitante entra e é conduzido a uma escada em descida à direita. Do topo da escada vê-se um telão que projeta imagem e som de trechos de filmes mostrando festas e procissões de Santana pelo Brasil. À direita, um grande vaso de cerâmica rústica é carregado de rosas de tecido coloridas como as que se veem nas procissões em movimento ao fundo [Fig.3]. A música das procissões e as cantorias incorporam-se neste instante à visita e farão parte do som ambiente das salas expositivas, acompanhando o visitante durante todo o percurso.

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963



FIG. 3. Vista do painel de vídeo e o vaso com flores de tecido à entrada do hall do Museu de Sant'Ana, Tiradentes (MG).
Fonte: arquivo da autora.

Ao final da descida, chega-se a um hall de planta em "L", exatamente sob o Largo. O espaço, embora subterrâneo, é vasto, arejado e sutilmente iluminado através do vidro que, no lado oposto, fecha a faixa verde de um magnífico jardim de antúrios (mais flores). O hall serve frequentemente como área de exposições temporárias. Um grande balcão linear de madeira

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

separa o espaço do visitante da área da recepção propriamente e da loja de souvenirs. Mais adiante, na sequência do balcão, uma cafeteria oferece produtos e aromas sofisticados e uma compridíssima mesa convida o visitante a se sentar para provar o café (o museu é uma experiência estética plena). Outros móveis rústicos, alguns talvez centenários ou bicentenários, compõem o ambiente. A parede do fundo, que engloba recepção, loja e café, é pintada em cor de terra avermelhada, que se vê ainda em outros detalhes. Nenhuma dissonância.

Adiante, do lado esquerdo da catraca de acesso ao elevador e às escadas que conduzem ao nível da rua, onde se distribuem as salas expositivas, um monitor foi disposto ao público. Nele, o visitante pode acessar um vídeo de cerca de três minutos em que Angela Gutierrez, observada pela figura do pai no painel na parede à esquerda, reconta a história da formação de sua coleção durante 40 anos pelo Brasil. A observação *in loco* confirma que os visitantes escutam atentos; e a leitura dos comentários deixados no site TripAdvisor confirma ser este um recurso retórico eficaz em sua capacidade de comover e permanecer na memória.

Depois, é hora de subir para ver o acervo. Logo à passagem da catraca – estamos no ponto de acesso do antigo edifício –, não há quem não se impressione com o embasamento original, quase ciclópico, de pedras em aparelhamento irregular. Mais impressionantes talvez sejam os cortes que foram feitos nessa estrutura para acomodar o elevador: iniciativa louvável, pois conduzida em nome da necessária acessibilidade de um museu contemporâneo, porém questionável do ponto de vista da amplitude da intervenção. De todo modo, vamos pela escada, ainda admirados com a espessura da alvenaria de pedra que se vê por tudo e através do elevador de vidro[13]. Acessamos novamente o nível da rua, onde quatro ambientes se distribuem: uma sala-corredor alongada e três salas quadradas[14] que funcionaram outrora como celas da cadeia (eis a única nota dissonante em todo o conjunto: a memória negativa que os usos do antigo edifício têm o poder de evocar). Ao chegar no nível da rua, o olhar é atraído para a parede

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

de fundo, para um painel ornamental, estampado com um padrão de flores (outras), como as pinturas ou tecidos que forram os fundos de oratórios brasileiros dos séculos XVIII e XIX.

A primeira sala a ser visitada é, na realidade, o que era um corredor de acesso às celas. Ali, duas vitrines suspensas se confrontam: uma carregada de imagens muito pequenas; a outra com imagens de dimensões diversas. As outras três salas são dotadas, cada uma, de uma grande estante que toma toda a largura de uma das paredes e onde são expostas peças de tamanho pequeno e mediano. Trata-se de estantes de aço fechadas por vidro, cujas prateleiras se colocam em alturas diferentes e são frequentemente interrompidas, a fim de acomodar obras de tamanhos variados. As peças foram agrupadas nas estantes de acordo com a identificação – aproximativa, uma vez que se trata de obras de autores desconhecidos – das especificidades de "mãos", de possíveis oficinas, de estilo. Imagens de grande porte – oriundas de altares e retábulos – são destacadas do conjunto das demais e colocadas sobre suportes de aço individuais, inclusive nos vãos das janelas, e sempre protegidas no fundo por painéis cortinados que impedem a passagem de luz enquanto as emoldura e destaca apropriadamente[15].

Cada uma das salas teve as paredes, estantes, terminais de consulta e suportes para as imagens grandes pintados com uma cor pastel: uma sala é cor de rosa, outra é verde, a terceira azul. Esse trio de cores suaves constitui-se como um elemento marcante da identidade visual do museu, sendo retomado nas publicações e em vários objetos vendidos na loja. Cada sala é igualmente dotada de um terminal com monitor em que o visitante pode consultar os dados catalográficos de cada uma das imagens, todas numeradas em seus suportes. Como parte da comunicação, há também em todas as salas painéis com textos informativos que dão notícia sucinta de vários aspectos iconográficos, devocionais e estilísticos[16].

Considerando que o ambiente de um museu é de tanta importância quanto seu acervo e que "deve haver uma relação simbiótica entre um

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

edifício e seu conteúdo, que precisa ser reconhecida e articulada" (Vergo, 2006: 17-18), entendemos que o Museu de Sant'Ana representa um caso de sucesso nesse quesito: o antigo prédio da cadeia, em sua nova ordenação, mantém suas características oitocentistas e, em suas dimensões restritas, quase domésticas, apresenta-se como o espaço ideal para a exibição de um acervo de mesma época. Ademais, iluminação e sonorização dotam o espaço de uma atmosfera intimista evocadora desses mesmos ambientes domésticos e acolhedores em que a absoluta maioria das imagens expostas vivia. Definitivamente, a antiga casa da cadeia é importante parte do acervo e, como tal, dialoga com ele e o ilumina.

Nos comentários feitos por visitantes do Museu de Sant'Ana e disponibilizados pelo site TripAdvisor[17], a menção ao prédio da antiga cadeia é feita pela maioria, certamente considerada um atrativo por si. A análise dos comentários é muito positiva quanto ao projeto de intervenção na pré-existência, quanto à preservação do invólucro arquitetônico, e só encontra a decepção por parte de alguns que acreditam estar visitando um museu da e sobre a antiga cadeia, enxergando assim a intervenção como descaracterização ou destruição do patrimônio: "Triste surpresa. Fiquei muito decepcionada ao ver o que fizeram com a cadeia para transformar nesse museu luxuoso"[18]; "Estragaram o prédio da antiga cadeia [...] melhor seria se tivessem restaurado, era de grande valor histórico"[19]; "Queríamos visitar a cadeia, sua estrutura, sua história. Mas o Museu em questão não mostra nada disso [...]. Não se vê praticamente nada da estrutura da cadeia e de sua história, o que é uma pena e um desperdício"[20].

Por fim, há muitas menções à qualidade do produto cultural como um todo, equiparado várias vezes a museus do primeiro mundo ou assinalando sua excepcionalidade em nível brasileiro e especialmente regional. Os visitantes louvam a acessibilidade, elogiam o café "espetacular", a loja de lembranças "de bom gosto", o guarda-volumes e até o banheiro limpo. O adjetivo soberano, ressalte-se, é "lindo".

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

O samba de uma nota só: o acervo em forma e conteúdo

Chegamos então à abordagem do ponto chave relativo ao museu, que é o seu acervo. Um acervo monotemático, oriundo integralmente de uma coleção privada, como se evidenciou, formado em torno de um único tema iconográfico, é algo de extraordinário e um elemento que garante a originalidade do conjunto: aproximadamente 300 imagens esculpidas de Santa Ana. Não há uma concordância das fontes quanto ao número preciso de imagens pertencentes ao acervo. Em 2001, anos antes da inauguração do museu, *O livro de Sant'Ana* já celebrava a coleção privada, apresentando um inventário das fichas catalográficas de 232 imagens (Gutierrez, 2001: 145-189)[21]. Esse volume se tornaria mais tarde a base do catálogo oficial do museu. Depois, na época da divulgação do projeto por meio de entrevistas e reportagens, aparecem os números de 260-270 imagens. Entendemos tais variações como naturais, uma vez que nem todas as peças colecionadas entraram para o acervo e que outras devem ter sido adquiridas nesse meio tempo visando equilibrar e complementar características da coleção inicial, dando-lhe maior consistência. De todo modo, o conjunto referencial que empregamos para a análise quali-quantitativa das imagens foi o acervo do museu disponibilizado on-line[22]. Nele estão elencadas 309 imagens[23].

Fica evidente, desde o título deste artigo, que uma certa impressão de monotonia pende sobre o acervo com uma nuvem que o ensombrece. Isso pôde ser confirmado pela análise dos comentários dos visitantes do museu que tocam esse quesito[24]: "pouco interessante por tratar de um conteúdo limitado..."[25]; "é muito repetitivo..."[26]; "só se vc for obcecado por Santana [...] o museu se resume a umas 4 salas apenas com imagens de Sant'Ana [...]. A curadoria é boa para esse monotema, mas é só isso"[27]. "Só isso? Esperava muito mais! Se resume a 4 salas com obras em miniatura da Santa"[28]. Um desses comentários aponta melhor o não-aproveitamento do conteúdo monotemático pelo público:

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

> (...) Cansativo (...) sinceramente, em uma cidade com tanta história, acredito que o prédio poderia ter um museu mais interessante. São centenas de estatuas de Santana de uma colecionadora (a mesma do museu do oratório de Ouro Preto), respeito o fascínio da colecionadora, mas na minha opinião é *de um interesse muito restrito para a população brasileira e pouco útil para preservação da memória e história do Brasil* [grifos nossos]. Minas Gerais tem muito a nos contar.[29]

A seguir, apresentaremos o acervo monotemático buscando, ao mesmo tempo, clarear ao leitor as possibilidades de entendimento do significado mais vasto dessa devoção que se materializa nas 300 esculturas devocionais. Note-se que o fato de haver 300 peças representando essa santa reunidas em um único local é um fato que, por si, documenta a potência de tal devoção na cultura brasileira. Antes, porém, de analisarmos o acervo, é fundamental dar algumas palavras sobre a personagem de Santana[30].

Ana, mãe de Maria e avó de Jesus, é uma devoção católica trazida ao Brasil pela via portuguesa colonizadora. Essa devoção alcançou e manteve extrema popularidade no Ocidente desde o fim da Idade Média, quando Santana se tornou "modelo da maternidade e ideal a ser imitado pelas mães e avós" (Boepsflug, 2013: 4). Trata-se de uma figura apócrifa cujo nome, bem como o de seu marido, Joaquim, não é mencionado no texto bíblico. Sua história é fruto de uma construção iniciada entre 150 e 175 d.C. com o *Protoevangelho de Tiago*, escrito em grego. Tiago conta que o abastado casal Ana e Joaquim, vivendo em Jerusalém, não podia ter filhos, mas o Senhor lhes concedeu essa graça fazendo com que Ana engravidasse em idade avançada e desse à luz aquela que viria a se tornar a mãe do Salvador.

A partir desse texto primordial, surgiram, no correr dos séculos, outras versões e também acréscimos, como a narrativa do *trinubium*, propalada pela *Legenda Aurea* (c.1260-1298), que diz que Ana casou-se e enviuvou três vezes, além de ter tido de cada casamento uma filha de nome Maria (Varazze, 2003: 74). Tal história foi interpretada por uma iconografia muitíssimo difundida – a "Sacra Parentela" – onde Ana aparece no centro de uma animada reunião

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

de família[31], mas não resistiu aos ataques dos protestantes nem à censura empreendida pela Contrarreforma, desaparecendo durante o século XVI da arte e da hagiografia.

Pode-se dizer que a história dessa personagem foi construída e desconstruída ao longo dos séculos "a fim de justificar contradições do texto bíblico que colocavam em xeque, entre outras questões, a identificação de Maria com a mãe do Salvador profetizado pelas Escrituras e, em última instância, a do próprio Cristo" (Andrade, 2022: 10). O que importa destacar é que o complexo processo da elaboração da história de Santana é perfeitamente retraçável por meio de metodologia científica de análise e cruzamento de dados históricos, de modo que se pode afirmar com segurança que Ana e Joaquim são um constructo da cristandade.

Por mais contradições e estranhamentos que a história de Ana já tivesse englobado, entre os séculos XVII e XVIII a devoção se encontrava no ápice de sua popularidade moderna. Tal popularidade, assim como ocorrera em fins do medievo, se vinculava à vastidão de seus papéis protetivos, majoritariamente relacionados às vicissitudes da vida humana dentro do ambiente doméstico. A casa era seu reino, e ali ela protegia a vida do devoto desde o nascimento até o leito de morte. Era chamada em socorro aos casais inférteis, protegendo a gravidez, o parto, o aleitamento e a primeira infância. Protegia também as viúvas, condição que conhecera bem. Mais humana e terrena que sua filha virgem imaculada, Ana aproximava-se naturalmente do universo feminino cotidiano; era mais acessível. Em um país em processo de desbravamento e ocupação, como o Brasil colonial, acompanhava os homens nos deslocamentos e longas ausências de casa e protegia as mulheres que ficavam. Papel relevante ela teve ainda na intercessão pelos moribundos diante de Cristo, para que estes encontrassem o bem morrer, tendo sido muito citada em testamentos. Outros papeis protetivos de Ana estavam no apadrinhamento de uma série de ofícios, sobretudo aqueles domésticos realizados por mulheres: costurar, bordar, tecer, varrer. Apadrinhava ainda os professores, os marceneiros, os marinheiros e os mineiros. Este último

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

patrocínio foi bastante relevante para o enraizamento da devoção em Minas Gerais (Andrade, 2023).

Voltemos então ao acervo do Museu de Sant'Ana, ao qual somos introduzidos pelo chamado "corredor". Ali estão expostas, em duas vitrines, uma diante da outra, o conjunto de peças de pequenas dimensões que inclui, de um lado, os *paulistinhas* e do outro, pequeníssimas – senão minúsculas – imagens. Na vitrine diante desta, foram reunidas as peças rotuladas como de "fatura negra".

Os *paulistinhas* constituem um grupo bem estudado de imagens prevalentemente oitocentistas, de proveniência do estado de São Paulo, feitas em barro cozido e de dimensões pequenas e médias (Lemos, 1999: 101). Sua característica mais marcante é a "peanha redonda ou facetada, que ocupa um terço da altura total da peça. São todas ocas..." (Etzel, 1971: 104). "São a marca registrada da imaginária popular de São Paulo" (Etzel, 1979: 87). Se confrontarmos o conjunto das peças nomeadas *paulistinhas* pelo museu de Sant'Ana com as definições de Etzel, veremos que as peças do museu se distanciam dessas características, sendo a peanha elevada um marco de caracterização. Se observada com rigor a caracterização dos *paulistinhas* conforme a historiografia da arte, apenas a peça número 49 – MUS 309 (Gutierrez, 2015: 188) – se enquadraria nessa denominação. Se, contudo, o rigor for deixado de lado, a análise das faturas agrega, sem dúvida, todas as peças em terracota ali mostradas num conjunto harmonioso que talvez mais conviesse chamar simplesmente "paulista".

Na apresentação da vitrine de peças pequenas [Fig. 4] não há uma linha divisória entre os *paulistinhas* –no canto esquerdo da prateleira superior – e as demais. Na prateleira inferior colocam-se as menores, na superior as maiores. Todas, portanto, classificadas como de pequenas dimensões. Essa característica da escala reduzida traduz o vínculo com a dimensão privada, "uma forma de culto individual, numa devoção íntima e secreta" (Etzel, 1971: 118), as dimensões reduzidas sugerindo a mobilidade do devoto. Muito provavelmente essas peças povoavam oratórios portáteis e/ou itinerantes,

usados pelos devotos em seus deslocamentos cotidianos, como os oratórios-bala, os de algibeira e os pingentes. Algumas imagens muito pequenas e dotadas de orifícios apropriados para a passagem de um cordão podem ter sido usadas penduradas diretamente no pescoço dos fiéis como amuletos. A observação desse conjunto de pequenas Santanas possivelmente itinerantes sugere uma força devocional do fiel inversamente proporcional ao tamanho da imagem que ele carrega consigo e da qual não se separa.



FIG. 4. Vista parcial da vitrine de imagens "paulistinhas " e "de pequeno porte" Museu de Sant'Ana, Tiradentes (MG).
Fonte: arquivo da autora.

Na vitrine posta defronte, encontramos uma seleção de oito peças rotuladas como de "fatura negra" [Fig. 5]. Sobre este ponto, como já dissemos em outra oportunidade (Andrade, 2023: 31), reafirmamos a necessidade de se aguardar o desenvolvimento dos estudos sobre a arte produzida pela "mão afro-brasileira", no sentido de uma melhor sistematização de suas características formais e de uma mais ampla compreensão das condições de sua produção, em especial nos séculos XVIII e XIX, que nos interessa aqui. As

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

oito peças assim classificadas pelo Museu de Sant'Ana são todas realizadas em madeira escura, apresentadas sem policromia (ou esta se encontra muito apagada), com a madeira do suporte desbastada pelos instrumentos de modo a exibir cortes abruptos não cancelados. As figuras mostram uma maior ou menor distorção do cânone clássico na construção dos corpos, um afastamento geral do naturalismo e uma tendência à esquematização na intepretação dos panejamentos.



FIG. 5. Vista da vitrine de imagens ditas de "fatura negra", Museu de Sant'Ana, Tiradentes (MG). Fonte: arquivo da autora.

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

Por fim, enquanto são reconhecidas as marcas do sincretismo do culto de Santana com Nanã (Valente, 1955: 71; Bastide, 1971: 363; Almeida, 1989: 77), entendemos que as marcas da mão afro-brasileira deixadas sobre as imagens devocionais católicas sejam mais difíceis de se retraçar, confundindo-se certamente, neste caso das imagens do museu em tela, com as faturas classificadas no imenso rol de possibilidades da chamada arte popular[32]. Ressalte-se que empregamos aqui o termo "popular" no sentido da arte que se afasta, na interpretação do mundo natural, dos cânones clássicos-naturalistas, dentro da tradicional oposição erudito-popular empreendida pela historiografia da arte ocidental desde os fins do século XIX. Ademais, entendemos que houve artistas negros e mestiços entre o Setecentos e Oitocentos, escravizados ou livres, cujos trabalhos podem ser classificados em ambos os campos da redutora dicotomia erudito-popular.

Uma ampla parcela das obras do Museu de Sant'Ana indica um posicionamento entre um campo e outro, numa extensa escala de gradação. De todo modo, o que parece reger a ordenação do conjunto das imagens do corredor, além de seu tamanho, é a ideia de uma força feminina ancestral, mais próxima do mundo natural – esse princípio feminino gerador universal de que Santana parece ter sido a derradeira encarnação no Ocidente cristão moderno –, advinda, talvez, de uma conexão inconsciente com a fatura sincera, sem pejo e criativa que frequentemente permeia a noção de "popular". O princípio de uma "força telúrica, arcaica e atávica" (Gutierrez, 2015: 157) não cabe apenas ao que quer que possa ser entendido como "fatura negra" e vem, contudo, bem posicionado no painel informativo do ambiente que abre a exposição. Pois a mensagem de que Ana é uma força ancestral que, perpassando culturas e tempos diversos, nos alcança é um começo importante para o entendimento de seu significado.

Vamos a seguir para a primeira sala, pintada de cor de rosa. Nela estão exibidos os nove exemplares da iconografia que foi batizada, no mundo luso-brasileiro, de "Santas Mães". Trata-se das representações que reúnem, em um mesmo grupo, as figuras de Santana, Maria adulta e o Menino Jesus,

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

uma iconografia cuja denominação em muitas línguas europeias do mesmo período abarca necessariamente a noção de uma triplicidade, podendo ser traduzida como: Santana Trinitária, Ternária, Trina ou Tripla[33]. Tais termos acabaram por circunscrever, ainda, a noção de uma trindade da linhagem feminina e terrena do Cristo, colocada em oposição àquela masculina e espiritual.

Das três principais iconografias de Santana vigentes desde o período colonial, esta é a que tem origens mais remotas, datando do final do século XIII (Nixon, 2004: 18). Nas peças trinas mais antigas, rígidas, frontais e verticais, o corpo de Ana abrigava visualmente todo o grupo, numa solução formal hierática que foi considerada uma referência visual implícita ao dogma da Encarnação. Na virada do século XV para o XVI, contudo, essa tipologia cedeu o lugar a uma nova formulação do grupo trino, desta vez horizontal: dispostas sentadas sobre um banco muitas vezes encoberto por suas vestes, as duas figuras maternas dispensam cuidados ao Menino. É comum uma fruta (ou uma tigela cheia delas) ser oferecida a Ele. Essa variante tipológica foi denominada "tipo-banco" (Nixon, 2004: 136-137). São como cenas de gênero nas quais a ênfase recai sobre os aspectos narrativos, cotidianos e terrenos das representações, havendo um abandono dos aspectos semânticos mais abstratos.

Ocorre, de fato, uma significativa inflexão de forma e significado que poderia até justificar a adoção, em Portugal, da nomenclatura anômala. O termo "Santas Mães" então coincidiria tanto com a profanização dos temas sacros[34] quanto com a deliberada diminuição de importância de Santana na economia da salvação ocorrida a partir do Concílio de Trento. Assim, durante o século XVI e nos seguintes, quando se instala no Brasil, tal iconografia pode ser lida como um "reflexo da apropriação e transfiguração de um tema salvífico por uma sociedade burguesa que vinha redefinindo a noção de família" (Andrade, 2023: 15).

De todo modo, tanto na Europa quanto no Brasil, entre o Setecentos e Oitocentos a iconografia trina é um tipo muito raro. O Museu de Sant'Ana

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

possui apenas nove exemplares – apenas 2,91% do acervo – dos quais quatro são mineiros. Uma das peças mais singulares de toda a coleção, pela excepcionalidade de sua iconografia, é aquela que denominamos Santana da macieira [Fig. 6], obra do "tipo banco", de origem pernambucana, que traz as mulheres sentadas à sombra de uma macieira repleta de frutos, com o Menino estirado entre elas, quase adormecendo, olhando uma tigela de maçãs que avó lhe oferece. Uma das nove imagens dessa iconografia encontra-se na vitrine das peças de "fatura negra" e vem datada pelo museu como do século XX, numa sobrevivência que seria extremamente tardia[35].



FIG. 6. Autor desconhecido. *Santana da Macieira,* c. 1700-1750. Madeira policromada e dourada, olhos de vidro; 25 x 18cm. Museu de Sant'Ana, Tiradentes (MG). Fonte: arquivo da autora.

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

Domina o acervo a iconografia de "Santana Mestra", também denominada "A educação da Virgem" [Fig. 7]. Os exemplares do museu contemplam todas as suas variações possíveis: grupo em pé, com Ana em pé e Maria no colo, ou ambas em pé; ou grupo sentado, com a cadeira evidente ou oculta, a menina no colo ou de pé ao lado de Ana. Elemento fundamental para a caracterização do tipo Mestra é a presença do livro. Este encontra-se sempre aberto e sua leitura é seguida quase invariavelmente pelos dedinhos de Maria.



FIG. 7. Autor desconhecido. *Santana Mestra*, c. 1700-1750. Madeira policromada e dourada. Museu de Sant'Ana, Tiradentes (MG). Fonte: arquivo da autora.

Ao todo, o Museu de Sant'Ana abriga 288 imagens da Mestra que correspondem a 93,2% do total do acervo. Isso obriga todos os ambientes

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

expositivos a expor as peças da iconografia, sendo impossível, no formato de exibição escolhido, separá-la das demais. O domínio quase absoluto dessa iconografia repete o que acontecia no mesmo instante em Portugal e na Europa como um todo. Essa iconografia teve origem na Inglaterra do início do século XIV (Sheingorn, 1993: 70) e atravessou o final da Idade Média acompanhando a iconografia trina, mas sua primazia sobre as demais só vai ocorrer na virada para o século XVII, justamente com o advento do Barroco. Seu impulsionamento será garantido adiante pela valorização da educação, do letramento e da leitura estimulada pelo desenvolvimento da cultura iluminista. Um fato curioso a propósito dessa iconografia é que ela surgiu completamente desamparada de fontes literárias. Nenhum dos apócrifos a narram, nenhuma hagiografia. Segundo os apócrifos, Maria teria sido educada no templo, para onde foi levada aos três anos de idade. A persistência de uma iconografia anômala em época pós-tridentina é extremamente significativa e afirma sua força popular.

O predomínio numérico dessa iconografia justifica-se, portanto, por ser esta a iconografia exemplar e dominante para a imagem de Santana durante todo o período colonial brasileiro, prolongando-se em época imperial. A proliferação dessa fórmula explica-se aqui não apenas pela imposição da matriz europeia, mas igualmente por condições que são próprias da colônia, onde o tipo se assenta e expande porque encontra novas razões, modificando-se. Santana Mestra, por isso, também deve ser entendida aqui com um modelo da relação entre a mãe educadora e sua filha em idade de letramento. No Brasil colonial, na falta de instituições de ensino para meninas (como escolas e conventos), restavam os recolhimentos (Algranti, 2014: 283) ou o ensino caseiro. Assim, a educação das meninas da elite branca ficava ao encargo da mãe, observando-se que essa educação abarcava em especial o aprendizado das tarefas domésticas e o catecismo, não incluindo, necessariamente, o letramento, reservado a poucas (Andrade, 2023: 21-26). Pode-se, contudo, supor que as imagens da mãe ensinando a filha a partir de um livro que povoavam as casas brasileiras de todos os extratos sociais

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

possam ter sido tomadas como modelo ideal para todo o segmento feminino, que se via ali refletido independentemente de raça ou classe social:

> (...) nada impedia que mães e filhas se vissem representadas pelo par sagrado que tinham cotidianamente diante dos olhos, ainda que elas não dominassem as letras ou dispusessem de livros, uma vez que a mãe colonial era a mestra de outros ensinamentos (Andrade, 2023: 25). [Fig. 8]



FIG. 8. Autor desconhecido. *Santana Mestra* (e uma lição de música) c. 1700-1750. Madeira policromada e dourada. Museu de Sant'Ana, Tiradentes (MG). Fonte: arquivo da autora

Aos dois tipos iconográficos discutidos, somam-se outros dois, mais raros. O primeiro, "Santana Guia", é uma versão dinâmica e "caminhante" da iconografia da Mestra (Oliveira, 2001, p. 16-17), onde a menina acompanha

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

a mãe trazendo o livro fechado nas mãos ou sob o braço. Ana pode dar a mão para ela ou estar lhe indicando o caminho. Apenas sete imagens dessa iconografia compõem a coleção do Museu de Sant'Ana (2,26%) e se encontram alocadas na sala azul. Essa iconografia, que eventualmente permite ser lida como uma variante tipológica da Mestra, pode bem ter se originado das representações em que Ana está levando Maria para ser apresentada no templo, outro momento narrado pelo *Protoevangelho* que teve muito prestígio em obras pictóricas entre o fim da Idade Média e o Renascimento.

Por fim, a iconografia mais rara de Santana apresentada pelo Museu – com três ou quatro exemplares[36] – mostra Ana, Joaquim e Maria menina. No Brasil, muitas vezes se chama a esse grupo de " Sacra Parentela", uma denominação que coube originalmente ao grupo familiar extenso de Ana a partir de seus três casamentos. Também se aplica o termo ao grupo mais restrito que representa Ana e Joaquim, Maria e José e o Menino, uma formulação estimulada em época pós-tridentina, quando a figura de José já havia tomado o lugar de Ana na economia da salvação. Esse grupo encontra-se na sala verde, onde o painel informativo apresenta a ideia de escolas regionais.

Na sala verde há, portanto, um esforço de reunião das imagens em grupos estilísticos de mestres e escolas regionais. Duas imagens baianas, em seus douramentos e colorido vibrantes, são colocadas lado a lado; bem como três imagens da variante tipológica paulista dita "bolo de noiva" (Andrade, 2020); imagens de fatura popular também são agrupadas por similaridade de elementos, composição e estilo. Uma imagem de Goiás centraliza a vitrine, em sua simplicidade esquemática. Exemplares joaninos de Minas Gerais e do Rio de Janeiro podem ser pescados. No entanto, essas características regionais ou estilísticas não são facilmente apreensíveis. A leitura do painel informativo ou a consulta individual de cada imagem no terminal não conseguem fornecer de maneira eficaz essas informações. Da informação lida no painel à localização da imagem desejada nas estantes, o olhar se perde no

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

caminho de tantas outras seduções. As informações disponibilizadas correm o risco de não serem aproveitadas por não haver muitas possibilidades de destacar as imagens, seu conteúdo tornando-se uniforme (evidentemente essas são limitações determinadas pela necessidade de expor uma grande quantidade de peças pequenas em um espaço restrito). De um modo geral, proveniências, datações, tipologias/iconografias, faturas, funções e dimensões se misturam nos quatro ambientes. Cria-se uma massa visual – um pouco como um mar de bonecas –, que é pouco instrutiva.

Terminada a visita, na passagem pelo corredor para saída do espaço expositivo, vemo-nos diante de um biombo onde se inscreve "Ausência iluminada". A monitora nos indica que ali atrás há um áudio que encerra o percurso e nos exorta a ouvi-lo. Eis que reencontramos a colecionadora Angela Gutierrez narrando a história da Santana que ela deixou de adquirir de um casal que, certamente movido pela necessidade, estava vendendo tudo de sua fazenda semiarruinada. Ao ver a tristeza da mulher em se desfazer da imagem que testemunhara o nascimento de suas sete filhas e as protegera a vida toda, a colecionadora desistiu da aquisição[37]. Como ocorre com o primeiro vídeo, esta fala comove por seu apelo emocional – há relatos de lágrimas – e, ao encerrar a visita, colabora para a integração definitiva da figura da colecionadora ao acervo do museu.

Reflexões

Caminhando agora para as conclusões, e considerando tudo o que acima se expôs, gostaríamos de trazer aqui algumas reflexões sobre o Museu de Sant'Ana no que diz respeito à sua potencialidade de comunicação enquanto instituição pública voltada para a sociedade em que se insere.

Foi o conhecimento desse acervo iconográfico, que de uma coleção privada passou ao âmbito público, que nos estimulou a interrogar os agentes, os "comos" e os "porquês" dessa devoção em Minas e no Brasil.

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

As imagens ali exibidas foram selecionadas, fotografadas, reagrupadas e estudadas diversas vezes: por proveniência, por tipologia, por fatura e por variante iconográfica. Foram ainda colocadas em comparação formal com exemplares não brasileiros, não apenas europeus. Queríamos apreender, por meio do contraste na exposição lado a lado, o que de essencial e inalienável as imagens brasileiras possuíam. A primeira lição, portanto, que se tira de um conjunto como este é que ele serve à pesquisa, serve à produção de história, de ciência.



FIG. 9. Autores desconhecidos. Imagens de fatura popular da vitrine de pequenos formatos. Museu de Sant'Ana, Tiradentes, MG. Fonte: acervo da autora.

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

O que de mais importante essa quantificação das imagens deixou claro é que há um predomínio de imagens de fatura popular [Fig. 9]. A predominância dos tamanhos pequenos indica, por sua vez, que são oriundas de ambientes domésticos de oratórios de variados tipos, uma obrigatoriedade nas casas brasileiras até os fins do século XIX (Oliveira, 2001: 16). Trata-se de peças singelas, de pequenos formatos, muito expressivas e inventivas, certamente feitas a custos mais baixos e com maior celeridade para suprir a grande demanda trazida por essa devoção tão disseminada. Isto significa que "essa devoção jamais se restringiu à casa grande e à elite branca" (Andrade, 2023: 25).

Depois, em busca do significado subjacente à aparência das imagens, o significado lato da devoção, empregamos o método iconológico mais no sentido entrevisto na prática dos textos panofskyanos que compõem os *Estudos de Iconologia* (1939) do que propriamente a partir da teorização que esse autor empreende a posteriori[38]. Partimos do processo analítico de identificação e classificação dos "tipos" iconográficos (quais iconografias foram encontradas, com quais variantes, reconhecimento de características específicas, quantificação de peças de cada iconografia, quais as técnicas empregadas etc.). A seguir, essas iconografias e suas variantes foram colocadas em perspectiva (em que lugar e em quais momentos tais tipos apareciam, se multiplicavam ou desapareciam), o que permitiu reconstituir suas 'séries' históricas. A identificação dos vínculos históricos entre os fatos artísticos (ou de suas inflexões) é o que nos permitiu avançar hipóteses interpretativas sobre estes últimos. No entanto, a identificação de tais vínculos exigiu o maior alargamento possível do contexto sociocultural das épocas em que as imagens artísticas foram produzidas. Assim, buscamos documentos os mais variados que abordassem a devoção a Santana, o que incluiu textos litúrgicos (ofícios, sermões, hinos, livros de horas), comentários teológicos, hagiografias, narrativas folclóricas, bem como objetos artísticos de formas, técnicas e funções diversas. Por fim, objetos e textos foram comparados dentro de seus quadros temporais e locais

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

específicos e analisados. A síntese interpretativa resultante desse processo insere-se na ideia de 'iconologia' definida por Erwin Panofsky.

A síntese interpretativa que observamos nos permite afirmar: que Santana foi um modelo para as mulheres da Colônia que penetrou em todos os extratos sociais, cada qual encontrando suas razões para a devoção a essa santa universal, mãe ancestral; que Ana foi um modelo de virtuosidade feminina elogiado, preconizado e estimulado pela Igreja (o que é demonstrado por muitos exemplos da parenética) e encorajado pela burguesia de uma sociedade patriarcal que estava construindo sua imagem e desejava legitimá-la; que Ana foi devoção de mulheres negras e de escravizados de ambos os gêneros; foi a devoção da casa grande (Hoornaert, 2008: 370-371; Souza, 1986, p. 256), mas foi também a devoção de mulheres de todas as raças e cores que geriam sozinhas, sem o apoio de um homem, sua vida e seu lar num sistema matrifocal (Andrade, 2023: 32).

O que esse conjunto de imaginária sacra, por si, mesmo se estivesse encaixotado ou que o conhecêssemos apenas por números, pode revelar sobre a devoção a Santana é evidente: a onipresença das imagens remanescentes equivale à sua onipresença social e popularidade no tempo em que eram objetos dotados de sua função original. Algo mais talvez pudesse ser evidenciado em se reagrupando as peças segundo as diferentes taxonomias (proveniência, datação, fatura, dimensão, tipologia), o que a atuação do museu na forma de expor busca fazer, mas esbarra nas limitações impostas sobretudo pela relação entre número-dimensões das peças com o espaço expositivo disponível. É evidente que apenas uma reorganização das peças, por si, não seria suficiente para produzir mais conhecimento; mas poderia levar a questionamentos e sugerir hipóteses ao visitante.

Concluo com a abordagem de um ponto delicado, mas relevante que emerge também dos relatos, tanto positivos quanto negativos, dos visitantes: a certeza da imagem do Museu de Sant'Ana como um museu laudatório da devoção católica e da atitude devocional. É como se as 300 imagens continuassem em seus oratórios e altares originais. Sabemos que

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

a devoção de um fiel não se aparta dele pelo simples fato de as imagens objetos de sua devoção terem sido musealizadas. Mas as imagens foram descontextualizadas, inevitável e irreversivelmente, já no instante em que foram deslocadas de sua função e locais originais e entraram para a coleção privada. Perderam sua aura sagrada para serem artificadas. Enquanto objetos elaborados como parte de um processo do sagrado, as imagens do Museu de Sant'Ana foram, em sua origem, "coisa" e 'semióforos' (Pomian, 1984: 72), mas descontextualizados não podem nem devem mais serem vistos exclusivamente como receptáculos da devoção católica. Apenas a "ausência iluminada", a imagem que não foi adquirida pela colecionadora e não embarcou na viagem de suas 300 irmãs, essa sim mantém sua função original.

Mas a devoção católica é apenas um dos aspectos do mosaico de conhecimentos que o museu pode e, acreditamos, deve transmitir a um público amplo e plural. Em tempos de sociomuseologia, seria anacrônico permanecer nesse lugar. A devoção deve ser respeitada tanto quanto os demais aspectos: artísticos, históricos, sociais, culturais, mas não deveria se destacar em detrimento de nenhum deles. Para um museu depositário exclusivamente de imagens de arte sacra se elevar em sua capacidade educacional e cumprir sua missão social, seria preciso abandonar o lugar exclusivo da devoção católica para dar destaque aos significados que a percorrem e transpassam. Acreditamos que ganha uma sociedade que tem a oportunidade de compreender, através da potência da máquina cultural que é a instituição museal, um único elo de sua formação. Para tanto, esses conteúdos precisam ser comunicados. Quando uma visitante comenta que a monitora explicou "tão carinhosamente" a história de Santana que ela se tornou devota[39], perguntamo-nos se não há algo de equivocado com o setor educativo do museu. O Museu de Sant'Ana se apresenta, essencialmente, em toda a beleza e delicadeza de seu aspecto de relicário, como um museu para devotos. Os devotos se sentem em casa, mas aqueles não devotos, que o visitam exclusivamente com as ferramentas dadas pelos limites de suas

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

condições educacionais, sociais, econômicas, etc., vão ouvir sempre uma única nota.

As imagens são textos que exigem interpretação e, para isso, precisam ser inseridas em um contexto histórico adequado. Tratar as imagens apenas sob o viés da devoção é negar a possibilidade de exploração de seus significados. É papel do museu indicar as possibilidades que as imagens não revelam isoladamente em sua fatura, em seus aspectos materiais, formais e táteis. Quando o ICOM já definiu os museus como "lugares democratizantes, inclusivos e polifônicos para o diálogo crítico sobre o passado e o futuro" (Fontanarossa, 2022: 32); em tempos em que a museologia se preocupa com a educação do público para a cidadania, em que a educação é entendida como instrumento de emancipação social, e em tempos de atitudes descolonizadoras, seria uma grande contribuição do Museu se ele abandonasse a postura de relicário e ajudasse a pensar em profundidade essa devoção – devoção que ressalta a força feminina em sua potência, que destaca as camadas populares e a sociedade negra formadora das Minas –, reavaliando sua maneira de comunicar esses significados, mostrando assim o quanto pode o samba de uma nota só[40]. Afinal, "o dispositivo museológico revela-se uma arena poderosa para a representação (...) da respectiva identidade, em que as heranças do passado são reconfiguradas no presente, gerando novas narrativas" (Fontanarossa, 2022: 10).

Referências

ALMEIDA, L. P. de. A presença da Grande Mãe no imaginário brasileiro (formas e motivos barrocos). *Organon*, Porto Alegre, v. 16, n. 16, p. 172-181, 1989. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/39500>. Acesso em: 02 mar. 2023. doi: <https://doi.org/10.22456/2238-8915.39500>.

ANDRADE, L. M. O grupo das Santanas bolo de noiva paulistas: apresentação e interpretação. *Figura. Studies on the Classical Tradition*, Campinas, v.8, n.1, p.255-298, 2020. doi: <https://doi.org/10.20396/figura.v8i1.13585>.

ANDRADE, L. M. de. *O Trinubium Annae*: uma santa, três casamentos,

muitas polêmicas. Roda da Fortuna, Ribeirão Preto, v.11, n. 1, p. 10-52, 2022. Disponível em: <https://www.revistarodadafortuna.com/_files/ugd/3fdd18_e179318bbb8c4eccb16492ad3fb3eb58.pdf>. Acesso em: 01 dez. 2022.

ANDRADE, L. M. de. Uma "engraçada e redonda Anna": a devoção as Santana e o modelo de feminilidade virtuosa nas minas coloniais (1720-1820). *Revista de História*, São Paulo, n. 182, p. 1-39, 2023. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.rh.2023.200151. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/200151. Acesso em: 26 abr. 2023.

BASTIDE, R. *As religiões africanas no Brasil: contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações*, v. 2. São Paulo: Pioneira, 1971 [1960].

BOESPFLUG, F. *La Sainte Anne des Peintres et des Sculpteurs*. Poitiers: Institut Géopolitique et Culturel Jacques Cartier. Janeiro de 2013. Disponível em: <https://www.institut-jacquescartier.fr/2013/01/la-sainte-anne-des-peintres-et-des-sculpteurs/>. Acesso: em 20 jul. 2018.

BOURDIEU, P.; DARBEL, A. *O amor pela arte. Os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: Zouk, 2007 [1969].

CRUZ, L. A. da. A antiga cadeia da cidade de Tiradentes. In: GUTIERREZ, A. (Coord.). *Museu de Sant'Ana* (catálogo). Belo Horizonte: Conceito Comunicação, 2015, p. 27-33.

ESPÍRITO SANTO, M. *Origens orientais da religião popular portuguesa seguido por ensaio sobre toponímia antiga*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1988.

ETZEL, E. *Imagem sacra brasileira*. São Paulo: Melhoramentos: Edusp, 1979.

ETZEL, E. *As imagens religiosas de São Paulo. Apreciação histórica*. São Paulo: Melhoramentos, 1971.

FONTANAROSSA, R. *Collezionisti e musei. Una storia culturale*. Turim: Einaudi, 2022.

GEORGEL, C. Les rôles des collections privées dans l'histoire des institutions muséales en France. In: CAVALCANTI, A. M. T.; OLIVEIRA, E. D. G., COUTO, M. F. M.; MALTA, M. (Orgs.). COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE. Arte e suas instituições. 32., 2013. *Anais*... Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2014, p. 19-38.

GUTIERREZ, A. (Coord.). *Museu de Sant'Ana*. Belo Horizonte: Conceito Comunicação, 2015.

GUTIERREZ, A. (Coord.). *O Livro de Sant'Ana*. Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2001.

HOORNAERT, E. *História da Igreja no Brasil: primeira época: período colonial*, v. 2. Petrópolis: Vozes, 2008.

LEMOS, C. A. C. *A imaginária paulista*. São Paulo: Edições Pinacoteca, 1999.

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

PANOFSKY, E. *Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do Renascimento*. Lisboa: Estampa, 1986 [1939].

POMIAN, K. A. A Coleção. In: ENCICLOPEDIA EINAUDI. v. 1. Brasília: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1997.

QUITES, M. R. E. *Esculturas devocionais. Reflexões sobre critérios de conservação-restauração*. Belo Horizonte: São Jerônimo, 2019.

SANTOS FILHO, O. R. *Tiradentes. Monumentos preservados.* Tiradentes: Instituto Histórico e Geográfico de Tiradentes, 2015.

SHEINGORN, P. "The Wise Mother": the image of St. Anne teaching the Virgin Mary. *Gesta*, Chicago, v. 32, n. 1, p. 69-80, 1993. Disponível em: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.2307/767018>. Acesso em: 02 mar. 2023. doi: <https://doi.org/10.2307/767018>.

SOUZA, L. de M. e. *O diabo e a terra de Santa Cruz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

SOUZA, M. B. de M. e. Iconografia das imagens de Sant'Ana. In: O LIVRO DE SANT'ANA. Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2001, p. 20-31.

SOUZA, M. B. de M. e. Mãe, mestra e guia: uma análise da iconografia de Sant'Anna. *Topoi*, Rio de Janeiro, v.3, n.5, dez. 2002, p. 323-250. Doi: https://doi.org/10.1590/2237-101X003005010.

VALENTE, W. *Sincretismo religioso afro-brasileiro*. São Paulo: Companhia Nacional, 1955.

VARAZZE, J. *Legenda Aurea. Vida de santos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VERGO, Peter (Ed.). *The New Museology.* Londres: Reaktion Books, 2006 [1989].

Notas

* Letícia Martins de Andrade é mestre em História da Arte e da Cultura e doutora em História pela Unicamp. Atualmente, é professora associada da Universidade Federal de São João del-Rei. E-mail: leticiaandrade@ufsj.edu.br. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7609-5358.

1 Encontram-se na literatura as grafias 'Santana', 'Sant'Ana' ou 'Santa Ana'. Adotamos a primeira por questões de eufonia e destacamos que o nome do museu emprega a segunda.

2 Museu de Sant'Ana é inaugurado em Tiradentes, na Região Central de MG. Disponível em: https://g1.globo.com/minas-gerais/noticia/2014/09/museu-de-santana-e-inaugurado-em-tiradentes-na-regiao-central-de-mg.html. Acesso em: 10 mar. 2023.

3 Como se sabe, por exemplo, da história do Ashmolean Museum de Oxford, formado no século XVII a partir da coleção de Lord Elias Ashmole (Georgel, 2014: 21; Fontanarossa, 2022: 36).

4 Como diria Chantal Georgel, "colecionadores-fundadores-doadores" (Georgel, 2014: 20), respectivamente do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ).

5 Entrevista de Angela Gutierrez a Lucio Flávio no programa Retratos, da TV Horizonte. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=KHZTDHvfjMU&ab_channel=TVHorizonte>. Acesso em: 10 mar. 2023.

6 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KHZTDHvfjMU&ab_channel=TVHorizonte>. Acesso em: 10 mar. 2023.

7 Entrevista a Denize Alves para o quadro 'Perfil' do programa Opinião Minas, em 31/01/2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Pox81OIFMhw&ab_channel=Opini%C3%A3oMinas. Acesso em: 10 mar. 2023.

8 Em 2016, Ladi Biezus cedeu em comodato 54 peças de sua coleção de imagens sacras ao Museu do Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo.

9 O Concílio Vaticano II (1962-1965) determinou a ênfase em imagens de Cristo, causando o recolhimento das demais e abrindo o caminho para sua dispersão.

10 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Pox81OIFMhw&ab_channel=Opini%C3%A3o Minas. Acesso em: 10 mar. 2023.

11 Disponível em: https://www.tripadvisor.com.br/ShowUserReviews-g737098-d2389887-r549813520-Museu_de_Sant_Ana-Tiradentes_State_of_Minas_Gerais.html#photos;aggregationId=&albumid=&filter=2&ff=295532187. Acesso em: 22 abr. 2023.

12 Um texto sucinto e algumas imagens podem ser conferidos na página do escritório dedicada ao museu: https://www.gustavopenna.com.br/museudesantana. Acesso em: 26 abr. 2023.

13 O acesso é feito, portanto, literalmente através das paredes do que foi uma solitária do prédio, que ficava no subterrâneo.

14 Originalmente, seriam cinco ambientes: quatro celas e um corredor. A quarta cela/sala cedeu seu espaço ao vão do elevador e escada.

15 Agradeço ao arquiteto Pedro Mendes da Rocha, autor do projeto museográfico do Museu de Sant'Ana pela entrevista concedida sobre os aspectos museográficos.

16 Uma visita virtual, desde o exterior do edifício, permite uma visão precisa do espaço e de sua ordenação externa e interna. Disponível em: https://www.eravirtual.org/santana/. Acesso em: 26 abr. 2023.

17 Observamos que a análise aqui empreendida não foi direcionada por uma metodologia rigorosa. Limitamo-nos a ler e destacar os 1415 comentários dos visitantes disponibilizados ao longo de vários anos no site TripAdvisor.

18 Disponível em: https://www.tripadvisor.com.br/ShowUserReviews-g737098-d2389887-r403856398-Museu_de_Sant_Ana-Tiradentes_State_of_Minas_Gerais.html. Acesso em: 22 abr. 2023.

19 Disponível em: https://www.tripadvisor.com.br/ShowUserReviews-g737098-d2389887-r405725764-Museu_de_Sant_Ana-Tiradentes_State_of_Minas_Gerais.html. Acesso em 22 abr. 2023.

20 Disponível em: https://www.tripadvisor.com.br/Attraction_Review-g737098-d2389887-Reviews-or230-Museu_de_Sant_Ana-Tiradentes_State_of_Minas_Gerais.html. Acesso em: 18 abr. 2023.

21 Esse inventário foi trabalho de Adriano Reis Ramos e do Grupo Oficina de Restauro.

22 Cf. <https://museudesantana.org.br/conheca/acervo/>. A visita on-line possui um recurso que permite visualizar os dados catalográficos de cada imagem individual ao clicar sobre ela. Os dados apresentados são os mesmos que constam dos terminais de consulta disponibilizados nas salas. Excelente ferramenta para os pesquisadores.

23 Em 2021, em palestra proferida ao centro de Estudos da Imaginária Brasileira (CEIB), Gutierrez mencionou as dificuldades de inserção de novas peças ou movimentação das já existentes dentro do

museu por questões de limitação de espaço. Assim, aparentemente, o acervo encontra-se consolidado.

24 Disponível em: https://www.tripadvisor.com.br/Attraction_Review-g737098-d2389887-Reviews-Museu_de_Sant_Ana-Tiradentes_State_of_Minas_Gerais.html. Acesso em 22 abr. 2023.

25 Disponível em: https://www.tripadvisor.com.br/ShowUserReviews-g737098-d2389887-r391577911-Museu_de_Sant_Ana-Tiradentes_State_of_Minas_Gerais.html. Aceso em 22 abr. 2023.

26 Disponível em: https://www.tripadvisor.com.br/ShowUserReviews-g737098-d2389887-r308620062-Museu_de_Sant_Ana-Tiradentes_State_of_Minas_Gerais.html. Acesso em 22 abr. 2023.

27 Disponível em: https://www.tripadvisor.com.br/ShowUserReviews-g737098-d2389887-r488054498-Museu_de_Sant_Ana-Tiradentes_State_of_Minas_Gerais.html. Acesso em 18 abr. 2023.

28 Disponível em: https://www.tripadvisor.com.br/ShowUserReviews-g737098-d2389887-r339624953-Museu_de_Sant_Ana-Tiradentes_State_of_Minas_Gerais.html. Acesso em 18 abr. 2023.

29 Disponível em: https://www.tripadvisor.com.br/ShowUserReviews-g737098-d2389887-r564658376-Museu_de_Sant_Ana-Tiradentes_State_of_Minas_Gerais.html. Acesso em 18 abr. 2023.

30 Essa história é narrada de forma detalhada em Andrade (2022 e 2023).

31 Alguns exemplos: https://www.nga.gov/collection/art-object-page.123018.html; https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Antependium_Heilige_Sippe_makffm_6811.jpg.

32 As imagens assim classificadas que aparecem no catálogo sob os números MUS 222 e MUS301 parecem-nos perfeitamente populares.

33 François Boespflug (2013: 16) considera "lastimável" a insistência no emprego de 'trinitária', por "encorajar especulações desprovidas de qualquer pertinência teológica" e propõe, em seu lugar, o termo "ternária".

34 No sentido de interpretações dos temas sacros em chave de gênero, terrena e cotidiana.

35 Disponível em: https://museudesantana.org.br/oratorio/santas-maes-mus-0110/. Acesso em 22 abr. 2023. Outra peça dessa iconografia, em pedra-sabão, vem igualmente datada do século XX: disponível em: https://museudesantana.org.br/oratorio/santas-maes-mus-0115/. Acesso em 22 abr. 2023. As fichas descritivas das duas peças retomam um mesmo texto: "Obra de fatura popular, confeccionada a partir de modelo do período barroco (...) percebe-se claramente que se trata de obra recente, elaborada de forma ingênua e improvisada."

36 O catálogo virtual mostra apenas uma imagem dessa iconografia enquanto três outras imagens são colocadas lado a lado em uma das prateleiras. Disponível em: <https://museudesantana.org.br/conheca/acervo/?designacao=Sant%27Ana%2C+S%C3%A3o+Joaquim+e+Nossa+Senhora+Menina&epoca=&origem=&busca=>. Acesso em 22 abr. 2023.

37 Essa história encontra-se reproduzida em Gutierrez (2001: 6-7) e é narrada, de modo mais informal, com outras palavras pela própria Angela em uma entrevista disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Pox81OIFMhw&ab_channel=Opini%C3%A3oMinas. Acesso em: 10 mar. 2023.

38 No capítulo de abertura dos *Estudos de iconologia*, republicado no Brasil como o primeiro capítulo de Significado nas artes visuais.

39 Disponível em: https://www.tripadvisor.com.br/ShowUserReviews-g737098-d2389887-r581120651-Museu_de_Sant_Ana-Tiradentes_State_of_Minas_Gerais.html . Acesso em: 19 abr. 2023.

40 Uma leitura de seu conteúdo em chave de gênero seria de grande relevância.

Artigo submetido em maio de 2023. Aprovado em julho de 2023.