

**FREI AGOSTINHO DE JESUS E
AS TRADIÇÕES DA
IMAGINÁRIA COLONIAL
BRASILEIRA**

SÉCULOS XVI-XVII

RAFAEL SCHUNK

**FREI AGOSTINHO DE JESUS
E AS TRADIÇÕES DA IMAGINÁRIA
COLONIAL BRASILEIRA**

Conselho Editorial Acadêmico
Responsável pela publicação desta obra

Profª Drª Rita Luciana B. Bredariolli
Prof. Dr. Agnaldo Valente G. da Silva
Prof. Dr. Omar Khouri

RAFAEL SCHUNK

**FREI AGOSTINHO DE JESUS
E AS TRADIÇÕES DA IMAGINÁRIA
COLONIAL BRASILEIRA
SÉCULOS XVI-XVII**

**CULTURA
ACADÊMICA**
Editora

© 2013 Editora UNESP
Cultura Acadêmica
Praça da Sé, 108
01001-900 – São Paulo – SP
Tel.: (0xx11) 3242-7171
Fax: (0xx11) 3242-7172
www.editoraunesp.com.br
feu@editora.unesp.br

CIP – Brasil. Catalogação na fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

S317f

Schunk, Rafael

Frei Agostinho de Jesus e as tradições da imaginária colonial brasileira :
séculos XVI-XVII [recurso eletrônico] / Rafael Schunk. - 1. ed. - São Paulo :
Cultura Acadêmica, 2013.

recurso digital.

Formato: ePDF

Requisitos do sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

ISBN 978-85-7983-430-1 (recurso eletrônico)

1. Jesus, Agostinho, Frei, 1600-1661. 2. Barroco (Arte) - Brasil. 3. Arte
brasileira - Século XVI. 4. Arte brasileira - Século XVII. 5. Livros eletrônicos. I.
Título.

13-06388

CDD: 709.032

CDU: 7.034.7(81)

Este livro é publicado pelo Programa de Publicações Digitais da Pró-Reitoria de
Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP)

*À memória de minha avó Helena Bakk Pereira,
aos meus pais, Oswaldo e Maria Schunk,
e ao meu tio Marcelo Pereira,
com respeito, carinho e gratidão*

*O Brasil, como as demais nações do mundo, tem também
seu berço próprio, que o fez uma grande nação,
reconhecida no mundo como um gigante pelas suas dimensões
e pela peculiaridade de seu povo de trato ameno,
constutivo e improvisador no seu humor e na habilidade
com que sabe suportar e contornar os azares da vida.*

Eduardo Etzel

SUMÁRIO

Siglas e abreviamentos	11
Agradecimentos	13
Prefácio: Peregrinação de um pesquisador de imaginária sacra	19
Introdução	23
1. O estilo barroco construindo o primeiro período da arte colonial brasileira (1560-1661)	39
2. A escultura sacra no Brasil e seus desdobramentos	303
3. A imaginária paulista: origens, encontros e destinos da arte barroca	373
Considerações finais	391
Referências bibliográficas	397
Anexo	409

SIGLAS E ABREVIAMENTOS

Condephaat	Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico do Estado de São Paulo
Sphan	Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1979-1990); antigo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1937-1946)
Iphan	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MAS	Museu de Arte Sacra de São Paulo–
MASS	Museu de Arte Sacra de Santos
MAS – UFBA	Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia

AGRADECIMENTOS

Ao meu estimado orientador, prof. dr. Percival Tirapeli e sua esposa Laura Carneiro Pereira Tirapeli, pela incansável dedicação ao resgate do barroco paulista, exemplo e motivação para o desenvolvimento da pesquisa. Agradeço a oportunidade ímpar de estudo, por ter acreditado no projeto, pelos conhecimentos transmitidos nas viagens de pesquisas, livros e montagens de exposições. Reitero minha profunda admiração e respeito pelo mestre, profissional, amigo, ser humano, artista e grande pesquisador da arte brasileira.

Às inestimáveis orientações da prof^a dr^a Elaine da Graça de Paula Caramella e do prof. dr. Alcindo Moreira Filho.

Estado da Bahia:

Salvador

Capela de Nossa Senhora do Montesserrate

À prestimosa atenção de Fabio Souza Mendonça (caseiro da capela)

Iphan – Bahia

A Bruno César Sampaio Tavares (coordenador técnico Iphan, Salvador)

Aos funcionários da Casa dos Sete Candeeiros, Pelourinho, Salvador

Mosteiro de São Bento de Salvador Abade Dom Emanuel

A dom Ivan da Silva Andrade (diretor do museu)

A dom Rafael Soares de Freitas (diretor da biblioteca)

Lucyana da Silva Nascimento (bibliotecária)

Anderson Magno de Matos (auxiliar de biblioteca)

Diego Alves Santos (aprendiz)

Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (MAS – UFBA)

Ao ilustríssimo diretor do MAS – UFBA, sr. Francisco de Assis Portugal Guimarães
À prestimosa atenção de Mirna Conceição Brito Dantas (coordenadora do Setor de Documentação e Pesquisa)

Paróquia Nossa Senhora da Luz de Pituba

Santo Amaro da Purificação

Paróquia Nossa Senhora do Rosário de Santo Amaro da Purificação (BA)

À prestimosa atenção e acolhimento de padre Rogério Marcos da Silva
Agradecimentos especiais pela acolhida e confiança dos paroquianos Geraldo Alves e Edira Maria Lima

Estado do Rio de Janeiro:

Angra dos Reis

Convento de São Bernardino de Sena e Museu de Arte Sacra de Angra dos Reis

À confiança de Alonso de Oliveira e Alex Sandro de Lima Wandroski (Divisão de Patrimônio Histórico, Prefeitura Municipal de Angra dos Reis)

Cabo Frio

Museu de Arte Religiosa e Tradicional de Cabo Frio (Convento de Nossa Senhora dos Anjos)

À ilustríssima diretora Dolores Brandão Tavares
Agradecimentos especiais a Sonia Maria Gaudereto Duarte (bibliotecária), João Rabelo e Castro (administrador), Tatiana Batista Bion Dias de Figueiredo (assistente técnica) e Aline Costa Simões Cadaxo (museóloga)

Duque de Caxias

Fazenda São Bento de Iguacu, Igreja de Nossa Senhora do Rosário

À acolhida de Ângelo Marcio da Silva, Tânia Amaro (Secretaria da Cultura de Duque de Caxias) e Edna Maria Bernardo (Casa São Francisco de Assis)

Niterói

Igreja de São Lourenço dos Índios

Ao acolhimento de José Pereira Ferreira e Ângela Pacheco Ferreira (ministros da igreja)

Paraty

Museu de Arte Sacra de Paraty (Iphan) – Igreja de Santa Rita

Ao ilustríssimo diretor Júlio Cezar Neto Dantas

Rio de Janeiro

Igreja de Nossa Senhora do Bonsucesso – Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro

Mosteiro de São Bento da cidade do Rio de Janeiro

À acolhida de dom Mauro Fragoso (OSB)

Estado de São Paulo:

Barueri

Aldeia Jesuítica de Barueri

À amiga Sônia Maria Teixeira – Secretária da Cultura

Carapicuíba

Aldeia Jesuítica de Carapicuíba

À artista plástica e amiga Alaíde di Pietro – Secretária da Cultura

Guararema

Paróquia de Nossa Senhora da Escada e São Benedito – Matriz de Guararema

Itanhaém

Museu do Convento Nossa Senhora da Conceição de Itanhaém (Instituto Servas de Jesus Sacerdote)

Paróquia da Igreja Matriz de Santana

Itaquaquecetuba (SP)

Secretaria da Cultura e Turismo de Itaquaquecetuba

Igreja Matriz de Nossa Senhora da Ajuda

Jundiaí

Cúria Diocesana de Jundiaí

À confiança do padre Venilton Calheiros

Mogi das Cruzes

Museu das Igrejas do Carmo (MIC)

Ao restaurador Marcos Antonio Siqueira Marques

À amiga Danielle Manoel dos Santos Pereira

Peruíbe

Secretaria da Cultura e Administração das Ruínas do Abarebebê

Pindamonhangaba

Aos amigos e colecionadores Jorge e Selma Willmam Mendes pelos anos de estrada no Vale do Paraíba e transmissão de ricas vivências sobre a arte sacra paulista

Santana de Parnaíba

À amiga artista plástica Eloísa Aparecida Alves do Espírito Santo Consoni

À amiga pesquisadora Izes Bastianon Chaves de Oliveira

À amiga artista plástica Edimeia

Ao amigo pesquisador Emanuel França Barbosa

Aos amigos artistas plásticos Ilo e Luciana Dias de Souza

Ao amigo antiquário George de Araújo Sampaio

Ao amigo escultor Murilo Sá Toledo

Centro de Memória e Integração Cultural (Cemic)

À amiga e historiadora Agacir Eleutério

Igreja Matriz de Santana

Ao padre Átila e paroquianos

Santos

Diocese de Santos

Ao pe. José Myalil Paul (pároco da Catedral e do Santuário de Nossa Senhora do Monte Serrat)

Museu de Arte Sacra de Santos

À ilustríssima diretora Marcela Rezek

São Paulo

Aos profs. drs. do IA-UNESP

Ao prof. dr. José Leonardo do Nascimento, IA-UNESP

À prof^a dr^a Lalada Dalglish, IA-UNESP

Ao grande amigo, incentivador e colaborador fundamental, o economista e artista plástico Joaquim Pereira Antunes Filho

À grande amiga Joceli Domingas de Oliveira pela fundamental companhia nas viagens, incentivo e motivação no decorrer das pesquisas

Ao amigo e pesquisador de arte sacra paulista Ailton Santana de Alcântara

Aos amigos colecionadores George Homenco Filho e Ignês Homenco

À colecionadora Izabel Sobral

Ao engenheiro e colecionador Ladi Biezus

Aos amigos colecionadores Cristiane e Ary Casagrande Filho

Ao amigo e colecionador Edgar Clat Gaspar

Ao restaurador Júlio Eduardo Corrêa Dias de Moraes

Ao colecionador Orandi Momesso

Arquivo Público do Estado de São Paulo

Aos funcionários do Setor Iconográfico e Documentação

Igreja de São Francisco de Assis e Ordem 3ª da Penitência

Ao frei Roger Brunorio

Iphan – São Paulo

A Tatiana Lopes Salciotto (bibliotecária)

A Anita Hirschbruch (fotógrafa)

Mosteiro de São Bento da cidade de São Paulo

A dom Carlos Eduardo Uchoa Fagundes (OSB)

Ao apoio e carisma do irmão João Batista (OSB)

Museu de Arte Sacra de São Paulo

À ilustríssima diretora Mari Marino

Ao apoio do padre José Arnaldo Juliano dos Santos

À coordenadora do corpo técnico Denyse Emerich

À museóloga Rose Santos

Paróquia e Capela de São Miguel Arcanjo – São Miguel Paulista

Ao padre Geraldo Antonio Rodrigues (presidente da Associação Cultural Beato José de Anchieta)

São Roque

Sítio e Capela de Santo Antônio – Iphan (SP)

À acolhida dos monitores e caseiros

Sorocaba

Biblioteca Municipal

Ao historiador José Rubens Incao

*Museu Arquidiocesano de Arte Sacra Comendador Luiz Almeida Marins (Madas-
-LAM)*

A Pedro Benedito Paiva Junior, Rafael José Barbi e Bruna de Oliveira Garcia

PREFÁCIO

PEREGRINAÇÃO DE UM PESQUISADOR DE IMAGINÁRIA SACRA

A pesquisa de Rafael Schunk sobre a imaginária sacra brasileira, ora e inicialmente disponibilizada em meio digital, torna-se um referencial para um novo público desse meio de divulgação das pesquisas da universidade brasileira. Sua obra sintetiza de maneira clara as pesquisas sobre as primeiras imagens de barro produzidas no Brasil colonial e avança com novos olhares para as obras de arte já analisadas por especialistas desde o início do século XX. Uma ampla historiografia permeia todo o texto que sustenta o caminho percorrido nas bibliotecas como fonte secundária, subsidiando a busca das fontes primárias que são as imagens sacras. A essa persistência é que denomino *peregrinação de um pesquisador*, intencionado a buscar provas, tanto pesquisando aqueles que já enunciaram suas teses, como ainda buscando a existência material das imagens. Aqui organizadas e amplamente disponibilizadas, essas provas formam um *corpus* de pesquisa de suma importância para a arte brasileira.

Em sua Introdução, o pesquisador mostra seus caminhos percorridos na vasta bibliografia consultada com referencial específico sobre a imaginária paulista, a qual denomina *berço da arte brasileira*, e também textos dos mais antigos artífices beneditinos já pesquisados – com as minúcias da paciência beneditina de Silva-Nigra. Amplia, porém, com novos olhares mais abrangentes, contextualizando a produção no vasto território do sertão – sem limites definidos tanto na geografia como no campo político. Na geografia, o pesquisador delinea o litoral fluminense como localidade propícia para uma produção lá distribuída; vai até a antiga capital colonial na certeza de uma produção erudita beneditina de frei da Piedade; desce para o litoral paulista como localidade receptora dessas

produções; adentra o sertão em duas vertentes – o médio vale do Tietê e o vale do Paraíba do Sul, como polos produtores de uma imaginária popular que teve como centro o mosteiro beneditino de Santana de Parnaíba, na figura de frei Agostinho de Jesus.

Traçado esse roteiro, aprofunda cada um dos temas nos três capítulos subsequentes. No primeiro capítulo a pesquisa se passa no litoral, interliga as culturas do Oriente com o Ocidente no intrincado campo histórico do período da União das Coroas espanhola e portuguesa (1580-1640) e vê o despontar do espírito barroco na cultura ibérica, passando pelo maneirismo estudado por Bazin como primórdios de nossa imaginária lá em Portugal. Em minha apresentação, prefiro mais indicar o caminho trilhado pelo pesquisador do que compilar sua vasta explanação já percorrida pelos seus pares anteriormente. Suas publicações hoje são referenciais e raras mesmo em bibliotecas públicas, de difícil acesso para o público leigo, privilégio de bibliófilos, como no caso das publicações de Stanislaw Herstal (1956) e, consistindo exceção, a publicação fac-similar de *Santuário Mariano* (1707 a 1721 e fac-similar de 2007).

O que ênfase aqui é a pesquisa visual de Rafael Schunk. Comprovada sua competência nas leituras abrangente e específica dos temas e consequentes citações, o pesquisador foi a campo verificar a existência das obras, munido de fotografias dos arquivos oficiais como o do Iphan e bibliotecas, além daquelas obras que estão com colecionadores particulares. Percorrido o amplo litoral – de Salvador até Cananeia –, embrenhou-se, no segundo capítulo, no sertão paulista. No litoral fotografou nos museus, conventos, igrejas... E reviu pesquisas atualizadas naquelas regiões diversas. Aproximou-se – como outro pesquisador não havia jamais feito – dos bustos relicários de 1560, atualmente no Museu de Arte da Bahia, e lá mesmo confirmou as pesquisas de Silva-Nigra (1950 e 1971), sem deixar de lado todo o Recôncavo Baiano. No litoral fluminense, a peregrinação continuou em antigos conventos franciscanos, igrejas e capelas jesuíticas, museus municipais em Angra dos Reis e Parati até entrar em terras paulistas das antigas capitâncias hereditárias – Itanhaém, São Sebastião, Cananeia, Santos e São Vicente –, onde se encontram as mais antigas imagens sacras feitas no Brasil, datadas de 1560.

Ao adentrar o sertão – regiões de Itu/Sorocaba e Mogi das Cruzes/vale do Paraíba –, Schunk nos mostra a possibilidade de escolas barristas advindas da tradição das ordens religiosas, em especial dos beneditinos. Então, o terceiro capítulo é sua contribuição inestimável para a pesquisa da arte sacra paulista, ao reconstituir com aprofundada pesquisa textual e iconográfica, e utilizando-se dos benefícios da montagem fotográfica, o perdido mosteiro beneditino de Santana de Parnaíba, no qual atuou o frei carioca Agostinho de Jesus. Sua capacidade

nessa reconstituição foi sem dúvida motivada pela paixão do colecionador, racionalidade do pesquisador e prodigalidade de alma daqueles que se dispõem na busca e no esclarecimento do objeto sacro como base de cultura. Nesse quesito de generosidade, sem a vaidade acadêmica, tal qual um curador, Schunk expõe, além de suas ideias, a visualidade necessária a todas as obras de arte citadas. Dispostas as imagens de maneira técnica, fotografou-as de diversos ângulos, agrupou detalhes para provar características – os estilemas – e para fazer suas análises formais, e finalmente as disponibilizar para o grande público.

Esse esforço de ampliar as possibilidades da pesquisa em artes, por meio da disponibilização das imagens na Internet, alicerça as intenções do projeto Barroco Memória Viva do Instituto de Artes da UNESP (<http://unesp.br/biblioteca-digital/artes.php>), que acredita na difusão das imagens ícones da arte brasileira para o ensino e a pesquisa. Afinal, o mito de que pesquisas de cursos de pós-graduação têm alcance apenas no seio das instituições que as geram finalmente se desfaz com este projeto da difusão das pesquisas.

Assim, a Cultura Acadêmica valoriza e amplia – e com grande qualidade e relevância para a área – a consolidada abrangência na cena cultural.

Prof. dr. Percival Tirapeli

Titular em Artes Visuais, criador e coordenador do
programa de extensão Barroco Memória Viva
Instituto de Artes da UNESP

INTRODUÇÃO

Acompanhando os caminhos trilhados por missionários, exploradores e viajantes que expandiram a fé cristã pelo mundo quinhentista, as imagens religiosas compõem um extenso legado à história cultural do Brasil. Ao lado dos testemunhos arqueológicos de nossos antepassados indígenas, a produção sacra é outro grande berço da arte brasileira, nascida do encontro de civilizações, revelando os rumos percorridos pela sociedade na edificação do caráter singular da pátria, síntese de uma aventura continental marcada pela miscigenação e pelo sincretismo.

O litoral brasileiro, durante as três primeiras décadas que sucedem a posse do território – dividido pela linha imaginária do Tratado de Tordesilhas (1494) e reclamado pela Coroa portuguesa –, tornou-se um entreposto comercial destinado à extração, estocagem e remessa de produtos tropicais para os mercados consumidores europeus. A divisão das terras em 1534 pelo regime das capitânias hereditárias irá sucumbir em poucos anos pelo descaso de seus donatários, imensidão dos latifúndios e resistência dos povos indígenas. Das doze feitorias iniciais, apenas Pernambuco e São Vicente progrediram. Em 1549, o modelo será substituído pela centralização administrativa do governo-geral de Tomé de Sousa, instituindo a primeira capital do país em Salvador. As mais antigas manifestações artísticas do Brasil Colônia ligam-se diretamente a esse momento histórico, derivadas do progresso material alcançado sob amparo da metrópole e da Igreja, em complemento à fixação e defesa do continente americano. A estatutária religiosa tornou-se um dos principais testemunhos remanescentes desse processo civilizatório. Influenciadas pelas ordens monásticas da península Ibérica, aportaram nas colônias como instrumentos de evangelização. Os conhecimentos da escultura *românica*, somadas às tradições do final da Idade Média, *Renasença* e *maneirismo* construíram o código visual dos reinos católicos luso-espanhóis e,

por conseguinte, embrenharam-se na imaginária sacra dos territórios conquistados de além-mar.

Tecnicamente, a ocupação do espaço americano foi tratada como um processo relativamente simples para o europeu no alvorecer da Idade Moderna, acostumado desde a Antiguidade a erguer fortalezas, cidades ou impérios. Porém, no que tange à religiosidade, o desafio tornou-se uma complexa tarefa de equalizar um território com culturas e símbolos preexistentes, inserindo-os em uma perspectiva cristã para o futuro, criando mecanismos de assimilação-transição dos significados da religião aos nativos, ofertas de religiosos para assistência e serviços nos vastos territórios conquistados, além de salvaguardar as almas de uma população emigrada da metrópole.

Elemento estratégico para a disseminação dos conceitos cristãos foi o traslado de relíquias sagradas, relicários e imagens sacras complementando a visibilidade ritual em colônias fundadas nas Américas, África ou Ásia, comunidades ansiosas por símbolos e mártires a consagrar seus territórios.

A idealização dos primeiros retábulos e imagens foi coordenada pelas ações de missionários e aprendizes nas oficinas conventuais, compondo cenários de austeridade e despojamento, incentivando a meditação, piedade, conforto espiritual e comunhão coletiva dos fiéis. Essa produção monástica estendeu-se do litoral ao interior brasileiro, sendo difundida principalmente nos estados da Paraíba, Pernambuco, Bahia, Espírito Santo, Rio de Janeiro e São Paulo durante os séculos XVI e XVII; padrões que ficaram conhecidos como *maneiristas*, ou seja, adequações de tratados artísticos à *maneira dos renascentistas* ou *conforme a criatividade de cada autor*. Muito além de convenções estabelecidas, e em consonância com o pensamento do arquiteto e pintor italiano Giorgio Vasari (1511-1574), o *maneirismo* tornou-se sinônimo de graça e elegância; rompeu com a linearidade do passado clássico e valorizou o estilo pessoal dos artistas, encontro de diferentes tradições posteriormente incorporadas às correntes estéticas do movimento barroco. Essas manifestações no Brasil caracterizaram-se por elementos de cunho híbrido e abrangiam desde influências provenientes da cultura mouro-judaica, vivenciadas em séculos de ocupação na península Ibérica, enraizadas no universo artístico do colonizador português, passando pelo convívio de europeus com técnicas ameríndias, experiências no exotismo da terra, e associando-se às formas asiáticas provindas da arte sacra desenvolvida no Extremo Oriente.

Numerosas ermidas foram construídas utilizando recursos provenientes de associações leigas, ordens terceiras e irmandades. Os diversos ciclos econômicos de nossa história possibilitaram adaptações de materiais, técnicas e dimensões, transpondo os santos dos altares para as residências, integrando o cotidiano da sociedade. Mediante a crescente demanda de encomendas eclesiásticas e parti-

culares, as esculturas passaram a ser produzidas concomitantemente em ateliês laicos.

O estilo barroco tornou-se elemento fundamental da Contrarreforma Católica diante dos desafios surgidos a partir dos avanços protestantes e das mudanças sociais no decorrer do século XVI na Europa, integrando ações a serviço das monarquias absolutistas e suas respectivas colônias nas Américas, África e Extremo Oriente.

O transplante da cultura barroca para o Brasil irá influenciar os primeiros núcleos coloniais ao longo da costa atlântica e será fundamental nas origens da vida urbana, dos traçados arquitetônicos, arte sacra, vida política e privada, comportamentos, cortejos e religiosidade.

Este trabalho se baseia em uma extensa pesquisa de campo por instituições públicas, coleções particulares, bibliotecas, livros de tombo, museus, fundações e igrejas, na baía de Todos os Santos e no eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Foram medidas e fotografadas imagens. No Nordeste, coletamos informações históricas e material iconográfico em Salvador, Santo Amaro da Purificação, Cachoeira, Maragogipe e Ilhéus. Na região Sudeste, nos deslocamos para São Sebastião, Santos, São Vicente, Itanhaém, Peruíbe, Guararema, Mogi das Cruzes, São Miguel Paulista, São Paulo, Santana de Parnaíba, São Roque, Jundiá, Sorocaba, Itu, Carapicuíba, Barueri e cidades do vale do Paraíba. No Rio de Janeiro, concentramos os levantamentos da imaginária na capital, Duque de Caxias, Niterói, Cabo Frio, Angra dos Reis e Parati, antigos centros de veneração religiosa no país nascente. Dessa perspectiva, foi fundamental observar os desdobramentos políticos e econômicos da então capitania de São Vicente nos séculos XVI-XVII, um dos primeiros espaços de ocupação colonial no território americano, processo social subsidiado pelas entradas e bandeiras, conquista territorial e expansão da fé católica.

As pesquisas que resultaram nesta obra foram iniciadas no final dos anos 1990 por meio de contatos com exposições, livros e acervos envolvidos na temática barroca. Heranças que apontam o estado de São Paulo como um dos locais precursores da cultura nacional, pela antiguidade e originalidade de suas obras sacras remanescentes. Viajando e garimpando por antiquários, sítios e feiras nas cidades do interior paulista, reuni testemunhos de nossa produção religiosa, compondo uma coleção de arte colonial que se tornou fonte de referência e conhecimento. Os estudos na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Uni-FMU em São Paulo ampliaram os horizontes por meio das orientações acadêmicas, despertando o interesse pela riqueza da casa bandeirista e suas tradições. Essa singular produção estética envolveu técnicas construtivas, usos, costumes, instrumentos e

religiosidade, imbuídos de uma atmosfera despojada, contemplativa e penitente de uma original civilização, dividida entre a aventura e a devoção.

No caminhar das investigações centradas no estudo da arte sacra paulista, a partir de 2009 participei dos cursos de extensão universitária da UNESP, Barroco Memória Viva, liderados pelo prof. dr. Percival Tirapeli, os quais apresentavam conhecimentos multidisciplinares em torno da produção colonial de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. Nesse percurso, atestamos a necessidade de investigações voltadas ao resgate das origens históricas e culturais do país, fatos contemplados posteriormente na escolha do tema e recorte da pesquisa.

O desenvolvimento deste livro percorreu uma *metodologia* sistemática exigindo um processo racional de organização. A investigação seguiu um caráter *empírico analítico*: reunião de material quantitativo, estatístico e documental, estabelecendo *reflexão dialética* do sujeito humano e o objeto de estudo, procedimentos que resultaram na interpretação dos dados históricos e sociais coletados, estabelecendo comparações, fenômenos e variáveis; integrando racionalismo e empirismo.

Acerca dessas observações, vamos contemplar uma análise auxiliada pela teoria da Psicologia Gestalt, termo que significa investigar a percepção visual da forma e da estrutura. De acordo com essa corrente de pensamento, a arte se funda no princípio da pregnância da forma, lei básica que consiste analisar fatores como equilíbrio, clareza, simplicidade e harmonia visual das obras, elementos imprescindíveis para a compreensão humana. Segundo esse critério, quanto melhor for a organização visual em relação à compreensão e rapidez da leitura dos objetos, maior será o grau de pregnância e conjunto. O estudo simbólico das imagens complementa descrições técnicas, históricas, iconográficas e culturais, auxiliando na interpretação estética. Nesse contexto, a soma das partes individuais proporciona um sentido de unidade ao observador.

Por meio desse raciocínio iremos descrever as imagens dos séculos XVI e XVII destacando aspectos biográficos, técnicos, perceptivos, estéticos e formais, privilegiando uma abordagem simplificada para obter interpretações elucidativas e que irão desvendar as considerações finais da pesquisa.

Do ponto de vista conceitual e estilístico, o movimento barroco passou a ser documentado de forma sistemática a partir dos séculos XIX e XX, nos pensamentos de estetas como Heinrich Wölfflin, Arnold Hauser e José Antonio Maravall, referências bibliográficas e reflexivas no estudo do período histórico.

O discurso crítico do suíço Heinrich Wölfflin (1864-1945), um dos maiores historiadores da arte ocidental, conceituou o barroco como movimento artístico em estudos pioneiros no final do século XIX. Em seus conceitos, adotou o “método formalista” para análise de obras, partindo da teoria centrada na “pura-vi-

sualidade” e opostos: unidade e plural, forma fechada e aberta, clareza e obscuridade, linear e pictórico, plano e profundidade. Elementos presentes em seus consagrados livros: *A arte clássica*, *Conceitos fundamentais da História da Arte* e *Renascença e barroco: estudo sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália* (publicado no Brasil em 1989).

A obra do escritor Arnold Hauser (1892-1978) foi permeada pelas influências da Sociologia e marxismo florescente na extinta União Soviética. Pesquisador de Literatura e História da Arte, frequentou distintos círculos acadêmicos na Europa, passando pelas universidades de Budapeste, Viena, Berlim e Paris. O seu livro mais relevante é *História social da Literatura e da Arte* (1950), projeto que lhe custou dez anos de pesquisas e causou polêmica na época da publicação por enfatizar tendências ideológicas de esquerda em uma época que excluía essa vertente do pensamento na crítica de arte.

O historiador e ensaísta espanhol José Antonio Maravall Casesnoves (1911-1986), estudou Filosofia, Letras e Direito na Universidade de Murcia e Ciências Políticas e Econômicas na Universidade Complutense de Madri. Professor na Espanha e em outros países, exerceu grande influência em numerosas correntes de cientistas sociais e setores especializados na História, Economia e em matérias como Sociologia, Psicologia e Ciências Políticas. Segundo Maravall, a História era uma construção do homem e deveria aproximar-se de metodologias e conceitos científicos. Seus trabalhos mais expressivos abrangem pesquisas no campo do pensamento político do Renascimento, cultura barroca, militar e utopias. Em sua obra fundamental, *A cultura barroca* (publicada pela Edusp em 1997), o autor descreve as origens do período como resposta a uma sociedade em crise, fragilizada por revoltas, misérias e lutas de uma burguesia ascendente perante Estados arcaicos e feudais. Segundo seus pensamentos, as atividades exercidas naquele momento histórico eram dirigidas, massificadas, predominantemente urbanas e conservadoras.

As primeiras catalogações da imaginária brasileira foram realizadas no século XVIII pelo frei português Agostinho de Santa Maria (1642-1728). Entre fins do século XIX e início do XX, o pintor e historiador itanhaense Benedicto Calixto de Jesus (1853-1927) desenvolveu pioneiros ensaios históricos a respeito das primeiras imagens brasileiras conservadas na antiga capitania de São Vicente.

Levando em consideração a abrangência dos conceitos, cabe reverenciar a opinião de importantes especialistas no assunto, precursores e contemporâneos, auxiliando nas respostas aos questionamentos propostos na discussão da pesquisa. Dessa maneira, destacamos, para fundamentação teórica, dentre muitos autores que irão surgir no decorrer das investigações, as publicações do monge beneditino d. Clemente Maria da Silva-Nigra e de Stanislaw Herstal, e os estudos

desenvolvidos pelo médico e colecionador de arte sacra Eduardo Etzel e por João Marino. Os livros e artigos do saudoso professor Wolfgang Pfeiffer (ECA-USP), da historiadora Aracy Amaral (ECA-USP), dos professores Carlos Alberto Cerqueira Lemos (FAU-USP) e Percival Tirapeli (IA-UNESP) destacaram a importância da capitania de São Vicente como precursora no nascimento da arte colonial brasileira. O crítico de arte francês Germain Bazin foi autor de numerosas publicações acerca do barroco brasileiro, divulgando-as no exterior.

O período sociocultural estudado abrange os séculos XVI e XVII, época de grandes deslocamentos humanos pelo continente americano. O natural cruzamento entre o colonizador europeu e o nativo gerou o mameluco bandeirante, adaptado ao ambiente rústico, estirpe que reuniu audácia e destemor na conquista do sertão brasileiro. Os primeiros estudos sobre o período bandeirista foram realizados por genealogistas coloniais como Pedro Taques de Almeida Paes Leme (1714-1777) e sua *Nobiliarquia paulistana histórica e genealógica*, reeditada pela USP em 1980. No início do século XX, temos a fundamental contribuição do historiador Affonso de Escragnolle Taunay nas obras *Historia antiga da Abadia de S. Paulo (1598-1772)*, publicada em 1927, *Historia geral das bandeiras paulistas* (1928), *Pedro Taques e seu tempo* (1921) e *São Paulo nos primeiros anos: ensaio de reconstituição social* (reeditada em 2003). Historiadores como Sergio Buarque de Holanda e seu livro fundamental *Raízes do Brasil* (1936) e, mais recentemente, o escritor Jorge Caldeira, com *O banqueiro do sertão* (2006), realizaram prolífica reflexão a respeito do ciclo das bandeiras paulistas.

O método de organização das informações bibliográficas, pesquisas de campo e análises foram baseadas na obra de Silvio Zamboni, *A pesquisa em Arte: um paralelo entre Arte e Ciência* (3.ed., 2006).

Uma das mais antigas obras impressas a respeito da imaginária nacional está contida no livro *Santuário Mariano*, escrito pelo frei português Agostinho de Santa Maria (1642-1728) e publicado na cidade de Lisboa entre os anos de 1722 e 1723, é um inventário que reúne os principais centros de veneração do Brasil antigo e invocações de Nossa Senhora cultuadas na costa e interior do país. A obra completa é dividida em dez partes: tomos I ao VII (publicados entre 1707 e 1721), apresenta santuários e imagens da corte portuguesa, arcebispado de Lisboa, bispados da Guarda, Lamego, Leiria, Porto Alegre, priorado de Crato, prelazia de Tomar, arcebispado de Braga, bispados de Coimbra, Porto, Vizeu, Miranda, arcebispado de Évora, bispados do Algarve e Elvas; o tomo VIII, impresso em 1720, relata santuários e ícones da Índia ocidental, Ásia insular, África e Filipinas. O tomo IX, de 1722, descreve 194 santuários do Brasil e suas respectivas virgens, sendo 132 do arcebispado da Bahia, 45 no bispado de Olinda e Recife, 8 no bispado do Maranhão e 9 no bispado do Grão-Pará; por último, o

tomo X, publicado em 1723, refere-se a 146 locais de veneração e suas imagens, sendo 83 na capitania do Rio de Janeiro, 40 em São Paulo, 13 em Minas Gerais, 5 no Espírito Santo, 4 no Sul (Paraná e Santa Catarina) e 1 na Colônia do Sacramento.

Agostinho de Santa Maria, cujo nome de batismo era Manuel Gomes Freire, nascido na vila de Estremoz em 28 de agosto de 1642 e falecido na cidade de Lisboa em 3 de abril de 1728, ingressou na Congregação dos Agostinianos Desalçados aos 23 anos, desenvolvendo funções de cronista, prior do Convento de Évora, secretário da Província, definidor-geral e vigário-geral dessa congregação em Portugal. Além do antológico *Santuário Mariano*, publicou 18 obras, destacando-se *História da fundação do Real Convento de Santa Mônica, da cidade de Goa* (impresso em 1699) e *Rosas do Japão e da Conchinchina, cândidas açucenas e ramallete de fragrantes e peregrinas flores, colhidas no jardim da Igreja do Japão sem que os espíritos da infidelidade e da idolatria as possam murchar*, divididos em dois volumes publicados no ano de 1709, sobre o Japão, e em 1724, a parte da Conchinchina. Curiosamente, esse pesquisador jamais esteve no Brasil. Para escrever os tomos IX e X de *Santuário Mariano*, referentes às imagens brasileiras, valeu-se de minuciosas informações colhidas por frei Miguel de São Francisco, nascido no Rio de Janeiro em meados do século XVII e falecido nessa cidade em 1734. Alguns dos textos foram transcritos literalmente, fato que leva muitos historiadores a considerar frei Miguel o seu verdadeiro autor. Esse religioso foi membro da Província Franciscana da Imaculada Conceição do Brasil e vigário provincial, exercendo diversas atividades nos conventos de Santo Antônio do Rio de Janeiro, São Bernardino de Sena em Angra dos Reis e São Boaventura de Macacu. As primeiras anotações registradas por frei Miguel para *Santuário Mariano* foram destruídas em 1711, na época da invasão dos franceses ao Rio de Janeiro, reescritas entre 1712 e 1714, fase em que aprimorou algumas informações antes de enviá-las para Portugal. *Santuário Mariano* foi reeditado com ilustrações no Rio de Janeiro, em 2007, pelo Inepac.

Um dos precursores no registro da imaginária paulista foi o pintor, professor, historiador e ensaísta Benedicto Calixto de Jesus (1853-1927). Detentor de amplo conhecimento sobre o litoral, atuou como retratista iconográfico e cartógrafo. Realizou ensaios de mapas da costa e resgatou da tradição oral caíçara as histórias dos primeiros ícones venerados nas cidades do litoral vicentino. Mediante investigações históricas, sabemos que as mais antigas imagens em terracota elaboradas no país são atribuídas ao mestre português João Gonçalo Fernandes, escultor atuante na região em meados do século XVI: *Nossa Senhora da Conceição*, preservada no Museu de Arte Sacra de Santos, *Nossa Senhora do Amparo*, venerada no convento franciscano de Itanhaém e *Santo Antônio*, antigo

orago de uma fazenda na ilha de Santo Amaro, atual município do Guarujá. A feitura desses ícones remonta a 1560 e coincide com a finalização da Matriz de São Vicente (1559) e elevação de Itanhaém à categoria de vila (1561).

Passadas muitas gerações, a importância de nossa arte sacra colonial foi retomada no começo do século XX, processo de reconhecimento liderado pelo grupo de intelectuais que idealizou a Semana de Arte Moderna em 1922. Ao mesmo tempo em que esses pensadores e seus manifestos buscaram novas possibilidades estéticas, dedicaram-se também ao resgate das raízes históricas do país, lançando os fundamentos da conservação dos bens culturais brasileiros.

A partir dessas alianças, o governo do presidente Getúlio Vargas instituiu, em 1937, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Arquitetos, escritores e artistas contribuíram para a salvaguarda e tombamento de bens. A tarefa de implantar o Serviço do Patrimônio, órgão vinculado ao Ministério da Cultura foi confiada a Rodrigo Melo Franco. Com a colaboração de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Afonso Arinos, Lúcio Costa e Carlos Drummond de Andrade, foram preparados técnicos para assegurar a permanência, restauração e revitalização do acervo documental, etnográfico, artístico, arquitetônico, paisagístico e urbanístico do país. Nossa herança colonial foi aos poucos catalogada e compreendida por historiadores e colecionadores.

Na monumental obra do historiador beneditino d. Clemente Maria da Silva-Negra, considerado um dos maiores pesquisadores de nossa arte sacra, encontramos as referências fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho. Acerca dos livros *Construtores e artistas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro* (1950) e *Os dois escultores, frei Agostinho da Piedade, frei Agostinho de Jesus e o arquiteto frei Macário de São João* (1971), temos um minucioso estudo sobre a produção das primeiras oficinas monásticas fixadas do litoral nordestino ao planalto paulista. Entre tantas atividades exercidas como pesquisador, curador de exposições e diretor do Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia, foi responsável pela redescoberta de grandes nomes da escultura colonial brasileira, como o monge português frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661), seu discípulo brasileiro frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661) e do escultor franciscano Mestre de Angra dos Reis (século XVII). Frei Agostinho da Piedade foi responsável pela introdução no Brasil da escultura erudita ibérica. Por ter assinado e datado algumas peças, mantendo os mesmos valores estéticos ao longo da carreira, possibilitou a d. Clemente identificar o conjunto da sua obra. Frei Agostinho de Jesus produziu as primeiras imagens cristãs brasileiras e o Mestre de Angra foi autor dos mais antigos relicários paulistas e cariocas. Dos inúmeros discípulos orientados por Agostinho da Piedade, destacamos o primeiro grande

artista brasileiro, frei Agostinho de Jesus, nascido por volta de 1600/1610 na cidade do Rio de Janeiro, local onde também faleceu em 1661. Esse patriarca das artes divulgou por quase todo o país a técnica da escultura em terracota, deixando numerosos trabalhos nas regiões Nordeste e Sudeste. Estudou no Mosteiro da Bahia e ordenou-se em Portugal. Trabalhou em Santana de Parnaíba, São Paulo, Mogi das Cruzes, Santos e Rio de Janeiro, locais de antigas chácaras e recolhimentos beneditinos. Sobretudo no interior paulista, temos o encontro de um grande escultor com uma cultura singular e que irá contribuir para a construção da identidade brasileira.

Contemporâneo aos modeladores beneditinos foi o santeiro franciscano denominado Mestre de Angra dos Reis, artista de grande mérito, autor de profícua obra catalogada neste trabalho e localizada entre a costa fluminense e o planalto de São Paulo. As imagens retabulares, bustos relicários e fragmentos arqueológicos atribuídos a esse grande artista compõem um extenso e inédito acervo remanescente nos conventos franciscanos, patrimônio histórico em processo de reconhecimento e valorização.

Em 1956, o pesquisador Stanislaw Herstal publica um pioneiro estudo de arte sacra, *Imagens religiosas do Brasil*, corajoso documento dedicado às pequenas e humildes faturas coloniais, como os santos amuletos nó-de-pinho e modestas peças anônimas remanescentes do passado rural, reconhecendo genuínas manifestações herdadas da cultura indígena, negra e popular.

A divulgação internacional da escultura colonial brasileira foi liderada pelo notável crítico de arte francês e ex-diretor do Museu do Louvre, Germain Bazin, produzindo extensa obra documental sobre o barroco remanescente entre a costa litorânea e as serras mineiras, consagrando internacionalmente a obra de Antônio Francisco Lisboa, “O Aleijadinho”, herança reconhecida como patrimônio cultural da humanidade. Essas pesquisas foram publicadas nos livros *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil* (1971) e *Arquitetura religiosa barroca no Brasil*, 2 volumes (1983).

Eduardo Etzel foi autor de numerosas publicações a respeito da imaginária paulista, com destaque para os patuás em nó-de-pinho, vinculados aos escravos negros, e os santos paulistinhas, imagens cônicas confeccionadas em barro cozido e policromado em pequenas dimensões, ligadas à devoção rural, reminiscências de um barroco tardio sobreviventes em pleno ciclo cafeeiro do século XIX. Etzel reconheceu nas manifestações da arte sacra conventual e laica a raiz sociocultural que articulou o país moderno, depoimentos encontrados nos livros *Imagens religiosas de São Paulo* (1971), *O barroco no Brasil* (1974), *Arte sacra popular brasileira* (1975) e *Arte sacra berço da arte brasileira* (1984).

Das infindáveis influências hispânicas, tão bem documentadas pela historiadora Aracy Amaral em seu livro *A hispanidade em São Paulo* (1981), herdamos alpendres, imagens, altares e muxarabis de influência mouro-espanhola, plateresca, andina e missioneira, oriundas do fluxo de paulistas pelas fronteiras castelhanas, tornando-se elementos emblemáticos da identidade bandeirante, gênese de uma sociedade que se tornou vanguarda na formação do povo brasileiro e, por conseguinte, gênese da cultura no país.

Convém destacar na obra de Carlos Lemos uma ampliação das reflexões levantadas por Silva-Nigra, Etzel e Aracy Amaral, hipóteses desenvolvidas a partir das múltiplas correntes aportadas na colônia; tipologias estudadas por meio dos primeiros retábulos maneiristas jesuíticos adaptados ao ambiente rural paulista. É mérito do historiador a identificação de escolas regionais e catalogação de esculptores anônimos, tais como o Mestre de Itu, vinculado às tradições beneditinas, e o Mestre-do-Cabelinho-em-Xadrez, artista ligado às influências orientais. Conhecimentos disseminados nos seguintes trabalhos: *Escultura colonial brasileira* (1979), *Arte no Brasil* (1980) e *A imaginária paulista* (1999).

Nas publicações de Percival Tirapeli encontramos uma apurada visão estético-histórica sobre arte e arquitetura antiga, com enfoque no resgate dos ornamentos e artífices das igrejas paulistas, inserindo-os no contexto do barroco nacional. As pesquisas sobre altares peregrinos provenientes de ermidas demolidas, reconstituição de retábulos bandeiristas e apresentação dos fragmentos vicentinos aprofundaram as investigações dedicadas às origens da escultura brasileira a partir do estado de São Paulo, como podemos averiguar nas obras: *A construção religiosa no contexto urbano do vale do Paraíba – estado de São Paulo* (1983), *Arte sacra colonial: Barroco Memória Viva* (2001), *Igrejas paulistas barroco e rococó* (2003), *Festas de fé* (2003), *Arte sacra: gênese da fé no Novo Mundo* (Coleção de arte no acervo dos palácios de São Paulo) (2007) e *Igrejas barrocas do Brasil* (2008).

A obra de Jorge Caldeira, mestre em Sociologia e doutor em Ciência Política pela USP, contribuiu de forma significativa para a compreensão do período histórico estudado, resgatando, de vários ângulos, a saga de bandeirantes, índios e jesuítas, seus dilemas e contradições. Embora o cultivo da cana-de-açúcar fosse o alicerce da capitania de São Vicente nos primeiros tempos, não prosperou como em outras regiões da colônia, devido a obstáculos geográficos e climáticos representados pela Serra do Mar, “muralha” natural que impedia a expansão agrícola, incentivando a população a aventurar-se pelas matas em busca de riquezas. Conquistando os campos de Piratininga a partir da fundação do Colégio de São Paulo em 1554, os povoadores paulistas construíram um núcleo todo particular no panorama nacional dos séculos XVI e XVII, estruturando sua economia do pla-

nalto por meio das entradas e bandeiras que se embrenhavam pelo interior do continente em busca de riquezas minerais e apresamento indígena para utilização na agricultura de subsistência. Conflitos religiosos e sociais foram constantes nessa parte renegada do país. Pelos isolados caminhos do interior, oratórios, capelas e ermidas reuniam os fiéis em raros espaços comunitários. A população era composta por cidadãos de várias etnias e nacionalidades: cristãos novos, índios, espanhóis, portugueses, degredados. Por meio do sincretismo, cultivaram afinidades devocionais, estimulando a produção imaginária de cunho erudito e popular. Depois da elevação de São Paulo à condição de vila (1560), seguida por Mogi das Cruzes (1611), o povoado de Santana de Parnaíba conquista autonomia política em 1625, fato que permitiu deter as principais rotas comerciais que interligavam a capitania aos aldeamentos do lado castelhano, de Assunção a Potosí. Jorge Caldeira nos lembra que, sob a liderança dos sertanistas de Piratininga e Parnaíba, as entradas e bandeiras paulistas seguem rumo às lendas e riquezas de Potosí, importante centro minerador de prata no Peru. Ao longo desse caminho foram encontradas aldeias paraguaias, missões religiosas e artífices guaranis, compondo um território heterogêneo, marcado por grandes deslocamentos humanos e trocas culturais. Contexto político-social encontrado nos dois volumes de *O banqueiro do sertão: Mulheres no caminho da prata* e o resgate da biografia do *Padre Guilherme Pompeu de Almeida* (2006), um dos maiores capitalistas do século XVII no Brasil.

O pesquisador Silvio Zamboni foi o responsável pela criação da área de artes no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) em 1984, contribuindo para articular uma metodologia nesse campo do conhecimento. Fundou e presidiu a Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (Anpap). Professor doutor formado em Artes pela ECA-USP, leciona no Instituto de Artes da Universidade de Brasília desde 1978. Seus ensinamentos auxiliaram-nos na organização das atividades, identificação de problemas, levantamento bibliográfico, hipóteses, observação, processo de trabalho, resultado e interpretação. Referencial encontrado no livro *A pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência*.

O recorte deste livro exigiu um resgate da saga bandeirante no século XVII, período áureo da imaginária paulista construída sobre os fundamentos das ordens religiosas, especialmente jesuítas, beneditinos, franciscanos e carmelitas. No decorrer das primeiras décadas de ocupação é possível que exemplares de imaginária arcaica ou mesmo medieval tenham alcançado os campos de Piratininga, trabalhos de veneração flamenga, marfins de Goa ou Macau, vindas nas bagagens de colonos contratados por Martim Afonso para o fabrico do açúcar em São Vicente ou importadas da carreira das Índias. Os primeiros modelos eru-

ditos puderam ser recompostos abundantemente pelas mãos de santeiros populares com forte contribuição nativa, mestiça ou hispânica, demonstrando traços regionais diferenciados dos demais existentes na colônia. As esculturas dessa época difundiram várias tendências estilísticas, contendo referências orientais, gótico-renascentistas, maneiristas e barrocas, caracterizando heterogeneidade, fusão de um mundo miscigenado e espartano construído mediante relações comerciais com a América espanhola, garimpo e tráfico indígena.

À medida que o movimento bandeirista se expandia pelo oeste em direção ao centro do continente, novos aldeamentos foram prosperando entre o Alto e o Médio Tietê, rotas de velhos caminhos peabirus. A partir do remanso de Porto Feliz, as monções partiam rumo ao desconhecido. Desciam a bacia do rio Paraná até as reduções do Iguacu. Conflitos de ordem moral, religiosa e econômica entre padres inacianos e bandeirantes foram elementos constantes nessa efervescente região do país. Com o aumento da população e diversificação da economia, são capturados e expedidos escravos guaranis das missões paraguaias e região do Guairá para as fazendas paulistas e nordestinas. Esse povo contribuiu ativamente na construção da complexa cultura seiscentista. Dos muitos migrantes, não faltaram entalhadores e carpinteiros nativos qualificados nas oficinas jesuítas castelhanas e que participaram na edificação dos primeiros altares de cunho nacional, citados pelo arquiteto Lúcio Costa e o professor Carlos Lemos como autênticas joias guardadas no interior do estado de São Paulo. Esse período de grandes deslocamentos populacionais coincide com o florescimento de retábulos maneiristas-platerescos no planalto paulista, talha que emoldura as principais imagens da produção de frei Agostinho de Jesus e seus discípulos, a exemplo do Mosteiro de Parnaíba, da Capela do Voturuna e do Sítio de Santo Antônio, arte síntese na confluência do mundo luso-espanhol, tupi-guarani, inaciano e beneditino.

Reconhecida essa autêntica produção vernacular, delimitamos os séculos XVI e XVII como o período de estudos das primeiras imagens brasileiras e faremos um percurso que se inicia em São Vicente, passando pelo Recôncavo Baiano, litoral fluminense e findando-se nos desdobramentos da arte sacra no planalto paulista; caminhos percorridos por nossos religiosos na árdua missão edificadora da fé. A arte desenvolvida nos conventos foi aos poucos multiplicada nos meandros da devoção bandeirista.

O artífice conventual detinha um perfil erudito, centrado nos conhecimentos da perspectiva e representação formal, cânones que atendiam exigências rigorosas das ordens recém-instaladas. Os escultores religiosos participaram das primeiras encomendas retabulares, unindo devoção e técnica, postura que transitava entre questionamentos temporais e estilísticos inerentes ao período.

Numerosos santeiros permaneceram séculos no anonimato por não deixarem assinaturas em seus trabalhos, sinais de um respeito devocional que transcendia o orgulho pessoal do artista. No processo de identificação autoral, utilizaremos o método de atribuição desenvolvido em fins do século XIX pelo pesquisador Giovanni Morelli; analisando criteriosamente soluções estilísticas, tais como traços físicos, panejamentos, técnicas de feitura e policromia, reconhecendo soluções e particularidades na catalogação dos artistas.

Por meio da veneração aos santos foram estabelecidas relações de cunho afetivo, envolvendo os fiéis em uma atmosfera de introspecção e penitência. Criaram-se cerimoniais, romarias, danças, cânticos, comidas, ampliando o calendário de festas, enriquecendo o extenso cardápio folclórico e estimulando as relações sociais, que perpetuaram, por gerações, a devoção aos ícones sagrados.

As principais características dessa imaginária conventual e bandeirista são:

- postura hierática, panejamento contido e predominância frontal;
- esculturas fixadas em peanha com base poligonal, facetada, oval, retangular ou ornamentada por volutas, flores, nuvens e anjos;
- simplificação pictórica e detalhes em ouro, seguindo as orientações da representação iconográfica de cada santo;
- encontráveis em barro cozido, ressequido, madeiras cítricas, cedros e lenhos extraídos da Mata Atlântica, domínio florestal que abrangia parte da costa colonial e o planalto paulista;
- peças em terracota apresentam orifício cônico interno que vai da base à metade da escultura e perfurações que auxiliavam na uniformidade do cozimento.

A condição instável, economia de guerra, carência de homens e alimentos foram inquietações frequentes na história da capitania de São Vicente dos séculos XVI e XVII. Situação apenas amenizada pela audácia do bandeirante embrenhado nas monções em busca de ouro, prata e braço escravo. No ambiente sertanista, a cobiça dividia espaço com questões espirituais. Capelas, oratórios e imagens foram elementos constantes nas velhas moradas caboclas, sobressaindo-se a criatividade e o improviso.

Presente na herança utilitária indígena e na tradição escultórica europeia, o barro tornou-se símbolo de integração cultural, definindo a face da arte no estado de São Paulo, síntese de povos em constante transformação. Em decorrência, esse território foi um dos que mais produziu imaginária em terracota no país; legado dos primórdios da vida nativa, experimentações de frei Agostinho de Jesus e seus sucessores até princípios do século XX.

Acreditamos que as imagens *maneiristas* produzidas no planalto paulista sob regras conventuais estabelecidas por frei Agostinho da Piedade, Agostinho de Jesus e o Mestre de Angra dos Reis, nos remetem a conhecimentos que extrapolam o caráter sagrado, estético ou histórico, formando uma autêntica escola de tradições que construíram a identidade brasileira, acompanhando a expansão do país nos meandros da colonização. Compreendendo as imagens antigas, é possível encontrar referências étnicas, composições inusitadas, contribuições culturais, usos, costumes de um país antigo e em especial do universo bandeirante.

Neste percurso reflexivo e perante os argumentos citados anteriormente, formulamos as seguintes indagações:

- O que poderíamos esperar da São Paulo colonial, quando muitos, por gerações, apenas reverenciaram as maravilhas barrocas do Nordeste açucareiro e de Minas Gerais?
- Sob quais circunstâncias o diálogo travado entre a imaginária conventual desenvolvida na Bahia e as complexas experiências articuladas em terras paulistas construíram uma legítima arte brasileira?

Diante de vários dilemas históricos e para justificar nossos questionamentos, testemunhamos a carência de documentos, fontes primárias e artigos sobre as origens da formação cultural no Brasil. Ante o contexto, acreditamos na relevância desta pesquisa científica como instrumento de resgate das raízes nacionais, destacando por meio da arte sacra produzida em Salvador e São Paulo tradições que revelam aspectos da vida cultural, religiosa e política dessas antigas terras, sementes do nosso país.

O fato de encontrarmos poucas pesquisas dedicadas a essa temática nos despertou o interesse em compreender o período maneirista-barroco sob diferentes aspectos: questões sagradas, profanas e cotidianas que permeiam a formação estética brasileira. Ficou evidente a necessidade de uma investigação sistemática com o objetivo de documentar as articulações que propiciaram, em território paulista, o florescimento de um conjunto ímpar de esculturas sagradas.

O *objeto central* deste livro é o resgate da arte sacra como elemento gênese na formação da cultura colonial na América portuguesa. Para sustentação dessa teoria, baseamo-nos em três fatos históricos relevantes: o *pioneirismo* da sociedade paulista, fruto da miscigenação e encontro de vários povos prenunciando um país mestiço e sincrético no alvorecer do século XVII; a obra de frei Agostinho de Jesus (c.1600/1610-1661), considerado pelos historiadores o primeiro grande artista brasileiro; e a chegada desse mestre ao mosteiro dos beneditinos de Santana de Parnaíba (SP), onde irá produzir suas esculturas mais relevantes,

deixando como legado as primeiras manifestações de imaginária brasileira documentadas na história da colonização.

A atuação desse mestre no mosteiro de Parnaíba (SP) marca o início da escultura brasileira, um prelúdio da arte nacional, pois nessa localidade, distante das influências externas do barroco português vigente no litoral, irá idealizar uma escultura com características próprias, produzindo obras-primas, símbolo de integração entre povos.

Santana de Parnaíba revelou-se um grande *centro cultural do Brasil antigo* a partir de meados do século XVII, favorecendo o surgimento da imaginária nacional. Tornou-se vanguarda por agregar diferentes fusões de culturas, síntese de civilizações, anunciando a sociedade mestiça, criativa, inventiva, sertaneja e original que os bandeirantes irão semear, posteriormente, no barroco do Centro-Oeste e mineiro, um sentido de nação preconizado que só se afirmará após a independência do país. As imagens executadas por frei Agostinho de Jesus e discípulos nessa localidade serão precursoras de uma das mais antigas escolas de escultura religiosa remanescentes no país.

A partir desse evento histórico serão formuladas as bases teóricas para a identificação de escolas culturais paulistas e que convencionamos batizar de Escola Cultural do Vale do Tietê (região entre o Alto e o Médio rio Tietê), de influências predominantemente eruditas, fruto da atuação de grandes artistas conventuais e da transmissão de conhecimentos empíricos a numerosos seguidores, influenciando a arte nos primeiros arraiais do Centro-Oeste brasileiro; e a Escola Cultural do Vale do Paraíba, região que abrange as serras do Mar e da Mantiqueira, entre São Paulo e Rio de Janeiro, de tradições predominantemente populares. Os bandeirantes dessa região, principalmente oriundos de Taubaté (SP), serão pioneiros na edificação do barroco mineiro, experiências transportadas do interior paulista para as Serras Gerais.

Sob a singela postura dos santos paulistas encontramos uma autêntica representação estética mameluca, lições derivadas dos mosteiros e abrigadas nas velhas choupanas do interior. Arte cotidiana, mestiça, hierática, espartana, às vezes sincrética, formal ou rústica, remanescente de épocas remotas, mas que atendia plenamente as necessidades devocionais nos primórdios da ocupação. São testemunhos silenciosos de nossa história. O despojamento da produção sacra nos primeiros tempos do Brasil Colônia caracterizou uma estética única na representação artística do país. Mediante as considerações apontadas, conduzimos a pesquisa para um diálogo reflexivo, resgatando do passado a significância da arte maneirista surgida em São Paulo como fundadora de numerosas manifestações culturais transportadas para o sertão brasileiro.

Os pensamentos de relevantes autores internacionais, tais como Heinrich Wölfflin, José Antônio Maravall e Arnold Hauser contribuíram para a composição dos conceitos gerais sobre o movimento barroco. O material bibliográfico brasileiro que fundamenta as bases desta pesquisa está contido em livros, artigos e documentos procedentes dos estados da Bahia, Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, sobretudo em manuscritos de arquivos históricos e trabalhos de renomados autores nacionais.

Esta obra representa um desdobramento dos pensamentos e investigações de pesquisadores que dedicaram suas vidas acadêmicas à divulgação do período sociocultural estudado; ensinamentos de autores como Affonso de Escagnolle Taunay, Sérgio Buarque de Holanda, d. Clemente Maria da Silva-Nigra, Eduardo Etzel, Aracy Amaral, Darcy Ribeiro, Carlos A. C. Lemos, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, Percival Tirapeli e Jorge Caldeira, entre muitos que contribuíram com seus pensamentos para a compreensão de nossa sociedade, do movimento barroco e bandeirista.

1

O ESTILO BARROCO CONSTRUINDO O PRIMEIRO PERÍODO DA ARTE COLONIAL BRASILEIRA (1560-1661)

A herança barroca

No limiar do século XV, a humanidade foi construindo gradativamente um novo período estético e tecnológico. Após as cruzadas, a Europa entrou em contato com os territórios asiáticos e suas riquezas, incluindo a seda, o papel, tapeçarias, perfumes, cerâmicas e especiarias (pimenta, açafrão, noz-moscada, erva-doce, menta e cravo), apreciadas na conservação e tempero de alimentos, fermentação de bebidas e preparo de medicamentos comercializados em cidades italianas como Veneza ou Gênova, que prosperavam por meio das relações mercantis e navais estabelecidas no Mediterrâneo. A invasão de Constantinopla pelos turcos, antiga capital do Império Bizantino, em 1453, finaliza simbolicamente as últimas tradições remanescentes do passado romano e da Antiguidade sobreviventes até o início da era moderna, desestruturando o comércio cristão.

Por meio das navegações, o homem ocidental expandiu suas fronteiras comerciais e culturais. Em busca de novas rotas para o Oriente, via mar, espanhóis e portugueses encontraram sociedades sofisticadas e nômades, uma natureza exuberante, tropical, gerando conflitos que culminaram na conquista dos territórios americanos e na exploração de suas riquezas. No meio desse caminho estava o Brasil e o florescimento da cultura barroca no mundo.¹

1. Etimologicamente, o termo “barroco” designa uma pérola irregular, imperfeita, procedente das ilhas Molucas. O termo é sugestivo, pois nos remete a algo valioso e deformado. E é isso que a escola artística e literária propôs: fundir elementos contraditórios, respeitando os ideais renascentistas de prazer, valor da razão e da beleza, integrando uma espiritualidade medieval, desta-

As crônicas de navegadores, missionários e comerciantes sobre o caminho das Índias e sua difícil rota atlântica abriram possibilidades a fantasias e exotismos, como o mito bíblico da terra prometida ou do eldorado americano, estimulados no fervor cultural que o Renascimento renovou e que se expandiu no transcorrer do maneirismo. Se a cultura renascentista representou, no primeiro momento, a base técnica, racional e metódica para as explorações dos territórios de além-mar, a sua efetiva conquista e fixação por meio do Estado e Igreja deu-se pelo espírito do período barroco.

Na Europa, a sociedade em que irá formar-se o sentimento barroco é marcada por muitas instabilidades sociais. O processo de urbanização, intensificado na época do Renascimento, provocou despovoamento das áreas rurais, com consequências sentidas na queda da produção agrícola e encarecimento do custo de vida. Apesar dos avanços da ciência e da tecnologia, persistia a ausência de condições de higiene nas cidades em desenvolvimento. O barroco compõe uma cultura predominantemente urbana; mais que um estilo, será conceito de período, multiplicando e integrando ações.

Nas cidades barrocas, ergueram-se templos, academias, palácios, arcos de triunfo, catafalcos para cerimônias fúnebres; organizavam-se deslumbrantes festas, espetáculos pirotécnicos, cortejos monumentais; circulavam folhetos, libelos, pasquins, ideias e conspirações contra o poder ou que o poder inspirava (Maravall, 1997, p.215).

No campo, a miséria provocava sucessões de pestes e epidemias, crescendo entre as populações camponesas e menos cultas um apelo sempre maior às seitas secretas. A peste e a magia caminhavam com a cabala e a alquimia, vencendo até os grossos muros dos conventos, onde padres cobiçavam a obtenção de ouro. O clima de caos e a profunda inquietação social serão bem captados pelos pintores Hieronymus Bosch (c.1450-1516) e Pieter Bruegel (c.1525-1569).

Foi justamente essa situação socioeconômica instável que serviu de cenário para Martinho Lutero (c.1483-1546), em 1517, iniciar sua luta contra o papado; renovação espiritual defendida por João Calvino (1509-1564) e seus seguidores. A reforma protestante preconizava um retorno às fontes do cristianismo primitivo, exaltando a Bíblia e a comunhão, em contraponto às opiniões dos doutores,

cando o caráter passageiro da existência. Arte de contrastes, o pormenor se une ao grandioso, e, nele, assuntos religiosos mesclam-se a pensamentos políticos e humanos. A ânsia de aproveitar a vida se curva perante o caráter efêmero da existência. O barroco chegará, assim, a formulações extremas: o belo e o feio, o cômico e o trágico e suas antíteses – teatralidades, alegorias e expressões que o desespero do homem no período viverá em toda a sua intensidade, resultado das preocupações psicológicas desse momento.

e à missa, lutando contra a intercessão de santos e mártires (estabelecendo na arquitetura um despojamento de ornamentos e imagens); subjacentes a isso, as populações à margem do poder, nas quais os ideais de Lutero ressoaram amplamente, reivindicavam melhores condições de vida.

Em oposição às ideias dos protestantes surge a Contrarreforma, elemento importante na gênese social do barroco. Estabelecendo um plano de ação capaz de conter os avanços reformistas na Europa e, ao mesmo tempo, estabelecer normas de atuação do catolicismo nos territórios virgens revelados pela aventura marítima, foi realizado, entre 1545 e 1563, o Concílio de Trento. As normas estabelecidas pela Igreja Católica sediada em Roma tiveram larga aplicação e profunda influência na arte religiosa, servindo como instrumentos da propaganda cristã, controlada sob as normas da Inquisição. Forma-se a Companhia de Jesus (*Societas Iesu* – 1540), verdadeiro *exército* religioso, na qual se depositaram as esperanças na conquista de novos cristãos. Seu primeiro geral foi um espanhol, Inácio de Loyola (1491-1556). A principal igreja da Companhia de Jesus em Roma, Il Gesù (iniciada em 1568), projetada pelos arquitetos Vignola e Giacomo della Porta, torna-se o arquétipo da arquitetura religiosa barroca, resumindo os ideais de fervor cristão, esplendor retórico, energia dinâmica e habilidade ilusionista. Os jesuítas posicionaram-se na linha de frente para recuperar o projeto cultural humanista católico, numa época em que o poder estava ameaçado pelo avanço luterano.

Instrumento da Contrarreforma, o movimento barroco apresenta um repertório de contradições dominantes entre o maneirismo e o rococó, presentes na Europa aproximadamente do final do século XVI ao final do século XVIII, estendendo-se nas colônias e países da América Latina até as primeiras décadas do século XIX.

Do estilo maneirista, o barroco herdou o movimento e a explosiva emoção, e, do Renascimento, a solidez e a grandeza, fundindo as duas influências em um conjunto novo e dinâmico. A esses elementos somaram-se uma espiritualidade de caráter medieval. Heinrich Wölfflin, historiador e esteta alemão, reconheceu o período como um movimento artístico a partir do final do século XIX. Em seus precursores estudos sobre a essência barroca, o pesquisador assinala: “quer dominar-nos com o poder da emoção de modo imediato e avassalador. O que traz não é uma animação regular, mas excitação, êxtase, ebriedade. Visa produzir a impressão do momento: [...] é um mundo que gostaríamos de jamais deixar” (Wölfflin, 1989, p.48).

Na pintura, dois grandes artistas italianos lideraram a tradição barroca: Miguelangelo Merisi Caravaggio (1573-1610) e Annibale Carracci (1560-1609).

Na arquitetura e escultura, as figuras mais destacadas na criação do barroco romano foram Carlo Maderno (1556-1629) e Gianlorenzo Bernini (1598-1680), imprimindo em suas obras intenso movimento, resultando grande impacto emocional. Um dos exemplos mais conhecidos é *O êxtase de santa Teresa* (1645), de Bernini; ao envolver o mármore num impulso religioso, espiritualizou a matéria, imprimindo na pedra animação e movimento, de monumental beleza mística.

A partir de Roma, o barroco firmou raízes mais fortes em outros países católicos, como Alemanha, França, Espanha, Portugal e suas colônias americanas, vinculando-se na promoção dos estados absolutistas. No interior das igrejas e dos palácios, formas arquitetônicas e decorativas duplicaram-se entre paredes e abóbadas; as tramas fictícias das artes aplicadas, pintadas ou esculpidas fundiram-se com elementos arquitetônicos; estrutura e forma se integraram para provocar instabilidade e ilusão, do particular ao infinito, efeitos que envolvem o espectador, incentivando o caminhar e a descoberta. Em várias cidades da Europa central, antigas igrejas medievais são reformadas, recebendo uma profusão decorativa que não modifica, de modo geral, a estrutura dos edifícios, movimentando-os em seus espaços internos.

A partir das descobertas de Nicolau Copérnico (1473-1543), considerado o fundador da astronomia moderna, somadas as experiências de Galileu Galilei (1564-1642), uma nova concepção científica mudou a visão do homem sobre o mundo, natureza e arte, despertando uma feroz oposição religiosa que se apoiava na tradição ptolomaica da Terra antropocêntrica. A teoria da Terra se mover ao redor do Sol, ao invés do Universo se mover em torno de nosso planeta, como se supunha, mudou o antigo lugar destinado ao Homem no Universo pela Divina Providência. A partir desses conceitos, a Terra não era mais o centro do Universo, nem o Homem o começo e o fim do propósito da Criação. O temor de um juízo universal é excedido pelo *frisson métaphysique*, pela angústia dos silêncios eternos dos espaços infinitos de Pascal, pela imensurável continuidade do cosmos. A arte do barroco está cercada desse horror, como um organismo vivo e integrado, conectado ao Universo, partes que se revelam como corpos celestes, uma continuidade insuperável, infinita. Os escorços e diagonais impetuosas, efeitos de luz e sombra exagerados exprimem essa ideia do infinito inquietante, inextinguível, avassalador (Hauser, 1982, p.564, 566).

Considerado um dos primeiros movimentos internacionais, o barroco sofreu modificações em cada país que aportou, encontrando gostos, panoramas e realidades diversificadas, mesclando tradições locais na conversão do gentio. Em algumas regiões tornou-se mais extravagante (como na Espanha, Portugal e colônias americanas), desenvolvendo um estilo luxuriante de decoração arquite-

tônica chamado de churrigueresco,² e na pintura de grotesco;³ em outras localidades foi atenuado por gostos mais conservadores e despojados.

Na França, o barroco foi utilizado na promoção do Estado absolutista em vez da Igreja. No reinado de Luís XIV, a arte teve papel fundamental na propagação do poder monárquico. Charles Lebrun, conselheiro em assuntos artísticos, conduziu um grandioso exército de artistas e decoradores na concepção do Palácio de Versalhes. A união de paisagismo, arquitetura, escultura, pintura e decoração representam uma das mais significativas fusões do período, criando um conjunto de beleza monumental.

Dentre as diversas ordens religiosas, os jesuítas foram os primeiros a intensificar suas ações no Oriente, África e América Latina, caracterizando sua produção barroca pela sobriedade inicial e adaptando-se a cada situação regional. Depois de instalada a Igreja nos novos territórios, passada a primeira fase de catequese, é que a cultura se manifestou em formas variadas, uma *espiritualidade de júbilo* ou *gosto pela suntuosidade*.

No Oriente, por exemplo, o estilo barroco empregado pelos jesuítas encontrou séculos de história, sociedades e religiões altamente sofisticadas, gerando conflitos e resistências que culminaram em martírios de missionários, como o assassinato na China de Francisco Xavier (1506-1552), religioso que ficou conhecido como *Apóstolo das Índias*. Por outro lado, os inicianos encontraram uma mão de obra qualificada para sua empreitada no além-mar. Como resultado, surgiram os famosos marfins de Goa e Macau, a imaginária no Damão, Diu e do arquipélago das Filipinas. Santos com vestes indianas, posturas budistas, rostos e olhares orientais exportados para todo o mundo cristão; elementos que serão uma tipologia presente no universo barroco americano, adotado como modelo exótico, padrão a ser seguido. Subsistem em território goês, na Índia, igrejas jesuíticas portuguesas contendo altares e anjos atlantes inspirados nos templos e deuses hindus daquela região, sinais da necessidade de adaptação da arte sacra para uma maior aceitação. O arquiteto e historiador prof. dr. Carlos Lemos fez um balanço preciso da influência oriental na formação da arte americana colonial em seus primórdios, inclusive no Brasil: “[...] o inevitável aconteceu: a icono-

2. Estilo arquitetônico formado na Espanha do século XVI e transplantado principalmente para o México e o Peru, uniu formas goticistas a elementos barrocos e platerescos. Tributários desse padrão foram as tradições mouriscas vivenciadas na península Ibérica e as influências da cultura pré-colombiana nas Américas com seu universo mítico-ornamental.

3. Decoração pictórica entre o Renascimento tardio e o barroco é formado por elementos fitomórficos e fantásticos entrelaçados. O nome provém de alguns afrescos remanescentes das ruínas das termas de Tito em Roma, admirados como grutas.

grafia budista e até soluções laicas foram emprestadas à imaginária católica. Principalmente o Menino Jesus foi representado com a postura deitada ou sentada de Buda” (Lemos, 1999, p.125). Coexistem numerosas imagens de Nossa Senhora vestida com o sari indiano, representada com cabelos partidos ao meio, deixando as orelhas proeminentes. Essa imaginária oriental chegou ao Brasil inspirando os primeiros artistas coloniais que absorviam uma estética reinventada fora da península Ibérica: “[...] foi o início da globalização das influências artísticas” (idem, p.125).

Dentro desse contexto, muitas regiões do mundo tornaram-se Estados. Articuladas sob a égide barroca, colonial e mercantil, aldeias e cidades, reconstruídas ou idealizadas, cruzaram informações, recebendo conhecimentos de diversos povos, que acabaram determinando a identidade de vários países.

Devemos ressaltar que, mais do que em qualquer outro movimento artístico, no período barroco coexistiram tendências e correntes menos e mais avançadas, tradicionalismos e vanguardas. O movimento buscou a novidade revendo o passado, um amor pelo infinito, apelando para o instinto, sentidos e fantasias. Uma diversidade de conflitos irá resultar em vertentes nacionalizadas. No solo brasileiro, o estilo barroco recebeu contribuições de elementos goticistas, medievalismos, orientalismos e chineses. Essas correntes híbridas vão percorrer vários períodos da história da arte, transformando-se em expressão. Os padrões iniciais introduzidos pelas ordens religiosas serão interpretados segundo uma realidade local, popular ou erudita, do particular ao universal, formando originais recriações de autêntico sabor sincrético, autóctone, grande gênese de tradições.

As primeiras manifestações de arte luso-brasileiras

O primeiro século do Brasil Colônia é um dos períodos mais incógnitos da história oficial, pois foram poucos os vestígios mantidos até a atualidade. Numerosos testemunhos do início da colonização brasileira se perderam ao longo dos tempos por conter um caráter provisório, pelo desgaste ou ausência de documentação. As mais antigas lembranças materiais compreendem um dos marcos padrões da posse portuguesa, hoje cravado na praça da Cidade Alta em Porto Seguro (BA) e a Cruz Cabrália,⁴ uma das peças de ferro que Pedro Álvares

4. A Cruz de Cabrália foi um dos primeiros grandes achados do antiquário paulista José Claudino da Nóbrega (1909-1995), peça posteriormente adquirida pelo colecionador Hermínio Lunardelli e doada ao Museu Histórico de Bertogã (SP).

Cabral trouxe ao país, conservada no Museu de Bertiooga, litoral paulista. É conhecida a vinda de uma imagem em pedra de *Nossa Senhora da Esperança* acompanhando a esquadra dos desbravadores em 1500, medindo 1,10m de altura e atualmente exposta na Quinta de Belmonte, Portugal. As primeiras ermidas provisórias foram derrubadas ou reformadas, altares mudaram de lugar.

As primeiras imagens trazidas nas expedições eram de boa qualidade, feitas de materiais diversificados, marcando uma sobriedade fisionômica característica da tradição lusitana. Com os primeiros colonos portugueses, aportam no Brasil as primeiras imagens sacras, processo natural e apoiado no fervor religioso dos lusos, cujas tradições medievais estão entrelaçadas na formação daquele país (Oliveira, 2000).

No território batizado, a princípio, como Ilha de Vera Cruz e depois Terra de Santa Cruz, os estrangeiros observaram os costumes nativos. Perceberam que os índios extraíam tinta vermelha de uma árvore com cerne dura, a *Caesalpinia echinata*, conhecida como pau-brasil, nome que batiza nosso país, originando a primeira atividade econômica de que se tem notícia. No período de 1503 a 1535, a extração desse material gerou um comércio expressivo, inclusive cobiçado por corsários franceses, contrabandistas que retiravam a madeira sem pagar tributos à Coroa portuguesa.

As constantes invasões e a real necessidade de ocupação do território conquistado obrigaram a metrópole a dividi-lo em extensas áreas, denominadas capitanias hereditárias, delegando sua exploração a nobres portugueses. Por meio do “sistema das sesmarias”, o Estado acelerava a colonização, permitindo aos colonos o cultivo das terras, embora não detivessem direitos legais sobre elas.

Doado por d. João III, rei de Portugal, a Martim Afonso de Sousa, em 1532, São Vicente foi uma das primeiras capitanias a receber esse incentivo. Embora o solo fosse impróprio para o cultivo da cana-de-açúcar, em 1533 foi construído nessa região o Engenho de São Jorge dos Erasmos, ponto inicial da indústria açucareira no Brasil. Depois deslocaram a produção para o Nordeste, na capitania de Pernambuco, governada pelo donatário Duarte Coelho Pereira em Olinda. Nesse processo histórico, aparecem os primeiros missionários na capitania vicentina com a missão de converter os nativos. Traziam consigo imagens sacras com características maneiristas, utilizadas na catequese e que exaltavam personalidades sagradas (Alcântara, 2008, p.33-4).

Em 1549, a administração da colônia será centralizada no governo-geral de Tomé de Sousa, instituindo a primeira capital do país em Salvador (BA).

De acordo com a tradição, nos idos de 1550, o rei D. João III ofertou uma escultura de *Nossa Senhora das Maravilhas* à cidade do São Salvador, estátua posteriormente revestida de prata e venerada na Antiga Sé Primacial do Brasil,

acervo da Catedral Basílica, atualmente em exposição permanente no Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (Dutzmann, 1990, p.7).



Figura 1 – Diógenes Rebouças: *Portada nobre da Sé Primacial do Brasil* (antiga Sé da Bahia). Igreja demolida no século XX. Pintura a óleo sobre tela, 63 × 80 cm. Acervo do Mosteiro de São Bento, Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.



Figuras 2 e 3 – Par de fragmentos da antiga Sé da Bahia. Século XVI. Acervo MAS – UFBA, Salvador (BA). Fotos: Rafael Schunk, 2010.



Figura 4 – *Nossa Senhora das Maravilhas* venerada na antiga Sé Primacial do Brasil. Século XVI. Peça de madeira revestida em prata. Imagem salva da invasão holandesa em 1624 pelo bispo d. Marcos Teixeira, que a levou para a Vila de Abrantes, quartel-general da resistência. Acervo MAS – UFBA, Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.



Figura 5 – Mesa de altar, sacrário e tocheiros em prata da antiga Sé da Bahia, demolida. Acervo Museu de Arte Sacra – UFBA, Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Da antiga Sé, outrora erguida na Cidade Alta e impiedosamente demolida no século XX, chegaram aos nossos dias capitéis, colunatas, anjos, cariátides, fragmentos entalhados, além de um altar em prata da capela do Santíssimo Sacramento anexa à velha Catedral, mesa de altar, banquetas com seis castiçais e quatro florões, sacrário, tocheiros ornados por leões, lampadário, turíbulo, púcaro, coroas e esplendores de santos, todos prateados ao gosto maneirista local.⁵

5. O *maneirismo* representa um período de transformações entre o Renascimento e o barroco. O nome foi empregado por alguns historiadores europeus de forma pejorativa e inadequada, designando manifestações artísticas de 1520 até o princípio do século XVII, associando a palavra a crise ou decadência na época renascentista, mau gosto ou excesso. Esse padrão era visto com desconfiança pela crítica de arte até o começo do século XX, considerando esse movimento uma falha de compreensão por parte dos artistas daquela época sobre a obra de grandes mestres como Leonardo da Vinci, Rafael ou Michelangelo, imitação “sem alma”. Diversos críticos consideraram o maneirismo uma oposição ao classicismo e uma tendência que se manteve até o desenvolvimento do barroco marcando um novo ponto de vista da Igreja Católica após a Contrarreforma. Alguns historiadores veem as tradições maneiristas como uma transição entre o Renascimento e o barroco, enquanto outros preferem adotá-lo como um estilo próprio. Nessa época, os pintores, escultores ou arquitetos passaram a criar uma arte com mais movimento, sinuosidade e introdução de elementos abstratos, libertando-se da relação direta entre o tamanho da figura, simetria, proporção ou sua importância na obra; observa-se um rompimento da perspectiva, descarte de regularidade ou harmonia, ênfase nos efeitos emocionais, dramatização, subjetividade e deslocamento dos temas centrais da composição. Na arquitetura maneirista, os construtores

No ano de 1558, desembarca no estado do Espírito Santo o eremita frei Pedro Palácios, carregando consigo a histórica imagem de Nossa Senhora da Penha, celebrado ícone cultuado pelo povo capixaba.

priorizaram igrejas longitudinais, com espaços mais alongados do que largos. Naves escuras, contendo iluminação em ângulos indiretos criaram uma atmosfera singular, ornamentada por guirlandas de flores ou frutas. Balaústres compostos por figuras caprichosas, volutas, caracóis ou conchas vão povoando paredes e altares, anunciando o período subsequente. A arquitetura profana recorre a essas técnicas, edificando palácios com elementos convexos, contraste entre luz e sombra sobre ambientes outrora disciplinados nos cânones renascentistas. Muito além de marcar uma transição entre períodos, o maneirismo expressou uma vontade de renovação social. Nesse sentido, percebe-se que as manifestações maneiristas são variadas, tornando complexa sua reunião em um único conceito ou parâmetro de comparação, pois em cada país seguiu caminhos diferentes, de acordo com a linha de pensamento do pintor e arquiteto italiano Giorgio Vasari (1511-1574) – lembrado principalmente pelas suas realizações literárias –, que encontramos em *Vida dos artistas*, uma obra considerada das maiores referências sobre o Renascimento italiano. A opinião desse crítico de arte foi fundamental para o estudo maneirista, período artístico do qual participou e ajudou a popularizar, estabelecendo conceitos que sobrevivem até os dias atuais. Em consonância com seu pensamento, o maneirismo pode ser associado à *maniera* ou “maneira” (estilo) com que cada artista trabalha seus processos e procedimentos, a supremacia do caráter particular de cada autor, sinônimo de graça, leveza, sofisticação e elegância sob a forma, estilização e capricho nos detalhes, deixando uma marca individual que extrapolou as rígidas linhas dos tratados clássicos convencionados, rompimento da perspectiva e proporcionalidade, uma libertação estilística. Esse movimento torna-se, por essa ótica, um desdobramento crítico do Renascimento, expressão de liberdade; uma das primeiras manifestações desvinculadas da tentativa de imitação da natureza. Com essa atmosfera de renovação, o maneirismo aporta no Brasil no início da ocupação e representa o primeiro momento da arte colonial, manifestando-se segundo atuação das oficinas conventuais; não se restringiu à introdução de conceitos clássicos na terra conquistada, mas abraçou tradições estéticas de vários povos, um hibridismo que reviveu séculos de história da arte, presente nas tradições portuguesas, de intenso passado medieval e mourisco, referências orientais e encontrando na mão de obra indígena e nacional terreno fértil para o surgimento de formas particulares, distanciando-se de elementos europeus nos quais foram inspirados e despontando saborosas soluções nativas dos talentos regionais. Em nosso estudo, o maneirismo torna-se despedido de sentidos pejorativos ou comparações com o chamado “alto Renascimento” e recorre a Vasari como uma representação da “maneira” de cada artista trabalhar sua obra, técnicas e referências, o valor do talento individual do ser humano no contexto histórico da região à qual pertence e sua contribuição na construção da arte nacional nos séculos XVI e XVII. Essa maneira particular de produzir uma imaginária cristã no Brasil aparece precocemente na antiga capitania de São Vicente a partir de 1560, data da elaboração das primeiras esculturas sacras em terracota; estendendo-se até 1661, período da morte de grandes artistas monásticos como frei Agostinho da Piedade e frei Agostinho de Jesus. Temos aproximadamente cem anos de fusões de estilos, desenvolvimento de escolas e transmissões de conceitos a discípulos. Os artistas irão criar conforme referências culturais e ambientais regionais, não se prendendo a cânones europeus e se inspirando intensamente no universo americano, inventando uma *maneira brasileira* de interpretar o mundo, originalidade que abre caminho rumo às manifestações barrocas. Em nosso país, a cronologia da história da arte foi diferente da europeia, pois seguiu caminhos particulares, de acordo com as transformações sociais, econômicas e geográficas do território.

Paralelamente à posse das terras no Nordeste do Brasil, a região da velha capitania de São Vicente começou a ser colonizada, agregando em seu território um dos conjuntos mais antigos da arte sacra produzida no país. Segundo o historiador padre Jaboatão, Martim Afonso de Sousa teria oficializado a fundação de São Vicente em 1532, tornando-se uma das primeiras cidades do continente americano colonial. Após o maremoto de 1542, a matriz da cidade foi transferida para um terreno mais elevado, no atual centro histórico, em 1559. Os estudos do prof. dr. Percival Tirapeli do Instituto de Artes da UNESP/SP nos revelaram os fragmentos vicentinos adquiridos pelo arquiteto e colecionador Georg Przyrembel em 1922: “[...] retábulos colaterais da segunda matriz, dedicada a Nossa Senhora da Conceição (1559). Até o momento, os altares dos Santos Mártires (1564), na Sé de Salvador, Bahia, são considerados os mais antigos do Brasil. Assim o resgate deste capítulo dos primórdios da arte sacra paulista está apenas começando” (Tirapeli, 2003, p.90).

Os fragmentos maneiristas em cedro da segunda Matriz de São Vicente, chamados *Cordeiro de Deus*, *Volutas das Águias*, *Grifo*, *Sol*, *Trono da Imaculada* e *Cariátides índias*, que sustentavam a mesa da comunhão, guardam a simbologia do culto mariano difundido pelos primeiros jesuítas. Integração entre cultura europeia e americana, sobreviveram a incêndios e reformas, situando-se entre as mais remotas obras de talha sacra do Novo Mundo.⁶

Com a vinda de Martim Afonso de Sousa e Brás Cubas à ilha de São Vicente em 1532, Luís de Góes recebeu um terreno, construindo capela em local elevado, que ficou conhecido como Outeiro de Santa Catarina, homenagem a sua esposa homônima e marco inicial da cidade de Santos. No Natal de 1591, a vila foi atacada pelo corsário inglês protestante Thomas Cavendish, instalando-se na residência dos jesuítas, saqueando o povoado e violando a ermida. A imagem de santa Catarina dessa capela, elaborada aproximadamente em 1540, foi lançada ao mar, permanecendo cerca de 70 anos submersa: “anos mais tarde, os escravos do Colégio São Miguel (hoje prédio da Alfândega) pescaram – fato considerado milagroso – a imagem de santa Catarina que permaneceu como estava. Porém,

6. Para certificar a procedência dos fragmentos vicentinos, o pesquisador Percival Tirapeli reuniu os mais antigos membros do Instituto Histórico e Geográfico de São Vicente, que confirmaram a veracidade das talhas da coleção de Georg Przyrembel. Após ser destruída pelo maremoto de 1542, a segunda igreja, sob a invocação do “Nome de Jesus”, foi iniciada em 1551 e concluída em 1559, tornando-se naquela época “a maior igreja do Brasil”. Depois de se degradar, em 1756 os retábulos foram desmontados para reforma e abrigados na fronteira ermida de Santo Antônio, já demolida. Em 1759, a nova matriz foi inaugurada, retornando o altar-mor, mas os primitivos colaterais foram substituídos e guardados em algum vão da nova igreja. Przyrembel os encontrou no sótão do campanário da Matriz de São Vicente em 1929 (Tirapeli, 2003, p.368).

um de seus símbolos, a roda dentada do martírio, havia se perdido” (Tirapeli, 2003, p.106). Atualmente pode ser admirada no Mosteiro de São Bento (Museu de Arte Sacra de Santos) como a mais antiga imagem remanescente da costa litorânea do estado de São Paulo. O monte da ermida de Santa Catarina foi destruído entre os séculos XVIII e XIX, com o desenvolvimento da região portuária. Entre duas rochas remanescentes, o médico João Éboli construiu uma casa acastelada por volta de 1880, hoje sede da Fundação Arquivo e Memória de Santos.

Algumas poucas imagens quinhentistas resistiram ao tempo, a exemplo da *Nossa Senhora da Luz*, venerada no MAS em São Paulo, e da *Nossa Senhora da Escada*, de Barueri, compondo os primeiros exemplares de imaginária portuguesa em território paulista.



Figura 6 – Fachada da segunda Matriz de São Vicente (SP), erigida em 1559. Foto: Rafael Schunk, 2010.



Figura 7 – Altar maneirista da Matriz de São Vicente (SP). Século XVI-XVII. Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 8 – Detalhe do altar de São Vicente Mártir, restaurado parcialmente após um incêndio. Foto: Rafael Schunk, 2010.



Figuras 9 e 10 – Conjunto de imagens quincentistas: *Nossa Senhora da Escada*. Século XVI. Aldeia Jesuítica de Barueri (SP). *Nossa Senhora da Luz*. Século XVI. Acervo MAS, São Paulo (SP). Terracotas policromadas. Fotos: Rafael Schunk, 2011.

Segundo antigas tradições do litoral paulista e manuscritos conservados no museu franciscano da cidade do Rio de Janeiro, em 1560, aproximadamente, o mestre ceramista português João Gonçalo Fernandes foi preso, acusado de homicídio. Vindo da Bahia e encarcerado em São Vicente, aguardava sentença para ser enforcado. Após apelação feita ao governo baiano, enquanto esperava a resolução na cadeia, pediu ao carcereiro que lhe enviasse barro para fazer algumas imagens: *Nossa Senhora da Conceição*,⁷ *Nossa Senhora do Amparo* e um vulto de *Santo Antônio*.⁸ Finalizadas as esculturas, chegou ordem de Salvador de que, se o homem não houvesse falecido, não fosse enforcado, ficando livre. Considerado um milagre da Virgem, João Gonçalo trouxe a imagem do Amparo para a vila de Itanhaém (SP)⁹ entregando-a para Francisco Nunes, homem velho e que

7. Imagem originalmente venerada na Igreja Matriz de São Vicente Mártir, foi entronizada em 1560 em uma altar renascentista dos quais restaram os fragmentos vicentinos. Acervo MASS, Santos (SP).

8. Escultura feita para uma antiga capela de fazenda na ilha de Santo Amaro, atual Guarujá (SP). Restaurada, se encontra na matriz vicentina.

9. Ao sul de São Vicente, em uma grande planície às margens do rio Itanhaém, surge uma povoação chamada Nossa Senhora da Conceição, considerada a segunda cidade mais antiga do Brasil, “aldeia com casas construídas à maneira dos cristãos”, avistada em 1549 por um companheiro de Hans Staden e chamada pelos nativos de Itanhaém (do tupi, pedra que canta ou pedra sonora, em alusão às rochas costeiras banhadas pelo mar). A chegada da Virgem do Amparo

a entronizou em um outeiro no alto do morro chamado Vaporá, ou Guapurá, com 83 degraus, subidos de joelhos por muitos devotos. Segundo a tradição, os moradores de São Vicente impediram o envio da Virgem Conceição para Itanhaém, assentando-a na matriz vicentina e entregando aos moradores do litoral sul a escultura de Nossa Senhora do Amparo. Paradoxalmente, a imagem da virgem amparando o Menino Jesus nos braços acabou sendo venerada de maneira equivocada como Nossa Senhora da Conceição de Itanhaém, seguindo a antiga vocação religiosa da vila. Na época em que a ermida foi entregue aos franciscanos (1654), um dos custódios achou extremamente paradoxal o título de Conceição. Mandou colocar a imagem no chão e ordenou serrar o menino. Quando iam começar o trabalho, deu-lhe tal “tremor no coração” que acabou desistindo. O fato espalhou-se entre os moradores do litoral santista, aumentando a devoção do povo com a Milagrosa Virgem itanhaense.



Figura 11 – Mestre João Gonçalo Fernandes: *Nossa Senhora da Conceição*. c.1560. Terracota policromada, 110 cm. Antiga Matriz de São Vicente, acervo do Museu de Arte Sacra, Santos (SP). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 12 – Detalhe técnico da imagem de *Nossa Senhora da Conceição*. c.1560. Foto: Rafael Schunk, 2010.

modelada por mestre João Gonçalo Fernandes coincide com a elevação desse povoado à condição de vila em 1561 (Dutzmann, 1990, p.34).



Figura 13 – Mestre João Gonçalves Fernandes: *Nossa Senhora do Amparo*. c.1560. Terracota policromada, 110 cm de altura. Convento de Nossa Senhora da Conceição de Itanhaém (SP). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 14 – Mestre João Gonçalves Fernandes: *Santo Antônio*. c.1560. Terracota policromada, 150 cm de altura. Matriz de São Vicente (SP). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Consenso entre os pesquisadores, essas três celebradas obras quinhentistas em barro cozido, de valor histórico e artístico nacional, estão entre os trabalhos que inauguram a produção de imaginária sacra no Brasil.

Somam-se a esses testemunhos paulistas dos primeiros tempos a pia baptismal quinhentista da Igreja do Abarebebê, em Peruíbe, conhecida como Aldeia Velha, o cruzeiro da ilha de Santo Amaro, atual Guarujá (1542), e uma verga de pedra da segunda matriz de São Vicente (1559), constituindo um dos mais antigos acervos de arte luso-brasileira remanescentes no país.



Figura 15 – Ruínas da Igreja de São João Batista do Abarebebê. Peruíbe (SP), século XVI. Local do antigo batistério. Foto: Rafael Schunk, 2010.

Mestre de Angra dos Reis – Um artista revelado: imagens e relicários do litoral norte do Rio de Janeiro ao sul de São Paulo e planalto

Arte sacra, conversão e síntese

O grande historiador do universo colonial paulista, Affonso de Escragnoille Taunay (1876-1958) nos lembra que São Vicente, um dos primeiros núcleos da civilidade americana, em meados do século XVI era uma singela povoação composta por casa de câmara e cadeia, pelourinho, seu colégio jesuíta e vizinhos do pequeno vilarejo de Santos, talvez não inferior às demais possessões que surgiam na costa brasileira, constantemente saqueada por corsários; seguindo para o sul, as palhoças de Itanhaém e Cananeia eram refúgio de aventureiros castelhanos como Mosquera e o bacharel Francisco Chaves, delimitando os fins do mundo luso-americano; ao norte, na ilha de Santo Amaro, a fortificação de Bertioiga protegia a barra. No lagamar santista, vegetavam os europeus temerosos às invasões de exploradores e índios antropófagos, dos tamoios ferozes do norte chefiados pelo poderoso Cunhambebe e dos tupiniquins e carijós ao sul. No planalto, pela

borda do campo, desde as cercanias de 1520, vivia João Ramalho no meio dos guaianases, a quem dominara e escravizara, amasiado com as filhas dos principais caciques. Capturava os silvícolas inimigos e os expedia ao seu sócio Antônio Rodrigues, estabelecido na costa defronte do porto de Tumiaru.

Assim se resumiam os estabelecimentos portugueses nas pioneiras terras vicentinas em meados de 1550 (Taunay, 2003, p.209).

As atuais fronteiras litorâneas entre os estados de São Paulo e Rio de Janeiro começaram a ser percorridas por ordens religiosas, sobretudo jesuítas,¹⁰ carmelitas,¹¹ beneditinos e posteriormente franciscanos, a partir da segunda metade do século XVI. As ações dos missionários da Companhia de Jesus se estendiam de São Vicente às tribos dos Campos de Piratininga, onde o padre Leonardo Nunes, chamado pelo gentio de Abarebebê,¹² em visitas constantes pelas aldeias, inicia a conversão dos índios.

10. Em 1549, com a nomeação do primeiro governador-geral do Brasil, Tomé de Sousa, desembarca um pioneiro grupo de jesuítas liderados pelo padre Manuel da Nóbrega e composto pelos missionários Leonardo Nunes, João de Aspícueta Navarro, Antônio Pires e os irmãos Vicente Rodrigues e Diogo Jácome. Segundo carta de Nóbrega, os mil expedicionários colonizadores encontraram uma população incipiente, não mais que uns quarenta ou cinquenta moradores na Bahia. O padre Leonardo Nunes e Diogo Jácome se deslocam para as aldeias de Ilhéus e Porto Seguro em missão de catequese. Depois, o irmão Vicente Rodrigues substitui o padre Leonardo Nunes, que segue para São Vicente com um grupo de religiosos. Em 13 de junho de 1553, acompanhando a esquadra do segundo governador-geral Duarte da Costa, chega ao país o irmão José de Anchieta (1534-1597), natural de San Cristóbal de La Laguna, ilha de Tenerife, arquipélago das Canárias, Espanha, professo em Coimbra, local em que entrou para a Companhia de Jesus, e considerado o grande missionário do Brasil Colônia. Segundo orientação de Manuel da Nóbrega, provincial da ordem no país, distribui os padres, enviando um grupo para o sul, onde Anchieta é recebido por Leonardo Nunes em São Vicente no dia 24 de dezembro de 1553. Catequista, teatrólogo, poeta, enfermeiro, diplomata, José de Anchieta participaria das fundações de várias missões no planalto paulista, litoral fluminense e capixaba, núcleos iniciais de diversas cidades brasileiras. Auxilia na criação do colégio de São Paulo de Piratininga em 1554. Após a morte de Nóbrega em 1570, José de Anchieta se tornaria reitor do colégio jesuíta do Rio de Janeiro, permanecendo até 1573, sendo substituído por Brás Lourenço. Em 1574, retorna para o planalto paulista, iniciando a catequese dos tapuias, reunindo-os em aldeamentos onde hoje se encontra Guarulhos (SP). Em 1577, é nomeado provincial do Brasil, cargo mais alto dos jesuítas na colônia, percorrendo as casas de sua ordem por todo país. Faleceu em 9 de junho de 1597 em Reritiba, atual Cidade de Anchieta (ES). Segundo os cronistas da época, um número superior a três mil índios acompanhou o cortejo pelos noventa quilômetros que separam essa aldeia de Vitória (ES), local onde foi sepultado.

11. Os carmelitas chegaram ao Brasil em 1580, os beneditinos em 1581 e franciscanos em 1584.

12. Abarebebê, na língua tupi, significa “padre voador” ou “padre que voa”. Era assim que os indígenas chamavam Leonardo Nunes, fundador da Aldeia Velha de São João Batista, em Peruíbe. Uma alusão à presteza do jesuíta que se deslocava do litoral ao planalto paulista. Na vontade de evangelização, Leonardo Nunes, o famoso padre voador, percorre a serra marítima, encontrando no planalto numerosos patrícios agrupados em torno de João Ramalho, vivendo se-

Temendo as invasões de corsários, os portugueses procuravam evitar a ocupação do território no interior do continente, criando todas as dificuldades às entradas, receosos de que a costa se despovoasse. Essa influência de colonização litorânea praticada pelos portugueses persiste até os dias atuais. Quando se fala em *interior*, imagina-se, nos séculos XVI e XVII, região de escasso povoamento e pouco atingida pela cultura urbana (Holanda, 1995, p.100-1).

Devemos aos paulistas a transposição da costa atlântica e exploração de territórios nas regiões centrais do continente sul-americano. Essa pioneira ocupação começa provavelmente ainda na primeira década do século XVI e foi consolidada por João Ramalho. Talvez naufrago vindo com os primeiros colonizadores de São Vicente, radicou-se entre os limites do planalto paulista e a serra do Mar, iniciando o processo de conquista do interior brasileiro. Atendendo a recomendações de Tomé de Sousa em reunir a população cada vez mais esparsa no sertão, contribuiu com a fundação da vila de Santo André da Borda do Campo (1553). Teve muitos filhos com algumas mulheres brasileiras, herdeiras dos principais homens da terra, como a índia Bartira, filha do cacique Tibiriçá. Chefiou por longos anos uma política militar e comercial originada de sua parentela aliada, controlando negócios e casamentos, instituindo, segundo o antropólogo Darcy Ribeiro, o *cunhadismo*, instituição social que possibilitou a formação do povo brasileiro: “o cunhadismo, velho uso indígena de incorporar estranhos à sua comunidade. Consistia em lhes dar uma moça índia como esposa. Assim que ele a assumisse, estabelecia, automaticamente, mil laços que o aparentavam com todos os membros do grupo” (Ribeiro, 1995, p.72, 74). Um dos primeiros e principais desses núcleos foi o paulista, formado precocemente na costa, talvez até antes da chegada de Cabral. Concentrava-se em torno de João Ramalho e seu sócio, Antônio Rodrigues. Os povos aparentados com Ramalho, fundadores da *paulistanidade*, tiveram diversos viajantes que o visitaram, como o aventureiro alemão Ulrich Schmidel, que esteve na vila de Santo André em 1553. Disse que se sentia mais seguro em uma aldeia indígena do que naquele covil de bandidos e ainda nos revela que João Ramalho era capaz de reunir mais de cinco mil índios

gundo leis da natureza e afastados da religião. Ao mesmo tempo em que o célebre religioso procurava dar as primeiras assistências àqueles cristãos, frequentava a taba de Piratininga, conseguindo que os índios lhe confiassem seus filhos para doutrinar entre os brancos, formando um seminário de intérpretes no Colégio de São Vicente, nos dizeres de frei Gaspar da Madre de Deus (Madre de Deus apud Taunay, 2003, p.213). Esse processo de contato abriu caminho para o início da catequese no planalto de São Paulo prosseguida por Anchieta. Segundo o historiador Capistrano de Abreu, Leonardo Nunes, eleito para ir a Roma contar os grandes feitos dos jesuítas no Brasil ao geral da ordem, não tardaria a desaparecer num naufrágio (Abreu apud Taunay, 2003, p.213).

para a guerra enquanto toda a governança portuguesa não conseguia arrebanhar mais de dois mil. A respeito do próprio Ramalho, o governador Tomé de Sousa diz em uma carta de 1553 ao rei: “[...] tem tantos filhos e netos, bisnetos e descendentes dele, que o não ousou de dizer a Vossa Alteza. Não tem cãs na cabeça nem no rosto e anda nove léguas a pé antes de jantar” (Carta de Tomé de Sousa a *el-rey* com muitas notícias das terras do Brasil, 1º de junho de 1553, Cortesão, 1956, p.271, apud Ribeiro, 1995, p.72, 74).

Os velhos cronistas desse período repetem queixas graves a respeito da dissolução dos costumes dos brancos no Brasil, a exemplo dos primeiros aventureiros paulistas. Distantes de regras sociais e religiosas, se deixavam levar pelos prazeres da poligamia e miscigenação, como nos lembra Teodoro Sampaio, em pensamentos transcritos por Taunay no livro *São Paulo nos tempos de Anchieta*, de 1929. Essa liberdade sem limites e o clima ardente do Brasil dissolviam a moral e o físico do europeu. Em pouco tempo, o trabalho pesado e ingrato dos canaviais, nas feitorias e a exploração das matas para obter o lenho das tinturas foi entregue ao braço escravo. A rudeza do ambiente transformava os homens em arrogantes, lascivos, atrevidos; apelavam para as armas ao menor pretexto, atentando até contra suas próprias esposas: “as escravas índias, formosas na sua tez morena, davam lugar a amiudadas tempestades domésticas” (Sampaio apud Taunay, 1920, p.209-10). A moral e os costumes se dissolviam, não tolerando postura ou respeito: “um certo Pascoal Barrufo, da Bertioga, fazia servir-se à mesa por jovens escravas como outras tantas Evas no Paraíso e dava-se à fantasia de que com isto afrontar os seus hóspedes mais respeitáveis. Assim pretendeu-se fazê-lo até com Anchieta, de quem recebeu a mais severa repreensão, segundo nos contam os autos de canonização do grande jesuíta” (Sampaio apud Taunay, 1920, p.209-10).

Os colonos instalados nos limites da serra de Cubatão viviam em uma sociedade apartada, alheia aos preceitos religiosos, características que incomodavam os missionários. Os primeiros jesuítas que desembarcaram no país trouxeram o mesmo entusiasmo de seus concorrentes protestantes de, com a palavra, converter nativos e reformar hábitos. Versados em latim, eram intelectuais com anos de formação, capazes de lutar em esferas governamentais por seus interesses. Manuel da Nóbrega (1517-1570) dialogava diretamente com o governador-geral. Essa superioridade muitas vezes provocava conflitos com os padres seculares, isto é, sacerdotes que tinham apenas formação prática, até então os únicos que existiam no país, mais tolerantes com as relações sexuais dos habitantes e suas concubinas, portando-se nos moldes da teologia medieval. Os inacianos, por sua vez, apenas aceitavam o casamento na forma prevista pelo recém-criado Concílio de Trento.

Em 1552, chega a Salvador o primeiro bispo do Brasil, d. Pedro Fernandes Sardinha, cargo indicado pelos jesuítas. Entretanto, a boa relação entre as partes duraria pouco, pois o prelado estranhava o emprego de curumins como intérpretes de confissões e reprovava o hábito dos inácianos de se flagelar em público e diante das crianças que instruíam. Foi o bastante para iniciar uma guerra entre autoridades eclesiásticas. A partir daí, os missionários portariam cartas e referências negativas ao bispo, as costumeiras acusações de frouxidão no tratamento dos casórios entre colonos e índias, excessivo interesse pecuniário e pouca atenção à escravidão nativa. Conseguiram apoio irrestrito dos superiores, inclusive de Inácio de Loyola em Roma, que montou um processo contra o bispo brasileiro. Essa relação centralizada e superior demonstrou a liberdade dos soldados de Jesus no trato com a hierarquia episcopal. Antes de a governança central saber o que se passava, o bispo Sardinha sofreu repreensão de Roma; o bispo, por sua vez, reclamou a Lisboa, sendo chamado para prestar declarações. E só não foi se retratar por ter sido devidamente jantado pelos índios caetés, após sofrer um naufrágio na costa brasileira quando se deslocava para tratar do assunto na Europa. Esse processo foi rápido para os padrões da época, mas moroso demais para o provincial Manuel da Nóbrega. Enquanto cartas ríspidas e burocracias cruzavam oceanos, ele resolve deixar de lado Salvador e prosseguir com sua obra catequética em outro local.

A partir de 1553, as ações de Manuel da Nóbrega são transferidas da Bahia para São Vicente. Nessas terras, desde 1549, a obra missionária avançava por meio de Leonardo Nunes; catequista dinâmico, colhia grandes frutos entre os nativos do litoral de Peruíbe a Piratininga. Na primeira excursão de Nóbrega ao planalto paulista, serviu de guia o filho primogênito de João Ramalho. Porém, essa breve permanência não agradou ao líder religioso, uma vez que o arraial era constituído por traficantes de escravos. Percebeu, contudo, que a grande missão evangelizadora da ordem estava além do litoral, delegando aos seus companheiros a tarefa de fundar um colégio para catequese no campo. O confronto de interesses ideológicos entre padres e exploradores perante os indígenas, legítimos herdeiros da cultura e terras antes das conquistas, será um dos dilemas da colonização americana, marcada pela imposição de regras e transformação de costumes: “nesta terra está um João Ramalho. É o mais antigo dela e toda a sua vida e a de seus filhos é conforme à dos índios, e é uma *petra scandali* para nós, porque sua vida é o principal estorvo para com a gentildade que temos, por ser ele muito conhecido e aparentado com os índios” (Nóbrega apud Caldeira, 2006, p.144). Segundo os conceitos de Nóbrega, a condenação moral não era tanto o modo de viver dos índios, pois, conforme o olhar quinhentista, os *maus costumes* faziam parte de sua *inocência*; contudo, os europeus se comportando como silví-

colas prejudicavam mais sensivelmente o projeto de transformar nativos segundo as leis da razão (Caldeira, 2006, p.146).

Nos projetos iniciais dos jesuítas, liderados pelo grande missionário Manuel da Nóbrega, eleito por Inácio de Loyola primeiro provincial da ordem no Brasil em 3 de julho de 1553, constavam ações audaciosas, por exemplo, alcançar as terras do Paraguai no intuito de catequizar os índios carijós. Só não foi pregar entre os nativos de Assunção pelo fato de o governador Tomé de Sousa proibiu – não exatamente por causa dos padres, mas por temer uma debandada geral dos parques moradores vicentinos em direção à prata peruana (idem, p.143). O sonho de construir uma Cidade de Deus voltou-se para a região serrana da capitania de São Vicente.

As práticas de conversão idealizadas por esse líder religioso no Sudeste brasileiro – reunindo os nativos ao redor de um centro escolar para leitura, escrita e aprendizado de ofícios, com carpintaria, escultura ou música e catequese, com assistência religiosa aos colonos e ensino do catecismo aos índios – serão experiências utilizadas posteriormente pela ordem em diversas regiões do mundo, inclusive na elaboração teocrática das Missões Jesuíticas Guaranis no começo do século XVII, projeto caracterizado por conflitos econômicos e sociais, marcando a cisão do território luso-hispânico na América do Sul.

Sob inspiração de Nóbrega, em 25 de janeiro de 1554, um grupo de jesuítas chefiados pelo padre Manuel de Paiva, além de José de Anchieta, Pêro Correia, Manuel de Chaves, Gregório Serrão, Afonso Brás, Diogo Jácome, Leonardo do Vale, Gaspar Lourenço, Vicente Rodrigues, Lourenço Brás, João Gonçalves e Antonio Blasquez galgam a serra marítima e instalam o Colégio de São Paulo de Piratininga na colina do Inhapuambuçu, um barracão que servia de abrigo, dormitório, enfermaria, refeitório e capela; marco fundamental no processo de exploração do interior brasileiro e *célula-mater* da capital paulista, que, em 1560, seria elevada a vila e, em 1711, a cidade.¹³

13. Embora existam indícios da presença jesuítica em tempos anteriores à fundação de Piratininga, a exemplo do batismo de vários indígenas pelo padre Manuel da Nóbrega em 1553, os historiadores associam o início do aldeamento com a celebração da primeira missa realizada em 25 de janeiro de 1554, data simbólica referente à conversão do apóstolo Paulo ao cristianismo. A elaboração dos projetos e direção geral das obras da antiga igreja e colégio ficaram a cargo do erudito padre Afonso Brás (1524-1610), notório taieiro, auxiliado pelos membros da Companhia de Jesus e mão de obra guaianás. A inauguração solene é realizada em 1^a de novembro de 1556. Precursor da arquitetura brasileira, esse religioso foi responsável pelos primeiros edifícios em taipa de São Vicente, São Paulo e Rio de Janeiro, local onde faleceu (Moraes, 1979, p.15, 21, 24).



Figura 16 – Fachada do Pátio do Colégio, templo erguido sobre as fundações da igreja original desabada em fins do século XIX. Foto: Rafael Schunk, 2011.



Figura 17 – Monumento em homenagem ao catequista Anchieta. Museu Anchieta, São Paulo (SP). Foto: Rafael Schunk, 2011.

Incentivaram o despovoamento do arraial ramalhense de Santo André, reunindo a população sob nova tutela e olhares vigilantes da Igreja. Por meio da persuasão, os religiosos conquistam a amizade de dois grandes morubixabas,¹⁴ Tibiriçá, conhecido como o guerreiro dos olhos encovados, e o velho Caiubi,¹⁵ promovendo a remoção de suas aldeias e assentando os nativos onde hoje se encontra a Abadia de São Bento, em São Paulo. Coube a Anchieta desenvolver todo o aparato visual para tornar palatável a presença dos padres entre os índios, sendo responsável pela criação de um conjunto de manifestações sacras elaboradas com base na cultura tupi-guarani, reforçando as opções de conversão sem repudiar totalmente as tradições originais. Aprendeu o tupi adotando o método do jesuíta Pêro Correia em pregar à noite, o que combatia diretamente as mensagens espirituais enviadas pelos pajés. Reconhecendo a relevância das reuniões tribais, desenvolve os *autos* – uma síntese de representações teatrais, comentários de costumes, danças, orações, cantos e procissões –, alcançando grande sucesso entre os moradores das aldeias. Anchieta foi um dos primeiros a aprender a *língua geral* e a escrever uma gramática tupi, permitindo multiplicar o número de formados para o trabalho e deixando de depender exclusivamente da experiência prática.

Ao redor do colégio formaram-se várias freguesias e aldeamentos, sociedade mameluca¹⁶ e apartada do mundo litorâneo.

Nasce, no planalto de Piratininga, um momento novo para a história da América portuguesa. A inércia do povo da colônia encontra voz própria e articulada; distante da metrópole, muitos dos pioneiros paulistas não tinham raízes na península e se lançavam com frequência ao sertão contra a vontade de governantes. Antes de vorazes caçadores de índios ou riquezas, eles foram puros aventureiros e apenas esporadicamente, antes dos descobrimentos das minas, realizavam obra colonizadora (Holanda, 1995, p.102).

Enquanto no planalto exploradores avançavam sertão adentro, o litoral paulista e fluminense tornava-se cenário de conflitos sociais no decorrer da segunda

14. Caciques.

15. Os dois líderes guaianases Tibiriçá e Caiubi (chamado por Nóbrega de Sayobi no seu *Diálogo da conversão do gentio*), habitavam originalmente as aldeias de Piratininga, à margem do Tietê, e de Jeribatiba ou Jurubatuba, atual região de Santo Amaro, na várzea do rio Pinheiros, respectivamente.

16. A palavra “mameluco” é proveniente do árabe *mamlek*, significando possuído ou propriedade. Designava os soldados de uma milícia turco-egípcia originalmente formada por escravos, mas que posteriormente ascendeu no Egito, sendo derrotada por Napoleão nas batalhas das Pirâmides e finalmente destruída por Mehemet-Ali em 1811. No Brasil, tornou-se sinônimo de filho de índio com branco, mestiço, bandeirante, curiboca ou cariboca, carijó, caboclo, de cor acobreada e cabelos lisos, caipira, caburé, tapuio.

metade do século XVI. Região percorrida pelas ações da catequese, dos autos de fé, dos dicionários da língua nativa e ritos da eucaristia, foi palco da Confederação dos Tamoios e do primeiro tratado de paz das Américas, intermediado pelos jesuítas Anchieta e Nóbrega.¹⁷

José de Anchieta, enquanto esteve como refém entre os índios do litoral norte de São Paulo, escreveu seu famoso poema dedicado à Virgem, nas areias de Iperoig, em Ubatuba.¹⁸

Escrevendo a gramática da língua geral, registra dizeres e tradições tupis desaparecidos no processo de colonização. Em Itanhaém, mais ao sul, o venerável missionário meditava nas pedras da praia dos Sonhos e costumava rezar na ermida do morro Vaporá, aos pés da histórica imagem elaborada por João Gonçalves Fernandes, *Nossa Senhora do Amparo*, ficando conhecida como *A Virgem de Anchieta* (Viotti, 1986, p.109). Passou toda a Quaresma de 1563 em Itanhaém, orando diante desse ícone e abraçando-se aos caciques das tribos da região. Essa vila era um de seus locais prediletos, segundo suas cartas.

Se os jesuítas foram precursores na conversão do gentio na costa, o mais significativo da arte sacra dos primeiros tempos ficou em posse dos beneditinos e franciscanos, nos mosteiros e conventos ao redor da baía de Todos os Santos até Olinda (PE) e em uma faixa geográfica que se estende do litoral norte do Rio de Janeiro ao sul de São Paulo. As imagens, altares e ritos foram fundamentais no processo de aprendizado religioso, compondo didaticamente o grande teatro sacro da comunhão. No decorrer desse caminho, a participação dos artistas monásticos foi fundamental.

17. Por volta de 1555, a região da baía de Guanabara foi invadida por corsários franceses em busca de pau-brasil. Liderados pelo almirante Nicolau Durand de Villegaignon, conseguem uma aliança com os tupinambás (chamados pelos paulistas de tamoios), inimigos históricos dos tupiniquins, fundando a França Antártica. Os saques de colonos portugueses aos índios e o iminente risco de escravidão estimularam a união das tribos entre Bertioga e Cabo Frio, interior e vale do Paraíba com os franceses, ficando conhecida como a Confederação dos Tamoios. Embora a missão pacificadora de Nóbrega e Anchieta, inimigos da escravidão indígena, tenha selado um tratado de paz nas aldeias, apenas com a vitória portuguesa de 1567, subjugando os tamoios e expulsando os invasores, iniciou-se um novo momento na região: o povoamento do morro do Castelo, a instalação do Colégio dos Jesuítas e a fundação de São Sebastião do Rio de Janeiro. Outrora, toda a região da baía de Guanabara esteve sob domínio jesuíta: desde os contrafortes de Niterói no seu aldeamento de São Lourenço dos Índios, passando pelo entorno da dita baía e seguindo ao sul da atual Cidade do Rio de Janeiro.

18. Anchieta, na longa estada em Iperoig, acompanhado de Manuel da Nóbrega, durante missão de paz, escreve na areia, com seu bordão, o poema *De Beata Virgine Dei Matre Maria* (Da Virgem Santa Maria Mãe de Deus), contendo 4.172 versos em latim, decorados um a um, Quando retornou para o colégio de São Vicente, tratou rapidamente de transcrevê-lo no papel.

As oficinas franciscanas marcaram as paisagens litorâneas dos estados da Bahia a Paraíba e, sobretudo, da região de Cabo Frio e Angra dos Reis (RJ) até os confins do litoral e planalto paulista, padronizando elementos de arquitetura e talha, dos quais se destacaram os claustros voltados a espaços internos, privilegiando o convívio social. Os tradicionais adros e cruzeiros fronteiros das igrejas seguiam orientações do Concílio de Lisboa de 1566, destacando as paisagens locais, vida social e festejos da comunidade, a exemplo do que ocorreu com as fundações dos cinco conventos paulistas no século XVII (São Sebastião, Santos, Itanhaém, São Paulo e Taubaté). Foram os franciscanos os responsáveis pela introdução do culto à Virgem Conceição e pela popularização de certos santos, como são Francisco de Assis, santo Antônio e são Benedito, ligados a brancos, pardos e negros respectivamente.

Os carmelitas chegaram a nosso país no ano de 1580 acompanhando inicialmente a frota de Frutuoso Barbosa Cordeiro, donatário português designado a fundar uma colônia na Paraíba. Porém, uma forte tempestade dispersou as naus. O administrador Barbosa retornou para Lisboa e os religiosos prosseguiram rumo ao Brasil desembarcando em Pernambuco, local do primeiro estabelecimento. Em Olinda, o governador Jerônimo de Albuquerque instala os carmelitas em uma capela dedicada a santo Antônio e depois, com a chegada de mais religiosos chefiados por frei Pedro Viana, começam as fundações dos conventos. Em 1583 é erguido o Convento Carmelita de Olinda, seguido pelo Convento do Carmo de Salvador (1586), Recolhimento de Santos (1589), Rio de Janeiro (1590), Angra dos Reis (1593) e depois o Convento do Carmo de São Paulo (1594). No decorrer do século XVII, a ordem expande suas ações na colônia fundando conventos em Sergipe, Paraíba, Maranhão, Pará, participando nas atividades de assistência religiosa, moral, instrução, propagando a devoção mariana e evangelização indígena.

No entanto, foi a Ordem de São Bento¹⁹ que alcançou maior visibilidade entre o povo, deixando as melhores cotas de modelos utilizados posteriormente

19. A Ordem Beneditina foi fundada pelo patriarca são Bento, nascido em Nursia (Itália), no ano de 480. Foi de família nobre, estudou em Roma e ainda adolescente tornou-se ermitão, vivendo em uma gruta durante três anos. Posteriormente, decidiu praticar o cristianismo em comunidade, fundando na cidade italiana de Monte Cassino um mosteiro por volta do ano 529, o primeiro da sua ordem. Nesse local, realizou milagres, praticou o exorcismo e fez profecias, inclusive da sua morte, ocorrida em 547. Os ensinamentos que deixara foram propagados com extrema rapidez na Itália e na Gália, levados principalmente por Plácido e Mauro, seus discípulos prediletos. A Regra de São Bento (em latim *Regula Benedicti* ou *RB*) é o eixo que conduz a vida monástica e transcorre mediante preceito “*ora et labora*” (reza e trabalha) como uma maneira de alcançar a Deus em duplo sentido: oração como uma forma de trabalhar e trabalho como uma maneira de orar. A vida monástica beneditina se baseia no Ofício Divino ou Liturgia

por santeiros populares no abastecimento da crescente demanda de imagens destinadas a oratórios domésticos e capelas rurais. Enquanto jesuítas, franciscanos e carmelitas vieram com a missão evangelizadora de assistência espiritual, os monges beneditinos tinham o propósito da vida reclusa, de oração e trabalho nos monastérios, dedicando-se, entre muitas atividades, à música e às artes plásticas.

Sobressaíram-se a produção de dois grandes artistas-religiosos resgatados pelo importante historiador e monge beneditino d. Clemente Maria da Silva-Nigra: os mestres frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661) e seu discípulo frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661), fundamentais no processo de construção da arte brasileira e sobre os quais aprofundaremos os estudos mais adiante.

Imagens e relicários na baía de Todos os Santos: a carreira das Índias, frei Agostinho da Piedade e o intercâmbio entre Oriente e Ocidente

No transcorrer da expansão marítimo-comercial europeia, convém salientar as conquistas portuguesas nos territórios orientais, pois foram decisivas na produção estética colonial brasileira. A região Nordeste do Brasil, principalmente o Recôncavo Baiano, encontrava-se na confluência de rotas entre a Europa, África e Ásia. Embora servindo como pouso sazonal ou esporádico, essa parte da costa brasileira representou um importante ponto para o abastecimento de mercadorias e alimentos destinados às longas viagens entre Lisboa e os principais centros comerciais da Índia, China e Japão.

Na Índia, a cidade de Velha Goa foi fundada no século XV como um porto às margens do rio Mandovi por governantes muçulmanos do Sultanato de Bi-

das Horas, na qual se reza sete vezes ao dia e o canto é considerado um dos principais veículos de comunicação entre a religião cristã e a oração comum, tornando os mosteiros dessa ordem conhecidos pela liturgia celebrada. A utilização do canto gregoriano é um processo que tem suas raízes nos cânticos empregados pelos antigos judeus e sua base foi formada entre os séculos I e VI, alcançando o auge entre as centúrias VII e VIII e a decadência durante os séculos IX ao XI. A origem do nome provém do papa Gregório Magno (540-604), que codificou peças em dois livros: *Antifonário*, compreendendo os cantos das Horas Canônicas e o *Gradual Romano*, que contém as melodias da Santa Missa. De acordo com a doutrina estipulada por São Bento, o desejado era que os monges encontrassem sustento no próprio mosteiro, desenvolvendo atividades tais como cultivo de alimentos, limpeza, serviços intelectuais e administrativos. No Brasil, as fazendas beneditinas irão se destacar no âmbito da construção civil, religiosa e imaginária, fabricando em suas olarias materiais para edificação das primeiras cidades coloniais: telhas, tijolos, uma vasta gama de utensílios, maringas, potes, vasos e imagens em terracota para o culto coletivo.

japur. O núcleo foi tomado em 1510 pelo explorador português Afonso de Albuquerque, tornando-se o primeiro vice-rei; conquista auxiliada pelo corsário Timoja. Os jesuítas desembarcam nessa cidade em 1542, influenciando decisivamente os padrões artísticos e arquitetônicos. Esse local será elevado à condição de capital do império lusitano no Oriente e centro de uma sofisticada produção sacra em marfim destinada a abastecer longínquas missões, inclusive no Brasil.

Em 1543, os portugueses chegam até o porto de Nagasaki, no arquipélago do Japão, permanecendo até 1640. Nesses locais afastados da corte, os ibéricos nunca exerceram uma plena soberania e sua presença foi pontuada por ambiguidades políticas e incidentes diplomáticos. Porém, em apenas um século de relações marítimo-comerciais com os japoneses originou-se um dos fenômenos artísticos mais refinados e duradouros das tradições luso-asiáticas: a arte *namban*.²⁰

Os *namban-jin* entraram no repertório japonês em peças de dimensões variáveis, em sua maioria de médio e pequeno porte, aliando o modelo formal europeu, técnicas de revestimento nipônicas (o *urushi* ou laca) e ornamentação híbrida zoofitomorfa. Mesas, tabuleiros, baús, arcas, arquetas, escritórios, escrivaninhas, biombos, atris (estantes de leitura), altares portáteis ou caixas de hóstias se espalharam um pouco em todo o mundo, entre coleções particulares, religiosas e museus.

Nesse rico panorama, a presença portuguesa no Extremo Oriente dos séculos XVI e XVII protagonizou nuances peculiares, acomodações de estilos, adaptações, transgressões e experimentalismos, conforme nos recordam as palavras de Alexandra Curvelo, historiadora de arte do Instituto Português de Conservação e Restauro e investigadora do Centro de História de Além-Mar: “quer para as Ordens religiosas, como para a heterogênea população laica que compunha este universo, a própria vivência do cotidiano resultou num hibridismo que surpreendia os viajantes ocidentais recém-chegados” (Curvelo, 2006, p.2).

20. A arte *namban* foi desenvolvida no Japão durante o período de comércio com Portugal (1543-1640) e representa um dos primeiros exemplos de ocidentalização na Ásia. Os *namban-jin*, ou bárbaros do sul, era como os japoneses apelidaram os europeus. Denomina-se arte *namban* as obras de escultura, cerâmica, porcelana, mobiliário, laca (*urushi*), ourivesaria e pintura em biombos retratando a chegada dos portugueses nas naus (*kurofune*). Os temas nipo-portugueses inicialmente retratavam a arte sacra e a evangelização, passando a destacar os vestuários, costumes e populações locais ornamentadas por quimonos recebendo o cortejo de estrangeiros, fidalgos, religiosos, mercadores, escravos e intérpretes. Em sua maioria, as pinturas foram executadas por artistas da escola de Kano, inaugurando um repertório a serviço de uma elite dirigente europeia, estabelecida ou não no arquipélago, mas interessada no exotismo da terra. Alguns dos maiores acervos de arte *namban*, principalmente biombos retratando relações comerciais entre portugueses e nipônicos, estão preservados no Museu da Cidade de Kobe, Japão, e no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa.

Manifestações cerimoniais e alimentares, vestuários, habitações ou objetos refletiam novos hábitos surgidos do contato com diferentes ambientes naturais e civilizatórios.

A arte *namban* adquire particular relevância no campo cultural e artístico da Companhia de Jesus, modelo de acomodação utilizado a serviço da fé e educação cristã em solo japonês. Nesse arquipélago, o número reduzido de religiosos era resolvido com o treino de habitantes locais para aumentar o contingente de missionários; aqueles nativos que preenchiam os requisitos eram admitidos na sociedade em pé de igualdade com os europeus, recebendo os votos (Laures apud Curvelo, 2006, p.5).

Aspecto representativo dessa política de adaptação foi a edificação das igrejas católicas. Seguindo, em sua maioria, modelos arquitetônicos japoneses, a decoração interna consistia em frontais de altar em seda bordada e retábulos representando a Visitação, a Natividade, a Virgem com o Menino Jesus nos braços, Nossa Senhora da Graça, o Triunfo da Glória e a Ressurreição de Cristo. Os quadros inicialmente eram importados da Europa, mas em um breve espaço de tempo seriam copiados por exímios artistas japoneses. Por exemplo, em Sawa, o artista Dario Takayama reproduziu uma imagem de Cristo ressuscitado tão devota quanto o modelo original do qual foi inspirado e em Sakai foram criados dois retábulos, um representando a Natividade e outro a Ressurreição, que os japoneses acreditavam ter vindo de Portugal (Bourdon apud Curvelo, 2006, p.6).

A pintura ocidental no Japão será introduzida a partir de 1549, ano em que Francisco Xavier (1506-1552) chega a Kagoshima, marcando o início da cristianização do país. Alessandro Valignano (1539-1606), responsável por todas as missões da Companhia de Jesus no Oriente entre 1573 e 1606, trouxe ao arquipélago japonês, em 1583, o artista italiano Giovanni Niccolò, pintor escolhido para a missão por seus dotes artísticos. O seminário fundado pelos inicianos na ilha de Kyushu teve vida itinerante. Em 1603, foi transferido para Nagasaki, tornando-se núcleo de formação para vários pintores japoneses e chineses, dentre os quais Mancio Ota, Thaddeus (Giovanni Mancio), Leonardo Kimura, Mancio Taichiku; Luís Shiozuka (pintor, organista e mestre de capela em Nagasaki), Giovanni Niva (Ni Yi Ceng) e Emanuel Pereira (You Vem Hui).

O repertório pictórico que chegou aos nossos dias é reduzido, composto majoritariamente de pinturas a óleo representando os martírios católicos no Japão e podem ser admirados na sacristia da Igreja de Gesù, em Roma; raros modelos remanescentes, mas que nos permitem vislumbrar os padrões pictóricos ensinados no seminário japonês.

Os portugueses aportaram no Sudeste da China entre os anos 1553 e 1554, desembarcando em Macau sob pretexto de secar as cargas de seus navios. As

autoridades chinesas, a partir de 1557, autorizaram a permanência dos lusitanos concedendo um razoável grau de autonomia e governança. Vários historiadores, como o mercador e historiador sueco Anders Ljungstedt (1759-1835), defenderam que os portugueses estabeleceram-se na região não com o conhecimento ou autorização do imperador chinês, mas por meio de concessões, consentimentos e, obviamente, subornos e pagamentos de tributos às autoridades regionais e seus funcionários, como os mandarins de Cantão ou da área próxima a Macau. Em uma outra versão histórica sobre a origem desse estabelecimento comercial sino-português, a autorização de permanência foi oferecida como recompensa aos portugueses por terem contribuído de forma crucial para a derrota de piratas chineses liderados pelo célebre Chang-Si-Lau, que pilhavam, incendiavam e destruíam vastas áreas rurais e cidades próximas a Cantão, principalmente no delta do rio das Pérolas. Independente das versões, essa área nasce como o primeiro entreposto comercial, cultural e religioso entre a Europa e a China.

O nome Macau é derivado de um dos primeiros locais de contato dos portugueses, a baía de A-Má (em cantonês, *A-Ma Gao*) e se deve à presença de um templo em homenagem à deusa do céu A-Má. A-Ma Gao seria conhecida como Amacao, Macao e finalmente Macau. A presença lusa por mais de 400 anos erigiu um dos maiores conjuntos arquitetônicos de influência europeia no Sudeste da Ásia. A cidade formou-se em quatro regiões: Macau península continental e o complexo insular dividido em Taipa, Cotai e Coloane. Taipa e Coloane eram duas ilhas que foram unidas por um aterro conhecido pelo nome de Cotai. No continente encontra-se o distrito histórico, onde se localizam as ruínas da Igreja da Madre de Deus, mais conhecida como Igreja de São Paulo, um dos mais importantes monumentos do estilo maneirista-barroco na Ásia. Esse porto era base estratégica para a atuação da Companhia de Jesus, fundando residência em 1565 e erguendo o Colégio da Madre de Deus em 1594. Da antiga Igreja de São Paulo restaram as escadarias e o frontispício em granito, contendo colunatas em cinco níveis relacionados aos passos da divina ascensão. A decoração da fachada exibe uma síntese harmônica de influências europeias e asiáticas do século XVI, adaptações de modelos que depois serão exportados para todo o mundo colonial: profusão de pináculos, imagens bíblicas, crisântemos do Japão, cenas mitológicas, leões chineses e mártires talhados por artífices japoneses e cristãos exilados na China.

Após a expulsão dos missionários do Japão em 1614, a cosmopolita Macau recebeu a maioria dos religiosos em exílio, formando uma expressiva comunidade japonesa e abrigando até o pintor italiano Giovanni Niccolò, que morreu nessa região portuária em 1626. Dentre seus muitos seguidores, o que mais se

destacou foi Giovanni Niva (Ni Yi Ceng); artista nascido no Japão, filho de pai chinês e mãe japonesa, realizou numerosos quadros para a Igreja de São Paulo em Macau. Transferido por Valignano para a China, esse artista pintou um quadro da Virgem que causou admiração entre os sino-portugueses. Anos mais tarde, foi autor de um *Salvador* colocado no templo budista de Pequim, espaço oferecido pelos chineses como capela funerária aos cristãos (Curvelo, 2006, p.7).

Em um mundo dinâmico, apesar das longas distâncias que separavam Goa, Macau, Manila ou Nagasaki de cidades como Lisboa, Sevilha, Madri ou Roma, ideias, pessoas e objetos cruzaram o planeta. A partir de 1570, um grande navio negro chamado *Amacao* ligava a cidade de Macau a portos do Japão, preferencialmente Nagasaki. A nau representava um cadinho desse universo, transportando bens de vários continentes e uma tripulação multirracial; europeu, africano, chinês, gujarate ou malaio, este último utilizado muitas vezes como intérprete. Uma viagem entre Lisboa e Nagasaki demorava aproximadamente de dois anos a dois anos e meio. A partir do estuário do rio Tejo partia-se em março ou abril; passado um ano na Índia, seguiam rumo à China, aportando em Macau quatro meses depois. Após dez ou onze meses de espera aguardando a famosa feira sazonal de Cantão, adquiriam a cobiçada seda chinesa partindo finalmente em direção ao Japão. De Nagasaki a Lisboa, o trajeto demorava entre 22 a 23 meses. Os aventureiros saíam do Japão em outubro ou novembro, ancoravam em janeiro na cidade de Macau e um ano depois rumavam da Índia para Lisboa, chegando ao final do verão subsequente. No final, os despachos e trocas de correspondência entre o Japão e Roma intermediadas pela Índia portuguesa demoravam em média de cinco a seis anos (idem, p.7).

Uma das vias alternativas à rota do Cabo, que ligava o Japão, China, Índico, Atlântico Sul até Lisboa era a rota Manila-Nova Espanha. Apesar das proibições régias, a via alternativa Macau-Manila-Pacífico-Nova Espanha (América)-Atlântico-Sevilha contrapunha-se ao caminho português e encurtava de forma considerável o tempo de viagem, às vezes pela metade. Embora os jesuítas defendessem a política de monopólio dos territórios sob influência do padroado português no Oriente, a exemplo da impossibilidade de as Filipinas realizarem comércio com o Japão e a China, esses missionários não deixaram de utilizar o canal espanhol para comunicação e fomento de ideias entre os dois impérios da península Ibérica (Costa apud Curvelo, 2006, p.8.). Dessa forma, o fatídico martírio dos missionários de Nagasaki, ocorrido em 5 de fevereiro de 1597, ficou conhecido em Sevilha em junho de 1598 (idem, p.8).

A rota do Pacífico, também conhecida como Galeão de Manila, Acapulco ou Nau da China contrapunha-se à rota portuguesa e atuou entre os anos de 1565 e 1815, assegurando um dos caminhos comerciais de maior longevidade no

mundo. Um imenso navio (construído a mando do governador de Manila nos estaleiros de Cavite por artífices chineses e indígenas) transportava uma gama de produtos do Japão, China, Indonésia, Sião, Índia, Birmânia, Ceilão e Pérsia, ligando a Ásia a um outro Ocidente: o México.

Na Nova Espanha (México), as vias terrestres ligavam o Pacífico (Acapulco) e o Atlântico (Vera Cruz), por onde circulava uma extensa gama de peças exóticas; do Japão, passavam biombos, móveis em laca; da China, sedas, porcelanas, leques, marfins; da Indonésia, o cravinho, noz-moscada e pimenta; do Sião, o benjoim; da Birmânia, grandiosas ânforas (chamadas de martabão); e do Ceilão, a canela. Referências sobre peças lacadas encontram-se na obra de António de Morga, *Sucesos de las Islas Filipinas* (México, 1609). Todos os anos, mercadores de Nagasaki enviavam para as ilhas Filipinas: “[...] quadros a óleo, finos e bem aparados” (Morga apud Curvelo, 2006, p.9).

O trajeto marítimo entre a velha Manila e Acapulco e depois por via terrestre até a Cidade do México (antiga Tenochtitlán) ficou conhecido como o “Caminho da Ásia”; passagem de objetos estranhos: lacas japonesas, biombos, tecidos de seda, papéis coloridos e mobiliários penetraram nas antigas terras astecas e maias de preexistências determinantes na criação de formas híbridas ao contato com o espanhol, à semelhança das experiências vivenciadas entre as culturas orientais, portuguesas e americanas. Na Nova Espanha, encomendas de objetos asiáticos foram inicialmente adaptados ao gosto europeu para depois serem recriados localmente, apropriação de reminiscências orientalizadas, mas que alcançaram uma autonomia original. Exemplos dessa associação foram trazidos à tona por um pesquisador chamado Toussaint: vinte testamentos encontrados no *Archivo de los alcades ordinarios y corregidores de la Ciudad de Mexico* (entre os anos de 1692 e 1752) referentes às pinturas com incrustações de concha nácar denominados como *cuadros, lienzos, imágenes, tableros e láminas*. As pinturas feitas nesses quadros embutidos de concha eram conhecidos como *maque*, nada mais que um procedimento *namban* de laca. Era uma maneira de lacar pinturas seguindo técnicas tributárias ao *urushi* japonês ou *charão* (do chinês *chi liau* – verniz de laca lustroso e duradouro originário da China e do Japão), alguns dos quais misturavam também processos indígenas, conferindo um aspecto esmaltado nos objetos (idem, p.11).

Nessa confluência de rivalidades entre potências inimigas, monopólios, ordens religiosas e interesses particulares, vão aparecendo novos exploradores nas águas do Índico e do Mar da China: mercadores holandeses e ingleses, fundando as famosas companhias de comércio, com destaque para a Verenigde Oost Indische Compagnie (VOC) – Companhia das Índias Orientais – e que comercializavam, dentre tantos artefatos, as famosas porcelanas esmaltadas,

contendo motivos iconográficos, zoomórficos e fitomórficos disputados em todo o Ocidente.

Variações das artes nipo-portuguesas, indianas e chinesas foram compartilhadas, adaptando-se aos materiais regionais encontrados nos territórios americanos e europeus, representando uma extensa troca de saberes, tradições e crenças entre “velhos” e “novos” mundos. O universo cultural da arte *namban* extrapolou o espaço sob influência portuguesa reinventando-se no Vice-Reinado da Nova Espanha, em especial continuidade nos repertórios mestiços do território mexicano: “e é nesta capacidade de re-trabalhar e re-inventar por via da transposição e adaptação para peças do cotidiano de gramáticas decorativas diferentes que reside uma das maiores originalidades de uma arte verdadeiramente sem fronteiras” (Curvelo, 2006, p.12).

Em uma oportuna reflexão sobre os territórios de além-mar do Extremo Oriente ao Ocidente, a pesquisadora portuguesa Ângela Maria Barreto Xavier, formada em História pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Nova Lisboa, mestra e doutora em História Cultural e Política dos séculos XVII-XVIII, frisou em seus trabalhos a memória da mestiçagem e cristianização colonial. Em seu breve, mas precioso livro, *Goa e Bahia: novos olhares sobre dois velhos lugares* (2002), a historiadora aproxima caminhos e sociedades muito distintas, mas que se entrelaçaram no processo de colonização, elevados à condição de duas grandes capitais do império ultramar português.

Quando o jesuíta Manuel da Nóbrega se referiu às sociedades indígenas habitantes da baía de Todos os Santos como sendo muito humildes, estava ressaltando as condições materiais que os cercavam. Contudo, o mesmo missionário diria, mais adiante, que os conceitos de pobreza e riqueza não eram adequados para comparar os índios do Brasil, uma vez que se organizavam em um sistema coletivo, no qual não havia propriedade privada e compartilhavam bens com todos os membros do grupo. Ao testemunhar esse fato, o missionário traçou a diferença entre a sociedade ibérica na qual se familiarizara e a indígena brasileira. Esse sentimento de surpresa e admiração em suas descrições parte da *estranheza* e *diferença* diante do inesperado e desconhecido: “[...] pode-se dizer que a surpresa deste jesuíta foi positiva, num primeiro momento, e talvez a sua primeira impressão das comunidades indígenas lhe tenha feito recordar algumas das imagens que circulavam sobre a idade adâmica, antes ainda da expulsão do primeiro par do jardim das delícias” (Xavier, 2002, p.5).

Esta mesma impressão não se verifica nas cartas e documentos escritos pelos jesuítas que, na mesma época, viajaram à Índia, em particular até a cidade de Velha Goa. Embora nesse caso a *diferença* tenha sido observada, raramente mencionaram um sentimento de *estranheza*, pois, ao contrário do Brasil, a sociedade

indiana foi rapidamente apresentada ao Ocidente como altamente hierarquizada e, em certos aspectos, maior do que as sociedades lusas e castelhanas nesse período. Frequentemente os mais pobres eram humilhados pelas castas mais poderosas, atitudes que escandalizaram, ao menos num primeiro momento, os membros da Companhia de Jesus, como um dos seus membros mais ilustres: Francisco Xavier.

Mercadores, administradores ou viajantes também conviveram com experiências inusitadas naqueles locais. Personagens leigos, como o erudito e eventual clérigo Diogo do Couto, registraram algumas impressões como esta: “não sei que tem a Índia, e debaixo de que planeta está, que assi muda os pensamentos e desejos bons, que é de pasmar” (Couto apud Xavier, 2002, p.5-6).

Conquistando diferentes territórios e abraçando-os debaixo de uma mesma coroa, os portugueses acabaram aproximando lugares muito distintos e distantes entre si, separados por léguas de oceanos, mas que participaram de forma decisiva na construção do panorama cultural brasileiro; contatos, embora marcados por conflitos de ordem moral, religiosa ou econômica.

Os encontros e desencontros entre lusos, americanos e indianos ou, mais especificamente, a formação das sociedades baiana e goesa foram articuladas como resultado dessa experiência de dominação portuguesa. Envolveram não só os habitantes desses locais, posteriormente identificados como Goa e Bahia, como os portugueses e uma série de outros povos europeus, além dos grandes contingentes de escravos deslocados da África. Como exemplo dessas associações, Manuel da Nóbrega era procedente da nação portuguesa enquanto Francisco Xavier, conhecido posteriormente como Apóstolo das Índias, era basco, dentre tantos outros viajantes e aventureiros famosos que, de alguma forma, no decorrer da construção da memória coletiva, acabaram sendo *lusitanizados* (Xavier, 2002, p.6).

Personagens tão familiares para nós, brasileiros, como Martim Afonso de Sousa (1500-1564) ou o bispo Pedro Fernandes Sardinha (1495-1556) também transitaram de um espaço geográfico a outro, embora em períodos distintos, deixando suas marcas na história de Goa e da Bahia.

Martim Afonso nasceu na vila portuguesa de Viçosa, sendo descendente de um filho bastardo de d. Afonso III, rei português. Na juventude esteve a serviço do jovem príncipe d. João de Avis e, por essa época, tornou-se discípulo do célebre humanista e matemático Pedro Nunes, aprendendo Geografia, Matemática, Cosmografia e a arte de navegar. Após a morte do rei d. Manuel, o Venturoso, acompanha a rainha d. Leonor a Castela, onde conhece d. Ana Pimentel, com quem se casa. De Castela acompanha a entrada na França do imperador Carlos V. Em 1524, escolta d. Catarina da Áustria quando esta se dirige a Portugal para

desposar d. João III, retornando à corte. Anos mais tarde, em 1529 é enviado pelo rei ao Brasil com uma armada de 500 homens para combater franceses, descobrir novas terras e estabelecer núcleos de povoamento. Conquistando três navios franceses no rio Pernambuco, Martim Afonso de Sousa avança até a baía de Todos os Santos, encontrando Diogo Álvares, conhecido como Caramuru, náufrago português estabelecido na região desde 1509, casado com uma índia tupi-nambá e integrado a vida tribal. A família do Caramuru tornou-se a primeira geração da nobreza mestiça no local, membros e descendentes que seriam conhecidos mais tarde como mamelucos. Da Bahia, Sousa segue para o sul, alcançando o Rio de Janeiro, São Vicente e o rio da Prata, implantando práticas agrícolas, fundando povoados e promovendo a divulgação da religião cristã. Retornando para Lisboa, é nomeado capitão-mor da Índia, jamais retornando ao Brasil. Partindo para o Oriente, Martim Afonso leva a bordo de sua nau o físico Garcia da Orta, cristão-novo e autor da famosa enciclopédia naturalista *Colóquio dos simples* ou *Tratado das drogas da Índia*. Retornando ao reino no final da década de 1530, foi nomeado governador do território indiano. Em 1541, toma posse do governo em Goa, levando em sua viagem de regresso ao Oriente o jesuíta Francisco Xavier. Martim Afonso permanece nesse cargo até 1545, destacando-se pelas campanhas militares e conquista do Damão, fato histórico que foi alvo das críticas de contemporâneos e historiadores. No final da vida, de volta a Portugal, continuou participando das rodas políticas que decidiam os rumos da colonização lusitana ultramar, mas queixava-se com frequência por não ter sido verdadeiramente recompensado monetariamente pelos quarenta anos de serviços prestados ao reino, tristeza descrita em suas memórias.

A experiência de Pedro Fernandes Sardinha seria inversa. Nascido, segundo algumas fontes, na cidade de Évora, estudou na Universidade de Salamanca e, na década de 1520, frequentou, em Paris, o Colégio de Santa Bárbara, local conhecido pela sua ortodoxia religiosa e que concentrava grande parte dos estudantes espanhóis e portugueses na França. Naquele tempo, teria visto pela primeira vez Francisco Xavier, aluno que frequentara o mesmo colégio. Nesse local, Sardinha será professor de Inácio de Loyola e Simão Rodrigues, futuros fundadores da Companhia de Jesus. Pedro Fernandes fazia parte dos austeros círculos acadêmicos que iriam reformar a Igreja Católica portuguesa e de domínios ultramarinos. Era também irmão do teólogo Álvaro Gomes, professor da Universidade de Coimbra, escritor que pesquisava as heresias medievais e modernas, responsável por tirar de circulação livros julgados duvidosos e considerado um dos primeiros censores do ambiente cultural lusitano no século XVI. Regressando ao reino depois de finalizar os estudos universitários no exterior, Pedro Fernandes Sardinha seria nomeado vigário da ilha da Madeira, bispado de Funchal e depois

enviado até Goa, substituindo o vigário-geral Miguel Vaz, assassinado. Em território goês, serve de 1545 a 1549, sendo lembrado pelos excessos de severidade com convertidos e não cristãos, desentendimentos com o governador Garcia de Sá e desilusões que encontrara diante da dissolução dos costumes de portugueses que se *indianizavam*. Defendia que os não convertidos (gentios) deveriam ficar confinados nas ilhas de Divar e Chorão, mas acabou constatando que a obra caetéctica parecia superficial diante do poder que os brâmanes exerciam na região. Retornou desiludido ao reino, sem deixar saudades. Na corte de Lisboa, participou, em 27 de fevereiro de 1550, de uma significativa reunião que decidiu várias ações que privilegiavam a condição dos jesuítas na Índia. Diante do pedido de d. João III, que solicitara ao papa a criação de um bispado para a recém-fundada cidade do Salvador, com autoridade sobre toda a colônia, Fernandes é nomeado o primeiro bispo do Brasil. Desembarca na Bahia em 1552, sendo acolhido pelos jesuítas. Organiza os fundamentos para uma Sé Catedral e as primeiras atividades episcopais. Mas em breve encontraria as mesmas dificuldades existentes na Índia, questionando os métodos demasiadamente “suaves” com os quais os inácianos tratavam os indígenas e criticando até os comportamentos sexuais do “fogos” d. Álvaro, filho do governador d. Duarte da Costa, substituto de Tomé de Sousa. As críticas públicas feitas a partir do púlpito geraram um mal-estar na provinciana vida local, reforçando revoltas de índios e tornando inviável o diálogo entre a principal autoridade política e o primeiro bispo. Convidado a regressar para Lisboa, Sardinha deixa Salvador em 19 de maio de 1556 na nau *Nossa Senhora da Ajuda*, naufragando na foz do rio Coruripe. Escapou da morte no mar juntamente com outros oficiais portugueses, mas acabaram sendo capturados por um grupo de índios caetés. Diferente do Caramuru, que anos antes fora integrado ao clã indígena produzindo longa descendência, a tripulação teve um destino insólito, tornando-se alimento nos rituais realizados pelos membros daquela tribo. De acordo com as notícias de um raro sobrevivente, refugiado posteriormente em Salvador, o bispo Fernandes Sardinha conheceu a morte em 15 de julho daquele ano (*idem*, p.15).

Esses personagens são exemplos das experiências entrelaçadas entre Goa e Bahia, trânsito de pessoas, memórias e ações que moldaram os contextos políticos, religiosos e culturais de duas regiões aproximadas pelo modelo comum de colonização lusa.

O historiador Pedro de Magalhães Gândavo, autor da *História da Terra de Santa Cruz*, em uma primeira tentativa de interpretação do Brasil, diria: “as povoações destes Índios, sam aldeas: cada uma delas tem sete oito casas, as quaes sam muy compridas, feitas à maneira de cordoarias ou terracenas, fabricadas so-

mente de madeira, e cubertas com palma ou com outras hervas do mato semelhantes” (Gândavo apud Xavier, 2002, p.19).

Em uma época anterior, um dos primeiros exploradores lusitanos que visitou a cidade de Goa, Duarte Barbosa, descreveria um cenário eminentemente urbano e bem diferente daqueles descritos por Pero Vaz de Caminha e Magalhães Gândavo a respeito do nosso país: “a cidade era muito grande e de muito boas casas, era muito bem cercada de muros e torres e cubelos; nela muito boa fortaleza. Derredor dela muitas hortas e pomares de muito formosas árvores; muitos tanques de muito doce água; muitas mesquitas e casas de oração de gentios” (Barbosa apud Xavier, 2002, p.20).

A situação geográfica e social desses dois territórios iria mudar substancialmente depois do processo colonial: no caso baiano, temos uma metamorfose do espaço, mas que também foi evidente em Goa. No primeiro, encontramos uma transformação do ambiente natural que resultou em uma complexa hierarquização da cultura baiana, agregando em seu contexto índios, portugueses, mame-lucos e africanos; e no caso goês temos uma reorganização da sociedade, marcada pelo modelo lusitano. Enquanto, na Bahia, os religiosos tiveram a função de recriar aldeias ibéricas – missões construídas nos mesmos locais de habitação dos nativos –, em Goa, os missionários jesuítas ou dominicanos encontraram uma população urbana e rural semelhante à europeia, reestruturando-a sob valores ocidentais. O processo de ocidentalização da cidade de Goa foi iniciado a partir de 1510, com a conquista portuguesa liderada por Afonso de Albuquerque e seus companheiros, sendo sistematizada em 1520-1530 com a capitalização do imenso estado da Índia, abrangendo regiões distintas como Ormuz, Malaca e feitorias nas bandas orientais da costa africana. Esse processo confere a Goa contornos semelhantes à cidade de Lisboa, então centro do reino lusitano. Para isso, foi necessário destruir o passado gentílico e muçulmano, preservando testemunhos apenas como símbolos da vitória portuguesa, e sobre eles ergueu-se a nova *urbe*. Nesse processo colonial, a síntese de culturas também foi uma realidade. A fundação de Salvador ocorreu de maneira similar no final da década seguinte.

Nessas duas experiências vislumbra-se uma aproximação comum da presença portuguesa, mudança encontrada no espaço urbanístico-arquitetônico, edificação de fortalezas, armazéns, igrejas, artes, musicalidade, alimentação, língua, gestos e pessoas.

As terras a ocidente do vasto espaço controlado pelo reino lusitano eram conhecidas como Governo do Brasil e, a oriente, Estado Português da Índia. Essas duas cidades concentraram atividades relacionadas à administração política, militar, econômica, judicial ou religiosa, exigindo, naturalmente, edificações de vulto. Como consequência, Goa e Bahia abrigaram construções semelhantes

entre si e correspondentes às suas matrizes portuguesas: um paço governamental, tribunal de justiça, fortificações, porto, uma casa de câmara e cadeia, arsenal, uma sé catedral, uma igreja e santa casa da misericórdia, templos e conventos (principalmente jesuítas, carmelitas, franciscanos e beneditinos), igrejas de confrarias e ordens terceiras. De fato, as idades dessas construções são diferentes entre si: enquanto em Goa o período de construção da maior parte das edificações compreende meados do século XVI até a segunda metade do século XVII, em Salvador vemos as grandes campanhas arquitetônicas no período subsequente (idem, p.24-5).

Parece-nos oportuno recordar a fundação cristã e portuguesa dessas cidades, que ficariam conhecidas como Goa e Bahia, apresentadas nos volumes I e II do *Vocabulário portuguez*, do padre Rafael Bluteau, editado nas primeiras décadas do século XVIII:

Bahia de Todos os Santos – Cidade Archiepiscopal da America, Meridional, Metropoli do Brasil, & lugar da residencia do Governador. O primeiro capitão, que a conquistou, foi Francisco Pereira Coutinho, que morreo na empresa. E o primeiro Governador (mandado por ElRey D. João 3) foi Thomé de Sousa; & para alumiar a cegueira do Gentio, mandou ElRey por Bispo, anno de 1552, a D. Pedro Fernandes Sardinha, Varão de muita doutrina, & virtude. O que se chama Bahia, não he propriamente a cidade; mas he o Golfo, a que João Pinheiro chamou Bahia de Todos os Santos, quando em dia tal foi encalhar nella levado de huma cruelissima tormenta. Em aggradecimento de se ver livre do naufragio deu â Cidade, que elle fundou no lado septentrional do ditto Golfo, mui alto muito alcantrilado o nome de San-Salvador a que comumente chamão Bahia.

Goa – Cidade Archiepiscopal, a Índia Oriental, Reino de Decani, & na costa occidental da Peninsula do rio Indo, a quem do Golfo de Bengala. Esta situada em huma Ilha, a quem os Gentios chamão Trisvari, que tem de comprimento quasi tres legoas, & de largura em artes, mais huma, & no mais estreito menos de huma legoa. O Rio, que a cerca he de meya legoa de largura em partes, & noutras muito menos de meya. Muita parte desta ilha he cercada de grosso, & fortes muros, & fortalecida de baluartes, particularmente nos lugares por onde pode ser entrada dos inimigos da terra firme. A cidade está situada ao longo do rio da banda do Norte. O grande Affonso de Albuquerque a tomou ao Idalcão no anno de 1510. O Papa Paulo 4 que foi hum dos quatro fundadores da Congregação dos Clerigos Regulares Theatinos da Divina Providencia, erigio esta cidade em Arcebispado. (Bluteau apud Xavier, 2002, p.16-7)

Embora as descrições estejam situadas no começo do século XVIII, Bluteau salienta a importância geográfica, política e religiosa alcançadas por essas duas cidades, seus conquistadores e missionários, tensão entre história e memória. Por essa época, Goa estava se tornando uma capital simbólica, perdendo a centralidade administrativa, conquistada a partir de 1530, quando é elevada a condição de *cabeça* do Estado indiano; no início do período setecentista, a presença do Império Britânico protagonizava as questões políticas e econômicas da Ásia, centralizando-se na baía de Bengala e implantando seus interesses nas redes regionais anteriormente ocupadas pelos portugueses. Condição mais evidente que a insalubre Goa, Salvador era ainda definida como Metrópole do Brasil, título que também estaria prestes a perder para a cidade do Rio de Janeiro. Embora tanto Goa quanto a Bahia, do ponto de vista europeu, se situassem na periferia do mundo político e perdessem gradativamente suas posições estratégicas para outras regiões, foram cidades de arcebispados, importantes centros de uma vasta região missionária nos séculos XVI-XVII, experimentações socioculturais que acabariam aproximando realidades tão díspares, influenciando o seu entorno, suas artes e sua religiosidade.

Em apenas dois séculos, esses territórios se converteriam em espaços similares na monumentalidade arquitetônica e dinâmica cultural, mas, no final do século XVIII, a cidade de Goa seria abandonada, tornando-se gradativamente uma cidade-museu ou *fantasma*, como alguns no passado a mencionaram; enquanto isso, Salvador cresce, conservando um aspecto metropolitano, embora mantendo a aparência de um Brasil de outrora. Em 1954, o jornalista francês Jacques Rémy visitou o território goês, e em seguida publicou um conhecido livro: *Goa, Rome de l'Orient* (1955); embora a visão idealizada da cidade estivesse comprometida com a pretensão de promover a manutenção do Estado Português na Índia, os textos documentaram vestígios dos poderosos edifícios do passado, ruínas monumentais, conventos e templos que resistiram ao tempo,²¹ como a Igreja do Rosário em estilo manuelino tardio (a mais antiga da cidade), os vestígios da Igreja de Santo Agostinho, a Basílica do Bom Jesus de Goa,²² a Sé Catedral de Santa

21. A partir do final do século XVII, a concorrência comercial de britânicos e holandeses, além de vários problemas de insalubridade e epidemias na cidade e porto do rio Mandovi, levaram à decadência da economia de Velha Goa; tempo em que o Brasil passou a ser considerado a colônia mais importante de Portugal. O vice-rei muda-se para Pangim em 1759 (Nova Goa) e, em 1843, a antiga Goa perde oficialmente o *status* de capital.

22. No interior da basílica, erguida pelos jesuítas, a capela do transepto guarda, desde 1655, os restos mortais de Francisco Xavier (morto em 1552, na ilha de Sanchoão, província de Cantão, China), preservados em uma urna de prata trabalhada por artistas locais e mausoléu em mármore italiano, autoria do escultor florentino Giovanni Battista Foggini (executado em 1697 e

Catarina,²³ a Igreja de São Francisco ou a Igreja da Divina Providência (São Caetano).

De um lado a outro, a atuação cristã também se tornaria uma fonte de comunicação, trocas culturais entre os dois espaços, ligando e complementando práticas e comportamentos. A atuação de jesuítas e franciscanos em ambos os espaços deixariam marcas profundas na cultura e paisagem arquitetônica. A pesquisadora Ângela Xavier, abordando diferentes representações sobre o objeto de estudo em questão, compartilhou novos olhares sobre as velhas cidades de Goa e São Salvador, histórias distintas, mas que, cada qual a sua maneira, estiveram entrelaçadas:

em 12 de março de 1588, por exemplo, tecelões de algodão da Índia seriam enviados ao Brasil para ensinarem a arte de tecelagem. Mas, para além destas necessidades artesanais, desenvolveu-se todo um comércio de sementes, produtos, artesanato, técnicas artísticas, imagens, o qual explica a presença de elementos estéticos característicos do espaço indiano no espaço brasileiro. Ou de produtos brasileiros – como o caju, por exemplo – no espaço indiano. Em resumo, com ou sem articulações e divergências, a verdade é que os destinos destes lugares estiveram sempre entrelaçados – e uma saborosa prova disso é a presença do sara-patel, uma variação em torno às tradicionais papas de sarrabulho, em ambos os lugares. (Xavier, 2002, p.26-7)

É imprescindível destacarmos a participação de Salvador, nosso primeiro núcleo político e urbano, no processo de construção da arte brasileira e a diversidade cultural nascida do encontro entre os universos europeu, americano, africano e asiático.

Especialmente nos séculos XVI e XVII, a matriz lusa, alicerçada na sacralidade barroca, encontra a estética dos deuses indianos, somando-se às nobres técnicas de escultura dos marfins de Goa, tecelagens em seda de Macau e lacas japonesas, aportando na costa nordeste do país e influenciando o seu cotidiano e religiosidade.

montado no local por Placido Francesco Ramponi, artista enviado especialmente a Goa em 1698 para esse objetivo), oferta patrocinada pelo grão-duque da Toscana, Cosimo III, membro da família Médici.

23. A Sé de Goa constitui o maior edifício erguido pelos portugueses na Ásia. A fachada severa possuía originalmente duas torres, mas, em 1766, o campanário direito desabou, destruído por uma tempestade. No interior, a igreja possui três naves abobadadas, separadas por duas ordens de pilares e altar-mor com retábulo em talha dourada.



Figura 18 – *Terreiro de Jesus*. Salvador (BA), século XVII. Foto: Rafael Schunk, 2010.



Figura 19 – *Igreja de São Francisco de Assis*. Salvador (BA), século XVIII. Foto: Rafael Schunk, 2010.

A Bahia foi local de desembarque dos primeiros conquistadores, início da organização administrativa (1549), local de encontro com numerosas civilizações, rota de convergência entre Oriente e Ocidente, da África e Europa, centro pioneiro na formação de uma cultura erudita, popular, técnica e mestiça; conhecimentos posteriormente disseminados na região Sudeste, acompanhando a expansão do país da costa para o interior.

A elevação da capital à condição de centro do império português no continente americano propiciou a construção de numerosos monumentos de vulto artístico, militar, religioso: solares, palácios, fortificações, igrejas e mosteiros.

Influências estéticas provenientes da Ásia seriam assimiladas na Bahia, especialmente na obra de um mestre estatuário, frei Agostinho da Piedade, que se tornaria a primeira grande produção de um artista português em terras brasileiras a agregar um conjunto variado de imaginária e transmissão de conhecimentos a discípulos.

Nascido em Portugal, provavelmente no final do século XVI, segue muito jovem para o Brasil, ordenando-se no Mosteiro de São Bento em Salvador, a abadia beneditina mais antiga das Américas, fundada em 1582. No decorrer da primeira metade do século XVII, os ensinamentos deixados por esse grande mestre na região da baía de Todos os Santos compõem o início da escultura imaginária erudita luso-brasileira.

Os códigos visuais das obras confeccionadas na abadia de Salvador revelam intercâmbios com as tradições ibéricas de Alcobaça (Portugal) e estéticas das Índias. Do conjunto remanescente, destacam-se os bustos relicários, nos quais o autor, dominando a problemática por ele introduzida a partir da escolha da matéria, modelagem e cozimento, refletiu as influências da sua formação peninsular, reflexos derradeiros da Renascença. Em um segundo grupo de imagens, observa-se uma passagem gradual para a temática consagrada em grandes ícones retabulares, levemente tocados por movimentos e gestos contidos, a exemplo do *São Bento* abacial e da imagem relicário de *Santa Mônica*, pertencente ao Iphan da Bahia. Na terceira e última fase, o artista se envereda livremente na expressão, produzindo obras de intenso lirismo, como o *São Pedro arrependido*, que pertenceu à igreja de São Pedro de Montesserrate, em Salvador, e o *Menino Jesus de Olinda*. Historicamente, a obra desse monge-artista beneditino revelou-se como a primeira grande manifestação de arte produzida em nosso país após o período das conquistas, imagens produzidas com *terra do Brasil*: “distingue-se, igualmente, por parecer a iniciação da imaginária baiana que durante três séculos se manteve como motivação estética dominante desta região” (Silva-Nigra, 1971, p.11).

O grande Agostinho da Piedade deixou numerosos seguidores, que mantiveram vivos, por gerações, os seus conhecimentos no trato da argila, ocagem,

estilização, cozimento e policromia. Das primeiras décadas do século XVII até aproximadamente 1641, tornou-se orientador do primeiro grande artista brasileiro, o pintor e ceramista carioca frei Agostinho de Jesus; período em que estudou e residiu no Arquicenóbio da Bahia, introduzindo ao jovem escultor técnicas de escultura em terracota.

Os trabalhos de frei Agostinho da Piedade foram fixados no mosteiro de Salvador por volta de 1619 a 1661, dividindo-se em três fases distintas, despondo tendências maneiristas e influências orientais provenientes da carreira das Índias que esporadicamente desembarcavam na Bahia:

- 1) a série de bustos relicários guardados no santuário abacial, marcados por uma influência renascentista-oriental, inspirados em protótipos do mosteiro português de Alcobaça (Portugal), região onde supostamente teria estudado, famosa pelos seus modeladores de argila;
- 2) as imagens de corpo inteiro, caracterizadas por um panejamento sóbrio e regularidade das linhas ainda influenciadas pela arte europeia;
- 3) período de maior liberdade estética, no qual desponta a imagem de *São Pedro arrependido*, uma de suas obras mais importantes, manifestando criatividade e soluções pessoais.

A maioria dessas esculturas foi produzida em argila vermelha coletada nos barreiros de Itapoã, salvo o relicário de *Santa Luzia*, peça composta por corpo de prata e cabeça de chumbo, considerada uma das primeiras fundições artísticas do país. Das preferências estéticas do monge, podemos dizer que frei Agostinho da Piedade foi um erudito, um renascentista clássico, talvez um maneirista, embora contido, sem maiores demonstrações do gosto barroco: “suas figuras são despojadas, de panejamento caído, com pregas verticais, fisionomias serenas e de placidez oriental, quem sabe influências trazidas pela ‘carreira das Índias’, que sempre tocava em Salvador” (Lemos, 1999, p.36). Algumas de suas terracotas vieram para São Paulo, e duas imagens são significativas: *Santo Amaro*, conservada no Museu de Arte Sacra paulistano, e *Nossa Senhora do Montesserrate*, venerada no Mosteiro de São Bento, capital.

Agostinho da Piedade será um precursor na produção de bustos relicários no Brasil. A tradição de preservar relíquias sagradas remonta ao início do cristianismo.²⁴ No período colonial, foram amplamente utilizadas na evangelização do

24. No período greco-romano, as “reliquias” representavam as cinzas dos cadáveres incinerados, preservados em homenagem aos heróis de cada povo no antigo culto pagão. Os cristãos passaram a adotar o termo por motivos sobrenaturais e no intuito de servir como instrumentos de

país. Serão fundamentais para compor o conceito de sagrado entre as populações convertidas. O culto aos mártires foi comum desde o período paleocristão até a organização da Igreja por meio dos concílios.²⁵

Desde a época medieval, com o advento das cruzadas, conquistadores do Oriente trouxeram grandes quantidades de relíquias, algumas forjadas, outras autênticas. Esses materiais assumiram variados desenhos de relicários, alguns deles envolvidos por ouro, material nobre que representava o brilho da eternidade, tais como a *Urna dos Reis Magos*, na Catedral de Colônia, Alemanha (1190-1225), de corpo inteiro (*Nossa Senhora*, do Musée Cluny, em Paris), além de numerosos braços, pernas, dedos, mãos, cabeças ou bustos de meio corpo mostrando os despojos sagrados protegidos em uma grade ou cápsula de vidro.

O século XVI representou um período de repúdio e renovação do culto às relíquias, utilizada também como elemento estratégico para a promoção do cristianismo em territórios da colonização luso-espanhola nos dois primeiros séculos de ocupação. Nessa época, as relíquias ainda protegiam cidades e igrejas por toda a Europa, sacramentando altares, promovendo milagres, curas, “emitindo luzes misteriosas, perfumes, óleos milagrosos”, justificando romarias e sendo transportadas por solenes procissões, papel desempenhado por mais de mil anos naquele continente. O culto atravessou toda a Idade Média, estruturando territórios e cidades cristãs. As relíquias mais significativas compreendiam os despojos

milagres. Dentro da doutrina católica fundamentada pela narrativa do martírio, as relíquias cristãs assumiram inúmeras atribuições, não se restringindo aos restos mortais dos santos, mas também aos objetos de contato em vida e morte, como terra, pano, flores ou azeite das lâmpadas dos túmulos. Os primeiros relicários cristãos foram as tumbas dos mártires e depois as pedras d’ara onde se celebravam as missas. No decorrer dos séculos, os relicários foram envolvidos por complexos receptáculos de ouro, prata, bronze, mármore, marfim, osso, vidro ou madeira, assumindo formas de elaborados sarcófagos de grande beleza estética, cápsulas, caixas, frascos, cruces, medalhões, anéis ou bustos relicários.

25. A partir do século II, vemos o início da iconografia cristã, sobretudo praticada nas catacumbas. As representações buscavam um caráter didático: a figura do peixe significava, em grego, as iniciais de Jesus Cristo e identificava os primeiros cristãos. O cordeiro identificava o Salvador, a pomba, o Espírito Santo, o pelicano, a Ressurreição, e o leão, o apocalipse. Em 325, o imperador Constantino realizou a primeira grande reunião ecumênica da cristandade, chamada de Concílio de Niceia I, região onde hoje encontramos a cidade turca de Isnik. Mais de trezentos bispos enviados de todo o mundo antigo, da península Ibérica, passando pelo Norte da África e França, Europa oriental e Palestina reconheceram o cristianismo como religião oficial do Estado Romano, editando os credos de fé e práticas do clero, muitas delas utilizadas até hoje pelas ordens. A partir do século III, ocorre uma expansão dos cultos aos mártires e suas relíquias, favorecendo peregrinações a lugares distantes como Jerusalém. O Concílio de Éfeso, no ano de 431, marca o desenvolvimento da iconografia cristã, do culto à Virgem e da construção de basílicas; ideais preservados no período românico-medieval e expandidos por meio do movimento barroco e da catequese americana.

mortais dos santos, cabelos, ossos, unhas, lágrimas, sangue, pele, órgãos ou corpos incorruptos, além de objetos do martírio, tais como espinhos, correntes, setas, flechas, lanças, cruzeiros ou pregos. A adoração de relíquias foi repudiada pelos reformistas protestantes, a partir de Lutero (pregadores da igreja invisível), que rejeitavam qualquer tipo de objetos que sugerissem mediação entre os fiéis e Deus, tratando esse culto como idolatria. Indignados pela veneração de restos humanos pelos católicos, o que os aproximava mais das superstições e magias do que de elementos da fé cristã, promoveram destruições de relicários e imagens: “Lutero escandalizou-se com a gigantesca coleção, em Wittemberg, de mais de 17 mil relíquias do castelo de Frederico, o Sábio, príncipe posteriormente convertido ao luteranismo” (Delumeau, 1989, p.89). “Em 1527, um exército antipapista, comandado por Carlos V, saqueou Roma, profanou túmulos e despojou cadáveres de suas joias e vestimentas. Enquanto quinhentos homens eram massacrados sobre o túmulo de São Pedro, relíquias eram queimadas ou destruídas. Os invasores ridicularizaram as relíquias: a cabeça de Santo André foi atirada no chão, a cabeça de São João chutada nas ruas como bola de futebol, um alemão desfilou pelas ruas portando a lança sagrada que flechou o torso de Cristo, o lenço sagrado de Santa Verônica foi posto à venda em uma estalagem” (Hibbert, 1985, p.158). “Em 1562, os huguenotes franceses destruíram, em Tours, o corpo de São Martinho e, em Poitiers, o de Santo Hilário, entre outros santos, espalhando pelos campos as relíquias de uns e queimando as de outros” (Castro, 2001, p.49). “O mesmo destino teve o corpo de São Francisco de Paula” (Cruz, 1983, p.249). E “o reinado de Henrique VIII, na Inglaterra (1509-1547), de ruptura com Roma, significou a destruição de inúmeros corpos de santos” (Cruz, 1977. Todas as citações deste parágrafo foram retiradas de Cymbalista, 2006).

Mas também os católicos praticaram a destruição de relíquias sagradas pertencentes a outras religiões. Como exemplo: “[...] no século XVI, em um ato público, o arcebispo de Goa reduziu a pó um dente de Buda, pilando-o em um almofariz” (Boxer, 2002 [1969] apud Cymbalista, 2006).

O Vaticano reagiu aos novos desafios políticos e espirituais por que passava o mundo cristão reiterando a importância dos mártires e valorizando suas relíquias sagradas por meio dos concílios e breves (comunicações oficiais do papa). Pelo Concílio de Trento (1545-1563), a Igreja emitiu uma resposta mais sistematizada em relação ao culto de relíquias: reforçava o poder milagroso dos corpos de santos, sua presença física integral até mesmo em menores fragmentos, condenando aqueles que desafiassem este poder; agregava nesses significados um sentido de militância. As áreas que permaneceram no culto apostólico romano continuavam mantendo a tradição de veneração às relíquias, como uma demonstração de fé católica autointitulada representante das *verdadeiras* tradições de

Cristo e dos apóstolos. Era uma resposta às *heresias* protestantes do período. O Concílio de Trento determinou a centralização de muitos costumes e aspectos da fé cristã, incluindo a moralização do culto às relíquias e sua certificação apenas autorizada por bispos e autoridades. Estes, por sua vez, eram responsáveis pelo aumento das possibilidades pedagógicas:

o movimento centralizador foi além disso: a própria autonomia dos bispos era circunscrita, pois o Concílio estabelece também que “nada de novo, e até o presente nunca usado se decreta, sem se consultar o Santíssimo Romano Pontífice”. Com a reiteração do poder das relíquias pelo Concílio de Trento, os católicos mostraram-se mais fervorosos do que nunca no seu culto. Inúmeros corpos encontrados em 1578, em uma catacumba na Via Salaria, em Roma, foram convenientemente tratados pelo papa como santos, o que exponenciou a disponibilidade de relíquias a serem distribuídas a partir de Roma segundo seus critérios. (Angenendt, 1997, p.250 apud Cymbalista, 2006)

“Foi a primeira de mais de trinta catacumbas descobertas posteriormente na cidade” (Hsia, 1998, p.130 apud Cymbalista, 2006). Em realidade, a descoberta dessas *minas de relicários* veio a contribuir com o Vaticano e sua reforma de Trento, reiterando o poder das relíquias, porém centralizando sua gestão, o que nem sempre era bem-visto pelas outras partes do mundo cristão (Cymbalista, 2006).

Em Portugal, no período barroco, os notáveis relicários em Angra do Heroísmo e o belíssimo santuário das relíquias no Mosteiro de Tibães em Alcobça, um dos mais suntuosos daquele país, serviram de modelo para os similares produzidos em terras brasileiras. Segundo nos informam os textos de Germain Bazin, a partir do século XVII a escultura de caráter monumental em pedra praticamente se extingue nas fachadas dos edifícios de Portugal. As artes em relevo continuam em prática nas decorações internas das igrejas, porém são falhos os conhecimentos dessa época a respeito da identificação das oficinas. Contudo, uma das únicas escolas bem conhecidas seria a do Mosteiro de São Bento de Alcobça, com ateliês de imaginária em argila e talha em madeira. Produziram arte de primeira grandeza: “as mais antigas são as estátuas-relicários do santuário começado em 1669; apresentam notável regressão de estilo, caráter gótico pronunciado nos painelamentos, nos rostos modelados, polidos, simplificados, que fazem pensar em certas obras da arte chinesa das épocas Wei ou T’ang” (Bazin, 1971, p.21).

Os numerosos bustos lusitanos dessa região irão inspirar a obra de frei Agostinho da Piedade e os primeiros escultores nacionais na produção da imaginária sacra colonial brasileira. Um relato de 1651, descrito por Silva-Nigra sobre o Mosteiro de São Bento do Porto (Portugal), encerra o seguinte trecho:

[...] ha no altar mor mesmo hum Santuário de Relíquias de Santos, em trinta, e dous meyo corpos, em quatorze braços, em dous pés, em quatro pirâmides, e em seis Anjos que ficam junto ao Sacrário tendo tão bem nas mãos castiçais para alumiar ao Santíssimo. E tôdas estas peças, que são 58, estão cubertas de prata moída com óleo, invenção nova, que veyo de Roma, de sorte que ficam tão lustrosas, e o Santuário tôda de tanta magestade que todo parece de prata”. (Thomás apud Silva-Nigra, 1971, p.23)

Da Europa à América, as relíquias seriam multiplicadas a serviço de um amplo projeto cristão, desempenhando papéis similares: proteção contra here-sias, saúde, regulação da fé, enobrecimento de catedrais e cidades, reafirmação do catolicismo. Os primeiros relicários enviados ao nosso país são provenientes da velha Sé Primacial do Brasil, os trinta bustos em terracota e madeira pertencentes aos mais antigos retábulos laterais da Igreja do Colégio de Jesus, atual Catedral Basílica de Salvador,²⁶ nos altares dos santos e virgens mártires, além do conjunto deixado por frei Agostinho da Piedade no mosteiro daquela cidade. O padre Fernão Cardim relata as primeiras notícias na Bahia a esse respeito:

trouxe o padre visitador Cristóvão de Gouveia em 1583, uma cabeça das *Onze mil virgens*, com outras relíquias engastadas em um meio corpo de prata, peça rica e bem acabada. A cidade e os estudantes lhe fizeram um grave e alegre recebimento: trouxeram as santas relíquias da Sé ao Collegio em procissão solemne, com flautas, boa música de vozes e danças. – Tinha o padre visitador dado ordem para se fazer um relicário para tôdas as relíquias que estavam mal acomodadas. Estava já neste tempo acabado. É grande, tem dezesseis armários com suas portas de vidraças, e no meio um grande, para a imagem de Nossa Senhora de São Lucas; os armários são todos forrados dentro de cetim carmesin, as portas da banda de dentro são forradas de sedas de várias côres, sc. damasco, veludo, cetim, etc. a madeira é de pau de cheiro de jacarandá, e outras madeiras de preço, de várias côres, de tal obra que se avaliou somente das mãos, em cem cruzados. Fê-lo um irmão da casa, insigne official. Está assentado na capella dos irmãos, que é uma casa grande. (Cardim apud Silva-Nigra, 1971, p.23)

26. No transepto, ao lado da epístola na antiga Igreja do Colégio de Jesus, atual Catedral Basílica, encontra-se o busto relicário de são Francisco Xavier, padroeiro da cidade de Salvador. As relíquias transladadas de Goa para a Bahia estão preservadas em um escrínio oval no centro do ícone. O rosto esculpido em madeira está fixado em um busto de prata lavrada ornamentada com elementos fitomórficos em forma de arabescos entrelaçados na base por ramos de uvas e charola (andor) do século XIX também executado em prata.



Figura 20 – Antiga Igreja da Companhia de Jesus. Atual Catedral de Salvador (BA), século XVII. Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 21 – Teto com o emblema da Companhia de Jesus. Foto: Rafael Schunk, 2010.



Figura 22 – Igreja do Colégio dos Jesuítas. Atual Sé Metropolitana de Salvador (BA), século XVI. Altar das *Virgens Mártires*. Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 23 – Igreja do Colégio dos Jesuítas. Atual Sé Metropolitana de Salvador (BA), século XVI. Altar dos *Santos Mártires*. Retábulos que teriam pertencido à primeira igreja construída por Mem de Sá para os jesuítas na Bahia. Foto: Rafael Schunk, 2010.



Figura 24 – Sé Metropolitana de Salvador (BA). Altar lateral, século XVII. Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 25 – Sé Metropolitana de Salvador (BA). Altar lateral, século XVII. Foto: Rafael Schunk, 2010.



Figura 26 – Busto relicário de *Santa Inês*. Século XVII. Madeira policromada e dourada, 56 cm de altura. Pertence ao altar das *Virgens Mártires*. Acervo da Catedral Basílica de Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 27 – Busto relicário de *Santa não identificada*. Século XVII. Madeira policromada e dourada, 56 cm de altura. Pertence ao altar das *Virgens Mártires*. Acervo da Catedral Basílica de Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 28 – Busto relicário de *Mártir não identificada*. Século XVII. Madeira policromada e dourada, 56 cm de altura. Pertence ao altar das *Virgens Mártires*. Acervo da Catedral Basílica de Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 29 – Busto relicário de *Santa Catarina de Siena*. Século XVII. Madeira policromada e dourada, 56 cm de altura. Pertence ao altar das *Virgens Mártires*. Acervo da Catedral Basílica de Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.



Figura 30 – Busto relicário de *Santa não identificada*. Século XVII. Terracota policromada e dourada, 56 cm de altura. Pertence ao altar das *Virgens Mártires*. Acervo da Catedral Basílica de Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 31 – Busto relicário de *Santa não identificada*. Século XVII. Terracota policromada e dourada, 56 cm de altura. Pertence ao altar das *Virgens Mártires*. Acervo da Catedral Basílica de Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 32 – Busto relicário de *Santa Doroteia*. Século XVII. Terracota policromada e dourada, 56 cm de altura. Pertence ao altar das *Virgens Mártires*. Acervo da Catedral Basílica de Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 33 – Busto relicário de *Santa não identificada*. Século XVII. Terracota policromada e dourada, 56 cm de altura. Pertence ao altar das *Virgens Mártires*. Acervo da Catedral Basílica de Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.



Figura 34 – Busto relicário de *Santa Águeda*. Século XVII. Terracota policromada e dourada, 56 cm de altura. Pertence ao altar das *Virgens Mártires*. Acervo da Catedral Basílica de Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 35 – Busto relicário de *Santa Irene*. Século XVII. Terracota policromada e dourada, 56 cm de altura. Pertence ao altar das *Virgens Mártires*. Acervo da Catedral Basílica de Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 36 – Busto relicário de *Santa não identificada*. Século XVII. Terracota policromada e dourada, 56 cm de altura. Pertence ao altar das *Virgens Mártires*. Acervo da Catedral Basílica de Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.



Figura 37 – Busto relicário de *Santa Teresa D'Ávila*. Século XVII. Terracota policromada e dourada, 56 cm de altura. Pertence ao altar das *Virgens Mártires*. Acervo da Catedral Basílica de Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 38 – Busto relicário de *Santa Isabel de Portugal*. Século XVII. Terracota policromada e dourada, 56 cm de altura. Pertence ao altar das *Virgens Mártires*. Acervo da Catedral Basílica de Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 39 – Busto relicário de *Santa não identificada*. Século XVII. Terracota policromada e dourada, 56 cm de altura. Pertence ao altar das *Virgens Mártires*. Acervo da Catedral Basílica de Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 40 – Busto relicário de *Santa não identificada*. Século XVII. Terracota policromada e dourada, 56 cm de altura. Pertence ao altar das *Virgens Mártires*. Acervo da Catedral Basílica de Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.



Figura 41 – Busto relicário de *São Jorge*. Século XVII. Madeira policromada e dourada, 72 cm de altura. Pertence ao altar dos *Santos Mártires*. Acervo da Catedral Basílica de Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 42 – Busto relicário de *Santo Eustáquio*. Século XVII. Madeira policromada e dourada, 74 cm de altura. Pertence ao altar dos *Santos Mártires*. Acervo da Catedral Basílica de Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.



Figura 43 – Busto relicário de *Santo Estêvão*. Século XVII. Madeira policromada e dourada, 59 cm de altura. Pertence ao altar dos *Santos Mártires*. Acervo da Catedral Basílica de Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 44 – Busto relicário de *São Lourenço*. Século XVII. Madeira policromada e dourada, 59 cm de altura. Pertence ao altar dos *Santos Mártires*. Acervo da Catedral Basílica de Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.



Figura 45 – Busto relicário de *Mártir não identificado*. Século XVII. Terra-cota policromada e dourada, 59 cm de altura. Pertence ao altar dos *Santos Mártires*. Acervo da Catedral Basílica de Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 46 – Busto relicário de *Mártir não identificado*. Século XVII. Terra-cota policromada e dourada, 59 cm de altura. Pertence ao altar dos *Santos Mártires*. Acervo da Catedral Basílica de Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 47 – Busto relicário de *Mártir não identificado*. Século XVII. Terra-cota policromada e dourada, 59 cm de altura. Pertence ao altar dos *Santos Mártires*. Acervo da Catedral Basílica de Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.



Figura 48 – Busto relicário de *Mártir não identificado*. Século XVII. Terracota policromada e dourada, 59 cm de altura. Pertence ao altar dos *Santos Mártires*. Acervo da Catedral Basílica de Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 49 – Busto relicário de *Mártir não identificado*. Século XVII. Terracota policromada e dourada, 59 cm de altura. Pertence ao altar dos *Santos Mártires*. Acervo da Catedral Basílica de Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 50 – Busto relicário de *Mártir não identificado*. Século XVII. Terracota policromada e dourada, 59 cm de altura. Pertence ao altar dos *Santos Mártires*. Acervo da Catedral Basílica de Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 51 – Busto relicário de *Mártir não identificado*. Século XVII. Terracota policromada e dourada, 59 cm de altura. Pertence ao altar dos *Santos Mártires*. Acervo da Catedral Basílica de Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.



Figura 52 – Busto relicário de *Mártir não identificado*. Século XVII. Terracota policromada e dourada, 59 cm de altura. Pertence ao altar dos *Santos Mártires*. Acervo da Catedral Basílica de Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 53 – Busto relicário de *São Vicente*. Século XVII. Terracota policromada e dourada, 59 cm de altura. Pertence ao altar dos *Santos Mártires*. Acervo da Catedral Basílica de Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 54 – Busto relicário de *Mártir não identificado*. Século XVII. Terracota policromada e dourada, 59 cm de altura. Pertence ao altar dos *Santos Mártires*. Acervo da Catedral Basílica de Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 55 – Busto relicário de *São Sebastião*. Século XVII. Terracota policromada e dourada, 59 cm de altura. Pertence ao altar dos *Santos Mártires*. Acervo da Catedral Basílica de Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Sob uma atmosfera de intensa expansão religiosa e catequética, frei Agostinho da Piedade, o primeiro grande escultor das terras brasileiras, modelou numerosos bustos relicários em terracota, dos quais podemos destacar: *Santa Cecília*, *Santa Águeda*, *Santa Bárbara*, *Santa Escolástica*, *Santa Catarina*, *Santa Margarida*, *Santo Anselmo*, *São Gregório Magno*, *São Plácido* e *São Bento*, além do busto de *Santa Luzia*, excepcional peça em prata, chumbo e ornada com pedras preciosas.

Entre 1630 a 1640, a Bahia absorvia bons mestres-prateiros que reproduziam obras da metrópole na colônia. Dessa forma, revestiram com prata batida, cinzelada ou repuxada as primeiras imagens da antiga Sé Primacial do Brasil, situadas no Pelourinho, em Salvador (BA): *Nossa Senhora das Maravilhas*, *Nossa Senhora de Guadalupe* e *Nossa Senhora da Fé*. O busto relicário de *Santa Luzia* constitui trabalho inovador nesse período, elaborado conforme os modelos de frei Agostinho da Piedade e semelhante às numerosas imagens em terracota de sua autoria ainda remanescentes. O corpo de prata apresenta detalhes dourados, pesa 1.975 gramas e contém 27 cm de altura (Silva-Nigra, 1971, p.24).

A expressividade dessa histórica peça de fundição é realmente nobre e triunfal. A princípio, parece-nos que o artista modelou em cera e depois fundiu em chumbo. A cabeça, de 22 cm de altura, pesa 4.350 gramas e está encaixada por uma tarraxa ao busto de prata batida com pedrarias totalizando 40 cm de altura. O trabalho de modelagem e fundição de Agostinho da Piedade seguiu o gosto clássico da Renascença; obra insuperável, agrega ao mesmo tempo uma das primeiras e mais valiosas peças desse gênero na história da arte da fundição na América portuguesa. Só esse trabalho justificaria nossa reverência ao artista, um precursor do Mestre Valentim, o qual, 150 anos depois, iria também fundir em chumbo suas esculturas no Passeio Público do Rio de Janeiro. O relicário de *Santa Luzia* foi restaurado em 1936 pelo irmão Paulo Lachenmayer. Pacientemente, o monge beneditino removeu as diversas camadas de tinta devolvendo a primitiva carnação da face, poliu a prata, introduzindo a atual peanha em madeira (idem, p.24-5).

Um dos maiores conjuntos de imagens realizados pelo monge encontra-se distribuído entre a Abadia Beneditina de São Sebastião e o Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia. O Museu de Arte Sacra de Salvador, situado no Convento de Santa Teresa, expõe, além dos relicários de *Santa Luzia*, *Catarina* e *Cecília*, algumas de suas obras mais emblemáticas: *Nossa Senhora do Montesserrate* (1636) e *Santana* (1642), duas esculturas assinadas e datadas.



Figura 56 – Fachada do Mosteiro de São Bento, Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.



Figura 57 – Mosteiro de São Bento, Salvador (BA). Sala das imagens e relicários de frei Agostinho da Piedade. Foto: Rafael Schunk, 2010.

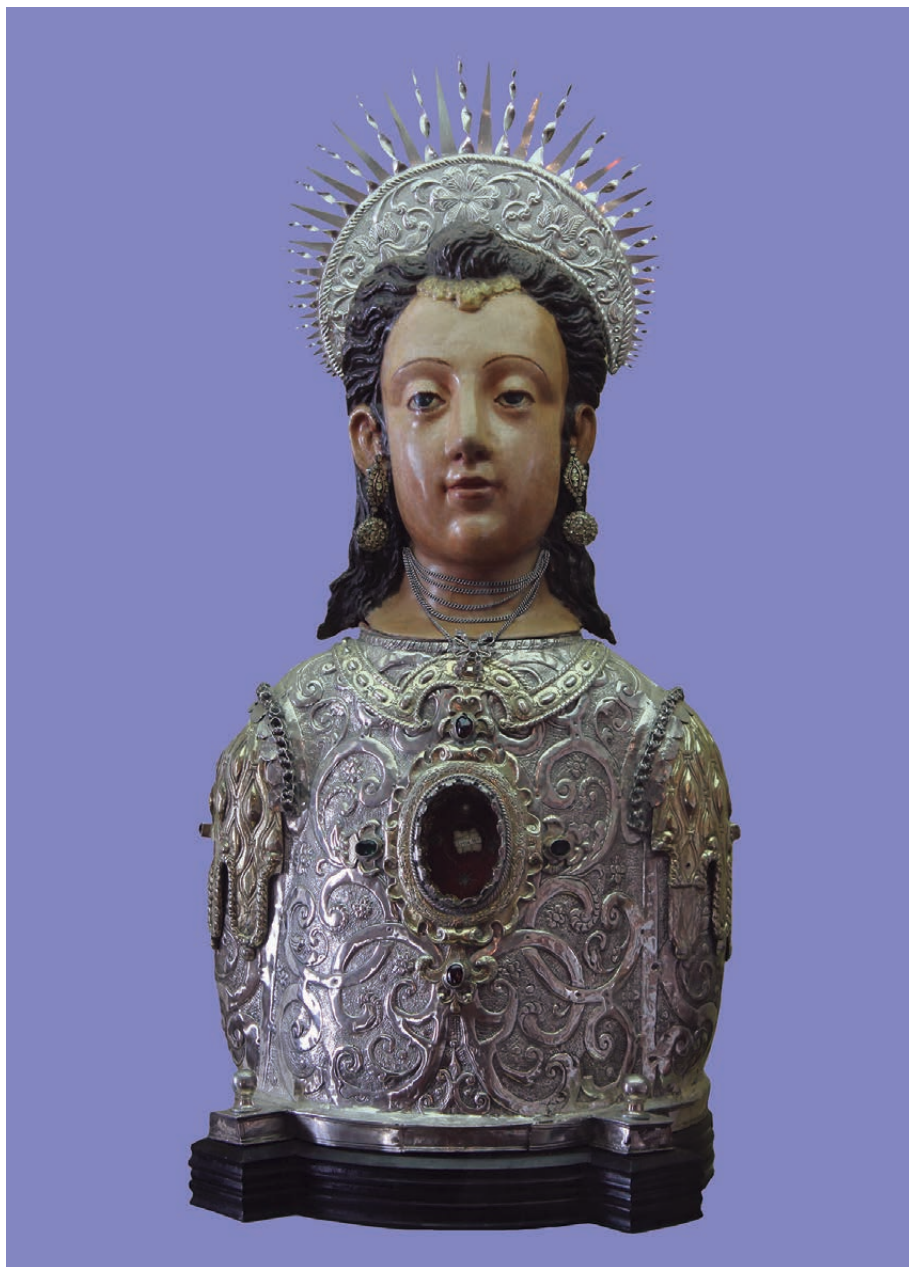


Figura 58 – Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): busto relicário de *Santa Luzia*. Feita na Bahia, c.1630. Prata cinzelada, 51 cm de altura. Pertence ao Mosteiro de São Bento, Salvador (BA); em exposição permanente no Museu de Arte Sacra da UFBA. Constitui uma das mais antigas peças em prata existentes no país e das primeiras fundições artísticas aqui realizadas. Foto: Rafael Schunk, 2010.



Figura 59 – Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): busto relicário de *Santa Bárbara*. c.1630. Barro cozido e ainda policromado, 54 cm de altura. Pertence ao Mosteiro de São Bento, Salvador (BA); em exposição permanente no Museu de Arte Sacra da UFBA. Foto: Rafael Schunk, 2010.



Figura 60 – Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): busto relicário de *Santa Catarina*. c.1630. Terracota, 55 cm altura. Acervo do Mosteiro de São Bento, Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 61 – Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): busto relicário de *Santa Cecília*. c.1630. Terracota, 50 cm altura. Acervo do Mosteiro de São Bento, Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 62 – Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): busto relicário de *Santa Margarida*. c.1630. Terracota, 55 cm altura. Acervo do Mosteiro de São Bento, Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 63 – Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): busto relicário de *Santa Escolástica*. c.1630. Terracota, 55 cm altura. Acervo do Mosteiro de São Bento, Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.



Figura 64 – Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): busto relicário de *Santa Águeda*. c.1630. Barro cozido, 50 cm altura. Acervo do Mosteiro de São Bento, Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.



Figura 65 – Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): busto relicário de *São Gregório Magno*. c.1630. Terracota, 58 cm altura. Acervo do Mosteiro de São Bento, Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.



Figura 66 – Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): busto relicário de *Santo Bispo*. c.1630. Terracota, 58 cm altura. Acervo do Mosteiro de São Bento, Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.



Figura 67 – Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): busto relicário de *Santo Anselmo*. c.1630. Terracota, 59 cm altura. Acervo do Mosteiro de São Bento, Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.



Figura 68 – Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): busto relicário de *São Gregório Magno Papa*. c.1630. Terracota, 58 cm de altura. Acervo do Mosteiro de São Bento, Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.



Figura 69 – Freie Agostinho da Piedade (c.1580-1661): busto de *São Plácido*.* c.1630. Terracota, 47 cm de altura. Acervo do Mosteiro de São Bento, Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.



Figura 70 – Freie Agostinho da Piedade (c.1580-1661): busto de *São Plácido*.* c.1630. Terracota, 47 cm de altura. Acervo do Mosteiro de São Bento, Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.

(*) São os únicos bustos do autor sem orifício para relicário, talvez por não existir em Salvador relíquia desse santo.



Figura 71 – Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): *Patriarca São Bento*. Esculpido provavelmente antes de 1643. Barro cozido e policromado, 85 cm de altura. Modelado na Bahia e levado em 1643 para o mosteiro beneditino de Santana de Parnaíba (SP). Retornou ao Mosteiro de São Bento, Salvador (BA). Foto: Germano Graeser, 1945, Iphan (SP).

Figura 72 – Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): *Patriarca São Bento*. Foto após a restauração. Foto: Rafael Schunk, 2010, Bahia.



Figura 73 – Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): *Nossa Senhora do Montserrat*. Barro cozido, policromado e resplendores em prata, 92 cm de altura. Possui a seguinte inscrição: “*Frei Agostinho da Piedade Religioso Sacerdote de São Bento fez esta imagem de Nossa Senhora por mandado do mui devoto Diogo de Sandoval, e fê-la por sua devoção 1636*”. Acervo do Museu de Arte Sacra da UFBA. Localizada numa dependência do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia por Silva-Negra em 1936, tornou-se peça-chave para identificação das demais obras de frei Agostinho da Piedade pelo pesquisador beneditino. Foto: Rafael Schunk, 2010.

Na Casa dos Sete Candeeiros, Pelourinho, sob administração do Iphan, localiza-se a imagem-relicário de *Santa Mônica*, mãe de santo Agostinho, outro importante trabalho do escultor. No bairro de Pituba, orla de Salvador, situa-se uma moderna igreja construída em terreno onde outrora havia uma ermida seiscentista e que conserva no seu interior a venerável imagem de *Nossa Senhora da Luz*, obra do grande *figulus statuarius*. A Capela de Nossa Senhora do Monteserrate, construída em uma península ao sul de Salvador, conservou por muitos anos a escultura de *São Pedro arrependido*, admirado pela comunidade de pescadores da região. Segundo alguns especialistas, a imagem representaria um autor-retrato de frei Agostinho da Piedade, trabalho dos mais emblemáticos e que finaliza com lirismo e expressão a sua fecunda produção artística. Costume antigo entre a população local, ligava a aquisição da moradia à intercessão de São Pedro. Como tradição, os fiéis entregavam uma chave (*ex-voto*) aos pés da imagem em sinal de agradecimento.²⁷ Por questão de segurança, o ícone foi removido para o Mosteiro de São Bento, em Salvador. Na capela, depositou-se uma réplica da escultura, mantendo o devocional popular no local.

Do dietário dos monges que faleceram no Arquicenóbio do Brasil, na Bahia, extraímos uma rara passagem na vida desse importante artista, fervoroso devoto, autor de eruditos relicários e santos padroeiros:

logo que professou a vida religiosa, considerando-se já separado do mundo, dava a Deus repetidas graças por tê-lo trazido ao estado que sempre desejava. [...] Ordenado de sacerdote apartou-se de todo amor próprio e principiou a mostrar perfeição de sua ajustada vida. Como neste tempo a fazenda de Itapoã fosse de grande utilidade para este Mosteiro, atendendo aos Prelados a sua capacidade, lhe encarregavam do governo da dita fazenda; nela assistiu muitos anos tanto pelo zelo com que administrou os bens temporários como pela caridade com que tratava os escravos e vigilância com que assistia aos enfermos. De Itapoã foi removido para a capela de Nossa Senhora da Graça, neste tempo pertencente a este Mosteiro. Achava-se já adiantado em anos e destituído de forças naturais,

27. Os *ex-votos* constituem uma tradição católica absorvida dos rituais pagãos que ofertavam um presente aos deuses, imagens ou sacrifícios associados ao agradecimento por uma graça alcançada. Relacionam-se, principalmente, a enfermidades e promessas de saúde. Quando atendida pela intercessão dos santos, as pessoas entregam uma peça correspondente à parte do corpo curado em um santuário: cabeças de cera, representações de genitais, orelhas, seios, braços, pernas, órgãos ou velas da altura do devoto. Os mais antigos eram esculpidos em madeira, desenhados ou pintados em quadros. Destacam-se, no Brasil, os *ex-votos* em madeira policromada dos séculos XVIII, XIX e XX do Santuário de Congonhas do Campo (MG) e de Angra dos Reis (RJ).

porém, da pouca que tinha, se aproveitou como se fosse muita para empregar no serviço de Nossa Senhora. Qualquer ocupação era de seu gosto, porém o trato e asseio da capela queria que corresse por sua conta, não consentindo que escravo algum o ajudasse nem a varrer a Igreja. Diante daquela devotíssima imagem passava os dias e as noites. [...] O altar se via preciosamente ornado com as esmoladas adquiridas pela sua virtude e pelo seu desvelo. Como neste tempo corriam os necessitados e aflitos com grande frequência àquela igreja a solicitar daquele mar de graças o alívio de seus trabalhos e das suas moléstias, conseguindo pela sua fé e pela sua devoção tudo o que suspiravam, aqueles que impossibilitados não podiam ir implorar o socorro daquela soberaníssima Rainha dos Anjos mandavam pedir ao padre Frei Agostinho o menino que a Santa sustenta em seus braços; o padre tirando-o com toda reverência o entregava com toda a decência a quem lho pedia, porém, como algumas vezes não se lembrava do que fazia, pela contínua oração em que andava e pelos muitos anos que tinha, quando voltava a igreja e via a falta do menino nos braços da Senhora ficava como louco e olhando para os outros altares e vendo que o menino não estava na Igreja, com lágrimas nos olhos, saía pelas vizinhanças formando queixas de que tinha desaparecido o menino dos braços de sua Mãe Santíssima e que ele não se lembrava a quem tinha dado, perguntando com as palavras da Esposa Santa a todos os que encontrava se sabiam onde estava o amado da sua alma. Quem o tinha logo o entregava compadecido daquela virtuosa sinceridade que se empregava em causas santas. Quando já o padre se via na posse daquele celestial tesouro; contente, alegre, saudoso, corria a levar à Senhora a notícia de que tinha aparecido a joia mais preciosa dos seus santíssimos braços, punha-o no altar e ao depois de lhe dar repetidos ósculos nos pés e de o adorar com reverentes genuflexões para explicar a saudade em que tinha posto a sua ausência [...] Repreendendo o menino com estas e outras suavíssimas palavras que ele sabia compor, o estituía ao seu delicioso trono que eram os braços da Senhora e, joelhado em terra, se despedia satisfeito.²⁸ (DB, p.23)

As imagens concebidas pelo piedoso sacerdote tornaram-se objetos venerados nas aldeias de pescadores e igrejas ao redor das cidades do Recôncavo Baiano e Recife. *O Menino Jesus de Olinda*, venerado no Mosteiro de São Bento da cidade, constitui outro importante trabalho do monge-artista. Essa iconografia nos remete às iluminuras francesas dedicadas à devoção do Sagrado Coração de Jesus e às séries de esculturas em marfim de Goa representando o Menino Jesus da Paciência em posição budista.

28. Mosteiro de São Bento de Salvador (BA). Bahia, 2 de abril de 1661.

O surgimento de Santo Amaro da Purificação (BA) está ligado à instalação de uma fazenda beneditina seiscentista na Zona da Mata baiana. O padroeiro do município, carinhosamente venerado pela população como Pai e Patriarca na Paróquia de Nossa Senhora do Rosário, é uma significativa obra de frei Agostinho da Piedade preservada no entorno da baía de Todos os Santos.

Algumas de suas criações foram transportadas por longas distâncias e entronizadas nos altares dos mosteiros beneditinos de São Paulo e Santana de Parnaíba (SP). Os ensinamentos desse mestre beneditino iriam influenciar numerosos artistas, tornando-se fundamentais para a grande revolução estética idealizada na antiga capitania de São Vicente em meados do século XVII e que iremos averiguar no decorrer dos capítulos.

Os dados biográficos remanescentes do grande ceramista são poucos. Foi o 23º padre do Mosteiro de São Bento da Bahia. Faleceu em 2 de abril de 1661, sendo sepultado na antiga sacristia, hoje ocupada pela sala capitular da abadia beneditina em Salvador. Nesse mosteiro, d. Clemente descobriu quatro referências e assinaturas do artista no *Livro Velho do Tombo*: 17 de maio de 1620, 16 de dezembro de 1634, 9 e 17 de abril de 1636. As crônicas não mencionam seu talento artístico, porém registrou sua assinatura em três importantes imagens. D. Clemente pacientemente pesquisou os manuscritos do mosteiro desde 1575, período da chegada dos padres bentos à Bahia, não localizando outro monge com nome semelhante, fato que permitiu a constatação da identidade do autor das três imagens e capelão da Igreja de Nossa Senhora da Graça, falecido em 1661; santeiro dotado de misticismo e inocência intimamente relacionada ao espírito das obras que produziu (Bazin, 1971, p.33).

Das estátuas assinadas pelo monge-artista, citadas por d. Clemente e pelo crítico de arte francês Germain Bazin, a primeira é *Nossa Senhora do Montesserrate*, localizada na Paraíba pelo dr. Pimenta da Cunha e doada ao Museu Histórico e Geográfico da Bahia (hoje no MAS – UFBA). Possui a seguinte inscrição: “Frei Agostinho da Piedade religioso sacerdote de Sam Bento fez esta Imagem de Nossa Srª por mandato do muy Devoto Diogo de Samdoval e fella por sua devoção 1636”. A identidade do devoto Diogo de Samdoval não pôde ser localizada por Silva-Nigra.

A segunda, *Santana Mestra*, de 77 cm de altura, procedente da Igreja dos Aflitos, traz nas costas a assinatura *Frei Agostinho* e datação de 1646.

Por último, o *Menino Jesus*, do Mosteiro de São Bento, em Olinda, sentado sobre um coração em chamas, possui 40 cm de altura. Ornamentado nas costas e na base, apresenta numerosas inscrições agostinianas: “*Ego dormio et cor meum vigilat; Parce mihi Domine Frey Agostinho Religioso de S. Bêto*” [Eu estou dormindo, mas meu coração está vigilante; Perdoai, senhor, Frei Agostinho Reli-

gioso de São Bento]. No reverso, mais uma assinatura de *Frei Agostinho* e a palavra *Amor*. Uma inscrição na base praticamente ilegível começa com a palavra *Roma* (idem, p.33). Silva-Nigra pensa que a palavra *Roma* possa constituir as iniciais do nome de um doador. Porém, Germain Bazin nos elucida que na realidade trata-se do anagrama *Amor*, utilizado com frequência nessa época. Essa estátua foi localizada, há muitos anos na parte inferior do altar principal da Igreja do Sagrado Coração de Igarassu (PE), fundada em 1740 pelo jesuíta Miguel Rodrigues Sepúlveda. Esse religioso provavelmente recolheu o ícone em alguma velha fazenda beneditina nas vizinhanças (ibidem, p.34).

Germain Bazin ressaltou a importância do *Menino Jesus de Olinda* para a história da iconografia e devoção beneditina ao Sagrado Coração de Jesus, tratando-se, sem dúvida, do exemplar mais antigo da América Latina. Para a concepção da obra, frei Agostinho provavelmente se inspirou em alguma xilogravura do século XV apresentando o Menino Jesus dentro de um coração e o brasão das cinco chagas. Porém, a inspiração vem de uma gravura mais próxima da época de Agostinho da Piedade, localizada por Agnes Joly, conservador da Biblioteca de Versailles. Trata-se de uma ilustração da primeira edição lionesa do *Traité de l'amour de Dieu*, de São Francisco de Sales, editado em 1616 na cidade de Lyon, por Rigaud. A forma é literal, contudo o texto "*Ego dormio et cor meum vigilat*" [Eu estou dormindo, mas meu coração está vigilante] aparece em uma gravura do antuerpiano Jérôme Wierix, da mesma época, e na vinheta de outra edição do *Traité de l'amour de Dieu* editada em Paris, por Huré, em 1647. Essa imagem provém da tradição e espiritualidade salesiana, piedade que inspirou um monge da Ordem de São Bento, corrente religiosa que venerava o Sagrado Coração de Jesus. A repetição de assinaturas e a palavra *Amor* e seu reverso *Roma* parece refletir nessa pequena obra um caráter votivo, reflexo da veneração de um religioso ao Menino Jesus, modelado com amor e doado a algum altar de mosteiro ou fazenda beneditina: "o quanto é comovente esse documento! Reduzido, a maior parte das vezes, às áridas menções de arquivos e recibos de pagamento, é raro que possamos ter um testemunho tão direto do estado de alma de um artista" (Bazin, 1971, p.34).

As principais características das imagens de frei Agostinho da Piedade são:

- bustos relicários marcados por uma influência gótico-renascentista-oriental, calcados em modelos do Mosteiro de Alcobaça, Portugal, local onde supostamente teria estudado;
- imagens de corpo inteiro contêm postura hierática, rostos serenos orientalizados, cabelos estriados encaracolados, barbas frisadas em leves sulcos, panejamento contido e predominância frontal;

- esculturas fixadas em peanha com base poligonal, facetada ou retangular, ornamentadas com desenhos geométricos;
- elementos decorativos em baixo-relevo, volutas, estrelas, nuvens, flores e anjos;
- as terracotas apresentam orifício cônico interno, que vai da base à metade da escultura, e perfurações que auxiliaram na uniformidade do cozimento;
- simplificação pictórica e detalhes em ouro, seguindo as orientações da representação iconográfica dos santos;
- algumas imagens foram grafadas, assinadas e datadas.

Frei Agostinho da Piedade tornou-se um dos maiores nomes da imaginária seiscentista no país, mas não aparece em documentos remanescentes vinculado à função de escultor e apenas algumas obras receberam assinatura na argila, fato que permitiu sua redescoberta mediante investigações do historiador Silva-Nigra. Contudo, o humilde autor mal sabia que, ao gravar em 1636 na argila úmida da imagem de Montesserrate o seu nome e condição de religioso de São Bento, expresso no fervor devocional da arte sacra, iria possibilitar a garantia de suas criações, perpetuando sua existência e glória de seu próprio nome através dos tempos. Após descer ao túmulo há mais de trezentos anos, o genial frei Agostinho da Piedade ressurgiu como um dos maiores artistas de sua época, grande mestre escultor, não apenas de nosso país, mas um dos mais relevantes de toda a América no período colonial (Silva-Nigra, 1971, p.10).



Figura 74 – Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): *Nossa Senhora do Montesserrate*. Feita na Bahia entre os anos de 1635-1640 e enviada para São Paulo. Barro cozido, 84 cm de altura. Antiga padroeira do mosteiro beneditino de Piratininga. Após a instituição de Nossa Senhora da Assunção como nova padroeira do mosteiro paulistano em 1720, a imagem foi levada para a capela da fazenda beneditina de São Bernardo. Quando a capela ruiu, conduziram-na para a Matriz de São Bernardo do Campo (SP). Localizada no depósito dessa igreja em 15 de outubro de 1940 por Silva-Negra, foi novamente devolvida para o mosteiro beneditino da capital. Acervo da Basílica de São Bento, São Paulo (SP). Foto: Rafael Schunk, 2010.



Figura 75 – Capela de Nossa Senhora do Montesserrate. Salvador (BA), século XVII. Foto: Rafael Schunk, 2010.



Figura 76 – Altar-mor da Capela de Nossa Senhora do Montesserrate. Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.



Figura 77 – Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): *São Pedro arrependido*. Feito aproximadamente em 1640 para o mosteiro beneditino de Brotas no Recôncavo Baiano. Barro cozido, 65 cm de altura. Pertence à igreja do Montesserrate, Salvador (BA). Hoje conservado no Museu do Mosteiro de São Bento da Bahia. A imagem é considerada um autorretrato do artista. Foto: Rafael Schunk, 2010.



Figura 78 – Perfil de *São Pedro arrependido* (Frei Agostinho da Piedade, c.1640). Barro cozido, 65 cm de altura. Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 79 – Face posterior de *São Pedro arrependido* (Frei Agostinho da Piedade, c.1640). Barro cozido, 65 cm de altura. Foto: Rafael Schunk, 2010.



Figura 80 – Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): *Menino Jesus de Olinda*. c.1640. Barro cozido e policromado, 40 cm de altura. Esta obra apresenta duas assinaturas e uma graciosa sigla do artista. Acervo do Mosteiro de São Bento de Olinda (PE). Foto: Rafael Schunk, 2010.



Figura 81 – Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): *Menino Jesus de Olinda*. c.1640. Barro cozido e policromado, 40 cm de altura. Apresenta uma assinatura do artista e o anagrama “Roma” (amor). Na base o artista gravou as seguintes afirmações em língua latina: *EGO DORMIO SED COR MEUM VIGILAT* (eu estou dormindo, mas meu coração está vigilante) *AMOR DEI IN CORDE MEO* (o amor de Deus no meu coração) *ROMA CAPUTI MUNDI SI VERTITUR OMNIA VINCIT*. [...] *Se a inversão de Roma (anagrama amor) for substituída à direção do mundo: (o amor) tudo vencerá!* (Silva-Negra, 1971, p.34). Foto: Rafael Schunk, 2010.



Figura 82 – Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): imagem relicário de *Santa Mônica*, mãe de *santo Agostinho*. c.1640. Terracota, 77 cm de altura. Acervo da Casa dos Sete Candeeiros, Iphan, Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 83 – Face posterior da imagem relicário de *Santa Mônica*. Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 84 – Detalhe técnico da imagem relicário de *Santa Mônica*. Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 85 – Perfil da imagem relicário de *Santa Mônica*. Foto: Rafael Schunk, 2010.



Figura 86 – Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): *Menino Jesus da Bahia*. c.1640. Barro cozido, 43 cm de altura. Acervo Mosteiro de São Bento, Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 87 – Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): *Nossa Senhora com o Menino Jesus*. c.1640. Barro cozido e policromado, 61 cm de altura. Acervo do Mosteiro de São Bento, Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2011.



Figura 88 – Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): *Santana Mestre*. Feita para a primitiva Igreja do Solar do Unhão, Salvador (BA). Barro cozido e policromado, 77 cm de altura. Acervo do Museu de Arte Sacra da UFBA.

Figura 89 – Face posterior da imagem de *Santana Mestre*. Assinada e datada: “1642 – Frei Agostinho”. Fotos: Rafael Schunk, 2010.



Figura 90 – Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): *Patriarca São Bento*. Modelado na Bahia e enviado para a fundação do mosteiro beneditino de Santana de Parnaíba (SP) em 1643, século XVII. Barro cozido e policromado, 78 cm de altura. Acervo da Matriz de Santana de Parnaíba (SP). Foto: Rafael Schunk, 2012.

Figura 91 – Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): *Santo Amaro*. Enviado para o mosteiro beneditino de Santana de Parnaíba (SP) em 1643, século XVII. Barro cozido e policromado, 78 cm de altura. Acervo Museu de Arte Sacra de São Paulo (SP). Foto: Rafael Schunk, 2011.



Figura 92 – Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): *Nossa Senhora da Luz de Pituba*. Século XVII. 90 cm de altura. Acervo da Paróquia de Nossa Senhora da Luz, bairro de Pituba, Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.



Figura 93 – Igreja de Santo Amaro da Purificação, região do Recôncavo, baía de Todos os Santos (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.



Figura 94 – Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): *Santo Amaro*. Século XVII. Terracota policromada, 96 cm de altura. Padroeiro de Santo Amaro da Purificação (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 95 – Face posterior da imagem de *Santo Amaro*. Foto: Rafael Schunk, 2010.



Figura 96 – Antiga Sacristia do Mosteiro de São Bento, Salvador (BA). Nesse local foram sepultados os primeiros monges beneditinos, inclusive frei Agostinho da Piedade, em 1661. Reformado sucessivas vezes, o espaço compõe atualmente a sala capitular da abadia. Foto: Rafael Schunk, 2011.

Mestre de Angra dos Reis e a imaginária conventual no Sudeste brasileiro

As primeiras esculturas, imagens e bustos relicários dos litorais do Nordeste e do Sudeste rivalizam entre si pela importância documental, registro de um universo social apartado e há muito desaparecido, significativo testemunho no processo de formação da sociedade brasileira. O diálogo artístico entre essas duas regiões iria proporcionar o surgimento de uma produção imaginária diferenciada no panorama nacional. D. Clemente Maria da Silva-Nigra, em conferência feita em São Paulo no ano de 1961, fez uma avaliação concisa das atuações dos artistas religiosos no fornecimento de imagens para igrejas e casas de suas ordens monásticas, endossadas por Carlos Lemos nos estudos da imaginária paulista:

trabalharam no Nordeste, no Rio e em São Paulo e suas esculturas chegaram a percorrer grandes distâncias para guarnecer as missões longínquas. Alguns desses artistas de batina eram de alto mérito e hoje suas esculturas sacras são disputadíssimas pelos colecionadores. Fala aquele religioso historiador de ar-

tistas franciscanos, jesuítas e beneditinos. Menciona, por exemplo, o frei franciscano Francisco dos Santos, o primeiro “mestre imaginário” de sua ordem no Brasil, a partir de 1585, época em que também passou a aplicar seus dotes de arquiteto, campo em que se sobressaiu. Trabalhou desde a Paraíba até o Rio de Janeiro. Não são identificadas hoje as suas obras, todas de cerâmica, e sabe-se que deixou inúmeros discípulos, todos anônimos, que forniram altares de toda a costa franciscana e o planalto paulista, sobretudo entre 1650 a 1680. Dentre estes artesãos de nomes não sabidos, sobressaiu-se o frade que Dom Clemente chama de “mestre de Angra”, artista de qualidade, autor de dois belos relicários, de Santa Inês e de Santa Apolônia, da igreja da Ordem Terceira da Penitência de São Paulo e, também, autor de uma Nossa Senhora da Conceição de Itanhaém, todas elas muito parecidas com as peças do beneditino frei Agostinho da Piedade, seu contemporâneo. (Lemos, 1999, p.34)

Conforme relato de Silva-Nigra, no período de 1650 a 1680, um artista anônimo de Angra dos Reis (não se sabe ao certo se era um frei, irmão franciscano ou cidadão comum) foi contratado pelos franciscanos para fazer dezenas de imagens sacras com o objetivo de colocá-las nas diversas igrejas e conventos daquela congregação, situados no Rio de Janeiro e São Paulo. D. Clemente denomina-o Mestre de Angra. Afirma ele que essas imagens, todas de barro cozido, comprovadamente são de origem franciscana e foram encontradas em várias ermidas de localidades entre o Rio de Janeiro, São Sebastião, Itanhaém e São Paulo. Constituem esculturas idealizadas há mais de trezentos anos (Só, 1997).

O Mestre de Angra dos Reis, discípulo do arquiteto e escultor franciscano frei Francisco dos Santos, integra o patrimônio histórico dos conventos entre a costa norte do estado do Rio de Janeiro ao sul do município de Itanhaém (SP), findando nos bustos relicários remanescentes da cidade de São Paulo. Em realidade, a única biografia que nos deixou está moldada no barro das imagens e em seus caminhos percorridos nos diversos recolhimentos franciscanos entre a costa e o planalto no Sudeste do Brasil. Seu percurso coincide com as fundações dos primeiros conventos de sua ordem nessa região, definindo os caminhos trilhados por um dos maiores e mais enigmáticos escultores do passado colonial brasileiro: “merece também atenção, o fato de que Silva-Nigra chamou de ‘Mestre de Angra’ ao grande escultor-ceramista anônimo que produziu esculturas muito semelhantes, à primeira vista, às do Frei Agostinho da Piedade, cujas obras datam de 1635-1642, feitas todas no Convento de São Bernardino de Angra dos Reis” (Dutzmann, 1990, p.48).

O santeiro de Angra, obscuro artista identificado por d. Clemente, de nome desconhecido, provavelmente frade franciscano ou irmão leigo, irá atuar a partir

da primeira metade do século XVII confeccionando importantes imagens nos antigos mosteiros do litoral e interior do eixo Rio-São Paulo. Trata-se de um escultor relevante, mas pouco documentado, com citações pontuais em alguns livros de arte sacra. Sua produção, revelada e catalogada nesta pesquisa, envolve significativos achados arqueológicos no século XX, lendas e venerações populares. Seguindo os passos do grande Mestre deixados por meio das esculturas remanescentes, podemos testemunhar um resgate sensível de sua produção para uma futura obra biográfica. O conjunto deixado por esse religioso é praticamente inédito, de envergadura e produção comparável à de frei Agostinho da Piedade, contemporâneos e estilisticamente semelhantes, abrindo caminho para nossas investigações sobre a formação da identidade nacional a partir da colonização. Esses dois religiosos simbolizam as matrizes lusas do conhecimento maneirista adaptados posteriormente à realidade brasileira, tradições disseminadas pelas mãos de discípulos. Os primeiros escultores do século XVII desenvolveram um padrão arcaizante, intimamente ligado a trabalhos quinhentistas, descendentes das tradições de imaginária gótico-renascentista, dialogando com referências do mundo europeu, americano e oriental.

A reunião dos bustos relicários paulistas, confrontando com santos ligados aos franciscanos proporcionam uma redescoberta da arte colonial introduzida por vertentes formais, análises de estilo e procedência. O barrista de Angra dos Reis não deixou assinaturas em seus trabalhos, característica comum entre os santos do período seiscentista, época influenciada pelas ordens religiosas e oficinas conventuais.

No processo de reconhecimento das obras e escultores neste estudo, inclusive do artista de Angra, seguiremos o método de identificação de imagens sem assinatura desenvolvida por volta de 1890 pelo pioneiro Giovanni Morelli. Para esse autor, deve-se fazer uma análise criteriosa de soluções plásticas adotadas pelos artistas e realizadas com certo *automatismo*, indicando um estilo ou assinatura indireta, e comparar com outras imagens contendo traços semelhantes. Observam-se partes do corpo, tais como pés, orelhas, dedos das mãos, cabelos, panejamentos e policromias, estabelecendo estilemas e a possibilidade de atribuição (Tirapeli, 2003, p.130).

No Sudeste do Brasil, o que iria suceder à obra inaugural de João Gonçalo Fernandes e anteceder os trabalhos de grandes modeladores beneditinos e franciscanos em meados do século XVII, como o Mestre de Angra, seria um conjunto de imagens remanescentes em barro cozido localizadas entre o litoral fluminense e o paulista. Podemos verificar a produção de um artista anônimo atuante no final do século XVI até aproximadamente 1630, na qual se destaca a célebre *Nossa Senhora da Conceição Menina de Bertioga*. Segundo comparação

estilística apresentada pelo saudoso colecionador João Marino, ex-diretor do Museu de Arte Sacra de São Paulo e antigo proprietário do ícone, esse desconhecido santeiro seria também o autor da imagem padroeira da Argentina: a *Virgem de Luján* (Marino, 1983, p.22, 24).²⁹

Um grande historiador de Luján, padre Juan Antonio Presas, enviou uma foto da imagem em seu aspecto original na década de 1980 para apreciação de João Marino: “depois de compará-las não há mais dúvida alguma. Ambas foram executadas pelo mesmo artista, que atuou na Capitania de São Vicente, do final do século XVI, até pelo menos 1630” (idem, p.24).

De acordo com a tradição portenha, o fazendeiro lusitano d. Antônio Faria de Sá, radicado em Sumampa (Santiago del Estero), encomendou de um patrício uma imagem. Por meio do navegante português André Juan, enviaram do Brasil para a região do rio da Prata duas esculturas em terracota por volta de 1630, segundo os cálculos do historiador padre Presas: *Piedade e Conceição*.

A *Piedade* seguiu para seu destino final, tornando-se conhecida como a *Virgem de Sumampa*. *Nossa Senhora da Conceição* ficou pelo caminho, sendo venerada em toda a Argentina como a *Virgem de Luján*. A historiadora Aracy Amaral, em seu importante trabalho *A hispanidade em São Paulo* (1981), nos relata a curiosa história da imagem brasileira padroeira da Argentina.

Conforme os depoimentos da época, a partir daí ocorre o milagre que fez com que uma das imagens ao passar perto da região de Buenos Aires ficasse pelo caminho. Testemunhas contam que uma carreta puxada por bois carregando as duas caixas, ao passar próximo do rio Luján para pernoitar na fazenda de um tal Rosendo não conseguiu mais avançar. Descarregaram toda a mercadoria da carreta, porém os bois se deslocaram com dificuldade. Perguntaram então sobre o que carregavam e o que impedia tal deslocamento e responderam “que não levava

29. Marino, 1983, p. 22 e 24. A história e os milagres da Virgem de Luján foram documentados pela primeira vez em 1737 pelo testemunho de frei Pedro de Santa Maria (1666-1759). A Virgem de Luján foi encomenda de um fazendeiro português residente na Argentina (cerca de 1630) e coincide com o período de maior comércio entre o Brasil e o Rio da Prata (1626 a 1637). A imagem de Nossa Senhora da Conceição de Luján mede cerca de meia vara, ou 50 cm de altura, feita em barro cozido como tantas outras do mesmo período procedentes de São Paulo. O maior estudioso do assunto, o padre Juan Antonio Presas, em 1981, publicou *Nuestra Señora de Lujan en el arte*. Esse livro foi apresentado a João Marino por Pedro Moacir Maia, na época diretor do Museu de Arte Sacra da Bahia. Por meio do trabalho de Íris Gori e Sérgio Barbieri, o padre Juan Presas conheceu a *Virgem Menina de Bertioga*: “conheceu uma imagem da Virgem, de terracota de fins do século XVI, quase igual a nossa, em seu vestir, figura e ornamento; pertence à coleção de João Marino de São Paulo”. O colecionador Francisco Roberto também publicou sobre o assunto na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Guarujá-Bertioga*, apresentando foto da *Virgem de Luján* repintada, fato que se repetiu em muitas imagens paulistas ao longo dos anos, dificultando análises comparativas.

coisa de impedimento, antes sim duas imagens para o culto” (Presas apud Amaral, 1981, p.113). Segundo a lenda de Luján, foi determinado que embarcassem novamente as caixas contendo as imagens, contudo a carreta não andou. Tiraram uma das caixas, e mesmo assim ela permaneceu imóvel. Trocaram a caixa que ficara na terra e então a carreta se moveu sem impedimento. Esse fato milagroso foi registrado como o desejo da última imagem em permanecer naquela localidade, sendo construída uma capela para culto na fazenda do sr. Rosendo. Esse ícone era *Nossa Senhora da Conceição* e ficou conhecida como a *Virgem de Luján*.

Após o falecimento do fazendeiro, a capela, muito frequentada por peregrinos e devotos, estava sob os cuidados do negro Manuel, vindo do Brasil com André Juan, servindo a imagem até sua morte. Por volta de 1671, a sra. Ana de Matos, moradora da região, ao ver o estado de abandono da fazenda de Rosendo comprou a imagem do cura Juan de Oramas, levando-a para sua propriedade e ofertando uma capela pública. O padre Juan Presas, cuidadoso historiador da origem e devoção da *Virgem de Luján*, reuniu extensas descrições da imagem. Em meados do século XIX, os cronistas descrevem o ícone adornado com riquíssimas vestimentas e adornos de valor, estando paramentada semelhante à também seiscentista e padroeira do Brasil: *Nossa Senhora da Conceição Aparecida* (idem, p.113-4).

Por semelhanças técnicas e estilísticas, a *Virgem de Luján* está ligada às primeiras imagens marianas encontradas entre o litoral sul do Rio de Janeiro e norte de São Paulo, no tratamento característico do rosto, cabelos, mãos, pigmentos, ornamentos, disposição da Lua e anjos.

João Marino também resgatou da tradição oral a aquisição da *Virgem Menina de Bertioga*, peça homônima da escultura venerada na Argentina, publicando-as no livro *Coleção de arte brasileira*. A *Virgem Menina* pertenceu a um engenheiro que trabalhou na construção da primeira usina da Light, na Baixada Santista, e era procedente de uma ermida em ruínas em Bertioga, próxima a um dos fortes. Depois passou ao colecionador santista sr. Benjamim Mendonça, e seus herdeiros a venderam para a colecionadora sra. Zezé Botelho, já falecida. Dona Zezé, prestimosa colaboradora de muitos colecionadores no entendimento das imagens paulistas, vendeu a santa para João Marino. Quando Marino estava finalizando seu livro adquiriu uma nova imagem executada pelo mesmo santeiro autor da *Virgem de Luján* e de *Bertioga*: tratava-se de uma *Nossa Senhora da Conceição*, realizada em barro cozido, sem policromia, com 121 cm de altura. Originária da Ilha Velha de Angra dos Reis, pertenceu ao embaixador Plácido A. Gutierrez, do Rio de Janeiro: “são três, portanto, as imagens conhecidas, que foram executadas por este artista e todas de Nossa Senhora da Conceição” (Marino, 1983, p.24).

Mediante comparações estéticas, podemos incluir a esses trabalhos pioneiros de artista desconhecido atuante na transição do século XVI para o XVII uma *Nossa Senhora da Conceição coroada*, procedente do litoral norte paulista e integrante da coleção do italiano Domingos Giobbi, em São Paulo (SP).



Figura 97 – *Virgem Menina de Bertioga* (SP). Final do século XVI. Terracota policromada, 59 cm de altura. Coleção Orandi Momesso, São Paulo (SP). Foto: Rafael Schunk, 2012.

A produção do Mestre de Angra dos Reis irá surgir na primeira metade do século XVII, mantendo relações estéticas com as primeiras virgens do litoral paulista e fluminense citadas anteriormente: diálogo entre o mundo europeu e o

brasileiro, tributária da escola de terracota franciscana, contemporânea ao beneditino frei Agostinho da Piedade e herdeiro de tratamentos estilísticos arcaicos próximos daqueles deixados por João Gonçalo Fernandes.

Conforme as investigações de d. Clemente, os estudos do artista de Angra são iniciados no ateliê do arquiteto e escultor franciscano frei Francisco dos Santos, primeiro mestre de sua ordem no Brasil, atuante entre os anos de 1585 e primeiras décadas do século XVII: “cabe ao insigne arquiteto franciscano Frei Francisco dos Santos a glória de ser o primeiro mestre imaginário de sua Ordem no Brasil, nas numerosas casas que veio a fundar de 1585 em diante”. Jaboatão enumera os cargos do frei Francisco dos Santos: guardião, custódio, prelado maior; declara-o arquiteto das diversas fundações novas de Olinda, Salvador, Iguaraçu, Paraíba (João Pessoa), Vitória do Espírito Santo e, finalmente, do Rio de Janeiro. No tempo de frei Francisco dos Santos (1585 a 1616) “crescerão em grande maneira as fábricas [*dos novos conventos*] traçadas pela sua ideia, que tinha para isso muy singular, e ajustada” (Jaboatão e Silva-Nigra apud Araújo, 1998, p.102).

Contudo, o padre Jaboatão não menciona imagens de barro em seus manuscritos. Apenas com a publicação do professor Carlos Ott (1943) tomamos conhecimento dos múltiplos talentos de frei Francisco dos Santos; pendor voltado tanto para obras arquitetônicas quanto para arte do barro, o que fez em suas muitas peregrinações entre a Província (Portugal) e algumas na Custódia (Brasil).

Ignoramos se existem ainda algumas das imagens feitas por Frei Francisco dos Santos. É muito provável, porém, ter ele deixado alguns discípulos, os quais continuariam a arte de modelar. A este respeito, o arquivo do Convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro nos informa: “em 1621, se collocou a imagem de Santo Antônio, o corpo feito por hum Religioso leigo, porteiro, e a cabeça por hum que pediu huma esmola para jantar, como se vê no Cartório do Convento”. Tem a imagem em questão 1,10 m de altura e é feita de barro queimado. A execução do corpo é muito primitiva. A cabeça está embutida no tronco, de modo que sem a menor dificuldade pode ser retirada. Nota-se também que o feito da cabeça é superior ao do Menino Jesus. Esta imagem foi collocada no frontispício da igreja. Graças a essa circunstância, isto é, por estar exposta ao tempo, o povo, sempre propenso em alcinhar coisas, chamou-a Santo Antônio do Relento! (Silva-Nigra apud Araújo, 1998, p.102-3).

Silva-Nigra observou outra imagem de Santo Antônio exposta à veneração dos fiéis desde os fins do século XVII (na mesma igreja franciscana do Rio de Janeiro) medindo 1,66 m de altura e confeccionada em barro queimado, porém mais perfeita que a anterior. Compõe um bloco só verificado em rigoroso exame.

Devido ao tempo afastado e clima ruidoso, os trabalhos em terracota de frei Francisco dos Santos não são atualmente reconhecíveis, mas sabemos que deixou numerosos discípulos, todos anônimos, sobressaindo-se o talentoso artista de Angra dos Reis. Nos locais que receberam a colaboração de frei Santos, encontramos também a prestimosa atuação do seu ilustre aluno, principalmente no eixo Rio-São Paulo. De 1650 a 1680, d. Clemente da Silva-Nigra encontrou uma imensidão de imagens religiosas, todas classificadas como oriundas da escola franciscana. Sem conhecer os nomes de seus autores, observou trabalhos em barro cozido nos conventos de Santo Antônio do Rio de Janeiro, Nossa Senhora dos Anjos em Cabo Frio, São Bernardino de Sena em Angra dos Reis, Ubatuba, São Sebastião, Santos, Itanhaém. No planalto, visitou os conventos de São Francisco, da Ordem Terceira da Penitência, Mosteiro da Luz, Mogi das Cruzes, Convento de Santa Clara de Taubaté e Itu.

Sem tentar classificar tantas obras diferentes, quer no estilo, quer no valor artístico, merece aqui, entretanto, especial menção um artista anônimo e que doravante passamos a chamar o Mestre de Angra. As suas imagens muito se assemelham, à primeira vista, às do mestre-ceramista beneditino Frei Agostinho da Piedade [...]. Ao Mestre de Angra atribuímos a bela imagem de Nossa Senhora do Convento de São Bernardino, de Angra dos Reis; duas imagens-relicário – Santa Inês e Santa Apolônia – na Ordem Terceira da Penitência, na Capital de São Paulo; e finalmente duas figuras de presépio na Matriz de Cabo Frio. Nutrimos forte esperança de que um dia conseguiremos informações mais pormenorizadas a respeito de tantas imagens franciscanas, espalhadas do norte ao sul do Brasil antigo. (Silva-Nigra, 1998, p.103)

O trabalho de *redescoberta* da obra do Mestre de Angra seguiu um criterioso processo de seleção de imagens nos estabelecimentos franciscanos seiscentistas e em coleções particulares. A partir das atribuições feitas por Silva-Nigra, seguimos uma longa peregrinação no intuito de ampliar essa catalogação, comparando peças e analisando estilemas, permitindo alcançar um senso comum.

Os cabelos das esculturas do Mestre de Angra seguiram à moda senhorial portuguesa, com sulcos profundos, volumosos e contidos. Faces e olhares nos remetem à serenidade, ao passado clássico e referências orientalizadas. Corpos e vestes robustas ecoam lembranças medievais. Mãos afinadas revelam o suave desenho das unhas envoltas por largas dobras de mangas. As partes opostas dos santos de corpo inteiro observados nos conventos franciscanos repetem, em sua maioria, perfurações de corte retangular, com interior oco e sinais de alisamento do barro pelas mãos do escultor, constando furos para queima uniforme em al-

guns pontos estratégicos, evitando rachaduras. As costas das peças, inteiras ou vazadas, não possuem detalhamento e finalização, uma vez que ficavam ocultas nos nichos dos altares. Os relicários das virgens mártires receberam delicadas representações de pérolas, lembrando as princesas bizantinas e renascentistas. Esses santos terão posturas hieráticas, rígidas, fusões entre formas eruditas e populares. A maioria das imagens foi produzida em terracota vermelha, salvo alguns bustos feitos em barro branco provenientes do planalto paulista. Nos lóbulos e orelhas se observa uma estilização sistemática. Os narizes apresentam ângulos agudos. Muitos ícones receberam policromias ao longo dos séculos XVIII e XIX.

A piedade, o despojamento, a questão da época e do lugar, o voto de pobreza, a urgência de instalação do culto e necessidade de uma produção sistemática, transmitindo mensagem sem perder a estética; formas não rebuscadas, mas monumentais e didáticas, encontro do mundo rústico e erudito integrado a uma arquitetura espartana define o percurso do Mestre de Angra dos Reis.

A arte desse obscuro religioso nos remete a posturas e referenciais da Renascença, tons arcaístas, goticizantes, em certos aspectos severos e medievais, personificando o atavismo e a simplicidade característica dessa corrente religiosa. Os rostos receberam maiores atenções no acabamento, retratando fisionomias do povo ibérico. Os santos atribuídos ao Mestre indicam uma formação com referências eruditas e populares portuguesas. Em face da raridade de documentações nos arquivos das igrejas e ausência de assinaturas nas peças, até os dias atuais não foi possível o reconhecimento do nome desse artista e origem precisa das peças. A significativa quantidade de imagens em barro e a fragilidade no transporte apontam para uma produção em território nacional, uma vez que a tradição lusa nos séculos XVI-XVII direcionam a escultura para pedra e madeira. Podemos averiguar em sua lavra um referencial peninsular ligado às estéticas europeias. Seria um provável oficial trabalhando sob encomenda para a Ordem de São Francisco no Sudeste brasileiro. Embora a maioria das esculturas se apresente em barro vermelho, encontramos outras em cor branca, sugerindo atuação e deslocamento do artista em diferentes locais, conforme a necessidade de peças para altares. Esses santos e bustos relicários aproximam-se de similares seiscentistas existentes no Colégio de Angra, em Angra do Heroísmo, Portugal.

Por ocasião da ocupação holandesa no Brasil (1630-1654) durante o ciclo da cana-de-açúcar, muitos monumentos maneiristas foram destruídos na costa, reerguidos após a expulsão, com novos elementos dentro da estética barroca vigente. Os trabalhos artísticos que surgirão no litoral brasileiro e planalto paulista após o fim do período administrativo de Maurício de Nassau em Pernambuco serão as sementes de uma arte genuinamente nacional, criatividade nascente em tempos de autonomia lusitana com colaboração da cultura nativa. Desponta

nesse período a construção de numerosos recolhimentos em todo país e a obra monumental do Mestre de Angra.

Percorrendo os caminhos do misterioso artista, seus primeiros passos nos levam para a antiga Cidade dos Reis Magos, atual Angra dos Reis (RJ), fundada em 6 de janeiro de 1502. Nesse local, os religiosos instalaram o convento franciscano de São Bernardino de Sena da Ilha Grande, com pedra fundamental solenemente assentada em 1653, aportando significativas imagens para a ordem no Sudeste do país. Será um centro irradiador de arte sacra, rivalizando em importância com a região de Cabo Frio (RJ). A partir dessas localidades, sairão artífices qualificados e trabalhos para abastecer igrejas franciscanas mais ao sul, em São Sebastião e Itanhaém, por ocasião da posse das ermidas pelos irmãos dessa ordem. É relevante destacar que os trabalhos do Mestre de Angra coincidem com o período de fundação dos conventos franciscanos da costa norte do estado do Rio de Janeiro ao sul de São Paulo em meados do século XVII, compondo um extenso conjunto de encomendas para inauguração das casas monásticas.



Figura 98 – Cidade e porto de Angra dos Reis (RJ). Foto: Rafael Schunk, 2011.

Encontramos no Convento de Nossa Senhora dos Anjos em Cabo Frio (1686), convertido no Museu de Arte Religiosa e Tradicional, um dos mais antigos conjuntos de imagens atribuídas ao artista angrense: dois santos sem cabeça em barro vermelho: *São Boaventura* (achado aos cacos numa parede vedada) e *Tronco de Frade*, além de um singelo fragmento de *Menino Jesus*, estes dois

últimos escavados em prospecções no pátio do complexo por ocasião da abertura de uma cisterna. Foi comum entre os religiosos do passado o enterramento de imagens quebradas que perdiam a função para culto. Esse sinal de respeito permitiu a conservação de numerosos trabalhos artísticos. Completam o acervo idealizado pelo Mestre de Angra: a padroeira *Nossa Senhora dos Anjos* e dois grandes vultos, *São Luiz de Tolosa* e *Santo Antônio*, outrora venerados em nichos de pedra nas paredes do primitivo conjunto religioso.



Figura 99 – Fachada da igreja do Convento de São Bernardino de Sena de Angra dos Reis (RJ), 1653. Local de atuação do escultor franciscano seiscentista denominado Mestre de Angra. Foto: Rafael Schunk, 2011.

Figura 100 – Ruínas do Convento de São Bernardino de Sena de Angra dos Reis (RJ). Foto: Rafael Schunk, 2011.



Figura 101 – Arcadas do Convento de São Bernardino de Sena de Angra dos Reis (RJ). Foto: Rafael Schunk, 2011.

Figura 102 – Cruzeiro franciscano de Angra dos Reis (RJ). Foto: Rafael Schunk, 2011.



Figura 103 – Claustro do Convento de São Bernardino de Sena de Angra dos Reis (RJ). Foto: Rafael Schunk, 2011.



Figura 104 – Fachada do Convento de Nossa Senhora dos Anjos (1686), atual Museu de Arte Religiosa e Tradicional de Cabo Frio (RJ). Foto: Rafael Schunk, 2011.

Figura 105 – Elevação lateral do Convento de Nossa Senhora dos Anjos, Cabo Frio (RJ). Foto: Rafael Schunk, 2011.



Figura 106 – Altares da Igreja do Convento de Nossa Senhora dos Anjos, Cabo Frio (RJ), século XVII. Foto: Rafael Schunk, 2011.



Figura 107 – Mestre de Angra dos Reis: *Santo Antônio de Pádua*. Século XVII. Terracota policromada, 150 cm de altura. Acervo do Convento de Nossa Senhora dos Anjos, Museu de Arte Religiosa e Tradicional de Cabo Frio (RJ). Foto: Rafael Schunk, 2011.



Figura 108 – Mestre de Angra dos Reis: *fragmento de São Boaventura*. Século XVII. Terracota, 128 cm de altura. Esta peça apresenta os estilemas comuns na obra do artista: o tratamento frontal, despreocupação com as partes opostas por ficarem ocultas nos nichos dos altares e marcas de alisamento do barro pelas mãos do escultor. Encontrado numa parede vedada do Convento de Nossa Senhora dos Anjos, Museu de Arte Religiosa e Tradicional de Cabo Frio (RJ). Foto: Rafael Schunk, 2011.

Figura 109 – Perfil lateral direito do *fragmento de São Boaventura*. Foto: Rafael Schunk, 2011.

Figura 110 – Perfil lateral esquerdo do *fragmento de São Boaventura*. Foto: Rafael Schunk, 2011.



Figura 111 – Mestre de Angra dos Reis: *fragmento de Santo Franciscano – Tronco de Frade*. Século XVII. Terracota, 37 cm de altura. Encontrado por ocasião da abertura de uma cisterna no pátio interno do Convento de Nossa Senhora dos Anjos. Acervo do Museu de Arte Religiosa e Tradicional de Cabo Frio (RJ). Foto: Rafael Schunk, 2011.

Figura 112 – Perfil do *fragmento de Santo Franciscano*. Foto: Rafael Schunk, 2011.



Figura 113 – Mestre de Angra dos Reis: *fragmento do Menino Jesus de Cabo Frio*. Século XVII. Terracota, 60 cm de altura. Encontrado por ocasião da abertura de uma cisterna no pátio interno do Convento de Nossa Senhora dos Anjos. Acervo do Museu de Arte Religiosa e Tradicional de Cabo Frio (RJ). Foto: Rafael Schunk, 2011.

Figura 114 – Detalhe do cabelo e veste do *fragmento do Menino Jesus de Cabo Frio* (RJ). Foto: Rafael Schunk, 2011.



Figura 115 – Mestre de Angra dos Reis: *São Luiz de Tolosa*. Século XVII. Terracota policromada, 136 cm de altura. Acervo Museu de Arte Religiosa e Tradicional de Cabo Frio (RJ). Foto: Rafael Schunk, 2011.

Figura 116 – Perfil de *São Luiz de Tolosa*. Foto: Rafael Schunk, 2011.

Seguindo pelo litoral norte de São Paulo, chegamos ao recolhimento dos frades no Convento de Nossa Senhora do Amparo, construído a partir de 1637 na Vila de São Francisco da Praia, antigo reduto de pescadores na cidade de São Sebastião (SP). Essa localidade abrigou preciosas obras identificadas à produção do Mestre de Angra: as imagens retabulares de *Nossa Senhora do Amparo com o Menino Jesus*, *São Francisco* e *Santo Antônio*, ambos homônimos aos santos venerados nos altares colaterais do Convento de Itanhaém. Somam-se a esses trabalhos um conjunto de bustos relicários masculinos condizentes à produção do artista, atualmente conservados em coleções particulares. Percival Tirapeli descreve esse importante pouso de religiosos entre Angra dos Reis e São Vicente: “nesse centro de feitura de imagens, teria atuado o escultor denominado Mestre de Angra. A presença de relicários feitos em barro cozido no acervo do convento e outras imagens retabulares de Nossa Senhora do Amparo, São Francisco e Santo Antônio revelam o intercâmbio entre as ordens religiosas” (Tirapeli, 2003, p.127).

Em 1999, durante os trabalhos de restauração da Igreja Matriz de São Sebastião, foram localizados importantes testemunhos arqueológicos que direcionam as pesquisas para a produção do Mestre de Angra, artista com profícua atuação nesse perímetro. Atrás da capela-mor, em um nicho vedado com pedras e tijolos por volta de 1920, operários encontraram seis fragmentos de imagens em barro vermelho cozido: *Nossa Senhora com o Menino Jesus*, *Santa Luzia* gravada e datada “1652 ã”, um *Santo Bispo* e um *Santo Antônio relicário*, além de fragmentos em madeira de um *Cristo Crucificado* e de *São Sebastião*. A relevância dessa descoberta foi anunciada como um grande achado arqueológico da época colonial brasileira. Especialmente as quatro primeiras imagens citadas foram analisadas neste estudo ainda quando estavam em processo de restauração no ateliê de Júlio Moraes em São Paulo, sendo constatados os estilemas característicos das obras do escultor. Essas peças estão relacionadas à primitiva igreja erguida no século XVII. Provavelmente, com o advento de um incêndio ocorrido nos altares da matriz no começo do século XX, os altares ruíram, desabando e quebrando as imagens que acabaram sendo emparedadas. Os ícones pertencem ao acervo histórico da cidade e foram abrigados no Museu de Arte Sacra Municipal.

Da praia do Guaecá provém uma imagem de *Nossa Senhora da Luz*, datada de 1662, antiga padroeira de uma capela de fazenda ligada aos franciscanos dessa parte da costa, que guarda as tradições artísticas deixadas pelo artista de Angra na região, embora apresente formas diferenciadas configurando-se trabalho realizado por discípulos ou seguidores.



Figura 117 – Mestre de Angra dos Reis: *Santa Luzia Mártir*. Ano 1652 (datada na base). Terracota vermelha policromada, 91,5 cm de altura. Fragmento arqueológico encontrado no interior de uma parede por ocasião do restauro da Matriz de São Sebastião, em 1999. Acervo da Capela de São Gonçalo, Museu de Arte Sacra, São Sebastião (SP). Foto: Cortesia do restaurador Júlio Moraes, São Paulo (SP), 2011.

Figura 118 – Perfil lateral de *Santa Luzia Mártir*. Foto: Cortesia do restaurador Júlio Moraes, São Paulo (SP), 2011.

Figura 119 – Detalhe da peanha de *Santa Luzia Mártir* (1652 Å). Foto: Cortesia do restaurador Júlio Moraes, São Paulo (SP), 2011.



Figura 120 – Mestre de Angra dos Reis: *Santo Antônio*. Século XVII. Terracota policromada e dourada, 135 cm de altura. Igreja do Amparo, São Sebastião (SP). Foto: Mário de Andrade e Germano Graeser, arquivo do Iphan (SP), 1945.



Figura 121 – Mestre de Angra dos Reis: *São Francisco de Assis*. Século XVII. Terracota policromada e dourada, 115 cm de altura. Imagens do Convento de Nossa Senhora do Amparo, Vila de São Francisco da Praia, São Sebastião (SP). Foto: Mário de Andrade e Germano Graeser, arquivo do Iphan (SP), 1945.



Figura 122 – Mestre de Angra dos Reis: busto de *mártir franciscano*. Século XVII. Terracota policromada, 51 cm de altura. Coleção particular, São Paulo (SP). Foto: Mário de Andrade e Germano Graeser, arquivo do Iphan (SP), 1945.

Figura 123 – Mestre de Angra dos Reis: busto relicário de *santo desconhecido*. Século XVII. Terracota policromada, 55 cm de altura. Coleção particular, São Paulo (SP). Foto: Mário de Andrade e Germano Graeser, arquivo do Iphan (SP), 1945.

Figura 124 – Mestre de Angra dos Reis: busto relicário de *São Plácido*. Século XVII. Terracota policromada, 56 cm de altura. Coleção particular, São Paulo (SP). Foto: Mário de Andrade e Germano Graeser, arquivo do Iphan (SP), 1945.

Figura 125 – Mestre de Angra dos Reis: busto relicário de *mártir*. Século XVII. Terracota policromada, 56 cm de altura. Coleção particular, São Paulo (SP). Foto: Mário de Andrade e Germano Graeser, arquivo do Iphan (SP), 1945.



Figura 126 – Mestre de Angra dos Reis: *Nossa Senhora do Amparo com o Menino Jesus*. Século XVII. Terracota policromada, 109 cm de altura. Padroeira da Igreja e Convento do Amparo, Vila de São Francisco da Praia, São Sebastião (SP). Foto: Mário de Andrade e Germano Graeser, arquivo do Iphan (SP), 1945.



Figura 127 – Mestre de Angra dos Reis: *A Virgem e o Menino Deus*. Meados do século XVII. Terracota vermelha, 60 cm de altura. Fragmento arqueológico encontrado no interior de uma parede por ocasião do restauro da Matriz de São Sebastião em 1999. Acervo da Capela de São Gonçalo, Museu de Arte Sacra, São Sebastião (SP). Foto: Rafael Schunk, 2011.

Figura 128 – Perfil da *Virgem e o Menino Deus*. Foto: Rafael Schunk, 2011.



Figura 129 – Mestre de Angra dos Reis: imagem relicário de *Santo Bispo*. Meados do século XVII. Terracota vermelha, 100 cm de altura. Fragmento arqueológico encontrado no interior de uma parede durante o restauro da Matriz de São Sebastião em 1999. Acervo da Capela de São Gonçalo, Museu de Arte Sacra, São Sebastião (SP). Foto: Rafael Schunk, 2011.

Figura 130 – Perfil da imagem relicário de *Santo Bispo*. Foto: Rafael Schunk, 2011.

Figura 131 – Base da imagem relicário de *Santo Bispo*. Foto: Rafael Schunk, 2011.

Figura 132 – Costas da imagem relicário de *Santo Bispo*. Foto: Rafael Schunk, 2011.



Figura 133 – Mestre de Angra dos Reis: imagem relicário de *Santo Antônio*. Meados do século XVII. Terracota vermelha, 120 cm de altura. Fragmento arqueológico encontrado no interior de uma parede durante o restauro da Matriz de São Sebastião em 1999. Acervo da Capela de São Gonçalo, Museu de Arte Sacra, São Sebastião (SP). Foto: Rafael Schunk, 2011.

Figura 134 – Detalhe técnico da imagem relicário de *Santo Antônio*. Foto: Rafael Schunk, 2011.

Seguindo para o litoral sul do estado de São Paulo, encontramos o Convento de Nossa Senhora da Conceição de Itanhaém. Foi entregue aos franciscanos em 1º de julho de 1654, ampliando-se o claustro e dependências, atualmente em ruínas devido a um incêndio no século XIX. O conjunto de imagens remanescentes nesse secular conjunto liga-se em forma e estilo a celebradas obras reconhecidas como do Mestre de Angra. Analisando os detalhes característicos do artista explanados anteriormente, podemos atribuir sua marca pessoal nas esculturas de *São Francisco das Chagas* e *Santo Antônio*, conservados nos altares laterais, fisicamente idênticos aos existentes no Convento do Amparo em São Sebastião (SP). Os detalhes dos rostos, cabelos, orelhas, mãos e vestimentas apresentam-se coerentes aos padrões desenvolvidos pelo artista.



Figura 135 – Convento de Nossa Senhora da Conceição de Itanhaém (SP). Ladeira e Morro Guapurá. Foto: Rafael Schunk, 2010.

De acordo com uma antiga lenda do povo itanhaense, em época remota, algumas imagens foram enterradas atrás da Igreja Matriz de Santana, talvez visando protegê-las contra saques. Seguindo essa informação de infância, o artista popular Emygdio Emiliano de Souza (1867-1949), amigo de Volpi (1896-1988) e discípulo do grande pintor e historiador Benedicto Calixto de Jesus (1853-1927), relatou os fatos para frei Venâncio Both (1941), então pároco da cidade. Baseado nesse indício, o religioso iniciou escavações, desenterrando quatro santos fran-

ciscanos num dos mais importantes achados arqueológicos do litoral brasileiro na época: as imagens de *São Francisco de Assis*, *Santa Clara*, *Santa Isabel* e *São Domingos*, em terracota vermelha, trabalhos posteriormente atribuídos por d. Clemente da Silva-Nigra ao Mestre de Angra (Só, 1997).

Podemos constatar a presença do recorte em retângulo característico do artista nas costas dessas esculturas, proporcionando leveza e resistência no cozimento, além dos tradicionais padrões nos tratamentos de rostos, mãos, orelhas, cabelos e vestes. Verificou-se que as imagens encaixavam-se perfeitamente nos nichos de pedra ainda existentes nas ruínas do convento, esculturas provavelmente entronizadas pelos frades quando se instalaram no morro da ermida, coincidindo com a época de ampliação dos anexos.



Figura 136 – Altares maneiristas do Convento de Nossa Senhora da Conceição de Itanhaém (SP). Da esquerda para direita: *São Francisco das Chagas* (Mestre de Angra. Século XVII), *Nossa Senhora do Amparo* (Mestre João Gonçalo Fernandes. c.1560) e *Santo Antônio* (Mestre de Angra. Século XVII). Foto: Rafael Schunk, 2010.



Figura 137 – Altar de *São Francisco das Chagas*. Século XVII. Convento de Nossa Senhora da Conceição de Itanhaém (SP). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 138 – Altar de *Santo Antônio*. Século XVII. Convento de Nossa Senhora da Conceição de Itanhaém (SP). Foto: Rafael Schunk, 2010.



Figura 139 – Mestre de Angra dos Reis: imagem retabular de *São Francisco das Chagas*. Século XVII. Terracota policromada, 150 cm de altura. Convento de Itanhaém (SP). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 140 – Mestre de Angra dos Reis: imagem retabular de *Santo Antônio*. Século XVII. Terracota policromada, 150 cm de altura. Convento de Itanhaém (SP). Foto: Rafael Schunk, 2010.



Figura 141* – Mestre de Angra dos Reis: *Santa Clara*. Século XVII. Terracota, 85 cm de altura.

Figura 142* – Mestre de Angra dos Reis: *São Francisco de Assis*. Século XVII. Terracota, 100 cm de altura.

Figura 143* – Mestre de Angra dos Reis: *Santa Isabel*. Século XVII. Terracota, 85 cm de altura.

Figura 144* – Mestre de Angra dos Reis: *São Domingos*. Século XVII. Terracota, 100 cm de altura.

(*) Imagens desenterradas na Igreja Matriz de Santana em Itanhaém (SP). Feitas originalmente para o claustro do Convento de Nossa Senhora da Conceição dessa cidade. Pesquisa e atribuição d. Clemente Maria da Silva-Nigra. Fotos: Rafael Schunk, 2010.



Figura 145 – Ruínas do Convento de Nossa Senhora da Conceição de Itanhaém, 1654: nicho.*

Figura 146 – Nicho na entrada do Convento de Nossa Senhora da Conceição de Itanhaém.*

Figura 147 – Nicho nas ruínas da capela do claustro no Convento de Itanhaém.*

Figura 148 – Nicho no claustro do Convento de Itanhaém.*

(*) Espaços destinados a imagens do Mestre de Angra: *Santa Clara*, *São Francisco de Assis*, *Santa Isabel* ou *São Domingos*. Fotos: Rafael Schunk, 2010.

O litoral paulista foi um dos principais sítios históricos e área de influência do artista de Angra, mestre especialista na confecção de bustos relicários. Depois do conjunto pertencente à Catedral da Bahia e da produção deixada por frei Agostinho da Piedade no Nordeste, sucedem-se as peças do Mestre de Angra como as mais importantes desse gênero elaboradas no país.

O culto às relíquias, inicialmente incentivado em Salvador, logo se propagaria na primitiva São Paulo, com atuação das mãos qualificadas do artista de Angra.

Deixando os conventos do litoral paulista rumo ao planalto, encontramos diversas casas e templos administrados pelos irmãos franciscanos na Vila de Piratininga. Essas igrejas notabilizaram-se por conter importantes relicários de santos, muitos deles modelados pelo Mestre de Angra dos Reis. Por meio do testamento de Afonso Sardinha, sabemos que desde o final do século XVI funcionavam em São Paulo as confrarias do Santíssimo Sacramento e Nossa Senhora do Rosário, além de três ermidas: Nossa Senhora da Luz no Guarepe, Santo Antônio e São Bento, as igrejas do Carmo e do Colégio dos Jesuítas. Mesmo com todo o primitivismo da terra, em tempos tão remotos, se realizavam cerimônias sacro-profanas. No início do século XVII a igreja do Pátio do Colégio dispunha de numerosas e preciosas relíquias: Santos Tebanos e um pedaço do Santo Lenho incrustado em resplendor de prata dourada.

Os mais antigos relicários de meio corpo paulistas são obras atribuídas, neste estudo, ao Mestre de Angra e se espalharão entre as ordens religiosas do litoral ao planalto. Os bustos e imagens produzidos pelo grande escultor seiscentista na sua permanência em Piratininga foram repartidos no decorrer dos anos entre franciscanos, beneditinos e colecionadores.

Os frades franciscanos chegaram à Vila de Piratininga por volta de 1639, sendo acolhidos na antiga Igreja de Santo Antônio, posteriormente transferindo-se para o atual sítio histórico. Frei Francisco dos Santos, do convento carioca, foi nomeado para a fundação do complexo de São Francisco, inaugurado em 1647.

Por meio do incomparável cronista da Pauliceia de antigamente, Antônio Egydio Martins (1860-1922) e seus artigos publicados por muitos anos no *Diário Popular* sobre São Paulo antigo, subsiste um extenso manancial de informações da cidade velha, do qual extraímos alguns trechos a respeito da história franciscana nos campos paulistanos.

A fundação do Convento de São Francisco foi autorizada através do alvará de 29 de novembro de 1624. O custódio frei Manuel de Santa Maria examinou os locais mais apropriados e os recursos disponibilizados pelos moradores.

Frei Santa Maria, retornando à Bahia, reuniu, em 6 de agosto de 1639, os religiosos franciscanos lá residentes, decidindo a fundação do convento paulis-

tano. Foi designado a frei Francisco dos Santos o cargo de prelado fundador desse recolhimento, chegando ao litoral santista em 25 de janeiro de 1640, acompanhado de frei Salvador do Nascimento, frei Manuel dos Mártires, frei João da Luz, frei Pedro da Piedade, e os irmãos leigos Simão Salvador e José de Santo Antônio. Provavelmente, frei Francisco dos Santos estava acompanhado do Mestre de Angra dos Reis, seu discípulo mais importante; teriam pela frente a missão de produzir um extenso conjunto de imagens e bustos relicários para seu novo santuário. Os frades e irmãos leigos foram acolhidos na ermida de Santo Antônio, na então Vila de São Paulo, praticando ofícios divinos até que, em 17 de abril de 1640, passaram para uma casa anexa à ermida, edificada com a ajuda dos habitantes do povoado (Martins, 2003, p.125).

Em 1643, com a vinda de frei Francisco das Neves a São Paulo e não achando conveniente a instalação do convento próximo da Igreja de Santo Antônio situado na rua Direita, frei Francisco dos Santos ordenou a construção e transferência para o segundo edifício no atual promontório, um dos vértices que compõem o triângulo histórico de São Paulo. A construção do convento e da igreja parece-nos que foi iniciada apenas em 1644, porque a expulsão, em 1640, dos padres da Companhia de Jesus, então residentes na vila, resultou em muitas questões políticas, perturbações do sossego e da ordem pública, tendo-se envolvido nelas frei Francisco dos Santos, que fora acusado pelos jesuítas de haver feito causa comum com o povo de São Paulo e Senado da Câmara, paralisando as obras até 1644 (idem, p.125-6).

Por decreto de lei, em 11 de agosto de 1827, as salas térreas do antigo conjunto conventual, de proporções monumentais, passaram a abrigar as aulas da Faculdade de Direito e também da Escola Prática de Comércio, fundada em 1º de junho de 1902 (atual Escola de Comércio Álvares Penteado, transferida posteriormente para um prédio nas imediações). Nas célebres arcadas do edifício passaram notórios sacerdotes e importantes personagens da história política e cultural do país, estudantes que se tornaram presidentes, poetas e até religiosos santificados, como nos recordam os valiosos textos de Egydio Martins: “o Convento de São Francisco desta Cidade teve a glória de abrigar, em seu seio, por muitos anos, o mais notável orador sagrado brasileiro, Frei Francisco do Monte Alverne – em 1836, sobreveio-lhe a cegueira e faleceu em 1857 – havendo sido o último guardião do convento Frei José de Santa Delfina, o qual por ordem do padre provincial, fez entrega dele, em princípios de 1828, ao General José Arouche de Toledo Rendon, primeiro diretor da Faculdade de Direito, falecido a 26 de junho de 1834, na idade de 78 anos. [...] também residiram no mesmo convento Frei Antonio de Santana Galvão, fundador do Recolhimento de Nossa Senhora da Luz e falecido a 23 de dezembro de 1822; e Frei Lucas José da Purifi-

cação, os quais, pela austeridade de sua vida e alguns fatos quase milagrosos, são venerados até hoje como santos, havendo os mesmos religiosos franciscanos, que eram naturais de Guaratinguetá, desempenhado o cargo de capelães do referido Recolhimento da Luz” (ibidem, p.126).

No processo devastador de modernização da cidade de São Paulo, a Igreja de São Francisco e Ordem Terceira da Penitência perderam seu anexo conventual, demolido no começo do século XX para abrigar um prédio de linhas ecléticas do atual curso de Direito da Universidade de São Paulo (USP). Contudo, os religiosos conseguiram preservar em seus retábulos coloniais remanescentes cinco bustos relicários perfeitamente identificados no programa estético do Mestre de Angra: *São Luiz de Tolosa*, *São Luis Bispo*, *São Benevenuto*, *Santo Papa Pio* e *São Gregório Magno*, alguns apresentando báculos de prata inseridos no barro cozido e dourado; peças que remontam à instalação do primeiro claustro.



Figura 149 – Igreja do Convento de São Francisco de Assis e Ordem Terceira da Penitência da cidade de São Paulo. Foto: Rafael Schunk, 2010.

Provavelmente acompanhando o prelado fundador frei Francisco dos Santos estaria o Mestre de Angra, encarregado da tarefa de confeccionar o conjunto imaginário e bustos relicários desse primitivo recolhimento e que ainda na atualidade podemos admirar com todo o seu esplendor remanescente.

Do convento paulistano provêm bustos relicários de mártires femininas contendo esgrafitos em ouro, dos quais se destacam duas importantes peças icono-

gráficas elaboradas por nosso misterioso escultor: *Santa Inês* e *Santa Apolônia*, ambas adquiridas por um colecionador da capital. A partir desse recinto, os frades levaram obras para outros templos no decorrer dos anos, como a Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, que cultuava o celebrado busto relicário de *Santa Úrsula*, trabalho fundamental no processo de identificação do santeiro de Angra e uma de suas obras-primas; imagem conservada em coleção particular e que compunha primitivamente a coleção de relíquias do Convento de São Francisco. Esse ícone é referência nos estudos comparativos do resgate da produção do artista. Outros três relicários também se destacam na cidade de São Paulo: dois *Santos Bispos*, preservados no mosteiro dos beneditinos da capital, e um vulto de *Santa Engrácia*, conservado em acervo particular. Uma imponente imagem atribuída ao Mestre é o relicário da *Santa Doutora*, resgatada no vale do rio Paraíba do Sul. Nessa região, os irmãos construíram, a partir de 1674, a casa conventual de Santa Clara em Taubaté (SP).



Figura 150 – Mestre de Angra dos Reis: busto relicário de *São Benevenuto*. Século XVII. Terracota policromada e dourada, 63 cm de altura. Acervo da Igreja da Ordem Terceira da Penitência, São Paulo (SP). Foto: Acervo Rafael Schunk.

Figura 151 – Mestre de Angra dos Reis: busto relicário de *São Luís Bispo*. Século XVII. Terracota policromada e dourada, 63 cm altura. Acervo da Igreja da Ordem Terceira da Penitência, São Paulo (SP). Foto: Acervo Rafael Schunk.



Figura 152 – Mestre de Angra dos Reis: busto relicário de *Santo Papa Pio*. Século XVII. Terracota policromada e dourada, 51 cm de altura. Acervo da Igreja da Ordem Terceira da Penitência, São Paulo (SP). Foto: Acervo Rafael Schunk.

Figura 153 – Mestre de Angra dos Reis: busto relicário de *São Gregório Magno*. Século XVII. Terracota policromada e dourada, 51 cm de altura. Acervo da Igreja da Ordem Terceira da Penitência, São Paulo (SP). Foto: Acervo Rafael Schunk.



Figura 154 – Mestre de Angra dos Reis: busto relicário de *São Luiz de Tolosa – bispo franciscano*. Século XVII. Terracota policromada, 60 cm de altura. Acervo da Igreja do antigo Convento de São Francisco de Assis, São Paulo (SP). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 155 – Mestre de Angra dos Reis: busto relicário de *Santa Mártir*. Século XVII. Barro cozido. Coleção particular, São Paulo (SP). Foto: Cortesia Percival Tirapeli, 2012.



Figura 156 e 157 – Mestre de Angra dos Reis: bustos relicários de *Santa Apolônia* e *Santa Inês*. Coleções particulares, São Paulo (SP). Fotos: Mário de Andrade e Germano Graeser, arquivo do Iphan (SP), 1945.



Figura 158 – Mestre de Angra dos Reis: busto relicário de *Santa Úrsula*. Século XVII. Barro vermelho cozido e policromado, 62 cm de altura. Pesquisa e atribuição Carlos A. C. Lemos. Procedente da Igreja da Boa Morte, São Paulo (SP). Coleção particular, São Paulo (SP). Foto: Rafael Schunk, 2012.

Figura 159 – Mestre de Angra dos Reis: busto relicário de *Santa Engrácia*. Século XVII. Barro cozido policromado, 53 cm de altura. Procedente do antigo Mosteiro de São Bento paulistano demolido. Coleção particular, São Paulo (SP). Foto: Rafael Schunk, 2011.



Figura 160 – Mestre de Angra dos Reis: perfil lateral de *São Francisco recebendo as chagas do Cristo Seráfico*. Século XVII. Terracota vermelha policromada, 100 cm de altura. Acervo do Museu de Arte Sacra, São Paulo (SP). Foto: Rafael Schunk, 2011.

Figura 161 – Detalhes de perfurações e estilemas realizados pelo escultor angrense na imagem de *São Francisco recebendo as chagas do Cristo Seráfico*. Acervo do Museu de Arte Sacra, São Paulo (SP). Foto: Rafael Schunk, 2011.

No decorrer da pesquisa, deparamo-nos com uma grande descoberta, a monumental imagem de *São Francisco recebendo as chagas do Cristo Seráfico*, escultura proveniente da demolida Capela dos Aflitos, sob antiga custódia dos franciscanos, atualmente exposta no Museu de Arte Sacra de São Paulo. Provavelmente essa obra também pertenceu ao antigo Convento de São Francisco, talvez um dos seus primitivos oragos principais e que depois se dispersou ao longo da história, como tantas outras imagens e relicários migrados para outros templos e coleções particulares paulistanas.

Essa iconografia, das mais singulares no panorama nacional, trata-se de obra reconhecida e atribuída neste estudo ao Mestre de Angra dos Reis, trabalho diferenciado pela expressão, singeleza e qualidade, caracterizando uma obra fundamental de sua lavra, seguindo os tradicionais estilemas, perfurações e padrões estéticos do artista; junção de elementos formais e rudimentares que permeiam a criação peculiar desse gênio. Essa imagem é um dos maiores exemplares em barro cozido da imaginária paulista e nacional. *São Francisco das Chagas* recorda o milagre ocorrido no Monte Alverne em 1224, dois anos antes da morte do santo de Assis. Com um abraço fraternal, Francisco recebe do próprio Cristo os estigmas da Paixão. Nessa iconografia, é notável e ingênuo o sen-

tido narrativo concebido pelo artista. No Cristo Seráfico faltam as pontas das asas, que se fragmentaram. Provavelmente eram encaixes postiços devido à fragilidade do barro, pois no dorso da escultura existem quatro reentrâncias de secção pequena que deveriam ter como finalização esses complementos (Lemos, 1983, p.28).

Essa obra vem demonstrar peculiaridades técnicas na confecção de santos pelo escultor: alternância formal e popular, preocupação na representação dos rostos e liberdade na composição dos corpos, perfurações específicas, extração do barro nas partes inferiores, desidratando a matéria uniformemente no ato do cozimento.



Figura 162 – Mestre de Angra dos Reis: *São Francisco recebendo as chagas do Cristo Seráfico*. Século XVII. Terracota vermelha policromada, 100 cm de altura. Procedente da Capela dos Aflitos, sob antiga custódia dos franciscanos. É o provável orago do altar-mor do primitivo Convento de São Francisco de Assis de São Paulo (SP) e uma das obras-primas do escultor angrense. Acervo do Museu de Arte Sacra, São Paulo (SP). Foto: Rafael Schunk, 2011.

A parte oposta dessa composição traz a costumeira marca do santeiro franciscano angrense: a despreocupação com a finalização das asas, braços e mãos dos personagens. Apresenta base ocada até a cabeça da imagem e quatro furos retangulares nas costas.

Uma das últimas obras atribuídas ao santeiro de Angra identificadas nesta pesquisa localiza-se na região metropolitana oeste de São Paulo, conservada na Aldeia Jesuítica de Carapicuíba (SP) (palavra derivada do tupi e que significa *grotta larga* ou *grotta seca*). Constitui um dos únicos aldeamentos dos séculos XVI-XVII no Brasil que preservou seu aspecto primitivo original, contendo igreja, terreiro para festas e quadrilátero com aposentos outrora ocupados por religiosos e indígenas. No altar-mor da capela, encontra-se uma imagem de *Santa Catarina* em barro cozido, atual orago do povoado, que substituiu o primitivo dedicado a São João Batista. Embora com sucessivas camadas de pintura, tivemos a oportunidade de constatar o partido e a elegância característica da obra do Mestre de Angra: o tratamento das mechas de cabelos, orelhas, face, mãos, dobras de mangas e panejamentos robustos similares aos modelos descritos anteriormente, demonstrando uma intensa troca de imagens entre as ordens conventuais.



Figura 163 – Festa de Santa Catarina de Alexandria, largo da Aldeia de Carapicuíba (SP). Foto: Rafael Schunk, 2011.



Figura 164 – Capela de São João Batista e imagem de *Santa Catarina*, Carapicuíba (SP). Foto: Rafael Schunk, 2011.



Figura 165 – Mestre de Angra dos Reis: imagem de *Santa Catarina de Alexandria*. Século XVII. Terracota policromada. Acervo da Aldeia Jesuítica de Carapicuíba (SP). Foto: Rafael Schunk, 2011.



Figura 166 – Estilemas do Mestre de Angra – cabeças e cabelos: *São Francisco recebendo as chagas do Cristo Seráfico* [MAS, São Paulo (SP)], relicário de *Santa Úrsula* [coleção particular, São Paulo (SP)], relicário de *Santa Engrácia* [coleção particular, São Paulo (SP)], fragmento de *Nossa Senhora com o Menino Deus* [MAS, São Sebastião (SP)], fragmento do *Menino Deus* [MAS, São Sebastião (SP)], *Menino Jesus da Imagem de Santo Antônio* [Igreja do Convento de Nossa Senhora dos Anjos, Cabo Frio (RJ)] e *Menino Jesus* [Museu de Arte Religiosa e Tradicional de Cabo Frio (RJ)].



Figura 167. Estilemas do Mestre de Angra – orelhas: *São Francisco recebendo as chagas do Cristo Seráfico* [MAS, São Paulo (SP)], relicário de *Santo Antônio* [MAS, São Sebastião (SP)], relicário de *Santo Papa Pio, São Luiz de Tolosa e São Gregório Magno* [Igreja de São Francisco e Ordem Terceira da Penitência, São Paulo (SP)], imagem de *São Luiz de Tolosa* [Museu de Arte Religiosa e Tradicional de Cabo Frio (RJ)] e fragmento de *Nossa Senhora e o Menino Deus* [MAS, São Sebastião (SP)].



Figura 168 – Estilemas do Mestre de Angra – *dobras de mangas e relicários*: *Tronco de Frade* [Museu de Arte Religiosa e Tradicional de Cabo Frio (RJ)], *São Francisco das Chagas* e *Santo Antônio* [Convento de Nossa Senhora da Conceição de Itanhaém (SP)], *São Francisco recebendo as chagas do Cristo Seráfico* [MAS, São Paulo (SP)], relicário de *Santa Úrsula* [coleção particular, São Paulo (SP)] e relicário de *São Gregório Magno* [Igreja de São Francisco e Ordem Terceira da Penitência, São Paulo (SP)].



Figura 169 – Estilemas do Mestre de Angra – *evangelhos, palmas e mãos*: *Santo Antônio* e *São Luiz de Tolosa* [Museu de Arte Religiosa e Tradicional de Cabo Frio (RJ)], relicário de *Santa Úrsula* [coleção particular, São Paulo (SP)], imagem relicário de *Santo Bispo* [MAS, São Sebastião (SP)], relicário de *Santa Engrácia* [coleção particular, São Paulo (SP)] e relicário de *Santa Úrsula* [coleção particular, São Paulo (SP)].

Os santos franciscanos encomendados para os conventos e capelas nos arredores da atual cidade de São Paulo finalizam a produção do Mestre de Angra, misterioso e fascinante artista do rico panorama sacro-brasileiro, escultor revelado por meio de sua herança material que atuou da primeira metade do século XVII até aproximadamente 1680. Embora tenha sido identificado como santeiro do litoral fluminense, o maior conjunto de sua obra acha-se preservado no estado de São Paulo.

A respeito da peculiar direção estética desse franciscano, fruto de um momento histórico pioneiro e condições geográficas singulares, nossos especialistas lembram que quase toda a imaginária paulista dos séculos XVI e XVII era filiada ao que chamamos de um *ranço gótico*, pois a arte portuguesa, dos tempos do descobrimento até bem posteriormente, se atinha às tradições medievais. Na antiga capitania de São Vicente, os tradicionalismos perpetuaram na imaginária uma postura hierática típica da arte gótica, reminiscências das limitações da pedra com que eram elaboradas as peças europeias e repetida nas obras em madeira e terracota (Biezes & Lemos, 1979, p.15).

Mediante comparações, podemos dividir os trabalhos do escultor em dois períodos distintos: imagens e relicários litorâneos, mais antigos e de caráter monumental, idealizados para grandes altares em madeira ou nichos de pedra entre a faixa costeira de Cabo Frio e Angra até Parati, e de São Sebastião a Itanhaém, seguidos pelos bustos masculinos do planalto paulista, de estaturas menores e com detalhamentos em ouro, prata e esgrafito. Os sinais estilísticos encontrados frequentemente nas imagens estudadas no processo de resgate do artista foram:

- Cabeças: expressão serena, olhares achinesados, bocas e lábios pequenos, testas das santas às vezes ornadas por pingentes, cabelos sinuosos e estriados, barbas encaracoladas, narizes em ângulos retos.
- Membros: dedos afinados e unhas suavemente delineadas, pernas rígidas e pés em paralelo; os peitos dos relicários apresentam saliências circulares ou decorações com volutas e representação de pedrarias.
- Corpos: nota-se um atavismo gótico-renascentista, intercalando rigidez e erudição, perfeição nos detalhes, mas sem excessos no conjunto, aspecto formal simplificado, predominando a frontalidade.
- Panejamentos: vestes volumosas, mas contidas, atadas por cordões burilados e mangas dobradas.
- Partes opostas dos santos de corpo inteiro: algumas são maciças e outras cortadas em retângulo; por ficarem ocultas nos altares não apresentam detalhamentos.

- Costas dos bustos relicários: possuem geralmente formas intencionalmente inacabadas. Em sua maioria, são vazadas para facilitar o cozimento.
- Partes inferiores: peanha facetada octogonal ligada ao corpo da imagem, furada no seu interior em forma de cone.

As despojadas esculturas franciscanas, outrora ofuscadas pela exuberante produção das ordens jesuíta e beneditina estão passando por um processo de revisão, importância evidenciada no resgate do santeiro de Angra. O acervo de trabalhos remanescentes no litoral e planalto paulista no decorrer dos séculos XVI-XVII sob influência das oficinas conventuais representam as primeiras tradições sacras do país. Após uma longa peregrinação em mosteiros e coleções particulares, entre os estados de São Paulo e Rio de Janeiro, conseguimos identificar um grande número de obras desse gênio precursor da arte brasileira. O legado histórico e arqueológico revelado mediante catalogação da obra do Mestre de Angra dos Reis reúne significativo conjunto da imaginária fluminense e paulista. Contemporânea aos melhores artistas do primeiro período brasileiro, rivaliza com a produção dos grandes construtores da identidade nacional: os *figulus statuarius* frei Agostinho da Piedade e frei Agostinho de Jesus. Essa tríade compõe os maiores escultores do século XVII no país e abre caminho para os estudos sobre as origens da imaginária no Brasil.

Contexto histórico de Santana de Parnaíba: gênese da cultura bandeirista

Conforme o Tratado de Tordesilhas (1494), as grandes potências europeias do século XVI (Portugal e Espanha) dividiram o mundo por uma linha imaginária a partir de 370 léguas das ilhas de Cabo Verde, embora não explicasse qual delas seria tomada como ponto de referência. As terras que se situassem a oriente dessa linha pertenceriam a Portugal e a ocidente, ao reino de Castela (Espanha). As futuras negociações de Badajoz (1521) e Saragoça (1529) não definiram satisfatoriamente esses reais limites: “Na realidade esta indeterminação geográfica favorecia o interesse expansionista tanto de espanhóis como de portugueses” (Aguilar, 2002, p.11 apud Bogoni, 2008, p.21). Para os castelhanos, a linha de Tordesilhas passava por Cananeia; para os paulistas, por Buenos Aires.

No decorrer do século XVI, a costa brasileira tornou-se cenário recortado por missões religiosas e vilas provisórias. Assegurada a posse da terra, exaurido o pau-brasil e assentada a economia açucareira, surgem as primeiras representações de arte maneirista entre as regiões Nordeste e Sudeste. Do velho continente

vieram oficiais, arquitetos, mestres de obras, canteiros, pedreiros, pintores e entalhadores. Exemplo pioneiro foi a produção de mestre João Gonçalo Fernandes (c.1560), escultor português laico, que modelou algumas das mais antigas imagens sacras do país remanescentes nas ermidas primaciais do litoral de São Vicente. No início do período seiscentista, as ordens monásticas irão introduzir elementos formais por meio da atuação de frei Agostinho da Piedade em Salvador e do Mestre de Angra dos Reis, no Rio de Janeiro e São Paulo.

Podemos compreender como um dos princípios da formação cultural no Brasil Colônia o conflito entre o homem europeu e o nativo; adaptação, troca de conhecimentos, definindo a criação da arte nacional com a feição miscigenada e heterogênea que herdamos; encontro e síntese de mundos distintos: primeiramente índios e europeus, depois negros e imigrantes; transformando o universo americano. A ocupação do território brasileiro no período quinhentista é bem sintetizada pelo historiador padre Jaboatão, citado por Sérgio Buarque de Holanda: “[...] andavam os colonos arranhando as praias como caranguejos” (Jaboatão apud Holanda, 1995, p.132).

Precursores da interiorização do país foram os paulistas. Seu território começou ser colonizado poucos anos depois das conquistas. Desde os primeiros anos de ocupação, as terras da baixada santista se mostraram pouco férteis para a agricultura e o paredão da serra do Mar representava uma verdadeira muralha para a expansão econômica, obrigando os pioneiros a se embrenhar pela densa floresta tropical em busca de riquezas. As primeiras experiências no cultivo da cana-de-açúcar, a exemplo do Engenho de São Jorge dos Erasmos em Santos (SP), seriam substituídas pelo bandeirismo.³⁰

No Nordeste iriam predominar os canaviais e, em São Paulo, os deslocamentos de povos. A partir do planalto, os agrupamentos humanos começam a articular uma grande aventura geográfica e cultural, sem precedentes, marco divisor no processo de formação da sociedade brasileira. O encontro de jesuítas e colonizadores europeus com as populações nativas, embora tenha sido marcado

30. Oswaldo da Sylveira (1941), escrevendo sobre a influência espanhola na língua paulista dos Seiscentos, levanta pioneiras indagações a respeito das hispanidades, como a palavra *abandamiento* e suas variações: *bandera* ou *abanderar*, se referindo à presença de castelhanos em São Paulo. Nos dicionários espanhóis, *abanderado* (de bandeira) indicava um oficial de infantaria que conduzia uma bandeira de regimento ou o nome que se dava aos senhores que detinham milícias às suas expensas. A tradução *abandearamento*, isto é, atividade de *abandear* consistia no alistamento de voluntários para guerra, para formação de tropas. As bandeiras paulistas eram organizadas com o intuito de investigar as riquezas minerais e aprisionar mão de obra indígena nos sertões a oeste do continente sul-americano, em desobediência ao Tratado de Tordesilhas (Sylveira, 1941, p.14).

por grandes dosagens de preconceitos e imposições, produziu uma mescla de culturas complexas e singulares no planalto paulista. Os indígenas contribuíram decisivamente com a habilidade física, o conhecimento da geografia, demarcação de rios e montanhas, transmissão oral e visual, alimentação e bens do cotidiano primordiais na decifração do sertão americano pelos sertanistas.

A Europa, no desenrolar das conquistas, deixaria de ser o centro do mundo e jamais poderia novamente pensar em sociedade sem considerar as culturas ameríndias. Os filhos e netos mamelucos de João Ramalho cresceram adaptados ao meio ambiente. Desde o começo, viviam entre eles portugueses, espanhóis, flamengos, franceses, mouros e judeus. A miscigenação tornou-se componente propulsor dessa singular história paulista: elo entre indígenas e europeus, frutos da original síntese e experiências do planalto. O isolamento da terra gerou uma combinação de informações: a europeia (tecnológica) e a indígena (técnicas de coleta, alimentação, cerâmica, orientação visual e sobrevivência no território). Seria um conjunto de manifestações culturais decorrentes de várias trocas de informações, mas também resultantes do distanciamento do litoral, centrando arte e arquitetura no improvisado, hibridismo, precariedade e mistura, produzindo originalidade. O barro se tornará um grande testemunho remanescente desse processo social: elo entre culturas milenares, presente em construções mouriscas, transplantadas da península Ibérica para o planalto paulista em imagens católicas de culto coletivo e terracotas ameríndias adaptadas aos objetos do cotidiano. Na extensa rota de viajantes entre sítios, fazendas ou estradas, os pousos e capelas serão os raros espaços de convívio social no sertanismo. Esse acervo de manifestações iria constituir uma cultura própria, seguindo os antigos caminhos peabirus, bem conhecidos por tupis e guaranis; longas estradas indígenas percorridas no interior desde tempos imemoriais, posteriormente utilizadas pelos bandeirantes, de Piratininga até o Paraguai. Nessas rotas seriam estabelecidos laços familiares entre portugueses e tupis, espanhóis e guaranis. Em poucas décadas, as riquezas dessa região, especialmente oriundas das minas de prata em Potosí, serão redistribuídas entre a América espanhola e a portuguesa. Essa singular característica tornou-se fundamental para a elaboração de monumentos religiosos e imagens no planalto paulista. O ciclo da prata seria para a arte seiscentista de São Paulo o que foi o ouro para o barroco mineiro no período subsequente, ambos veículos que proporcionaram o surgimento de obras artísticas de vulto.

O Peabiru não se constituía em uma única via, mas todo um sistema de transportes interligados a partir de Cananeia, São Vicente ou São Paulo. Em determinado ponto do planalto sul-brasileiro, próximo à atual cidade de Ponta Grossa (PR), essas vias se juntavam, cruzando as nascentes dos rios Tibaji, Ivaí e

Piquiri, percorrendo a margem direita do Iguazu até desembocar no rio Paraná. Depois do Paraná, o Peabiru levava até o rio Paraguai e findava na confluência deste com o Pilcomayo. Não se tratava de uma mera trilha, mas de estrada com aproximadamente oito palmos de largura, rodeada por uma erva que crescia quase meia vara de altura e mesmo quando se queimavam os campos, nascia a tal erva do mesmo modo (Caldeira, 2006, p.105).

O ponto final dessa rota era na foz do Pilcomayo, e não era por acaso: esse rio conduzia diretamente ao coração do império inca. Sua nascente fica a pouco mais de cinquenta quilômetros de Potosí. Em tempos anteriores aos europeus, essa geografia direcionava a uma lógica: estrada direta, atravessando povos tributários dos incas até chegar à região guarani e ao litoral atlântico. Com o fim dessa civilização, o fluxo se tornou diferente e em mão inversa (idem, p.105). Um dos primeiros estrangeiros a percorrer o Peabiru foi o português Aleixo Garcia, na década de 1520. Depois de passar pela atual região de Assunção, o grupo desse explorador não seguiu pelo Pilcomayo, desviando para o rio Paraguai, Chaco no Pantanal e o que seriam no futuro as terras de Santa Cruz de la Sierra, encontrando o sopé dos Andes. Esse caminho acabou sendo muito frequentado por aventureiros, inclusive o soldado-narrador Ulrich Schmidel, em 1553. Depois de dezoito anos andando nos vales paraguaios, empregou a via para retornar para São Vicente. Essa conhecida rota foi utilizada pouco depois por Ruy Díaz de Melgarejo, fundador da Ciudad Real del Guairá (1554), então pertencente à Coroa de Castela. Com duas possessões espanholas no vale do Paraná, Guairá e Vila Rica do Espírito Santo (1576), o Peabiru era uma via paraguaia durante o século XVI, do lado castelhano até São Paulo.

A partir de Buenos Aires, fundada em 1536 (e reconstruída em 1580), nascem vários povoados na região que viriam a ser as cidades no caminho da prata: Assunção (1537), Santiago del Estero (1553), Tucumán (1565), Santa Fé e Córdoba (1573), Santiago de Jerez (1580) e Salta (1582). Na cordilheira, temos Sucre (1538), Potosí (1545) e Santa Cruz de la Sierra (1557). Com a crescente expansão da economia, aumentavam as vias de comunicação entre os vilarejos fundados e o número de mestiços na região guarani. Após a reconstrução de Buenos Aires, surgem Concepción e Corrientes, no final da década de 1580. Concepción, fundada em 1585 por Hernandárias de Saavedra, localizava-se em um ponto estratégico de comunicação com o alto Peru e Assunção, no Paraguai. Santa Fé se tornaria um grande centro produtor de gado, abastecendo o mercado interno dessa macrorregião.

Especialmente Potosí exercerá um fascínio no imaginário de exploradores espanhóis e paulistas.

Segundo o historiador d. Bartolomé Arzans de Orsúa y Vela, escritor da história do lado castelhano da América do Sul, em um anoitecer de março de 1545, o pastor de lhamas conhecido como Hualca viu-se obrigado a pernoitar no local onde seu rebanho havia sido guiado, próximo a um alagadiço abaixo de uma montanha em forma de pão de açúcar. Não se tratava de local agradável; dormir ao relento no ermo dos Andes, terra estéril varrida por ventos gelados, a cinco mil metros de altitude, seria arriscar a vida. O índio recolheu palha e galhos de árvores, atirando-os ao fogo até render-se ao sono. Acordando na manhã seguinte, viu que o calor havia derretido a prata que a florava na terra, que corria em riquíssimos fios (ibidem, p.44).

Passados seis meses da descoberta, esse lugar isolado recebia forasteiros suficientes para fundar a cidade de Potosí, em 4 de dezembro de 1545. Os veios do metal eram extensos, atraindo a cobiça. Depois de um ano, a localidade contava com cerca de 2.500 pessoas. Em um censo promovido pelo vice-rei do Peru, Francisco de Toledo, no ano de 1573, contaram-se 120 mil pessoas apinhadas em torno do cerro. Tornou-se um dos maiores aglomerados urbanos do mundo na época, maior que grandes cidades da Europa no final do século XVI, como Amsterdã (sessenta mil), Sevilha (quarenta mil), Lisboa (cem mil) ou Roma (75 mil). Algumas poucas cidades, como Paris (cerca de duzentos mil habitantes), reuniam mais pessoas que aquele centro minerador. Além de enfrentar os rigores do clima, os garimpeiros trabalhavam em condições severas, convivendo com a morte, acidentes, fome, nevascas. As crianças não frutificavam e cada um se esquentava como podia. Os povos da montanha ensinaram aos ocidentais o uso do chá e folhas mascadas de coca como complemento da chicha (fermentado de típico milho), somando-se a destilados europeus. Por meio do regime da *encomienda*³¹ e da *mita*,³² os conquistadores espanhóis viabilizaram a exploração mineradora na região, mandando para lá de maneira forçada cerca de treze mil índios anualmente. Segundo o historiador Orsúa y Vela, a ingestão de bebidas alcoólicas somada a pendências financeiras entre soldados, mercadores e outros tratantes gerava certa rispidez no ânimo das ruas, de tal forma que derramamentos de sangue e costumes de ferir ou matar se tornaram corriqueiros na cidade.

Com tantos pontos negativos na vida local, também não faltaram pessoas interessadas em fazer fortuna. Aos poucos, a venda de mercadorias aos pródigos

31. *Encomienda*: o rei concedia temporariamente ao *encomendero* o direito de utilizar mão de obra indígena para explorar territórios da Coroa.

32. *Mita*: nome criado na América espanhola para designar os serviços prestados por determinados indígenas (*mitayos*), em minas ou fazendas, mediante sorteio feito por caciques. Era uma variante da *encomienda*.

mineradores se tornou comércio rentável, e a feira de Potosí ficou famosa. Gêneros vinham de todas as partes do mundo: sedas de Granada e Calábria, lãs da Inglaterra, roupas da Holanda, linho fino de Portugal, objetos de aço da Alemanha, papel de Gênova, pinturas e lâminas sagradas de Roma, cristais de Veneza, marfim e pedras preciosas da Índia, diamantes do Ceilão, perfumes árabes, especiarias de Goa e Málaca, negros de Angola e Cabo Verde, porcelana da China, pérolas do Panamá e matérias-primas das províncias da Nova Espanha. Depois de extraída a prata, cunhavam-se toscas moedas transformadas no dinheiro de maior uso na península Ibérica e no mundo.

Os pesos de prata espanhóis sustentavam o governo metropolitano, pagavam o comércio indiano e praticamente era a única coisa que os chineses aceitavam para trocar por seus produtos, uma vez que julgavam os objetos ocidentais inferiores.

Em pouco tempo, a cidade da prata criaria todo um cerimonial para ostentar sua riqueza: as festas públicas barrocas. Nestas, não faltavam desfiles de carros alegóricos expondo a moral e os costumes. Uma celebração realizada em 1607, na Imperial Vila de Potosí, reuniu algumas alegorias e recebeu a seguinte versão escrita por d. Bartolomé Orsúa y Vela:

entrou na praça uma grande pirâmide, toda esmaltada de várias cores. Atrás dela entrou o grande cerro de Potosí, todo de prata, com muitas listras esmaltadas, e nelas muitos rubis, e ametistas que pareciam os veios; era muito grande e sobrepujava a pirâmide. Em cima do cerro, numa sela de prata dourada, estava um cavaleiro armado de finas e reluzentes armas e sobre elas vestiduras riquíssimas de tela de prata coalhada de pedras preciosas; na destra uma lança e na sinistra um escudo. [...] Quando [*o carro*] chegou na metade da praça abriu-se a pirâmide por quatro partes, de forma que se pôde ver muito bem o que dentro havia, que eram as sete maravilhas tão celebradas do mundo, sendo uma delas a pirâmide entre as que houve no Egito; estava o sepulcro Máusolo, os muros da Babilônia, o Colosso de Rodes, a estátua de Júpiter, o Templo de Diana, o Ílion ou Alcazar troiano, todas feitas com grandes artificios de prata dourada e esmaltada. Atrás desta máquina, como já se disse, vinha o grande cerro de Potosí, maravilha do mundo feita não pela mão dos homens mas pelas do Criador. Em volta do cerro estava o mote que dizia: “Eu sim maravilha o mundo”. (Vela apud Caldeira, 2006, p.48-9)

Apenas cinco anos após os espanhóis tomarem conhecimento da rica montanha, os portugueses eram encontrados nessa região garimpando, beneficiando metais, exercendo ofícios em engenhos, carpintaria e principalmente comércio.

Em 1575, eram suficientes para batizar uma rua (Lusitana) e custear alguns altares da nova catedral, erguidas por várias nações. Nessa rua ergueram um obelisco de madeira com quatro figuras representando a virtude.

As relações econômicas e sociais experimentadas na Potosí plateresca alimentaram os sonhos e aventuras dos financiadores das bandeiras paulistas seiscentistas, expectativas e ambições saciadas apenas no século XVIII, com o apogeu da cultura mineira em Ouro Preto (MG), nossa metrópole barroca. Ao redor da prata encontramos manifestações culturais similares às que ocorreriam praticamente um século e meio depois nas alegorias da procissão do *Triunfo Eucarístico*, que representou de forma simbólica o ápice da mineração aurífera no Brasil, inaugurando a Matriz de Nossa Senhora do Pilar na antiga Vila Rica de Ouro Preto. O cortejo barroco que marcou a transladação do Santíssimo Sacramento da Igreja do Rosário dos Negros para a nova catedral é considerado a maior festa do período colonial brasileiro, um prelúdio do Carnaval. A festividade realizada em 24 de maio de 1733 é considerada uma das mais exuberantes ocorridas na América portuguesa e foi narrada pelo lisboeta Simões Ferreira Machado, que a tudo assistiu, perpetuando-a no livro *Triumpho Eucharístico*: exemplar da cristandade lusitana, publicado em 1734. O encontro de personagens sagrados e pagãos, greco-romanos e cristãos, santos, anjos, ninfas, corpos celestiais, mitos clássicos, cavaleiros, São Jorge e a serpente, quatro ventos (norte, sul, leste, oeste), alegorias da fama, realeza, andores, joias (de ouro, prata, diamantes, diamas, folheados, pedrarias), mascarados, coros e irmandades foram reunidos em uma triunfal procissão, um cafarnaum sacro e profano que marca o apogeu da cultura barroca no Brasil (Machado, 1734, p.37-125).

Ostentações de poder foram comuns entre os povos mineradores e anunciavam as relações mercantilistas do capitalismo moderno. Até o parco ouro encontrado no início da colonização paulista foi suficiente para manter certos luxos. As minas do Jaraguá, situadas em Pirituba, bairro na zona noroeste da cidade de São Paulo, dentre as primeiras descobertas no Brasil, tornaram Afonso Sardinha, nosso primeiro grande bandeirante, rico o suficiente para diversificar seus negócios. Em Iguape (SP), por exemplo, as mulheres mais abastadas costumavam adornar cabelos com ouro em pó, exibindo-os nas festas sociais.

Em 1580, ocorreu a unificação das coroas ibéricas por questão de sucessões dinásticas. Após o desaparecimento de d. Sebastião, monarca luso, na batalha de Alcácer-Quibir, Filipe II da Espanha tornou-se soberano de dois impérios. O governo dos reis filipinos duraria até 1640, sob a condição de não haver fusão de reinos, evoluindo separadamente, mas dirigidos por um único líder, administrador de duas Coroas e suas respectivas colônias. Esse período favoreceu o surgimento de numerosos povoados no planalto paulista e a expansão de rotas

comerciais até a bacia platina. São Paulo, nos primeiros anos, recebeu numerosos espanhóis, fenômeno resultante da unificação das coroas ibéricas em 1580 e da série de navegações que passavam por São Vicente com destino ao rio da Prata. Todos se tornaram súditos de um único rei. A mistura de sangue castelhano resultou, segundo os historiadores, na gravidade e reserva reinante entre os primeiros paulistas, povo bilíngue e bastante diferenciado dos demais brasileiros, contendo sotaque especial e característico de falar pausado e mentalidade muito particular (Taunay, 2003, p.372).

Em meio às disputas por riquezas materiais, os inácianos formaram um grandioso império na América do Sul. Essa epopeia foi marcada por virtudes, mas também pela aculturação e dizimação do povo tupi-guarani.

Nos últimos momentos do século XVI, a maioria dos 105 jesuítas reunidos numa congregação em Lima, entre 19 e 27 de dezembro de 1600, tomaram importantes decisões, dentre as quais, a de enviar um procurador a Roma pedindo a divisão da área de trabalho. Nessa época, a província do Peru englobava uma grande região, estendendo-se pela Colômbia, Equador, Venezuela, Bolívia, Chile, Argentina, Uruguai, Paraguai e oeste brasileiro atuais. Até 1583, a região do rio da Prata, Tucumán e Paraguai não havia atraído religiosos, pois estes estavam concentrados em terras peruanas e bem atarefados com o desmonte do governo incaico.

O nome Paraguai é derivado do guarani³³ *paraquara* ou *pararaguái* e que significa “de um grande rio” ou, na definição do missionário padre Antonio Ruiz de Montoya, “*Paragua, Corona de plumas*” (Montoya, 1892, p.16). Era um extenso território que integrava o Vice-Reino do Peru. Seus primeiros exploradores chegaram no começo do século XVI. A fundação de Assunção, atribuída a Juan de Ayolas (1493-1538), ocorreu em 15 de agosto de 1537, época em que acampou no local antes de seguir para sua última expedição até o Itatim (atual Mato Grosso do Sul), onde desapareceu. Juan de Salazar y Espinoza de los Monteros foi enviado à procura de Ayolas, instalando o *Fuerte de Nossa Senhora de la Asunción*, convertido em cidade com a criação do Cabildo, em 16 de setembro de 1541. Das várias expedições espanholas ocorridas nessa região desde 1521, uma das mais conhecidas foi liderada por Alvarez Nunes Cabeza de Vaca (1492-1560), partindo da ilha de Santa Catarina, litoral brasileiro, no ano de 1541, que alcançou posteriormente a foz do rio Iguaçu e Assunção (Cabeza de Vaca, 1999 apud Bogoni, 2008, p.23). Nesse ano, toma posse simbolicamente do rio Paraná

33. A palavra “guarani” significa “guerreiro” em um sentido de “homens verdadeiros” relacionando-se a atitude bélica dessa nação e sua rivalidade na caça e pesca (Assis, 2000, p.19; Lugon, 1968, p.24 apud Bogoni, 2008, p.31).

em nome do rei da Espanha. Em 1554, o governador paraguaio envia oitenta homens para explorar a via fluvial. Às suas margens, eles fundam a primeira vila no atual território paranaense, com o nome de Ontiveros (1554), próxima da foz do rio Ivaí. Em 1556, o capitão Ruy Dias de Melgarejo transfere a povoação para as proximidades da foz do rio Piquiri, denominando-a Cidade Real de Guairá (com aproximadamente cinquenta famílias). Em 1579, esse mesmo capitão funda, às margens do rio Corumbataí, Vila Rica do Espírito Santo (núcleo de aproximadamente 150 famílias e mais de duzentos mil nativos ao redor). Esse nome tem origem nos cristais de rocha (ágata) encontrados na região, os quais os espanhóis acreditavam ser de grande valor. Esses núcleos se tornaram grandes centros escravagistas de índios (Bogoni, 2008, p.86).

A primeira diocese do Paraguai foi criada em Assunção, no ano de 1556, seguida por Córdoba de Tucumán, em 1570. A obra missionária inicial nesse trecho dependeu quase totalmente de um grupo enviado do Brasil, por solicitação do bispo-comerciante Francisco Vitória. Este, por sua vez, reclamava da carência de missionários, assistência religiosa aos espanhóis e pacificação de nativos. O grupo da província do Brasil era composto por Manuel Ortega (português), João Saloni (catalão), Esteban de Grã (português), Thomas Fields (irlandês) e Leonardo Armínio (italiano). Esses padres chegaram a Buenos Aires em janeiro de 1587, dirigindo-se em abril para Tucumán, onde se juntaram a dois jesuítas do Peru que se encontravam na região desde 1585, os primeiros a passar por esses territórios distantes, idos nem tanto para pregar, mas principalmente cumprindo ordens para *não confundirem as empresas de espanhóis e portugueses* (Leite apud Caldeira, 2006, p.170).

Na última década do século XVI, uma economia mercantil se mostrava avançando no vale do Paraguai pelas crescentes trocas de produtos com Potosí. Além de açúcar, vinho, gado, charque, surge um promissor produto: a erva-mate, nativa da região de Maracaju (hoje território situado no sul de Mato Grosso), que era empregada pelos guaranis como estimulante e moderador de apetite nas longas distâncias percorridas na selva. Após a descoberta desses efeitos, a erva passou a ser importada pelos mineiros de Potosí que se aventuravam nos túneis do cerro gelado.

Nas terras devolutas e isoladas da planície paraguaia, três religiosos da província brasileira decidiram ficar, pois dominavam a língua geral. Mudaram-se para Assunção em 1588 e apenas em 1594 receberam o primeiro companheiro espanhol. O trabalho missionário castelhano era diverso do português, pois existiam cidades estabelecidas no extinto império inca que foram transformadas em paróquias.

No centro do continente, a situação era diferente: as missões temporais acompanhavam os povos errantes por vários meses; iam de uma comarca a outra, distribuindo sacramentos ou seguindo governadores nas chamadas entradas. Por essa época, os espanhóis não realizavam aldeamentos com nativos nômades. Na cidade de Assunção, os jesuítas Saloni e Manuel Ortega introduzem uma novidade na região, mas que era comum no Brasil: chefiando missões mata adentro, apenas acompanhados por índios, causaram espanto e admiração dos locais, que passaram a pedir a vinda de mais religiosos (idem, p.171).

A origem das reduções missioneiras provém da atuação do governador paraguaio Hernán Arias de Saavedra (conhecido popularmente como Hernandárias), solicitando em 1603, ao Conselho das Índias e ao rei da Espanha, o envio de jesuítas para a região. Reunindo os prelados, pretendia expandir a evangelização nativa e promulgar leis que proibissem sua escravidão.

A primeira sede provincial dos inacianos no Paraguai foi instalada em Assunção e seu primeiro designado foi padre Diego de Torres Bollo, no ano de 1604. Chegou ao rio da Prata em 1607, com treze jesuítas e a determinação de se deslocarem ao Paraná, Guairá e região dos Guaicurus. Foi a esse religioso que o jovem Antonio Ruiz de Montoya, conhecido posteriormente como o *Apóstolo dos Guaranis*, manifestou o desejo de atuar no processo missionário entre os índios.³⁴

34. Antônio Ruiz de Montoya (1585-1652) nasceu em 13 de junho de 1585 em La Ciudad de Los Reyes (Lima), Peru, proveniente de família burguesa. Em 1612, o jovem missionário parte para a região do Prata, participando da implantação de numerosas reduções. Em 1620, foi nomeado auxiliar do superior das missões no Guairá e, em 1637, é eleito superior de todas as missões, cargo desempenhado por longos anos. A ele devemos as instalações de numerosos povoados, posteriormente desaparecidos nas selvas do Paraná: São Francisco Xavier (Tayati, provavelmente entre as atuais cidades de Santa Cecília do Pavão, Irerê e Londrina, 1622), Nossa Senhora da Encarnação (Nautingui, no posto conhecido como Itapuá, imediações da atual cidade de Telêmaco Borba, 1625), São José (Tucuti, possivelmente próximo a Bela Vista do Paraíso e Sertanópolis, 1625), São Miguel (Ibiangui, perto do município de Laranjeiras, a noroeste de Castro, 1627), São Paulo (Iñieay, em local não identificado, 1627), Santo Antônio (Biticoy, provável região de Ivaiporã, Grandes Rios e Manoel Ribas, 1627), São Pedro e Nossa Senhora da Conceição (Gualacos, 1627-1628), Sete Arcanjos (às margens do rio Ivaí e afluentes, 1627), São Tomé e redução de Jesus Maria (provavelmente próximos dos portos de Planaltina e São Carlos do Ivaí, às margens do rio Ivaí, 1628). Seu nome está ligado à história da Argentina e do Paraguai; considerado herói na sua ordem, é tido como santo pelo povo. No Peru, uma das principais universidades do país chama-se Universidad Padre Antonio Ruiz de Montoya, constando homenagens também em instituições no Paraguai e na Argentina. Gozava de tal prestígio entre os guaranis que, após sua morte, um grupo foi buscar seus restos mortais em Lima, sepultando-o na redução de Nossa Senhora de Loreto, Argentina. Montoya deixou registrados em livros os primórdios da colonização na província do Guairá, parte do atual norte e noroeste do Paraná, preservando em nossa memória elementos historiográficos e linguísticos do povo guarani. Sua

As primeiras missões foram instaladas por volta de 1609, nas regiões de Itatim (sul de Mato Grosso), Guairá (oeste do Paraná) e depois no Tape (Rio Grande do Sul). Foram 54 reduções, feitas inicialmente de barro, palha e madeira. Povoaram uma zona estratégica, por onde se beneficiava e escoava a prata de Potosí. Aos poucos, o metal era extraviado e fundido nas missões.

Em 29 de dezembro de 1609, os padres Marciel Lorenzana e Francisco de San Martin fundam a redução de San Ignacio de Guazu, proximidades de Assunção, a primeira em território guarani. Depois a transferiram para outro lugar, por causa de doenças contagiosas, que dizimaram parte dos nativos e dispersaram os sobreviventes. Porém, a redução de Nossa Senhora de Loreto, fundada em julho de 1610 nas proximidades da foz do rio Pirapó, é considerada o berço das reduções guaraníticas, seguida por Santo Inácio de Ipãumbuçu (Cervantes, p.3 apud Bogoni, 2008, p.24).

O processo de conversão foi organizado inicialmente com a chegada de padres jesuítas de origem italiana, dentre os quais Simão Masseta e José Cataldino, responsáveis pelos primeiros acampamentos na região do Guairá, em 1610. A evangelização no Paraná espanhol era realizada dentro de uma política religiosa de “descubrimiento, población e pacificación” estabelecida pelo rei Filipe II em 1573 a todas as Índias Ocidentais (Aguilar, 2002, p.26 apud Bogoni, 2008, p.13).

Posteriormente, com a vinda de mais religiosos, dentre os quais o jovem Antonio Ruiz de Montoya em 1612, implantaram treze aglomerados contendo mais de uma centena de milhares de ameríndios.

As lendas e riquezas do México e Peru motivavam cada vez mais incursões de bandeirantes provenientes de São Paulo até a bacia platina. Embora sem encontrar ouro ou pedras preciosas, não retornavam com as mãos vazias, apresando

obra mais relevante é: *Conquista espiritual feita pelos religiosos da Companhia de Jesus nas províncias do Paraguai, Paraná, Uruguai e Tape*, publicada na Espanha em 1639, de caráter etnográfico. Constitui, na atualidade, uma das principais fontes de conhecimento sobre a missiologia jesuítica, o bandeirismo e a Antropologia Indigenista a respeito das reduções no Paraguai, Paraná, Mato Grosso, Argentina, Rio Grande do Sul e Uruguai. É uma obra lítero-histórica rara, quase inacessível aos leitores atuais. A primeira publicação de 1639 ocorreu em Madri e uma reedição em Bilbao, Espanha (1892). Nesse livro encontramos detalhes daqueles tempos: a diversidade de animais e a floresta da América do Sul, beleza e eloquência da língua guarani, aspectos gramaticais, lexicográficos e catequéticos. Além desse livro, Montoya publicou mais três obras: *Tesoro de la lengua guarani* (1639), *Arte y vocabulario de la lengua guarani* (1640) e *Catecismo de la lengua guarani* (1640), além de artigos inéditos impressos postumamente, como o *Silex del Divino Amor* (1991). Esse religioso teve o cuidado de registrar para a posteridade a cultura guairena. Cita, por exemplo, os costumes dos caciques, penderes a uma tendência aristocrática, pois não se casavam com mulheres vulgares e apenas elegiam esposas dentro das principais famílias. Frequentemente eram dominados pelos pajés e praticavam a antropofagia. Quanto à religião, segundo Montoya, os guaranis não detinham ídolos (Bogoni, 2008, p.38-9).

mulheres, homens ou crianças guaranis, separando famílias, maridos, esposas, mães e filhos, comercializados como escravos aos colonos.

Segundo o historiador Dalton Sala, enquanto a missão,³⁵ teoricamente, era um ato de atração voluntária, reunindo indígenas em aldeamentos, como fez Anchieta em Peruíbe ou São Paulo, as reduções³⁶ representavam uma forma de sujeição ao Estado absolutista espanhol, empregando exércitos de índios reduzidos no combate a portugueses.

As riquezas desenvolvidas nesses territórios estavam isentas de tributação, estendendo o direito exclusivo dos padres de negociar os produtos agrícolas excedentes, concorrendo diretamente com os dos *encomenderos*. Isentos, poderiam vender mais barato, obtendo margem de lucro maior na transação (Caldeira, 2006, p.202).

Durante o governo de Hernandárias, ocorre a divisão do território paraguaio, com a criação da província de Buenos Aires (1617). O Paraguai, além de perder a zona marítima do estuário do rio da Prata, sentiu mais a perda do atual estado de Santa Catarina, onde se situava o estratégico porto de São Francisco de Ybiaza (fundado em 1538), local que permitia acesso do interior ao litoral atlântico. Mantiveram nessa época Assunção, Vila Rica do Espírito Santo e Cidade Real do Guairá.

O reinado de Filipe III permitiu a instalação de uma extensa rede física e áreas de suporte para as missões, como fazendas, ranchos e áreas têxteis, somando bens para o abastecimento dos colégios e possibilitando comércio de gado, mula, couro, erva-mate ou farinha produzida. Nas reduções, os índios eram desestimulados a manter velhas tradições de plantar apenas o necessário para consumo e gastar o excedente em festas coletivas. No fim de cada ciclo agrícola, parte da produção era armazenada, controlada e redistribuída pelos missionários.

Na terceira década do século XVII, a América era um território de variedades, onde diferentes interesses e finalidades se cruzavam. Os tempos em que a prata suportava necessidades diversas do tesouro real, da Companhia de Jesus, dos moradores, nativos e contrabandistas estavam findando no governo de Filipe IV. Potosí e suas 1.500 *almas* consumidoras não mais conseguiam saciar os apetites e sustentar o monumental déficit que o rei havia criado. A administração

35. Palavra proveniente do latim *missio*, significando encargo, ato de mandar ou ser mandado; era ainda, no passado clássico, a graça que concedia vida a um gladiador. As missões são características da ocupação ibérica (tanto portuguesa quanto espanhola) e utopia jesuítica da Contrarreforma na América Latina colonial, estendendo-se da bacia platina, Amazônia, costa do Pacífico, Califórnia até o Novo México.

36. Decorrente do latim *reductio*: ato de subjugar.

centralizadora e a política de guerra contra a Holanda, maior distribuidor do açúcar português, provocaram estragos em Lisboa, gerando a invasão de Salvador, com prejuízos que iam além das safras perdidas. A proximidade dos inácianos com o rei Filipe IV abria possibilidades de expansão da obra. Os antigos *encomenderos*, outrora beneficiados na apropriação de excedentes da produção indígena, encontravam dificuldades para sobreviver no mercado regional e competitivo das missões. Nesse panorama recessivo, decadente e centralizado, as condições não eram exatamente de igualdade. Os *encomenderos*, para cultivar o mesmo milho plantado pelos índios nas missões, deveriam pagar salários aos trabalhadores e impostos ao governo da Espanha. Eram responsáveis por defender o território, manter a Igreja, tradicionalmente ligada à hierarquia, e manter o governo paraguaio. Na outra extremidade, os inácianos recebiam e vendiam produtos com subsídios, isenção de impostos, sem obrigações salariais com os índios reduzidos. A balança desigual pesava para os *encomenderos*: com mais impostos e menos força de propaganda que os jesuítas, acabavam obrigados a produzir mais, explorando intensamente a mão de obra para custear a grande diferença dos custos fiscais. Restava-lhes a fama de escravagistas. Cada grama de prata beneficiada pelos *encomenderos* custava mais sofrimento dos índios, porém cada alfaia de prata que era produzida pelos jesuítas também vinha desse suor nativo (*idem*, p.282-3).

A construção do mundo bandeirante trilhou por contradições inerentes aos demais processos civilizatórios que a humanidade atravessou ao longo dos tempos, contendo elementos negativos e positivos, conquistas, destruição, sublimação, mas também expansão e trocas culturais; elevados à condição de heróis em São Paulo, aparecem como demônios na iconografia das reduções hispânicas. As histórias contadas sobre as incursões dos paulistas partiram de pontos de vista diferentes, em certos aspectos com colaboração dos historiadores brasileiros e, em outros, procedentes da propaganda jesuítica espanhola; similaridade foi observada nas disputas de poder entre *encomenderos versus* inácianos e índios paraguaios.

Do outro lado da fronteira, a modesta Piratininga começava a incomodar padres e castelhanos, que viam suas terras constantemente invadidas por mameucos. Nos primeiros anos, o vilarejo paulista era como uma fortificação murada de toscas e rudes taipas, semelhante a uma praça medieval. Celeiro de uma sociedade miscigenada e singular diante do panorama nacional, se tornará pioneira na formação da cultura brasileira. Voltando-se para o sertão, foi construindo uma estética particular distanciada de modelos portugueses vigentes na costa. Tornou-se um posto avançado da civilização e conquista do Brasil continental, primeiro marco para as entradas e bandeiras, expandindo a pátria pelas terras

centrais da América do Sul, alheia aos tratados e bulas papais. A Vila de São Paulo vivia uma atmosfera rústica imposta pelo distanciamento geográfico. A construção da igreja matriz se arrastou por longos sessenta anos após a fundação, adentrando o século XVII; na década de 1580 chovia na Casa de Câmara e Cadeia e, em 1583, um grave crime gerou a seguinte questão: onde trancafiar o criminoso se não havia cela? “Quanto ao luxo e conforto basta falar que, em 1620 a Câmara precisou desapropriar a cama de Gonçalo Pires para nela acomodar um ouvidor em visita na vila, pois: ‘quando não era num catre, ou mesmo no chão, o máximo que se conseguia era dormir em ‘redes de carijós’” (Toledo apud Caldeira, 2006, p.123).

Ao contrário do que imaginamos, o isolamento era relativo na São Paulo de Piratininga: ao se distanciar do litoral e colonizar o planalto, os pioneiros voltaram suas expectativas para a grande vastidão do interior continental, estabelecendo trocas culturais singulares. Era uma sociedade de viajantes.

Sérgio Buarque de Holanda assinala: “[...] a situação mudará de figura, e as fontes de vida do Brasil, do próprio Portugal metropolitano, se transferem para o sertão remoto que as bandeiras desbravaram. E não será talvez por mera coincidência se o primeiro passo definitivo para a travessia e exploração do continente africano foi dado naquele século [XVIII] por um filho de São Paulo e neto de mamelucos, Francisco José de Lacerda e Almeida” (Holanda, 1936, p.132).

Depois do patriarca João Ramalho, temos a família Afonso Sardinha, pai, e sobretudo filho, dentre as maiores personalidades da São Paulo quinhentista. O pai português encontrava-se, desde 1572, vereador em Piratininga. No ano de 1590, era juiz ordinário e, em 1592, detinha o supremo comando das forças da vila, motivando protestos na Câmara paulistana ciosa de sua autoridade e autonomia. Por essa época, antes de partir para a guerra no sertão, realiza um testamento reproduzido na íntegra pelo historiador Azevedo Marques, documento que nos oferece uma ideia do comércio paulista naqueles tempos distantes.

Afonso Sardinha negociava com o Reino, Angola, Buenos Aires, Rio de Janeiro e Bahia. Produzia e exportava muita marmelada. Da região do Prata, importava couros e lãs, vendia índios em Buenos Aires e, da África, importava grandes quantidades de escravos. Era uma espécie de banqueiro, emprestando dinheiro para santistas, vicentinos, paulistas e fluminenses; possuía latifúndios ao redor de São Paulo; era armador de navios e dos seus trapiches de açúcar a Fazenda Real pagava avultados direitos (Marques apud Taunay, 2003, p.366).

Mas a grande opulência da família foi resultado da indústria do ouro. Coube ao pai e, principalmente, ao filho iniciarem em 1597 a mineração do metal amarelo no Brasil por meio das lavras no pico do Jaraguá (São Paulo), em Voturuna, no distrito de Parnaíba, e em Jaguamimbaba, na Mantiqueira, em sociedade com

Clemente Álvares. Afonso Sardinha ainda vivia em 1615 e pôde presenciar a brilhante carreira de seu descendente, gerado do relacionamento com uma índia fora do casamento. O segundo Afonso Sardinha recebeu pequenas doações dos bens do pai, que legou a maior parte aos jesuítas e ao usufruto de sua mulher, com a qual não tivera prole. Mas Afonso Sardinha filho não precisou de apoio familiar. A ele, mais que a seu pai, se deve o início do movimento minerador, resultando na extração e fundição do primeiro ouro e ferro nacional. Dedicou também atenção para outros metais, como a prata e o aço, produzidos em seus fornos catalães rudimentares. Precursor dos bandeirantes, Afonso Sardinha é lembrado como um dos construtores da vastidão territorial do Brasil.

São Paulo, nos primeiros anos, recebeu numerosos espanhóis, fenômeno resultante da unificação das coroas ibéricas, em 1580, e da série de navegações que passavam por São Vicente com destino ao rio da Prata. Todos se tornaram súditos de um único rei.

Dos muitos hispânicos fixados no planalto, o mais celebrado foi Bartolomeu Bueno da Ribeira, alcunhado de o Sevilhano, vindo para Piratininga com seu pai Francisco Ramires, em 1571. De origem modesta, Bartolomeu casou-se com a filha de Salvador Pires, um dos homens mais prestigiados da vila. Seu filho, Amador Bueno da Ribeira, homem estimado pelo povo, chegou até a ser aclamado rei pelos paulistas em 1641, título que recusou, reconhecendo a soberania de d. João IV, monarca que restaurou o Estado português, marcando o fim da unificação peninsular. O espírito independente dos paulistas, desejosos de dar ao país um governo autônomo de brasileiros, corria precocemente nas terras do planalto. A linhagem de Bartolomeu Bueno gera sertanistas ilustres, a exemplo de seus homônimos, os dois Anhangueras, a quem devemos a incorporação de Goiás ao território nacional. E dele ainda descende o grande cronista beneditino dos primeiros tempos, frei Gaspar da Madre de Deus.

Outra personalidade de prestígio foi Salvador Pires, filho de João Pires, o Gago, emigrado com Martim Afonso de Sousa. Antigo morador de Santo André, era dono de muitos índios, localizados em sua fazenda em Patuaí, à margem do Tietê. Doava grandes somas de alqueires de trigo ao dízimo. Foi procurador da Câmara de São Paulo em 1563 e juiz, pela primeira vez, em 1573, exercendo grande influência social. Faleceu em 1592, desposando em segundas núpcias Mécia Fernandes ou Mécia Ussú, bisneta de Paquerobi e grande matriarca de uma vasta linhagem aliada aos Taques, tornando-se no século XVII rival da família dos Camargo, com a qual disputaram, várias vezes com armas, o domínio político da vila (Marques apud Taunay, 2003, p.372).

Segundo relato de Pedro Taques, em 1562 emigrara para São Vicente Antônio Preto, homem de influência e juiz ordinário da vila a partir de 1575. Veio

acompanhado dos filhos, dentre os quais, Manuel Preto, que se tornou um dos maiores caçadores de índios do seu tempo, devassando a região do Paraná até o Uruguai. Casado com Águeda Rodrigues, é fundador da Capela de Nossa Senhora do Ó (1580), erguida em uma fazenda onde trabalhavam cerca de mil índios escravizados, núcleo inicial do bairro da Freguesia do Ó, São Paulo (SP).

Cidadão não menos influente teria sido o português Domingos Luiz, o Carvoeiro. Cavaleiro professo da Ordem de Cristo, é fundador da Capela da Luz, local onde entronizou uma imagem de Nossa Senhora com o Menino Jesus (século XVI) que ainda pode ser admirada no Museu de Arte Sacra em São Paulo. Em uma escritura de 1594, aparece como proprietário de uma fileira de sobrados cobertos por telhas na frente da antiga matriz, construções civis dentre as primeiras a ter mais de um pavimento em Piratininga. Foi casado com uma bisneta de João Ramalho e, em segundas núpcias, com a europeia Branca Cabral. Por meio de seus filhos e principalmente dos genros, Amador Bueno e Jusepe de Camargo, contou com numerosa descendência. Faleceu em 1615.

A partir de 1580, os jesuítas completam sua fixação no planalto, formando 11 aldeamentos. Os inicianos recebem do capitão-mor da capitania a doação de duas grandes sesmarias ao redor da vila, que tinha como centro o Pátio do Colégio em Piratininga. Possuíam dez léguas em quadra (aproximadamente 3.600 quilômetros quadrados) cada uma: a oeste em Pinheiros, Embu, Itapeperica, Carapicuíba, Barueri, e a leste em São Miguel Arcanjo, Guarulhos, Itaquaquecetuba, Guararema e, mais adiante, terras em São José dos Campos.

Tietê acima, atravessando a velha aldeia anchietana da Conceição dos Guarus (atual Guarulhos), chegava-se às lavouras de João Pires, irmão de Salvador Pires e às terras de Brás Cubas. Um pouco mais adiante, no sítio de Bougy,³⁷ ao redor de Brás Cardoso se reuniam os primeiros casebres que iriam constituir, a partir de 1611, a segunda vila do planalto, Mogi das Cruzes.

Por meio dos registros de Pedro Taques e Silva Leme, temos uma lista de oficiais da governança paulistana do século XVI. Entre os muitos patronos do nosso povo, convém destacar nestas linhas o português Manuel Fernandes Ramos, natural de Moura no Algarve, escrivão da Câmara em 1564 e dono de uma chácara na região do Ibirapuera. Exerceu vários cargos no governo da Vila de São Paulo entre 1575 a 1589, ano do seu falecimento, participando dos primeiros encontros com os índios tamoios, tupiniquins e carijós, tendo seguido a bandeira de Jerônimo Leitão até Paranaguá em 1585.

Em 1561, Mem de Sá, terceiro governador-geral do Brasil, decide realizar uma expedição exploratória pelo vale do Anhembi (rio dos Inhambus ou Per-

37. *Bougi* ou *Boigi*: antigo nome da região de Mogi das Cruzes.

dizes), mais tarde conhecido como Tietê, com o intuito de procurar ouro e pedras preciosas. Desse grupo participou Manuel Fernandes Ramos, que, em determinado trecho da viagem, explorou as matas e corredeiras de uma região conhecida pelos índios com o nome de Parnaíba.³⁸ Em 1580, o então vereador da Câmara de São Paulo Manuel Fernandes Ramos recebeu uma sesmaria nessa área, famosa devido a um grande acidente geográfico no rio Tietê chamado de Cachoeira do Inferno, construindo uma capela em louvor a Santo Antônio e iniciando os preparativos para a instalação de uma fazenda.

O português Manuel Fernandes Ramos era natural da região de Moura, Portugal, e casado com Suzana Dias, filha de Lopo Dias, um pioneiro que emigrou com a frota de Martim Afonso de Sousa e se amasiou com uma das filhas de Tibiriçá. João Ramalho também foi casado com outra filha do cacique Tibiriçá e, por conseguinte, Suzana Dias era, por afinidade, sobrinha de Ramalho e neta de Tibiriçá, linhagem respeitada no meio social do planalto.

Provavelmente em 1578 nasce André Fernandes, filho primogênito de Manuel Fernandes e Suzana Dias. Ainda em 1588, apesar da saúde frágil, Manuel Fernandes Ramos continuava exercendo atividades como vereador na Câmara de São Paulo, falecendo em 1589. Após sua morte, as terras de Parnaíba foram transferidas por herança ao primogênito André Fernandes; pelo fato de este ser menor de idade, as terras passaram a ser administradas pela matriarca Suzana Dias. Nessa época, Belchior Dias Carneiro (um provável meio-irmão de Suzana) recebeu outra sesmaria em Parnaíba, passando a residir com Suzana Dias e André Fernandes na região. Conforme leis portuguesas e as Ordenações Filipinas, se André nasceu em 1578, em 1603 ocorreria sua maioridade, pois todo indivíduo tornava-se maior de idade aos 25 anos ou no momento de seu casamento, e receberia os usos e frutos da herança de seu pai Manuel Fernandes Ramos (Sala & Eleutério, 2007, p.12). André Fernandes casa-se com dona Antônia de Oliveira em data imprecisa, vinculando-se às famílias de Jerônimo Leitão e dos Mendes, todas de cristãos-novos. Ângela, uma das irmãs de André Fernandes, também se vincula a esse clã: “como nos assinala José Gonçalves Salvador, no seu *Os cristãos-novos, povoamento e conquista do solo brasileiro*, ‘[...] bastaria a família Fernandes para comprovar a enorme infiltração da seiva hebraica no corpo étnico desta capitania’” (Salvador apud Veltman, 1981, p.5).

38. Parnaíba, do tupi-guarani *Pan-n-ei-bo* significa “o grande rio ruim, difícil de navegar, lugar de muitas ilhas”, em alusão às lajes de pedra formadas abaixo das quedas do Tietê, hoje ocupadas pela Usina Edgard de Souza (Light), a primeira hidrelétrica construída na América Latina (1901).

Embora não declarada pelo padre Paulo Florêncio da Silveira Camargo, em sua *História de Santana de Parnaíba* (1971), a origem moura e judaica (Veltman, 1981, p.4) da cidade foi evidente nas uniões matrimoniais entre portugueses, índios e cristãos-novos, transparecendo na arquitetura bandeirista. Entre uma e outra fachada, os muxarabis (treliçados mouros) e bandeiras vazadas em meia-lua árabe indicavam as preferências secretas de antigos moradores.



Figura 170 – Bandeiras da cidade de Santana de Parnaíba (SP). Desenhos vazados nas portas das residências coloniais contendo alguns símbolos feitos por novos cristãos. Notar a “meia-lua” árabe envolta por volutas (foto central). Fotos: Rafael Schunk, 2011.



Figura 171 – Vista geral da cidade de Santana de Parnaíba (SP): núcleo que foi rival econômico e social de São Paulo no século XVII. Conserva o maior acervo de arquitetura bandeirista do país; construções dos séculos XVII, XVIII e XIX. Foto: Rafael Schunk, 2012.



Figura 172 – *Muxarabis* (treliçados) nas sacadas e janelas da cidade de Santana de Parnaíba (SP). Herança moura vinda com os portugueses para o Brasil. Fotos: Rafael Schunk, 2011.

Suzana Dias une-se em segundas núpcias a Belchior da Costa, do qual não teve filhos, o qual, em 1610, também recebe uma sesmaria na região de Parnaíba. Nessa oportunidade, a matrona bandeirante, representando a família dos Fernandes, doa um terreno na parte mais elevada do núcleo para a construção de uma capela em homenagem a Santana, substituindo a anterior dedicada a santo Antônio, arruinada na várzea do rio Tietê. Provavelmente consagrada em 26 de julho, data de comemoração da santa, a nova igreja marca o momento em que o arraial passa a ser conhecido como Santana de Parnaíba. Por volta de 1610, outro filho de Manuel Fernandes Ramos e Suzana Dias, o capitão Domingos Fernandes, e seu genro Cristóvão Diniz erguem uma ermida em honra a Nossa Senhora da Candelária no lugar conhecido como Outu-Guassu (grande catadupa ou salto), núcleo inicial da cidade de Itu. O capitão Baltasar Fernandes, também filho da matriarca, deixa Santana com seus genros e funda Sorocaba. A capela construída nessa região sob invocação de Nossa Senhora da Ponte foi posteriormente doada aos monges beneditinos de Parnaíba.

Detendo a posse de uma sinuosa via terrestre e fluvial margeada por corredeiras do velho Anhembi (Tietê), os membros da família Fernandes ficaram conhecidos como povoadores, dominando uma região propícia a emboscadas, apresamento indígena e por onde emanaram grandes rotas ao desconhecido sertão brasileiro.

Ao redor da igreja dedicada a Santana forma-se um povoado, o terceiro núcleo do planalto, depois de São Paulo (1560) e Mogi das Cruzes (1611), sendo elevado à categoria de vila em 14 de novembro de 1625.

Suzana Dias, grande matriarca paulista, conviveu com importantes personalidades da vida quinhentista. Ainda na infância, conheceu o padre José de An-

chietta, que foi um dos seus confessores. A fé cristã em Parnaíba faria dessa vila no século XVII, um importante centro religioso de intensa atividade artística. Em processo aberto entre 1621-1622, Suzana Dias depôs a favor das virtudes do padre José de Anchieta. Breve, mas precioso testemunho da matrona bandeirante: “conheceu muito bem o padre Anchieta e o teve por diretor espiritual, abrindo-lhe toda a consciência”. Conheceu-o antes do sacerdócio, narrando o seguinte trecho e que deve se referir ao ano de 1560, época em que se encontravam na Vila de Piratininga os padres Manuel da Nóbrega e Luiz de Grã: “sendo eu menina de poucos anos e indo à Igreja desta Vila de São Paulo, ouvi muitas vezes aos padres Luiz de Grã e Manuel da Nóbrega, outrora provinciais, que o Irmão José era santo e, contando alguns sonhos do irmão, afirmavam que eram revelações e que ele os dissimulava, dizendo que eram sonhos”. Nos conta mais: “sendo eu de 12 anos (1564) e estando enferma, desejei morrer consagrando a Deus minha virgindade, mas o padre José sem que ninguém eu o dissesse me falou nesse assunto que só podia saber através de uma revelação. Não fiz o voto” (Viotti apud Camargo, 1971, p.38).

O prestígio de Suzana Dias era uma exceção ao estado de subserviência ao qual as mulheres coloniais estavam submetidas no panorama brasileiro, demonstrando como foram originais as maneiras com que os paulistas se relacionavam. Afinal, com idas e vindas de homens sertão afora, eram as matriarcas paulistas que cuidavam dos filhos, administravam conflitos, propriedades e questões cotidianas. Por exemplo, a ata da municipalidade paulistana declara em 5 de agosto de 1593 a eleição do almotacel Antônio Roiz, investidura devida, em maior parte, à fama de sua sogra Suzana Dias, neta de Tibiriçá, filha de Lopo Dias, esposa de Manuel Fernandes Ramos, explorador dos sertões de Parnaíba, Itu e Sorocaba, e sogra do mineiro alemão Geraldo Betting, natural do ducado da Gueldria, enviado ao Brasil por d. Francisco de Sousa. É bem provável que dessas ligações prestigiosas vinha a melhor influência para fazer do modesto Antônio Roiz um almotacel de São Paulo no ano da graça de 1593, nada mais do que um genro de Suzana Dias (Taunay, apud Camargo, 1971, p.395).

A história de Santana de Parnaíba, uma das mais importantes vilas paulistas do século XVII, foi permeada de acontecimentos significativos para a memória nacional. Encravada em um ponto estratégico na margem esquerda do rio Tietê, distante 35 km a oeste da velha Piratininga, relaciona-se diretamente à instalação e defesa do planalto, local de entrada e saída das bandeiras pelas imprecisas fronteiras do Tratado de Tordesilhas. Cresceu com a descoberta de ouro e metais preciosos na serra de Ivaturuna, tornando-se, nas palavras de Azevedo Marques e Afonso Schmidt, a grande rival de São Paulo.

Foi uma das primeiras povoações brasileiras a se erguer sem muros ou obstáculos, sem preconceitos. Característica explicada por meio das pioneiras famílias que povoaram o local, constituídas por indígenas, matronas, brancos, cristãos-novos, bugres, as principais vítimas do preconceito social e religioso da época. Representou um momento novo no processo civilizatório do planalto, consolidando-se como sede do mundo familiar bandeirante, núcleo miscigenado, atraindo diversos aventureiros, mineradores e artistas, configurando-se como um dos mais significativos e originais centros culturais do Brasil antigo. Formada no primeiro século de conquista, fruto da migração de grupos pioneiros para a entrada do sertão, rivalizou em importância histórica e política com Piratininga na disputa pela hegemonia da capitania.

As entradas e bandeiras partiam e retornavam de Parnaíba, inaugurando uma fase áurea de conquistas, fluindo ideias e conhecimentos vindos das mais remotas regiões do mundo, trazidos de viagens e expedições que se embrenhavam pelo universo castelhano da antiga província do Guairá (atual estado do Paraná), Paraguai, Bolívia ou Peru. Antes da “febre” migratória de paulistas para Minas Gerais, a grande corrida ao Eldorado seguia desbravando as terras do Brasil central e meridional em princípios do século XVII rumo às riquezas peruanas. Santana estava geograficamente em um ponto estratégico dessas rotas.

De acordo com alguns indícios levantados por historiadores, temos uma prova dos primeiros tempos em que era viável um percurso de São Paulo até a cordilheira por dentro do continente. Em algum momento da segunda década do século XVII, o português Antônio Castanho decidiu deixar a sua casa. Casado com Catarina de Almeida, foi senhor de capela em Tomar e, migrado para o Brasil, vivia às margens do Tietê, abaixo da grande Cachoeira do Inferno, no ponto em que começava a se formar um aglomerado ao redor da residência da bugra Suzana Dias e da maioria de seus dezessete filhos do primeiro casamento e enteados, filhos do segundo marido que se mudou com seus descendentes para a casa da mulher, como faziam tradicionalmente os tupis. Castanho e sua esposa cultivavam um pomar de frutas da Europa, que se tornou uma atração do lugar, composto por um grande número de nogueiras, das primeiras a existir naquela capitania. Mas logo a agricultura de ares europeus pareceu insuficiente para o produtor; seduzido pela ideia de penetrar nos sertões paraguaios até o Peru, como fizeram tantos outros paulistas, percorrendo os caminhos da prata, minério que foi muito abundante em São Paulo e Parnaíba. Antônio Castanho decidiu chegar ao Peru utilizando um caminho alternativo, sem atravessar a rota de Buenos Aires. Infelizmente, chegando lá, permaneceu vivo por pouco tempo. Em 9 de setembro de 1622, o padre Lourenço de Mendonça, “cura beneficiado deste assento de Minas de Potosí”, assinou o atestado de óbito no qual o enterrava

pessoalmente na igreja dessa localidade. Um enterro em chão de igreja era benefício para pessoas importantes, realizado por benevolência ou dinheiro; no caso do português Lourenço de Mendonça, personagem influente e membro da Inquisição de Potosí, ambas as hipóteses seriam compatíveis. Ele ocupava um alto posto da hierarquia eclesiástica espanhola mantendo relações com políticos e mineradores ricos da cidade da prata. Comissário do Santo Ofício, volta e meia era acusado de proteger seus compatriotas enriquecidos, os quais favorecia e ajudava. Provavelmente Antônio Castanho, para ser sepultado na igreja, conseguiu meios para pagar e receber esse tratamento. O que conquistou por lá provavelmente foi encaminhado juntamente com seu inventário de 31 de agosto de 1624, prova de uma segunda travessia Potosí-São Paulo. Conforme o linhagista Pedro Taques, a prata chegou aos seus familiares, porém o inventário ocultou esse assunto, mostrando bens modestos (20\$180 réis); um dos itens mais valiosos era um tacho de cobre avaliado em dois mil réis (Verdugo apud Caldeira, 2006, p.305-6).

Independente do registro da prata, esse inventário deixou evidente que existia fluxo de pessoas tentando enriquecimento em viagens pela fronteira, desrespeitando os estritos termos legais, de um lado e outro. Parnaíba vai aos poucos recebendo e exportando produtos resultantes de extensas rotas comerciais. Sociedade formada em um importante cruzamento do país, “é muito difícil encontrar uma expedição de defesa, penetração, reconhecimento ou conquista que, partindo do planalto de Piratininga, não tenha tido presença e a contribuição dos bandeirantes de Parnaíba” (Sala & Eleutério, 2007, p.13).

Segundo o olhar dos historiadores Benedicto Calixto de Jesus e Jorge Caldeira, as perspectivas econômicas dessa região receberam um caráter político a partir da ação de um aventureiro: Fernão Vieira Tavares. Emigrado para São Paulo em 1620, trazia uma carta do marquês de Cascais, Pero Lopes de Sousa, nomeando-o capitão-mor de São Vicente. Além do título, por muitos considerado duvidoso, Tavares tinha dinheiro suficiente para arrastar por longos anos disputas judiciais e políticas relacionadas às atribuições inerentes ao cargo confiado. Como representante do herdeiro da devoluta capitania de Santo Amaro (1534), vizinha aos vicentinos, Fernão Vieira Tavares receberia vários poderes, como distribuição de títulos da terra em subconcessão do território original feito pelo rei, nomeando ouvidores, presidindo eleições nas vilas, criando novos povoados, nomeando tabeliães e forças militares, recolhendo impostos e repassando um percentual ao donatário.

No momento em que Fernão Tavares inicia sua empreitada, a administração de São Vicente estava nas mãos do governador Martim de Sá (sobrinho-neto do fundador do Rio de Janeiro, Mem de Sá), nomeado pela condessa de Vimieiros,

herdeira de Martim Afonso de Sousa e da capitania vicentina. Tradicionalmente, a família Sá liderava os negócios mais significativos do Sul brasileiro, como tráfico de escravos enviados da África à Argentina, acolhendo castelhanos e repassando matérias-primas para a América hispânica. Com tantos laços políticos e sociais, Martim de Sá não estava exatamente propenso a aceitar que um forasteiro usurpasse parte da capitania dividindo autoridades coloniais.

Mas a marcha de Fernão Vieira Tavares vingou. Após ir a Salvador e convencer o governador-geral Diogo de Mendonça Furtado a assinar sua nomeação, retornou com a documentação para São Vicente e foi empossado, dentre outros cargos, como ouvidor-real. Chamou diversas testemunhas, quatro pilotos e seu filho, o jovem Antônio Raposo Tavares, e partiu em direção a um pequeno penedo aflorado a poucos metros da areia, fixando o limite sul da nova capitania de Santo Amaro.

O representante da condessa de Vimieiros protestou, porém foi inútil. Ao término da cerimônia, todo um território mudava de donatário e objetivos políticos. A posse ou usurpação realizada pelos descendentes de Pero Lopes de Sousa acarretou o desmembramento da ilha onde estavam localizadas as vilas de São Vicente e Santos, bem como todo o sertão interior, compreendendo Piratininga e os respectivos povoamentos no planalto da serra de Paranapiacaba. A vila de São Paulo era um dos núcleos mais desejados pelos senhores de Monsanto e Cascaes. Lá seria formada a nova sede da capitania, transformando-a em um ponto de irradiação para rotas de comércio:

logo após a tomada do território, Fernão Vieira Tavares morreu. Mas uma das primeiras providências de seu sucessor no cargo de representante do conde Monsanto, Álvares Pires de Castro, foi ditar uma provisão transformando o arraial de Suzana Dias na Vila de Santana de Parnaíba, no dia 14 de novembro de 1625. No local, houve festa com direito a Te Deum [cerimônia de louvação a Deus]; na Vila de São Paulo, foram os protestos que ecoaram. Mas o fato persistiu: 71 anos depois da fundação de São Paulo, a ocupação portuguesa marchava para oeste, em direção à fronteira espanhola. E marchava sob a influência cada vez maior de uma força política organizada em torno dos moradores, contrária à centralização. (Calixto apud Caldeira, 2006, p.307-8)

Os bandeirantes de Piratininga e Parnaíba, entre uma e outra incursão, invadiam o espaço da Coroa hispânica, ignorando as proibições régias encontradas, por exemplo, nas atas da Câmara da Vila de São Paulo, como na sessão de 22 de agosto de 1615, carta régia vinda do Rio de Janeiro por ordem de sua majestade e que ordenava criar um quartel para que ninguém fosse ao sertão, proibindo os

paulistas de avançar até Vila Rica do Espírito Santo no vale do Paraná (Actas da Camara da Villa de São Paulo, 1915a, p.368).

Enquanto isso, por sua vez, os castelhanos cada vez mais avançavam em território sob atuação dos paulistas, preocupando a governança da capitania. Em uma sessão de 2 de outubro de 1627, a Câmara de São Paulo registrava que “os espanhóis de Vila Rica e mais povoações vinham dentro nas terras da Coroa de Portugal e cada vez se vinham apossando mais delas e descendo todo o gentio que está nesta coroa para seus repartimentos e serviços de que resultava a esta capitania grande dano pelo que disto se avisasse ao dito capitão-mor [...] e ao geral deste estado”. Os vereadores, nesse momento, não enviavam mais recados políticos ou cuidavam da questão apenas do ponto de vista econômico, tratava-se da reivindicação de um território de atividades de jesuítas e espanhóis que os paulistas julgavam ser de soberania portuguesa (Actas da Camara da Villa de São Paulo, 1915b, p.282-3).

O porto de Maracaju (hoje sul de Mato Grosso do Sul), a Ciudad Real del Guairá (1554), situada originalmente na margem do rio Paraná cerca de três léguas acima do Salto das Sete Quedas e Vila Rica do Espírito Santo (1570),³⁹ era o

39. *Villa Rica del Espiritu Santu* foi uma das três cidades fundadas pela Espanha no território do atual estado do Paraná, antiga província do Guairá. Recebeu esse nome porque os espanhóis confundiram cristais de rocha da região com pedras preciosas. Suas ruínas apenas foram redescobertas na década de 1920 e posteriormente tombadas pelo Patrimônio Histórico. Atualmente, pertence ao município de Fênix, região do vale do Ivaí, próximo a Maringá e Campo Mourão. Compunha uma área urbana de 300 mil metros quadrados. Em 1955, foi criado o Parque Estadual de Vila Rica do Espírito Santo (PEVR). O local é um sítio arqueológico escavado por pesquisadores do Museu Paranaense. As cerâmicas, urnas funerárias e artefatos guaranis são exibidos no museu do parque, atestando uma intensa circulação de pessoas no passado da região. Vila Rica ficou conhecida como a “Cidade Viajante”, recebendo o qualitativo espanhol de *Andariega*. Teve que se mudar sete vezes devido a invasões de bandeirantes paulistas. Originalmente, foi fundada no Paraná em 14 de maio de 1570 pelo capitão espanhol Ruy Díaz de Melgarejo a 350 km do Salto de Guairá. Em 1599 foi transladada para perto do rio Mboteitei, afluente do Paraguai, a cem léguas de Assunção. Depois de longos anos se desenvolvendo pacificamente, em 1632 sofre uma grande invasão de mamelucos, dispersando a população entre o Paraguai e São Paulo. Após várias peregrinações pelas selvas, os remanescentes acampam nas cercanias de Mbaracayu; dois anos mais tarde (1634), o governador Valderrama a localiza nos campos de Yaru. Em 1662, a população sofre novo êxodo, se estabelecendo perto do rio Curuguaty. Em 1674, saía de São Paulo uma expedição de caçadores de índios conduzida por Francisco Pedroso Xavier; após cruzar o Paraná acima do salto do Guairá “açoitaram” as terras situadas entre o Guarambaré, Atyrá e os povos vizinhos de Villarrica, dispersando os moradores novamente. Os derradeiros se deslocaram para as cercanias do rio Tobatyry em 1678 no local conhecido como Espinillo. Porém, como a região não era apropriada para agricultura, devido à escassez de água, muda-se para o Ybytyruzu em 25 de maio de 1682, no atual centro-sul do Paraguai. Através de cédula real expedida pelo rei em 14 de março de 1701 é aprovada a fundação definitiva de Villarrica nesse local. Atualmente, ela é a capital do departamento de

último arraial castelhano erguido no vale do rio Ivaí antes de se alcançar a então vila portuguesa de Santana de Parnaíba. Compunham uma extensa rede de povoados surgidos no meio da selva e pertencentes, no início do século XVII, à Coroa da Espanha. Naquela época, as terras dos estados de Mato Grosso e Paraná encontravam-se sob domínio de Castela e agregavam comunidades que dependiam basicamente do comércio que mantinham com as missões jesuíticas paraguaias.

Um dos primeiros paulistas a conhecer com autoridade o caminho do Guairá foi Sebastião Preto. Antônio Preto, seu pai, era português, instalado em São Paulo em 1583. Acompanhado desse aventureiro, vieram o castelhano Francisco Bonilha, o sevilhano Bartolomeu Bueno, o borgonhês José Camargo e Gaspar Conqueiro, participantes de uma expedição liderada por Jerônimo Leitão que devassaram os territórios carijós. A história nos informa que Manuel Preto, irmão de Sebastião, percorreu essas terras em 1607, trazendo numerosos índios carijós e empregando-os em sua propriedade na construção de uma capela dedicada a Nossa Senhora do Ó, a primeira igreja daquele tradicional bairro paulistano e que iria reunir os descendentes da esquadra, formando o intitulado Partido Espanhol de Piratininga (Taunay, 1951, tomo 1, p.32). Ao redor dessa capela, viviam mais de mil índios trazidos, segundo os dizeres do próprio capitão Bartolomeu Bueno, por “puras dádivas”, algo significativo em tempos que muitos eram arrebanhados nas missões.

Em 6 de fevereiro de 1625, o rei Filipe IV nomeia um novo governador para o Paraguai: d. Luís Céspedes de Xeria, inaugurando uma série de acontecimentos significativos entre as duas fronteiras. A região paraguaia estava em conflito desde que o bispo dessa área, chamado Tomás de Torres, resolveu visitar as reduções, o que implicava uma demonstração de autoridade naquela região. Os jesuítas se opuseram, desejosos de manter a autonomia de suas terras, inclusive abrindo um processo contra o clérigo, o que gerou uma cisão interna no Paraguai. A situação se agravava a tal ponto que obrigou o então governador Manuel de Frias, genro do pioneiro Hernandárias de Saavedra, a deixar a capital e mudar o governo para Charcas em busca de melhores condições para administrar. Nessa cidade, apela para a Audiência de Charcas, órgão máximo da justiça no vice-reinado, procurando uma sentença de pacificação.

Embora as notícias demorassem a chegar à Espanha e ao conhecimento do rei, a indicação de Céspedes de Xeria por Filipe IV pareceu apropriada em função de seu passado militar, capaz de disciplinar as questões coloniais.

Guairá no Paraguai e um dos mais importantes polos culturais daquele país. Disponível em <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Villarrica_\(Paraguai\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Villarrica_(Paraguai))>.

Mas, ao iniciar o percurso rumo ao seu território administrativo, houve uma sucessão de acontecimentos que foram lentamente modificando o percurso da viagem e o desfecho da história.

Devido a conflitos com a Holanda, o governador não seguiu pelas vias usuais de Sevilha a Buenos Aires. Xeria decidiu atravessar o oceano por Lisboa. Lá recebeu a notícia de que: “[...] não partiria nenhum navio até que a Armada Real voltasse após recuperar a Bahia” (Carta de dom Luís Céspedes de Xeria, governador do Paraguai, para a audiência do Prata. Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolívia, CACH 880-1). Acabou permanecendo por mais de um ano em Portugal, até o envio de notícias da retomada de Salvador (BA) e o empréstimo das naus da Índia que deixariam o governador do Paraguai na capital brasileira.

Em Salvador, d. Luís Céspedes de Xeria é recebido pelo governador Diogo Luís de Oliveira, que o impede de seguir viagem, pois os navios holandeses atacavam por todos os lados. Os vinte meses passados na Bahia, em tempos que os custos ficavam a cargo do funcionário público, quase levaram à ruína das finanças o azarado Xeria em sua epopeia rumo ao Paraguai.

Aceitando o favor de um português, Diogo de Vera, restabeleceu roupa, cama e criados, embarcando numa nau rumo ao Sudeste do Brasil. O navio quase naufragou nos recifes de Abrolhos.

No Rio de Janeiro, os reveses que retardaram a viagem de Xeria por longos meses findaram-se com uma rentável e inusitada proposta de Martim de Sá: uma aliança política típica do *cunhadismo* tupi-guarani, sacramentada na oferta de uma mulher, no caso a sobrinha do governador – Vitória de Sá – como elemento central do acordo. Embora Xeria costumasse reclamar dos portugueses, essa oferta romântica veio bem a calhar para um fidalgo falido: além de bela, rica, de alta hierarquia, trazia em seu dote grandes propriedades de terras, plantações de cana-de-açúcar e quarenta mil ducados em caixa (Boxer apud Caldeira, 2006, p.328).

Os dotes, terras e alianças patrimoniais dos brasileiros foram tentadores ao governante falido e iriam conflitar com os objetivos iniciais dos castelhanos, voltados a uma política imperial de centralização e contrária aos apelos das lideranças regionais. Embora Martim de Sá investisse em outros ramos de negócios, como venda de escravos angolanos para o Rio de Janeiro e Buenos Aires, além de ter acesso privilegiado ao contrabando portenho da prata do Peru, a aproximação com Xeria vislumbrava a possibilidade de uma rota para Potosí, com saída e financiamento oriundos do território brasileiro; um grande negócio, sonhado inclusive pelos paraguaios por cerca de vinte anos. Essa ideia esbarrava em problemas territoriais e punha em xeque a relação com os jesuítas desde os tempos que o patriarca Mem de Sá legou uma das maiores heranças doadas aos inicianos

e que sustentou durante o século XVI o colégio de Lisboa. O governador carioca Martim de Sá fornecia escravos africanos aos padres da região da bacia do rio da Prata e era aliado deles nas ideias contra incursões de paulistas no apresamento de índios no sertão, porém, a transferência de um parente no governo paraguaio abria outras possibilidades econômicas, inclusive a ideia de uma rota continental entre Potosí e o Brasil via Peabiru, passando por São Paulo.

Após o recém-casado governador Xeria deixar o porto do Rio de Janeiro em uma canoa remada por índios, nos locais em que passava, foi atraindo forças que desconhecia, muitas das quais não estavam em seu roteiro. Constrangido, aceitou visitar a vila paulistana no seu caminho, fortalecendo algumas ideias:

o rei Filipe IV designara uma peça para seu plano de centralização; o governador Xeria jamais previu um casamento no Rio de Janeiro; Martim de Sá jamais havia mostrado intenção de arriscar investimentos numa rota paraguaia. E mesmo o donatário-invasor, o marquês de Cascais, sequer sonhara com um reforço desta espécie para uma eventual expansão de seus domínios. Finalmente, os paulistas que iam para oeste jamais pensaram em levar, praticamente como membro da expedição, a maior autoridade civil do outro lado da fronteira. Tais eram as circunstâncias do tempo. (Caldeira, 2006, p.330-1)

A chegada do governador Xeria a São Paulo agitou a região. Desembarcando em 18 de junho de 1628 em Santos, e após várias trocas de cartas e protocolos com autoridades paulistas, fundamentais para sua passagem por um caminho em tese proibido, percorre a serra do Mar alcançando Piratininga em 20 de julho, preparado para seguir seu destino final rumo às terras paraguaias pelo interior do continente. Entretanto, percebeu que não iria sozinho. Junto à comitiva, grupos com roças plantadas deixaram a vila no começo de agosto, unindo-se a várias outras pessoas que aderiram de último instante, ao perceber a ilustre companhia pelo sedutor caminho da prata. Novamente elementos locais não estavam nos planos e agiam sobrepondo-se a uma pretensa tentativa de centralização da política colonial. Enquanto isso, uma carta assinada por Filipe IV em Madri no dia 12 de setembro de 1628 viajava pelo oceano, obrigando o governador paraguaio a perseguir os paulistas, castigando severamente os delinquentes. Mal sabia Xeria que percorria um território considerado inimigo por Castela, repetindo na América as mesmas tensões políticas entre portugueses e espanhóis na Europa. Luís Céspedes relata ao rei da Espanha sua passagem de São Paulo até o Guairá por via fluvial e terrestre, descrevendo rios, terras e enviando um mapa, registro de sua viagem, olhar de um ilustre estrangeiro:

a descrição da vila de São Paulo é calamitosa: pouco governo, pouco amparo nas casas de Deus e nenhuma ajuda a nenhum dos dois, ou seja, sem governo secular e eclesiástico. Residiam, na vila, até quatrocentos moradores, soldados; seus habitantes viviam com suas mulheres e filhos nos campos e iam até a vila, nos dias de festa, armados de espingardas e facas. Faziam justiça vingando-se de seus inimigos com as próprias mãos, sem que a justiça os impedisse. Segundo a descrição do viajante, eram maus vassalos em suas terras e viajavam 200, 300 léguas sertão adentro para capturar indígenas, mulheres, crianças e até as imagens das igrejas. Segundo o relato, cristãos e não-cristãos brasileiros foram vendidos para Lisboa e outros lugares. Quando Céspedes passou por São Paulo, havia ali um acampamento de 900 homens, com mais de 3 mil indígenas, preparados para entrar no sertão daquela região e para assaltar todas as reduções existentes. O governador pedia o fim daquela desordem, especialmente contra os governadores gerais, que não faziam caso daqueles assaltos. Céspedes descreveu também os perigos das viagens, até seu pavor de ser assassinado em São Paulo. (Xeria apud Souza, 2004, p.87)



Figura 173 – Fac-símile do *mapa do rio Anhembi por d. Céspedes de Xeria, rota São Paulo-Assunção, 1628*. Caminho posteriormente utilizado pelo bandeirante André Fernandes em sua célebre viagem de Parnaíba ao Paraguai. Acervo do Archivo General de Índias, Sevilha. Foto: Rafael Schunk, realizada a partir do painel da exposição *Santana de Parnaíba, patrimônio histórico e artístico de uma vila colonial paulista, 2007*. Prefeitura Municipal de Santana de Parnaíba (SP).

Chegando ao Guairá, foi recebido como redentor pelos modestos moradores dessa área, pois em mais de meio século não passara autoridade de seu porte na região. A população via nessa figura um aliado contra os jesuítas; tensão que estava mais latente na capital do Paraguai (Boxer apud Caldeira, 2006, p.331-2).

A maneira inusitada como Luís Céspedes alcançou a Vila de Guairá possibilitou transformar o local em uma espécie de espaço neutro entre dois mundos. Muito além das brigas entre hispânicos e lusos, foi possível pela primeira vez contar com a ajuda de uma autoridade política para protestos ante o poder dos inacianos, extremos em seus dogmas, nos trajes quase militares, nos projetos de arquitetura das missões, nos discursos e orientações para manter afastados os colonizadores dos seus territórios.

Enquanto Xeria aguardava transporte para ver de perto a obra catequética, em setembro de 1628 ocorre uma das primeiras batalhas entre paulistas e jesuítas próximos da redução chamada Encarnação. Os bandeirantes, sob comando do capitão Antônio Raposo Tavares, haviam capturado dezessete nativos. O padre Pedro Espinosa, responsável pela redução de Los Angeles, relatou os eventos ao governador. O superior dos jesuítas nessa época era o padre Antônio Ruiz de Montoya, líder e missionário de fibra, o grande líder religioso que ficaria posteriormente conhecido como o *Apóstolo dos Guaranis*. Depois de conquistar a confiança de milhares de nativos, procurou cuidar da sobrevivência nas reduções. Em Guairá, os padres treinavam um grande contingente de índios, empregando armas na defesa do território. Essa tropa desfilou seus armamentos em Assunção durante a crise com o bispo e o governador que antecederam Xeria, em 1625. Enfrentaram com vitória os bandeirantes no primeiro grande combate de 1628 reunindo cerca de 1.500 soldados índios, que se dirigiram ao acampamento libertando os cativos. Quando Luís Céspedes expressou ao padre Montoya o desejo de visitar a obra catequética, sentiu o quanto qualquer forasteiro não era bem-vindo nas reduções, recebendo apenas “quinze índios com duas canoas, com que fiquei muito mal”, principalmente quando atravessou os rios e observou nas canoas “dos ditos padres, com um grande número de índios das reduções”.⁴⁰

Diferente da derrota na primeira campanha, numa segunda empreitada, em 20 de março de 1629, os bandeirantes destroem a redução de Jesus Maria. Nesse local não havia proteção de armamentos e a defesa era composta por 1.500 flecheiros que foram derrotados. Dez dias depois, um grupo de paulistas devassou a redução de São Miguel, abandonada pelos missionários, compondo um con-

40. *Archivo General de Indias*, charcas 30, R.1, n.1, bloque 2.

junto de confrontos entre bandeirantes e jesuítas que ficaram posteriormente conhecidos como “A Grande Bandeira de Raposo Tavares”.

Depois que d. Luís Céspedes de Xeria instalou o governo em Assunção, solicitou ao capitão de Vila Rica do Espírito Santo, Francisco Benitez, que executasse uma importante tarefa: trazer Vitória de Sá ao Paraguai. Esse, por sua vez, delegou ao seu “vizinho” de fronteira a tarefa de guiar a travessia até a capital paraguaia.

O comando dessa expedição foi confiado, nada mais, nada menos, ao grande capitão André Fernandes, um dos maiores conhecedores do caminho Peabiru, filho de Suzana Dias, ambos fundadores de Santana de Parnaíba. Ele aproveitou a ocasião para levar seu único filho legítimo a Assunção, onde estudaria no seminário e se tornaria padre no Paraguai (Camargo, 1971, p.96). No começo de maio de 1630, a comitiva vinda do Rio de Janeiro chegou ao planalto: 420 índios escoltavam dona Vitória de Sá, mulher do governador do Paraguai, d. Luís Céspedes de Xeria. A comitiva impressionava, pois jamais os habitantes das vilas de São Paulo e Parnaíba haviam visto tamanha movimentação oficial de gente rumando para o oeste. Até as notícias da invasão holandesa no Nordeste não foram páreo diante desse acontecimento.

Essa sedutora e aventureira expansão paulista arrebanhou inclusive Salvador Correia de Sá e Benevides, filho do governador Martim de Sá e primo de Vitória de Sá, que tinha na época 28 anos. A princípio, o rapaz apenas entregaria o comando da viagem em São Paulo a André Fernandes, retornando ao Rio de Janeiro, mas acabou juntando-se a um grupo de 31 moradores, dois frades, negros e mercadorias que rumaram para Assunção. Enquanto Vitória de Sá seguia com sua comitiva, André Fernandes a escoltava por terra garantindo a proteção do grupo.

Quando todos chegaram a Assunção, a entrada de dona Vitória de Sá e André Fernandes carregava um simbolismo que extrapolava a qualificação de simples viajantes ou contrabandistas de índios: “Quando entrou a dita dona Vitória, os portugueses que entraram com ela trouxeram uma bandeira de quadra com as armas de Portugal e se aproximaram com ela da dita cidade do Paraguai e a tiveram hasteada no mesmo porto”. Não houve reações contra o hasteamento da bandeira dos estrangeiros, fato que alguns historiadores consideram importante nem tanto pela possível homenagem à esposa do governador, mas pelas possibilidades comerciais abertas entre paraguaios e paulistas, uma confraternização assim resumida: “Está aberto o dito porto [*fluvial de Assunção*] de modo que entram e saem quantos queiram sem que os incomodem”. Embora os inácianos pouco provavelmente desejassem uma inclusão nessa *totalidade*. Esse ato representava novas alianças econômicas entre os limites territoriais da América espa-

nhola e portuguesa, ignorando as imposições centralizadoras hegemônicas dos reis filipinos; era uma vitória dos grupos horizontais contra as hierarquias. A viagem oficial do capitão André Fernandes ao Paraguai abriu possibilidades comerciais e culturais, quebrando um ostracismo secular de isolamento entre fronteiras, indicando um amplo intercâmbio de conhecimentos dos povos de Santana de Parnaíba e São Paulo com as populações à margem da bacia platina no transcorrer do século XVII. Podemos constatar essa troca de mercadorias e saberes pela presença da prata entre o povo paulista do Seiscentos, e do aparecimento dos primeiros altares rurais com inspiração missioneira (exemplares únicos desse gênero no Brasil), remanescentes nas regiões da antiga Santana de Parnaíba e São Paulo. No retorno de Assunção, André Fernandes passou pela Cidade Real do Guairá e foi recepcionado com entusiasmo pelos moradores, acostumados a vender índios de reduções a portugueses de São Paulo. Festejaram a ilustre visita do bandeirante à cidade, até ofertando presentes. Essa passagem foi narrada pelos jesuítas com temor, classificando Fernandes como um dos maiores ladrões de índios que passaram pelo sertão. O padre Montoya envia uma carta a Filipe IV enquadrando o sertanista: “O governador [Xeria] é o que mais favoreceu o português André Fernandes, que destruiu a missão de São Paulo [redução paraguaia atacada em 1630], um dos maiores piratas e cruéis matadores de índios que foram ao sertão” (Pastells, 1912-1933, tomo 1, p.461 apud Caldeira, 2006, p.356).

O entusiasmo da população do Guairá com o bandeirante ia ao encontro de interesses comerciais de uma região fragilizada pela pobreza de seus habitantes e que eram, segundo as palavras dos próprios jesuítas, “muito ricos porque se contentam com sua pobreza”. Gente paupérrima. A mais remota possibilidade de enriquecimento vinha das histórias de Potosí, região que possibilitava trocas de ervas por produtos estrangeiros. Xeria, Vitória de Sá e André Fernandes chegaram carregando em suas bagagens bens e novidades que permitiam vislumbrar uma obtenção de riquezas, “bem ao lado”, nas vilas de São Paulo e Parnaíba.

Ao longo de duas décadas, o crescimento das reduções tinha praticamente eliminado o contato entre os moradores de Guairá e a economia monetária. Essa pobreza, por sua vez, cumpria o sentido econômico do projeto jesuíta, nos moldes do espaço espanhol, que era a concentração do metal [prata] na metrópole [e também nas reduções]. Ninguém havia previsto que o isolamento se romperia pelo contato com a economia monetária de São Paulo, contato este que era a verdadeira razão do entusiasmo dos moradores. (Caldeira, 2006, p.358)

Em 1630, ocorrem novas invasões às reduções, implicando a ruína dos povos no Guairá, com exceção de Santo Inácio e Loreto. Os mamelucos paulistas não

respeitaram nem ao menos os missionários, golpeando todos a fogo e sangue. A situação tornou-se insustentável após destruição de oito reduções. Os remanescentes – Loreto e Santo Inácio – também estavam com os dias contados.

Depois de numerosos ataques e baixas, o padre Montoya convoca os religiosos sob sua responsabilidade em uma reunião com o provincial Francisco Trujillo, ocorrida provavelmente em junho de 1631. Em uma proposta, feita de comum acordo entre o superior e os religiosos, decidem transferir os índios para o vale do rio Uruguai ao sul do continente: uma travessia de proporções monumentais. Essa migração se apoiava na própria cultura guarani, do mito pela busca da “Terra sem Mal”. Para conduzir esse projeto, era necessária a presença de um grande xamã, ou líder religioso, papel que Montoya incorporou para convencer os nativos. Em uma das narrativas dessa fuga em massa, temos a seguinte situação: “pelos caminhos a grande multidão só se alimentava das raízes da terra, dos frutos das árvores, do peixe que pescava, dos pássaros que pegava e de outras espécies de animais”. Essa situação vai se agravar a partir do segundo semestre de 1631, quando mais de doze mil índios começam a descer o rio Paraná, sob comando do padre Antônio Ruiz de Montoya, em direção à “terra prometida”, dotando a migração de um simbolismo clássico ou mesmo bíblico, embora mais tarde essa travessia seja vista pelos historiadores como uma epopeia trágica: “nas Cataratas de Guairá, uma prova terrível espera os imigrantes. Largadas à corrente para serem recuperadas debaixo das Cataratas, as embarcações são destruídas pela fúria das águas. A única alternativa que resta é abrir caminho através das selvas, carregando nas costas armas, provisões, vestimentas e objetos indispensáveis. Ao fim de 300 quilômetros de navegação no rio e de caminhada forçada através da selva, das doze mil pessoas embarcadas somente quatro mil chegaram ao destino” (Abou, 1995, p.44 apud Caldeira, 2006, p.372).

As primeiras missões surgidas, por volta de 1609, nas regiões de Guairá (oeste do Paraná) e Itatim (sul do Mato Grosso do Sul); compunham-se de 54 aldeias erguidas em barro, palha e madeira. A pressão gerada pela crise no abastecimento de escravos africanos importados pelo Brasil entre os anos de 1624 a 1644, época da ocupação holandesa na África portuguesa, incentivou os constantes ataques de bandeirantes paulistas às missões espanholas e a captura de mão de obra indígena para envio aos engenhos do norte da colônia.⁴¹

41. Entre os anos de 1628 e 1630 foram capturados e expedidos aproximadamente quarenta mil índios das reduções de Guairá. A questão foi levada à Santa Sé e ao rei da Espanha, culminando numa guerra e derrota dos paulistas em 1641. Porém, as constantes ameaças e saques foram aos poucos provocando o êxodo jesuítico-indígena em direção ao sul do continente.

Com o intuito de ficarem menos vulneráveis, os missionários e nativos abandonam os aldeamentos, atravessam o rio Uruguai e se estabelecem na região do Tape (Argentina e Rio Grande do Sul).⁴²

A primeira fase das missões termina com a grande transmigração indígena de 1631, gerando um vazio demográfico e uma economia recessiva, com pouco interesse dos governantes pela região; retração de uma área que outrora avançava ameaçando os limites territoriais das vilas bandeiristas de Santana de Parnaíba e São Paulo. As igrejas, altares e imagens criadas pelos indígenas nessa primeira fase missioneira serão totalmente consumidos pelas florestas; contudo, algumas obras de arte realizadas naquela região sobreviveram e foram incorporadas no planalto paulista.

Esse descaso do poder central não se abalou nem quando chegou a notícia de que, ainda no ano de 1632, Porto de Maracaju, Guairá e Vila Rica, isto é, as vilas em que havia moradores castelhanos no vale do Paraná, também tinham sido abandonadas por seus habitantes. Sem índios ou missões que migraram para o sul e sustentavam a economia local, não fazia sentido para os espanhóis permanecerem no meio do nada, então, eles se dispersaram conforme as necessidades e propostas de sobrevivência. Uma parcela foi para Assunção e outras partes do sertão. Outro grupo reergueu Vila Rica, às margens do rio Paraguai, em uma área acima dos domínios paiaguás (hoje terras do Mato Grosso do Sul), onde cultivaram a erva-mate, fornecendo-a para Potosí. Contudo, a maioria foi morar em São Paulo, carregando seus bens e índios que se dispuseram a partir na longa

42. Nesse segundo período, as missões se agruparam em trinta aldeias construídas em pedra, material mais duradouro e que constituem as atuais ruínas históricas. O Tratado de Madri, assinado entre Espanha e Portugal em 1750, seguido do Tratado de Santo Ildefonso, estabeleceram novas fronteiras nos tumultuados limites das terras portuguesas e espanholas na América do Sul. Em troca da colônia do Sacramento, que ficou sob poder dos espanhóis, Portugal recebeu a porção ocidental localizada no atual estado do Rio Grande do Sul, os Sete Povos das Missões, situados a leste do rio Uruguai: São Miguel, São Nicolau, Santo Ângelo, São Luís Gonzaga, São Borja, São João Batista e São Lourenço, que não aceitaram abandonar suas casas ou plantações, tornando-se alvos de variados interesses até serem destruídos pela artilharia lusitana. Nessa altura dos acontecimentos, os jesuítas não tinham mais autoridade perante as coroas que uniram seus exércitos para destruir a utopia erguida nas selvas da América do Sul. O marquês de Pombal expulsa os jesuítas de Portugal e Brasil em 1759, declarando-os “notórios rebeldes, traidores, adversários e agressores”. Nove anos mais tarde, seriam banidos de toda a América espanhola. Em 6 de novembro de 1983, uma sessão realizada pela Unesco na cidade de Florença, Itália, declara as ruínas da Igreja de São Miguel Arcanjo, no município de Santo Ângelo (RS), Patrimônio da Humanidade, vencendo grandes concorrentes, como o Mosteiro dos Jerônimos, em Portugal, ou a cidade inca de Machu Picchu, no Peru. Era o reconhecimento das missões como uma experiência social singular dentro do panorama civilizatório da América colonial, embora repleta de elementos contraditórios.

travessia. A aliança nesse momento não era mais entre etnias, mas sim entre índios e mestiços. Uma nova realidade surgia no território bandeirista (Caldeira, 2006, p.382).

Vila Rica do Espírito Santo, aldeamento castelhano no vale do Ivaí (hoje Paraná) seria abandonada e parte dos moradores a refundaria posteriormente em terras do Paraguai. Era muito provável que os habitantes de Maracaju, Guairá e Vila Rica contribuíssem com uma neutralidade interesseira na região dominada por conflitos, pois, inclusive, numerosos moradores e índios detinham laços de parentesco e comércio com moradores de Parnaíba e São Paulo.

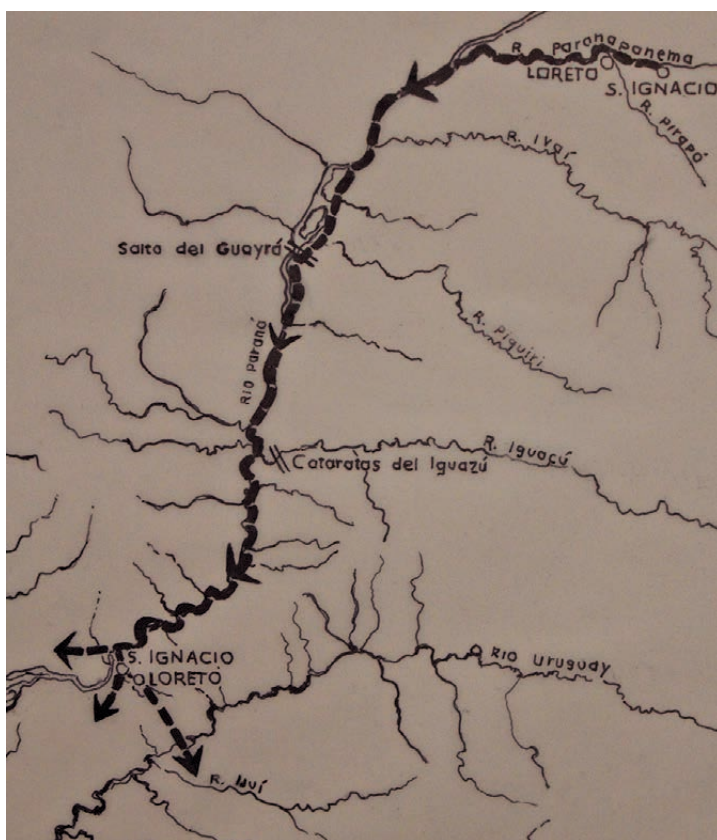


Figura 174 – Roteiro do êxodo indígena guairenho conduzido pelo missionário padre Montoya em 1631. Desenho de Rafael Schunk a partir do mapa de J. Lopes, desde a região do Paranapanema até a atual Argentina.

Fonte: Montoya, 1985 apud Bogoni, 2008.

Tanto portugueses quanto espanhóis *adelantavam*⁴³ tropas sertões adentro. Viviam no mato amasiados com filhas de chefes tribais, tinham poder de perseguir inimigos e expulsar invasores. Mas não conseguiam ter acesso às riquezas e produtos extraídos de suas terras, pois esses se concentravam nos longínquos colégios jesuítas de Cusco, Santa Fé, Córdoba e Buenos Aires.

O inesperado deslocamento de grandes levas populacionais da região missioneira para Parnaíba e Piratininga, antes locais ermos e de fama ruim, transformam o panorama social nesse importante entroncamento do Brasil antigo: “[...] a combinação da recessão econômica com a divisão política provocada pelas reduções transformara a vila num ponto de convergência onde consolidavam-se as fraturas da antigamente *vasta economia do outro lado*. Ela absorvia encomenderos e guaranis, enquanto os primeiros gramas de prata peruana começam a surgir nos inventários paulistas” (Caldeira, 2006, p.414). Alguns objetos exóticos de prata não existiam nos dicionários portugueses e serão apenas encontrados no planalto paulista dos primeiros tempos, local escolhido no século XVII pelos clãs espanhóis para fixação, como os Aguirre, Bueno, Camargo, Camacho, Lara, Ortiz, Ordenhe ou Toledo. Um desses utilitários era a *tamboladeira*, espécie de taça com uma haste na base; de origem hispânica, era utilizada para consumo de bebidas alcoólicas, muito comum nos inventários paulistas: “tembladera: especie de vaso ancho de oro, plata o vidrio de figura redonda com asas a los lados y um pequeño asiento. Los ha de muchos tamaños y se les da este nombre marginal por hacerse regularmente de una hoja delgada que parece una tembla” (Brancante, 1999, p.87).

Nesse novo período que se revela, leis impostas e práticas seguiram para caminhos diferentes. Dessa fragmentação surge a ideia de sertão.

Quem migrou do Guairá para o planalto paulista encontrou um território multifacetado, ocupado por mestiços e portugueses de forte descendência moura, que por sua vez nos legaram técnicas construtivas à base de terra, como a argila, o adobe, o tijolo ou a taipa de pilão, tradição que, embora conhecida desde os tempos romanos, foi disseminada em larga escala pelos árabes (Ribeiro apud Biezu & Lemos, 1979, p.105).

Nos trópicos, os imigrantes das antigas regiões sob influência moura em Portugal e Espanha e os antigos migrantes da parte castelhana da América passaram a habitar as mesmas vilas no planalto paulista. Evidentemente tiveram que realizar improvisações, trabalhando juntos e somando conhecimentos. Essa

43. *Adelantado*: “o que está adiante”. No começo da colonização hispânica, esse nome designava o cargo dos chefes de expedições que comandavam a posse de territórios por meio de contratos privados firmados com a Coroa da Espanha.

arquitetura, composta basicamente pelo uso do barro, se destacou no panorama nacional dos séculos XVI-XVII pelo partido diferenciado das construções adaptadas a um ambiente distante do litoral e por abrigar moradores e objetos inusitados.

As últimas casas urbanas do período bandeirista, exemplares únicos no Brasil desse ciclo econômico que chegaram aos nossos tempos, concentram-se no quadrângulo do centro antigo de Santana de Parnaíba, providas com seus balcões, almofadas, treliças e camarinhas; pouco diferem em aspectos técnicos das similares rurais alpendradas. Batentes de canela preta na fachada, janelas com muxarabis e conversadeiras contrastavam com as grossas paredes de taipa caiadas em branco, frias, pesadas, espartanas, cobertas por telhas capa e canal. O interior dessas residências diferenciava-se pelo aspecto despojado, guardando os devidos arcaísmos do isolamento litorâneo e das trocas culturais com o sertão; encontro de padrões rústicos e restos da arte oriental enviada do reino: contadores com incrustações de tartaruga, armários com aplicações de madrepérola e bufetes marchetados em marfim. Nas paredes das salas, segundo os testamentos, encontramos em abundância quadros e lâminas sacras, em contraste com a carência de objetos cotidianos. Sobre as mesas, toalhas de pano de linho ou Ruão, tecidos de Bretanha, guardanapos de algodão, toalha de água às mãos, salva e jarro, púcaros, castiçais, lampião, candeeiro e *tamboladeiras* de prata. Nos armários de vinhático, potes de louça do reino e da Índia, pratos, colheres, garfos, palanganas de pau, tigelas, alguidares, frasqueiras e alguns copos de vidro. Nos aposentos mais abastados, o catre torneado era coberto por cortinas e sobrecêu com franja retrós, colcha de cama em serafina coberta de damasco, travesseiros de linho de Holanda, cobertores em chamalote forrado de baeta (tecido de lã) (Belmonte, s. d., p.39-42). No quarto das donzelas, um oratório protegia a alcova.

O gosto bandeirante vai se apurando à medida que retornam do sertão com escravos e metais preciosos. A acumulação de capital nas fazendas bandeiristas ao redor de Parnaíba irá financiar a construção de capelas alpendradas e altares que despontam como as primeiras obras de arte e arquitetura legitimamente brasileiras.

A busca por novos mercados de trabalho incentiva a migração de artífices qualificados das reduções, destruídas até o planalto paulista, e coincidem com o aparecimento dos primeiros retábulos e talhas de inspiração plateresca adaptadas ao gosto nacional no século XVII. No quesito escultura, Parnaíba se tornou a ponta do vértice para onde convergiram os melhores entalhadores de altares e produtores de imaginária nos primeiros tempos do Brasil Colônia, sinal do enriquecimento de uma vila que concentrava poderosos comerciantes, nobres, escravos, sertanistas, foragidos, guaranis, beneditinos.



Figura 175 – Altar-mor da Igreja Matriz de Santana de Parnaíba (SP). Foto: Rafael Schunk, 2011.

Além das inusitadas relações de habitantes convivendo com as mais variadas etnias e credos, devemos aos aventureiros de Santana de Parnaíba a ideia de expansão territorial do Brasil. Desafiando o Tratado de Tordesilhas e invadindo o imenso território devoluto no centro do continente, os sertanistas dessa localidade foram fundando povoados ao longo de suas expedições. Em bandeiras de reconhecimento por imensos territórios, garantiram as futuras fronteiras do país. Mitificados como heróis por antigos historiadores, a exemplo de Affonso de Taunay, Varnhagen ou Belmonte, hoje são recolocados como bandidos ferozes, reforçando as visões que os jesuítas desenvolveram a respeito dos mamelucos do planalto, no século XVII.

Observando diferentes pontos de vista, os bandeirantes foram homens de uma época e devem ser estudados no seu contexto histórico. Em princípio, após a destruição das missões jesuíticas espanholas nas partes orientais dos rios Paraná, Uruguai e Paraguai, e com o esvaziamento demográfico da região, os sertanistas avançavam garantindo as defesas de um território que posteriormente foi explorado por paulistas no Paraná, Mato Grosso e Goiás e hoje pertence ao nosso país. O que veio a prevalecer foram as fronteiras naturais que defenderam contra ameaças, ou seja, os grandes rios citados, contrariando tratados convencionados pelas coroas ibéricas.

Nessas incursões, a família dos Fernandes, povoadores instalados em Santana de Parnaíba, engajou-se em diversas expedições contra as reduções do Guairá (aldeamentos que transpuseram o rio Paraná), Tape (instaladas para além do rio Uruguai) e Itatim (fixadas na parte oriental do rio Paraguai). André Fernandes foi capitão de grandes bandeiras e participou de quase todas as expedições contra as missões jesuíticas na região Sul do país. Era sócio de Raposo Tavares,⁴⁴ outro grande mestre de campo, chamado de O Conquistador dos Andes e dono de uma fazenda em Quitaúna, situada nos arrabaldes de Parnaíba, hoje município de Osasco (SP).

A grande sesmaria que outrora formava o território parnaibano abrangia terras nos atuais municípios de Araçariguama, Itu, São Roque e Sorocaba. Pertenciam a Suzana Dias e foram desmembrados aos seus familiares, descendentes

44. Antonio Raposo Tavares (1598-1658) conquista dos espanhóis o Paraná (Guaira, 1629), o sul de Mato Grosso (Itatins, 1632) e o norte do Rio Grande do Sul (Tape, 1636). Comanda as forças paulistas contra os holandeses em 1639; aclama d. João IV na Vila de São Paulo em 1641. Explora entre 1648 a 1651 os Andes no Peru, Nova Granada e a selva amazônica. Atinge a foz do rio Amazonas em 1651, encerrando um dos maiores ciclos de reconhecimento das terras sul-americanas. Viveu ainda por alguns anos na sua fazenda em Quitaúna, na qual ergueu uma capela em ação de graças por haver retornado das selvas. Faleceu provavelmente no final de 1658 (Donato, 1967, p.12, 68).

e agregados. Um dos seus maiores desejos era que seu corpo fosse enterrado na “ermida da gloriosa Santana”, da qual seu filho André Fernandes foi patrono benfeitor. A grande matrona paulista, em testamento realizado no ano de 1628, dividia seus bens com filhos, enteados, netos, escravos forros incorporados à família e com confrarias de irmandades religiosas do seu povoado, manifestando uma preocupação em distribuir os pertences com afeto e a maior equidade possível (Camargo, 1971, p.39-40): “a residência de Suzana Dias era uma casa à margem do rio Tietê. Ficava em frente à antiga Santa Casa, propriedade posterior da família Aquilino de Moraes. A tradição fantasiara que seus filhos lhe ofereceram riquíssimo sofá engastado de ouro, prata e pedras preciosíssimas, para repousar sobre os frutos das canseiras de seus descendentes ilustres os bandeirantes parnaibanos notáveis e respeitados. Lá residiu Suzana” (idem, p.32).

Suzana Dias faleceu em 2 de setembro de 1634. O vigário de Parnaíba, padre Joan de Ocampo y Medina, sacramentou o corpo da matriarca, acompanhou o enterro, cantou lições e celebrou missas em espanhol, pois ainda não dominava o português. Em 30 de julho de 1635, três herdeiros – capitão André Fernandes, Baltasar Fernandes e Domingos Fernandes – fizeram composição amigável, assinando perante o juiz ordinário João Missel Gigante. O escrivão era Manuel de Alvarenga e testemunhou João de Godói. O prior do Mosteiro de Nossa Senhora do Montesserrate da Vila de São Paulo, frei Álvaro de Caravajal, recebeu dez missas de Baltasar Fernandes pela alma da sua mãe em 21 de fevereiro de 1635.

Ambíguos, os bandeirantes foram personagens de uma época: transitavam entre questões religiosas, profanas, espirituais, materiais, militares, territoriais. A péssima fama dos paulistas passou a ser uma regra generalizada, sem exceção, muito decorrente da forte propaganda jesuíta contrária. Mamelucos enquadrados na posteridade como bárbaros selvagens, hereges ou saqueadores, suprimindo outros valores. De fato, muitos sertanistas foram traficantes de escravos, mas também existiram outros tantos dedicados à mineração, desbravamento de territórios, colonização, expansão das fronteiras, inclusive liderando milícias que expulsaram invasores estrangeiros do Brasil. Qualificá-los como piores do que seriam de fato, atribuindo-lhes a culpa de todas as mazelas da sociedade colonial, foi uma maneira conveniente por parte de alguns segmentos portugueses, espanhóis e jesuítas para desviar a atenção de várias situações escusas correntes em suas terras, como a aculturação e a exploração indígena nas reduções, o tráfico da prata e seu beneficiamento nas missões, além da completa falta de assistência às vilas constituídas nas selvas paraguaias. Todos os atores coloniais foram contraditórios, resultantes do meio agressivo em que floresceram.

Além dos sertanistas ligados ao apresamento e escravidão de indígenas, podemos ressaltar outros tipos de bandeirantes originários de Parnaíba voltados à

busca de ouro e conquista de territórios nas minas de Cuiabá e Goiás. Trata-se dos Bueno da Silva, alcunhados de Anhanguera: Bartolomeu pai, filho e neto.⁴⁵ Segundo a tradição recuperada pelo poeta Paulo Bonfim, a essa família teria pertencido uma casa bandeirista sem alpendre, hoje considerada único exemplar urbano deste gênero no país que chegou até nossos dias, ao lado da antiga Matriz de Parnaíba, convertido em museu histórico, pedagógico e artístico da cidade.



Figura 176 – Casa que pertenceu a Bartolomeu Bueno da Silva, o primeiro Anhanguera, em Santana de Parnaíba (SP), século XVII, hoje Museu Casa do Anhanguera. Considerada uma das casas urbanas mais antigas do Brasil. Foto: Rafael Schunk, 2012.

45. O primeiro Bartolomeu Bueno da Silva era filho de Francisco Bueno e Filipa Vaz. Casou-se duas vezes: a primeira com Isabel Cardoso, única com quem teve filhos e a segunda com Maria de Moraes. Foi sertanista que penetrou em 1682 no sertão de Goiás, descobrindo as primeiras minas de ouro. Ao atravessar o sul desse território, chegou à região do Araguaia encontrando Antônio Pires de Campos, desbravador de Cuiabá. O apelido de Anhanguera mereceu variadas explicações. Nesse território, notou que os índios se adornavam com finíssimas lâminas de ouro: “[...] Desanimado com os rigores da infecunda exploração, Bartolomeu queria desistir da empresa quando um estratagema de lançar fogo num vaso de aguardente deu-lhe nova coragem, pelo terror causado aos índios, [pois disse ao gentio que era água e que quando quisesse faria o mesmo com os rios da região] que prometeram mostrar os lugares auríferos, porém, o chamaram de *Anhanguera*, que quer dizer Diabo Vermelho [ou Diabo Velho]. Pedro Taques atribui o apelido ao fato de ter um olho furado. Teodoro Sampaio: ‘o diabo velho, o gênio manhoso e velhaco’. *Anhã* – o diabo, *goéra*, velho” (Camargo, 1971, p.167). O segundo Bartolomeu Bueno da Silva, filho do anterior, foi um dos maiores sertanistas de São Paulo no século XVIII. Foi casado com Joana de Gusmão, filha de Baltazar de Godói Moreira. Desde os 16 anos andava pelo sertão acompanhando seu pai e herdou a alcunha, ficando conhecido como o “segundo Anhanguera”. Foi um dos que vislumbraram a serra dos Martírios, influenciando diretamente na descoberta de ouro em Cuiabá e depois em Goiás. O segundo Anhanguera foi responsável pela fundação do arraial de Santana, antiga Vila Boa, hoje Cidade de Goiás, nome que homenageia sua terra natal, Santana de Parnaíba. Batizaram numerosos rios da região com topônimos parnaibanos. No terreno onde outrora se erguia sua casa, foi construída a Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte no século XVIII, atual Museu de Arte Sacra, dedicado ao escultor Veiga Valle. Sob influência da arquitetura paulista de Santana de Parnaíba (SP), fundaram-se também os arraiais goianos de Corumbá de Goiás, Córrego do Jaraguá e a antiga Meia-Ponte, atual Pirenópolis: “[...] Na antiga capital de Goiás há um monumento singelo, mas significativo perto da casa que Bartolomeu Bueno da Silva, o segundo Anhanguera, ali possuiu. É a denominada Cruz do Anhanguera, que no alto dum pedestal, sobre uma base em escada, foi colocada protegida por um revestimento de vidro [atualmente encontra-se recolhida no Museu das Bandeiras]. Essa cruz fora chantada por volta de 1722, na estrada de Porto Velho, fazenda dos Casados, pelo segundo Anhanguera e foi o primeiro marco da civilização erguido em Goiás” (Franco, 1953, p.370).



Figura 177 – Casa que pertenceu ao segundo Anhanguera, Cidade de Goiás (GO). Foto: Rafael Schunk, 2012.

É procedente de Santana de Parnaíba um dos maiores mercantilistas que tivemos no século XVII em todo Brasil, o padre dr. Guilherme Pompeu de Almeida, conhecido como o financiador das bandeiras paulistas, “personalidade notabilíssima e banqueiro do sertão”, nos dizeres de monsenhor Paulo Florêncio da Silveira Camargo e Jorge Caldeira.

Foi proprietário de grandes extensões de terras entre Parnaíba, Araçari-guama e Itu, dono do morro do Ivoturuna e suas minas de ouro (conhecido pelo povo como Morro Negro), local de partida e retorno das expedições, ponto de encontro dos bandeirantes. Mas a maior joia que o padre Guilherme legou aos brasileiros foi a ermida particular de sua fazenda localizada em Parnaíba, monumento erguido por seu pai, o capitão-mor Guilherme Pompeu de Almeida: a Capela de Nossa Senhora da Conceição do Voturuna (c.1680), considerada por estudiosos como Lúcio Costa e Carlos Lemos o primeiro grande altar nacional, combinando em seu retábulo híbrido influências jesuíticas, missioneiras, plate-rescas, beneditinas e paulistas; uma obra que sintetiza nos seus relevos todo o cadinho da miscigenação seiscentista brasileira, um maneirismo particular que iremos aprofundar nos próximos capítulos.

Em Santana de Parnaíba, toda essa agitação humana, política e cultural iria se refletir nas artes criadas nessas terras desbravadas e pioneiras. Os bandeirantes parnaibanos viviam em conflito com os jesuítas, mas, ao mesmo tempo, necessitavam professar seus cultos religiosos. A solução foi convidar os monges beneditinos para fundarem um mosteiro na vila, laços de amizade, por sinal, formados de longa data, remontando aos tempos em que Tibiriçá cedeu o terreno de sua aldeia para a instalação de uma ermida, local posteriormente convertido na primeira abadia de São Paulo. Não por acaso, a neta desse grande cacique de Piratininga, Suzana Dias, e seu filho André Fernandes doaram terras para a instalação de um recolhimento semelhante em sua vila. Aproveitando uma capela erguida pelos patriarcas e bandeirantes, os sacerdotes beneditinos instalaram, em 1643, o Mosteiro de Nossa Senhora do Desterro de Santana de Parnaíba.

A chegada de nosso primeiro grande artista nacional a esse priorado encaivado no sertão paulista, de gente rude e heterogênea, transformará os caminhos da arte no Brasil seiscentista.

Frei Agostinho de Jesus

No final do século XVI acontecem eventos que irão mudar os rumos artísticos e culturais do país.

Por volta de 1600-1610, nasce na cidade do Rio de Janeiro aquele que é considerado o primeiro grande artista brasileiro: frei Agostinho de Jesus, discípulo do artista ceramista português frei Agostinho da Piedade. Seguindo a vocação religiosa, inicia seus estudos no arquiencôbio da Ordem de São Bento do Brasil, em Salvador, a abadia beneditina mais antiga do continente americano. Nesse recinto, o talentoso jovem entrou em contato com a obra de frei Agostinho da Piedade, cujos trabalhos foram fixados, aproximadamente, entre 1619 e 1661.

Passados alguns anos, frei Agostinho de Jesus segue para Portugal, no intuito de receber suas ordens sacras, pois na época não havia bispos para ordenar sacerdotes em Salvador, única sede episcopal do Brasil até 1676:⁴⁶

avisado a 19 de junho de 1628 de que o bispo eleito, D. Miguel Pereira, não pretendia residir no Brasil, deve-se supor que, por esse tempo, Frei Agostinho de Jesus para se ordenar de sacerdote foi ao Reino. Esta viagem a Portugal, sobre proporcionar a graça e o caráter sacerdotais ao monge brasileiro, ofereceu-lhe o melhor ensejo para desenvolver seu gênio artístico. Pôde então contemplar muitas obras de arte, tanto de pintura como escultura, e certamente não terá fal-

46. Durante os anos de 1624 a 1634 verificou-se uma ausência de autoridades eclesiásticas em Salvador. O bispo d. Marcos Teixeira faleceu durante a invasão holandesa, em 8 de outubro de 1624, e seu sucessor eleito, d. Miguel Pereira, nunca pisou no Brasil, morrendo em Portugal em 16 de agosto de 1630. Segundo o *Dietário do Mosteiro de São Bento da Bahia*, vários religiosos se deslocaram para outros locais para receber os votos: frei João Vieira se ordenou no Reino (n.40); frei Cosme de S. Damião, com sete anos de religião, deslocou-se até a Galiza para se tornar sacerdote (n.122); frei Bernardo da Encarnação (n.220) juntou-se com outros religiosos e foram receber o sacerdócio em Buenos Aires. Frei Vicente do Salvador, na *História do Brasil*, p.330, nos informa que vários estudantes da Bahia foram até Tucuman, na região do Prata, para se ordenar. Apenas em 16 de maio de 1634, desembarcou na Bahia um novo bispo: d. Pedro da Silva e Sampaio. Sua primeira grande ordenação, realizada na antiga Sé da Bahia, foi em 26 de novembro de 1634. Entre os novatos candidatos ao cargo de subdiaconato estavam dois jesuítas: Antônio Vieira e Francisco da Silveira Vila-Lobos (Silva-Negra, 1971, p.62).

tado ocasião para encontrar-se com bons mestres, capazes de orientar seus múltiplos talentos. (Silva-Nigra, 1971, p.62)

Frei Agostinho de Jesus está novamente no mosteiro da Bahia em 16 de dezembro de 1634, como atestam uma assinatura passada nessa data (Livro Velho do Tombo, Bahia, p.119). Nesse período, acompanhou as feitura de duas grandes imagens de Nossa Senhora do Montesserrate (1635 e 1636), de frei Agostinho da Piedade.⁴⁷

Na Bahia, uma das primeiras esculturas criadas por frei Agostinho de Jesus foi *O Menino Jesus de Salvador*, acervo do Museu de Arte Sacra da UFBA. Juntamente com *O Menino Jesus do Recife*, conservado no Museu do Estado de Pernambuco constituem as suas mais antigas esculturas remanescentes, ambas inspiradas no *Menino Jesus de Olinda*, obra de frei Agostinho da Piedade.



Figuras 178, 179 e 180 – Imagens da primeira fase de Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661). Da esquerda para direita: *Menino Jesus de Salvador* e o *Menino Jesus do Recife*, obras inspiradas no *Menino Jesus de Olinda* (frei Agostinho da Piedade, c.1580-1661), releituras da imaginária oriental de Goa. Obras realizadas aproximadamente em 1640. Fotos: Rafael Schunk, 2010.

47. O que atesta a permanência de frei Agostinho de Jesus nessa época em Salvador é uma imagem de *Nossa Senhora com o Menino Jesus*, de 1641, considerada umas das últimas obras feitas pelo monge carioca na Bahia e que pertenceu à antiga coleção de Graça Couto (RJ), hoje em coleção particular, São Paulo (SP), escultura tombada pelo Iphan.

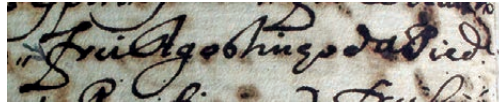


Figura 181 – Livro Velho do Tombo do Mosteiro de São Bento de Salvador (BA), n.1: Testemunho da presença de frei Agostinho da Piedade, 1634, p.58 (verso). Foto: Rafael Schunk, 2010.

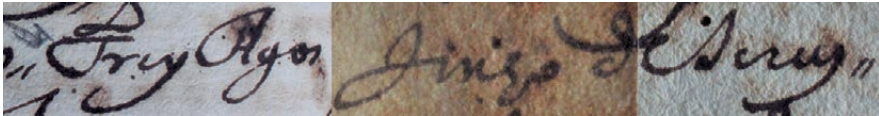


Figura 182 – Livro Velho do Tombo do Mosteiro de São Bento de Salvador (BA), n.1: Testemunho da presença de frei Agostinho de Jesus, 1634, p.58 (verso). Foto: Rafael Schunk, 2010.

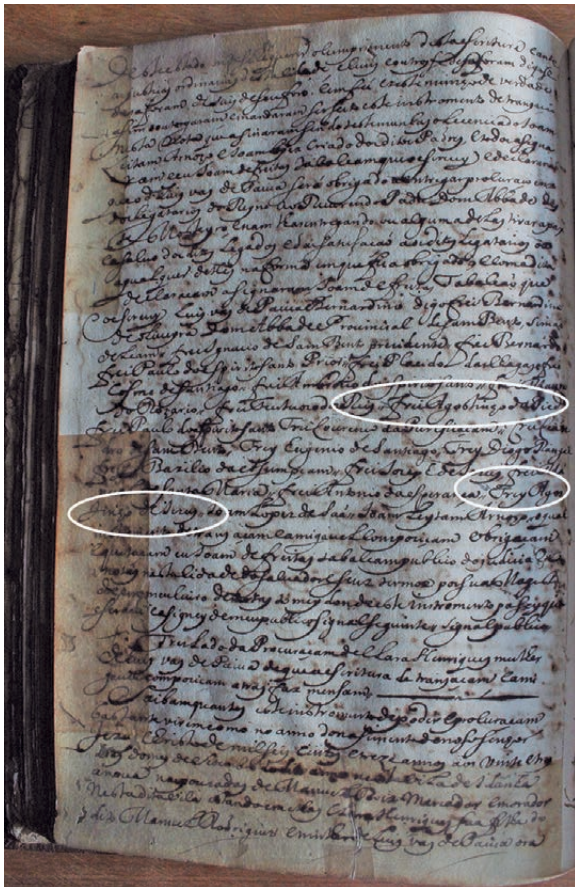


Figura 183 – Escritura do Concerto, tabelião Joam de Freitas: página original do Livro Velho do Tombo, 1581, n.1, dimensão 40x11 cm. Na p.58 (verso), constam como testemunhas os artistas frei Agostinho da Piedade e frei Agostinho de Jesus, 16 de dezembro de 1634. Arquivo do Mosteiro de São Bento da cidade de Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.



Figuras 184 e 185 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): perfis de *Nossa Senhora com o Menino Jesus*. Datada na face posterior da peanha (1641). Terracota policromada, 49 cm de altura. Coleção particular, São Paulo (SP). Fotos: Rafael Schunk, 2010.

Figura 186 – Face posterior da imagem de *Nossa Senhora com o Menino Jesus*. Foto: Rafael Schunk, 2010.



Figura 187 – Detalhe da peanha de *Nossa Senhora com o Menino Jesus* (1641). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Retornando ao mosteiro do Rio de Janeiro, “frei Agostinho de Jesus se ocupava na pintura, e em fazer imagens de barro para o que tinha especial graça, e direção. A referência à sua ocupação na pintura é de sumo interesse, pois se trata

do primeiro nome de pintor brasileiro nato que aparece na história da arte no Rio de Janeiro. Infelizmente, o tempo afastado e o clima destruidor não nos legaram nenhuma tela deste monge carioca” (Silva-Negra, 1971, p.62).



Figura 188 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): *Nossa Senhora do Rosário*. Século XVII. Terracota policromada, 45 cm de altura. Uma das mais antigas imagens do escultor conservadas no estado de São Paulo. Coleção Ignez Homenco, São Paulo (SP). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 189 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): perfil de *Nossa Senhora do Rosário*. Século XVII. Terracota policromada, 45 cm de altura. Coleção Ignez Homenco, São Paulo (SP). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 190 – Detalhe dos cabelos e panejamento de *Nossa Senhora do Rosário*. Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 191 – Detalhe técnico da base de *Nossa Senhora do Rosário*. Foto: Rafael Schunk, 2010.

As pinturas desapareceram, mas as esculturas religiosas modeladas e policromadas pelo monge sobreviveram aos séculos e são testemunhas desta pesquisa.

A partir de 1641, começaram aparecer as primeiras imagens datadas pelo escultor no estado de São Paulo, indícios que apontam sua provável presença a partir dessa época em Piratininga.



Figura 192 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): imagem relicário de *Santo Antônio*. 1642. Terracota policromada, 38 cm de altura. Constitui um dos únicos relicários esculpidos pelo artista. Acervo dos Museus das Igrejas do Carmo (MIC), Mogi das Cruzes (SP). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 193 – Face oposta do relicário de *Santo Antônio*. Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 194 – Base do relicário de *Santo Antônio*. Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 195 – Peanha datada (1642) do relicário de *Santo Antônio*. Foto: Rafael Schunk, 2010.



Figura 196 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): *Grupo do Desterro – Fuga para o Egito. Nossa Senhora do Desterro, Padroeira do mosteiro beneditino de Parnaíba (SP). Século XVII. Terracota policromada, 120 cm de altura. Coleção particular, São Paulo (SP).*

Figura 197 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): *Menino Jesus. Século XVII. Terracota policromada, 62 cm de altura. Coleção particular, São Paulo (SP). Pertenceu ao altar-mor do antigo mosteiro beneditino de Santana de Parnaíba (SP), hoje arruinado. Desenho: Rafael Schunk.*

Devido às habilidades de pintor e ceramista, por volta de 1643, frei Agostinho de Jesus é enviado ao sertão paulista para o recém-fundado mosteiro dos beneditinos de Santana de Parnaíba (SP). Residindo no local por muitos anos, irá produzir todo um conjunto escultórico de imagens nos altares desse priorado e para a nova igreja matriz da vila. No Mosteiro de Parnaíba esculpiu as imagens de *Nossa Senhora do Desterro*, *Menino Jesus*, *São José* (arruinado), *Nossa Senhora da Conceição*, *Santa Luzia*, *Santa Gertrudes*, *Santa Escolástica*, *Virgem Menina* e *Menino Jesus de Presépio*. Para a Matriz de Santana de Parnaíba modelou todo o conjunto retabular seiscentista: *Nossa Senhora dos Prazeres*, *Nossa*

Senhora da Purificação, Rosário (a grande e a pequena), Fragmento de Nossa Senhora do Rosário, Piedade, São Francisco de Paula, Santo Antônio do Suru e Santana Mestra. Nessa época, sua produção artística atinge a maturidade.



Figura 198 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): *Nossa Senhora da Conceição*. Século XVII. Terracota policromada, 90 cm de altura. MAS, Santos (SP). Essa imagem pertenceu à antiga igreja do Mosteiro de São Bento de Parnaíba (SP). Foto: Mário de Andrade e Germano Graeser, arquivo do Iphan (SP), 1945.

Figura 199 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): *Santa Gertrudes*. Século XVII. Terracota policromada, 32 cm de altura. Observa-se nesta obra de frei Agostinho de Jesus uma adaptação ao estilo barroco. É uma das primeiras imagens do mestre a apresentar torção e movimento realçado pela posição do joelho esquerdo e cabeça inclinada em êxtase ao céu. Esta imagem pertenceu à antiga igreja do Mosteiro de São Bento de Parnaíba (SP). Foto: Mário de Andrade e Germano Graeser, arquivo do Iphan (SP), 1945.



Figura 200 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): *Santa Luzia*. Século XVII. Terracota policromada, 40 cm de altura. MAS, Santos (SP). Esta imagem pertenceu à antiga igreja do Mosteiro de São Bento de Parnaíba (SP). Foto: Mário de Andrade e Germano Graeser, arquivo do Iphan (SP), 1945.

Figura 201 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): *Santa Escolástica*. Século XVII. 74 cm de altura. Pertenceu à antiga Igreja de São Bento de Parnaíba (SP). Acervo da Matriz de Santana de Parnaíba (SP) – Cúria Diocesana de Jundiáí (SP). Foto: Rafael Schunk, 2012.



Figura 202 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): *Nossa Senhora da Conceição Menina*. Século XVII. 20 cm de altura. Pertenceu a uma antiga família de Santana de Parnaíba (SP). Coleção Rafael Schunk, São Paulo (SP). Foto: Rafael Schunk, 2012.



Figura 203 – Igreja Matriz de Santana de Parnaíba (SP), centro da produção escultórica de frei Agostinho de Jesus no século XVII. Foto: Rafael Schunk, 2011.



Figura 204 – Murilo Sá Toledo: *Monumento em homenagem a frei Agostinho de Jesus*. Largo de São Bento, Santana de Parnaíba (SP). Foto: Rafael Schunk, 2011.



Figura 205 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): *Nossa Senhora dos Prazeres*. Feita entre os anos de 1645 a 1650. Terracota policromada, 51 cm de altura. Imagem portátil utilizada nas procissões solenes da antiga Matriz de Santana de Parnaíba (SP). Da coleção de Francisco Roberto passou para o Museu de Arte Sacra de São Paulo (SP). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 206 – Detalhe técnico da peanha de *Nossa Senhora dos Prazeres*. Foto: Rafael Schunk, 2010.



Figura 207 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): *Nossa Senhora da Purificação*. Século XVII. Terracota policromada, 98 cm de altura. Imagem retabular da antiga Matriz de Santana de Parnaíba (SP), obra-prima do escultor transferida para o Museu de Arte Sacra de São Paulo (SP). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 208 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): *Nossa Senhora do Rosário – “a grande”*. Século XVII. Terracota policromada, 103 cm de altura. Imagem retabular da antiga Matriz de Santana de Parnaíba (SP), uma das obras-primas do artista. Coleção particular, São Paulo (SP). Foto: Rafael Schunk, 2012.



Figura 209 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): *Nossa Senhora do Rosário* – “*a pequena*”. Século XVII. Terracota policromada, 34 cm de altura. Imagem de pequeno porte utilizada para procissões. Antiga Matriz de Santana de Parnaíba (SP). Coleção particular, São Paulo (SP). Foto: Rafael Schunk, 2012.

Figura 210 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): *Nossa Senhora da Piedade*. Século XVII. Terracota policromada, 58 cm de altura. Acervo da Matriz de Santana de Parnaíba (SP) – Cúria Diocesana de Jundiá (SP). Foto: Rafael Schunk, 2010.



Figura 211 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): *Santo Antônio do Suru*. Século XVII. Terracota policromada, 120 cm de altura. Localizada numa pequena capela na área rural de Parnaíba (SP). Constitui a única obra catalogada nesta pesquisa que apresenta na base uma graciosa sigla do autor: “S.ANTONIO” contendo grafia semelhante às raras esculturas datadas pelo monge. Imagem retabular feita originalmente para a primitiva igreja seiscentista da vila, hoje no acervo da Matriz de Santana de Parnaíba (SP) – Cúria Diocesana de Jundiá (SP). Foto: Rafael Schunk, 2012.



Figura 212 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): fragmento de *Nossa Senhora*. Barro vermelho, 73 cm de altura. Parnaíba (SP). Coleção particular, São Paulo (SP). Foto: Rafael Schunk, 2010.



Figura 213 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): *São Francisco de Paula*. Século XVII. Terracota policromada, 91 cm de altura. Imagem retabular da antiga Matriz de Santana de Parnaíba (SP). Apresenta os estilemas tradicionais de frei Agostinho de Jesus. Acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo (SP). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 214 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): *Santana Mestre*. Século XVII. Terracota policromada, 103 cm de altura. *Nossa Senhora Menina*. Século XVII. Terracota policromada, 54 cm de altura. A *Virgem Menina* foi realizada provavelmente por um discípulo e *Santana* constitui típica obra de frei Agostinho de Jesus, um dos últimos trabalhos realizados pelo artista em Parnaíba. Peças finalizadas por volta de 1650 para a inauguração da nova matriz da vila. Permaneceram nos altares dessa igreja até aproximadamente 1812 (Silva-Negra, 1971, p.66). Acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo (SP). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Em Parnaíba criaria suas obras-primas, e é onde iremos encontrar no século XX o maior conjunto remanescente de sua obra. O grande *figulus statuarius*, assim chamado por Silva-Nigra, torna-se um dos maiores missionários das artes do Brasil antigo. As palavras de Aracy Amaral, Maria Afonsina Furtado Rodrigues e Denise Camargo Arruda nos revelam o valor desse mestre: “[...] Frei Agostinho de Jesus divulgou por quase todo o país a arte da escultura em barro, tendo deixado numerosos trabalhos na Bahia, Santos, São Paulo e Parnaíba, com suas imagens de postura hierática, fiéis a uma raiz que remonta ao Renascimento português” (Amaral, Rodrigues & Arruda, 1977, p.19).

Mas é em Santana de Parnaíba que vamos fixar nossos estudos, pois essa localidade configura as condições mais adequadas para a formação de uma das mais antigas escolas de escultura religiosa do Brasil, pela qualidade, vanguarda e originalidade de suas obras de arte remanescentes. No planalto paulista veremos o encontro de um mestre com a cultura interiorana e original, mestiça, distante dos modelos importados do reino encontrados na costa, buscando uma identidade própria, nacional. Em Parnaíba, executa suas obras mais emblemáticas, modelos estéticos fundamentais na construção da cultura bandeirista, seguindo a expansão do país para o centro do continente.

Por volta de 1650, executa quatro grandes esculturas para a igreja de Fernão Dias, a nova abadia beneditina da vila de Piratininga: as imagens do *Patriarca São Bento* e *Santa Escolástica*⁴⁸ para o altar-mor e *Santo Amaro* e *São Bernardo* para os novos altares colaterais, do evangelho e epístola, respectivamente. Quanto ao estilo dessas esculturas, devemos considerar as imagens do mosteiro paulistano como intermediárias entre as obras de “sabor clássico” de frei Agostinho da Piedade, em Salvador, e imagens de maior dinamismo e movimento, próximos de temáticas barrocas realizadas por frei Agostinho de Jesus na Parnaíba, a exemplo da escultura de *Santa Gertrudes*.

No período de permanência em São Paulo, modela uma bela imagem para a fazenda beneditina de Jurubatuba (atual bairro de Santo Amaro): *Nossa Senhora da Piedade*, ícone localizado no bairro da Capelinha, São Paulo (SP).

48. Nas localidades onde houve dificuldade em queimar imagens, frei Agostinho de Jesus executou obras em barro ressequido como testemunham as duas maiores esculturas feitas pelo artista e entronizadas na abadia de São Paulo.



Figura 215 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): *Patriarca São Bento*. Feita em 1650 para a nova Igreja de São Bento, financiada pelo bandeirante Fernão Dias Paes. Barro ressequido e resplendor de prata, 156 cm de altura. Uma das maiores imagens do artista; continua no altar-mor da Basílica de São Bento em São Paulo. Escultura restaurada em 1920. Foto: Rafael Schunk, 2011.

Figura 216 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): *Santa Escolástica*. Feita em 1650 para a nova Igreja de São Bento, financiada pelo bandeirante Fernão Dias Paes. Barro ressequido e resplendor de prata, 156 cm de altura. Uma das maiores imagens do artista; continua no altar-mor da Basílica de São Bento em São Paulo. Escultura restaurada em 1920. Foto: Rafael Schunk, 2011.



Figura 217 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): *Santo Amaro*. Feito entre 1650-1652 para o altar lateral do evangelho na igreja do Mosteiro de São Bento em São Paulo, financiado por Fernão Dias Paes, “o governador das esmeraldas”. Barro cozido, 134 cm de altura. No triênio do abade frei Antônio do Pilar, entre 1763 a 1766, o mosteiro passou por uma reforma; nessa época, *Santo Amaro* provavelmente recebeu a atual peanha de madeira. Quando a igreja foi demolida em 1910, a imagem encontrava-se em estado precário; ficando em completo abandono, quase desapareceu. Ficou por um tempo exposta na capela da Chácara Santana (antiga Fazenda dos Morrinhos). Em outubro de 1940, retornou para o Mosteiro de São Bento na capital (Silva-Nigra, 1971, p.65). Acervo da Basílica de São Bento, São Paulo (SP). Foto: Rafael Schunk, 2011.

Figura 218 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): *São Bernardo de Claraval*. Feito entre 1650-1652 para o altar lateral da epístola na igreja nova do Mosteiro São Bento em São Paulo. Barro cozido, 135 cm de altura. Segundo crônicas de frei Ângelo do Sacramento, esta obra foi a quarta e última feita para a Igreja de São Bento, permanecendo no local até que, entre 1717 e 1719, frei Bartolomeu da Conceição, abade do mosteiro, transportou-a para a fazenda de São Bernardo do Campo, Caminho do Mar, antiga Estrada do Vergueiro. Em 1876, o governo de São Paulo desapropriou a fazenda constituindo os núcleos de São Bernardo, São Caetano do Sul e Santo André, ambos ocupados por imigrantes italianos e alemães. Depois que a Capela de São Bernardo Velho foi abandonada, a imagem foi levada para a Igreja Matriz de São Bernardo do Campo, a uns quatro quilômetros de distância. Reformada com tinta a óleo, ficou exposta na sacristia com o nome de *S. Gonçalo* e depois removida para o depósito da matriz. Em 15 de outubro de 1940, d. Clemente da Silva-Nigra localizou esta obra devolvendo-a para o Mosteiro de São Bento de São Paulo. Das quatro imagens que frei Agostinho fez nessa abadia, é uma das mais importantes. A mão direita segura o báculo abacial. No peito, em vez de uma cruz peitoral, observa-se a representação do relicário que São Bernardo costumava levar nas suas peregrinações: uma relíquia do santo apóstolo São Judas Tadeu, oferta do papa Eugênio III (Silva-Nigra, 1971, p.65-6). Acervo da Basílica de São Bento, São Paulo (SP). Foto: Rafael Schunk, 2011.

Em 27 de abril de 1652, frei Agostinho de Jesus assinou, como representante da comunidade beneditina de São Paulo, a escritura de posse do Santuário de Nossa Senhora do Monte Serrat à Ordem de São Bento em Santos, idealizando a imagem da padroeira que protege até hoje a cidade e o porto (Taunay, 1927, p.103-4).⁴⁹ Por essas atribuições e responsabilidades, podemos inferir que o artista detinha um grande respeito e prestígio entre os confrades de sua ordem.



Figura 219 – Santuário de Monte Serrat, século XVII, Santos (SP). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Os últimos trabalhos de sua produção paulista foram provavelmente as esculturas idealizadas para a capela da Fazenda Parateí, em Mogi das Cruzes. Após o arruinamento dessa chácara secular, sua antiga padroeira, *Nossa Senhora do Rosário*, foi removida para o mosteiro paulistano. Outras terracotas procedentes de Parateí dispersaram-se pelas igrejas mogianas, algumas das quais foram reunidas no Museu das Igrejas do Carmo em Mogi das Cruzes: *Nossa Senhora da Conceição* e *Assunção* e um pequeno relicário de *Santo Antônio*, único desse gênero identificado na produção do mestre. Esses caminhos outrora se interligavam por meio da Estrada Velha Rio-São Paulo. Na antiga Igreja do Bom Jesus, localizada no centro de Mogi, o saudoso colecionador Francisco Roberto adquiriu uma escultura do *Rosário* de frei Agostinho de Jesus. Identificamos nesta pesquisa uma monumental obra do artista: a imagem de *Nossa Senhora da Ajuda*, que pertenceu a uma capela seiscentista homônima em Guararema. Após o furto da imagem e sua devolução, a peça foi restaurada, e hoje se encontra preservada

49. Esse documento assinado por frei Agostinho de Jesus encontra-se no arquivo do Mosteiro de São Bento da cidade do Rio de Janeiro (RJ).

na matriz da cidade. Na Capela da Ajuda foi colocada uma réplica. Relacionamos essa escultura a frei Agostinho de Jesus, pois, além de apresentar os estímulos típicos, localiza-se próxima à antiga Fazenda de Parateí, área de atuação do artista. Provavelmente o escultor elaborou a imagem para os moradores de Guararema na época em que passou pela região, uma de suas últimas obras-primas. Dessa fase destacamos outra imagem de *Nossa Senhora da Ajuda* – a padroeira da antiga Aldeia de Itaquaquacetuba, hoje venerada na matriz dessa cidade debruçada sobre o vale do Alto Tietê.



Figura 220 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): *Nossa Senhora do Monte Serrat*. Esculpida pelo artista em 1652. Barro cozido, 60 cm de altura. Padroeira da cidade de Santos (SP). Acervo Santuário do Monte Serrat, Diocese de Santos (SP). Foto: Rafael Schunk, 2010.

O artista não assinava suas esculturas e apenas algumas peças foram datadas ao longo da carreira. Permanece no território paulista até aproximadamente

1654, realizando obras no Mosteiro de São Bento em São Paulo, Santos e na fazenda beneditina de Parateí em Mogi das Cruzes. Transitava nessa época entre os recolhimentos de São Paulo e o Rio de Janeiro.

Retornando ao litoral fluminense, dedica-se à confecção de algumas terracotas para fazendas beneditinas no entorno da baía de Guanabara, entre os atuais municípios de Duque de Caxias e Rio de Janeiro, inclusive fornecendo imagens para igrejas ao sul do Estado. Podemos destacar, dessa época, a *Virgem da Aldeia de Mambucaba*, obra pertencente a Angra dos Reis e o *Santo Antônio* da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Negros de Paraty, uma das mais antigas obras religiosas paratienses, acervo do Museu de Arte Sacra da Igreja de Santa Rita – Iphan.



Figura 221 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): *Nossa Senhora do Rosário*. Segunda metade do século XVII. Terracota policromada, 40 cm de altura. Procedente da antiga Igreja do Bom Jesus de Mogi das Cruzes (SP). Coleção particular, São Paulo (SP). Foto: Rafael Schunk, 2012.



Figura 222 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): *Nossa Senhora da Assunção*. Segunda metade do século XVII. Terracota policromada, 53 cm de altura. Acervo do Museu das Igrejas do Carmo (MIC), Mogi das Cruzes (SP). Foto: Rafael Schunk, 2011.

Figura 223 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): face posterior de *Nossa Senhora da Assunção*. Foto: Rafael Schunk, 2011.

Figura 224 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): base de *Nossa Senhora da Assunção*. Foto: Rafael Schunk, 2011.

Figura 225 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): *Nossa Senhora da Conceição*. Segunda metade do século XVII. Terracota policromada, 64 cm de altura. Acervo do Museu das Igrejas do Carmo (MIC), Mogi das Cruzes (SP). Foto: Rafael Schunk, 2011.

Figura 226 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): face posterior de *Nossa Senhora da Conceição*. Foto: Rafael Schunk, 2011.

Figura 227 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): base de *Nossa Senhora da Conceição*. Foto: Rafael Schunk, 2011.



Figura 228 – Fachada da Capela de Nossa Senhora da Ajuda, século XVII, Guararema (SP).
Foto: Rafael Schunk, 2011.



Figura 229 – Retábulo da Capela de Nossa Senhora da Ajuda com réplica da imagem esculpida por frei Agostinho de Jesus na segunda metade do século XVII, Guararema (SP). Foto: Rafael Schunk, 2011.



Figura 230 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): par de imagens modeladas na região da fazenda beneditina do rio Parateí (Mogi das Cruzes (SP).

(*) *Nossa Senhora da Ajuda*. Segunda metade do século XVII. Terracota policromada, 170 cm de altura. Matriz de Guararema (SP). Após um furto na Capela D’Ajuda, a imagem foi resgatada danificada. Restaurada, encontra-se, por questões de segurança, na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Escada e São Benedito, Guararema (SP). Foto: Rafael Schunk, 2011.

(*) *Nossa Senhora da Ajuda*. Segunda metade do século XVII. Padroeira de Itaquaquecetuba (SP). Acervo Igreja Matriz da cidade. Foto: cortesia da Secretaria da Cultura de Itaquaquecetuba (SP).



Figura 231 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): *A Virgem de Mambucaba (Nossa Senhora do Rosário)*. Século XVII. Terracota policromada, 100 cm de altura. Esta imagem é uma das obras mais importantes do artista no estado do Rio de Janeiro. Acervo do Museu de Arte Sacra de Angra dos Reis (RJ). Foto: Rafael Schunk, 2011.



Figura 232 – Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Negros de Paraty (RJ). Foto: Rafael Schunk, 2011.



Figura 233 – Igreja de Santa Rita, atual Museu de Arte Sacra de Paraty (RJ) – Iphan. Foto: Rafael Schunk, 2011.



Figura 234 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): *Santo Antônio de Paraty*. Século XVII. Terracota policromada, 50 cm de altura. Pertence à Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Negros de Paraty, uma das mais antigas esculturas religiosas da cidade. Acervo Museu de Arte Sacra de Paraty (RJ) – Iphan. Foto: Rafael Schunk, 2011.

Figura 235 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): perfil frontal da imagem de *Santo Antônio de Paraty*. Século XVII. Terracota policromada, 50 cm de altura. Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Negros – Museu de Arte Sacra de Paraty (RJ) – Iphan. Foto: Rafael Schunk, 2011.

Figura 236 – Perfil lateral direito de *Santo Antônio de Paraty*. Foto: Rafael Schunk, 2011.

Figura 237 – Base da imagem de *Santo Antônio de Paraty*. Foto: Rafael Schunk, 2011.

Um dos últimos trabalhos de frei Agostinho de Jesus é uma pequena imagem de *São Bento* em barro ressecado datada de 1651, que se achava no alto de um nicho na portada direita do mosteiro do Rio de Janeiro, hoje conservado, por questões de segurança, no interior do convento. Até 1904, existia um alpendre semelhante na portada esquerda com uma escultura de *Nossa Senhora do Montesserrate* (possivelmente também de autoria do artista), infelizmente desaparecida nas reformas do complexo arquitetônico. Esse alpendre foi reconstruído no decorrer do século XX.

Em Duque de Caxias, na Baixada Fluminense, a Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Negros (antiga Fazenda São Bento do Iguaçu, outrora propriedade dos beneditinos) possuía um vulto do *Patriarca São Bento* também datado de 1651, lavra do monge-artista. Essas obras constituem a fase final da sua produção, derradeiras imagens realizadas na maturidade: “além de algumas imagens de barro das antigas fazendas de São Bento no estado do Rio de Janeiro, como São Bento, da fazenda de Iguaçu, é possível que também a velha imagem de Santo Amaro, do extinto mosteiro beneditino de Vitória, no Espírito Santo, seja obra do artista carioca” (Silva-Nigra, 1971, p.63).

A coleção do engenheiro Ladi Biezus na cidade de São Paulo conserva uma das últimas obras datadas pelo escultor: a imagem de *Nossa Senhora da Piedade*, elaborada no ano de 1654.

Frei Agostinho de Jesus faleceu no Rio de Janeiro em 11 de agosto de 1661. Foi sepultado no cemitério do claustro beneditino carioca. Seus restos mortais repousam em local desconhecido, pois o conjunto foi sucessivamente reformado ao longo dos séculos. Deixou para o Brasil um legado único e que passa a ser revisto em toda a plenitude de significados, fonte de cultura e inspiração.



Figura 238 – Fachada da Igreja de Nossa Senhora do Montesserrate, Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, século XVII. Foto: Rafael Schunk, 2012.

O mosteiro do Rio possui três importantes documentos relacionados ao artista em seus arquivos históricos: a profissão de fé assinada em punho; o documento de entrega do Santuário de Santos, no qual testemunha como representante da ordem beneditina (27 de abril de 1652) e uma pequena biografia necrológica realizada em 1773, códice que permitiu sua redescoberta no século XX por d. Clemente Maria da Silva-Negra.



Figura 239 – Alpendre do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro com uma réplica da imagem de *São Bento* esculpida por frei Agostinho de Jesus em 1651. Foto: Rafael Schunk, 2012.

Figura 240 – Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro: alpendre da portaria com uma réplica da imagem de *São Bento* esculpida por frei Agostinho de Jesus em 1651. Por questões de segurança, a imagem original foi recolhida ao interior da abadia. Foto: Rafael Schunk, 2012.



Figura 241 – Fazenda São Bento de Iguaçu erguida no século XVII, município de Duque de Caxias (RJ). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 242 – Igreja de Nossa Senhora do Rosário, antiga capela da Fazenda São Bento de Iguaçu erguida no século XVII, município de Duque de Caxias (RJ). Frei Agostinho de Jesus elaborou uma escultura em terracota de *São Bento* em 1651 para essa ermida; imagem fragmentada na segunda metade do século XX. Foto: Rafael Schunk, 2010.



Figura 243 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): *O Patriarca São Bento*. 1651. Barro ressequido, 55 cm de altura. Juntamente com *São Bento* e *Santa Escolástica* do mosteiro beneditino de São Paulo, constituem as únicas obras que não foram cozidas por frei Agostinho de Jesus. Por esse motivo, o artista deixou uma parede mais grossa de barro na estrutura da imagem. Um dos últimos trabalhos do mestre. Pertenceu ao antigo alpendre da portaria de São Bento do Rio de Janeiro. Acervo do Mosteiro de São Bento, Rio de Janeiro (RJ). Foto: Rafael Schunk, 2012.

Figura 244 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): *Nossa Senhora da Piedade*. 1654. Terracota policromada, 31 cm de altura. Apresenta orifício para encaixe da cruz. Uma das últimas obras datadas pelo artista. Procedência: estado de São Paulo. Coleção particular, São Paulo (SP). Foto: Rafael Schunk, 2010.

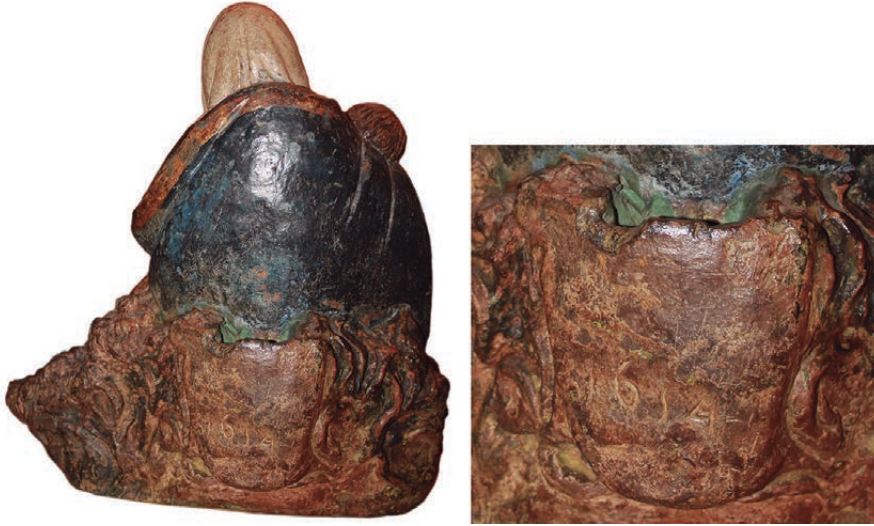


Figura 245 – Face posterior da imagem de *Nossa Senhora da Piedade*. Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 246 – Detalhe da imagem de *Nossa Senhora da Piedade* (data: 1654). Foto: Rafael Schunk, 2010.

As principais características das imagens de frei Agostinho de Jesus são:

- estruturalmente modeladas a partir de formas cônicas;
- faces orientalizadas, orelhas proeminentes, cabelos encaracolados estriados ou repartidos com ondulações; santas e anjos de traços morenos e olhares amendoados (mestiços);
- postura hierática representando a transição do maneirismo ao barroco: predominância frontal e sutil inclinação para trás; panejamentos suavemente movimentados; costas chapadas; mangas dobradas, pingentes decorativos; cinturas atadas por cordões e finalizadas com borlas;
- esculturas fixadas em bases largas: apresentam formas poligonais, ovais, retangulares ou ornamentadas com volutas-caracóis representando nuvens e profusões de anjos com asas entrecruzadas;
- simplificação pictórica: flores, símbolos e detalhes em ouro desenhados em pequenos filetes seguindo as representações iconográficas dos santos;
- partes inferiores contêm orifício ocado que vai da base à cabeça da escultura: as paredes internas apresentam sinais de alisamento do barro por meio de instrumentos ou pelas mãos do artista; possuem pequena espessura no intuito de proporcionar leveza e uniformidade no ato do cozimento;

- imagens encontradas em barro cozido, semicozido ou ressequido nas cores: vermelho, rosa, cinza ou branco;
- algumas esculturas foram datadas ou gravadas com os nomes dos santos nas peanhas.



Figura 247 – Corredor do claustro no Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro (RJ), local onde foram sepultados os primeiros monges beneditinos, inclusive frei Agostinho de Jesus em 11 de agosto de 1661. Atualmente desconhecemos a lápide onde se encontram os despojos mortais do primeiro grande artista brasileiro devido às sucessivas reformas empreendidas nesse local no decorrer dos tempos. Foto: Rafael Schunk, 2012.

Graças às pesquisas de d. Clemente da Silva-Nigra, podemos aprofundar nossas investigações sobre a formação da arte brasileira a partir de sua vertente escultórica. Mediante cuidadosa pesquisa realizada no dietário do Mosteiro do Rio de Janeiro, Silva-Nigra nos revelou um raro documento que contém uma breve biografia do nosso primeiro grande artista. Esse testemunho, feito em 1773 por um conterrâneo do artista, o arquivista carioca frei Paulo da Conceição Ferreira de Andrade, provavelmente transcrito de um códice anterior, que trata das *Vidas e mortes dos monges*, nos relata o seguinte:

[...] O vigésimo primeiro foi o Pe. Frei Agostinho de Jesus natural desta cidade, e professo na Bahia. Para se ordenar de Sacerdote foi ao Reino, e voltando a este mosteiro se ocupava na pintura, e em fazer imagens de barro para o que tinha especial graça e direção. Ainda hoje se venerão nos altares do mosteiro de São Paulo imagens perfeitas obras por este monge quando lá rezidio: e piamente

se pode inferir que na glória estará acompanhando aqueles santos, cujas imagens expoz na terra a publica veneração dos Católicos. Faleceu aos 11 de agôsto de 1661, sendo D. Abbade o Pe. Me. Frei Manoel do Rozario. (Dietário do Mosteiro do Rio, ms., p.226; ou Mosteiro do Rio, p.132-3)

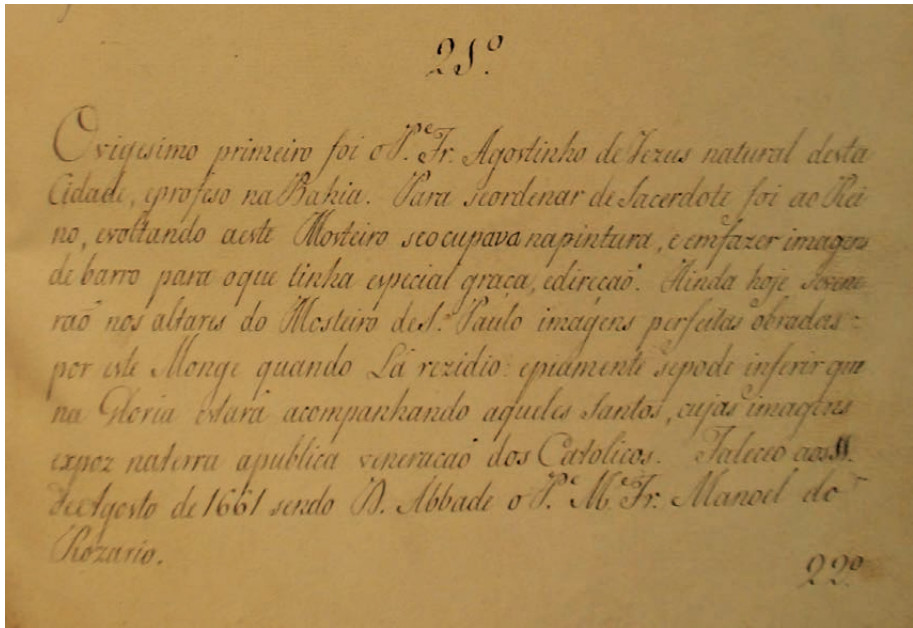


Figura 248 – Dietário necrológico de frei Agostinho de Jesus, 1773, p.226. Arquivo do Mosteiro de Nossa Senhora do Monserrate do Rio de Janeiro da Ordem do Patriarca São Bento (Códice 1161). Foto: cortesia d. Mauro Fragoso, OSB, 2010.

A atuação de Agostinho de Jesus foi de abrangência e relevância nacional. Principalmente em terras paulistas, sua obra compõe um legado singular no patrimônio cultural do país.

De 1560 a 1661, as terras da antiga capitania de São Vicente preconizaram o surgimento de uma importante vertente da arte brasileira: a escultura imaginária idealizada por mãos mestiças, decorrentes de suas condições geográficas e humanas singulares. Movimento iniciado nas pioneiras relações sociais estabelecidas por João Ramalho (tronco familiar mais antigo do planalto) e seus descendentes, nos conflitos entre sertanistas, jesuítas, indígenas e moldados na arte de João Gonçalo Fernandes. As terras paulistas abrigaram as imagens e reliquários do Mestre de Angra dos Reis representando o encontro de tradições luso-americanas. Em Santana de Parnaíba convergiram duas grandes vertentes

artísticas. A primeira é procedente de grupos indígenas treinados nas oficinas jesuíticas da região paraguaia e migrados em decorrência do abandono das reduções, autores dos primeiros retábulos nacionais. A outra corrente complementa o conjunto dos altares e advém das precursoras imagens do monge beneditino frei Agostinho da Piedade, transferidas de Salvador para o ermo sertão paulista acompanhando os caminhos percorridos por frei Agostinho de Jesus, artista que eleva a escultura colonial brasileira a um período áureo. A união desses fatores é testemunha de um país nascente. Esses artistas, sob condições adversas e improvisações, uniram técnicas nativas e ibéricas, representando o universo miscigenado da São Paulo no tempo das bandeiras. Em aproximadamente cem anos – de 1560, período de elaboração das primeiras imagens vicentinas, até 1661, data da morte dos grandes *figulus statuarius* beneditinos –, nossos rumos artísticos são multiplicados por mestres, discípulos, escolas e tradições. Essencialmente, a atuação do primeiro grande artista brasileiro em Santana de Parnaíba abre os caminhos em direção ao nascimento da identidade nacional.

As fazendas e mosteiros beneditinos paulistas

Ao contrário dos jesuítas, que viviam às turras com bandeirantes, envolvendo-se em assuntos polêmicos e na luta contra a escravidão indígena, os monges beneditinos vieram ao Brasil para estabelecer uma vida monaquista⁵⁰ em seus recolhimentos e fazendas, dedicando-se ao trabalho e oração, mantendo inclusive amplo diálogo com os sertanistas, que, por sua vez, doavam terras e financiavam edificações de templos.

As ações dos beneditinos no Brasil Colônia foram extensões, reflexos e deliberações provenientes do ramal português da ordem.

Robert C. Smith, em seus estudos sobre os mosteiros beneditinos de Portugal, oferece-nos algumas pistas em relação à origem das disposições dos modelos arquitetônicos adotados no Brasil antigo. Sobretudo no estudo do mosteiro lusitano de São Bento da Vitória, observa-se uma diferenciação na implantação da residência em relação à igreja, de caráter urbano diferenciado dos demais que se situavam em áreas rurais portuguesas, implantado conforme possibilidades do terreno em uma área edificada na cidade do Porto: “a planta de S. Bento da Vitória contrasta com as de quase todas as outras casas da Ordem Beneditina em

50. *Monaquismo* ou *monasticismo* é um termo proveniente do grego *monos* e que significa só. Relaciona-se ao modo de vida dos monges (homens), monjas ou irmãs (mulheres) que abdicam dos assuntos mundanos e devotam-se à religião.

Portugal, pela ausência do terreiro formado pelo ângulo reto das fachadas do templo do convento. Como esta disposição era impossível na zona já edificada da cidade, onde o mosteiro foi edificado, a fachada do convento continua na mesma linha da igreja, e a sua entrada segue logo à do templo” (Smith, 1966 apud Del Negro, 2000, p.40).

O que em Portugal é uma exceção, no Brasil será uma regra arquitetônica, ou seja, os mosteiros beneditinos remanescentes no país apresentam uma fachada contínua no mesmo alinhamento da igreja. Enquanto a maioria dos mosteiros portugueses fundados na Idade Média é rural, os nossos recolhimentos são urbanos, com exceção do Mosteiro de Nossa Senhora das Brotas no Recôncavo Baiano (Del Negro, 2000, p.40).

Enquanto em Portugal a Congregação Beneditina utiliza um modelo arquitetônico axial (eixo simétrico) inspirado no monumental complexo monástico espanhol do Escorial, encontrado nas disposições dos mosteiros de São Bento da Saúde ou do Colégio de Nossa Senhora da Estrela (1571 e 1632) de Lisboa, observamos que no Brasil essa solução nunca foi utilizada, optando-se por um modelo comum de fachada assimétrica contínua entre a igreja e o convento construídos frontalmente.

Foi em uma reunião realizada em 1575 no segundo Capítulo Geral da recém-criada Congregação Beneditina de Portugal em Tibães que se despertou, pela primeira vez, a vontade dos religiosos de participar do processo missionário no Novo Mundo. Interesse de renovação fruto da reforma monástica portuguesa empreendida pelos monges oriundos do Mosteiro de Nossa Senhora do Montserrat da Espanha e incentivados pela bula papal de Pio V em 1569.

Dessa forma, os membros do Capítulo Geral enviaram ao nosso país um brasileiro professo na ordem em Portugal, frei Pedro de S. Bento Ferraz.⁵¹ Ele traz uma carta do abade-geral da congregação portuguesa apresentando-a ao Senado da Câmara da cidade de Salvador com uma proposta para implantação de um mosteiro no Brasil que se tornaria pioneiro em todo o continente americano.

51. O uso do tratamento de *frei* pelos monges da Ordem de São Bento tanto em Portugal quanto no Brasil Colônia deriva de um costume espanhol, resultado de reformas empreendidas em 1569, com a criação da Congregação de São Bento de Portugal realizada segundo atuação dos monges de São Bento de Castela, “os quais, vendo que os seculares por pompa e fausto haviam tomado o *Dom*, que era próprio dos monges beneditinos, por humildade e por fugir à pompa secular, deixaram o *Dom* e adotaram o *Frei*, próprio dos Mendicantes”. Depois da restauração da Congregação Beneditina Brasileira em fins do século XIX, os religiosos passaram a utilizar o prenome *Dom* vigorante em todos os países, exceto na Espanha e Portugal (*Livro do Tombo do Mosteiro de São Bento da cidade de São Paulo*, 1977, p.2, nota 1 apud Del Negro, 2000, p.17).

Dirigindo-se à presença do governador-geral na época, Diogo Lourenço da Veiga, e depois aos oficiais da Câmara, recebeu autorização e licenças de autoridades civis e eclesiásticas para instalar o mosteiro na ermida de São Sebastião. A doação foi oficializada em junho de 1581, assinando, como testemunha, Gabriel Soares de Sousa, autor do *Tratado descritivo do Brasil*. No retorno a Portugal, frei Pedro de S. Bento relatou o êxito da missão. Em outubro daquele ano, no quarto Capítulo Geral da Ordem, o frei Antônio Ventura é eleito pelo abade para liderar os monges na fundação do mosteiro de Salvador, “para q’estes nesta quarta parte do Mundo se empregassem aos exercícios da virtude, e piedade”, tornando-se o primeiro mosteiro beneditino construído na América (Dietário do Mosteiro de São Bento do Salvador da Bahia, Códice 155, s. d., p.3).

Acolhidos com zelo pelos moradores locais, frei Antônio Ventura, Pedro de S. Bento e mais sete religiosos em breve tomariam posse de uma ermida dedicada a São Sebastião, abrigando-se em casas contínuas destinadas à moradia e formando uma pequena comunidade. Em 1584, o mosteiro seria elevado à categoria de abadia e frei Ventura eleito primeiro abade. Uma segunda igreja, iniciada em 1612, substituiu a primitiva, atribuída, segundo Silva-Nigra, ao arquiteto-mor do Brasil, Francisco Frias de Mesquita. De 1619 até 1661, esse recinto foi responsável pela propagação de um amplo trabalho imaginário, despontando a atuação de frei Agostinho da Piedade. A reconstrução do complexo monástico foi iniciada na segunda metade do século XVII, risco do arquiteto frei Macário de S. João, que acompanhou as obras até sua morte, ocorrida em 1676. A construção da nave foi interrompida sucessivas vezes a partir do final do século XVII, retomada lentamente durante o século XVIII e finalizada apenas na segunda metade do século XIX.

Os beneditinos de Salvador possuíam dois engenhos açucareiros na região do Recôncavo Baiano: Engenho São Caetano, em Itaporocas, núcleo inicial do município de Santo Amaro da Purificação, e São Bento das Lajes, às margens do rio Subaé, em São Francisco do Conde. Ao longo do século XVIII, os monges adquiriram mais cinco propriedades rurais, diversificando suas atividades, como uma fazenda de criação de gado às margens do rio São Francisco, próximo ao litoral, e outras terras produtoras de cana, tabaco e farinha de trigo utilizadas na alimentação dos religiosos e seus inúmeros escravos.

De acordo com as proposições do historiador frei Gaspar da Madre de Deus, o segundo mosteiro beneditino brasileiro foi fundado em Olinda (PE) no ano de 1586. O conjunto ficou pronto em 1599, mas, poucas décadas depois, seria destruído por um incêndio que consumiu grande parte da cidade, deflagrado em 1632, decorrente da invasão holandesa. Logo seria reconstituído, voltando às atividades em 1656, e subsequentemente ampliado. Os espaços internos conser-

varam numerosas peças de valor artístico: gradis de jacarandá, sanefas e altares em talha dourada, pinturas sobre episódios da vida de São Bento, rico mobiliário, retratos de antigos abades e mestres da ordem. Destaca-se no acervo uma obra de frei Agostinho da Piedade, o *Menino Jesus de Olinda* (c.1640), imagem inspirada na arte oriental. No decorrer da história, o mosteiro de Olinda enriqueceu, dispendo, em 1850, de 254 escravos, 24 casas térreas, 16 sobrados, outros prédios rústicos, uma fazenda, um engenho de açúcar em Mussurepe e o sítio de lenha em Beberibe.

O mosteiro beneditino do Rio de Janeiro, terceira casa da ordem no Brasil, foi fundado por monges oriundos da Bahia em 1590. A princípio, foram instalados na ermida de Nossa Senhora do Ó, porém existia uma outra igreja, a de Nossa Senhora da Conceição, situada em um promontório na extremidade norte da cidade, local que acabou sendo eleito pelos religiosos por parecer mais apropriado para a instalação de um monastério. Os recursos financeiros que viabilizaram a construção vieram de numerosas propriedades adquiridas no interior da capitania, especialmente em Iguaçú (atual município de Duque de Caxias) e em Campos dos Goitacazes, que produziam, dentre muitos gêneros, a cana-de-açúcar. O risco do novo edifício foi traçado em 1617, segundo Silva-Negra, pelo engenheiro militar português Francisco Frias de Mesquita, seguindo uma arquitetura maneirista despojada (chã) então vigente em Portugal. As pedras utilizadas na obra eram provenientes do morro da Viúva, no atual bairro do Flamengo. As obras começaram apenas em 1633, seguindo até aproximadamente 1671. O projeto original foi alterado pelo arquiteto frei Bernardo de São Bento Correia de Sousa, que adicionou três naves na igreja mantendo a fachada de frontão triangular, três arcos de entrada e duas torres coroadas por pináculos. O mosteiro foi concluído apenas em 1755, com a construção do claustro, autoria do engenheiro militar José Fernandes Pinto Alpoim. O interior da igreja foi totalmente preenchido com talha dourada, que vai do estilo barroco do final do século XVII ao rococó da segunda metade do século XVIII. Frei Agostinho de Jesus viveu seus últimos anos nesse local, produzindo algumas imagens em terracota até 1661. Porém, o primeiro grande escultor ativo na igreja foi frei Domingos da Conceição e Silva (1643-1718). Desenhou e esculpiu grande parte da talha na nave e no altar-mor (este último substituído posteriormente), além das estátuas de *São Bento*, *Santa Escolástica*, *Nossa Senhora do Monte Serreado* (titular da igreja) entre outras obras. Seus sucessores foram os entalhadores Alexandre Machado Pereira, Simão da Cunha e José da Conceição Silva, autores de partes da nave e imagens. Entre os anos de 1787 a 1794 trabalhou na igreja um dos maiores escultores do rococó no Rio de Janeiro, mestre Inácio Ferreira Pinto. Refez a capela-mor, porém preservando detalhes originais, como as pinturas das vidas de

santos executadas pelo monge alemão frei Ricardo do Pilar entre 1676 e 1684. Na sacristia do mosteiro está a obra-prima de frei Ricardo, uma tela do *Senhor dos Martírios*, pintada por volta de 1690. Figuram ainda nessa igreja dois importantes lampadários de prata executados entre 1781 e 1783 por Mestre Valentim (c.1740-1813), artista considerado o maior escultor do Rio colonial.

Os mais ricos mosteiros beneditinos da colônia estabeleceram-se em Salvador, Olinda e Rio de Janeiro, os três maiores centros de desenvolvimento na costa, vinculados à produção açucareira. Chegaram a deter, até meados do século XVIII, nove engenhos. Conforme afirmações de Gilberto Freyre, “tanto quanto naquelas capitânicas do Norte estiveram sempre as terras no Rio de Janeiro concentradas nas mãos de poucos: grandes latifundiários plantadores de cana – inclusive os frades do Mosteiro de São Bento” (Freyre, 1978). Se, num primeiro momento, a inclusão dos monges beneditinos como grandes latifundiários constitui uma afirmação surpreendente, pois deixa pairar uma contradição ao unir atividades religiosas e exploração da terra, veremos que, ao longo dos tempos, isso era usual na história das ordens conventuais.

Elemento relevante e que chama a atenção de pesquisadores interessados no estudo da Ordem de São Bento no Brasil é o fato de que, das onze fundações de mosteiros beneditinos no país, quatro foram implantados no planalto paulista e em curto espaço de tempo: São Paulo (1598), ocupado regularmente a partir de 1630, Santana de Parnaíba (1643), Sorocaba (1660) e Jundiá (1668). Enquanto, no Nordeste, as cinco fundações se deram na faixa litorânea, na região Sudeste, das seis fundações, somente duas estão na costa (Rio e Santos); as demais se encontram no interior da capitania de São Vicente. Esse fato curioso exemplifica o caráter interiorano do “país dos paulistas”, e relaciona-se com a expulsão dos jesuítas em 1640, irredutíveis contra o apresamento indígena. Com o repúdio paulista aos inicianos, outra ordem religiosa (a beneditina), de estatuto contemplativo e mais tolerante com as atividades escravagistas bandeirantes, recebeu grande ajuda e consideração (Andrade, 1980, p.54).

Não é por acaso que a fundação do mosteiro beneditino de Santana de Parnaíba ocorreu a partir de uma doação realizada pelo fundador da vila, o sertanista André Fernandes, em 1643; e a reedificação de uma nova igreja e mosteiro em São Paulo foi financiada por Fernão Dias Paes, “o governador das esmeraldas”, coincidindo com o período de ausência dos jesuítas nos campos de Piratininga (1640-1653): “parece realmente que essa competição foi real e tomando São Paulo como exemplo, verificamos que em pouco tempo quatro priorados foram fundados, em uma área realmente restrita [...] Portanto, há um plano de edificação e de criação de mosteiros capazes, possivelmente, de atrair vocações e de crescer” (Scarano, s. d., p.1-2).

Enquanto os inicianos são hostilizados por parte da sociedade bandeirista, outras instituições serão bem acolhidas em São Paulo no século XVII, tornando-se uma centúria de expansão das ordens beneditina e franciscana.

Segundo as crônicas, frei Mauro Teixeira foi o primeiro monge beneditino que chegou aos campos de Piratininga, em 1598, proveniente da Bahia. Recebeu duas sesmarias para a construção de um recolhimento, marcando a fundação do Mosteiro de São Bento em São Paulo, antiga Igreja de Nossa Senhora do Montesserrate, atual Basílica de Nossa Senhora da Assunção: “o local concedido a S. Bento era o mais ilustre da villa, depois do Collegio, o lugar onde se assentara a taba do velho Tibyriçá, o glorioso índio que realizara a aproximação euroamericana e permittira o surto da civilização no planalto, salvando S. Paulo da agressão tamoya de 1562” (Taunay, 1927, p.24).

Em 1600, as terras de Tibiriçá foram doadas em caráter perpétuo aos beneditinos, iniciando as obras do claustro e ampliação da primitiva capela. O fundador, frei Mauro Teixeira, habitou esse local por alguns anos, levando uma vida solitária e eremítica. Ausentando-se da vila por volta de 1610, deixa como procurador e protetor da igreja nada menos que o temível bandeirante Manuel Preto, um dos sertanistas de maior prestígio, dono de uma grande fazenda, núcleo inicial do tradicional bairro da Freguesia do Ó.⁵² Ficou encarregado de cuidar da ermida de São Bento e demais bens do mosteiro até que novos religiosos viessem:

52. A história da Freguesia do Ó, bairro da região norte de São Paulo, começa com a vinda do português Antônio Preto de São Vicente para São Paulo, onde assumiria as funções de juiz ordinário da Câmara em 1575. O pai de Manuel Preto, partindo de Piratininga, acompanha o rio Tietê, aportando na margem direita, em um areal, uma légua e meia (cerca de 9 km) da antiga vila. Escolhe uma colina vizinha à várzea, com vista estratégica do planalto paulistano, para construir sua moradia, olaria, moinho e engenho (c.1580). Manuel Preto, herdeiro das terras, solicita à Câmara uma provisão para erguer em sua fazenda uma capela dedicada a Nossa Senhora da Esperança, pois naquele lugar, longe da vila e isolado pelo rio Tietê, tornava-se difícil cumprir as obrigações religiosas: Pede autorização para “[...] se levantar altar nela, pagando chancela ordinária, e possa enterrar seus defuntos, batizar e casar [...]” (*Livro de Tombo da Sé de São Paulo*, 2-2-19 apud Arquidiocese de São Paulo, 1996). Obteve despacho favorável em 29 de setembro de 1615, pagando dois marcos de prata à chancelaria. A escritura lavrada impunha como dote hipotecar sua fazenda vinculando-a à conservação da capela. Por volta dessa época, é iniciada a construção da ermida de Nossa Senhora do Ó. No breviário romano, as antífonas de vésperas das proximidades do Natal começam com o vocativo “Ó”. Desse nome provém a festa e designação do famoso bairro da Freguesia do Ó, antiga residência de Manuel Preto, sua esposa Águeda Rodrigues, dos mais de mil índios vindos do sertão guarenho, familiares, descendentes de espanhóis, portugueses e homenageados nos versos do cantor Gilberto Gil (Souza, 2004, p.82-3). Em 18 de dezembro de 1788, o padre João Franco Rocha, morador da Freguesia, pede à Sé da cidade provisão para reedificar uma nova igreja, pois a antiga ermida, além de ser muito pequena, ameaçava ruir. Pelos relatos, sabemos que a primitiva capela se localizava na parte baixa da Freguesia, sofrendo constantes desgastes devido à umidade do

verdade é que também este procurador [...] era um dos paulistanos de maior prestígio, nada menos do que o formidável sertanista Manuel Preto, terror das reduções jesuíticas, generalíssimo do exercito paulista de 1628, arrazador do domínio ignacino no Guayrá e morto em 1630 em plena actividade de sua vida de “corsario y ladron de yndios” como delle dizia o Pe. Justo Mansilla. Opu-lento afazendado no Ó, com mais de mil escravos índios “conquistados por suas armas, alli fundara, em suas terras, a capella da Senhora da Expectação, do-tando-a com um sitio de meia legua de terras do sertão e matos maninhos, doze escravos administrados e 36 vacas de ventre”. Era um homem de seu tempo, e da America da conquista este Manuel Preto e a sua mentalidade lhe permittia este bifrontismo de caçador de indios e procurador devotado de uma abbadia de S. Bento a quem prestou muitos relevantes serviços. (Taunay, 1927, p.45-6)

Ainda em 1610, três monges vindos da Bahia, frei Antônio da Assunção, frei Bento da Purificação e frei Mateus (presidente) ocupam o local da velha capela, iniciando a construção de um recolhimento: “[...] esta tentativa de fundar o mosteiro paulista não encontrou entusiasmo na suprema direção da Congrega-ção [de São Bento de Portugal] da qual dependia, em última instância, o reco-nhecimento de cada nova fundação, e, de fato, a do Pe. Frei Mateus não foi reconhecida” (Endres apud Del Negro, 2000, p.76).

Diante dessa realidade, o recolhimento é abandonado por longos anos, sendo visitado esporadicamente por religiosos, pois os frades do mosteiro do Rio de Janeiro, ao qual a ermida paulistana do Montesserrate estava subordinada, jul-gavam desnecessário visitá-la enquanto Manuel Preto estivesse vivo, pois ti-nham nele a confiança de um provedor.

Tietê e afluentes. Em 1796, uma nova igreja é erguida no alto da colina e reconhecida como paróquia. O padre João Franco Rocha é eleito seu primeiro pároco. Situava-se no local onde hoje está o largo da Matriz Velha. Os limites da Freguesia do Ó em 1802, segundo a divisão da Sé de São Paulo, compreendia a estrada que vai para o lugar conhecido como Cantareira até a baixada do Tietê na Ponte Grande e desta acompanhava a várzea direita até a divisa com a vila de Santana de Parnaíba. Interessante notar que, ainda nessa época, as fronteiras territoriais da antiga Freguesia eram extensas e bem próximas daquelas deixadas na escritura de terras de Ma-nuel Preto, no inventário datado de 1618. A Matriz Velha desapareceu na noite de 22 de no-vembro 1896. Segundo os relatos, a igreja erguida pelo incansável padre João Franco Rocha foi consumida por um incêndio provocado pelo zeloso sacristão que, ao tentar queimar uma col-meia de abelhas instalada na portada do templo, acabou ocasionando a tragédia. Dessa matriz restaram apenas a sacristia, posteriormente demolida, e as imagens de *Santa Luzia* e *Nossa Se-nhora das Dores*. A cabeça de *Nossa Senhora*, milagrosamente sobrevivente ao incêndio, foi in-serida no alto do arco-cruzeiro protegendo a terceira igreja construída em uma praça próxima da antiga ermida incendiada, hoje largo de Nossa Senhora do Ó (Matriz Nova), inaugurada em 1901 (Zingari et al., 1996, p.14, 20-3, 28).

Provavelmente a notícia da morte de Manuel Preto em 1630 chegou ao Rio de Janeiro mais depressa do que em São Paulo. Desse modo, compreende-se a preocupação do beneditino frei Máximo de enviar com urgência seu representante frei João Pimentel da Rocha, acompanhado por alguns religiosos, para tomar posse dos bens e impedir prováveis invasões. Solicitaram à Câmara paulistana uma nova escritura, que foi lavrada em 9 de julho desse ano. Esses religiosos não fizeram mais do que renovar o que estava caído, erguendo uma casa para o recolhimento. Durante essa presidência e graças às doações do capitão Duarte Machado, houve um aumento considerável do patrimônio do mosteiro, com aquisições de terras que formariam a futura Fazenda de São Caetano em 1631 e das glebas doadas por Miguel Aires de Maldonado para a Fazenda São Bernardo (1637), batizando os atuais municípios.

Embora com número reduzido de monges, o mosteiro será reconhecido pela Congregação de São Bento em Portugal no ano de 1635, constituindo abadia e elegendo seu primeiro abade frei Álvaro de Carvajal: “para comemorar a eleição, os monges pediram ao escultor e irmão de ordem Frei Agostinho da Piedade que fizesse uma nova imagem de Nossa Sr^a de Montesserrate, padroeira da igreja. A obra, executada em barro cozido, é hoje um dos mais representativos exemplares da imaginária seiscentista brasileira. [...] Foi mestre do primeiro imaginário brasileiro, o beneditino carioca Frei Agostinho de Jesus, que deixou em São Paulo o melhor de sua obra em barro” (Tirapeli, 2003, p.192).

De acordo com o livro velho do tombo do Mosteiro de São Bento da cidade de São Paulo, os monges adquirem em 1638 uma sesmaria na região do rio “Paratiy”, terras pertencentes à antiga vila de Santa Anna das Cruzes de Mogi, hoje Mogi das Cruzes.⁵³

53. Atualmente grafa-se Parateí (do tupi “excessivamente frouxo”, referente ao espraiado formado por uma corredeira e seus extensos banhados), nome de uma pequena serra e rio nos arredores de Mogi das Cruzes. É afluente do rio Jaguari na margem direita, entre os municípios de Santa Isabel, Jacaré e São José dos Campos. O serro Parateí divide as águas do ribeirão de mesmo nome das do rio Paraíba do Sul entre Mogi, Santa Isabel e Jacaré (Almeida, 1902, p.188 apud Johnson, 1977, p.118). O mosteiro beneditino paulistano conserva até os dias atuais sua trissecular Fazenda São Bento do Parateí. Situa-se entre os municípios de Mogi das Cruzes, Arujá e Itaquaquecetuba, entre a via Presidente Dutra e a estrada municipal que a interliga até Mogi. No Livro do Tombo do Mosteiro de São Bento da cidade de São Paulo, publicado em 1977, encontramos entre as páginas 111 a 151 várias menções sobre translados de terras em Mogi das Cruzes para os beneditinos da capital. As primeiras aquisições compreendem a sesmaria de Parateí, comprada dos herdeiros de Sebastião Bicudo de Mendonça e Salvador Bicudo em 1638. Sucedem-se outras aquisições e regularizações fundiárias entre os anos de 1670 a 1679, estendendo-se até 1758. Essa fazenda é de relevante interesse histórico e artístico nesta pesquisa, pois, a partir dela, constatamos que frei Agostinho de Jesus disseminou sua arte na região de Mogi das Cruzes, Guararema e arredores de Jacaré entre os anos de 1650 e 1652, alcançando o

Um dos episódios mais pitorescos da história brasileira, no dizer de Affonso de Taunay, envolveu a intermediação dos monges beneditinos de São Paulo no desfecho do caso da Aclamação de Amador Bueno da Ribeira, em 1641.

Esse movimento pode ser entendido como uma reação de um grupo de espanhóis fixados em Piratininga diante da restauração de Portugal após sessenta anos de submissão à Espanha (1580-1640).

As notícias da ascensão de d. João IV ao trono português chegaram aos campos de Piratininga entre a segunda quinzena de março e 3 de abril de 1641, provocando grande repercussão, principalmente na colônia espanhola estabelecida na vila. A partir desse evento, buscaram articular um plano para tentar manter a situação de subordinados à Coroa espanhola durante o período da Unificação Ibérica, como tão bem nos narrou o ilustre cronista frei Gaspar da Madre de Deus: “[...] tinham por certo que a capitania de São Vicente e quase todo o sertão brasileiro antes de muitos anos tornariam a unir-se às Índias da Espanha ou pela força das armas, ou pela indústria, se os paulistas caíssem em desacordo de se desmembrarem de Portugal, erigindo um governo separado, qualquer que ele fosse, suposta a comunicação que havia por diversos rios entre as vilas de serra acima e as províncias da Prata e Paraguai” (Madre de Deus apud Souza, 2004, p.50).

Diante dos fatos, os moradores da vila aclamam Amador Bueno “rei dos paulistas”, por se tratar de um membro da elite e ter ocupado altos cargos, títulos que o qualificavam como nobre. Além disso, era filho de Bartolomeu Bueno da Ribeira, sevilhano que em 1571 emigrara para São Paulo, e de Maria Pires, filha de um dos mais respeitáveis povoadores paulistanos, Salvador Pires, posição que o tornaria naturalmente descendente de família espanhola e vassalo de Castela:

segundo consta, os planos espanhóis repercutiram em muitos dos moradores da vila de São Paulo, que, persuadidos, passaram a reverenciar Amador Bueno como rei. Atônito diante dessa situação, ele tentou convencê-los da insensatez. Seus esforços, todavia, foram em vão, como demonstram as seguintes considerações: “Vendo-se nessa consternação, o fiel de sua casa furtivamente [...], cami-

vale do rio Paraíba do Sul. A partir da capela da Fazenda Parateí, emanaram trabalhos para lugares longínquos – como atesta um *Santo Antônio* de sua autoria localizado em Bragança Paulista, provavelmente levado da região mogiana, e uma *Nossa Senhora da Ajuda*, imagem venerada em Guararema. Curiosamente, em 1757, os carmelitas venderam terras na região de Parateí aos beneditinos. Com o passar dos anos, algumas esculturas de Agostinho de Jesus serão transferidas para religiosos da Ordem do Carmo mogiana, atestando um intercâmbio entre as ordens religiosas. As imagens de *Nossa Senhora da Assunção*, *Conceição* e o relicário de *Santo Antônio* no acervo do Museu das Igrejas do Carmo em Mogi das Cruzes documentam esse processo.

nhou apressado para o Mosteiro de São Bento, onde intentava refugiar-se”. A intervenção dos beneditinos nesse fato curioso da história colonial de São Paulo foi assim narrada por Frei Gaspar da Madre de Deus: “Desceu à portaria dom abade acompanhado da sua comunidade e com atenções entreteve a multidão, enquanto Amador Bueno de Ribeira mandou chamar com pressa os eclesiásticos mais respeitáveis. [...] Vieram logo uns e outros, e todos unidos ao dito Bueno fizeram compreender aos circunstantes que o reino pertencia à sereníssima casa de Bragança”. (Souza, 2004, p.50-1)

Graças às doações generosas do bandeirante Fernão Dias Paes Leme, conhecido como “governador das esmeraldas”, foi possível viabilizar a construção de um novo Mosteiro de São Bento em São Paulo, finalizado em 1650. Em contrapartida, os padres ofertaram a capela-mor para sua família e descendentes serem sepultados. Tão à risca cumpriram essa cláusula que, após a morte de Fernão Dias no sertão do rio das Velhas em 1681, seu filho primogênito, Garcia Rodrigues Paes, tratou de embalsamar o corpo e trazê-lo do lugar chamado Sumidouro, onde se encontrava, e sepultá-lo no jazigo que os beneditinos designaram na capela-mor do mosteiro. Ao seu lado repousa sua esposa Maria Garcia Betim, falecida em 1691. Os restos mortais dos benfeitores da abadia foram trasladados para a nova basílica em 1922.

Segundo os historiadores, a construção da nova igreja financiada por Fernão Dias recebeu entalhadores vindos do reino.

As imagens do novo templo, edificado em 1650, ficaram sob responsabilidade de frei Agostinho de Jesus: *São Bento e Santa Escolástica*, feitas em barro ressequido. Figuram entre as maiores obras criadas por esse monge carioca e ainda podem ser admiradas no altar principal da atual basílica. Os patronos da ordem foram entronizados no retábulo-mor ao lado da antiga padroeira, a *Senhora do Montesserrate*, obra de frei Agostinho da Piedade.

Para os altares laterais da epístola e evangelho, Agostinho de Jesus modelou respectivamente as imagens de *São Bernardo e Santo Amaro* em 1650, época em que o artista se desloca de Santana de Parnaíba para São Paulo. Em 1652, modela a padroeira da cidade de Santos, Nossa Senhora do Montesserrate. Um de seus últimos conjuntos de obras paulistas foi destinado à capela da Fazenda Parateí em Mogi das Cruzes, terras adquiridas pelos monges em 1638.

Por contrato, o patrono Fernão Dias Paes Leme, além de financiar a construção do novo mosteiro, se comprometeu a doar anualmente aos religiosos oito mil réis para conservação da capela-mor, o seu futuro jazigo. Essa quantia deveria sair de um sítio localizado em Tijucuçu, região que constitui parte do atual município de São Caetano do Sul, comprado pelo dito bandeirante em um leilão

e doado à comunidade beneditina em 1671: “conhecendo, porém, que eram onerosas e inseguras essas anuidades, pois poderiam faltar por sua morte, comprou em praça, para patrimônio e renda certa da casa, um sítio no Tijucuçu, anexo às terras que por aquelas bandas já possuíam os beneditinos, e que tudo junto constituiria a fazenda de São Caetano” (Holanda apud Souza, 2004, p.53).



Figura 249 – Conjunto de imagens que pertenceram à Igreja do Mosteiro de São Bento financiado por Fernão Dias Paes, “o governador das esmeraldas”, em 1650. Da esquerda para a direita: de frei Agostinho de Jesus: *Santo Amaro* (altar do evangelho); frei Agostinho de Jesus: *São Bento* e *Santa Escolástica* (altar-mor); frei Agostinho da Piedade: *Nossa Senhora do Montesserrate* (centro); frei Agostinho de Jesus: *São Bernardo* (altar da epístola). Terracotas policromadas. Acervo da Basílica de São Bento, São Paulo (SP). Fotos: Rafael Schunk, 2011. Base de altar que pertenceu ao antigo mosteiro paulistano (Tirapeli, 2003, p.194).

Por aproximadamente dois séculos e meio, de 1631 a 1877, uma parcela do atual município de São Caetano polarizou a maior parte das atividades desenvolvidas pelos monges paulistanos. Essa grande fazenda ficou conhecida durante a dominação portuguesa no Brasil como Tijucuçu e localizava-se entre o córrego do Moinho ou da Ressaca (São Caetano do Sul) e o ribeirão do Moinho Velho em São Paulo. Conforme a tradição, o nome deriva do tupi e significa grande lamaçal, barreiro, grande atoleiro ou charco, em referência às várzeas barrentas e alagadas formadas após as chuvas nos vales dos rios Tamanduateí e Meninos.

Os empreendimentos comandados pelos beneditinos nessa fazenda dedicavam-se à utilização da argila como matéria-prima empregada na construção civil. Essa região é de suma importância para o resgate da imaginária de nosso primeiro grande mestre, frei Agostinho de Jesus, pois o barro extraído do Tiju-

çuçu servirá de suporte plástico para algumas de suas obras mais importantes: “nas grandes imagens de 1650, São Bernardo e Santo Amaro, usou Frei Agostinho de Jesus o barro de São Caetano, com que hoje se produz a mais resistente cerâmica do Brasil, terreno que era, àquele tempo, propriedade do mosteiro de São Bento, de São Paulo” (Silva-Nigra, 1971, p.63).

A construção de um forno e olaria em 1730 tornou a fazenda de São Caetano grande produtora de telhas e tijolos. A atividade oleira se firmou de tal maneira que passou a centralizar as decisões dos religiosos. A construção de uma nova olaria encontra-se assim disposta no livro velho do tomo: “A 29 de abril de 1757 propôs ao Conselho o D. Abade a construção de uma segunda olaria em São Caetano – visto ser procurada na cidade [de São Paulo] a cerâmica ali feita, mediante a compra de um barreiro na mesma fazenda cujos donos permitiam a exploração” (Código n.25 do mosteiro apud Taunay, 1927, p.170).

A ampliação dos negócios possibilitou ao Tijucuçu diversificar sua produção, não fabricando apenas tijolos de alvenaria, mas também telhas, ladrilhos, lajotas, telhões para canalização de águas e louças vidradas, tais como potes, bacias, panelas, pratos ou alguidares, além de obras artísticas. Documentos de contabilidade comprovaram que o material empregado na fabricação das louças vinha do Rio de Janeiro, a exemplo da compra de tintas e chumbo para decorações (Martins apud Souza, 2004, p.58).

A importância econômica dessa fazenda era tão significativa para o planalto que chamou a atenção inclusive do governador de São Paulo, d. Luís Antônio de Sousa, o Morgado de Mateus, cargo assumido em 1765, que marca o renascimento de São Paulo, estagnado por longas décadas após o fim da era bandeirista. O governador Morgado de Mateus chegou a encaminhar ao rei de Portugal amostras de materiais produzidos nas fábricas oleiras de São Caetano, tentando, assim, sensibilizar a metrópole quanto à possibilidade de desenvolvimento desse tipo de indústria na região (idem, 2004, p.58).

Os contatos entre a olaria de São Caetano e São Paulo eram constantes. Dessa fazenda saíram materiais empregados em numerosas construções paulistanas, tais como os conventos de São Francisco e Santa Teresa (1757).

A Ordem Terceira da Penitência de São Francisco encomendou em 1781 cerca de 6.400 telhas a São Caetano para cobrir um sobrado construído ao lado da Igreja de São Pedro dos Clérigos, no largo da Sé. Parte das telhas produzidas no Tijucuçu foram utilizadas na reforma do Palácio do Governo em 1792. Nesse mesmo ano, os monges venderam telhões para a canalização das águas do chafariz da Misericórdia. Dessa forma, a fazenda de São Caetano fornecia tijolos e telhas para toda a São Paulo colonial (Taunay apud Souza, 2004, p.59-60). Os materiais, ao chegarem à capital, eram descarregados das embarcações pelos escravos e le-

vados pela ladeira Porto Geral até o platô da cidade, região que se notabilizou, desde os primeiros tempos, pelas constantes atividades comerciais e varejistas:

costumavam ser transportados pelo rio Tamanduateí mantimentos para serviço do mosteiro e dos moradores. Vinham em monóxilas, isto é feitas de um tronco escavado, muito longas e estreitas, até um desembarcadouro que se chamou por muito tempo o Porto de São Bento ou Porto Geral de São Bento, de onde os produtos eram levados em ombros de índios ou negros por uma rampa muito íngreme que terminava no Largo do Rosário, hoje praça Antonio Prado. Parte dessa rampa, que vai ter à atual rua da Boa Vista, subsiste ainda com o nome de Ladeira do Porto Geral. (Holanda apud Souza, 2004, p.60)

A zona Sul de São Paulo no período colonial era composta por três grandes fazendas beneditinas vizinhas entre si. As terras de São Caetano formavam um perímetro de mais ou menos 14 km; São Bernardo compunha aproximadamente 23 km; mas a maior delas era conhecida como Jurubatuba (33 km) e se localizava no atual bairro de Santo Amaro. Juntas, formavam cerca de 70 km. Supondo-se que todo esse território formasse a figura de um quadrado plano perfeito, teríamos 113 km²: São Caetano (12 km²), São Bernardo (33 km²) e Santo Amaro (Jurubatuba, 68 km²).⁵⁴

O testemunho mais importante da presença beneditina em Santo Amaro, além do nome do santo da ordem que batiza o bairro, talvez seja uma imagem de *Nossa Senhora da Piedade*, encontrada no bairro da Capelinha no século XX e conservada na coleção de Orandi Momesso, São Paulo (SP). Trata-se de uma escultura do grande mestre frei Agostinho de Jesus, provavelmente enviada para a então fazenda de Jurubatuba em meados do século XVII.

54. As três fazendas estavam situadas na então freguesia de São Bernardo, erguida em 1812 e pertencente à capital. São Bernardo do Campo foi elevado à condição de município somente em 1889. A Fazenda Jurubatuba, Geribatiba, ou Jerubatiba, do tupi “lugar de muitas palmeiras gerivás” tomou esse nome emprestado do riacho que nasce próximo da serra de Cubatão, percorre Santo Amaro e deságua no rio Pinheiros. É o mesmo riacho que, entre a estrada de São Paulo a Santos, é chamado rio Grande, para distingui-lo do chamado Pequeno. A antiga taba do velho Caiubi, conhecida como Jeribatiba, situava-se, segundo relatos, no atual bairro de Santo Amaro. No Butantã, encontramos uma rua com o nome dessa aldeia. Frei Gaspar da Soledade Matos, que governou o Mosteiro de São Bento em São Paulo até 1778, ao referir-se no seu “estado” à Capela de São Bernardo, nos traz um detalhe importante: “Desta Capella em distância de três 4^{as} de legoa está a fazenda chamada Jerubatiba” (Códice 24, f.100). Essas propriedades (São Bernardo, São Caetano e Santo Amaro), com suas matas, campos, rios e algumas antigas e arruinadas construções, foram vendidas por 16 contos de réis em 1877 pelos monges à Fazenda Nacional, originando dois municípios e um grande bairro paulistano (Livro do Tombo do Mosteiro de São Bento da Cidade de São Paulo, 1977, p.187-92).



Figura 250 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): *Nossa Senhora da Piedade*. Bairro da Capelinha, Santo Amaro, São Paulo (SP), século XVII, 45 cm de altura. Coleção particular, São Paulo (SP). Constitui, na atualidade, um dos maiores testemunhos da presença beneditina na formação da zona Sul da cidade de São Paulo. Imagem provavelmente venerada na antiga fazenda beneditina de Jurubatuba, atual bairro de Santo Amaro. Foto: Rafael Schunk, 2012.

Figura 251 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): *Nossa Senhora da Piedade*. Procedente do estado de São Paulo, século XVII, 35 cm de altura. Coleção particular, São Paulo (SP). Foto: Rafael Schunk, 2011.

Além das atividades voltadas para a agricultura e a construção civil, temos os beneditinos engajados na assistência religiosa dos aldeamentos indígenas tanto no período de ausência dos jesuítas (1640-1653) como posteriormente. Efetivamente, após a expulsão dos inacianos, várias aldeias entraram em uma situação calamitosa e tiveram que ser subordinadas a algumas ordens religiosas.

Segundo Sérgio Buarque de Holanda, no episódio da luta “antijesuíta” que culminou com a expulsão dos religiosos da Igreja do Colégio, aparentemente, os beneditinos não assumiram uma “atitude radical” de repúdio pelos inacianos, como fizeram declaradamente os franciscanos, embora os monges de São Bento ocupassem uma posição diametralmente oposta aos jesuítas, inclusive mantendo escravos índios ou negros em suas fazendas: “[...] a documentação disponível é singularmente omissa no que diz respeito à posição tomada pelos beneditinos. É possível que simpatizassem com a causa dos religiosos perseguidos, mas seria essa uma posição insólita. E se acompanharam o sentimento mais generalizado, sobretudo no planalto paulista, não o fizeram com a publicidade e acrimônia a que chegaram os franciscanos”. De qualquer modo, os beneditinos iriam, mais tarde, favorecer a volta dos jesuítas, assim como Fernão Dias Pais, que tinha inicialmente dado seu apoio ao movimento de perseguição e expulsão. Pois será um dos que, também mais tarde, “mais vivamente”, prossegue Buarque de Holanda, “pelejarão [...] pela reintegração dos padres ao seu colégio” (Holanda apud Del Negro, 2000, p.74).

Nada mais natural que, ao assumirem uma posição de neutralidade, os monges acabassem por comandar a administração de alguns estabelecimentos inacianos após sua expulsão.

Infelizmente, devido à pouca documentação existente, as informações relativas à catequese realizada pelos beneditinos nas aldeias jesuíticas abandonadas são escassas. Sabemos que a antiga Igreja dos Índios de Pinheiros, outrora dedicada a Nossa Senhora da Conceição, foi entregue aos padres bentos em 1640, abençoada com um novo orago: Nossa Senhora do Montesserrate. De fato, após a reconstrução desse templo em 1870, sabemos pela tradição oral que “o retábulo peregrino [da Igreja de Pinheiros] foi recolhido ao mosteiro beneditino de São Paulo, e, no início do século XX [1911] foi levado para a cidade de Jundiá” (Tirapeli, 2003, p.244). Subsistem, no Museu de Arte Sacra de São Paulo, algumas imagens coletadas na antiga Matriz dos Pinheiros.

Especialmente uma peça nos chama a atenção: a imagem de *Nossa Senhora da Conceição*, em terracota policromada, relacionada à tradição deixada pelos religiosos nesse aldeamento. Essa obra pertence a um amplo trabalho desenvolvido por seguidores da obra de Agostinho de Jesus atuantes a partir da segunda metade do século XVII na região.

Mais escassas são as informações referentes à aldeia de São Miguel Paulista nos tempos da expulsão jesuítica. Vários indícios artísticos apontam para um intercâmbio entre as ordens religiosas em meados do século XVII. Testemunho disso é a imagem de *Nossa Senhora do Rosário* esculpida por frei Agostinho de Jesus conservada nesse templo.



Figura 252 – Seguidor popular de frei Agostinho de Jesus: imagem de *Nossa Senhora da Conceição da Aldeia de Pinheiros*. Procedente da antiga Matriz de Pinheiros, São Paulo (SP), meados do século XVII. Barro cozido e policromado, 41 cm de altura. Aldeamento administrado inicialmente pelos jesuítas e depois por beneditinos. Acervo MAS (SP).

Com o propósito de investigar a imaginária paulista, realizamos um levantamento de material fotográfico no Iphan de São Paulo. No arquivo encontramos uma foto realizada em 1945 por Germano Graeser, a pedido de Mário de Andrade, e pudemos constatar a presença de uma segunda imagem em terracota na Capela de São Miguel, também relacionada ao mestre frei Agostinho de Jesus: a escultura de uma *Virgem Conceição*, ornada por volutas e anjos, provavelmente vendida a particulares.

Recentemente, com a restauração dos altares laterais da Capela de São Miguel Paulista, foram descobertos atrás dos retábulos do século XVIII dois nichos escavados na taipa de pilão, apresentando afrescos coloniais considerados os mais antigos desse gênero de que se tem notícia no país. Trata-se de um grande achado arqueológico. Esses altares, ocultos na primitiva igreja edificada no século XVII, apresentam pinturas parietais em formas de raios solares (represen-

tação da presença de Deus); Lua, Sol, flores e volutas; decorações nas cores preto, vermelho, azul e branco.

Enquanto os afrescos foram pintados por artistas anônimos, algumas imagens dessa capela foram elaboradas por frei Agostinho de Jesus em meados do século XVII.



Figura 253 – Fachada da Capela de São Miguel Arcanjo (1622). Bairro de São Miguel Paulista, São Paulo (SP). Foto: Rafael Schunk, 2011.



Figura 254 – Nave da Capela de São Miguel Arcanjo, bairro de São Miguel Paulista, São Paulo (SP): redescoberta dos primitivos altares e afrescos pintados na taipa de pilão. Meados do século XVII. Processo de restauração: escritório de Júlio Moraes, São Paulo (SP). Foto: Rafael Schunk, 2011.



Figura 255 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): *Nossa Senhora do Rosário*. Meados do século XVII. Terracota policromada: Acervo da Capela de São Miguel Paulista, São Paulo (SP). Foto: Rafael Schunk, 2011.

Figura 256 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): *Nossa Senhora da Conceição*. Meados do século XVII. Terracota. Imagem que pertenceu à Capela de São Miguel Paulista, São Paulo (SP). Foto: Mário de Andrade e Germano Graeser, 1945, localizada no arquivo do Iphan de São Paulo (SP).



Figura 257 – Nichos e afrescos na taipa da Capela de São Miguel Paulista, São Paulo (SP). Da esquerda para direita: altar lateral do evangelho (nichos florais) e três detalhes do altar lateral da epístola (estrela, Sol, Lua e volutas representando nuvens), século XVII. Foto: Rafael Schunk, 2011.



Figura 258 – Capela de São Miguel Paulista: Altar lateral da epístola e afrescos pintados na taipa de pilão, século XVII. Foto: Rafael Schunk, 2011.



Figura 259 – Capela de São Miguel Paulista, São Paulo (SP): reconstituição dos altares laterais do primitivo templo. Século XVII. Fotomontagem: Rafael Schunk, 2012.

Em 1720, os beneditinos substituem a antiga padroeira do Mosteiro de São Bento em São Paulo, *Nossa Senhora do Montesserrate*, autoria de frei Agostinho da Piedade, por um novo orago. Conforme as “Crônicas de 1766”, o mosteiro contou com a ajuda de um novo benfeitor, José Ramos da Silva, um dos homens mais abastados de São Paulo, patrocinando a reforma da capela-mor, o entalhe de um retábulo e a construção de um altar lateral dourados por douradores vindos do reino. Nesse ano, atendendo a um pedido do patrocinador, os beneditinos mudaram a invocação da igreja para Nossa Senhora da Assunção, permanecendo até os dias atuais.

Mediante custeio de muitos devotos e patronos, fizeram-se novos retábulos para a nave dessa igreja, acompanhando os três altares originais, tanto ao lado do evangelho quanto na parte da epístola. Alguns manuscritos de época destacam a capela de Nossa Senhora do Pilar que “foy uma das melhores capellas, que teve esta Igreja, e a mayor devoção que havia nesta cidade pelos muytos milagres, que obrava a Sra. nos seus devotos” (Crônicas de 1766 apud Del Negro, 2000, p.79). Constituiu-se, inclusive, uma confraria ao redor dessa invocação. O culto a Nossa Senhora do Pilar sempre foi muito disseminado pelos mineradores paulistas, tradição transportada posteriormente até Minas Gerais.

Em 1760, partes de um novo mosteiro e igreja de São Bento em São Paulo começavam a ser erguidos. Compõem a terceira construção desde a chegada de frei Mauro em fins do século XVI. A fachada seria remodelada em 1766 por Joaquim Pinto de Oliveira, o famoso escravo Tebas, escultor que realizou profícua obra na cidade velha. Esculpiu “a portada de pedra da igreja, encimada por um frontão em forma de concha” (Silva-Nigra apud Del Negro, 2000, p.80). Em 1772, estava concluída a nave, fachada e torre de uma nova abadia, obra do mestre-pedreiro Bento de Oliveira. Ainda conforme Silva-Nigra: “em 1798 [trinta e dois anos após criar o portal da igreja], Tebas executa a grande entrada da portaria do mosteiro novo” (Silva-Nigra apud Del Negro, 2000, p.80). Essa fachada, amplamente documentada por artistas e fotógrafos do século XIX, seria posteriormente destruída com a construção da nova basílica no início do século XX. Uma das bases remanescentes dos altares laterais encontra-se conservada na fazenda dos monges em Mogi das Cruzes.

A antiga portada principal do templo e um altar de São Miguel foram transferidos para a igreja da Ordem Terceira da Penitência no largo São Francisco.⁵⁵

55. Em 1910, a abadia é novamente demolida e pela quarta vez reconstruída, nesta última, seguindo o gosto eclético, mescla dos estilos bizantino e gótico, projeto do arquiteto alemão Richard Berndl, obra acompanhada por Georg Pryzyrembel. O interior da igreja é decorado por pinturas do beneditino belga d. Adalberto Gressnighit auxiliado pelo irmão Clemente Maria



Figura 260 – Mosteiro e Basílica de São Bento, São Paulo (SP). Foto: Rafael Schunk, 2011.

Poucos anos após a reinstalação da vida monástica na Abadia de São Paulo (1630), trataram os religiosos de rapidamente expandir suas ações nos diversos núcleos de povoamento entre o planalto e litoral. Contaram, para isso, com generosas doações de patronos e sertanistas. De modo que, a partir de Piratininga, a corrente receberia incentivos suficientes para se tornar uma das maiores ordens religiosas do território bandeirista.

Frischauf, altar-mor italiano, detalhes em bronze das oficinas beneditinas de Maredsou na Bélgica e grupo do Calvário realizado por Anton Lang (1921). Na nave, as imagens de Nossa Senhora das Dores, santa Ana, santa Gertrudes e os doze apóstolos foram executados entre 1919 e 1922 pelo belga Adriano Henrique Emelen. O órgão, fabricado na Alemanha pelos irmãos Spaeth em 1908, é ainda hoje um dos mais tocados na capital, acompanhando os cantos gregorianos entoados pelos monges. Dos tempos coloniais, o monastério paulistano conservou as preciosas terracotas feitas pelos xarás Agostinho da Piedade e Agostinho de Jesus (1635 e 1650); uma cruz do *Santo Cristo* (1777), hoje em destaque na capela do transepto, autoria de José Pereira Mutas, encarregado de executar obras de talha desenhadas pelo arquiteto brigadeiro José Custódio de Sá e Faria, de 1772; um trono abacial de 1790, do mestre marceneiro Gregório; e uma imagem de *Nossa Senhora da Conceição* do século XVIII, de um antigo altar lateral. No claustro, subsistem fragmentos de florões e uma pintura oval sobre madeira representando são Bento entregando a nova regra à Igreja, autoria de José Patrício da Silva Manso. Quatro pinturas desse autor, uma caixa de órgão e balaústres das tribunas do primitivo coro foram removidos para a igreja beneditina de Sorocaba.

O segundo priorado fundado na antiga capitania de São Vicente foi o de Santana de Parnaíba, em 1643, doação de uma capela ofertada por André Fernandes aos irmãos de São Bento, à qual dedicaremos o capítulo 2, por se tratar, dentre os muitos mosteiros brasileiros, de um dos mais significativos e misteriosos, devido a seu completo arruinamento em meados do século XIX.

Por ordem cronológica, seguiu-se a fundação do Mosteiro de Santos (1650), capela dedicada a Nossa Senhora do Desterro, instituída por Bartholomeu Fernandes Mourão e sua mulher Izabel Barboza. Condição natural da capitania era instituir inicialmente um priorado no litoral, pois as demais ordens religiosas de serra acima, tais como franciscanos, jesuítas e carmelitas, começaram por se estabelecer na marinha.

Depois temos a criação de um mosteiro em Sorocaba, no ano de 1660, casa aparentemente ligada a Santana de Parnaíba, pois a iniciativa partiu de Baltasar Fernandes, irmão do sertanista André Fernandes, conforme se observa nos termos de doação:

saibam quantos este publico instrumento de escriptura de doação virem que, no anno do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo de mil seiscentos e sessenta, em os vinte e um dias do mez de abril, no sitio e fazenda de Manoel Bicudo Bejarano, na paragem chamada Apoteroby, termo da villa de Sant'Anna do Parnahyba da Capitania de São Vicente [...] doava deste dia para todo sempre aos reverendos padres do Patriarcha S. Bento do mosteiro de Parnahyba a igreja de Nossa Senhora da Ponte com toda a sua fabrica sita na paragem chamada Sorocava, com obrigação d'elles ditos padres lhe fabricarem um dormitorio com quatro cellas, sua despensa, cozinha e refeitório, e assim lhes dava e doava toda sua terça, que diretamente lhe couber por sua morte, assim de bens moveis como o de raiz e peças do gentio da terra [índios] para o serviço da igreja. (Taunay, 1927, p.106-7)

O último recolhimento paulista fundado pelos beneditinos no período colonial foi o Mosteiro de Santana de Jundiá (1668). Em 1694 é elevado à categoria de presidência e frei João do Espírito Santo nomeado seu primeiro administrador. Encontra-se, na atualidade, reduzido apenas ao corpo da igreja, resultado de reformas do início do século XX sobre remanescentes da antiga construção (Endres, OSB apud Del Negro, 2000, p.86). Conserva um altar peregrino originário do aldeamento de Pinheiros que fora mantido pelos monges da capital e doado posteriormente a essa residência monacal (Tirapeli, 2003, p.244).

Dos cinco estabelecimentos paulistas, esta pesquisa dedica particular atenção no resgate da história do Mosteiro de Nossa Senhora do Desterro de

Santana de Parnaíba, devido à carência de informações a seu respeito e elevada importância cultural no panorama artístico brasileiro. Tornou-se um desafio reconstituir parte de sua integridade física e memorial, patrimônio fragmentado e distribuído pelo país.

Esse espaço sagrado reuniu o mais extenso e significativo conjunto escultórico idealizado por frei Agostinho de Jesus, nosso primeiro grande mestre imaginário; monumento desaparecido entre os anos de 1880 e 1890.

No convento desaparecido, uma memória esquecida: a fundação do mosteiro dos beneditinos de Santana de Parnaíba

A religiosidade na Parnaíba dos primeiros tempos seguia os sentimentos particulares de seus habitantes oriundos de várias nações e acomodava símbolos de diferentes credos: da pajelança indígena às secretas devoções praticadas por cristãos-novos, o cotidiano seguia em um constante sincretismo, embora o catolicismo regesse oficialmente toda a terra brasílica. Até os comportamentos de certos eclesiásticos parnaibanos – como o ilustre padre dr. Guilherme Pompeu de Almeida, “banqueiro do sertão”, financiador de bandeiras e pai de uma mameluca fruto do relacionamento com uma índia – serão inusitados se comparados aos demais religiosos da colônia, com elementos endêmicos resultantes da miscigenação no planalto. De fato, no começo do século XVII, os povos de origem oriental, convertidos ou não à religião cristã, mas obrigados a migrar para a América, viviam em relativa paz no planalto paulista, embora lhes fosse vedado o acesso a cargos públicos, pois as rígidas leis do reino não admitiam: “[...] pessoa alguma que tenham rasa de mouro nem judeo” (Atas, v.IV, p.181 apud Belmonte, s. d., p.154).

A sensação de liberdade não anulava o risco de perseguições por parte da Inquisição aos nossos irmãos mouros ou judeus; embora fossem menos frequentes do que em outras regiões do Brasil, como ocorreu na Bahia e em Pernambuco, onde as visitas eram constantes e resultavam em sequestros de inúmeras fazendas judaicas. Contudo, não foram poucos os judeus que, fugidos do Brasil, procuravam o vice-reino do Prata ou Peru. Uma carta dos inquisidores do Peru de 1620 relata ao Conselho da Inquisição que “[...] muchas personas sospechosas de dibersas naciones [...]” aportam em Buenos Aires e se dirigem ao “[...] reyno del Pirú, en particular de la nacion portugueza christianos nuevos” (Anais do Museu Paulista, t.II, 12 apud Belmonte, s. d., p.155).

Esse êxodo aparentemente perdurou por longo período e foi motivo de extensos relatórios documentados pelos membros inquisidores do Peru, insistentes em tomar medidas para conter a entrada de cristãos-novos nos vice-reinos hispânicos, principalmente saídos de terras brasileiras. Vemos claramente que as perseguições da Inquisição no Brasil foram mais intensas do que se supõe, porém, no multifacetado planalto paulista, elas repercutiram com menos intensidade. Tanto que uma das únicas vezes que se tem conhecimento de ação do Santo Ofício em São Paulo aparentemente não foi contra cristãos-novos, mas relacionada a um flamengo, Cornélio de Arzão.

À meia-noite de 28 de abril de 1628, um grupo de homens bate à porta da casa de um grande sítio em Pirituba, enquanto um deles, com voz clara, brada: – Abram, em nome da Santa Inquisição! Uma mulher, pouco depois, escancara as portas, sem surpresa nem susto, pois já espera a incômoda visita. É ela dona Elvira Rodrigues, e sabe que esses homens sinistros a procurariam, pois seu marido, Cornélio de Arzão, acha-se prêso em Lisboa, por ordem do Santo Ofício. Cornélio de Arzão, flamengo que viera a São Paulo como perito em mineração, contratado por D. Francisco de Sousa, é homem de muita consideração na vila, onde se casa com a filha de um grande sertanista espanhol, mas, por motivos que se ignora, cai no desagrado da Inquisição, que o prende na aldeia de Setúbal e o remete para Lisboa, após excomungá-lo. Cornélio não é judeu. Além disso é católico, e tão bom católico que trabalha na conclusão da igreja matriz, alguns anos antes, e ficam a dever-lhe não pouco dinheiro dessa empreitada. O certo é que, por esta ou aquela razão, Miguel Ribeiro, meirinho do Santo Ofício, e o juiz Francisco de Paiva exigem que dona Elvira lhes entregue tôdas as chaves da casa e declare todos os bens que ali dentro se acham, após fazerem-na jurar com a mão sôbre a cruz que o meirinho trás ao peito. [...] entregues as chaves, declara a interpelada que o que há é pouco: uma frasqueira com sete frascos, duas tamboleadeiras de prata, três colheres de prata e que nada mais existe além de alguns escravos, [...] ferramentas, de lavoura, pratos, louças, tenda de marceneiro, tecidos, roupas, joias, objetos de toda espécie além de dois negros da Guiné, [além de um engenho de ferro]. As pessoas que devem a Cornélio também não escapam, pois, sob ameaça de excomunhão, são forçadas a pagar, não ao legítimo credor, mas às autoridades incumbidas do confisco. (Belmonte, s. d., p.156-7)

No cotidiano bandeirante, equacionar religião e atividades mercantis esbarrava nas práticas escravagistas e conflitava com preceitos cristãos sempre viados pelas contraditórias normas da Santa Inquisição. Ao mesmo tempo em que André Fernandes, fundador de Parnaíba, era sertanista combatido por je-

suítas, destruidor de reduções e negociador de mão de obra escrava, também se preocupava com questões espirituais, chegando a ordenar seu único filho padre no Paraguai. Naquela época, na região Sul da colônia não havia bispo e, devido à guerra holandesa iniciada em 1624, viajar para a Bahia se tornou tarefa perigosa; muitos ordenandos se deslocavam até o Paraguai. “O filho de André Fernandes fora ao Paraguai. Quando voltou ordena o pe. Francisco Fernandes de Oliveira. Serviu, certamente, à capela e à gente de sua terra. Podemos imaginar as festas da chegada: a missa nova, os festejos populares: canas, escaramuças, encontradas, etc. Foi a alegria de seus pais, do povo todo, em entusiasmo triunfal! Novo bandeirante se sagrara para as entradas espirituais, para conquistas de almas e deveria lutar contra as potestades infernais. Quando fora Vigário nomeado para Parnaíba? Supomos 1635, a primeira vez que serviu em sua terra natal ao regressar do Paraguai, onde ficou cinco anos em estudos sérios” (Camargo, 1971, p.96).

Por vontade da matriarca Suzana Dias, no ano de 1625 foi entregue aos beneditinos um terreno na vila de Parnaíba, originando a construção de um mosteiro, doação formalizada em 1643 por seu filho André Fernandes.

Segundo as informações do historiador monsenhor Paulo Florêncio da Silveira Camargo, sabemos que, por volta de 1640, André Fernandes decide receber novos sacerdotes em sua vila. Nesse período, a Igreja Matriz de Parnaíba sentia os efeitos do tempo; por estar perto do rio e ser de taipa, as enchentes e a umidade foram degradando-a. André Fernandes incentivou o povo a edificar um novo templo em terreno mais elevado, sobranceiro ao povoado. Enquanto era construída, a matriz passou a funcionar em uma capela nas imediações das Escolas Reunidas. Nesse tempo, André Fernandes pensava em trazer novos sacerdotes a Parnaíba. Os paulistas não tinham boa relação com os jesuítas, distância intensificada com a publicação de um breve do papa Urbano VIII que passava a administração dos índios exclusivamente aos inácianos. Os parnaibanos pensaram nos beneditinos, fazendo-lhes convite e promessa de terras para a instalação da residência monacal.

Nos tempos do quarto vigário de Santana de Parnaíba, padre Álvaro Neto Bicudo, ocorrem alguns fatos importantes na região. Durante seu paróquiato decenal exercido até 1653, ano em que faleceu, é empreendida a construção de uma nova matriz e a expansão das ordens religiosas:

[...] a Confraria de Santo Antônio foi novamente instituída na Vila da qual era juiz ordinário Alberto Lôbo (1642), quando se notou a importante visita dos beneditinos para fundarem mosteiro em Parnaíba. Em 1642 ali chegou de fato um monge de São Bento, do mosteiro de São Paulo, Frei Francisco de Santa Ma-

dalena, procurador da Ordem. Viera verificar o local para um possível estabelecimento monacal. Ambrósio Mendes [um morador da vila] ficara tão contente com a visita do frade. Ele estava cego, vivia em sua residência, esperando o conforto da Religião e a visita dos padres e amigos. Prometeu um presente ao monge e não se esqueceu de colocar em seu testamento o lembrete. O Pe. Álvaro Neto Bicudo encarregou-se de mandá-lo ao convento de São Bento – era “um bácoro”. Parece ridículo citar aqui um presente, um leitãozinho para o convento. Quando não há outro documento até referência dessa natureza suína serve para corroborar uma afirmação. Nessa época já os beneditinos preparavam sua residência e iniciavam seu convento em Parnaíba. Aproveitariam as terras doadas pelo capitão-mor, André Fernandes. (Idem, p.109)

De fato, após a visita do monge frei Francisco de Santa Madalena à localidade em 1642, os termos de doação foram formalizados no ano seguinte, marcando a fundação do mosteiro dos beneditinos de Santana de Parnaíba, capela dedicada a Nossa Senhora do Desterro:

a escritura foi lavrada, realmente em 1643. Assinou-a André Fernandes, doador, Frei Feliciano de Santiago, D. Abade de São Paulo e Frei Francisco de Santa Madalena, procurador da Ordem Beneditina também assinaram. Receberam 300 braças de terras em quadra e meia légua de sertão. André Fernandes comprometia-se a entregar a capela pronta com paramentos e mais pertences para os ofícios divinos. A Ordem se prontificava a conservar dois religiosos no convento, um seria pregador. Deveriam os padres celebrar também certas missas exigidas pelo doador. Não disporiam dos bens do referido mosteiro. Vi antigos cadernos com o cumprimento da promessa das duas missas mensais estipuladas no convênio supramencionado. A capela era onde esteve funcionando a matriz. Outra se construía em lugar conveniente, com mais espaço. (Ibidem, p.109-10)

A ermida destinada ao convento beneditino de Parnaíba compreendia uma capela que funcionava como templo provisório na vila enquanto André Fernandes erguia uma nova igreja matriz dedicada a Santana, a qual, reformada sucessivas vezes desde aqueles tempos, ainda se encontra de pé, no ponto mais elevado do sítio histórico, marcando a paisagem da cidade bandeirista. Destino inverso teria o monastério parnaibano séculos depois.

A chegada de frei Agostinho de Jesus a esse priorado encravado no sertão paulista marca o início da imaginária brasileira. A imaginária em barro praticada na Bahia por frei Agostinho da Piedade e transmitida ao brasileiro frei Agostinho de Jesus foi trazida a São Paulo e prosseguida na olaria em Santana de Parnaíba.

É incerto o momento em que o monge-artista se fixou no mosteiro de Parnaíba, mas, como aludimos anteriormente, as primeiras imagens paulistas datadas pelo autor remontam a 1641, indícios que apontam sua presença no planalto desde aqueles tempos, de modo que, antes de colaborar com seus dotes artísticos na abadia paulistana, morou por muitos anos em Santana de Parnaíba, provavelmente já antes de 1643, data da inauguração do recolhimento (realizando seu conjunto imaginário) até 1650, quando finaliza as esculturas retabulares da Matriz de Parnaíba; depois é convidado a esculpir imagens em São Paulo, Santos, Mogi das Cruzes e Guararema.

É bem provável que frei Agostinho tenha conhecido o capitão André Fernandes⁵⁶ e que este tenha sido um dos seus mecenas mais importantes, uma vez que o grande bandeirante viabilizou a instalação da residência beneditina na vila, custeando paramentos, obras de arte e bens para o ofício divino firmados em contrato. Parnaíba vivia nessa época o auge da sua economia, resultando em grandes mudanças físicas no seu traçado urbanístico. Tornava-se um campo favorável para atividades artísticas. As riquezas proporcionadas pelo ciclo da prata e tráfico indígena iriam custear os monumentos religiosos de Parnaíba. O escultor beneditino teria pela frente a missão de desenvolver trabalhos iconográficos em duas igrejas, preenchendo-as com numerosas imagens votivas.

O enriquecimento da região foi fruto do apesamento indígena, mineração, trocas comerciais e acumulação de prata, viabilizando a realização de extensas doações de terras para os religiosos, inclusive financiando a edificação de uma grande matriz. Por meio do acúmulo de riquezas, os bandeirantes poderiam ostentar os mais importantes retábulos e imagens elaboradas no país naquele período, tanto na zona rural quanto na urbana; obras de arte que se situam entre as mais significativas produzidas no Brasil entre os séculos XVI e XVII. Teriam o privilégio de manter em suas terras, por cerca de oito anos, o melhor escultor brasileiro daqueles tempos, o grande mestre frei Agostinho de Jesus.

O recolhimento de Parnaíba foi instalado em uma quadra nos arrabaldes do primitivo núcleo urbano, terreno de acentuado declive e com visão privilegiada da vila. A igreja se situava no ponto mais alto de um morro, de tal modo que qualquer viajante que circulasse por essas paragens no período colonial avistava,

56. Conforme enfatiza monsenhor Paulo Florêncio da Silveira Camargo: “[...] Chegamos a uma conclusão sobre André Fernandes: todos os cronistas foram afirmando que ele faleceu em 1641, com 63 anos. Há erro evidente, foi depois de 1657, com quase 80 anos. Ambrósio Mendes fez seu testamento em 31 de julho de 1642. Devia pagar, em outubro, seis patacas ao capitão André Fernandes e ‘mando se lhe pague’. Logo, ainda vivia nessa ocasião! Veremos depois o ano provável de seu falecimento. Doara terras, em 1657 [...]” (*Inventários e testamentos*, v.XIII, p.484, 487 apud Camargo, 1971, p.110).

a partir da várzea do Tietê, a matriz, o casario colonial, seguido do complexo religioso implantado no extremo oriental do povoado. Continha cerca de trezentos braças de terras, caracterizando uma pequena chácara conventual, cercada por grossos muros de taipa de pilão, local que ficou conhecido como largo de São Bento: “em 1643, instalou-se em Santana de Parnaíba o mosteiro beneditino de Nossa Senhora do Desterro. Este mosteiro possuía uma fazenda, chamada Santa Quitéria [terras outrora pertencentes a Santana de Parnaíba, hoje situadas no vizinho município de São Roque (SP)], onde funcionava uma olaria; dessa olaria, além de telhas, tijolos, vasos, moringas e toda sorte de utensílios cerâmicos, saiu também uma série de imagens de barro e terracota que integram o conjunto da primeira escola brasileira de escultura religiosa que se pode documentar com precisão” (Sala & Eleutério, 2007, p.18). “Não havia abade neste novo convento beneditino. Chamava-se presidente ao superior. A casa, presidência, em vez de abadia. Possuía, contudo patrimônio: Fazenda Santa Quitéria, outras terras, casa em São Paulo e escravos para o serviço comum” (Camargo, 1971, p.110).

A princípio, frei Agostinho de Jesus desenvolve o conjunto escultórico de sua casa conventual em Parnaíba, seguido dos ícones destinados à matriz do povoado. No Arquivo Público do Estado de São Paulo, encontramos um inventário do Convento do Desterro, datado de 17 de setembro de 1833, o qual descreve detalhadamente seu acervo retabular, fato que nos permitiu reconstituir a nave interna da igreja, obra-prima do primeiro grande mestre da escultura nacional:

Imagens

Altar Mór

Sr^a do Desterro com um nicho em vidraça

Menino Jesus – São José – Sam Bento

*Santa Escolastica ao lado da Padroeira as mais com defeitos de quebradura
– hum crucifixo de pau.*

Altar do Pilar

*Sr^a do Pilar com um manto de seda com menino nos braços – São Gonçalo,
Santa Gertrudes – Menino Jesus pequeno de pé – hum crucifixo de pau.*

Altar da Sr^a da Conceição

*Sr^a da Conceição com um manto de seda – hum crucifixo – imagem de Santo
Amaro – huma imagem de Santo André. Tem este Convento (Arquivo Público do Estado de São Paulo, 1833-1835, folha 2).*

Nesse testamento constam as preciosas imagens elaboradas por frei Agostinho de Jesus e um acentuado número de alfaias em prata, fruto de generosas

doações de bandeirantes, riquezas transferidas dos remotos sertões do Paraguai até Santana de Parnaíba: “[...] caixas de santos óleos, vasos de prata, custódia de prata, turíbulo, cálices, porta-paz, cruz de procissão, âmbula, dez resplendores de imagens, três coroas e cálice pequeno da fazenda Santa Quitéria” (Arquivo Público do Estado de São Paulo, 1833-1835, folha 2).

Os beneditinos enviaram especialmente de Salvador para a casa monástica de Parnaíba algumas obras fundamentais da imaginária nacional, das quais destacamos: *Santo Amaro* e duas imagens de *São Bento*, relevantes trabalhos de frei Agostinho da Piedade. Agostinho de Jesus esculpiu o grupo principal do altar-mor e que representa a Fuga para o Egito: a padroeira *Nossa Senhora do Desterro Caminhante*, o *Menino Jesus* e um *São José*. Próximo a *São José* encontrava-se *São Bento* (fatura de Agostinho da Piedade) e ao lado da padroeira tínhamos um vulto de *Santa Escolástica* (de Agostinho de Jesus).⁵⁷

Os dois patriarcas desse mosteiro foram milagrosamente transferidos para a Matriz de Santana de Parnaíba, onde se encontram conservados na atualidade. Foram poupados da fúria arrasadora do tempo, pois remontam a uma antiga tradição da vila: “a capela beneditina foi dedicada a Nossa Senhora do Destêrro. Tinha mais duas imagens – de São Bento e Santa Escolástica. [...] Quando a chuva tardava e a seca era horrível, costumavam os moradores fazer procissões com as imagens referidas. Certamente, a chuva vinha! Belos tempos de fé, capaz de transportar as montanhas e de conseguir benéficos aguaceiros para as sementes e plantas ressequidas se desenvolverem e produzirem frutos abundantes para a população” (Camargo, 1971, p.110).

57. A padroeira *Nossa Senhora do Desterro* foi adquirida por Francisco Roberto na primeira metade do século XX; vendida posteriormente, hoje se encontra em uma coleção particular paulistana. Participou da exposição *Tradição e ruptura* na Fundação Bienal de São Paulo (novembro de 1984 a janeiro de 1985), sendo publicada na p.52 do catálogo juntamente com seu respectivo *Menino Jesus*, acervo da família de Anita Marques da Costa. A imagem de *São José* fragmentou-se no final do século XVIII, sendo colada posteriormente; provavelmente desapareceu com o arruamento completo do mosteiro em fins do século XIX.

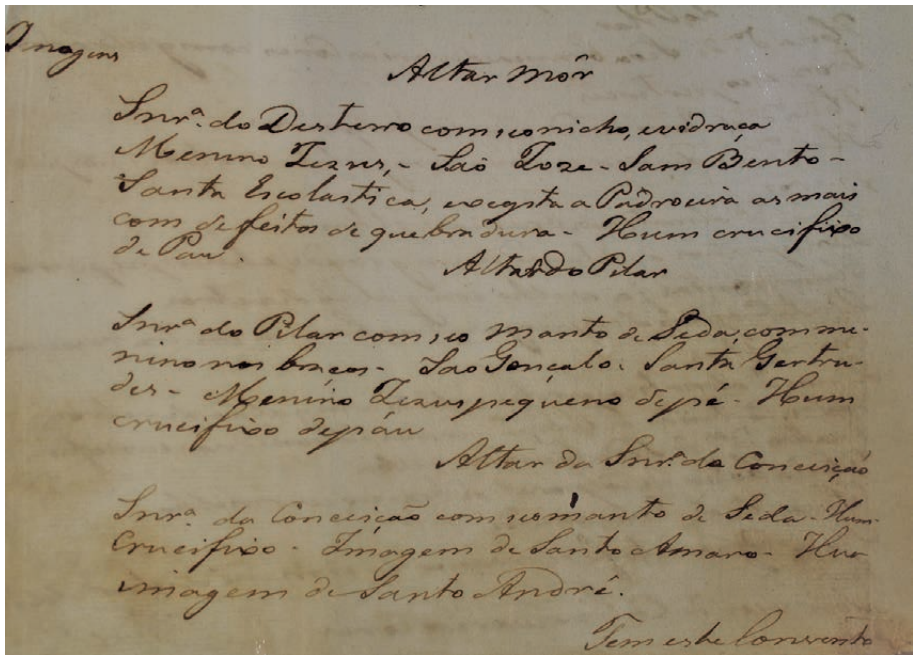


Figura 261 – Inventário do Mosteiro de Nossa Senhora do Desterro de Santana de Parnaíba feito em 17 de setembro de 1833 pelo juiz Francisco Antônio de Castro (Acervo do Arquivo Público do Estado de São Paulo, 1833-1835). Foto: Rafael Schunk, 2010.

No antigo altar lateral ao lado do evangelho venerava-se *Nossa Senhora do Pilar*, protetora dos mineradores. Frei Agostinho de Jesus esculpiu para esse retábulo uma pequena imagem de *Santa Gertrudes*. Nesse nicho encontrávamos as esculturas em madeira do *Pilar*, *São Gonçalo* e um pequeno *Menino Jesus* em pé.⁵⁸ O retábulo ao lado da epístola era dedicado a *Nossa Senhora da Conceição*, imagem confeccionada por frei Agostinho de Jesus. Além dessa peça havia um vulto de *Santo André* e uma escultura de *Santo Amaro*, importante modelagem de frei Agostinho da Piedade.⁵⁹

58. A imagem de madeira relacionada no inventário como *São Gonçalo* pertence à coleção do italiano Domingos Giobbi, em São Paulo (SP). A pequena imagem de *Santa Gertrudes* foi adquirida pelo pesquisador beneditino d. Clemente Maria da Silva-Nigra em meados do século XX. *Nossa Senhora do Pilar* e o pequeno *Menino Jesus* em pé, arrolados no inventário do convento em 1833, são peças de madeira conservadas em coleções particulares.

59. *Nossa Senhora da Conceição*, autoria de frei Agostinho de Jesus, foi levada ao mosteiro beneditino de Vinhedo e doada ao Museu de Arte Sacra de Santos. *Santo André* é uma iconografia beneditina provavelmente modelada por frei Agostinho de Jesus. Possivelmente desapareceu com

Frei Agostinho de Jesus esculpiu numerosas obras de diferentes temas e medidas para as dependências do convento, distribuídas em nichos e alcovas. Destacamos: *Santa Luzia*, *Nossa Senhora da Conceição Menina* e peças destinadas a presépios que hoje enriquecem várias coleções paulistanas.⁶⁰ No passado, os moradores visitavam o Mosteiro de Parnaíba e beijavam os pés de um *Menino Jesus* nas noites de Natal.⁶¹

A estada do monge-artista em Santana de Parnaíba será de aproximadamente oito anos (1643-1650), permitindo o desenvolvimento de seus talentos artísticos em toda a plenitude. Não faltaram aprendizes, curiosos e viajantes que passaram por essa região e transportaram conhecimentos até os confins do país, uma vez que esse território estava no entroncamento das rotas para Goiás, Paraná e Mato Grosso. Como resultado dessa atuação, surgem centros produtores de imaginária em barro cozido nas vilas de Itu, Sorocaba e Porto Feliz a partir da segunda metade do século XVII.

Em contrapartida ao patrocínio de obras no mosteiro parnaibano, frei Agostinho de Jesus vai retribuir generosamente ofertando imagens para uma nova igreja erguida pelos bandeirantes, a Matriz de Santana de Parnaíba, iniciada em 1646 e finalizada por volta de 1650. Esse espaço religioso tornou-se uma extensão do monastério e foi ornado com numerosas terracotas marianas, santos e ícones votivos: *Santo Antônio do Suru* (uma das obras mais realistas criadas pelo escultor), *Nossa Senhora da Purificação* (obra-prima do artista), *Nossa Senhora dos Prazeres* e um *São Francisco de Paula*. Além desses célebres trabalhos, a matriz parnaibana ostentava outros tesouros culturais, como o fragmento de *Nossa Senhora com o Menino*, *Nossa Senhora da Piedade* e as imagens de *Nossa Senhora do Rosário*, “a grande e a pequena”, algumas delas utilizadas em procissões. Um de seus últimos trabalhos nessa localidade é o grupo de *Santana Mestra*, orago de devoção particular do fundador da vila, André Fernandes, peça finalizada por volta de 1650.⁶²

o desabamento do mosteiro. *Santo Amaro*, de frei Agostinho da Piedade, compõe atualmente o acervo da cúria paulistana no Museu de Arte Sacra de São Paulo.

60. *Santa Luzia* foi doada ao MAS de Santos. *Nossa Senhora da Conceição Menina* foi adquirida na década de 1980 pela sr^a Ignez Homenco de uma antiga família de parnaibanos migrados para São Paulo. Hoje pertence à coleção de Rafael Schunk, autor destas linhas. Coexistem várias terracotas do *Menino Jesus* de presépio realizados por frei Agostinho de Jesus em Parnaíba e distribuídos em coleções particulares paulistanas.
61. Tradição extraída do livro de papéis avulsos, reunidos no Mosteiro de São Bento de São Paulo, referentes ao Mosteiro de Parnaíba, transcritos por d. Eduardo Uchôa Fagundes e Rafael Schunk: *Obras na Sachristia do Mostro Parnaíba, 1799-1860*.
62. *Nossa Senhora da Purificação* e *Nossa Senhora dos Prazeres*, obras-primas de frei Agostinho de Jesus, *São Francisco de Paula* e o *Grupo de Santana Mestra* (c.1650) integram o acervo do

Desse período em diante, Agostinho de Jesus se deslocaria para outras paragens, mas as experiências vivenciadas na Parnaíba irão possibilitar novos desafios artísticos em São Paulo, Santo Amaro, São Caetano, São Bernardo, Santos, Mogi das Cruzes, Duque de Caxias e Rio de Janeiro, destino final de sua longa peregrinação no país, encerrada em 1661.

Segundo monsenhor Florêncio Camargo, os monges beneditinos frei Jerônimo do Rosário e frei Baltazar do Rosário residiam na vila de Parnaíba em 1653 (Camargo, 1971, p.120), período posterior à passagem de frei Agostinho de Jesus. Esse pesquisador localizou alguns religiosos que habitaram o mosteiro: “encontrei alguns nomes de monges que residiram neste convento: Fr. Jerônimo do Rosário e Fr. Baltazar do Rosário, 1653; Fr. Tomé Batista, presidente, e Fr. Anselmo da Anunciação, pregador, 1660; Fr. Bernardo de Santa Maria, presidente, 1671; Fr. Matias de S. Bento, 1682; Fr. Antônio de São Bento, 1687; Fr. Antônio de Nazarath, 1687; Fr. José de Jesus, prior, 1700. Em 1825 era o Fr. Felisberto de Nossa Senhora, o presidente e o único religioso que havia muitos anos, residia sozinho no convento. Servia depois, até 1880 ou 1881, de habitação do pároco [da igreja matriz]. Em 1887 ameaçava desabar e hoje só resta notícia do convento” (Camargo, 1971, p.355).

Conforme informa o historiador Endres, esse mosteiro será elevado à categoria de presidência em 1659. Seu primeiro presidente, frei Tomé Batista, é eleito em Tibães, Portugal (Endres, 1976 apud Del Negro, 2000, p.82). No ano seguinte (1660), esse frei irá assinar, como representante da ordem beneditina, a escritura de posse da Igreja de Nossa Senhora da Ponte de Sorocaba, originando o mosteiro ali situado, doação realizada por Baltasar Fernandes, irmão de André Fernandes.

No ano de 1681, a Câmara de Parnaíba decide demarcar o rocio da vila para cobrança de foro devido pelos moradores, regularizando os terrenos por meio de marcos e cruzeiros. Esse itinerário foi detalhadamente descrito no “Auto de medição” e faz referências ao mosteiro e igreja dos beneditinos ali existentes. Trata-se de uma rara menção do complexo conventual no século XVII. Nesse itinerário proposto, ao atravessar

[...] um ribeiro que fica por cima do moinho da vila e subindo por a capoeira deu em um têsô que fica por baixo da casa de sobrado que foi de Baltasar Fernandes

Museu de Arte Sacra de São Paulo. O fragmento de *Nossa Senhora* acha-se conservado com zelo na coleção de Ladi Biezus, São Paulo (SP). *Nossa Senhora do Rosário*, a “grande” e a “pequena” foram adquiridas por João Marino, hoje preservadas cuidadosamente no acervo de Orandi Momesso, São Paulo (SP). A *Piedade* encontra-se na Matriz de Parnaíba.

e indo corrente o dito rumo atravessou uma “milharada” de mim Tabelião e descendo por um “mandiocal” foi a dar no ribeiro que serve de aguada aos Padres Bentos e subindo pelo Convento de Nossa Senhora do Desterro passou um rumo por o pé de uma paineira a vista do Convento e atravessou o caminho que vem para o convento distância de dez braças da Igreja e tornou a entrar no capão e indo o dito rumo por o capão a dentro foi atravessar o ribeiro que está por traz da casa de Gaspar Favacho [...]. (Auto de Medição do Rocio desta Vila, 1681 apud Camargo, 1971, p.338)

Para preencher a falta de informações referentes ao mosteiro de Santana de Parnaíba no século XVIII, podemos contar, no futuro, com a análise de oito “Estados” pertencentes ao antigo arquivo beneditino de Tibães em Portugal, que cobrem Santana de Parnaíba entre 1733 e 1789 (Del Negro, 2000, p.82), uma vez que os originais paulistas perderam-se quase completamente e “[...] estão hoje reduzidos a frangalhos de documentos cuidadosa senão piedosamente colleccionados pelo archivista D. Bonifacio Jansen [que os reuniu no Mosteiro de São Bento em São Paulo]. Assim apenas podemos dar limitados informes sobre taes fundações [...]” (Taunay, 1927, p.94).

Esse notável centro artístico-religioso, pioneiro na construção da identidade brasileira foi contemplado em um capítulo de *Santuário Mariano*, livro publicado por Agostinho de Santa Maria em 1723, testemunho que reúne os principais centros de peregrinação do Brasil Colônia. Ele destaca nessa obra a veneração da imagem de *Nossa Senhora do Desterro*, uma das principais esculturas modeladas por frei Agostinho de Jesus na Parnaíba seiscentista.

Titulo XIV: “Da milagrosa Imagem de Nossa Senhora do Desterro Convento dos Religiosos do Patriarca S. Bento”. Para a parte do Sul da Cidade de S. Paulo, pelas marges, & ribeyras do Rio Teetè abayxo, em distancia de oyto legoas, se vê a Villa de Parànamiba [Parnaíba]. Nesta Villa tem a Sagrada Ordem Beneditina hum Convento, dedicado á Virgem Maria nossa Senhora, com o titulo do Desterro; aonde he tida em grande veneração hua devotissima Imagem desta Senhora, que se vê colocada no Altar mòr, como Patrona especial daquella Santuario. He esta milagrosa Senhora toda a devoção daquella Villa, & assim he muyto frequentada aquella sua Casa, de seus moradores. He esta Santissima Imagem, [...] & as Images de seu Santíssimo Filho, & de seu Esposo São Joseph; & todos tem varas de prata, & a Senhora Coroa, & o Santíssimo Menino, & São Joseph resplandores. Festejão a Senhora aquelles seus devotos Capellães com muyta grandeza todos os annos. Não me constou o dia, em que lhe fazem a sua festa. E suposto obra a favor

de todos os que com verdadeyra devoção, & fé a buscão, muytas maravilhas; mas como não ha curiosidade de se fazer memoria dellas, porisso nos escuzamos de as referir. Da Senhora faz menção o Padre Mestre Frey Miguel de São Francisco, que sua origem não diz nada. (Santa Maria, 1723, p.170)

O pesquisador Dalton Sala localizou no arquivo distrital de Braga um importante documento acerca dos “Estados” do Mosteiro de Santana de Parnaíba no século XVIII, documento enviado por nossos monges beneditinos à congregação de São Bento em Portugal. Por meio desse códice, sabemos que o altar-mor ruiu antes de 1788, necessitando de reparos emergenciais nos retábulos e colagens de imagens quebradas. Por ironia do destino, a falta de recursos e a necessidade reaproveitar os santos fragmentados permitiu salvar as obras de frei Agostinho de Jesus de um total desaparecimento.

Altar da Conceição: também foi necessário tirar esse Altar do seu lugar, o qual se assentou outra vez mais levantado do mesmo modo, que o do Pilar; e também se pintou de novo com sua tarje no meio; também se levantou mais a Imagem da Senhora fazendo-se para isso um novo assento. Também se lhe puseram algumas molduras novas a fim de engraçar mais esse Altar, que estava muito liso e antigo. Puseram-se de um e de outro lado duas imagens pequenas em suas peanhas: uma da Senhora dos Remédios, outra de Nosso Padre São Gregório, todas encarnadas de novo, como também a mesma Imagem da Conceição. Com a caída da Capela Mor, ficaram todas as imagens destruídas, umas em três, e quatro pedaços, outras com mãos, e cabeças quebradas. Todas ficaram consertadas com perfeição, e encarnadas de novo, como são Nosso Santíssimo Patriarca, Nossa Mãe Santa Escolástica, Nosso Padre Santo Amaro, a Senhora do Desterro, São José, e o Menino Deus. (Estados dos Mosteiros – Parnaíba 1788-1789)⁶³

Um inédito códice preservado no arquivo da abadia beneditina de São Paulo, referente a prestações de contas de uma gestão trienal no Mosteiro de São Bento de Parnaíba entre os anos de 1799 a 1802, traz preciosas informações a respeito desse monumento de valor histórico e artístico nacional desaparecido.⁶⁴

63. Estados dos Mosteiros – Parnaíba 1788-1789. ADB/UM/ – FMC/CSB/ doc. 145, p.55. Universidade do Minho – Arquivo Distrital de Braga, Portugal, apud Sala & Eleutério, 2007.

64. *Papéis Avulsos, 1799-1860*. A transcrição integral do documento encontra-se na p.407.



Figura 262 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): cabeça do *Menino Jesus* (fragmento). Procedência: estado de São Paulo, século XVII. Terracota policromada. Coleção particular, São Paulo (SP). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 263 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): perfil da cabeça do *Menino Jesus* (fragmento). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Por meio desse testemunho, sabemos que a capela-mor ruiu no final do século XVIII, danificando imagens e obrigando a substituição de outras, como a remoção de antigas esculturas elaboradas pelo mestre Agostinho de Jesus: “Collocou-se hua nova Imagem de N. Sr^a Do Desterro toda estufada [estofada], por-se-achar emdecente a q[~] existia com a ruina da Capella mor. [...] Grudou-se a Imagem de S. Jozé, q[~] estava quebrada pelo meio, qd^o cahio a Capella mor” (Códice do Mosteiro de São Bento de São Paulo referente a Parnaíba 1799-1860).

Houve um reparo emergencial no retábulo principal desabado, reformas na sacristia, colagens de santos quebrados e reposição de paramentos: “Encarnou-se o menino Jesus, q[~] se-da a beijar em noite de Natal, dourou-se o Cabelo; fizerão-se duas túnicas de setim vermelho guarnecida de renda de ouro, hua p^a os dias commus, e outra p^a os festivos. [...] Fez-se um colção de tafetá vermelho p^a servir em dia de Natal ao menino Deos” (Códice do Mosteiro de São Bento de São Paulo referente a Parnaíba 1799-1860).

Uma antiga tradição entre os moradores de Santana de Parnaíba e seu glorioso mosteiro compreendia visitas à velha ermida no período natalino e adoração do presépio, cujas esculturas, por sinal, foram buriladas por frei Agostinho de Jesus.

Na transição do século XVIII para o seguinte, a igreja conventual, que ainda abrigava a Irmandade de Nossa Senhora do Pilar, promovia celebrações festivas em louvor a Nossa Senhora da Conceição.

No começo do século XIX, o Convento do Desterro sofria o peso do tempo e da história. Embora os religiosos fizessem, na medida do possível, reparos constantes, os desgastes nas frágeis estruturas de taipa comprometiam o complexo.

Em cumprimento a uma ordem circular de abril de 1825, expedida pela portaria da Secretaria de Estado dos Negócios da Justiça, o “Vigário Capitular” solicita à paróquia da Vila de Santana de Parnaíba um parecer sobre a situação de suas igrejas, da qual segue um breve relato do Mosteiro de São Bento: “[...] por falta de Religiosos actualmente está Presidente a annos Frei Felisberto de Nossa Senhora, [...] Está a Igreja conservada com decência, e paramentada do necessário para a celebração do Santo Sacrificio: como tão bem a Caza tal e qual conservada” (Cúria Metropolitana apud Del Negro, 2000, p.83).⁶⁵

Contudo, quando Pedro Daniel Müller realiza um quadro estatístico da província de São Paulo para atender as leis municipais de 1836 a 1837, descreve a vila de Santana de Parnaíba da seguinte maneira: “é uma das povoações mais antigas da Província: a sua fundação data de 1625. [...] Comprehende 4.196 habitantes. Na Villa tem os edificios da Casa da Camara, da Matriz (orago Sta. Anna), e um Hospicio pequeno e arruinado de Benedictinos” (Müller, 1978, p.53 apud Del Negro, 2000, p.83).

A degradação do edifício provavelmente começou por volta de 1825, quando o local sofria carência de monges para continuidade das atividades religiosas; e se intensificou nos doze anos seguintes até o censo de 1837. De fato, o convento foi abandonado a partir de 1830. “O mosteiro de São Bento da Parnaíba, fundado oficialmente em 1643, e elevado à categoria de Presidência ou Priorado independente a 14 de julho de 1659, foi o primeiro da ordem de São Bento no Brasil a sentir as consequências da perseguição pombalina contra as ordens religiosas; em 1830, morreu o seu último presidente e único monge, Frei Manoel da Purificação e, por falta de religiosos beneditinos no Brasil, o priorado foi abandonado, caindo o convento e a igreja em ruínas, entre os anos de 1880 e 1890” (Silva-Nigra, 1971, p.62).

65. Arquivo Metropolitano Dom Duarte Leopoldo e Silva (Arquivo da Cúria Metropolitana), Pasta das Paróquias, Santana de Parnaíba I, 5ª apud Del Negro, 2000, p.83.

Desaparecia um dos mais importantes monumentos à arte brasileira, nem tanto pelo projeto arquitetônico, pois se tratava de um pequeno mosteiro, mas pela relevância do contexto no qual foi idealizado. Simbolizou a integração de vários povos. Construído pelas mãos de bandeirantes, talhado por índios missionários e ornamentado com imagens do primeiro grande artista nascido no país, reunia, em um único local, as sementes da identidade nacional. O sítio histórico de Santana de Parnaíba concentrava, no passado, o maior conjunto de terracotas relacionadas a frei Agostinho de Jesus; um dos locais que inaugurou simbolicamente a arte na América portuguesa. O conteúdo idealizado nesse convento agregou todo o cadinho mestiço do planalto paulista daquela época e, por ordem cronológica, foi pioneiro nas relações sociais do país. Seus ideais ressoaram por vários cantos do Brasil, levados pelos exploradores de Parnaíba aos limites do mapa geográfico conquistado. As imagens elaboradas por seguidores do monge-artista supriram vilarejos nos mais remotos sertões do país.

Foi comum, no passado, antiquários e colecionadores localizarem em Minas Gerais, Goiás ou Mato Grosso santos paulistas transportados nas bagagens de bandeirantes a esses pioneiros núcleos de mineração.

Após o fatídico desabamento do Mosteiro de Parnaíba no final do século XIX, as imagens remanescentes foram distribuídas entre antigas famílias locais, levadas para capelinhas rurais próximas do município, recolhidas na Igreja Matriz ou abrigadas na capela particular dos vigários de Parnaíba: “e, de fato, encontramos a imagem do antigo altar-mor daquele mosteiro, a Senhora do Desterro, numa capelinha próxima a Parnaíba, as imagens do antigo altar lateral do evangelho: a Senhora do Pilar, São Gonçalo e Santa Gertrudes e um pequeno Menino Jesus; e ainda a imagem do altar do lado da epístola: a Senhora da Conceição. Estas esculturas achavam-se todas na capela particular dos vigários da Parnaíba. A capela e sua casa foram construídas no quintal do antigo mosteiro de São Bento, antes de 1835, pelo vigário Pe. Joaquim José de Oliveira como provam os documentos existentes no arquivo do mosteiro de São Bento, da Bahia” (idem, p.62-3).⁶⁶

66. Em 1947, a velha proprietária dessa casa e capela, dona Isolina Cândida Rodrigues, antes de mudar-se para a cidade de São Paulo, entrega todas as imagens ao reverendo padre prior do Mosteiro de São Bento de Santos, d. Aidano Erbert, que as levou para o novo Mosteiro de Vinhedo; posteriormente doou *Santa Luzia* e *Nossa Senhora da Conceição* ao Mosteiro de São Bento em Santos, atual Museu de Arte Sacra. *Nossa Senhora do Desterro* foi adquirida pelo sr. Francisco Roberto e restaurada; décadas depois, foi vendida a uma coleção paulistana. *Santa Gertrudes* foi adquirida por d. Clemente Maria da Silva-Nigra e as demais peças tiveram destinos incertos.



Figura 264 – Capela particular dos vigários de Parnaíba (SP), residência de dona Isolina Cândida Rodrigues: retábulo contendo as imagens remanescentes dos altares laterais do Mosteiro de São Bento. Dimensões do altar: 297×193 cm. Quando a Igreja de São Bento começou a ruir, as imagens dos altares laterais foram transportadas para o lugar principal dessa capela doméstica, antiga casa dos vigários de Parnaíba próxima ao mosteiro (Silva-Negra, 1971, p.67). Foto: Mário de Andrade e Germano Graeser, nov. 1940, acervo Iphan (SP).



Figura 265 – Imagens do antigo Mosteiro de São Bento de Parnaíba (SP). Frei Agostinho de Jesus: *Nossa Senhora da Conceição*; autor desconhecido: *São Gonçalo e o Menino Jesus*; frei Agostinho de Jesus: *Santa Gertrudes*; frei Agostinho da Piedade: *São Bento*; frei Agostinho de Jesus: *Santa Luzia*. Fotos: Mário de Andrade e Germano Graeser, nov. 1940, acervo Iphan (SP).

O espólio das imagens de frei Agostinho de Jesus dispersou-se ao longo do século XX. Algumas peças permaneceram na matriz da cidade, outras foram recolhidas pela cúria paulistana, compondo o acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo, e a grande maioria foi adquirida por colecionadores particulares. Graças aos cuidados e interesses empreendidos por esses colecionadores, muitas imagens do escultor foram salvas da destruição, conservando-se em sua quase totalidade no estado de São Paulo, sítio histórico no qual foram idealizadas.



Figura 266 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): *Nossa Senhora do Desterro*. Antiga padroeira do mosteiro beneditino de Santana de Parnaíba (SP), c.1643. Terracota policromada e resplendor de prata, 120 cm de altura. Foto: Mário de Andrade e Germano Graeser, nov. 1940, acervo Iphan (SP).

Figura 267 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): detalhe de *Nossa Senhora do Desterro*. 1958. Foto: cortesia, acervo de Cristiane e Ary Casagrande Filho, São Paulo (SP).

Os retábulos do mosteiro parnaibano, por sua vez, foram divididos em duas partes. Conforme informações orais, os remanescentes do antigo altar-mor (século XVIII) foram transferidos no início do século XX para o Mosteiro de Sorocaba e, remontados aleatoriamente, hoje compõem a nave central dessa igreja: “o retábulo-mor ocupa toda a parede do fundo da capela-mor e sua estrutura sugere

linhas da fase de transição da Renascença para o Barroco. A talha, com ornamentos de influência barroca e rococó, está atualmente pintada de branco e com douração recente. [...] O retábulo é, certamente, [do mosteiro arruinado] de Santana de Parnaíba” (Tirapeli, 2003, p.318).

Um segundo lote correspondente aos fragmentos seiscentistas dos altares laterais dedicados a *Nossa Senhora da Conceição* e do *Pilar* (talhas contemporâneas às imagens de frei Agostinho de Jesus), além da portada principal da igreja, alfaias, relicários e paramentos foram abrigados na Matriz de Parnaíba e dispersos no decorrer do século XX. A fachada do mosteiro beneditino de Nossa Senhora do Desterro ainda permanece como o maior segredo desse importante conjunto religioso. Prováveis riscos ou projetos desapareceram junto com o arruinamento do complexo. Para agravar a situação, Parnaíba, no período imperial, sofreu um longo processo de decadência.

Um visitante anônimo de passagem pela região em 1864 descreveu a vila: se achava “a velha Parnaíba muito triste; a igreja [matriz] está tudo roído de velhice, a torre é cotó, e o frontispício nem cruz tem; as casas e as ruas... melhor é não se falar. O correio, que antes passava de cinco em cinco dias, agora passa de dez em dez [...] No final de 1866, desaba o ‘lado direito da Igreja Matriz desta vila’”.⁶⁷ No começo de 1867, a Câmara autoriza os consertos da igreja. Naqueles tempos eram comuns as festas religiosas. Uma delas, costumava levar a cruz das ruínas beneditinas à igreja matriz, e reunia muita gente. Anualmente havia as festas da Semana Santa, do imperador e da imperatriz, do Espírito Santo, de Nossa Senhora do Carmo, da Padroeira Santana, a da Noite de Natal e Finados. No dia 6 de agosto, Pirapora era a referência com os festejos do Bom Jesus. Em maio, havia a festa de Santa Cruz do Taboão. Festejava-se Nossa Senhora da Escada e Dores na aldeia de Barueri e São Bento no mosteiro, pelo visto, mesmo estando em processo de arruinamento.

Em 1872, Parnaíba possuía duas igrejas, além da velha matriz e do Mosteiro de São Bento arruinado: a de Santa Cruz, na rua do mesmo nome (hoje desaparecida), e a Capela do Bom Jesus da Pedra Fria, próxima ao antigo cemitério dos bandeirantes. Nos distritos encontrávamos as igrejas de Bom Jesus de Pirapora, Santa Cruz do Taboão, na atual Cajamar, Nossa Senhora da Escada de Barueri e Nossa Senhora da Conceição do Voturuna. Há muitos mistérios na história de Parnaíba. Uma dessas histórias legadas pela oralidade nos conta da existência de um túnel misterioso que interligava o mosteiro dos beneditinos ao altar-mor da Igreja Matriz de Santana, permitindo a circulação subterrânea entre os ex-

67. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/História_de_Santana_de_Parnaíba>. Acesso em 2011.

tremos da cidade. Na Matriz de Parnaíba existia um local chamado “poço das imagens” no qual eram guardadas as esculturas quebradas, inclusive peças elaboradas por frei Agostinho de Jesus; mais tarde, as peças lá remanescentes foram vendidas a colecionadores particulares.



Figura 268 – Retábulo do mosteiro de Sorocaba (SP), século XVIII. Segundo a tradição oral, os fragmentos remanescentes do altar-mor do mosteiro de Santana de Parnaíba foram recompostos neste local no começo do século XX. Foto: Rafael Schunk, 2012.

Sobre o próprio mosteiro, sabemos, com precisão, que foi aberto em 1642, porém, do início do século XIX até o seu fim é descrito como em ruínas ou arruinado. Não há dados concretos de quando efetivamente os beneditinos teriam fechado o priorado. Por exemplo, em 1768, faleceu no mosteiro de Parnaíba frei Joaquim José de Jesus Maria Silva, demonstrando o seu funcionamento; em 1804, morreu em São Paulo um ex-presidente do mesmo, frei Fernando da Madre de Deus Camargo, indicando que o recolhimento parnaibano estava em atividade alguns anos antes, entre 1790 a 1800.

Segundo monsenhor Paulo Florêncio Camargo, em 1825 morava no recolhimento o frade Felisberto de Nossa Senhora, presidente e único morador no local. Os mistérios continuam, pois, da metade do século XIX em diante, sempre que o mosteiro é mencionado, está “em ruínas”: em 1860 é dado como acabado. Porém, em 1872, ainda eram celebradas missas no mosteiro arruinado e, em 1880, os párocos ainda habitavam o local. A partir de alguns pontos identificados pelas Atas da Câmara de Parnaíba oitocentista, sabemos, quase com precisão, que a ermida beneditina se situava ao lado das casas que sabidamente pertenciam ao mosteiro, e encontram-se ainda em pé, após serem utilizadas como grupo escolar no final do século XIX e início do XX. A fachada da igreja era voltada à rua Suzana Dias e ao largo; os fundos, para a várzea de São Bento, situada na atual rua Quinze de Novembro e estação rodoviária. Nesse local, atualmente, estão erigidas algumas edificações comerciais e residenciais.⁶⁸

Malvista, decadente e isolada, foram poucos os artistas ou fotógrafos do século XIX que se aventuraram na região de Santana de Parnaíba. Infelizmente, são raríssimas as representações iconográficas da velha urbe bandeirista, permanecendo em mistério a feição do primitivo povoado e a fachada de seu monastério. Diferem as vizinhas São Paulo, Itu ou Sorocaba, que, embora sucessivamente reconstruídas, foram amplamente retratadas na iconografia oitocentista.

O único vestígio da presença de um edifício da ordem beneditina em Parnaíba é o traçado urbano remanescente no atual largo de São Bento, confluência das ruas Suzana Dias e Santa Cruz. A respeito da posição ocupada pela antiga igreja e mosteiro ali construídos, endossamos as hipóteses levantadas pelo pesquisador Paulo Sergio Bárbaro Del Negro. Para isso, nos valem inicialmente de notícias contidas em um documento referente à Vila de Parnaíba, pertencente ao Arquivo do Estado de São Paulo, feito por um fiscal da Câmara em 1846: “sendo de meu dever cuidar nas limpezas das Aguas que servem ao publico desta

68. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/História_de_Santana_de_Parnaíba>. Acesso em 2011.

Villa, fui pesoal ao rego da Bica detras de S. Bento e achei que sem ser o rego cuberto, não é posivel com servir-se dita Agua com limpeza e bem mais o rego da Bica detras da Matriz [...]” (Arquivo do Estado de São Paulo, 1846).

Essa referência sobre a “Bica detras de S. Bento e da Matriz” obviamente indica os locais exatos das fontes de águas utilizadas pela população; uma atrás da Igreja de Santana e outra nas costas do Mosteiro de S. Bento. Até recentemente, se não fosse uma obra realizada pela prefeitura da cidade, que apagou o seu vestígio, ainda seria possível encontrarmos a “Bica de São Bento”, localizada na atual rua Treze de Maio em confluência com a rua Quinze de Novembro, outrora uma área de várzea do Tietê. Ao reunirmos essas informações com a inflexão da quadra apresentada no final da rua Suzana Dias em forma de “L”, junto ao largo de São Bento, tudo parece indicar que a igreja do mosteiro aí se localizava, e voltava sua fachada para esse local, coincidindo com indicação da antiga fonte de água situada em seus fundos, na baixada do morro.

Quem se deslocasse do largo da Matriz para o largo de São Bento, na atual rua Suzana Dias, via a fachada da igreja no eixo do fundo da rua. Essa hipótese é confirmada por uma antiga planta do município, feita por Jess y Bueno de Ar-ruda Camargo de 1939, utilizada como base para a instalação dos postes de iluminação na via pública. Nessa planta, a quadra faz uma inflexão que, segundo nossas investigações, correspondem ao perfil lateral da igreja acompanhando o desenho da quadra. O claustro, segundo a disposição da igreja em relação à cidade, só poderia ter sido implantado ao lado do altar do evangelho, uma vez que a parte da epístola acompanhava a rua Treze de Maio. A declividade acentuada da rua Quinze de Novembro, único sítio para a localização das alas do dormitório, não permitiria a localização do claustro perpendicular à igreja e alinhada a sua fachada, conforme era a disposição usual. A nossa conclusão é que a parte correspondente aos dormitórios corria em paralelo à igreja e a portaria avançava suavemente em relação à fachada do templo, semelhante ao Convento de Itanhaém, formando um ângulo reto com os frontispícios do convento e da igreja (Del Negro, 2000, p.84).

Essa tipologia de construção ainda pode ser observada no “lanço principal” do convento franciscano de Nossa Senhora da Conceição da cidade de Itanhaém, cujo terreno estreito e de acentuado declive determinou a implantação e acesso ao claustro realizado por um “avanço” da fachada à direita do frontispício da igreja, conforme nos elucidou frei Basílio Röwer: “o Convento foi construído não quadrangular, mas com dois lanços apenas e isto por causa da rampa do morro. O principal lanço acompanha a igreja e a sacristia, lado da Epístola, em toda a sua extensão [...] O seu pavimento térreo, que é apenas uma varanda, fica todo

abaixo do nível da igreja, na encosta do morro. [...] Os dois pavimentos superiores, dos quais o de baixo está ao nível do piso da igreja divididos em celas, eram os dormitórios principais” (Röwer, 1957, p.283).



Figura 269 – Planta da cidade de Santana de Parnaíba (SP). Localização do provável claustro do mosteiro beneditino de Parnaíba, implantado na área interna da chácara conventual e anexo à Igreja de Nossa Senhora do Desterro defronte ao largo de São Bento. Desenho de Rafael Schunk realizado a partir de um mapa de Jess y Bueno de Arruda Camargo (1939); acervo do Instituto Geográfico e Cartográfico – IGC. (Del Negro, 2000, p.206).

Ao descrever o complexo franciscano de Itanhaém, dividido entre edifício da igreja (nave e altares) e claustro (dormitórios, celas, cozinha e refeitório), frei Röwer se refere a uma terceira construção que avança em relação à fachada do templo, elemento de suma importância em nossas investigações arquitetônicas sobre a provável disposição do mosteiro de Parnaíba: “ainda há um terceiro edifício. É uma casa que sai fora do alinhamento da frente da igreja e do lanço da direita. O seu pavimento térreo, em parte cavado dentro do morro, está ao nível dos outros e nele funcionava o capítulo conventual. O primeiro andar, que de fora parece o térreo, é acessível do adro da igreja: era a portaria. No segundo andar havia uma sala, talvez a biblioteca” (idem, p.284).

Essas disposições de edifícios conventuais são excepcionais diante dos modelos adotados no Brasil Colônia e encontram respaldo na tradição da arquitetura portuguesa, ampliando a importância atribuída ao monumento de Itanhaém e ao mosteiro parnaibano extinto, pela originalidade e diferenciação de suas distribuições espaciais, tratando-se de raros exemplos no país dessa tipologia. A provável existência de um edifício monástico em área urbana obrigava a adaptação da construção segundo o traçado urbano oferecido. Essa conformação nos remete a outras soluções semelhantes, como a do Convento de Santo Agostinho de Extremoz, no Alto Alentejo, Portugal. Ele apresenta uma disposição que supomos ter sido implantada em Parnaíba. Essa hipótese apenas poderá ser confirmada, no futuro, com o aparecimento e análise dos “Estados” ou com o aparecimento de uma planta da cidade de Santana de Parnaíba de meados do século XIX, ou anterior, indicando as conformações de seu misterioso mosteiro (Del Negro, 2000, p.85-6).



Figura 270 – Fachada da Igreja e Convento de Nossa Senhora da Conceição de Itanhaém (SP). Provável disposição adotada pelo Mosteiro de São Bento de Parnaíba (SP). Foto: Rafael Schunk, 2010.

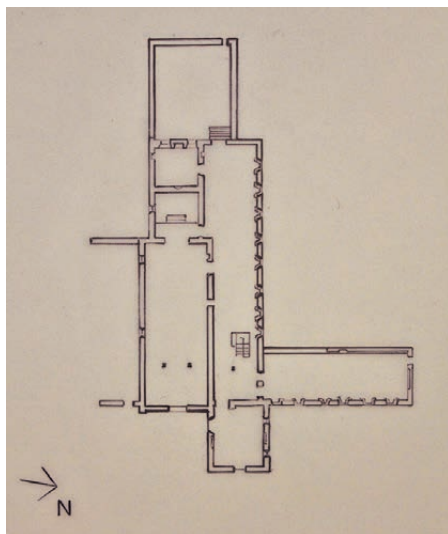


Figura 271 – Croqui do Convento de Nossa Senhora da Conceição de Itanhaém (SP). Provável implantação adotada pelo Mosteiro de São Bento de Parnaíba (SP), segundo a disposição do terreno e traçado urbano remanescentes. Desenho de Rafael Schunk a partir da publicação de Cerqueira (s. d).

Antes do encerramento da pesquisa, desconhecíamos a existência de documentação a respeito dos altares laterais maneiristas do Mosteiro de São Bento de Parnaíba, devido a seu completo arruinamento no século XIX. Sabíamos de vagas notícias mencionadas por Aracy Amaral no livro *A hispanidade em São Paulo*. Do conjunto original, apenas a porta do sacrário retratando *Santana Mestra* em baixo-relevo era reconhecida, atualmente peça integrante do Museu de Arte Sacra paulistano.

Contudo, investigando o arquivo do Iphan de São Paulo com o intuito de coletar informações a respeito da imaginária paulista, encontramos, por acaso, fotos inéditas dos lendários fragmentos do convento parnaibano.

Em novembro de 1940, o escritor Mário de Andrade e Germano Graeser, a serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, se deslocam para a Matriz de Santana de Parnaíba, documentando seu acervo remanescente. Após o desabamento do mosteiro, pedaços dos altares remanescentes foram abrigados nesse local, permanecendo durante a primeira metade do século XX, quando foram catalogados pelo pesquisador modernista. Ele registrou esculturas, arcos plenos, bases de altares, retábulos, alfaías, relicários e a antiga portada principal da igreja do convento arruinado. Nessa época (1940), fazia aproximadamente sessenta anos que o monastério desaparecera, contudo, ainda foi possível a coleta de dados

orais entre os velhos paroquianos e a identificação das peças. Infelizmente, anos mais tarde, essas talhas seriam dispersas; algumas descartadas e outras removidas no decorrer das décadas seguintes. A partir dessas fotografias, conseguimos realizar uma reconstituição do conjunto; que vem pela primeira vez ao conhecimento público. Graças à visão histórica do grande escritor modernista, conseguimos, na atualidade, salvar a memória de um patrimônio artístico desaparecido, reconstituindo seus altares e imagens. Descobrimos, por comparação de fotos, que alguns desses fragmentos foram removidos para o Museu de Arte Sacra de São Paulo e anotados equivocadamente como procedentes da antiga Igreja de Araçariguama (SP). Porém, as fotos realizadas por Mário de Andrade não deixam dúvidas: tratam-se dos últimos testemunhos retabulares do mosteiro de Parnaíba. Ele também fotografou os vestígios de altares do primitivo templo de Araçariguama, detalhando as diferenças entre ambas as talhas, similares entre si e oriundas de uma oficina guarani, migrada do território missioneiro, atuante nos arredores de São Paulo em meados do século XVII.



Figura 272 – Porta do sacrário do mosteiro dos beneditinos de Santana de Parnaíba (SP): *Nossa Senhora Menina e Santana Mestre*. Século XVII. Madeira policromada, dimensão 36×24 cm. Neste fragmento de retábulo beneditino, a tábuca em alto-relevo apresenta reminiscências da antiga tradição gótica de entalhar a madeira, contendo esgrafitos em fundo dourado. Acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo (SP). Foto: Rafael Schunk, 2010.



Figura 273 – Fragmentos dos altares laterais do mosteiro beneditino de Santana de Parnaíba (SP): arco pleno e balcão. c.1643. Madeira policromada. Localizados no pavimento superior da Matriz de Parnaíba. Fotos e anotações: Mário de Andrade e Germano Graeser, nov. 1940, Iphan (SP).



Figura 274 – Fragmento de altar lateral do mosteiro beneditino de Santana de Parnaíba (SP): arco pleno. c.1643. Madeira policromada. Localizado no pavimento superior da Matriz de Parnaíba (SP). Fotos e anotações: Mário de Andrade e Germano Graeser, nov. 1940, Iphan (SP).



Figura 275 – Fragmentos dos altares laterais do mosteiro beneditino de Santana de Parnaíba (SP): bases de colunas e balcão. c.1643. Madeira policromada. Localizados no pavimento superior da Matriz de Parnaíba (SP). Fotos e anotações: Mário de Andrade e Germano Graeser, nov. 1940, Iphan (SP).



Figura 276 – Fragmentos dos altares laterais do mosteiro beneditino de Santana de Parnaíba (SP): talhas vazadas, volutas e videiras. c.1643. Madeira policromada. Localizadas na Matriz de Parnaíba (SP). Fotos e anotações: Mário de Andrade e Germano Graeser, nov. 1940, Iphan (SP).

A igreja de Araçariguama detinha entalhes de sabor mais popular, enquanto o mosteiro de Parnaíba apresentava retábulos de tendência erudita, videiras e cacóis ornamentados com imagens de frei Agostinho de Jesus.

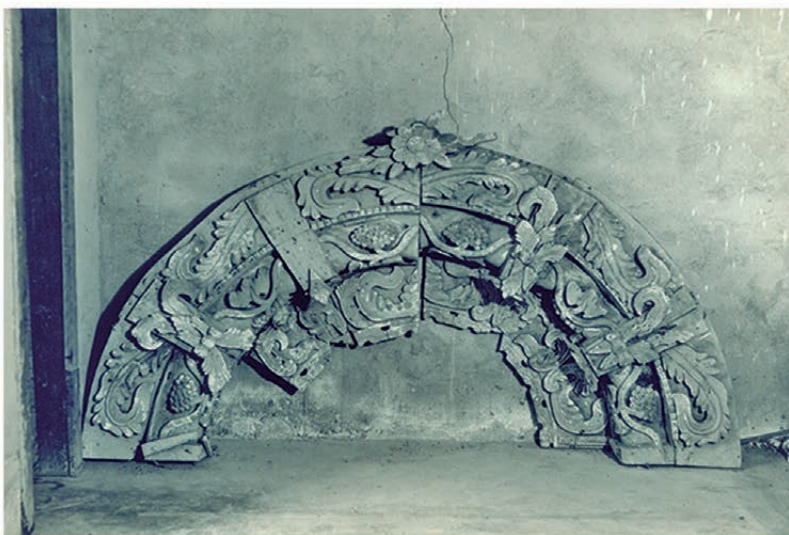


Figura 277 – Comparação de dois arcos plenos: arco pleno do Mosteiro de São Bento de Santana de Parnaíba (SP), no alto, e fragmento localizado na Matriz de Araçariguama (SP). Século XVII. Madeiras policromadas. Fotos e anotações: Mário de Andrade e Germano Graeser, Parnaíba (1940) e Araçariguama (1942), Iphan (SP).



Figura 278 – Fragmento do mosteiro beneditino de Santana de Parnaíba (SP): arco pleno. Foto: Mário de Andrade e Germano Graeser, nov.1940, Iphan (SP).

Figura 279 – Fragmento de arco pleno. Acervo MAS (SP). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 280 – Fragmento do mosteiro beneditino de Santana de Parnaíba (SP): base de altar. Foto: Mário de Andrade e Germano Graeser, nov.1940, Iphan (SP).

Figura 281 – Fragmento de base de altar. Acervo MAS (SP). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Obs.: Comparação com as fotografias em preto e branco de Mário de Andrade e Germano Graeser, realizadas em 1940 na Parnaíba, com duas talhas catalogadas equivocadamente no Museu de Arte Sacra de São Paulo como originárias da Matriz de Araçariçuama. As análises das fotos indicam se tratar da mesma obra; últimos testemunhos remanescentes do mosteiro parnaibano desaparecido.

Quanto ao frontispício do mosteiro de Parnaíba, apenas podemos realizar algumas suposições baseadas em testemunhos arquitetônicos da região, permanecendo um enigma desse expressivo centro artístico. O único testemunho da fachada documentado por Mário de Andrade foi o fragmento da portada central da igreja. Apresentava recorte retangular e almofadas com losangos bandeiristas. Pelos indícios, deveriam acompanhar uma construção espartana de duas águas, batentes retos e acompanhados por uma torre sineira, semelhantes às soluções plásticas existentes nas igrejas do Rosário do Embu ou de Carapicuíba, ambas contemporâneas e próximas ao monumento extinto.

Reconstruir a memória desse recolhimento representa resgatar as origens da cultura brasileira, o ponto-chave dessa investigação. O primeiro grande artista nacional encontrou em Parnaíba uma sociedade multifacetada, mameluca, plural. Extraíu do universo mestiço e tropical a inspiração para inaugurar a imaginária sacra no país, gênese de tradições.

O Mosteiro de Nossa Senhora do Desterro, centro dessas revoluções estéticas, foi fruto da atuação de vários povos e representa um dos *berços da escultura sacra no Brasil*.

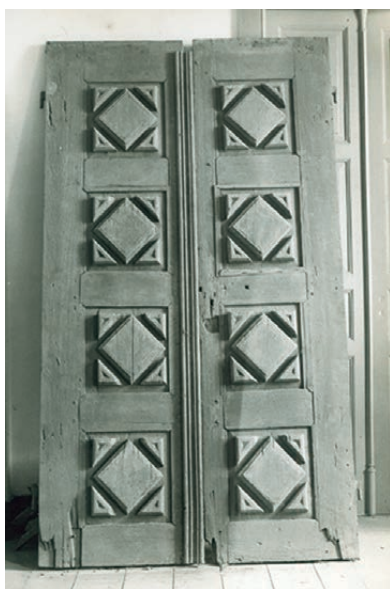


Figura 282 – Portada da igreja do mosteiro beneditino de Santana de Parnaíba (SP): losangos bandeiristas, século XVII, madeira entalhada. Fragmento encontrado no depósito da Matriz de Parnaíba (SP). Foto e anotação: Mário de Andrade e Germano Graeser, nov. de 1940, Iphan (SP).



Figura 283 – Imóveis que pertenceram ao antigo mosteiro beneditino de Santana de Parnaíba (SP). Foto: Rafael Schunk, 2011.



Figura 284 – Trecho remanescente da chácara conventual. Foto: Rafael Schunk, 2011.



Figura 285 – Último trecho do antigo muro de taipa remanescente do mosteiro beneditino de Santana de Parnaíba (SP). Esse importante testemunho do início da arte brasileira foi impiedosamente demolido em 2008. Foto: Rafael Schunk, 2003.



Figura 286 – Quadra do antigo mosteiro dos beneditinos de Santana de Parnaíba (SP): trecho correspondente aos fundos da nave da igreja. Foto: Rafael Schunk, 2011.

Figura 287 – Muro de pedras que substituiu o primitivo em taipa de pilão do mosteiro beneditino de Santana de Parnaíba (SP). Foto: Rafael Schunk, 2011.

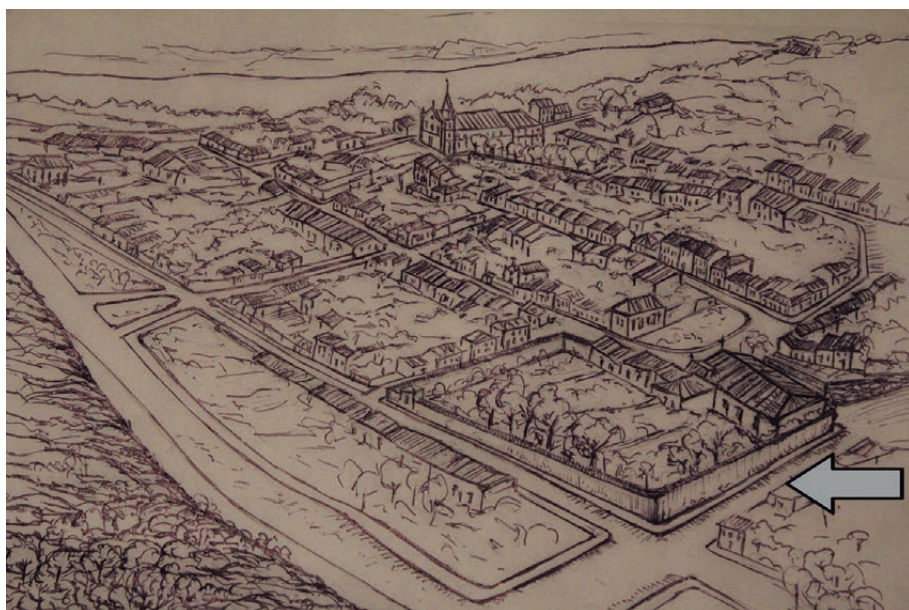


Figura 288 – Reconstituição volumétrica do mosteiro beneditino de Santana de Parnaíba (SP), conforme traçado urbano remanescente. A igreja foi implantada defronte à rua Suzana Dias e o claustro erguido no interior do terreno cercado por grossos muros em taipa de pilão. Croqui: Rafael Schunk (2012).



Figura 289 – Rua Suzana Dias, Santana de Parnaíba (SP): trecho correspondente à fachada da igreja arruinada do Mosteiro de Nossa Senhora do Desterro. Foto: Rafael Schunk, 2011.



Figura 290 – Mosteiro beneditino de Santana de Parnaíba (SP): peças de uma porta com inscrições do século XVIII que pertenceram à Igreja de São Bento na rua Suzana Dias. Foto e anotação: Mário de Andrade e Germano Graeser, nov. 1940, Iphan (SP).



Figura 291 – Mosteiro beneditino de Santana de Parnaíba (SP): porta-palmas que pertenceram à antiga Igreja de Nossa Senhora do Desterro, século XVIII, madeiras entalhadas e policromadas. Fragmentos localizados no depósito da Matriz de Parnaíba. Fotos e anotações: Mário de Andrade e Germano Graeser, nov. 1940, Iphan (SP).



Figura 292 – Mosteiro beneditino de Santana de Parnaíba (SP): tocheiros e porta-palmas que pertenceram à antiga Igreja de Nossa Senhora do Desterro, século XVIII, madeiras entalhadas e policromadas. Fragmentos localizados no depósito da Matriz de Parnaíba. Fotos e anotações: Mário de Andrade e Germano Graeser, nov. 1940, Iphan (SP).



Figura 293 – Reconstituição do altar lateral do mosteiro beneditino de Santana de Parnaíba (SP), lado evangelho, século XVII: imagem de *Santa Gertrudes* (frei Agostinho de Jesus), *Nossa Senhora do Pilar*, *Menino Jesus* e *São Gonçalo* (autores desconhecidos, madeiras policromadas). Nesses altares, os retábulos de tradição missioneira se integraram com imagens beneditinas, compondo um dos princípios da arte brasileira. Fotos: Mário de Andrade e Germano Graeser (nov. 1940), Iphan (SP). Fotomontagem: Rafael Schunk (2012).



Figura 294 – Reconstituição do altar lateral do mosteiro beneditino de Santana de Parnaíba (SP), lado epístola, século XVII: imagem de *Santo Amaro* (frei Agostinho da Piedade), *Nossa Senhora da Conceição* (frei Agostinho de Jesus) e *crucifixo* (autor desconhecido). Fotos: Mário de Andrade e Germano Graeser, nov. 1940, Iphan (SP) e Rafael Schunk (2010). Fotomontagem: Rafael Schunk (2012).



Figura 295 – Reconstituição do altar-mor do mosteiro beneditino de Santana de Parnaíba (SP) por meio dos fragmentos do século XVIII remontados em Sorocaba (SP): imagem de *São Bento* (frei Agostinho da Piedade), *Nossa Senhora do Desterro*, *Menino Jesus*, *Santa Escolástica* (frei Agostinho de Jesus) e *Sacrário de Santana Mestra* (autor desconhecido). A escultura de *São José* do conjunto do desterro (Fuga para o Egito) provavelmente fragmentou-se após o arruinamento do mosteiro parnaibano em fins do século XIX. Fotomontagem: Rafael Schunk, 2012.



Figura 296 – Imagens do altar-mor do Mosteiro de São Bento de Santana de Parnaíba (SP): *São Bento* (frei Agostinho da Piedade), *Nossa Senhora do Desterro*, *Menino Jesus* e *Santa Escolástica* (frei Agostinho de Jesus), século XVII, terracotas policromadas. Fotos de *São Bento* e *Santa Escolástica*: Rafael Schunk (2012); *Nossa Senhora do Desterro*: foto Mário de Andrade e Germano Graeser (nov. 1940). *Menino Jesus*: desenho de Rafael Schunk (2013).



Figura 297 – Reconstituição da nave do mosteiro de Santana do Parnaíba-SP. Fotomontagem: Rafeak Schunk (2012) com imagens do Iphan e Sorocaba.

2

A ESCULTURA SACRA NO BRASIL E SEUS DESDOBRAMENTOS

O berço cultural do Brasil

A fundação do mosteiro dos beneditinos em Santana de Parnaíba em 1643 representou um marco na história da arte nacional, permitindo o intercâmbio de obras oriundas de diferentes regiões: da Bahia, vieram imagens em terracota de *São Bento* e *Santo Amaro*,¹ autoria de frei Agostinho da Piedade e trabalhos em esgrafito da escola nordestina; do Guairá, são transferidos índios artífices que irão talhar retábulos vazados de tradição missioneira encontrados nos altares laterais desse priorado; do Rio de Janeiro, provém o primeiro grande escultor nativo, frei Agostinho de Jesus. A maioria dos padrões estéticos disponíveis na América hispano-portuguesa convergiu para esse convento participando do início da arte brasileira e americana. O mosteiro de Parnaíba possuía uma fazenda nos arredores de São Roque chamada Santa Quitéria, que produzia, além de gêneros de subsistência, tijolos, telhas, vasos e utensílios diversos, fornecidos por uma olaria, de onde saíram também uma série de imagens modeladas por frei Agostinho de Jesus e discípulos, precursoras de uma das mais antigas escolas de escultura religiosa do Brasil que podemos identificar.

1. *São Bento* encontra-se hoje na Matriz de Parnaíba e *Santo Amaro* compõe o acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo. Frei Agostinho da Piedade modelou para o mosteiro paulistano a imagem da antiga padroeira, *Nossa Senhora do Montesserrate*, uma de suas obras-primas. Essas esculturas introduzem no meio paulista os conceitos da tradição imaginária em barro de Alcobça (Portugal).

Santana de Parnaíba reuniu as condições favoráveis para se tornar um dos primeiros centros formadores da imaginária brasileira. Para isso, nossa teoria se sustenta em três pilares fundamentais: o nascimento de frei Agostinho de Jesus (c.1600/1610-1661), considerado o primeiro grande artista nato de nossas terras, seu deslocamento para Parnaíba e a produção, nessa localidade, de obras-primas, esculturas que representam um encontro de tradições. Distante das influências da cultura litorânea, essa localidade reinventou as relações sociais, lançando-se na conquista do Brasil central e do meridional.

Para a nova igreja matriz erguida por André Fernandes em Parnaíba, o monge-artista executa o grupo de *Santana Mestra*, entronizado por volta de 1650, além de um vasto conjunto de iconografias marianas destinadas aos altares laterais e peças para procissões, obras de arte que se tornaram instrumentos de evangelização, fundamentando a face da arte bandeirista.

A obra-prima de frei Agostinho de Jesus, *Nossa Senhora da Purificação* (conhecida também como *Candelária*), foi idealizada para a Matriz de Santana de Parnaíba e posteriormente removida de seu santuário original para o Museu de Arte Sacra de São Paulo, no Convento da Luz. Figura, na atualidade, entre as obras sacras mais importantes do Brasil. As palavras de Carlos Lemos, João Marino e José Geraldo Nogueira Moutinho resumem esse importante trabalho: “obra-prima de frei Agostinho de Jesus, a Virgem, representada sob as feições de uma adolescente, tem os cabelos esparsos sobre os ombros” (Lemos, Marino & Moutinho, apud Lemos, 1983, p.24).

Em outra citação, o crítico de arte Germain Bazin enfatiza a importância de *Nossa Senhora da Purificação*, ícone da Matriz de Parnaíba, marco da arte brasileira e peça fundamental na obra de frei Agostinho de Jesus: “[...] estudemos as outras obras do grupo organizado por Dom Clemente. Três Virgens, conservadas na Matriz de Parnaíba, na igreja do Bom Jesus, em Mogi das Cruzes e na Cúria Metropolitana (Nossa Senhora da Purificação), são incontestavelmente do mesmo autor, como indica a feitura das cabeças de querubins no seu soco; aliás, veremos que a maneira de fazer a cabeça dos querubins constitui um guia precioso para a determinação dos elementos morfológicos de um artista” (Bazin, 1971, p.38).

Das três Madonas, a mais bela é, sem dúvida, a N. S. da Purificação da Cúria Metropolitana, certamente por ser aquela de policromia mais antiga. A plástica do autor destas imagens é mais “evoluída” que a de frei Agostinho da Piedade, cujas estátuas evocam ainda o classicismo da Renascença, com um espírito de simplificação um tanto neoprimativo. Em Agostinho de Jesus o movimento dos drapeados é mais leve, os gestos são mais livres, as atitudes têm mais naturali-

dade, as crianças são mais vivas. No entanto, esse artista brasileiro, contemporâneo de Bernini, está bem longe ainda de juntar-se ao barroco; o que mais evoca sua maneira é o estilo gótico “repousado” da arte francesa do século XV; essas três lindas madonas aparentam-se com as Virgens champanhesas dessa época. Quanto à Virgem da Piedade da Matriz de Parnaíba, sua expressão recolhida e meditativa, que faz pensar também na das Virgens Dolorosas francesas do século XV, contrasta com o patético apaixonado da Dolorosa espanhola do século XVII. Essa compunção na expressão dos sentimentos, esse pudor na manifestação da alegria e da dor é um traço da psicologia portuguesa, que, às vezes, a aproxima da alma francesa, e que explica essa recusa do barroco, praticado algum tempo pela arte lusitana e prolongada no Brasil. (Bazin, 1971, p.39)

Podemos considerar a imagem de *Nossa Senhora da Purificação* como um dos ícones que procuramos nesse expressivo *berço cultural do Brasil*. Nessa obra, o mestre alcançou o “ponto alto” de refinamento estético, ótica e originalidade brasileiras. A atitude maneirista, o volume, a livre movimentação e expressão das mangas dobradas, dinâmicas e eruditas, além da originalidade da peanha, apresentando três anjos de fisionomias mamelucas, configuram a obra como grande representante dos ideais do surgimento da cultura brasileira – síntese da mistura de povos e raças. Simboliza a integração de civilizações na pioneira Santana de Parnaíba. A Virgem representa o nascimento da estética nacional. Agregando tantos elementos endêmicos e originais, Parnaíba se tornou um dos principais berços da arte maneirista-barroca na América portuguesa.



Figura 298 – Igreja Matriz de Santana de Parnaíba (SP). Foto: Rafael Schunk, 2012.

Figura 299 – Nave da Matriz de Santana de Parnaíba (SP), epicentro da produção imaginária no Brasil seiscentista. Foto: Rafael Schunk, 2011.



Figura 300 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): *Nossa Senhora da Purificação*. Primeira metade do século XVII. Terracota policromada, 98 cm de altura. Pertenceu à antiga Matriz de Santana de Parnaíba (SP). Obra-prima do primeiro grande escultor brasileiro. A virgem morena representada sob feições de uma adolescente possui três anjos com fisionomias mamelucas, arte síntese que inaugura a escultura retabular nacional. Acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo (SP). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Mediante observação do pesquisador Silva-Nigra, sintetizamos o aprendizado de Agostinho de Jesus com seu professor, frei Agostinho da Piedade: “a influência e a direção desse grande mestre notam-se claramente em todas as obras de frei Agostinho de Jesus; aquele, porém, permaneceu fiel às ideias sóbrias da Renascença, enquanto este, mais moço, não hesitou em acompanhar as formas já tão movimentadas do século XVII” (Silva-Nigra, 1971, p.62).

As imagens que frei Agostinho de Jesus criou em sua permanência na Parnaíba, representam uma das mais significativas manifestações de arte brasileira do século XVII: anjos de olhares amendoados e mestiços, imagens de Nossa Senhora e santos beneditinos contendo liberdade erudita, colorido intenso, tropical, sustentados por volutas representando nuvens. O artista foi mais criativo na imaginária feminina, dedicando grande parte de sua produção na confecção de temas marianos. Essas obras apresentam uma beleza feminina e terrena, aproximando e espelhando o homem com o divino, sua imagem e semelhança, revelando um aspecto particular do estilo desse artista. “Suas imagens, todavia, já apresentam um certo movimento, uma certa descontração e suas bases, ao invés da singeleza prismática característica das de seu eventual mestre, apresentam uma profusão de cabecinhas esvoaçantes de querubins risonhos rompendo as nuvens. Suas santas, sobretudo Nossa Senhora, têm fisionomias de uma feminilidade terrena jamais encontrável nas obras de seus antecessores, que identificam a santidade com posturas hieráticas das tradições sacras vindas da Idade Média” (Lemos, 1999, p.14).

As imagens masculinas receberam elementos e adornos mais simplificados, ligados a elementos de ordens clássicas, vestes e drapejamentos menos movimentados, sustentados por secções retangulares ou ovais.

O Mosteiro de São Bento de Parnaíba, distante uns 50 km de São Paulo, fundado em 1643 e arruinado após abandono iniciado em 1830, possuía um inventário elaborado em 1835 e que permitiu a identificação das imagens que d. Clemente encontrou na Matriz de Parnaíba, em capelinhas rurais das redondezas e no Museu da Cúria Metropolitana na capital. A maioria delas foi elaborada em barro cinzento, argila pesada e de menor coesão encontrada ao redor de São Paulo, diferente do barro vermelho, a terra fina do Nordeste em que frei Agostinho de Jesus iniciou sua carreira de artista (Bazin, 1971, p.37).

Esculpindo na argila, Agostinho de Jesus utilizou inicialmente o barro avermelhado da Bahia, mais leve, procedente dos barreiros de Itapoã. Em Parnaíba, o artista teve que se adaptar ao barro cinza paulista, cujo peso excessivo e menor coesão acabaram levando-o ao estilo particular desenvolvido no planalto: as bases necessitavam ser demasiadamente largas para sustentar o peso das esculturas. Como consequência, foram criativamente ornamentadas com profusões de anjos, volutas representando nuvens ou secções poligonais; soluções estéticas originais.



Figura 301 – Base de imagem mariana modelada por frei Agostinho de Jesus: *Nossa Senhora da Assunção*. Terracota policromada. Acervo MIC – Mogi das Cruzes (SP). Foto: Rafael Schunk, 2011.

Depois da argila cinzenta de Parnaíba, frei Agostinho, marcando sua última fase no planalto, adota em São Paulo o chamado barro vermelho de São Caetano, material de maior coesão e com o qual se produz uma das cerâmicas mais resistentes do Brasil. Esse barro vinha para São Paulo de um terreno que era, àquele tempo, propriedade do Mosteiro de São Bento.²

2. A atividade econômica mais rentável dos monges paulistas, que permitiu o sustento dos mosteiros coloniais por longas décadas, foram as olarias instaladas nas fazendas beneditinas, como a Fazenda Santa Quitéria nos arredores de Parnaíba. A fazenda de São Caetano, chamada Tiju-



Figura 302 – Detalhe de peanha modelada por frei Agostinho de Jesus: *Nossa Senhora do Rosário*, “a grande”. Terracota policromada. Coleção Orandi Momesso, São Paulo (SP). Foto: Rafael Schunk, 2012.

Figura 303 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): *Nossa Senhora do Rosário*. Século XVII. Barro branco, procedente do estado de São Paulo, 33,5 cm de altura. Coleção Ladi Biezus, São Paulo (SP). Foto: Rafael Schunk, 2010.



cuçu, ocupou por aproximadamente dois séculos e meio o atual município de São Caetano do Sul (de 1631 a 1877) e foi responsável pelo fornecimento de material de construção para toda a Piratininga.



Figura 304 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): *Nossa Senhora do Montesserrate*. Século XVII. Terracota policromada, 50 cm de altura. Conforme anotações e fotos pertencentes ao arquivo do Iphan de São Paulo (SP), esta obra pertenceu ao Convento de Nossa Senhora do Amparo, em São Sebastião (SP). Hoje integra o acervo da Fundação Maria Luiza e Oscar Americano, São Paulo (SP). Foto: Rafael Schunk, 2013.

Nas várzeas do rio Tietê e barrancas de Parnaíba, ricas em argila pura, frei Agostinho de Jesus obteve as matérias-primas necessárias para sua produção. Devido às diversas cores de barro (cinza, branco, rosa ou vermelho) encontradas em seus trabalhos, podemos considerar a utilização das muitas fazendas beneditinas em suas peregrinações artísticas. Houve necessidade de adaptação a diferentes situações locais, fornos e temperaturas para cozimento, variando da peça semicozida à cerâmica policromada e imagens em barro ressequido.

O procedimento utilizado pelo artista consistia em *adição*, ou seja, sobreposições de argilas para composição de figuras, diferente da *retração* utilizada pelos entalhadores de madeira ou pedra para desbastar blocos formando imagens.

Depois de selecionados os melhores barreiros, o material era armazenado nos ateliês conventuais.

O processo inicial de modelagem provavelmente correspondia à sova da argila sobre uma bancada. Algumas imagens, devido a rachaduras no terço inferior da peça, indicam que o mestre esculpia a base separadamente e depois a unia ao corpo da escultura. Tecnicamente, elas eram moldadas em forma triangular (cone), fundo ocado até a cabeça e sinais de alisamento pelas mãos do artista, paredes internas geralmente finas (exceção às de barro ressecado ou semicozido, que necessitavam de uma espessura maior), chapadas nas costas e ricamente ornadas em sua face principal, predominando a frontalidade. Após desbastar o fundo, burilar a frente e esperar o barro endurecer, o artista erguia a escultura ainda úmida, finalizando mantos e cabeleiras traseiras. Recebia um engobe (barro de cor diluído aplicado na superfície) para acabamento. A peça deveria secar gradualmente para não rachar. Depois era levada ao forno e cozida por longas horas ou dias, voltando com textura brunida. Após uma primeira queima, a terracota retornava ao ateliê para pintura com tintas à base de pigmentos minerais e era novamente cozida. Por último, o monge fixava em pequenos trechos sobre o esmalte colorido folhas de ouro com mordente (cola) para realçar detalhes de flores e bordas de vestimentas. O processo de ocagem permitia um cozimento integral e leveza, que facilitava o manuseio e transporte para longas distâncias.

Depois de Parnaíba, o segundo grande local a abrigar um conjunto acentuado de trabalhos relacionados ao frei Agostinho de Jesus é o Mosteiro de São Bento, em São Paulo: *São Bernardo*, *Santo Amaro*, *Santa Escolástica* e *São Bento*, todos confeccionados em 1650. Figuram entre as maiores obras modeladas pelo artista. O terceiro sítio histórico com grande quantidade de terracotas nos remete a uma propriedade beneditina nos arredores de Mogi das Cruzes: a Fazenda Parateí, situada próxima da serra do Itapeti. Foi ornada com numerosas obras agostinianas, hoje pertencentes ao patrimônio histórico de Mogi. Sua antiga padroeira, a imagem de *Nossa Senhora do Rosário*, foi removida para o mosteiro da capital paulista, após o arruinamento daquele conjunto mogiano.³

3. Três importantes imagens desse autor relacionadas à Fazenda Parateí estão atualmente recolhidas no Museu das Igrejas do Carmo em Mogi das Cruzes: *Nossa Senhora da Conceição*, *Assunção* e o único relicário conhecido do artista, um pequeno *Santo Antônio* de corpo inteiro. Além dessas obras, a antiga Igreja do Bom Jesus de Mogi possuía uma imagem de *Nossa Senhora do Rosário*, posteriormente adquirida por Francisco Roberto, hoje conservada na coleção de Orandi Momesso, São Paulo (SP). Eduardo Etzel também localizou nessa região uma imagem do Rosário com sucessivas camadas de pintura. Os carmelitas mogianos realizaram várias compras e vendas de propriedades, no decorrer dos tempos, com os beneditinos na região

Nas pesquisas e levantamentos de imagens, o médico e colecionador Eduardo Etzel relata o encontro de uma escultura do Rosário⁴ em Mogi das Cruzes, revelando preciosas técnicas do artista:

Nossa Senhora do Rosário, 80 cm, barro esbranquiçado (em parte preto por má queima). Oca até o alto. Na face interna há vestígios de alisamento do barro à mão com sulcos de dedos [...] Cabelos em sulcos largos e fundos, caídos sobre os ombros. Esta imagem foi de antiga capela, hoje destruída, da qual resta apenas um espesso muro de taipa, localizada ao lado da antiga estrada que ligava Mogi das Cruzes a Santa Isabel. A capela estava na “fazenda dos padres alemães”, no dizer dos antigos moradores do lugar. Presumimos que esta fazenda era a seiscentista fazenda Paratiy [Parateí], comprada pelos padres beneditinos em 1670. Tudo indica tratar-se de uma imagem feita por Frei Agostinho de Jesus, no século XVII. A possibilidade se acentua quando compararmos os detalhes desta peça com as duas imagens de Nossa Senhora do Rosário de Frei Agostinho de Jesus reproduzidas por Silva-Nigra. (Etzel, 1971, p.285)

A partir dessa fazenda, como elemento irradiador de arte para uma macrorregião, foram descobertas algumas imagens do grande mestre em Bragança Paulista, como um *Santo Antônio*,⁵ em Guararema, a *Nossa Sr^a da Ajuda* e algumas poucas peças no vale do Paraíba, em Jacareí e Pindamonhangaba, possivelmente levadas da região mogiana.

Contudo, o mosteiro parnaibano foi o local-sede de suas principais obras sacras. É lá que encontramos grande parte das esculturas remanescentes, inclusive suas principais obras. As oficinas e fornos para queima do barro funcionavam na olaria da Fazenda Santa Quitéria e no convento de Parnaíba; atraíram discípulos e curiosos para aprender o ofício da escultura.

Essa produção foi documentada pela primeira vez pelo monge beneditino d. Clemente Maria da Silva-Nigra entre as décadas de 1930 e 1940, época em que exerceu atividades para o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: “com o trabalho de Dom Clemente, ficou claro o papel de Santana de Parnaíba

de Sabaúna, área rural de Mogi das Cruzes. Esses negócios resultaram em um intenso intercâmbio de imagens agostinianas entre as ordens religiosas. Em Guararema (SP), identificamos a *Nossa Senhora da Ajuda* como de autoria do grande mestre. De uma antiga capela de fazenda no vale do Paraíba provém uma das mais ricas obras ornamentadas por frei Agostinho de Jesus: *Nossa Senhora da Conceição*, terracota que apresenta 19 anjos na base, peça pertencente ao acervo de Cristiane e Ary Casagrande Filho, São Paulo (SP).

4. Reproduzida em Etzel (1971, p.285).

5. Reproduzida em Lemos (1999, p.199).

no contexto da história da arte colonial luso-brasileira. Além de representar a escola de barro beneditina do século XVII, essas imagens produzidas em Parnaíba são a mais pura expressão cultural do ciclo das bandeiras paulistas” (Sala & Eleutério, 2007, p.18-9).



Figura 305 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): *Nossa Senhora da Conceição*. Século XVII. Terracota policromada. Procedência do estado de São Paulo. Coleção particular, São Paulo (SP). Foto: cortesia George Homenco Filho, São Paulo (SP).

Figura 306 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): *Nossa Senhora da Conceição*. Século XVII. Terracota policromada, 60 cm de altura. Imagem ornada com 19 anjos na base, procedente de capela de fazenda no vale do Paraíba (SP). Coleção particular, São Paulo (SP). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Figura 307 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): face posterior da imagem de *Nossa Senhora da Conceição*. Século XVII. Terracota policromada, 60 cm de altura. Imagem procedente de capela de fazenda no vale do Paraíba (SP). Coleção particular, São Paulo (SP). Foto: Rafael Schunk, 2010.

Nesse sentido de resgate, a fundação do Mosteiro de Nossa Senhora do Deserto em Santana de Parnaíba representa um grande evento histórico marcando o início da arte nacional, um dos primeiros rompimentos estéticos com a metrópole portuguesa, pioneirismo e originalidade no sertão quase isolado do planalto seiscentista. Nesse local, a talha de influência guairenha associou-se às imagens de frei Agostinho de Jesus compondo um conjunto inovador, integração de várias nações, diferenciando-se dos modelos europeus vigentes no restante do litoral brasileiro, elementos confeccionados, em sua maioria, por portugueses.

Como resultado da atuação agostiniana na atual região metropolitana oeste de São Paulo, seus ícones tornaram-se importantes elementos de veneração nos altares. Obras de arte brasileiras admiradas por bandeirantes e artistas que recriaram a lição e o estilo do mestre nas novas igrejas e altares domésticos em cidades fundadas ao longo da bacia do Alto e Médio rio Tietê, formando o que viria a ser a composição de uma escola artística empírica erudita, das primeiras estabelecidas no país e a qual definimos como Escola Cultural do Vale do Rio Tietê, uma das mais antigas do Brasil, gênese de tradições.

Esse Centro Cultural do Brasil Antigo tornou-se vanguarda brasileira por agregar diferentes fusões de culturas, síntese de civilizações, que prenunciam a sociedade mestiça, criativa e inventiva, sertaneja e original, que os bandeirantes iriam semear, século depois, no barroco de Minas Gerais e do Centro-Oeste; um sentido de nação preconizado e que só se afirmará após a Independência.

A limitação do envio de materiais importados da metrópole ao planalto paulista serra acima forçou os artistas a reinventarem uma arte segundo sua realidade local, às vezes de maneira erudita, às vezes popular. Na Parnaíba seiscentista, frei Agostinho de Jesus pôde refletir uma imaginária com características próprias, ajustando a argila sob novos olhares, com certa liberdade e expressão, distante de imposições acadêmicas, embora sua produção fosse vinculada ao cristianismo colonizador. A arte sacra tornou-se a gênese de um país que nascia original nos sertões:

as raízes de uma nação são sem dúvida o alicerce responsável pela solidez de seu edifício, pela evolução e pelo orgulho que reúne o povo em torno de seu próprio nome. Se olharmos para os lados e para o passado, para a história de outros povos, logo veremos que cada um deles tem a característica de um fundamento que lhe alicerça a nacionalidade e o torna um conglomerado único em torno dela. Se somos um povo com características próprias em relação aos demais, o que é comprovado pelos acontecimentos da história, haverá também raízes que tenham favorecido esta evolução peculiar. Nossa cultura tem por berço a Arte Sacra. A origem desta cultura [...] está na base, na raiz, no alicerce do que somos

hoje: um país uno e peculiar, com a população diversificada segundo seus usos e costumes, como documenta o desenvolvimento da sua arte sacra até o começo deste século XX. Dentro do critério de idade, São Paulo, na velha capitania de São Vicente, tem muito que dizer neste nosso estudo dos fundamentos da arte brasileira. (Etzel, 1984, p.9-10, 12)

O barro em si tornou-se símbolo de fusão de culturas, herança utilitária de muitas civilizações, presente na tradição indígena americana e na europeia; vai definir a face da arte no estado de São Paulo. Como resultado, este território foi um dos que mais produziu imaginária sacra em barro cozido e policromado do país, herança dos primórdios da vida nativa, das incursões de Agostinho de Jesus e seus sucessores até o limiar do século XIX.

A grande maioria dos ícones paulistas dos séculos XVI e XVII possui como suporte plástico básico a argila. Excluindo as imagens que se quebraram ao longo dos tempos devido às intempéries e fragilidades, podemos auferir que o barro foi a matéria-prima eleita pelos santeiros de São Paulo. A cor do barro despertou a atenção de estudiosos como Herstal, Silva-Nigra, Oliveira Ribeiro Neto e Etzel, descrevendo-as em seus livros. O chamado barro paulista (*a tabatinga*), poroso e de cor clara (depois da queima), varia do marrom-claro à palha; era coletado sempre às margens de rios e represas (o mesmo barro usado tradicionalmente pelos índios). Exceção foram algumas imagens retabulares, elaboradas em meados do século XVII por frei Agostinho de Jesus para os mosteiros de São Bento em Parnaíba e São Paulo, nos quais utilizou o barro de São Caetano, terreno que era, naquele tempo, propriedade dos beneditinos (Dutzmann, 1990, p.39).

A argila agrega variadas composições químicas segundo as condições geológicas de cada local. Encontrada nas várzeas alagadas e depósitos secos em terrenos elevados, outrora também inundados, se apresenta em estado mais puro ou cores variadas, transitando do rosa ao vermelho conforme o teor de compostos férricos e orgânicos.

A argila vermelha conhecida como taguá é hoje utilizada para cerâmica, e se caracteriza pela riqueza e variedade de compostos férreos e de potássio, pelo baixo teor granulométrico, conferindo boa plasticidade na moldagem e uma cor vermelha após o cozimento. Através da lixiviação, a argila das várzeas sofre transformações químicas que interferem no teor de ferro. Dessa maneira, ao ser lavado, os compostos férricos são removidos, obtendo-se uma argila que, depois de queimada, torna-se branca. Esse processo natural de lixiviação ocorre em todo o vale do Tietê (idem, 1990, p.41).

Os compostos orgânicos misturados na terra conferem a cor cinza, preta ou marrom, porém, depois de queimados, são removidos, não influenciando na cor final da terracota. A temperatura da queima e a presença de ar são outros fatores que transformam a tonalidade das peças. A peça será mais escura quanto mais baixa for a temperatura de cozimento. Muitas imagens paulistas ficavam por dias queimando em fornos rústicos até apresentar um aspecto vitrificado. O fundo ocado, perfurações para circulação de calor e paredes finas conferiam às peças um cozimento integral. Considera-se uma boa queima 900 °C estendidos num período que permita uma queima perfeita até o ângulo da escultura. Segundo o conceito de granulometria, o que confere maior coesão nas peças não é sua cor, mas o diâmetro das partículas e a quantidade de compostos orgânicos. Quanto menores as partículas, mais se aglutinam, obtendo-se um barro cozido, de textura fina, lisa, mais consistente e resistente (ibidem, 1990, p.42, 44).

Especialmente o barro branco foi muito utilizado nas oficinas coloniais ao redor de São Paulo, pois era encontrado abundantemente nos leitos dos rios. Mas o que teria levado o paulista a adotar a terracota como elemento central de sua imaginária? O fato de ele ser o simples e banal barro das várzeas, argila de fácil acesso a índios e colonos, manancial das olarias e elemento fundamental das construções, extraído sem muitos artifícios de uma prática rudimentar. No início da ocupação portuguesa, o planalto ostentava uma frondosa floresta atlântica, repleta de lenhos nobres; porém, a imaginária em madeira implicava a *expertise* do oficial e maior tempo na elaboração, estofamento e pintura das obras. A urgência de catequese e o maior conhecimento das técnicas de modelagem e cozimento entre nativos e religiosos acabaram selecionando naturalmente o barro como suporte plástico da arte sacra paulista. O surgimento das imagens em terracota é explicado pela necessidade do santo para o culto, facilidade na obtenção da matéria-prima, manuseio e baixo custo na produção em relação ao alto valor das imagens em madeira importadas da Europa.

A cidade de São Paulo foi erguida com a terra do vale do rio Tietê, cujas barrancas eram, até o começo do século XX, cercadas de olarias. As imagens baianas eram elaboradas com barro vermelho; as pernambucanas e fluminenses também. Na tradição portuguesa, o mito de que o barro vermelho era um material superior para a produção cerâmica foi transmitido aos campos de Piratininga. Um exemplo típico é a composição de santos com barro de duas cores, encontrados em algumas imagens paulistas do século XVII. O modelador usa o barro acinzentado para o corpo e o marrom para a parte inferior, acreditando, assim, oferecer maior resistência à base (ibidem, 1990, p.43-4).

O desenvolvimento da arte cerâmica em São Paulo se dá principalmente após a chegada das ordens religiosas, trazendo artesãos, modelos iconográficos

Em São Paulo, o rio Anhembi (Tietê), afluente do Paraná, por sua vez tributário da grande bacia do rio da Prata, tornou-se uma via natural para circulação de bens e pessoas.

O rio Tietê nasce na serra do Mar em Salesópolis, atravessa Mogi das Cruzes, São Paulo, Osasco, Barueri, Santana de Parnaíba, Pirapora, Cabreúva e Itu, trechos de grandes saltos e corredeiras. Do remanso de Porto Feliz em diante, torna-se navegável. A partir desse local, as monções partiam rumo ao território missionário paranaense. Essa região, historicamente, agregou tradições deixadas pelo monge frei Agostinho de Jesus, artista que ajudou a moldar a estética na face oriental da América do Sul. Deixou como herança uma escola cultural de tradição barrista erudita.

Após o período de introdução de elementos formais no trabalho pioneiro de frei Agostinho de Jesus, seu estilo passa a ser absorvido por artistas anônimos que alternam tradições eruditas e populares em um mesmo trabalho, principalmente nas regiões de Santana de Parnaíba, Sorocaba e Itu, o que prenuncia a formação de uma “escola cultural”, não aos moldes de nossos tempos, mas criada pela observação empírica de santeiros e divulgação pelas mãos de alguns discípulos, principalmente na segunda metade do século XVII. A grande demanda de arte sacra foi impulsionada pelo movimento bandeirista e desenvolvimento da economia na região ituana do Médio Tietê, com a criação de fazendas, vilas e a formação de uma elite local. Funcionam como núcleos irradiadores da Escola Cultural do Vale do Rio Tietê as cidades de Santana de Parnaíba e São Paulo de Piratininga, onde predominou uma tradição imaginária conventual, pois foi fruto da atuação de elementos formais da obra de Agostinho de Jesus e de algumas imagens de Agostinho da Piedade oriundas da Bahia. O estilo dos dois grandes *figulus statuarius* espalharam-se por toda a bacia do rio Tietê povoada e sua macrorregião a noroeste e sudoeste, em cidades como Barueri, Carapicuíba, Sorocaba, Itu, Porto Feliz, Araçariguama, Mairiporã, Itapeçerica da Serra, Embu e São Roque, sendo copiadas, estudadas e refeitas por diversos aprendizes que suprimam de santos os altares da rota dos bandeirantes. As imagens alcançaram longas distâncias, transportadas em lombos de burros, nas carroças de tropeiros e baús de caixeiros-viajantes. Carlos Lemos resume deste modo a atuação de frei Agostinho de Jesus em terras paulistas: “[...] seguramente influenciou um grande número de escultores, compreendendo desde os mais requintados, inclusive padres e frades, até os mais humildes santeiros do interior, a quem suas lições chegaram por linha indireta, através de cópias e recópias. E assim, muitas atribuições são equivocadas, não pertencendo à sua obra variadas peças feitas ‘no seu estilo’ que enriquecem coleções várias [...]” (Lemos, 2005, p.14).

Frei Agostinho retorna para a Baixada Fluminense, morrendo em 11 de agosto de 1661. Porém, seu legado cultural no planalto floresceu nas obras de seus contemporâneos e sucessores em meados do século XVII, no qual despontam as obras de um santeiro intitulado Mestre de Itu (na escultura em barro) e Mestre-do-Cabelinho-em-Xadrez (na madeira), este último conhecido também pelo codinome de Santeiro do Cabelinho Cortado. Esse entalhador, utilizando as madeiras da Mata Atlântica e as chamadas *citrus* (cernes duras provenientes de frutas cítricas: pau-de-laranjeira ou limoeiro), introduz na realidade paulista “ecos” remanescentes dos marfins de Goa. A obra desse artista, conforme elucida Carlos Lemos, é de: “[...] numerosíssima produção à volta de São Paulo, cuja marca pessoal era esculpir os cabelos das imagens em gomos horizontais, por isso mesmo chamado Mestre-do-Cabelinho-em-Xadrez. Século XVII” (Lemos, 1999, p.64). Mesclou influências jesuítas, franciscanas, beneditinas e orientalismos, alternando formas eruditas, híbridas e populares. Transpôs as imagens retabulares para os ambientes das capelas domésticas em versões de pequenos santos votivos carregados nas malas de mascates e viajantes. Suas esculturas foram encontradas nas velhas estradas rumo às Minas Gerais, próximas da divisa com o estado de São Paulo (entre o vale do Paraíba e a Mantiqueira), e na Baixada Santista. Contudo, a maior parte de sua produção concentrou-se nas históricas cidades do Alto e Médio Tietê.

O Mestre-do-Cabelinho-em-Xadrez, autêntico representante das manifestações culturais na era das bandeiras, representa um desdobramento da obra de frei Agostinho de Jesus. Suas pequenas imagens variavam entre 10 e 15 cm e são dedicadas ao devocional popular dos oratórios tropeiros. As peças talhadas em bloco único e peanha circular delimitam os atributos e panejamentos rígidos dos tecidos amassados dos santos de hábitos jesuítas ou franciscanos. A liberdade estética, estilística, o despojamento e a praticidade no transporte introduzem uma salutar e saborosa brasilidade, simbolizando um autêntico nascimento da arte popular no século XVII, e que será retomada apenas no século XIX com os santos em nó-de-pinho e as paulistinhas de barro (com bases cônicas/ocadas) (Tirapeli, 2011, p.97).

Contudo, um dos discípulos mais fiéis aos ideais deixados por frei Agostinho de Jesus no vale do Tietê foi o Mestre de Itu, autêntico representante de manifestações culturais no Brasil nascente. Esse santeiro anônimo absorveu os códigos visuais do grande *figulus statuarius* entre a região de Santana de Parnaíba e Sorocaba, pois seus trabalhos apresentam influência direta do mestre carioca.

A obra do artista ituano está situada da metade do século XVII em diante, incorporando volutas, anjos, cabeleiras e panejamentos à maneira da escola beneditina, porém dotada de personalidade particular. A principal característica das suas terracotas é a presença constante de laços, fitas, borlas, pedrarias, folha-

gens e flores multicoloridas em baixo-relevo, inspiração extraída da generosa natureza tropical paulista, autenticidade de envergadura apenas comparável aos artistas mineiros do ciclo aurífero subsequente. Por essas características, o Mestre de Itu também é conhecido como *Mestre das Flores*.

Agrupando imagens desse período, identificamos dois significativos artistas, chamados *seguidor erudito de frei Agostinho de Jesus* e o *seguidor popular*. As principais características desses santeiros foram a alternância de elementos formais e populares, embora permanecendo as referências eruditas beneditinas primordiais. Um grande artista que seguiu em paralelo à produção dos beneditinos foi o Mestre de Angra dos Reis, autor de belos relicários paulistanos, importante contribuição franciscana nessa tradicional escola de raiz erudita beneditina, *célula mater* da arte nacional.



Figura 309 – Mestre-do-Cabelinho-em-Xadrez: *Nossa Senhora da Conceição*. Século XVII. Madeira *citrus* policromada, 11 cm de altura, Procedente de São Paulo (SP). Coleção Rafael Schunk, São Paulo (SP). Foto: Rafael Schunk, 2012.

Figura 310 – Mestre-do-Cabelinho-em-Xadrez: face oposta de *Nossa Senhora da Conceição*. Foto: Rafael Schunk, 2012.



Figura 311 – Mestre de Itu: *Nossa Senhora com o Menino Jesus*. Segunda metade do século XVII. Terracota policromada, 75 cm de altura. Procedente de Itu (SP). Acervo MAS (SP). Foto: Rafael Schunk, 2011.



Figura 312 – Mestre de Itu: *Nossa Senhora com o Menino Jesus*. Segunda metade do século XVII. Terracota policromada, 49 cm de altura. Procedente de Itu (SP). Acervo MAS (SP). Foto: Rafael Schunk, 2011.



Figura 313 – Seguidor erudito de frei Agostinho de Jesus: *fragmento de Nossa Senhora dos Prazeres*. Segunda metade do século XVII. Terracota policromada, 34 cm de altura. Procedente de Santana de Parnaíba (SP). Coleção particular. Foto: Rafael Schunk, 2011.



Figura 314 – Seguidor popular de frei Agostinho de Jesus: *Nossa Senhora do Rosário*. Segunda metade do século XVII. Terracota policromada, 39 cm de altura. Procedente da Matriz de Itapeperica da Serra (SP). Acervo Museu de Arte Sacra de São Paulo. Foto: Rafael Schunk, 2011.

A arte no vale do Tietê incorporou elementos oriundos da região missioneira. Uma das primeiras experiências de redução jesuítica ocorre por imposição do vice-rei do Peru, Francisco de Toledo, às margens do lago Titicaca em 1576. Alguns anos depois, as primeiras missões instaladas por volta de 1609 no Paraguai tinham como centro geográfico terras ao norte do atual estado do Paraná, região sob tutela da Espanha. Cercavam uma zona estratégica de escoamento das riquezas andinas. Os inicianos empregavam nativos na fundição de metais argênteos em suas reduções. Testemunho disso é a grande quantidade de alfaias, resplendores, cálices, púcaros, tocheiros, relicários, navetas ou custódias vindas de regiões distantes e que pertenceram aos jesuítas do planalto, alguns deles ostentando as iniciais da Companhia de Jesus, “IHS”, como as expostas no acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo. Não tardou uma década para os bandeirantes paulistas, comerciantes de mão de obra escrava, vislumbrarem que era mais rentável o apresamento de nativos dos aldeamentos jesuíticos. A prata de Potosí retida nas missões foi posteriormente redistribuída em São Paulo, acompanhando a transferência de mão de obra indígena.

No começo do século XVII, a descoberta de ouro de aluvião no território paranaense – entre o rio Nhundiaquara e a baía de Antonina, além da necessidade de escravizar nativos utilizados na expansão da lavoura canavieira, incentivou uma invasão dos luso-brasileiros procedentes de São Vicente na província do Guairá.

Os sertanistas contavam com a colaboração dos índios tupis, prestando-se a serviçais, como aqueles que precediam as bandeiras no reconhecimento de terras, levando informações sobre o estado das entradas. Eram chamados pelo nome de pombeiros ou, no idioma castelhano, *palomeros*, à semelhança dos pombos adestrados para recolher ou roubar outros pombais. Os tupis eram contratados como banqueiros ou caixeiros-viajantes pelos moradores de São Paulo. Os naturais da terra eram chamados de “mu”, palavra que significa “contratantes”: “eles são banqueiros ou caixeiros dos moradores de São Paulo, a quem eles chamam na língua portuguesa de pombeiros e em nosso castelhano de *palomeros*, à semelhança dos pombos hábeis em escolher e roubar pombos em outros pombais; os nativos chamam de ‘mu’, que quer dizer contratantes” (Montoya, 1892, p.261, apud Bogoni, 2008, p.149).

A passividade moral dos índios guaranis doutrinados sob rígidas regras católicas, a aculturação, a vulnerabilidade e, sobretudo, uma expressa proibição do governo espanhol à presença de armas de fogo nos espaços missionários, contribuíram para sucessivos ataques pelos sertanistas de São Paulo na região do Guairá, gerando fugas maciças de moradores.

Os negócios gerados pela venda de ameríndios propiciavam grandes lucros, pois, devido ao fechamento do porto de Angola pelos holandeses e à pirataria corrente no Atlântico, o tráfico de africanos encontrava-se fragilizado. As bandeiras capturavam nativos, chamados também de “peças” e os expediam como escravos para os centros produtores de cana-de-açúcar no Nordeste do Brasil. Além disso, os bandeirantes eram regalistas, na medida em que atacavam as reduções, lutavam pela restauração da Coroa portuguesa, que se encontrava sob tutela do governo espanhol desde 1580 (Sala, 1988, p.110).

Nessas idas e vindas pelo sertão, temos um processo de integração cultural no meio vicentino que se fazia refletir nos gestos e comportamentos cotidianos; mistura de um português corrompido pelo espanhol convivendo ao lado da *língua geral*, mesclando-se aos inúmeros vocábulos oriundos do intenso comércio com a Argentina ou o Rio Grande, onde paulistas buscavam constantemente muares e cavalos trazidos em tropas. O tupi era uma das línguas mais faladas no planalto do século XVII, seguido pelo português e espanhol. Exemplo dessa influência gaúcha ou quíchua, num caso citado pela historiadora Aracy Amaral,

seria a palavra “garoa”, proveniente do espanhol “garúa”, ou o uso do poncho como elemento importante na indumentária paulista até fins do século XIX.

Acompanhando a “castelhanização” paulista, pairava uma miragem decorrente da proximidade com o Peru, suas histórias e riquezas minerais, alimentando oportunidades. Nos tempos de d. Francisco de Souza, tamanha fora a sedução de Potosí, terra argêntea, reino de esplendores e fantasias, que parece ter arrebatado o otimismo dos moradores de Piratininga. Às vezes, a cidade da prata era situada mais ao sul nos mapas quinhentistas, próximo ao litoral atlântico, a poucos dias de caminhada de São Paulo. Essa obsessão foi tamanha, que d. Francisco chegou a obter provisão real em 1609 para introduzir nas minas paulistas sob sua jurisdição lhamas andinas ou, como diziam na época, *duzentos carneiros para carga*, daqueles utilizados em Potosí para transportar metais preciosos. Desse modo, se transfigurava na serra de Paranapiacaba uma reprodução oriental do cerro andino (Holanda apud Amaral, 1981, p.16).

A mão de obra qualificada nas aldeias do Paraná, somada à sedutora prata encontrada nos vizinhos peruanos, foram atraindo cada vez mais a cobiça dos sertanistas e minando o projeto missionário na província do Guairá.

Após o grande êxodo indígena comandado pelo padre Antônio Ruiz de Montoya em 1631, as missões se deslocaram para o sul do continente, instalando-se no vale do rio Uruguai. Nessa segunda fase, as moradias indígenas e as estruturas das igrejas atingiram o apogeu arquitetônico, passando a ser construídas em pedra e madeira. Porém, não tardariam novos ataques patrocinados por aventureiros de Piratininga e Parnaíba. As bandeiras atacaram sucessivamente São Miguel, São Francisco Xavier e Santo Antônio, obrigando padres e índios catequizados a constantes fugas, provocando o declínio das missões ou sua completa extinção. A partir de 1640, a administração da Espanha permite que jesuítas e índios organizem pequenos exércitos com armas de fogo, espingardas e espadas, as quais, inclusive, passaram a ser produzidas nas reduções.

No ano de 1641 é organizada uma grande bandeira paulista com cerca de 500 mamelucos e mais de 4 mil índios tupis (inimigos dos guaranis) e jesuítas, descendo o rio Uruguai em 700 canoas de guerra rumo ao novo território missionário ocupado, sendo recebidos com forte resistência. Os jesuítas que estavam no Rio de Janeiro, sabendo dos preparativos da expedição, enviaram mensagem aos seus confrades nas missões que, por sua vez, conseguiram tempo para preparar a resistência. Os embates armados ocorridos no transcorrer de março de 1641 provocaram grandes baixas entre os bandeirantes paulistas; os poucos sobreviventes conseguiram retornar para São Paulo depois de um ano e meio peregrinando nas selvas. Essa derrota dos mamelucos, somada à atração pelo ouro e

pedras preciosas em outras regiões, possibilitaram um período de paz nas missões, permitindo seu desenvolvimento (Sala, 1988, p.110-1).

Esse confronto de 1641 ficou conhecido como a grande batalha de M'Bo-roré. A vitória missioneira possibilitou por parte dos *pueblos* jesuítas colocar um paradeiro às incursões dos inimigos. Depois desse evento, a organização euro-cêntrica do projeto missionário permitiu a composição de um Estado teocrático utópico nas selvas da América do Sul. A partir disso, no decorrer do século XVIII, as manifestações culturais iriam alcançar seu esplendor.⁶

6. Autores como Lugon (1968), Facchini & Neves (1988), citados por Bogoni (2008, p.31), narram a organização das reduções no século XVIII instaladas mais ao sul do continente em relação às do século XVII no Guairá. Nesse período, as construções seguiam um padrão predeterminado: uma praça central quadrangular, na qual se situavam a igreja, as casas de viúvas e órfãos, perto da escola. As crianças frequentavam a escola em média 12 anos, estudando guarani, latim e espanhol. Os que mais se destacavam prosseguiram os estudos para assumir cargos de responsabilidade. Em outra parte ficavam a casa dos jesuítas e os ateliês. Atrás do templo se estendiam a horta e o pomar. As moradias dos índios eram construídas do outro lado da praça; existia um local destinado ao Conselho da Missão, portaria, capelas, hospedaria, prisão, relógio de sol. Na praça central aconteciam grandes festas religiosas ou cívicas, cercadas pelas moradias de pedra com chaminé, alpendradas, contendo muros de um metro de espessura que se conectavam com outras dependências principais. Trincheiras protegiam as missões contra os ataques de forasteiros. Sob orientação dos padres, os talentos indígenas ergueram verdadeiras obras-primas em pedra. As imagens de madeira também eram esculpidas e policromadas pelos artistas guaranis. Cada família cultivava uma parte da terra, chamada de *tupmbae* (propriedade de Deus), destinada às necessidades básicas da comunidade, trabalhando dois dias por semana durante seis horas, em dois períodos, e o *abambaé* (propriedade indígena), destinada ao sustento próprio e dos descendentes. A organização era regrada, de disciplina quase militar, como foi a origem da Companhia de Jesus. Muitos jesuítas que vieram para as reduções eram intelectuais famosos na Europa, especialistas em medicina, geografia, botânica, zoologia ou armas. Nos aldeamentos havia livros. Uma tipografia chegou a funcionar em Loreto. Segundo Zajicová (1999 apud Bogoni, 2008, p.89-90): “a música foi uma das manifestações mais contrastantes para a experiência indígena guarani do modo de viver importado”, no caso, inspirado na produção musical europeia da época. Os instrumentos musicais dos índios foram adaptados e marcavam principalmente as cerimônias religiosas, como o maracá, *takuá* (bambu utilizado como flauta) e tambores de vários tipos. O padre austríaco Antonio Sepp foi, juntamente com o italiano Domenico Zipoli, um dos melhores músicos que tivemos na região missioneira. Na redução de Yapeyú foi criada uma fábrica de instrumentos, originando, inclusive, uma escola de música (Sepp, 1980 apud Bogoni, 2008, p.90).

As populações indígenas, após ficarem por longas décadas à mercê de interesses díspares, transitando entre aculturação e dizimação, ainda tiveram que enfrentar, em seu derradeiro destino, a baioneta dos exércitos portugueses, os quais destruíram casas, plantações e igrejas, depois da assinatura dos tratados de fronteiras. No período das guerras de independência das nações da América do Sul, esse território foi cenário de barbárie e saques que destruíam sem piedade, e o que sobrou ainda estaria no epicentro da Guerra do Paraguai. Nada restou. Os índios, os padres e as memórias desapareceram. O pouco da história sobrevivente está contido nos muros de pedra desabados, nas ruínas das igrejas abandonadas, no silêncio das imagens de santos e anjos de madeira feridos, corroídos, marcados pelo tempo.

Grandes contingentes de nativos foram deslocados da região do Guairá até São Paulo nas primeiras décadas do século XVII. Aqueles que não foram enviados aos centros açucareiros, permaneceram em Piratininga e Santana de Parnaíba, sendo empregados na agricultura, no garimpo, na construção civil, no entalhe retabular e em atividades domésticas. Estima-se que, em um período de cem anos de apresamento, tinha se realizado um ativo de 360 mil escravos, aproximadamente. As lavouras ao redor de São Paulo teriam absorvido 30%, ou seja, 108 mil ameríndios; os demais 70% foram enviados para o Nordeste (252 mil trabalhadores) (Ellis Junior, 1950, p.306). A historiadora Aracy Amaral levanta uma questão: “teria sido essa presença de índios das regiões paraguaias no Nordeste a responsável por inequívoca evidência, na talha de certas regiões da Bahia, da mão de obra ‘mestiça’, sobretudo em pedra?” (Amaral, 1981, p.64).

Entre muitos capturados não faltaram índios músicos, carpinteiros ou escultores, estes últimos de maior interesse para nossa pesquisa, pois foram artistas de grande mérito, treinados por padres nos rigores das reduções. Nada mais natural que, aculturados segundo diretrizes espanholas no Paraguai, depois de migrados ao planalto transportassem seus conhecimentos, fundindo-os aos costumes portugueses locais. A presença de artesãos migrados das missões guairenses atuantes nos aldeamentos jesuíticos no entorno de São Paulo transparece na quantidade e qualidade de retábulos sob administração dos inicianos, detendo características hispano-índigenas. Nossa teoria é reforçada pelos conceitos adotados por Aracy Amaral, associando as primeiras talhas paulistas a elementos encontráveis no Vice-Reino do Prata.

Na realidade, os monumentos remanescentes do século XVII em São Paulo são fragmentos que desafiam o pesquisador em decorrência da escassa documentação e lacunas abertas, permanecendo certos aspectos históricos no mistério, como até pouco tempo ficou no anonimato a rica contribuição missioneira indígena e mestiça na construção da identidade paulista.

Alguns fatos são conhecidos, como a presença em São Paulo de muitos castelhanos provenientes do Alto Paraná, famoso reduto madeireiro que forneceu matéria-prima para a construção da cúpula da Igreja da Companhia de Córdoba, a maior obra desse gênero que se conhece no século XVII. A edificação do Palácio da Casa da Moeda de Potosí, região escassa em madeiras, também utilizou lenhos vindos do Paraguai. À medida que chegam os castelhanos vindos de diversas procedências, como o carpinteiro da ribeira Bartolomeu Bueno, seus conterrâneos da armada de Flores Valdéz e andarilhos do Peabiru oriundos do Paraguai, coincidentemente surgem uma nova solidez nas construções ao redor de Piratininga, acentuadas no seiscentismo.

Contudo, nem todos os espanhóis que se estabeleciam em São Paulo vinham de além-mar. Sabemos da intensa circulação por via terrestre entre São Paulo e Paraguai desde 1602, abalanchando-se para Jerez, Guairá e Vila Rica, núcleos fornecedores de mão de obra escrava indígena. Conforme o cônego Castanho, Baltasar Fernandes (irmão de André Fernandes e fundador de Sorocaba) casou-se com Maria de Zuñiga por volta de 1600 em Vila Rica do Espírito Santo no Paraguai, hoje em terras paranaenses, tendo uma filha, d. Maria de Torales, que nasceu no Guairá. E este não foi um caso isolado: Antônio Rodrigues Cabral foi ao Paraguai e casou-se com Joana de Escobar, no Guairá. Sua filha, nascida naquela cidade, mais tarde foi casada com Bartolomeu de Torales, cunhado de Baltasar Fernandes e, vinda ao Brasil, morreu em Santana de Parnaíba. Desse modo, o ciclo da prata, da caça ao índio e o comércio uniram grandes clãs familiares na São Paulo do século XVII, fato favorecido, em realidade, pela unificação das Coroas (Amaral, 1981, p.5, 13, 15-6).

Após o arruinamento do primeiro período da cultura missioneira no Guairá, Itatim e posteriormente no Tape, os templos e altares construídos pelos guaranis desapareceram. Chegaram aos nossos dias poucos elementos arquitetônicos: fragmentos de cantaria, detalhes em pedra, sinos de bronze e raras imagens de madeira, espalhadas no sul do Brasil, Paraguai e Argentina. Essas, por sua vez, apenas correspondem à segunda fase do projeto missioneiro, surgidas após a grande transmigração de 1631. A produção artística que antecede esse período e remonta à ocupação do Paraná (c. 1609 a 1631) foram totalmente consumidas por guerras, florestas e tempo. Todavia, a talha maneirista que restou em São Paulo guarda um gosto mestiço, que pende aos sabores informais praticados nas missões, diferente dos retábulos extremamente eruditos e escolares das igrejas do morro do Castelo, no Rio de Janeiro, e São Lourenço dos Índios, em Niterói:

é por isso importante que não nos esqueçamos que uma das primeiras menções à beleza de igrejas do planalto em regiões próximas a São Paulo é referente a igrejas da região do Guairá (hoje norte do estado do Paraná e naquela então zona de estabelecimentos espanhóis, com aldeias jesuíticas, mais tarde arrasadas pelos de São Paulo). No caso dos núcleos situados às margens do Paranapanema, em relato do governador do Paraguai, D. Céspedes de Xeria, quando viajou de São Paulo para Assunção em 1628, disse ele que esteve em Loreto do Pirapó e Santo Inácio de Ipaumbuçu, e admirou as igrejas, “belíssimas igrejas, que eu não vi melhores nas Índias, percorrendo o Peru e o Chile”, segundo transcreve Nilo Garcia. O padre Montoya, por sua vez, já se referira às igrejas dos núcleos do Guairá como “muito bonitas e suntuosas igrejas”, confirmando, portanto, a opinião de D. Céspedes de Xeria. (Xeria & Montoya apud Amaral, 1981, p.68)

Por ironia do destino, a região de Santana de Parnaíba, outrora englobando vários distritos e hoje desmembrada em municípios, tornou-se depositária das mais importantes manifestações artísticas do primeiro período das missões (1609-1631), migradas da região guairenha e implantadas em pleno solo bandeirante rival. As famosas capelas paulistas de Nossa Senhora da Conceição do Voturuna (c.1680), erguida pelo capitão-mor de Parnaíba Guilherme Pompeu de Almeida, e do Sítio de Santo Antônio (c.1681), com seus altares híbridos construída por Fernão Paes de Barros, acabaram preservando a memória de anônimos artistas guaranis atraídos por novas perspectivas no planalto de Piratininga. Essas capelas são duas obras emblemáticas na gênese cultural de nossa nação, marcando o lamentável desaparecimento da civilização missioneira no Guairá e o começo da arte brasileira:

talvez residisse nesses interiores de igrejas dos núcleos posteriormente despoçados em decorrência dos ataques paulistas à região de Guairá (e de onde nos viriam não apenas os índios escravos como os espanhóis dessas povoações de Villa Rica e Ciudad Real) os antecedentes dessa talha que nos chega até hoje em pequenas capelas seiscentistas dos arredores de São Paulo – Santo Antônio e Voturuna. E talvez também aí a chave para o tipo de retábulos um pouco posteriores que vemos ainda em nossos dias em documentos sobre a Igreja do Colégio, ou do *Mosteiro beneditino de Parnaíba*, ou mesmo da talha da Igreja de Guarulhos, e dos quais apenas possuímos fragmentos ou documentação fotográfica. (Amaral, 1981, p.68)

As talhas surgidas entre as macrorregiões de Parnaíba, São Paulo e Mogi das Cruzes no transcorrer do século XVII preservaram uma caligrafia maneirista diferenciada das demais criadas na mesma época em todo o país. Iremos observar no vale do Alto e Médio Tietê seiscentista uma integração de retábulos da tradição jesuítico-missioneira com imagens beneditinas de escola barrista. Para nós, é de relevante importância esse fato, pois muitas das imagens produzidas por frei Agostinho de Jesus foram incorporadas em retábulos de herança missioneira, a exemplo do mosteiro beneditino de Parnaíba. Enquanto os primeiros altares brasileiros vão aparecendo como resultado da mão de obra guarani e da associação de temas castelhanos, jesuítas, indígenas e bandeiristas à realidade paulista, cruzando informações entre etnias; as imagens retabulares ficam sob responsabilidade de escultores beneditinos e franciscanos, a exemplo dos *figulus statuarius* e do Mestre de Angra dos Reis.

No dia 13 de julho de 1640, às duas horas da madrugada, os sinos repicam na Câmara paulistana. Da janela do palácio é lida uma sentença de desterro dos pa-

dres da Companhia de Jesus. De fato, na manhã seguinte, os jesuítas são expulsos pelos moradores de São Paulo devido às tumultuadas questões indígenas, como a posição irredutível contra a escravidão. O procurador intimou os religiosos com uma sentença final. Os protestos do padre-reitor de nada valeram diante da população, que adentrou o Colégio lançando-os para fora. Exilados, se dirigiram para o porto de Santos. No dia seguinte à expulsão dos inacianos, os camaristas rapidamente trataram de tomar posse da cobiçada aldeia de Barueri, colocando um clérigo para serviço dos indígenas em nome da Sua Majestade.⁷ Além de defensores dos índios, os religiosos eram conciliadores nas desavenças e inimizades. Os inacianos permanecem ausentes de São Paulo até 1653, quando novamente são empossados em seus colégios. Seriam expulsos definitivamente de Portugal e suas colônias pelo marquês de Pombal em 1759. Suas atividades no Brasil serão retomadas apenas no século XX. Bastou a ausência dos jesuítas para o arruinamento de numerosos assentamentos catequéticos ao redor de Piratininga. O caos estava instalado no planalto em 1640. A vila de São de Paulo, nessa época, tornava-se palco de numerosas brigas entre dois clãs rivais.

A inconciliabilidade entre grupos distintos resultou numa verdadeira guerra civil. Esses episódios foram similares às lutas municipais travadas em cidades do medievo italiano, das quais as mais conhecidas são entre os Capuletto e os

7. A aldeia de Nossa Senhora da Escada de Barueri foi palco de numerosas disputas entre jesuítas e bandeirantes, pois agregava um dos maiores assentamentos indígenas em torno de São Paulo. Desde a sua fundação, os bandeirantes cobiçavam o povoamento: em 21 de agosto de 1633, por exemplo, os camaristas e a população se reuniram nesse local para tratar de questões administrativas. Alegavam que a posse da aldeia de Barueri por parte dos inacianos era ilegal, ameaçando tomar-lhes as terras em defesa da jurisdição de Sua Majestade. Nesse ano, o aldeamento de Barueri é assaltado sob comando de Antônio Raposo Tavares, vizinho morador de Quitauína, acompanhado por Paulo do Amaral, Pero Leme, Manuel Pires, Sebastião Ramos de Medeiros e Lucas Fernandes Pinto. Os saqueadores foram denunciados pelos jesuítas, movendo um processo contra os bandeirantes, tendo como juiz eclesiástico o vigário de Parnaíba, padre João de Ocampo y Medina, por Barueri pertencer a sua jurisdição paroquial. Foram excomungados e zombaram da situação, rasgando o processo. Os assaltantes lançaram para fora os móveis da residência dos religiosos, seqüestraram os indígenas, depredaram a Igreja de Nossa Senhora da Escada, padroeira local, expulsando os jesuítas. Conforme elucida monsenhor Paulo Florêncio da Silveira Camargo: “[...] É nosso parecer ter sido nesta ocasião, em fins de setembro de 1633, lançada ao rio Anhembi (Tietê) a imagem inacabada do *Senhor Bom Jesus* que, quase um século depois, foi encontrada em Pirapora” (Camargo, 1971, p.87), núcleo de pescadores e antigo distrito de Santana de Parnaíba. A imagem do Bom Jesus foi localizada por José Almeida Naves em 1725, numa corredeira do Anhembi, apoiada em uma pedra. Próximo a esse achado surge o Santuário de Bom Jesus de Pirapora, um dos maiores centros espirituais do vale do Tietê. No passado, negros romeiros vindos de diversos pontos do interior se reuniam no adro dessa venerável basílica, entoavam cânticos e festejavam ao ritmo de congadas. Por essas circunstâncias, Pirapora tornou-se um dos berços do samba paulista.

Montecchio, de Verona, imortalizados na peça de William Shakespeare *Romeu e Julieta*.

Os ramos paulistas envolvidos eram os Pires (de origem portuguesa) e os Camargo (de origem espanhola). Disputaram por várias vezes o domínio político da Câmara de Piratininga.

Segundo a tradição oral e alguns relatos transcritos por genealogistas, os confrontos se iniciam por volta de 1640, quando Alberto Pires mata sua esposa Leonor Camargo e depois seu cunhado Antônio Pedroso de Barros. Algumas versões afirmam que Pires teria atingido sua mulher acidentalmente e, sem ter como justificar sua morte, assassina seu cunhado, acusando-os de adultério. Por vingança, as famílias Camargo e Barros decidem matar Alberto Pires meses depois.⁸

O ano de 1640 registra outro grande conflito entre os clãs. Foi quando Pedro Taques de Almeida, aparentado dos Pires se desentende com Fernão de Camargo, conhecido como *o Tigre*, título autorgado por sua valentia e violência. Ambos desembainharam suas espadas no pátio da antiga matriz, hoje praça da Sé de São Paulo, e em poucos minutos a população se envolve na luta. Aos poucos, os escravos índios de ambas as famílias começaram a se enfrentar; seguidos dos parentes e amigos de cada partido. De um lado e outro, atacavam-se com espadas e adagas. Cronistas da época salientam que os lutadores iam percorrendo as ruas em forma de círculos, retornando posteriormente ao epicentro original da briga: o largo da Sé. Muitos morreram, mas Pedro Taques e Fernão Camargo ficaram ilesos.

Em 1º de dezembro de 1640 começa o processo de revitalização da soberania portuguesa; um conjunto de lutas armadas contra a Espanha, conhecidas como a Guerra da Restauração. Nessa data, o duque de Bragança torna-se rei com o título de d. João IV de Portugal, finalizando sessenta anos de unificação ibérica (1580-1640) e pondo fim à monarquia dualista da dinastia espanhola filipina (casa de Habsburgo). Esses confrontos se findariam com o Tratado de Lisboa, assinado em 1668 por Afonso VI de Portugal e Carlos II da Espanha, reconhecendo a autonomia lusitana.

Meses depois, o lado castelhano da população de São Paulo se revolta, aclamando Amador Bueno da Ribeira rei dos paulistas em 1641, título que este recusou prudentemente, reconhecendo a legitimidade do trono português de Bragança. Amador Bueno fora escolhido por ser de origem espanhola e ligado aos Camargo (Partido Espanhol). Enquanto essa facção lutava para manter São Paulo

8. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/treinamento/aquijzsaopaulo/te0212200318.shtml>>.

anexa ao governo da Espanha, os Pires, descendentes de portugueses, comemoravam o fim da unificação ibérica. Independente dos interesses díspares da população, o Brasil vê surgir em terras paulistas um precoce sentimento de liberdade, enfatizado na transgressão do limite geográfico delineado pela aventura bandeirante, ideias políticas revolucionárias e uma arquitetura e artes peculiares.

Um ano depois dos confrontos no largo da antiga Sé, Pedro Taques, conversando com um amigo no mesmo local, é atacado pelas costas com uma faca por Fernão de Camargo. Assassinado à falsa fé, morre na porta da igreja matriz em 1641. Com o tempo, o número de aliados das famílias ia aumentando e as pancadarias invadiam becos e ruas do antigo triângulo formado pela Sé, Colégio e Igreja de São Bento. Os troncos envolvidos pertenciam aos Dias Pais, Nunes de Siqueira, Sanches de Aguilar, Castanho, Bueno e Correia Soares. Por três séculos mantiveram seus sobrenomes próximos ao poder local.

Esses conflitos alcançariam a escala política, com disputas pelo controle da Câmara, e deram início a uma verdadeira guerra civil, marcando profundamente a história da vila de São Paulo seiscentista durante os anos seguintes: “com os grandes conflictos, [...] verdadeiras batalhas havidas nas ruas de S. Paulo entre Taques e Camargos em 1640 e 1641 despovoou-se a villa com isto immenso lucrando Parnahyba” (Taunay, 1927, p.95).

De fato, após o fatídico assassinato de Pedro Taques, as famílias e partidários dos Pires se transferem, sobretudo, para Santana de Parnaíba e, a partir dessa época, a vila se transforma na rival política e econômica de São Paulo.

Algumas famílias paulistanas e seus bens viriam a somar riquezas às famosas terras parnaibanas, envoltas pela prata, comércio escravo, mineração e agricultura.

Também em 1641, praticamente terminam as guerras guaraníticas, com grandes derrotas militares dos paulistas e vitória dos jesuítas. Mas as fronteiras gerais, estabelecidas naqueles tempos, vigoram até os dias atuais e permitiram aos exploradores do planalto lançar-se, posteriormente, à busca de ouro e metais preciosos na região de Mato Grosso e Goiás.

Em Parnaíba, a diversificação econômica e a transferência de famílias ligadas aos Pires permitem o surgimento de trabalhos artísticos de vulto.

Em toda a bacia histórica do Tietê, a produção imaginária acompanhava a magnitude de seus patrocinadores: os *mecenas bandeirantes*.

Santana de Parnaíba, na segunda metade do século XVII, atinge o apogeu econômico, tornando-se uma espécie de capital dos aventureiros e sede do mundo bandeirante familiar, um grande laboratório para acomodação de estilos artísticos, centro das revoluções estéticas do país no período. O contato com grupos espanhóis produz edificações originais: sótãos balaustrados, batentes en-

talhados com motivos geométricos, bandeiras de portas e janelas desenhadas com temas mouriscos. Vive um momento de desdobramento dos ensinamentos artísticos disseminados por frei Agostinho de Jesus. A arte sacra migrava dos ambientes conventuais e conquistava os lares privados em forma de oratórios embutidos em espessas paredes de taipa, imagens de barro e capelas alpendradas.

Os principais agentes dessa guinada foram agregados e descendentes da família Pires, migrados de Piratininga devido às violentas disputas de poder com os Camargo. Um dos principais membros desse grupo era Guilherme Pompeu de Almeida, filho de Ana de Proença e Pedro Taques, este, por sua vez, irmão de Pedro Taques de Almeida, aquele assassinado por Fernão de Camargo, o *Tigre*, estopim para os derrames de sangue em Piratininga.

Guilherme Pompeu casou-se em São Paulo, em 1639, com Maria de Lima, filha de João Pedroso de Moraes. Retirou-se com sua família para a vila de Parnaíba em 1640. Seguiram essa prudente resolução outros parentes receosos de novos embates com os rivais. Migrar para a boca do sertão não representava uma grande mudança de costumes, uma vez que São Paulo e Parnaíba eram semelhantes na rusticidade de suas construções e hábitos.

Parnaíba marcava a entrada para o sertão ignoto, bruto e indomável. E tudo era vastidão continental. Assunção, no Paraguai, era o *núcleo urbano* mais próximo de Santana de Parnaíba. Quilômetros acima, chegava-se a Potosí no Peru (hoje em território boliviano), o gelado cerro andino, com suas sedutoras toneladas de prata que alimentavam os sonhos de fortuna de grande parte do planeta. A paisagem de Parnaíba era marcada por casas de taipa baixa, alguns sobrados, a igreja matriz, o mosteiro dos beneditinos e a grande cachoeira do Inferno. Esse salto estrondoso, colossal, era uma preciosidade; marcava o ponto em que o vale do Tietê atravessava o espinhaço central brasileiro, à sombra da serra do Japi, São Francisco e Voturuna, caminho das monções. Com essa geografia única, a vida era regida pelas viagens ao oeste.

Enquanto muitos se aventuravam por caminhos ásperos, o negociante Guilherme Pompeu de Almeida preferiu uma vida fixa. Com o dote obtido no casamento, comprou antigas terras, garimpadas no final de século XVI por Clemente Álvares, sócio de Afonso Sardinha, no sopé do morro do Voturuna em Parnaíba. No local havia uma mina de ferro abandonada e veios auríferos. Ali ergueu uma fundição. Em vez de sair para os sertões, forjava anzóis, machados e facas, fornecendo-as aos índios, mamelucos e sertanistas. Dava aparatos necessários às expedições, financiando-as. A certa altura das atividades, começou a ser remunerado com um dos mais preciosos pagamentos da época – a prata. Sua fama foi crescendo de modo que, em 1652, os moradores de Santana de Parnaíba escolheram-no como capitão-mor da vila, posto outrora ocupado pelo fundador André

Fernandes. Dentre suas atribuições, estava o controle bélico, a proteção da vila e a responsabilidade de recrutar e treinar moradores para as tropas militares. Em seguida, ocupou o cargo de juiz da Confraria do Senhor. A liderança de irmandades religiosas era um indicativo de ascensão social e capacidade de administrar negócios, pois implicava o recolhimento de dinheiro e a sua aplicação adequada em ações de caridade apoiadas pela igreja (Caldeira, 2006, p.119-20). O industrial do ferro, de viagens curtas em um território de gente nômade, criou um modo todo particular de lidar com os negócios. Em vez de se embrenhar no mato, usava a fundição para atrair riquezas dispersas num imenso território continental que fazia uma circunferência a partir da Argentina, passando pelo Paraguai, Potosí e findando na região norte em plena floresta amazônica. Desses confins vieram pessoas e bens que brevemente proporcionariam a Santana de Parnaíba se desenvolver como um núcleo urbano condizente com as posses de seu ilustre capitão-mor.

Apenas depois de se estabilizar como minerador, negociante e líder da sua comunidade (lá pela casa dos quarenta anos e uma década depois do casamento), foi que o capitão-mor decidiu ter filhos, fato raro na época: nasceram Maria, Ana e depois Guilherme, batizado na Matriz de Santana de Parnaíba em 24 de abril de 1656 por frei Manuel de Santa Madalena. Esse menino passaria seus primeiros anos entre a forja do Voturuna e a vila, em uma atmosfera de ascensão.

Enquanto Guilherme Pompeu de Almeida se estabeleceu numa vida sem muitas aventuras na forja do Voturuna, seu cunhado Francisco Pedroso Jahiel (ou Xavier) era um desbravador; o principal membro de um grupo ligado à família dos Godoy, que empreendeu uma das maiores movimentações humanas do século XVII na América do Sul: a transferência de vilas paraguaias inteiras para São Paulo. Uma delas foi Vila Rica do Espírito, aldeamento refugiado a partir de 1632 na região de Corumbá e novamente dispersa no sertão. Parte de sua população seria guiada pela tropa de Pedroso Xavier até o planalto paulista. Segundo alguns historiadores, os aldeamentos foram atacados, segundo outros, tratava-se de uma mudança planejada entre os moradores espanhóis e os bandeirantes paulistas, estes apenas guias condutores.

Vila Rica foi um importante ponto de ligação entre Parnaíba e as riquezas peruanas; rota de acesso a Assunção e Potosí. O seu desaparecimento em 1676 representou a extinção do caminho Peabiru, estrada vislumbrada para trocas comerciais desde tempos anteriores à fundação de São Paulo, prestando-se a múltiplos usos: circulação de nativos, colonos e consolidação de toda uma economia sertaneja. A incursão e transferência de populações dessa região por Francisco Pedroso Xavier, cunhado do capitão Guilherme Pompeu de Almeida, marca o fim dessa rota: “mas enquanto o movimento cessava na rota sesquicentenária, a

agitação tomava conta da vila do atacante João Pedroso Xavier, que ganhava cinco mil novos moradores com seus ‘caudais de riqueza’. Ali havia grandes planos para remodelar todo o sertão. Uma rota estava sendo fechada para que outra pudesse ser aberta” (idem, p.285).

Enquanto os paraguaios amargavam grandes prejuízos em decorrência do declínio da população em suas vilas, Santana de Parnaíba absorvia milhares de mestiços. Esses povos buscavam encontrar novas oportunidades no outro lado da fronteira. Muitos deles possuíam parentes no planalto, como atestam os diversos casamentos arranjados entre paulistas e os habitantes do Guairá citados anteriormente. A presença desses povos entre nós não passou despercebida, deixando profundas marcas na cultura da segunda metade do século XVII, período que amplia os ensinamentos artísticos deixados por frei Agostinho de Jesus em Parnaíba. O sacro, o profano e o cotidiano se entrelaçam com as hispanidades.

Esse clima de agitação cultural cercava Guilherme Pompeu de Almeida. Seu enriquecimento, derivado de alianças familiares e negócios de risco, viabilizou compras de extensas propriedades na região de Santana de Parnaíba no começo da década de 1670. Ele emprestava grandes quantias de dinheiro a moradores da região.⁹

Guilherme Pompeu possuía recursos suficientes para oferecer o melhor a sua família. Essa opulência favorecia algo singular para os paulistas daqueles tempos: investir na educação de seus filhos. Naquela época, oferecer estudo recaía em preparar um cidadão para se tornar padre. Seu filho homônimo, o jovem Guilherme, inicia os estudos no colégio dos inacianos em São Paulo e depois ingressa no único curso superior do país: o colégio de formação dos jesuítas em Salvador (BA), antiga capital da colônia. Nesse local, vislumbrava se tornar jesuíta. A Cidade Alta proporcionava um contato direto do estudante com membros da elite nacional: religiosos, comerciantes e o governador-geral.

Passados alguns anos, o filho do capitão-mor de Parnaíba alcançou o mais alto grau de formação naquela época: o título de doutor em teologia, no começo de 1679, o que lhe proporcionava desfilar pelas ruas do Pelourinho montado a cavalo, usando capelo de borlas brancas e seguido por um pajem.

No entanto, uma excentricidade da juventude impediu que o padre dr. Guilherme Pompeu de Almeida entrasse para a austera ordem dos jesuítas e usufruísse de uma posição social superior ao seu pai. Um episódio conflitava com questões morais e dogmáticas levantadas no curso de teologia: o fato de incorrer no pecado da carne. O fruto de um provável relacionamento com uma índia foi uma filha,

9. Tabela de Registro de Escritura, Taxas, Querelas, 1636. Arquivo do Estado de São Paulo, CO6077, livro 150 (1673-1674), f.44, frente.

Inês de Lima, fato que nunca ocultou. O celibato para todos os padres, embora constante no Concílio de Trento, era novidade instaurada apenas a partir de 1640: “com tudo isso, mesmo normas elevadas da época davam margem bastante ampla ao doutor Guilherme Pompeu de Almeida, caso quisesse enquadrar seu caso – e sua filha Inês – na ética medieval” (Caldeira, 2006, p.307-8),

Contudo, após receber o diploma em 1679, Guilherme preferiu algo mais consoante com os ensinamentos apreendidos na teologia da pós-reforma tridentina: optou em se tornar padre secular, desvinculando-se de ordens conventuais. Assim, ninguém o iria incomodar pelo passado e teria mais flexibilidade de atuação. Antes de retornar para Santana de Parnaíba, leva seu certificado de doutor ao Rio de Janeiro, apresentando provas e títulos às autoridades eclesiásticas, reunindo-os com documentos que lhe afirmavam idoneidade e filiação: “Este testemunho de elevada autoridade juntou-se ao de oito desconhecidos moradores sertanejos de Santana de Parnaíba, todos afirmando que Guilherme Pompeu de Almeida era cristão velho de quatro costados, tinha propriedade e não havia nada em sua conduta que o desabonasse” (idem, p.308). Essas qualificações faziam parte de um conjunto de exigências para tornar um indivíduo sacerdote secular.

Ao retornar a Santana de Parnaíba, o padre dr. Guilherme Pompeu de Almeida teria uma grande surpresa ofertada por seu pai, capitão-mor e nessa época comandante dos principais assuntos da vila. Em suas terras, nas fraldas do morro onde se situava a fundição de ferro, ele ergueu uma ermida emblemática e que se tornaria uma das maiores representações do nascimento da arte brasileira e americana, pois reuniu contribuições de várias etnias construtoras do Novo Mundo: a Capela de Nossa Senhora da Conceição do Voturuna (c.1680). O recém-ordenado padre encontra uma capela concluída no retorno a Parnaíba. Aparentemente, a fachada severa, de grossas paredes em taipa, alpendre e telhado com duas águas guardava uma joia. A ermida nada mais era que uma “caixa” para envolver uma relíquia: um retábulo de madeira policromada e dourada contendo uma estética sem paralelo na capitania. Era uma obra à altura das celebrações eucarísticas de um teólogo-doutor. Esse altar reunia elementos muito curiosos, capazes de revelar mistérios relativos às peregrinações de pessoas pelo continente sul-americano. Sua forma era uma interpretação dos coroamentos de retábulos maneiristas jesuíticos, modificado com a introdução de um nicho para imagem na área central. A talha de madeira oferecia uma nova estética, diferente dos elementos europeus; a decoração introduzia motivos fitomórficos e zoomórficos inspirados na fauna e flora da América: o encontro da videira com o abacaxi amarrados por uma faixa, caracóis, acortinados e frisos. Outra curiosidade era o par de tocheiros antropomórficos que ladeava o altar: duas figuras femininas com rostos diferentes dos habitantes da Parnaíba.

A Capela do Voturuna vem consolidar algo que se tornaria cada vez mais comum em nosso país e nas nações que abrigaram caudilhos étnicos: a acomodação de várias tradições estéticas; reinvenção de uma arte que não seria mais exclusivamente europeia, ameríndia, negra ou oriental, mas brasileira; um processo “antropofágico” irreversível de apropriação do outro, assimilando e transformando com criatividade.



Figura 315 – Capela de Nossa Senhora da Conceição do Voturuna. Santana de Parnaíba (SP), c.1680. Foto: Rafael Schunk, 2011.

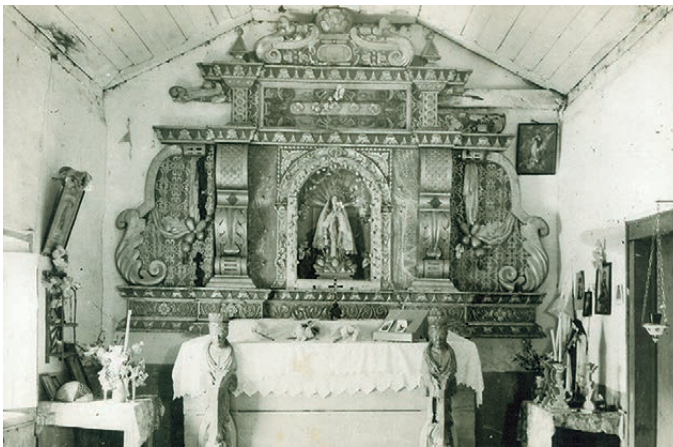


Figura 316 – Altar da Capela de Nossa Senhora da Conceição do Voturuna. Santana de Parnaíba (SP), c.1680. Retábulo e tocheiros antropomórficos ladeando a mesa da comunhão. Foto: Mário de Andrade e Germano Graeser, 1940. Acervo fotográfico da Superintendência do Iphan (SP).

A respeito desse pioneiro altar e de um outro, sobre o qual falaremos em seguida, os textos de Mário de Andrade e Lúcio Costa foram fundamentais no entendimento e reconhecimento da escultura retabular paulista, divisores de águas na compreensão das origens da nossa cultura, um paradigma do que deve ser considerado arte brasileira:

com sua luminosidade, Mário tira da sombra o passado, inaugurando com seu artigo uma atitude de transformação no olhar sobre a cultura brasileira. Lúcio Costa (1997, p.180) participa das discussões com o modernista apaixonado pela capelinha e faz as considerações que marcam o novo olhar sobre a arte colonial. “Convém, no entanto, desde logo reconhecer que não são sempre as obras academicamente perfeitas, dentro dos cânones greco-romanos, as que, de fato, maior valor plástico possuem. As obras de sabor popular, desfigurando a seu modo as relações modulares dos padrões eruditos, criam, muitas vezes, relações plásticas novas e imprevistas, cheias de espontaneidade e de espírito de invenção, o que eventualmente as coloca em plano artisticamente superior ao das obras muito bem comportadas, dentro das regras do ‘estilo’ e do bom tom, mas vazias de seiva criadora e de sentido plástico real. Não são, pois, estes retábulos paulistas simples cópias inábeis mas, muito pelo contrário, legítimas ‘recriações’, podendo ser considerados, juntamente com os esplêndidos e originalíssimos tocheiros antropomorfos que lhes pertencem e com a banca de comunhão de São Miguel, como das mais antigas e autênticas expressões conhecidas da arte ‘brasileira’, em contraposição à maior parte das obras luso-brasileiras dessa época, que se deveriam melhor dizer ‘portuguesas do Brasil’”. (Andrade & Costa apud Tirapeli, 2003, p.168).



Figura 317 – *Nossa Senhora da Conceição do Voturuna*. Santana de Parnaíba (SP). Imagem da escola beneditina atribuída ao Mestre de Itu, discípulo de frei Agostinho de Jesus. Foto: Mário de Andrade e Germano Graeser, 1940. Iphan (SP).



Figura 318 – Altar da Capela de Nossa Senhora da Conceição do Voturuna. Santana de Parnaíba (SP), c.1680. Ornamentos tropicais. Foto: Rafael Schunk, 2011.

Figura 319 – Detalhe do altar da Capela de Nossa Senhora da Conceição do Voturuna. Santana de Parnaíba (SP), c.1680. Abacaxis e figos. Foto: Rafael Schunk, 2011.

A cultura brasileira nasce desse paradigma: tradição e contradição. A Capela do Voturuna representou uma experiência brasileira inovadora.

Os elementos locais iriam oferecer à sociedade colonial importada uma resposta, um novo sentido: diferentes povos e tradições encontraram heranças deixadas por um monge beneditino na Parnaíba e somaram riquezas. É o coroamento artístico de todo um processo iniciado pelo primeiro grande artista brasileiro. Em um altar ornado por abacaxis, figos, alfaia de prata, tocheiros antropomórficos e retábulo hispânico com desenhos mouriscos talhados por indígenas platerescos, o olhar convergia para uma peça central em terracota: a imagem de Nossa Senhora da Conceição do Voturuna, ícone produzido pelo Mestre de Itu, um dos mais fiéis seguidores da escola de frei Agostinho de Jesus no vale do Tietê. A tradição imaginária iniciada por frei Agostinho da Piedade na Bahia, prosseguida na obra do monge carioca Agostinho de Jesus e seus discípulos cumpriram seu papel desbravador: unindo-se a novas estéticas vindas de diferentes fronteiras fundiram-se na construção da arte nacional. Por essa ótica, Santana de Parnaíba se tornava um dos grandes Berços da Cultura no Brasil. O Mosteiro de Nossa Senhora do Desterro, as esculturas beneditinas e as capelas alpendradas erguidas

ao redor dessa vila foram decisivas para delinear esse importante evento histórico. No entendimento dos modernistas, o conjunto retabular de Nossa Senhora da Conceição do Voturuna marca o nascimento da arte nacional, pois foi resultante de um encontro singular. Seria uma espécie de certidão de nascimento da vida no continente americano, o limiar entre dois mundos: o hispânico e o português. O Velho Mundo oferecia um modelo, a América o transformava em algo novo e original, contemplando elementos eruditos e populares. Em um universo controlado pela Europa, no qual qualquer desvio de conduta era considerado degradação de valores, essa capela simbolizou o encontro dos povos num continente mestiço, expressão, criatividade e liberdade. Valores apoiados na cultura indígena e que agregavam pessoas de diferentes procedências em seus laços familiares. A América recebia o importado e se recriava interiormente. Nessa ermida de soluções plásticas inusitadas, despontam obras de arte de diferentes procedências: a imagem de barro foi encomendada ao Mestre de Itu, herdeiro da estética de frei Agostinho de Jesus, e os desenhos do altar apontam para entalhadores treinados nas reduções jesuíticas do Sul.

O grupo que construiu esse retábulo deixaria algumas outras pistas mais evidentes da sua origem numa segunda capela erguida nas proximidades de Parnaíba. Em 1681, após a inauguração da Capela do Voturuna, Fernão Paes de Barros, vizinho de Guilherme Pompeu, solicitou ao bispo de São Paulo autorização para erguer uma ermida no seu sítio em São Roque. Esse bandeirante era outro grande financiador de expedições à região do Prata e administrava na sua propriedade mais de mil índios com recursos abastados. Casado com d. Maria Mendonça, cristã-nova, traficante de escravos e de família poligâmica, sua parentela não era precisamente um exemplo de religiosidade católica, ao reverso do austero capitão Pompeu e seu filho beato. Mas o desejo de erguer um templo em sua propriedade transparecia como uma natural irradiação de prestígio social e econômico conquistados. A prata era um sinal de riqueza em São Paulo no século XVII, e não faltou no inventário de Fernão Paes de Barros. Esse metal era corrente apenas para o pagamento de funcionários públicos, sendo todos os demais realizados com *drogas da terra*.

Erguer uma capela particular obrigava o benfeitor a financiar toda a construção, paramentar e manter religiosos para rezar missas e sacramentos, um gasto constante. Em contrapartida, o fundador poderia alocar determinados bens ou rendimentos em nome da ermida. Esse incentivo fiscal proporcionava uma vantagem relevante: os bens eram considerados sagrados e isentos de tributos. A produção no território das capelas não sofria taxaço de impostos e seu administrador detinha ampla liberdade para cuidar dos bens. Surgia uma espécie de “sociedade ao redor das capelas alpendradas” e que se tornaram grandes caixas-fortes isentas

de tributações, protegendo grandes fortunas bandeirantes em forma de castiçais, lampadários, tocheiros ou navetas de incensos em prata e ouro. A capela poderia se transformar em um cofre para alocar valores. As moedas de prata eram derretidas, moldadas e batidas, transformando-se em objetos sacros, atividade que provocava escassez de dinheiro. Esses fatos exemplificam a súbita inclinação do bandeirante Fernão Paes de Barros a patrocinar bens sacros e justifica o curioso surgimento de grandes castiçais de prata na Capela do Voturuna doados pelo capitão Pompeu (Franceschi, 1988, p.208 apud Caldeira, 2006, p.319).

Depois de obtida a autorização, Fernão Paes ergueu um templo maior e mais complexo que a vizinha Voturuna, contendo uma planta diferenciada das outras encontradas na região de Parnaíba nessa época. A Capela de Santo Antônio foi composta por três elementos arquitetônicos básicos: o alpendre, a torre sineira e uma nave principal. No interior, o altar-mor era dividido por um arco cruzeiro, dois nichos laterais, um púlpito e sacristia. Além de mais sofisticada, seu proprietário encomendou algo incomum na região: pinturas em forros de madeira com motivos florais inspirados em modelos jesuíticos. O projeto arquitetônico e decorativo sugeria a presença de profissionais com especializações distantes.

Um dos indícios observados pela crítica de arte Aracy Amaral sobre a hipótese da Capela de Santo Antônio de São Roque ser um exemplar inspirado em templos do Vice-Reino do Prata reside na forma prolongada do telhado, que compõe uma antecapela ou alpendre; elementos que caracterizam as construções da região platina entre a Argentina e o Paraguai. Além de similares na fachada, os adornos de Voturuna e Santo Antônio indicam a assinatura de um mesmo grupo construtor, presente no rendilhado da talha, pináculos, nichos, florais e nos pares de tocheiros antropomórficos: figuras femininas no Voturuna e homens negros em Santo Antônio.

No sítio de São Roque, o retábulo central de talha dourada trazia uma imagem em madeira de *Santo Antônio* e a cena da crucificação ladeada pelos tocheiros escravos da Guiné.

O púlpito de Santo Antônio constitui outro caso à parte: inserido proeminente na nave lateral, apresenta uma efígie entalhada em baixo-relevo: a águia de duas cabeças, símbolo da dinastia Habsburgo, casa soberana do reino da Espanha, curiosamente criado num período posterior à unificação ibérica (1580-1640). A águia bicéfala não era um elemento religioso, mas dinástico, símbolo da realeza espanhola, incomum no padroado português, mesmo nos tempos da unificação. A águia bifronte era uma marca política que funcionava como uma assinatura da presença do rei nas igrejas da América hispânica, sugerindo uma provável ligação entre nossos artistas e essa região. Esse símbolo também foi gra-

vado nos mais antigos altares laterais da Igreja do Rosário do Embu, antiga residência dos jesuítas.¹⁰



Figura 320 – Sítio Santo Antônio. São Roque (SP). Foto: Rafael Schunk, 2012.



Figura 321 – Capela do Sítio de Santo Antônio. São Roque (SP), c.1681. Foto: Rafael Schunk, 2012.

10. De acordo com as informações de Sérgio Buarque de Holanda, depois de 1698, o padre jesuíta Belchior de Pontes decidiu edificar um novo templo dedicado a Nossa Senhora do Rosário, algo distinto do primitivo, erguido provavelmente em 1624 por Fernão Dias Pais e Catarina Camacho em suas terras do M'Boy. Porém, segundo o padre Serafim Leite, houve um reaproveitamento “[...] de altares e imagem da Capela Velha do Rosário” que correspondem aos retábulos laterais coroados pelas águias bicéfalas (Lemos, 1999, p.134).



Figura 322 – Capela do Sítio de Santo Antônio. São Roque (SP), c.1681. Púlpito com as águias bicéfalas e pinturas no forro. Foto: Rafael Schunk, 2012.

Além do altar-mor em talha dourada, a Capela de Santo Antônio recebeu dois retábulos laterais embutidos com feições mais populares. Esses altares em cedro desnudo, por não apresentarem douramento, aparentemente sugerem uma incorporação realizada posteriormente, no século XVIII. Porém, os traços das peanhas entalhadas nos arcos dos nichos e capitéis característicos não deixam dúvidas: apresenta os estilemas do grupo realizador do altar-mor, conjunto exe-

cutado concomitantemente no final do século XVII. A presença de outros escultores é evidenciada pela imagem de *Nossa Senhora do Rosário*, feita para o nicho lateral direito, obra do Mestre-do-Cabelinho-em-Xadrez, artista sabidamente atuante no seiscentismo. No altar lateral correspondente à epístola destacam-se as insígnias da Companhia de Jesus, “IHS”, encimadas por um coração cercado por dois anjos ajoelhados com rusticidade expressiva, evidenciando o caráter indígena guarani. Essa oficina deveria agregar pessoas de várias formações: os mais qualificados executaram o altar-mor; outros, de habilidades mais populares, entalharam os retábulos laterais; mas todos seguiram uma temática comum. Completavam esse conjunto a pia batismal e uma série de quadros cusquenhos do século XVII, encontrados aos frangalhos por Mário de Andrade em 1945. Evidencia-se, portanto a participação de vários artífices, tanto de origem plate-resca erudito-popular (para os retábulos e pinturas) quanto escultores brasileiros atuantes no vale do Tietê (na execução das imagens).



Figura 323 – Detalhe do retábulo do altar-mor de Santo Antônio. São Roque (SP), c.1681. Foto: Rafael Schunk, 2012.



Figura 324 – Altar-mor da Capela do Sítio de Santo Antônio. São Roque (SP), c.1681. Foto: Rafael Schunk, 2012.



Figura 325 – Capela do Sítio de Santo Antônio. São Roque (SP), c.1681. Altar lateral do evangelho, final do século XVII. Foto: Rafael Schunk, 2012.



Figura 326 – Capela do Sítio de Santo Antônio. São Roque (SP), c.1681. Altar lateral da epístola (emblemata jesuíta “IHS”), final do século XVII. Foto: Rafael Schunk, 2012.

Na visão de Lúcio Costa, os altares do Voturuna e de Santo Antônio foram classificados como da primeira fase maneirista brasileira e considerados exemplares únicos desse gênero no país, verdadeiras “joias de família” despretensiosamente conservadas no sertão paulista (Costa, 1997 apud Tirapeli, 2003, p.170). As decorações desses altares estavam em voga no mundo inaciano missioneiro tanto na América espanhola quanto portuguesa. Foram idealizados a partir da decomposição de modelos jesuíticos eruditos similares a alguns elementos encontrados nos mais antigos altares laterais do Colégio dos Jesuítas, no morro do Castelo (Rio de Janeiro), e na Igreja de São Lourenço dos Índios, em Niterói: “a procedência dos retábulos da igreja do Castelo, embora fabricados com madeira de nosso país, vieram da metrópole. A análise dessa madeira feita pelo Instituto Tecnológico de São Paulo revelou tratar de ‘freijó’ ou louro amarelo, espécie vegetal abundante na bacia amazônica e segundo consta desconhecido aqui” (Costa, 1941, p.53).

A madeira retirada da região amazônica seguiu um caminho curioso: foi conduzida a Portugal, processada em oficinas jesuítas e levada posteriormente ao Rio de Janeiro. Quando o morro do Castelo foi destruído, três altares, imagens, sacrário e púlpito da Igreja do Colégio dos Jesuítas quinhentista foram salvos à última hora de total desaparecimento graças à oportuna intervenção do então provedor da Santa Casa de Misericórdia, dr. Miguel Joaquim Ribeiro de Carvalho, e do engenheiro Miguel Calmon Du Pin e Almeida. Estão em perfeito estado de conservação na Igreja de Nossa Senhora do Bonsucesso, anexa à Santa Casa do Rio de Janeiro.

A composição do Voturuna e de Santo Antônio liga-se diretamente às missões espanholas do Paraguai e às tradições platerescas relacionadas à imitação de trabalhos de ourivesaria. Esses dois monumentos foram praticamente tudo o que restou da arte missioneira desaparecida na antiga província do Guairá. Talha indígena do primeiro período das reduções transplantada em São Paulo. Aproveitaram os desenhos das partes superiores dos coroamentos jesuíticos dessa região fundindo em um único nicho o corpo inferior e superior dos retábulos.

Em vez de colunas salomônicas ladeando os arcos e imagens, encontramos uma versão inovadora: perfis ondulados em forma de folhagens de acanto e escamas. Os pormenores de perfilamento e decoração também reproduziram de memória ornamentos vigentes no mundo missioneiro: flores em baixo-relevo, frutos entrelaçados por tecidos, detalhes em guilhoché (argolas onduladas simetricamente nas bases dos capitéis), contornos emoldurados por folhagens-volutas e encerrados por pináculos piramidais. Em Voturuna encontramos um maneirismo-barroco tropicalizado, com elementos da flora brasileira simbolizando a fartura: os entalhes de abacaxis e figos amarrados por laços de tecidos

rimam com desenhos de cortinas esgrafitadas no fundo vermelho-dourado que ladeiam o nicho central. Na parte superior encontramos cinco flores compondo o nome “M-A-R-I-A”.

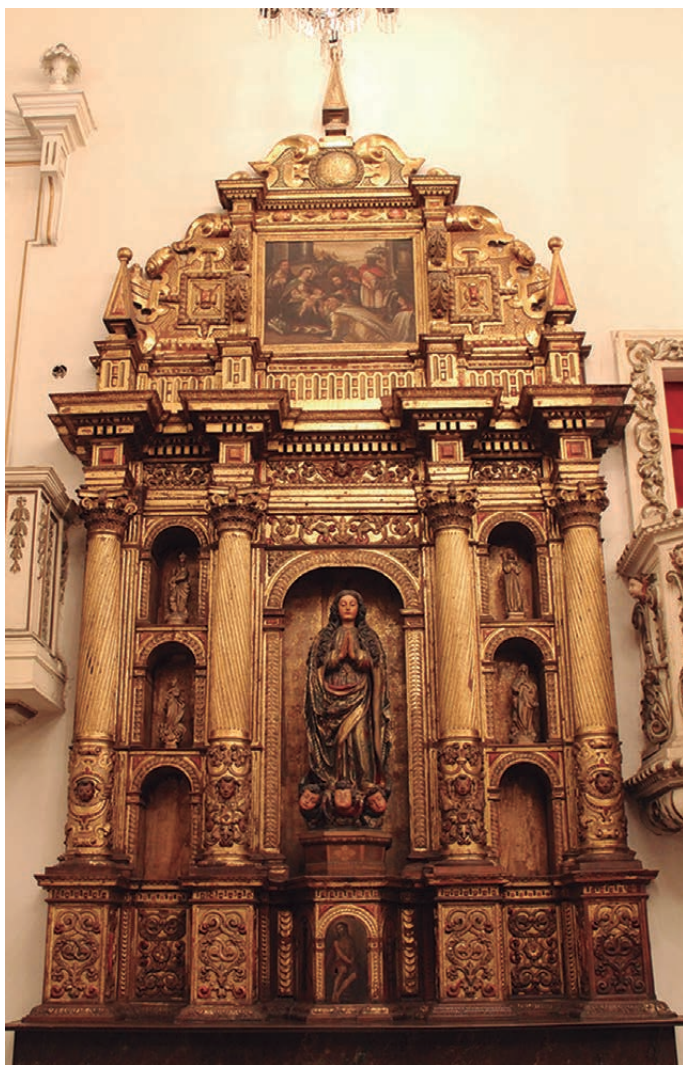


Figura 327 – Altar que pertenceu à antiga Igreja do Colégio dos Jesuítas. Morro do Castelo, século XVI. Hoje na Igreja de Nossa Senhora do Bonsucesso. Rio de Janeiro (RJ). Foto: Rafael Schunk, 2011.



Figura 328 – Altar-mor da Igreja de São Lourenço dos Índios. Niterói (RJ), século XVI. Foto: Rafael Schunk, 2011.

As frutas atadas por uma faixa nos retábulos eram motivos em voga desde o Renascimento, encontrados no frontão do altar da Igreja de São Lourenço dos Índios em Niterói e posteriormente utilizados no século XVIII na decoração arquitetônica de São Miguel das Missões, no Rio Grande do Sul. Nos vestígios de cantaria dessas ruínas subsistem alguns minúsculos abacaxis (Costa, 1997 apud Tirapeli, 2003, p.170).



Figura 329 – Coroamento da Igreja do Colégio dos Jesuítas do Rio de Janeiro (RJ), século XVI. Foto: Rafael Schunk, 2011.



Figura 330 – Altar da Capela do Voturuna em Parnaíba (SP), c.1680. Notar a influência da talha jesuíta adaptada no Voturuna. Os modelos formais inicianos serviram de inspiração para a produção retabular paulista no século XVII. Foto: Rafael Schunk, 2011.



Figura 331 – Retábulo de Nossa Senhora da Conceição do Voturura: inscrição “M-A-R-I-A”.
Foto: Rafael Schunk, 2011.

Esse conjunto de características estéticas – projeto, pinturas, entalhes e símbolos – levaram a pesquisadora Aracy Amaral a indicar algumas prováveis origens do estilo praticado pelos construtores das capelas do Voturuna e de Santo Antônio na antiga Santana de Parnaíba colonial. Nas mãos de hábeis indígenas, o plateresco em *repousée* encontrados nas mesas de altares, nas casulas bordadas dos paramentos e alfaias passou para as fachadas e entalhes, evidenciando a arte da região Chuquisaca.

Essa antiga localidade misturava artistas qualificados sob velho domínio inca e entalhadores guaranis reduzidos nas missões; localizava-se no meio do caminho entre Santa Cruz de la Sierra e Potosí, próximo da região na qual passou o grupo de Francisco Pedroso Xavier trazendo os moradores de Vila Rica para Parnaíba. E tempos depois surgem as capelas.

Conforme indícios levantados, esses artesãos formavam grupos passageiros, semelhantes a artistas medievais que seguiam de um canteiro a outro sem deixar seguidores. Descartando a hipótese de um grupo escravizado na Vila Rica do Espírito Santo, o mais provável é que uma equipe treinada para montar igrejas na região missioneira tenha sido convencida a embarcar numa viagem de bons negócios a São Paulo, trazendo do território hispânico toda uma estrutura de equipamentos e pessoas (Caldeira, 2006, p.322).

Parece-nos que a grande demanda de altares jesuítas e capelas rurais ao redor de São Paulo foi o principal incentivo ao deslocamento de escultores missioneiros no decorrer do século XVII. Oferta de trabalho oferecida por religiosos e particulares que afinal foi preenchida.

A circulação de pessoas se encaixava no processo social de integração no sertão, cada qual se unindo segundo necessidades e afinidades, visão que se distanciava dos modelos europeus e mais se aproximava da vida tribal, característica singular que aproxima Santana de Parnaíba da Cordilheira, das tradições dos incas, guaranis e tupis, do maneirismo, de jesuítas, mamelucos e bandeirantes.

Isso tudo funcionava desde que cada *corrente* conseguisse manter um discurso e interesses particulares.

Cronologicamente, nossas evidências apontam que oficinas itinerantes de artífices guaranis chegaram ao planalto paulista provavelmente em uma das primeiras levas de migrações de Vila Rica do Espírito Santo, isto é, após 1632, e trabalharam até fins do século XVII. Uma evidência são os mais antigos altares relacionados a esses artistas que identificamos em Santana de Parnaíba: as talhas vazadas dos retábulos laterais do mosteiro beneditino de Nossa Senhora do Deserto (c.1643).

Pela escassez de mão de obra no local, é bem provável que participaram da criação dos altares na Matriz de Santana, pois estes foram realizados em curto espaço de tempo, estendendo-se de 1643 a 1650, atuando em parceria com frei Agostinho de Jesus, autor oficial das imagens na vila naquele momento. No final, eles compuseram um conjunto mestiço que representa um dos berços da arte brasileira. Talharam o altar desaparecido de São João Batista na aldeia de Carapicuíba, do qual subsistem, na atualidade, as volutas do sacrário com o corte característico. No Alto Tietê realizaram para os jesuítas o retábulo central em madeira da Capela de São Miguel Paulista do qual restaram apenas uma pequena peanha no alto do altar-mor, a caixa de hóstias e um oratório policromado embutido na sacristia. Seguiram entalhando os retábulos da antiga aldeia de Guarulhos, chegando aos nossos dias o sacrário exposto no Museu de Arte Sacra em São Paulo. Depois executaram os altares da Matriz de Mogi das Cruzes e Capela de Santo Alberto (c.1670), localizada na área rural do município. Em 1680, grupos idealizaram a Capela do Voturuna e, em 1681, Santo Antônio em São Roque, seguindo para Araçariguama.

Os pássaros bicando as videiras na Capela de Santo Alberto encontram-se idênticos nos altares laterais de Santo Antônio em São Roque. O típico motivo guilhocê mourisco (ornamento formado por argolas onduladas cruzadas simetricamente), marca simbólica dessa oficina, é encontrado em quase todas as talhas citadas anteriormente: nos entalhes do mosteiro beneditino de Parnaíba, no retábulo do Voturuna e nas molduras da porta de entrada da Capela do Sítio de Santo Antônio em São Roque; nas talhas das matrizes de Mogi das Cruzes e Araçariguama e em forma de janelas e umbrais entalhados no Sítio Morrinhos em São Paulo (1702), provavelmente os últimos trabalhos desses grupos no planalto. Entre um projeto e outro realizaram numerosos serviços de marcenaria para residências bandeiristas: cachorros de telhados, desenhos de batentes com motivos mouro-hebraicos, carrancas andinas, guilhocês e flores (margaridas), bandeiras de portas, janelas e muxarabis. As obras dessas oficinas apresentam sutis variações que transitam entre o erudito e o popular, apontando para uma absorção de

numerosos trabalhadores no decorrer da segunda metade do século XVII, fruto das migrações do Guairá e Vila Rica entre 1632 e 1676. Documentam uma profícua atuação de artistas peregrinos na segunda metade do século XVII, demonstrando que a arte retabular paulista foi excepcional, sem paralelo no país nesse período.

A talha vazada do sacrário de Guarulhos e um fragmento jesuíta similar, hoje conservado na Capela dos Aflitos no bairro da Liberdade (São Paulo), indicavam uma riqueza de arte apenas comparada em importância com similares no mosteiro dos beneditinos de Parnaíba e nas famosas capelas particulares bandeirantes: do Voturuna (Capela Velha), propriedade do capitão-mor Guilherme Pompeu de Almeida; na ermida de Araçariguama (Capela Nova), de seu filho homônimo, o padre Guilherme Pompeu; no Sítio de Santo Antônio, de Fernão Paes de Barros; nos retábulos do Embu, doação de Catarina Camacho; e na capela de Pedro Vaz de Barros em São Roque (hoje desaparecida). São nessas capelas e na fama de suas riquezas que estão registradas as idas e vindas ao sertão, o contrabando do Peru e o apresamento indígena. Apesar das sucessivas demolições e da grande cobiça, alguns testemunhos resistiram. Os altares da Igreja do Rosário do Embu constituem, na atualidade, o mais importante monumento do século XVII no planalto depois do desaparecimento do Pátio do Colégio no final do século XIX, com o qual rivalizava.



Figura 332 – Oficina missioneira atuante nos arredores de São Paulo. Santana de Parnaíba (SP), século XVII. Fragmentos do primitivo Mosteiro de Nossa Senhora do Desterro. Madeira policromada. Foto: Mário de Andrade e Germano Graeser, 1940. Iphan (SP).



Figura 333 – Oficina missioneira atuante nos arredores de São Paulo. Aldeia de Carapicuíba (SP), século XVII. Sacrário da aldeia de Carapicuíba (SP). Madeira entalhada. Fotos: Rafael Schunk, 2011.

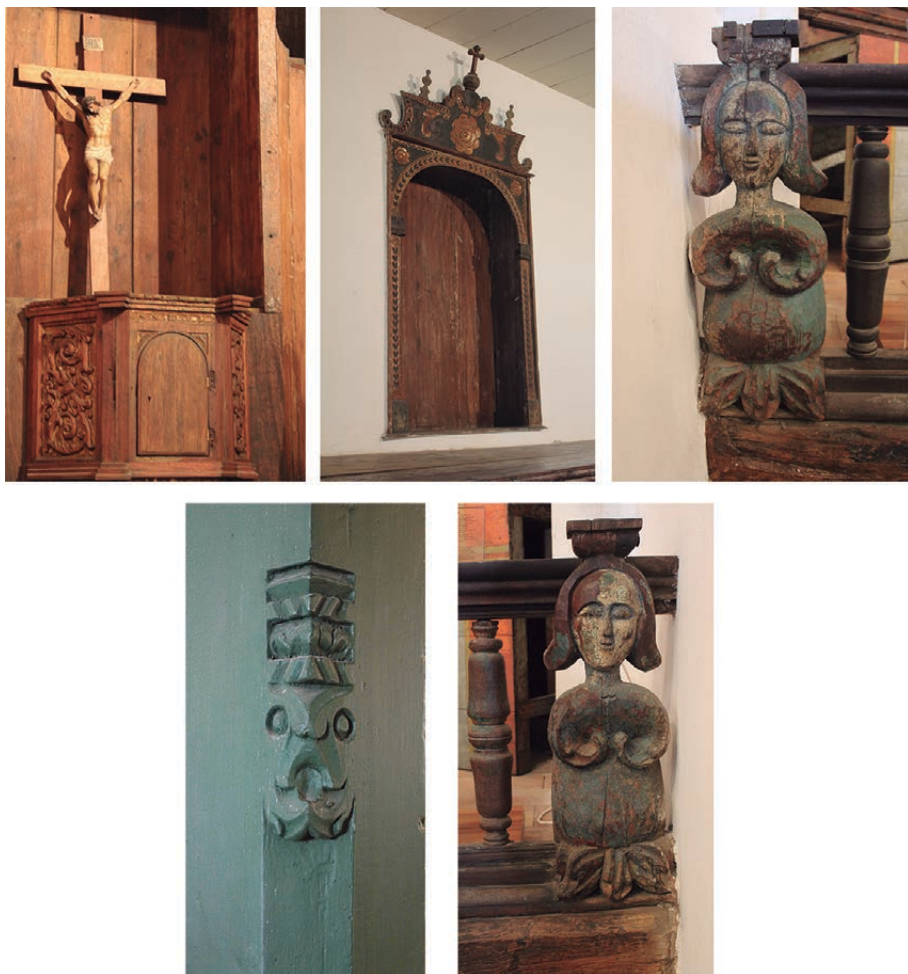


Figura 334 – Oficina missioneira atuante nos arredores de São Paulo. São Miguel Paulista, São Paulo (SP), século XVII. Sacrário da Capela de São Miguel Paulista, oratório da sacristia, cariátides índias e carranca em batente de porta. Madeira policromadas. Fotos: Rafael Schunk, 2012.



Figura 335 – Oficina missioneira atuante nos arredores de São Paulo. Guarulhos, São Paulo (SP), século XVII. Sacrário da antiga Matriz de Guarulhos (SP). Madeira policromada e dourada. Foto: Rafael Schunk, 2012.



Figura 336 – Oficina missioneira atuante nos arredores de São Paulo. Mogi das Cruzes (SP), século XVII. Fragmentos da primitiva Matriz de Mogi das Cruzes (SP). Madeira policromada. Foto: Mário de Andrade e Germano Graeser, out. 1941. Iphan (SP).

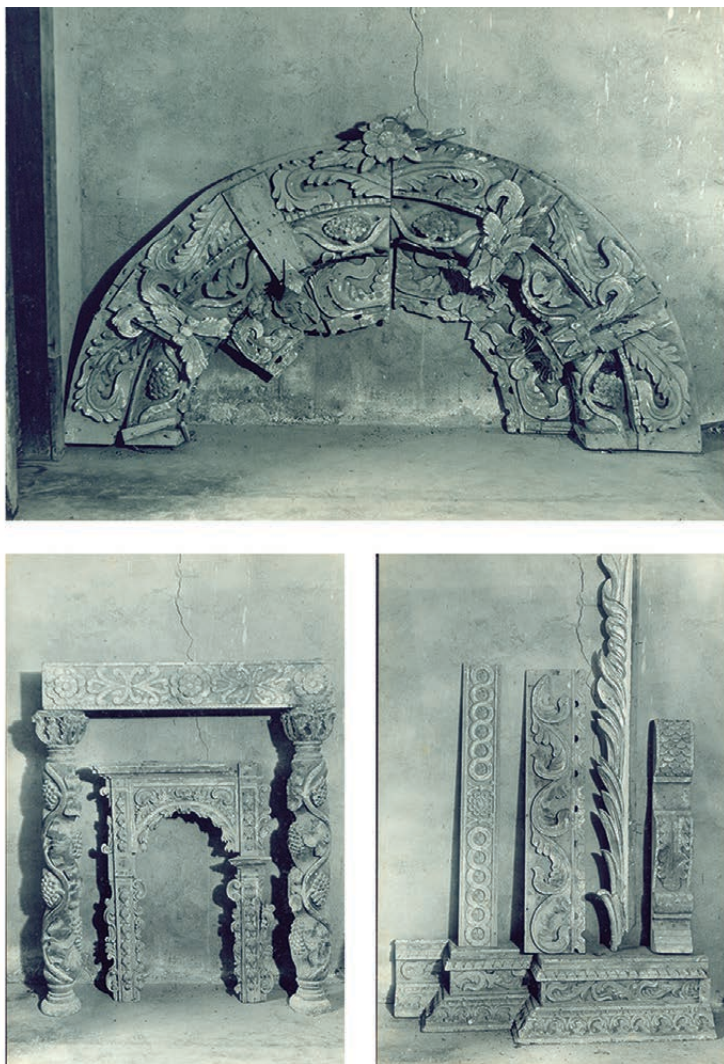


Figura 337 – Oficina missioneira atuante nos arredores de São Paulo. Araçariçuama (SP), século XVII. Arco pleno, prováveis colunas salomônicas e fragmentos da Capela Nova dedicada a Nossa Senhora da Conceição, erguida pelo padre Guilherme Pompeu de Almeida e localizados no depósito da Matriz de Araçariçuama (SP). Peças entalhadas no final do século XVII até 1703. Madeiras policromadas. Foto: Mário de Andrade e Germano Graeser, 1940. Iphan (SP).



Figura 338 – Oficina missioneira atuante nos arredores de São Paulo. Itu (SP), século XVII. Retábulo da Capela do Engenho Pirai, Itu (SP). Segunda metade do século XVII. Madeira entalhada e dourada. Acervo Museu de Arte Sacra de São Paulo (SP). Foto: Rafael Schunk, 2011.



Figura 339 – Retábulo da Capela do Engenho do Pirai: rosto solar. Itu (SP), segunda metade do século XVII. Pintura e douramento. Acervo Museu de Arte Sacra de São Paulo (SP). Foto: Rafael Schunk, 2011.



Figura 340 – Afrescos semelhantes ao altar do Pirai localizados na Capela de São Miguel Paulista. Pinturas provavelmente realizadas por artista anônimo no século XVII. Foto: Rafael Schunk, 2011.

Conforme os testemunhos de Pedro Taques em *Nobiliarquia paulistana*, o capitão-mor Guilherme Pompeu de Almeida: “[...] viveu abundante de cabedais com grande tratamento e opulência em sua casa. A copa de prata que possuía excedia 40 arrobas”; a Capela de Nossa Senhora da Conceição do Voturuna foi dotada de copioso patrimônio, escravos oficiais e rendas para o exercício de atividades sacramentais, instituindo missas para as almas e que seriam realizadas por conta de seus administradores (Taques apud Camargo, 1971, p.142).

O capitão-mor morreu em 13 de novembro de 1691, sendo sepultado na Matriz de Parnaíba. O testamento deixado por ele reflete as preocupações dos moradores daquele povoado transitando entre o mundo material e o espiritual, o cotidiano e o invisível, uma aliança travada em dois séculos de contato entre portugueses, espanhóis e pajelanças indígenas; símbolos adaptados ao catolicismo e que incluíam “acordos sobrenaturais” com almas que transitavam especialmente à noite ou mortos que voltavam em circunstâncias especiais:

a participação simultânea nos mundos cotidiano e metafísico, a indistinção entre os espaços celeste e terreno e a interpenetração completa das duas esferas eram características provindas da cultura tupi-guarani, que o desenho católico da crença nas almas do purgatório, o espaço onde os mortos aguardavam a entrada no mundo da divindade, permitia acolher num acordo intermediário. E o capitão-mor Guilherme Pompeu de Almeida foi um dos incentivadores desse espaço intermediário: em seu testamento, deixou uma de suas casas na vila consignada para aluguel, cuja renda deveria ser utilizada na encomenda de missas para as almas. Por conta disso, o padre Guilherme Pompeu de Almeida criou um registro em seu borrador para a Casa das Almas; volta e meia registrava, com o humor daquele tempo, o recebimento da “pensão das covas”, paga pelo inquilino. (Caldeira, 2006, p.440)

Após a morte do capitão-mor, o padre dr. Guilherme Pompeu de Almeida tornou-se administrador da preciosa Capela do Voturuna, da profícua herança deixada pelo pai e negócios familiares. Pelo resto da vida se contentaria em rezar missas para caboclos matutos da região, restando-lhe, como seu pai, enriquecer.

À medida que a rota da prata desaparecia nas últimas décadas do século XVII, novos eixos econômicos surgiam. Financiando os descobridores do ouro nas Serras Gerais, padre Guilherme Pompeu vai multiplicando sua fortuna em negócios ousados com bandeirantes e mineradores. Abria-se uma nova rota, agora em direção às riquezas de Minas Gerais, o eldorado brasileiro. O padre secular participava de sofisticadas operações, importando artigos de Lisboa ou escravos africanos que eram revendidos para as minas. Seus rendimentos alcançavam níveis estratosféricos. Em uma operação, comprou gado de Curitiba e o enviou para Minas Gerais, obtendo lucro de 340% em um ano e meio.

O seu famoso borrador (caderno de registros contábeis) serviu de base para vários linhagistas descreverem essa opulência. Como seu pai, praticamente não saíria dos arredores de Santana de Parnaíba, salvo uma vez, documentadamente, quando reuniu um grupo de confrades e sertanejos seguindo em romaria, no ano de 1697, para o litoral sul de São Paulo até a Igreja de Nossa Senhora das Neves, onde estava entronizada uma imagem, considerada milagrosa, que fora encontrada por índios na barra do Una, praia da Jureia: o Bom Jesus de Iguape. Era para participar dos cinquenta anos de seu achado, sempre tido como um milagre.

Coincidência ou não, Iguape, além de centro de peregrinação à imagem do Bom Jesus encontrada nas areias da costa, era também a porta de entrada para uma extensa região aurífera situada no sul do país entre Paranaguá e os campos de Curitiba. No local, inclusive, existia uma das primeiras casas de fundição de metais preciosos no país. Nos últimos anos da década de 1690, a prata começava

a dividir espaço com o ouro, aparecendo frequentemente nos registros do borrador de padre Pompeu: “o ouro que entrou em Parnaíba no ano de 1698, de agosto em diante, proveniente das minas do sul, [...] pertenciam todos ao Padre Pompeu, com certeza. Não havia outro de igual riqueza, ele, um grande banqueiro, não resta a menor dúvida. Os negócios eram variadíssimos, desde empréstimos a juros, até venda de objetos da loja, mercearia, bazar, serraria, gado vacum e cavalariagem, manufaturas e serviços de oficinas gerais e ainda fabricação de gostosas *marmeladas*, etc., etc., etc.” (Camargo, 1971, p.203).¹¹

Padre Guilherme Pompeu favorecia todos os tipos de necessidades. Sua casa era um centro abastecedor de comércio generalizado; recebia pagamentos para confrarias, financiava a manutenção de estradas, tinha negócios com clérigos regulares, seculares, parentes, tropeiros. Intitulado por monsenhor Florêncio da Silveira Camargo de *Personalidade notabilíssima* e definido por Jorge Caldeira como *O banqueiro do sertão*, foi o maior financiador das bandeiras paulistas. Embora vivendo no sertão quase isolado de Santana de Parnaíba, tornou-se um dos maiores capitalistas do século XVII em todo Brasil. Fatos que demonstram a importância econômica, histórica e cultural dessa vila colonial paulista.

Além de patrocinar festas e vocações religiosas, Guilherme Pompeu de Almeida era responsável pelo custeio dos altares e paramentos locais. Um exemplo foi a encomenda de um lampadário de prata em Portugal para iluminar as missas na velha Matriz de Santana de Parnaíba e seus altares emblemáticos ornados com santos modelados por frei Agostinho de Jesus. Quando decidiu construir sua própria capela, não poupou esforços para torná-la digna e condizente com o seu patrimônio.

De fato, padre Guilherme Pompeu iria transferir suas atividades para uma fazenda na região de Araçariguama, então distrito ligado a Parnaíba, reunindo em um único local a sede familiar, comercial e religiosa. Nesse local foi erguido um casarão e capela dignos de sua fortuna, cercados por grossos muros de taipa semelhantes a uma fortificação medieval. Diferente da pequena Capela Velha do Voturuna erguida por seu pai, a Capela Nova de Araçariguama, também dedicada a Nossa Senhora da Conceição, representaria um fausto no sertão paulista, luxo e pompa de um religioso-comerciante.

A partir de 1703, as festas sagradas passaram a ser feitas na Capela Nova.

11. A marmelada, doce típico da culinária bandeirante, era vendida para todo o Brasil, e até para a Europa, nos tempos coloniais. Praticamente desapareceu da alimentação paulista contemporânea. Porém, o curau, a canjica e o virado à paulista (feijão, farinha, linguiça, couve e banana) foram adaptados ao longo dos tempos e continuam presentes no cardápio do planalto.

Nada se economizava para as comemorações da Imaculada Conceição no dia 8 de dezembro: missas cantadas, sermões, ofícios. Os altares eram de talha dourada, imagens com cabelos naturais e alfaias de prata. As celebrações eram disputadas pela nobreza e acompanhadas por autoridades religiosas de São Paulo: Carmo, Companhia de Jesus, São Bento e São Francisco. Era uma rara oportunidade em que os portões da fazenda eram abertos para o povo, empregados, escravos, vizinhos e índios apreciarem a grandiosidade da fortuna do padre sertanejo Guilherme Pompeu de Almeida.

Passadas as festividades, os portões se fechavam e os muros de taipa contendo algumas centenas de metros de extensão isolavam a residência do religioso e a Capela de Nossa Senhora da Conceição das demais dependências e serviços. Funcionários e passantes podiam circular nos limites exteriores dos muros em tuias de milho, trigo, silos, currais, vinhas, estrebarias ou moradias de escravos. Essa separação conferia uma aura de mistério ao lugar e a tudo que se passava dentro da área senhorial. A parte interna da propriedade era frequentada apenas por hóspedes, negociantes e convidados de honra do padre. Os visitantes ilustres, bagagens, roupas e criados que transpunham o pórtico ficavam sob assistência de serviçais do proprietário, requinte raríssimo de se encontrar até nas cidades mais ricas dessa época, e que contrastavam com o sertão ignoto ao redor. A casa do dr. Guilherme Pompeu era naqueles tempos uma populosa corte, ou vila, em referência à estrutura de assistência aos convidados.

Era a casa do dr. Guilherme Pompeu naqueles dias uma populosa vila, ou corte, pela assistência e concurso de hóspedes. Para a grandeza do tratamento da casa deste herói paulista, basta saber que fazia paramentar cem camas, cada uma com cortinado próprio, lençóis finos de bretanha guarnecidos de rendas, e com uma bacia de prata debaixo de cada cama, sem pedir nada emprestado. Tinha na entrada de sua fazenda de Araçariguama um pórtico, do qual até às casas media um plano de 500 passos, todo murado, cujo terreno servia de pátio à igreja ou capela da Conceição. Neste portão ficavam todos os criados dos hóspedes, que ali se apeavam, largando esporas e outros trastes com que vinham a cavalo; e tudo ficava entregue a criados, escravos, que para este político ministério os tinha bem disciplinados. (Camargo, 1971, p.196)

Exageros ou não dos linhagistas, a fama de padre Guilherme atravessava oceanos. Teve a glória de hospedar por muitos meses um bispo grego que, viajando das Índias de Espanha, passou por São Paulo. Depois hospedou o padre Manuel de Sá, patriarca da Etiópia. Vindo da Índia até a Bahia, passou por São Paulo em 1707. Atraído pela fama do inusitado “padre-banqueiro”, o patriarca

foi recepcionado com a devida grandeza de seu cargo. No retorno de Araçari-guama para São Paulo, de onde posteriormente seguiria para o porto de Santos, foi conduzido por um comboio de cem índios que transitaram por dois dias de jornada a pedido de Guilherme Pompeu (*idem*, p.197):

foi tão profusa a mesa do dr. Guilherme Pompeu e nelas as iguarias de várias viandas se praticavam com tal advertência que se acabada a mesa, depois dela, passadas algumas horas, chegassem hóspedes, não havia a menor falta para banqueteá-los. Por esta razão estava a ucharia sempre pronta. A abundância de trigo nesta casa foi tanta, que todos os dias cozia-se o pão, de sorte que para o dia seguinte, já não servia o que tinha sobrado do antecedente. O vinho era primoroso, de uma grande vinha que com acerto se cultivava e, suposto que o consumo era sem miséria, sempre o vinho sobrava de ano a ano. Engrossou o seu copioso cabedal com a fertilidade das Minas Gerais, para as quais, mandando numerosa escravatura debaixo da administração de zelosos feitores, recebia todos os anos avultadas remessas de ouro. Soube distribuir este grande cabedal, mandando à Corte de Lisboa reformar a prata, que em muitas arrobas herdou de seus pais, e posta em obra mais polida, teve a copa mais primorosa que nenhum outro seu nacional. Seus móveis eram todos ricos e de primor. Distribuía considerável soma de dinheiro em esmolas, e sustentava com liberal grandeza os seus correspondentes. Na cúria romana teve excelente aceitação no honroso obséquio de alguns Cardeais, pelos quais conseguiu as letras de Bispo Missionário, que chegaram a tempo, que já estava enfermo, de que acabou a vida, servindo-lhe para tratamento de ilustríssimo, que na oração fúnebre que se recitou no Colégio dos Jesuítas da cidade de São Paulo, deu o orador ao cadáver exposto no mausoléu que, com funeral pompa, lhe erigiu o mesmo Colégio, agradecido à benevolência com que lhe deixou muita parte de seus bens. A escravatura toda, terras de cultura, encapelou à sua capela de Nossa Senhora de Araçari-guama e deixou ao Colégio de São Paulo, para lhe aproveitar seus rendimentos, cumprindo-se anualmente com a festa da Senhora em 8 de dezembro. (Camargo, 1971, p.197)

O enterro do padre Guilherme aconteceu em fevereiro de 1713 e foi cercado de pompa jamais vista pelos locais. Seu caixão era coberto de veludo e prata. Os principais membros das famílias de São Paulo e religiosos de várias ordens deslocaram-se até a capela da sua fazenda, onde foram realizadas as primeiras exéquias. Foram encomendadas missas até em Lisboa. O cortejo seguiu pelos vinte quilômetros que separavam Araçari-guama da Matriz de Santana de Parnaíba, local onde seu corpo foi provisoriamente sepultado até aguardar a decomposição da carne. Seus ossos depois seguiram para São Paulo, onde foram definitiva-

mente abrigados em um nicho de mármore identificado em latim no altar principal da Igreja do Colégio dos Jesuítas. Os inacianos se tornaram os herdeiros de sua fortuna em prata, avaliada aproximadamente em oito contos de réis. O conjunto de sua herança abrangia 23.300.000 réis, um dos maiores legados recebidos pelos jesuítas portugueses até aquele momento e jamais visto anteriormente no seu império de cinco continentes: “só um legado ao Colégio de São Paulo, para móveis de sua Igreja e de cinco altares, deixou de prata catorze arrobas em castiçais, uns lisos para os dias semanários, e outros lavrados para os dias festivos, e cinco grandes lâmpadas de prata lavrada, além de pratos grandes e de dar água às mãos com jarros para o mesmo ministério” (Taques, p.71-5 apud Camargo, 1971, p.198).

Embora o religioso banqueiro tenha ampliado sua fortuna negociando com as primeiras descobertas de ouro em Minas Gerais, esse metal se apresentou modesto no seu testamento. Preferiu formar a base de seu capital trocando ouro por prata. Essa tendência nos remete às origens da economia paulista do século XVII, consolidada mediante incursões de sertanistas pelos caminhos de Potosí e acúmulo de metal argênteo no planalto; lições aprendidas com seus ancestrais.

O lugar nobre escolhido pelo padre Guilherme Pompeu como jazigo perpétuo no Pátio do Colégio permitia que fosse eternamente lembrado nas intenções das pessoas. Contudo, em longo prazo, os investimentos que legara aos inacianos em troca da guarda de seu corpo e glória da sua alma seriam em vão. A Igreja do Colégio dos Jesuítas de São Paulo desabou em fins do século XIX e seus ossos desapareceram. Da lendária ermida e palácio fortificado em Araçariguama apenas restaram alguns vestígios de taipa. Porém, a Capela de Nossa Senhora da Conceição do Voturuna erguida por seu pai ainda continua de pé em Parnaíba, rivalizando em importância com o Sítio de Santo Antônio em São Roque.¹² Atestam uma rica contribuição indígena e mestiça na arte colonial brasileira, legado iniciado pelo empenho de André Fernandes em erguer templos em Parnaíba e prosseguido pela prata da família Pompeu, financiadores de paramentos e altares particulares, verdadeiros *mecenas do sertão paulista*.

Os retábulos mestiços do mosteiro beneditino de Nossa Senhora do Deserto e as capelas alpendradas de Santana de Parnaíba compõem, juntamente com as imagens da escola de frei Agostinho de Jesus, raízes culturais do país.

12. O Sítio de Santo Antônio foi adquirido por Mário de Andrade em 1945. Após a morte do escritor, sua família doou o conjunto ao Iphan, convertendo-o em parque histórico aberto à visitação pública. A Capela do Voturuna pertence na atualidade a particulares e sua visita é restrita. Ambos são tombados pelo Iphan desde 1941 e considerados monumentos nacionais.

Acompanhando a epopeia sertaneja, os conhecimentos vivenciados em Santana de Parnaíba extrapolaram as fronteiras. Suas histórias, altares, ícones e aventuras povoaram o imaginário americano e brasileiro de norte a sul do continente. Exemplos dessa saga podem ser averiguados até no topônimo “Parnaíba” que batizou um famoso rio e cidade no estado do Piauí. Curiosamente, a história desse lugar se une à vila paulista e ao bandeirante Domingos Jorge Velho (1641-1705). Natural de Santana de Parnaíba, atravessa o país na segunda metade do século XVII e se estabelece no Piauí, um dos únicos estados do litoral brasileiro a iniciar sua colonização a partir do interior ao invés da costa. Estabelecido numa fazenda em Piancó, denomina o principal rio da região com o nome de Parnaíba, em homenagem à terra natal de seus ancestrais. Domingos Jorge Velho e seus combatentes militares serão responsáveis pela destruição do Quilombo dos Palmares em 1695.¹³ “Ante este documento, de summo valor para o restabelecimento da verdade historica, parece não haverá mais duvida de que o paulista Domingos Jorge precedeu ao portuguez Domingos Maffrense no descobrimento do Piauhy. Assim, quer attendamos as causas das incursões no sertão quer testemunho dos chronistas e historiadores, quer ainda aos documentos officiaes indespiciendos para o restabelecimento da verdade, historica, a prioridade de descobrimento do Piauhy pertence a Domingos Jorge Velho feito que se deverá ter realisado em 1662. Jorge Velho é certo, tambem possuiu fazendas no Piauhy, mas, ao seguir para Pernambuco, em demanda dos Palmares, abandonou os haveres que adquirira na terra que descobrira. O magestoso [rio] Parnahyba, porém, que já se denominava ‘Rio Grande dos Tapuias’, segundo Gabriel Soares no *Tratado descriptivo do Brasil* em 1587, ‘Pará’, segundo Diogo de Campos, ‘Paraoaçú’, segundo Bento Maciel Parente, ‘Punaré’, segundo refere frei Vicente do Salvador na sua *Historia da Custodia no Brasil*; ‘Paraguaçú’, segundo o padre Antonio Vieira, recebeu o nome da Villa de S. Paulo, que serviu de berço ao destemido paulista” (Taunay, 1928, p.343-5).

As primeiras minas de ouro exploradas em Mato Grosso (1719) e depois em Goiás (1724) permitiram a fixação dos sertanistas nos limites geográficos do

13. A Guerra dos Palmares foi um conjunto de campanhas militares que culminou com a destruição de um grande quilombo na serra da Barriga, estado de Alagoas, centro da resistência negra contra a escravidão açucareira. Em janeiro de 1694, após ataques frustrados, o exército do bandeirante parnaibano, composto por mais de seis mil homens armados e municados com artilharia, inicia uma empreitada devastadora. Um quilombola chamado Antônio Soares foi cooptado mediante promessa de liberdade em troca da revelação do esconderijo de Zumbi, líder dos Palmares. Encurralado, Zumbi foi morto numa emboscada em 20 de novembro de 1695. Sua cabeça cortada foi conduzida por Domingos Jorge Velho até o Recife e exposta no alto de um mastro em praça pública. Sem sua liderança militar, o quilombo se desfez por volta de 1710.

país. Transportados no imaginário dos desbravadores, a riqueza da Escola Cultural do Vale do Tietê representou as bases do barroco no Centro-Oeste brasileiro. Por exemplo, em 1724, uma mulher de Sorocaba (SP) irá esculpir a imagem do Bom Jesus, padroeiro de Cuiabá, atual capital do Mato Grosso, demonstrando um intenso intercâmbio cultural entre os territórios: “em 1724 – como escreveram todos os cronistas e historiadores de Mato Grosso – ou já um pouco antes estava em Cuiabá a imagem do padroeiro Bom Jesus, que até agora é venerada na catedral daquela cidade e foi feita em Sorocaba por uma mulher. Que parece ser das famílias Domingues, Pais e Antunes Maciel, todas entrelaçadas e que povoaram Mato Grosso. Talvez a ‘beata Maria Pais de Jesus’, falecida cerca de 1750. Uma ‘beata’ na linguagem da época, era uma donzela solteirona que se dedicava ao serviço de Deus fora dos conventos. Em baixo do altar-mor da matriz de Cotia, município da Capital [SP], se mostra uma bonita imagem do Senhor Morto, que a tradição oral diz ter sido feita ‘por uma mulher de Sorocaba há mais de cem anos’” (Almeida, s. d., p.68).

A passagem da família Anhanguera e seus conterrâneos parnaibanos transpareceu no cotidiano, nas artes, arquiteturas, monumentos e fogarêus de Goiás Velho e chapada dos Guimarães; nas casas de rótulas e muxarabis em Pilar de Goiás, no urbanismo de Corumbá de Goiás; na prataria rústica das igrejas goianas ou em tradicionais cavalcadas de mascarados hispânicos (representações de confrontos entre mouros e cristãos), cultivados em Pirenópolis, antigo arraial de Meia Ponte. As igrejas levantadas pelos bandeirantes naquela região, sobretudo na antiga Vila Boa de Goiás apresentavam uma tipologia de torre sineira separada do corpo da igreja, soluções inspiradas em capelas alpendradas paulistas. Todas essas inovações foram levadas por bandeirantes de Parnaíba demonstrando que a Escola do Vale do Tietê foi responsável pela criação e transformação das manifestações culturais no Centro-Oeste brasileiro.

A história da singela, porém gloriosa, Santana de Parnaíba foi permeada de inusitados fatores geográficos, sociais e artísticos que a transformaram em um dos principais núcleos culturais do país nascente. Representa a valorização das sociedades ditas regionais, inserindo-as em um contexto histórico de relevância nacional, universo sertanejo atuante na construção do país. No passado seiscentista de São Paulo, os conceitos de riqueza e pobreza eram valores diferentes dos nossos e não caberiam comparações com o barroco mineiro, baiano ou com o mundo contemporâneo: “na época, entre nós havia uma situação local, e não outra comparável. Ouro, prata, objetos lavrados, só a Deus se oferecia, somente em igrejas e capelas poderiam ser encontrados. O despojamento, assim, era lugar comum” (Amaral, 1981, p.63).

As experiências parnaibanas transpuseram o Planalto Central alcançando o território de Goiás, a última fronteira colonizada pelo mundo bandeirista; encontraram um campo fértil para crescer; valorização de uma arquitetura singela, porém autêntica, de raiz paulista, hoje consagrada em Patrimônio da Humanidade.

A Escola Cultural do Vale do Rio Paraíba do Sul

Após o florescimento cultural do que podemos identificar como a civilização do vale do rio Tietê, na segunda metade do século XVII começam a ser formulados os padrões estéticos da imaginária religiosa nos caminhos que conduziam São Paulo ao Rio de Janeiro, entre as serra dos Mar e da Mantiqueira, designados como o vale do rio Paraíba do Sul.

Nessa escola cultural predominou a arte, arquitetura e manifestações espontâneas segundo necessidades de seus moradores, como atestam as produções sacras desde o período seiscentista até o início do século XX.

O vale do Paraíba paulista produziu, por excelência, uma tradição de santeiros anônimos, disseminando o barroco popular,¹⁴ embora coexistissem exemplares de imaginária de cunho erudito, porém, em menor número. Devido à ausência de grandes mestres escultores nessa área, com exceção de alguns ícones do frei Agostinho de Jesus observados na Fazenda Parateí¹⁵ e distribuídos posteriormente em Guararema, Jacareí e Pindamonhangaba, o que predominou no vale, conforme amostras de imagens em coleções públicas e particulares, foram as tradições populares. Dois fatos históricos contribuíram para a escassez de imaginária, e principalmente de pintura, nos primeiros tempos dessa região: os monges beneditinos que concentraram suas atividades nos mosteiros do vale do Tietê e o grande incêndio que arruinou o acervo cultural dos franciscanos em Taubaté e que provavelmente seria utilizado como ideal estético para outros templos, tanto

14. Em linhas gerais, a arte popular está desvinculada de regras acadêmicas, ou seja, são objetos feitos pelo povo e para o povo, aplicado e exercido por gerações, de tal forma que as simbologias dos ornamentos, figuras, cores ou desenhos aplicados no cotidiano, e transmitidos segundo imemoriais regras, vão se transformando ao longo dos tempos e distanciando-se dos modelos originais inspirados: “Referimo-nos, principalmente, à produção artística ligada de modo particular à vida espiritual dos povos. Esse é o capítulo mais fascinante da arte popular em geral, porque apresenta no tempo, com mais nitidez, os sistemas de mutações culturais, de interferência de agentes externos, de colonizadores ou missionários, da adoção de modelos alienígenas” (Lemos, 1999, p.59-60).

15. Região geograficamente limítrofe do Alto Tietê de Mogi das Cruzes, próxima ao Alto Paraíba do Sul entre Guararema e Jacareí.

em pintura como em escultura. Contudo, a disseminação dos ateliês caseiros supriu essa demanda, produzindo refinadas obras de arte populares no século XVII. Um santeiro do século XVIII, ativo em Guaratinguetá, conhecido como Bernardo e apelidado “Mestre do Bolo de Noiva”, representa o ponto alto da criatividade sacra no Paraíba do Sul (Tirapeli, 2011, p.9).

Enquanto o Alto e Médio Tietê foi dominado por mosteiros e artistas de formação erudita, treinados na Bahia ou em Portugal, o vale do Paraíba sofreu experiência inversa; nasce com escassa intervenção conventual e forte apelo das oficinas laicas, com seus barracões e grupos familiares produzindo e cozendo santos caseiros nos fundos dos quintais de sítios: “as ordens religiosas foram proibidas de se instalarem no vale do Paraíba do Sul devido aos caminhos que levavam às minas auríferas, porém os taubateanos conseguiram do rei a permissão de fundar o convento franciscano de Santa Clara e o local se tornou um centro de imaginária” (Tirapeli, 2007, p.25).

Algumas peças em terracota encontradas no vale são excepcionais, a exemplo do *Santo Antônio* retabular, de Guaratinguetá, e a *Nossa Senhora do Bonsucesso*, “padroeira dos bens terrenos”, venerada na Matriz de Pindamonhangaba.

Contudo, é a sagração de *Nossa Senhora da Conceição Aparecida*, Rainha e Padroeira do Brasil, o ponto alto da imaginária seiscentista em terracota no vale do Paraíba, consolidando a vocação popular dessa região. A imagem encontrada milagrosamente em duas partes nas águas barrentas do rio Paraíba do Sul em 1717 se tornou um ícone da etnia brasileira. Mestiça, brasileira e oriental, agrega elementos típicos da escultura paulista do século XVII, obra de feitio popular, porém inspirada em elementos eruditos, influenciada pela arte indo-portuguesa, em particular de Goa; características latentes no panejamento e expressão orientalizadas da Virgem. Apresenta lições de modelagem em terracota introduzidas pelas mãos dos beneditinos, a partir da obra de frei Agostinho de Jesus. Os primeiros modelos eruditos inspiraram um provável artista anônimo do vale do Paraíba para criar a imagem seiscentista de *Nossa Senhora Aparecida*. Esse artista anônimo do século XVII deixou uma pequena produção localizada entre Guaratinguetá e Caçapava Velha, atualmente conservada em coleções particulares.

A propagação da imaginária popular no Paraíba do Sul acompanhou a expansão do culto à Virgem Aparecida e coincidiu com o aumento do fluxo de peregrinos ao santuário, favorecendo o artesanato e o comércio religioso; a igreja convertida em centro espiritual regional e posteriormente venerada em todo o Brasil. O vale se tornou solo sagrado, pois, além de abrigar o ícone mais difundido no país foi o local de nascimento do primeiro santo brasileiro: frei Antonio de Santana Galvão, franciscano natural de Guaratinguetá.

A necessidade de improvisação e a ausência de oficinas conventuais resultam em inusitadas soluções criativas, principalmente na escultura sacra particular. Os raros modelos formais disponíveis nas primeiras ermidas foram rapidamente interpretados em pequenas imagens domésticas para abastecer o mercado interno. A dificuldade de deslocamento dos moradores aos núcleos centrais de vilas e cidades favorece o culto religioso privado. Multiplicam-se capelas rurais, festas em sítios e todo um aparato simbólico que compõe as raízes de uma autêntica tradição popular.

Uma teoria da cultura brasileira, se um dia existir, terá como sua matéria-prima o cotidiano físico, simbólico e imaginário dos homens que vivem no Brasil. Nele sondará teores e valores. No caso da cultura popular, não há uma separação entre uma esfera puramente material da existência e uma esfera espiritual ou simbólica. Cultura popular implica modos de viver: o alimento, o vestuário, a relação homem-mulher, a habitação, os hábitos de limpeza, as práticas de cura, as relações de parentesco, a divisão das tarefas durante a jornada e, simultaneamente, as crenças, os cantos, as danças, os jogos, a caça, a pesca, o fumo, a bebida, os provérbios, os modos de cumprimentar, as palavras tabus, os eufemismos, o modo de olhar, o modo de sentar, o modo de andar, o modo de visitar e ser visitado, as romarias, as promessas, as festas de padroeiro, o modo de criar galinha e porco, os modos de plantar feijão, milho e mandioca, o conhecimento do tempo, o modo de rir e de chorar, de agredir e de consolar... A enumeração é acintosamente caótica passando do material ao simbólico e voltando do simbólico para o material, pois o intento é deixar bem clara a indivisibilidade, no cotidiano do homem rústico, de corpo e alma, necessidades orgânicas e necessidades morais. (Bosi, 1981, p.324)

Mediante evidências levantadas por alguns historiadores, podemos inferir que o surgimento da imaginária no vale do Paraíba tem sua origem em Mogi das Cruzes, segunda vila do planalto e um dos pontos iniciais de penetração pelos sertões vale-paraibanos. A privilegiada geografia de Mogi, com serras e várzeas, montanhas e planícies, divisa entre o Alto Tietê e Paraíba do Sul, foi decisiva para a troca de conhecimentos entre um território e outro.

Conforme nos elucidava Eduardo Etzel, os temas adotados nessa região por escultores seiscentistas, setecentistas e, depois, pelos santeiros de *paulistinhas* no século XIX, derivam do contato dessas populações locais com os irmãos beneditinos. A origem das imagens *paulistinhas*, santos populares confeccionados em barro sobre formas cônicas e ocadas remontam à instalação da Fazenda Parateí, em Mogi das Cruzes, zona de transição entre os dois vales, a partir de 1638. A partir da

produção ceramista mogiana deixada por frei Agostinho de Jesus, em meados do século XVII, seus modelos se propagariam pelo vale do Paraíba de maneira indireta. Contudo, não seriam recompostos em soluções eruditas, mas multiplicados em originais releituras popularizadas no âmbito devocional particular, uma produção ininterrupta que vai da metade do século XVII até o início do XX.

Os beneditinos de São Paulo ampliam suas posses com sucessivas compras de terras na Villa de Sant’Ana das Cruzes de Mogy, hoje Mogi das Cruzes, em 1670. A Fazenda Parateí continha 500 braças de testada e 1 légua de sertão. Essa propriedade ainda pertence à Ordem de São Bento e possui 300 alqueires, localizados na rodovia Presidente Dutra, entre Santa Isabel e Arujá. Nela existia uma capela com várias imagens feitas por frei Agostinho de Jesus a partir da segunda metade do século XVII. Coincidência ou não, é sugestiva a abundância de *paulistinhas* na região em que se radicaram os padres bentos. Frei Agostinho de Jesus produziu imagens famosas por seus detalhes específicos, sobretudo as mãos volumosas e a base em forma cônica bojuda, derivada da má qualidade do barro cinza paulista.



Figura 341 – Fragmento de *Nossa Senhora* localizado em Caçapava Velha (SP), século XVII. Terracota e resquícios de policromia, 27 cm de altura. Neste fragmento faltam aproximadamente 10 cm que corresponderiam à base perdida. Suas medidas, estilemas e localização ligam-na com a imagem de *Nossa Senhora Aparecida*, ambas provavelmente realizadas por um santeiro anônimo inspirado na obra dos barristas beneditinos seiscentistas. Coleção Rafael Schunk, São Paulo (SP). Foto: Rafael Schunk, 2011.

Figura 342 – Face oposta do fragmento de *Nossa Senhora*, século XVII. Foto: Rafael Schunk, 2011.



Figura 343 – *Nossa Senhora da Conceição*. Procedente do Vale do Paraíba (SP), século XVII. Terracota policromada, 17 cm de altura. Imagem contendo estilemas semelhantes a *Nossa Senhora Aparecida* e ao fragmento da *Virgem de Caçapava Velha*. Coleção Izabel Sobral, São Paulo (SP). Foto: Rafael Schunk, 2011.

Registramos que Frei Agostinho de Jesus esculpiu numerosas imagens encontradas por Silva-Negra, todas em São Paulo, salvo um São Bento existente no mosteiro beneditino do Rio de Janeiro. É curioso que a maioria, se não a totalidade, destas imagens esteja presente também na série de barro, conhecida como paulistinha, como Sant’Ana, Nossa Senhora da Piedade, Nossa Senhora da Conceição, Nossa Senhora do Rosário, Santa Gertrudes e São Bento. Esta comprovação parece indicar a influência beneditina senão na feitura dos paulistinhas pelo menos na sugestão de fazê-los. Presumimos que Frei Agostinho de Jesus não trabalhou tantos anos isoladamente, tendo deixado discípulos que também criaram peças em barro e talvez mais tarde, por seus descendentes, tivessem tido influência na confecção dos paulistinhas. Somente uma tradição ou educação artística com conhecimentos da técnica de pintura da terracota explica a alta qualidade dessas imagens que poderíamos, sem exagero, chamar de tânagras paulistas. (Etzal, 1971, p.65)

A arte popular tornou-se característica emblemática no vale do Paraíba colonial e foi decisiva para definir a estética religiosa produzida em momentos posteriores. Não por acaso, os famosos *paulistinhas* originaram-se nessa região e

conservaram reminiscências arcaicas em pleno ciclo cafeeiro. . Representam desdobramentos da arte sacra seiscentista desenvolvida por frei Agostinho de Jesus nos mosteiros beneditinos; técnicas e estéticas derivadas da imaginária do século XVII, interligando o passado bandeirista com as derradeiras produções em terracota realizadas em regiões rurais isoladas nas vésperas da industrialização. Sintetiza o apogeu de uma cultura arcaizante de tons maneiristas, moldada nas tradições seculares e que, aos poucos, será substituída pela imaginária de gesso que o advento da industrialização proporcionou na região Sudeste. Um de seus maiores expoentes, tardio, foi Benedicto Amaro de Oliveira (1848-1923), chamado de Dito Pituba – Mestre das paulistinhas.



Figura 344 – *Nossa Senhora e o Menino Jesus*, *Santo Antônio* (*Paulistinha* datada 1898) e *São José*, obras de Benedicto Amaro de Oliveira (1848-1923), o Dito Pituba. Santa Isabel (SP). Madeira e terracota policromada. Coleção Rafael Schunk, São Paulo (SP). Foto: Rafael Schunk, 2011.

A tradição da imaginária em barro surgida em Santana de Parnaíba atravessou gerações, findando no período cafeeiro do vale do Paraíba (SP).

Os principais núcleos produtores de arte sacra da Escola Cultural do Vale do Paraíba entre os séculos XVII e XVIII foram Taubaté, São José dos Campos, Pindamonhangaba e Guaratinguetá. Na segunda metade do século XIX despontam Santa Isabel, Arujá, Jacareí e arredores de Mogi das Cruzes como os mais expressivos centros de imaginária popular.

A estética vale-paraibana no século XVII valorizou o singelo; limitação econômica superada pelo otimismo, uma busca maior pelo espiritual do que o material; introspecção e sobriedade. Por sinal, características marcantes em toda a arte sacra paulista seiscentista; sentimentos muitas vezes mais próximos ao imaginário medieval do que ao barroco.

Em outros pontos do Brasil, a cultura seguirá por caminhos diferentes. Um conjunto de profundas mudanças sociais e econômicas transformará as cidades. No Nordeste, a batalha de Guararapes marca a expulsão dos holandeses de Pernambuco em 1654. Surge um período de relativa paz e soberania em toda a colônia. As regiões mais ricas do país passaram a reformular suas ruínas; restos de construções dos primeiros tempos e paredes mestras reaproveitadas, porém, fachadas, altares e imagens remodelados em obediência às novas regras. O fim da ocupação holandesa representa o início da formação de uma consciência nacional. A arte brasileira delineada por frei Agostinho de Jesus em solo paulista poderá se desenvolver em toda a plenitude, desabrochando com vigor e originalidade de norte a sul do país: “adotou então um Barroco grandiloquente, que mais se adequava a certo tipo de euforia iniciada com a Restauração de 1640 e consolidada na batalha de Guararapes. A contenção maneirista e as rígidas regras dos tratadistas cederam lugar a uma nova linguagem espacial, na qual a ornamentação exuberante obrigava o olhar a percorrer meandros cheios de surpresas. Na paz reconquistada, as artes florescem à sombra da Igreja: é a dourada transição da disciplina maneirista à exuberância barroca” (Lemos, 1980, p.87).

Nos últimos anos do século XVII, o grande sonho dos bandeirantes finalmente pôde ser concretizado. A lendária montanha de Sabarabuçu, o eldorado brasileiro, fora encontrada. Saídos de Taubaté, no vale do Paraíba, os sertanistas irão descobrir ouro, em 1693, às margens dos ribeirões do Carmo e Tripuí, aos pés do pico Itacolomi, “a pedra criança”. O metal precioso era abundante e envolvido por uma fina camada de óxido de ferro, o legendário ouro negro. Nesse local, em 23 de junho de 1698, uma bandeira comandada por Antônio Dias de Oliveira lança os fundamentos de uma fabulosa cidade, cercada por lendas e ideais de liberdade. Nasce Vila Rica de Ouro Preto, epicentro da cultura nacional no século XVIII. As sementes da nação, outrora germinadas nos pioneiros campos de Piratininga, irão atingir o apogeu no barroco mineiro. Aos poucos, a prata andina e o açúcar nordestino vão cedendo lugar às sedutoras pepitas dou-

radas, aos diamantes e topázios imperiais. Lentamente, o bandeirismo vai desaparecendo, deixando como legado uma sociedade miscigenada e genuinamente nacional. Os sertanistas fixados nos últimos territórios desbravados formarão a cultura caboclo-caipira do interior brasileiro. O ciclo da mineração nas Serras Gerais marca o fim de uma era e o início de novas perspectivas para o Brasil.¹⁶

16. A Escola Cultural do Vale do Paraíba influenciou a primeira fase do barroco mineiro, principalmente construído por mãos paulistas migradas de Taubaté às Serras Gerais em fins do século XVII. A primeira fase da arquitetura mineira floresce num barroco transplantado de São Paulo, aclimatado nas montanhas pelas mãos do povo e livre de interferências conventuais, pois as ordens estavam proibidas pela Coroa de subir aos territórios auríferos. Esses fatores, somados às rivalidades de poder entre irmandades religiosas financiadoras de suntuosos templos, proporcionaram a originalidade da arte sacra em Minas Gerais; o ápice da escultura colonial brasileira. Datas históricas disponíveis em <<http://www.taubate.sp.gov.br/estage/historia4.html>>.

3

A IMAGINÁRIA PAULISTA: ORIGENS, ENCONTROS E DESTINOS DA ARTE BARROCA

Dois vales culturais no planalto paulista: reflexões sobre a imaginária erudita e popular

A ideia de nação hegemônica construída no passado por uma elite política, intelectual ou metropolitana ficou restrita a uma idealização histórica. Ao revermos o passado por vários pontos de vista, descentralizando o discurso nacional ou regional, encontramos legítimas participações de velhos e novos habitantes marginalizados no processo histórico. A riqueza da arte no Brasil reside nesse intenso diálogo intercultural promovido em todo o território, uma gradativa aceitação de diferentes visões e trocas simbólicas. Nos estudos pós-coloniais investigam-se ações e reflexos dos processos colonizadores no decorrer dos tempos e seus significados para o povo que viveu diferentes situações: em determinado período vistos como senhores, depois vassalos, recuperando posteriormente sua identidade. Mas qual identidade nos restou? Até que ponto os conhecimentos recebidos pelos invasores podem ser considerados como aculturação, imitação, desculturação ou mudança de rota civilizatória? “A enorme contradição do império [...] entre a expansão geográfica e sua justificativa professada, sua missão de civilizar para trazer ordem e civilização para as hordas de bárbaros é uma contradição que também continua em formas sutis atualmente no exercício do poder global. Pode ter havido muitos benefícios [...] Mas o simples fato permanece de que esses povos colonizados, culturas e finalmente nações foram privadas de tornar -se no que elas poderiam ter-se tornado: a elas jamais foi permitido desenvolver-se em sociedades que poderiam ter sido” (Ashcroft, 2001, p.1 apud Bogoni, 2008, p. 77-8).

Depois das conquistas, e sob o rótulo de “civilizar os bárbaros”, os europeus impuseram com o uso da força a sua administração, exercendo influência nos demais valores do colonizado e promovendo alterações no seu patrimônio cultural, espiritual e linguístico. O que não estava previsto no controle metropolitano é que a sociedade encontraria novos caminhos. O colonizador também foi colonizado. “Teriam as tradições como são apresentadas hoje as mesmas cores, os mesmos significados, os mesmos roteiros, ou teriam seguido por outros trilhos a ponto de estarmos falando do mesmo assunto, mas de outros tipos? [...] e aqui igualmente é tolerável uma referência também à hibridez na representação cultural, por maiores que tenham sido os esforços pela sua ‘pureza’” (Bogoni, 2008, p.78).

Por esse motivo, e devido a muitas estruturas coloniais que foram tomadas pelas elites nativas após os processos de independência, a ideia principal alimentada pela resistência de que a ruptura iria possibilitar uma “libertação da cultura nacional” foi condenada à decepção, ao desapontamento. Essas burguesias locais, em substituição à metrópole, continuaram perpetuando tiranias, a exemplo da opressão no Brasil imperial escravagista. “[...] Uma visão comum de colonização despreza as frequentes e extraordinárias maneiras sob as quais sociedades colonizadas engajavam e utilizavam a cultura imperial para seus próprios objetivos. Muitos críticos têm argumentado que o colonialismo destruiu culturas nativas, mas isto presume que a cultura seja estática e subestima a elasticidade e a adaptabilidade das sociedades coloniais. Ao contrário, as culturas colonizadas têm sido frequentemente elásticas e transformativas que elas têm mudado o próprio caráter da cultura imperial” (Ashcroft, 2001, p.1-2 apud Bogoni, 2008, p.78-9). “Por tal raciocínio é que se admite hoje a presença aos nossos olhos dos resquícios das tradições dos colonizadores em todas as partes do mundo, invadidos pela cultura europeia, subjugados, influenciados sob todos os pontos de vista, mas ainda resistentes. Essa forma de resistência significou a capacidade da absorção de aspectos finamente selecionados de uma cultura, inseridos na passividade da hibridez da outra, resultando numa indefinição do que é próprio do império e próprio do nativo. A junção de ambos é que sobreviveu aos tempos e a sua sugestão serviu à sociedade moderna uma concepção que é perpetuada” (Bogoni, 2008, p.79).

Compartilhando esse ponto de vista, os conceitos de centro-periferia, regional ou nacional tornam-se subjetivos diante das numerosas contribuições étnicas, linguísticas, arquitetônicas ou artísticas vivenciadas no período colonial. O crítico de arte e curador Moacir dos Anjos, utilizando como referência as artes plásticas brasileiras, apontou a necessidade de novos referenciais para se pensar num mundo integrado e heterogêneo. Em seu livro *Local/global: arte em trânsito*

(2005), o autor busca respostas locais aos movimentos de homogeneização que ao longo da história construíram pontos de vista totalizantes. No decorrer dos tempos, as raízes simbólicas do país foram erguidas conforme interesses hierárquicos estabelecidos nos grandes centros econômicos ou políticos em detrimento de outros núcleos classificados como regionais: “[...] Assim, as manifestações culturais – e as artísticas, aí incluídas – não podem mais ser compreendidas em função de demarcações territoriais ou nacionais, cabendo buscar paradigmas explicativos que deem conta das múltiplas formas através das quais distintas práticas culturais entram em contato, dialogam e se interconectam” (Anjos, 2005, p.7-10).

Examinando os conceitos de aculturação, tradução, mestiçagem, sincretismo, diáspora e hibridismo, o pesquisador reconhece e questiona a importância dos espaços tidos como periféricos na formação da identidade nacional. Diante de tantas contribuições, a hibridez (assimilação de vários estilos) tornou-se uma das mais significativas expressões encontradas pela sociedade brasileira para integrar diferentes culturas no processo civilizatório, característica estabelecida desde os tempos das conquistas. “O conceito de hibridismo é apto [...] a capturar, de maneira talvez mais flexível (e também por isso talvez mais acurada) que os outros termos assinalados, a natureza necessariamente inconclusa do processo de articulação social das diferenças locais [...]. Entre a submissão completa a uma cultura homogeneizante e a afirmação intransigente de uma tradição imóvel, instaura-se, portanto, um intervalo de recriação e reinscrição identitária do local que é irreduzível a um ou outro desses polos extremados” (Anjos, 2005, p.30).

O resgate da memória brasileira deixa evidente um processo singular de contato entre povos, desmistificando o “ranço” de sociedade colonizada, imitativa ou periférica, se reafirmando como resultado de uma experiência única na história da arte universal.

Não podemos deixar de considerar que, apesar de tantas contradições, disputas e afrontamentos, numerosos povos e culturas em diferentes períodos da história colonial se encontraram e conviveram em um determinado território. É evidente que essa convivência viabilizou a absorção de costumes, técnicas e conhecimentos; portanto, se para alguns significaram uma perda de identidade, para outros enriqueceram culturalmente a todos. “Identidade cultural não existe fora da representação. Mas a natureza transformadora da identidade cultural conduz diretamente à transformação daquelas estratégias pelas quais é representada. Estas estratégias têm sido invariavelmente elas próprias usadas pelo colonizador para posicionar o colonizado como marginal e inferior, mas sua apropriação tem sido onipresente na luta pelos povos colonizados para dar-se poder a eles

mesmos. Isto sugere que ‘resistência’ pode ser verdadeiramente efetiva, isto é, pode evitar simplesmente substituir uma tirania por outra, somente quando ela é criativa mais que simplesmente defensora” (Ashcroft, 2001, p.5 apud Bogoni, 2008, p.80-1).

Partindo dessa reflexão, a escultura sacra da antiga capitania de São Vicente, atual estado de São Paulo, situada convencionalmente na “periferia” das produções artísticas barrocas da Europa, Nordeste ou Minas Gerais, revelou-se um território inovador, espaço singular de comunicação entre tradições andinas, indígenas, americanas e europeias. Os híbridos altares de Parnaíba, com suas imagens e retábulos confeccionados por vários povos representam esse processo de integração.

Na terra dos bandeirantes, a realidade histórica foi marcada por momentos de dificuldades e glórias, revezes e superações, com saltos econômicos no século XVII, estagnação no oitocentismo e concentração de capital no período cafeeiro, porém dotada de constante renovação artística, contradições e peculiaridades que iriam formar as bases financeiras para a industrialização nacional.

Os dois vales históricos paulistas deixaram um inestimável legado arqueológico, histórico, artístico e cultural no país; duas maneiras distintas de observar o mundo: uma erudita e outra popular.

Enquanto o vale do Tietê ergueu sua fé ao redor do Santuário de Bom Jesus de Pirapora, o vale do Paraíba do Sul concentrou as venerações em torno de Nossa Senhora da Conceição Aparecida, tornando-se o maior centro de peregrinação mariana do mundo. Nasceram os cultos aos santos encontrados nas águas. O vale do Tietê reuniu fatores históricos que o tornaram um dos centros formadores da arte colonial brasileira. As palavras do saudoso professor Wolfgang Pfeifer, da ECA/USP, destacaram a maneira tradicional de transmitir conhecimentos empíricos entre mestres e discípulos. “A atividade de Frei Agostinho de Jesus fez surgir um número apreciável de outros figuristas que, na região do Vale do Tietê, Itu e Sorocaba, produziram obras apreciáveis em barro no mesmo estilo. Artistas das outras ordens monásticas, jesuítas e franciscanos, no século XVII, que certamente terão existido, infelizmente não chegam a receber a mesma atenção dos historiadores quanto a pesquisas. As obras de leigos completam, entretanto, de maneira feliz, o quadro dessa primeira grande fase da escultura religiosa no Brasil, sobretudo de São Paulo. Foi-nos legado um rico acervo de imaginária de barro cozido e policromado, na maioria obras do fim do século XVII e começo do século XVIII” (Pfeifer apud Tirapeli, 2001, p.87-8).

Na Escola Cultural do Vale do Tietê predominaram padrões eruditos sobre populares; diretrizes estabelecidas por três grandes artistas formais: frei Agostinho da Piedade, frei Agostinho de Jesus e o Mestre de Angra dos Reis; suas

obras e técnicas iriam inspirar indiretamente o surgimento da imaginária na região do rio Paraíba do Sul. Enquanto o vale do Tietê foi cercado por oficinas conventuais, a Escola Cultural do Rio Paraíba foi marcada pela produção laica, caseira, composta basicamente por ateliês familiares em velhos barracões de sítios, surgindo inusitadas composições populares inspiradas na arte sacra retabular: “a escultura ainda conheceu uma ampla expansão na sua expressão popular, até pela indústria de santeiros do século XIX, que trabalharam, por exemplo, na Bahia e no Vale do Paraíba, em São Paulo. Dessa maneira, São Paulo teve sua grande colaboração do espírito devocional criando belíssimas peças de inspiração erudita e popular, encerrando, em seu caráter austero, a mais bela expressão da imaginária feita em argila policromada” (Pfeifer apud Tirapeli, 2001, p.89).

O período clássico do maneirismo no Brasil é inaugurado com mestre João Gonçalo Fernandes (c.1560), findando-se na produção de frei Agostinho da Piedade e frei Agostinho de Jesus em 1661. No século XVIII, a arte barroca alcança o apogeu na obra de Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (c.1738-1814), e Manuel da Costa Ataíde (c.1762-1830), ambos atuantes em Minas Gerais, e Valentim da Fonseca e Silva (c.1745-1813), escultor ativo no Rio de Janeiro.

Com a chegada da família real portuguesa ao Brasil em 1808, a vinda da Missão Artística Francesa em 1816 e a criação da Escola Nacional de Belas Artes, o neoclássico passa a substituir gradativamente a estética barroca no país.

Podemos inferir que o período áureo do barroco brasileiro termina simbolicamente com o quadro *A Última Ceia* (1828), no Colégio do Caraça (MG), pintura de Manuel da Costa Ataíde, falecido em 1830. Porém, após a independência do país, proclamada em 7 de setembro de 1822, até praticamente as vésperas da Semana de Arte Moderna em 1922, a sociedade rural brasileira ainda continuaria mantendo velhos hábitos coloniais em seu cotidiano, como permanência da difusão da arte sacra barroca – um período de experimentações arcaizantes realizadas em paralelo às novas correntes artísticas.

O movimento neoclássico determinaria a face do Império, representando o gosto da corte e do baronato cafeeiro, enquanto, no Brasil caipira-rural, a influência barroca permaneceu no imaginário cristão, convivendo com outros estilos no Império e na República Velha.

A grande massa popular do interior brasileiro manteve-se, por décadas, apoiada em uma estética secular; manifestações encontradas na resistência de técnicas tradicionais de construção, vestimentas, religiosidade, alternando novas e antigas influências. Aos arcaísmos conservados no isolamento do sertão somaram-se a carência de recursos financeiros e a permanência do regime escravocrata, perpetuando releituras de uma estética maneirista-barroca até fins do século XIX e início do XX. Durante esse período, a imaginária nos vales do Tietê

e Paraíba do Sul continuaria vinculada às suas respectivas matrizes culturais e iria reproduzir saborosas versões do passado bandeirista: de um lado, temos santeiros inspirados nas tradições conventuais; de outro, vemos artistas populares fornecendo imagens *paulistinhas* para um mercado peregrino que transitava rumo a Aparecida, Minas Gerais ou Rio de Janeiro.

Encontramos reminiscências barrocas em diversas técnicas e materiais empregados na arte sacra, caracterizando-se pela acumulação de elementos, intensa movimentação escultórica e formas híbridas. Os diversos estilos do passado se encontraram: gostos goticizantes, clássicos e o próprio barroco, predominante. Podemos citar exemplos dessas manifestações tardias em trabalhos do escultor José Joaquim da Veiga Valle (1806-1874), artista que reinventa o estilo barroco em Goiás em pleno século XIX. Seus principais temas foram séries de *Menino Jesus* acompanhando a propagação das festas natalinas e presépios montados por famílias vila-boenses; *Nossa Senhora da Conceição e São José de Botas*, padroeiro dos bandeirantes e desbravadores. No Sudeste, temos a talha do artista popular mineiro Mestre de Jacuí e do paulista Dito Pituba e, no Nordeste, os oratórios-altares de papel laminado dourado-prateado, além da imaginária litorânea e agreste da Bahia e Recife, ambos realizados no final do século XIX. Nessa época, Santo Amaro da Purificação (BA) recebia filhas de ricos senhores de engenho enviadas ao Recolhimento de Nossa Senhora dos Humildes, Convento do Deserto; sempre carregavam uma imagem do *Menino Jesus*. Como não se podia usar ou possuir joias, elas costumavam adornar as imagens do *Deus Menino* com ouro, crisólidas (pedras coloridas), conchas e madrepérolas. Dessa forma, o acúmulo de elementos visuais típicos da estética barroca brasileira se perpetuava no período oitocentista. “Aliás, são inúmeros os exemplos de arcaísmos presentes na vida cotidiana de populações do interior – arcaísmo no linguajar, no mobiliário repetido à exaustão, no vestuário dos pobres e dos ricos. É conhecida, por exemplo, a história do capitão-mor de Itu, Vicente Taques Gois e Aranha, que se apresentou para prestar vassalagem a D. Pedro I em São Paulo, nos dias da Independência, vestindo trajes de gala do século anterior, só causando risos ao fazer a reverência com seu chapéu tricórnico. Assim, não achamos descabida a hipótese que prevê, em São Paulo, em pleno século XIX, a repetição, abastardada é verdade, de modelos medievais” (Lemos, 1999, p.64).

No estado de São Paulo, a cidade de Santa Isabel tornou-se expressivo centro de produção imaginária tradicional, um dos destinos finais das heranças artísticas arcaizantes do país. Nessa localidade viveu Benedito Amaro de Oliveira, o Dito Pituba (1848-1923), considerado um dos maiores santeiros populares do Brasil, grande mestre na produção de *paulistinhas*. Trabalhou o barro e a madeira em técnicas semelhantes às dos escultores coloniais. As *paulistinhas* tornaram-

-se, em sua essência, herdeiras do passado barroco vivenciado no sertão quase isolado da São Paulo do final do século XIX. Elas representaram um desdobramento do maneirismo levado aos limites de simplificação e voltado à devoção doméstica. Fundiram elementos retóricos e novidades, resultando em um movimento estético popular único, paralelo às manifestações oficiais na história da arte brasileira.

A vasta produção de Pituba ultrapassa os limites do tempo e do espaço, levando para o século XX a alma barroca do homem simples do campo, apegado às tradições barristas de quatro séculos antes, introduzidas pelo sentimento e pela força da obra de frei Agostinho de Jesus. Enquanto o vale do Tietê e seus mosteiros beneditinos representaram o início da arte sacra brasileira, a região do rio Paraíba do Sul agregou as últimas tradições dessa antiga imaginária nacional, desaparecidas lentamente sob feições populares no começo do século XX. Um percurso iniciado com o bandeirismo e a cana-de-açúcar; moldado na imaginária de mestre João Gonçalo Fernandes em 1560; propagado por frei Agostinho da Piedade, frei Agostinho de Jesus e Mestre de Angra dos Reis no decorrer do século XVII, passando pelo ciclo do ouro em Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás; prosseguido no período imperial do Rio de Janeiro e findando-se na arte sacra popular de São Paulo na época do café. Com o falecimento de Dito Pituba em 1923, na cidade de Santa Isabel, finaliza-se, poética e simbolicamente, um glorioso ciclo da antiga civilização material brasileira (1560-1923).

O século XX marca o começo de grandes transformações no Sudeste do país. A antiga São Paulo, outrora erguida numa arquitetura de terra, vai sucumbindo ao progresso gerado pelo dinheiro do café. Aos poucos, a imigração europeia constrói uma nova urbe eclética na virada do século XIX para o XX. Os casarios e igrejas coloniais são demolidos e construídos sob novos padrões. Em uma atitude pioneira, o arcebispo de São Paulo, dom Duarte Leopoldo e Silva, recolhe providencialmente antigas obras de arte de sua grande diocese em risco de dispersão e perecimento, constituindo uma das primeiras coleções de arte sacra paulista.

Em 1907, d. Duarte Leopoldo funda o Museu da Cúria, ao lado da praça da Sé, núcleo inicial do atual Museu de Arte Sacra de São Paulo, hoje situado no Mosteiro da Luz. Foram salvas da destruição ou esquecimento peças vindas dos primeiros séculos de civilização material: imagens sacras bandeiristas, joias, alfaias, pinturas, mobiliário, moedas, altares e fragmentos coletados em antigas igrejas da cidade. Ao lado dessas peças figuram outras tantas oriundas da periferia, importantes núcleos de catequese onde foi marcante o traço indígena: Itaquaquecetuba, São Miguel Paulista, Guarulhos, Pinheiros, Santo Amaro, Cotia, Santana de Parnaíba, Araçariguama, Itapecerica da Serra e Embu. As peças que

escaparam da vigilância atenta do zeloso arcebispo foram, aos poucos, sendo adquiridas por colecionadores ou agentes intermediários. No desejo de aumentar verbas assistenciais ou manter seus templos, numerosos párocos negociaram velhas imagens, pratarias, tocheiros ou mobiliários guardados em depósitos, sótãos ou sacristias. Depois das igrejas, as capelas e oratórios domésticos foram as grandes fornecedoras de esculturas religiosas na composição de acervos. As coleções públicas e particulares, fiéis depositárias da história, destino final da arte sacra do ciclo das bandeiras, cumprem um papel fundamental na preservação e valorização da imaginária paulista.

Algumas obras, ao longo dos tempos, vão se impregnando de memória e nos são transmitidas sob forma de herança; imagens carregadas de valor simbólico, estético, histórico ou monetário, independente se a função ganhou novos contornos, diferentes dos originais. No que se refere ao valor dos objetos e à atribuição de sua relevância, Giulio Carlo Argan (1909-1992), em seu livro *História da arte como história da cidade* (1995), nos explica que, de maneira geral, esse sentimento nasce pela mobilização de toda uma comunidade; no primeiro momento, partindo da iniciativa de uma parcela esclarecida da população. Embora valor e função sejam conceitos comunicantes, é preciso distingui-los. Alguns valores atribuídos aos objetos acontecem em âmbito subjetivo, de ordem estética ou simbólica. Um exemplo disso é o resgate do mosteiro dos beneditinos de Santana de Parnaíba, das esculturas de frei Agostinho de Jesus e o contexto histórico no qual estavam inseridos. Muitas vezes, a função original de algumas edificações e obras artísticas deixam de existir no âmbito religioso-devocional e se tornam monumentos culturais.

O mosteiro de Parnaíba foi arruinado. Seus muros de taipa foram derrubados impiedosamente e obras sacras se dispersaram, mas permanece a memória dos eventos históricos. Desgastadas pelo uso, rejeitadas para o culto coletivo, dessacralizadas dos altares e eventualmente substituídas por faturas importadas ao sabor dos tempos, algumas imagens bandeiristas foram salvas pelo acaso; esquecidas em armários de sacristias ou campanários de igrejas, agregam na atualidade um valor talvez maior que o anterior. Integram acervos de museus e ricas coleções particulares. A esses bens coloniais, raros testemunhos de outras épocas, é atribuída uma importância estética, sobretudo simbólica, como um marco significativo na história da formação do povo brasileiro; compõem um patrimônio inestimável: “a escultura não representa o objeto, ela o reproduz numa matéria diferente e o transpõe para uma dimensão metafísica: a história, a alegoria, o mito” (Argan, 1992, p.145). Independente se público ou privado, os bens culturais constituem acervos da história coletiva. O patrimônio cultural não é propriedade de indivíduos, classes ou países individuais, mas pertence à humanidade.

Toda sociedade é responsável pela conservação, conhecimento e divulgação da sua herança histórica. A preservação do patrimônio histórico constitui uma luta intrínseca contra a especulação imobiliária, a degradação, o vandalismo, a poluição do ar e da água, furtos, o comércio clandestino e as expatriações. A conservação dos sítios históricos, arqueológicos, bens materiais, imateriais, manifestações folclóricas e paisagens excepcionais proporcionam ao ser humano um ambiente social e natural íntegro, resgate da dignidade e cidadania (Argan, 1986, *on-line*).

Análise formal da imagem de São Pedro arrependido – Frei Agostinho da Piedade

Iconografia: São Pedro arrependido remonta ao episódio evangélico da Paixão de Cristo. Após negar por três vezes seu Divino Mestre condenado à cruz, o apóstolo mostra-se em extremo abatimento, desolado no mais completo aniquilamento moral.

Procedência: Frei Agostinho da Piedade realizou a imagem de São Pedro arrependido por volta de 1640. Anos mais tarde, levaram-na para o Mosteiro de São Bento em Brotas, no Recôncavo Baiano, permanecendo até 1911. De lá, seguiu para a histórica igreja de Nossa Senhora do Montesserrate da Bahia, venerada com grande estima pelos pescadores. Atualmente encontra-se preservada no Museu do Mosteiro de São Bento em Salvador.



Figura 345 – Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): São Pedro arrependido, c.1640.

Materiais/técnicas/dimensões: barro cozido e resquícios de douramento, 67 cm de altura. Em 1940, a imagem foi restaurada pelo irmão Paulo Lachenmayer, deixando-a na cor natural da terracota.

Análise formal: esta primorosa obra foi modelada para ser vista frontalmente em um nicho retabular. A discreta peanha circular, de pequena espessura, sustenta a imagem. Na parte posterior, oculta no altar, localizam-se três orifícios circulares destinados à queima integral da peça no ato do cozimento. O santo está encurvado, numa posição intermediária entre sentado e ajoelhado. A cabeça pensativa é sustentada por um braço que se apoia no joelho esquerdo. O rosto segue a costumeira representação orientalizada; a barba rústica e os cabelos cortados com um topete nos remetem à tonsura beneditina do período. Um dos pés descalços extrapola os limites da base em escorço. Atada por um cinto, o despojamento da veste e mangas dobradas evocam reminiscências renascentistas.

Iconologia: obra-prima de frei Agostinho da Piedade, essa escultura revela uma exuberante força, lirismo e íntima concentração meditativa.

Na robusta representação de Pedro descalço, a tensão dos músculos na perna esquerda, braços aparentes e a mão que segura a veste denotam agonia, humildade e arrependimento. Os olhos semiabertos e as rugas na testa em forma de “V” exprimem o sofrimento do pescador da Galileia. O retesamento muscular, desenhos de veias congestionadas e lágrimas em baixo-relevo que escorrem da face até o braço proporcionam uma expressiva dramaticidade poética.

Além de Silva-Nigra, um dos críticos brasileiros que mais estudou a obra de frei Agostinho da Piedade foi o prof. Clarival do Prado Valladares, nos artigos “Frei Agostinho da Piedade” e “Mistérios de frei Agostinho da Piedade”, integrantes do livro *Paisagem rediviva*. O dedicado pesquisador declara a obra como um sincero autorretrato do artista: “Peço, agora, a devida permissão aos mais exigentes para correr no território da livre interpretação. Ando desconfiado de que *São Pedro arrependido* é mesmo de Agostinho da Piedade e que é o seu autorretrato” (Valladares apud Silva-Nigra, 1971, p.31).

É uma das únicas obras no repertório desse mestre que formula uma anatomia humana em profundo estado de humildade, devoção e penitência.

A piedade coincide com o estado psíquico do monge escultor, segundo biografia escrita por frei José de Jesus Maria no dietário sobre a vida e morte dos monges no Mosteiro de São Bento em Salvador (DB, p.23). Para modelar a imagem, o autor não poderia encontrar modelo mais próximo para inspiração que sua própria vida, baseada numa ênfase mística e devocional. Não representa uma imagem de consagração, mas um testemunho de caráter humano e terreno.

Análise formal da imagem de São Francisco recebendo as chagas do Cristo Seráfico – Mestre de Angra dos Reis



Figura 346 – Atribuído ao Mestre de Angra dos Reis: São Francisco recebendo as chagas do Cristo Seráfico, meados do século XVII. Foto: Rafael Schunk, 2010.

Iconografia: remonta ao milagre de São Francisco das Chagas, ocorrido em 1224 no Monte Alverne, dois anos antes da morte do santo de Assis. Enquanto rezava, o frade pediu a Jesus que lhe fossem concedidas duas graças: em primeiro lugar, que sentisse na sua alma e no seu corpo os sofrimentos que Ele havia padecido no calvário, e em segundo, o amor intenso que levava o Salvador a sofrer pelos pecadores. Enquanto estava ajoelhado, viu descer dos céus um serafim com seis asas radiantes, carregando uma imagem do Crucificado. A força da sua devoção o aproximou de Jesus, recebendo os estigmas da paixão (visão do Cristo Seráfico).

Procedência: primitivo Convento de São Francisco de Assis em Piratininga. Localizada na Capela de Nossa Senhora dos Aflitos, São Paulo (SP). Acervo MAS (SP).

Materiais/técnicas/dimensões: barro cozido e policromado, 99 cm de altura.

Análise formal: a peanha em forma de rochedos sustenta as imagens eretas com os pés descalços. A parte posterior é inacabada intencionalmente, pois fi-

cava oculta no altar e apresenta numerosas perfurações que auxiliaram no cozimento integral do barro. O Cristo Seráfico possui um manto branco no perizônio e dois pares de asas danificadas com quatro reentrâncias para encaixes de complementos. São Francisco foi representado com capuz, hábito tradicional e o cingulo (cordão atado na cintura). Os rostos delineados, narizes aquilinos e barbas estriadas em caracóis contrastam com a rigidez das formas anatômicas, características marcantes do Mestre de Angra dos Reis, artista que transita entre tradições goticistas e maneiristas. É um dos maiores exemplares em barro conhecidos na imaginária brasileira.

Iconologia: é notável e singelo o sentido narrativo dessa representação modelada pelo artista. As asas e membros do Cristo Seráfico rimam em paralelo, envolvendo São Francisco de Assis num grande abraço fraternal. Denotam a transmissão dos estigmas da paixão ao santo italiano, de face compassiva e corpo suavemente inclinado para trás. As marcas nas mãos e pés indicam o milagre das chagas. As expressões dos personagens evocam serenidade e reflexão.

Análise formal de quatro imagens de frei Agostinho de Jesus

Iconografia: a *Pietà* é típica da Semana Santa, quando Maria acompanha a agonia de Jesus na via dolorosa até o Calvário. Em Portugal, existem pinturas de Nossa Senhora da Piedade, chamada *Terra Solta*, do ano de 1230 e relacionadas a uma irmandade que enterrava os mortos, visitava presos e criminosos. Perdurou até 1498, com a rainha d. Leonor. Após sua morte surge a nobre Irmandade da Misericórdia que instituiu as primeiras Santas Casas em Portugal e no Brasil.

Procedência: estado de São Paulo. Da esquerda para a direita: coleção Orandi Momesso, Matriz de Santana de Parnaíba (SP), Ladi Biezus, Cristiane e Ary Casagrande Filho.

Materiais/técnicas/dimensões: barro cozido e policromado, 45 cm, 58 cm, 31 cm e 35 cm de altura respectivamente.

Análise formal: a série de *Piedades* realizadas por frei Agostinho de Jesus é comovente. Apresentam características cônicas similares: na parte interna é ocada na base até a extremidade da cabeça. A imagem da coleção Ladi Biezus possui na parte oposta um orifício para encaixe da cruz. Nesse conjunto emblemático, o manto azul de Maria envolve as pedras do Calvário contornando o símbolo do Gólgota (a caveira). Um dos braços do Cristo morto toca o mundo terreno; seu corpo é acolhido no ventre materno. Cores soturnas e expressões dramáticas dos personagens enfatizam dor e paixão à cena.



Figura 347 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): *Conjunto de Nossa Senhora da Piedade*, século XVII. Fotos: Rafael Schunk, 2011/2012.

Iconologia: esta invocação simboliza o amor e a proteção maternal de Maria para com seu Filho. Essas imagens seguem a tradição medieval de representar o Senhor morto em tamanho desproporcional ao da Mãe. Com uma das mãos, Nossa Senhora sustenta Jesus no colo e na outra extremidade medita ou afaga o corpo imolado. Em todas as imagens encontramos os símbolos da Paixão de Cristo envoltos pela condição humana da morte: coroa de espinhos, a caveira e o fêmur, a árida vegetação de Jerusalém e rochas. O peso do corpo nu, ensanguentado e retorcido, acentua a dramaticidade da cena, revelando o surgimento de gramáticas barrocas no repertório do artista beneditino maneirista. A *Pietà* tenta erguê-lo, porém sua missão de redimir os pecados do mundo fora consumado.

Análise formal da imagem de *Santo Antônio do Suru* – Frei Agostinho de Jesus

Iconografia: a representação de santo Antônio com o Menino Deus em seus braços reproduz o milagre da aparição de Nossa Senhora, que oferece Jesus ao santo, realizando um dos últimos desejos na vida desse popular franciscano nascido em Lisboa, Portugal, em 1195, e falecido em 13 de junho de 1231, com 36 anos de idade, no Convento de Arcella, próximo a Pádua, na Itália.

Procedência: antiga Matriz de Santana de Parnaíba (SP). Encontrado numa capela rural no Bairro do Suru. Acervo da Matriz de Santana de Parnaíba (SP).

Materiais/técnicas/dimensões: barro cozido e policromado, 120 cm de altura.

Análise formal: a base da imagem é circular, apresentando rara inscrição feita por frei Agostinho de Jesus: “S. ANTONIO”, grafia similar à encontrada em algumas obras datadas pelo artista. A capa e o hábito do santo são sinuosos, envolvendo a obra e tocando a peanha; proporcionam majestade ao conjunto. O tecido amassado foi supresso para mostrar as sandálias franciscanas. Nas costas, o panejamento em “V” aprofunda as linhas e produz pequenas áreas escuras. As faces, mãos e cabelos encaracolados dos personagens foram acentuados com sulcos profundos: a torção nos ombros, braços, antebraços e mãos afagam o Menino e somam-se aos movimentos das pernas, compondo um dinamismo muscular: jogo de luz, sombra, movimento e naturalidade que configuram essa obra como uma das mais realistas produzidas pelo monge beneditino seiscentista.



Figura 348 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): *Santo Antônio do Suru*, c.1650.
Fotos: Rafael Schunk, 2012.

Iconologia: a análise criteriosa indica uma escultura de modelagem culta, conhecimento de sentido religioso unido ao pendor artístico, características que reforçam essa atribuição ao primeiro mestre brasileiro. O hábito marrom com capuz dos franciscanos mendicantes é adornado com um cingulo (cordão) de três nós simbolizando os votos de pobreza, obediência e castidade. O número 3 é simbólico, signo velado, porém envolve toda a escultura; uma alusão aos mistérios da Santíssima Trindade (Pai, Filho e Espírito Santo). O Menino Jesus sentado na Bíblia de dois fechos segura um globo; representa o Verbo Encarnado, a fala divina que abençoa o mundo por intercessão de Santo Antônio de Pádua, um grande pregador do período medieval.

Análise formal da imagem de *Nossa Senhora da Purificação* – Frei Agostinho de Jesus

Iconografia: a festa da Purificação de Nossa Senhora é celebrada no dia 2 de fevereiro e evoca a passagem de Lucas (2,22 seg.) relatando a apresentação de Jesus ao Templo, quarenta dias após seu nascimento. A Virgem representada como Candelária, tem na mão direita uma vela e, na esquerda, o Menino Deus.

Procedência: antiga Matriz de Santana de Parnaíba (SP). Acervo MAS (SP).

Materiais/técnicas/dimensões: barro cozido e policromado, 98 cm de altura.

Análise formal: obra-prima de frei Agostinho de Jesus, a imagem apresenta forma cilíndrica típica da produção paulista desse gênio beneditino. Sua efígie se alonga ao se desprender da original base composta por duas volutas e três anjos sorridentes. A área interna foi ocada da base à cabeça do ícone no intuito de conferir leveza na queima do objeto. A parte oposta é chapada, permitindo maior solidez à peça e facilitando o encaixe no retábulo. A peanha demasiadamente larga foi confeccionada para sustentar o peso do conjunto. O manto generoso da Virgem é de feitio culto e apresenta linhas diagonais rimadas na forma de “S”, ampliando o volume e sua corporalidade. A perna levemente flexionada para a direita indica noções de anatomia e erudição no repertório do artista. O Menino Jesus, danificado pelo tempo, saúda o público com os braços abertos.

Iconologia: *Nossa Senhora da Purificação* foi representada sob forma de uma adolescente. O rosto lunar e olhos compenetrados fixam a atenção dos devotos. A face morena da Virgem celebra a miscigenação das etnias no alvorecer do século XVII. Os cabelos repartidos à moda oriental ampliam a fronte e caem esparsos sobre os ombros. O manto azul royal e forro vermelho Granada eram as cores oficiais para representação de Nossa Senhora nessa época. O ouro brunido nas bordas simbolizava o brilho da eternidade. Em um gesto generoso, a Virgem ofe-

rece seu filho aos fiéis com a mão esquerda e, com a direita, segura uma vela para alumiar os caminhos. Na base, três anjos com fisionomias mamelucas do planalto fazem uma alusão à Santíssima Trindade; homenagem do primeiro mestre brasileiro ao povo paulista nessa emblemática obra que inaugura a arte nacional.



Figura 349 – Frei Agostinho de Jesus (1600/1610-1661): *Nossa Senhora da Purificação*, c.1650. Foto: Rafael Schunk, 2011.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou reunir algumas das mais antigas manifestações artísticas do período colonial brasileiro, travando um diálogo entre distintas regiões do país.

As remotas terras paulistas formaram dois grandes núcleos culturais que desencadearam numerosas manifestações do maneirismo-barroco no interior brasileiro, originando tradições e rupturas com as artes vigentes na Europa. O erudito e o popular se integraram.

Mediante os testemunhos artísticos estudados, o sertão paulista vivenciou uma experiência estética única, decorrente do contato com as riquezas da América espanhola. A prata que surgiu em São Paulo no decorrer do século XVII formou uma economia monetária singular, resultado das incursões de exploradores pelos territórios do Peru, Bolívia, Guairá, Paraguai e Argentina. A cada migração de populações e trocas comerciais estabelecidas, o metal argênteo surgia abundante no planalto. O ciclo da prata propiciou a construção, dentre tantos bens, de mosteiros beneditinos e capelas alpendradas, financiando altares e imagens que simbolizaram as primeiras obras de arte do Brasil colonial.

Voltando nossos pensamentos para o interior, além das serras, nos distantes campos de Piratininga, vemos o desenvolvimento do que podemos considerar uma imaginária com originalidade brasileira, fruto de numerosas influências estéticas, resultado da miscigenação entre diferentes culturas e tradições. De um lado, temos uma grande corrente deslocada do Nordeste, de caráter erudito, oriental e renascentista, agregando ensinamentos de frei Agostinho da Piedade. De outro, vemos migrações de povos do centro-sul do continente americano: grupos de artífices indígenas qualificados nas missões guairenas destruídas e que introduziram em São Paulo conhecimentos nativos, espanhóis e mouriscos. Concomitantemente a esses eventos, o Mestre de Angra dos Reis seria o primeiro

grande escultor de bustos relicários em território paulista. As tradições barristas beneditinas e os retábulos jesuíticos missionários convergiram na vila de Santana de Parnaíba e seu mosteiro beneditino de Nossa Senhora do Desterro, local que se tornou um grande *centro cultural do Brasil antigo*, ascensão de um período que encontra o ápice na obra de frei Agostinho de Jesus. O mosteiro de Parnaíba para os brasileiros equivale ao que foi Alcobaça para os portugueses, importantes núcleos irradiadores de escultura em terracota. Tivemos a oportunidade de testemunhar uma inédita parceria entre entalhadores guairenhos, treinados nas missões jesuíticas do Sul do país, e o primeiro grande escultor nacional, frei Agostinho de Jesus; a junção desses elementos miscigenados proporcionou o surgimento da escultura sacra brasileira.

As casas e igrejas dessa original sociedade passaram a ser construídas com materiais locais, como a taipa de pilão, o adobe, o pau a pique, em contraponto à pedra do litoral, utilizando, a princípio, a mão de obra indígena, depois a mameluca e a negra. Associaram elementos da América espanhola e da portuguesa.

A madeira guarantã foi usual nas estruturas dos telhados, pois era amarga e evitava a proliferação de cupins, a canela-preta para portas e janelas, o cedro e ipê para os altares, o barro para as imagens – assim iam edificando uma nova civilização. Enquanto o litoral brasileiro no século XVII sofria influências externas decorrentes do intercâmbio comercial com a metrópole, o sertão paulista voltava-se à conquista de imensos territórios. Como resultado, os povos desta região criaram uma precursora estética brasileira, fruto de experiências pioneiras, integração de uma sociedade heterogênea adaptada a um meio ambiente rústico.

As populações do planalto expressaram intensamente seus sofrimentos, emoções e pensamentos na criação de uma nova arte, mais experimental, com menos ouro, mais cores e pigmentos, refletindo uma diferenciação nas obras imaginárias da região.

As ermidas dos tempos inaugurais foram alpendradas e de vocações missionárias, para a moradia e prática da liturgia, geralmente levantadas às pressas, pois os religiosos colonizadores necessitavam de abrigo contra ataques de indígenas e revoltosos sertanistas. As fachadas do planalto são de linhas simples, puras e livres, porém dotadas de complexidade étnica e estética; arquitetura revelada em pormenores de janelas, portas, pilares, talhas ou detalhes em desenhos geométricos mouriscos, solução apurada pelo gosto bandeirante. Os interiores das igrejas foram concebidos com mais calma, cuidado e requinte; nesses locais, a imaginária sacra paulista se manifesta com originalidade, intimismo e diferenciação.

As igrejas paulistas nos atraem para o recolhimento e reflexões interiores, onde se descortinam profusões de formas, cores e imagens revigoradas de uma

cultura nascente. Os exemplos mais destacados dessas obras artísticas inaugurais estão presentes nos trabalhos de frei Agostinho de Jesus, relicários do Mestre de Angra dos Reis, nos fragmentos do mosteiro beneditino de Santana de Parnaíba, nos altares da Capela do Voturuna, Sítio de Santo Antônio e Araçariguama, no sacrário da aldeia jesuítica de Carapicuíba, similares em Guarulhos e São Miguel Paulista, nas talhas da Capela de Santo Alberto, fragmentos da primitiva Matriz de Mogi das Cruzes, nas pinturas parietais da Capela São Miguel Arcanjo, nos batentes do Sítio Morrinhos e no retábulo do Engenho Pirai de Itu, remontando à segunda metade do século XVII, onde se mesclaram tradições hispânicas, jesuítas, missionárias e beneditinas. Nesses antigos altares paramentados com alfaias de prata, os centros das atenções convergiam para as imagens, muitas delas executadas por frei Agostinho de Jesus e seus discípulos.

O mestre Agostinho de Jesus se destacou na imaginária do sertão brasileiro; artista pioneiro integrado ao meio social, religioso e artístico do país. O escultor pertenceu a um seletor grupo de pessoas que naquele período estudou na Europa e depois contribuiu com seus conhecimentos na construção da América portuguesa. Detentor de técnicas de fatura e anatomia, dominava o saber iconográfico e os códigos cristãos. A obra do santeiro de formação erudita não ficou restrita aos conceitos observados no Velho Mundo. Traduziu para a realidade brasileira uma produção de arte cristã com características nacionais, reconhecível nos meios acadêmicos até as escalas mais humildes da população. Disseminada num vasto território continental entre o Nordeste e o Sudeste, a obra do escultor beneditino apresentou estilo nitidamente particular; cores e formas únicas que extrapolaram estereótipos, diferenciando-se do vasto serial anônimo brasileiro. As soluções plásticas adotadas enfatizaram uma personalidade acadêmica e religiosa indissociável, verificadas em sua biografia: encontro do racional, espiritual, desenho, cromatismo, expressão e fisionomia singulares. Compôs na terracota uma estética mestiça americana. Sua arte não se limitou a um espaço regional, ultrapassando os limites do litoral e do sertão; tornou-se uma das mais significativas manifestações da imaginária sacra erudita brasileira dos primeiros tempos.

Analisando a escultura maneirista praticada no sertão paulista do século XVII, tivemos a oportunidade de identificar escolas artísticas distintas, pois foram definindo estilos e diretrizes próprias. Elas fundaram as bases iniciais do barroco em Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás; estéticas levadas pelos bandeirantes do planalto paulista aos novos centros de mineração e desbravamento, participando ativamente na construção do Brasil. Encontramos como bases para pesquisas importantes núcleos históricos, tais como: São Paulo de Piratininga, Mogi das Cruzes, Santana de Parnaíba, Itu, Sorocaba, Santa Isabel, Jacaréí, Taubaté, Pindamonhangaba e Guaratinguetá. Observamos duas escolas culturais

distintas e que floresceram às margens de importantes bacias hidrográficas do estado: Tietê e Paraíba do Sul.

Com o fim da era das bandeiras, a velha Parnaíba, centro da produção de frei Agostinho de Jesus e berço da cultura e imaginária sacra brasileira, sofre um longo período de estagnação, ostracismo apenas quebrado na segunda metade do século XX com o desenvolvimento econômico e turístico da região. O isolamento permitiu, contudo, a preservação do maior conjunto em taipa de pilão do estado de São Paulo.

O patrimônio urbano e arquitetônico de Santana de Parnaíba está protegido por leis nas escalas federal, estadual e municipal. Esse processo foi iniciado em 1941, com o tombamento da Capela de Nossa Senhora da Conceição do Voturuna pelo Iphan, incluindo o altar, as imagens e terras ao redor da antiga fazenda mineradora. Em 1958, foram preservadas pela federação duas construções no largo da Matriz de Parnaíba: o único imóvel urbano do século XVII sobrevivente ao período das bandeiras, conhecida como a “Casa do Anhanguera”, e um casarão anexo do século XVIII designado “Sobradão”. Essas construções foram integradas e abrigam, respectivamente, o Museu do Anhanguera e um espaço museológico destinado a exposições temporárias.

Em 1982, o centro histórico foi tombado pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephaat), incluindo a Igreja Matriz e seu acervo imaginário, destacando-se a *Padroeira Santana Mestra*, belíssima imagem do século XVIII de provável origem baiana. Esse templo ainda conserva um acervo colonial em madeira e ter-racota, com destaque para as obras de frei Agostinho da Piedade e frei Agostinho de Jesus.

Em 1983, o governo do estado de São Paulo tombou o morro do Voturuna, iniciando a proteção paisagística de Parnaíba. Em 1987, a municipalidade realiza o tombamento de uma grande figueira bicentenária, localizada em uma das entradas da velha cidade, próxima à ponte do rio Tietê; em 1984, preserva-se o morro do Major, cinturão verde do município, e, em 1997, a Capela do Suru. Vestígios da passagem dos beneditinos em Parnaíba ainda podem ser apreciados principalmente na casa de nº 80 no largo de São Bento, antiga sede do projeto Oficina Escola de Artes e Ofícios, ação da prefeitura que qualifica jovens para recuperação de construções históricas. Esses esforços permitiram a proteção do acervo material de Santana de Parnaíba, garantindo o acesso democrático desses bens às futuras gerações.

Contudo, o patrimônio cultural parnaibano não se restringe apenas aos monumentos arquitetônicos. Existe todo um conjunto de bens imateriais, conhecimentos e tradições: celebrações e costumes vivenciados no cotidiano. As festas

populares são as mais concorridas da região metropolitana de São Paulo. No Carnaval, o Grito da Noite e seus mascarados hispânicos, cabeções de caveiras, monstros e fantasmas marcam a abertura dessa festa profana em Parnaíba ritmada por velhos batuques; refazem antigas celebrações de culto aos mortos que antecediam a Quaresma. Na Páscoa, a encenação do Drama da Paixão de Cristo reúne milhares de pessoas num anfiteatro armado próximo à antiga Usina Hidrelétrica Edgard de Souza (1901), a primeira construída na América Latina. Em junho temos a procissão de Corpus Christi, cortejo que percorre um tapete delicadamente elaborado pela população com flores, serragem colorida de anilina, cal e café. No bairro rural do Cururuquara celebra-se uma festa em louvor a São Benedito comemorado desde 13 de maio de 1888, data da libertação dos escravos. Doces tradicionais e antigos alambiques de destilação de cachaça ainda sobrevivem, remontando aos tempos da Colônia. Completam essa rica diversidade cultural as contribuições indígenas na designação dos topônimos de paisagens e vilas da região, além da presença constante do milho e da mandioca na culinária herdada do mameluco.

Em Pirapora do Bom Jesus, centro espiritual do vale do Tietê, existe uma escola de arte sacra orientada pelo escultor parnaibano Murilo Sá Toledo; a exemplo do passado, jovens aprendem o ofício de moldar imagens no barro, perpetuando as tradições herdadas por frei Agostinho de Jesus.

De todas as vilas paulistas envolvidas nas monções, Parnaíba foi a única que manteve um traçado urbano e arquitetônico fiel ao dos séculos XVII e XVIII; reúne o mais expressivo acervo cultural do período bandeirista em todo o país, gênese de tradições artísticas brasileiras. Atualmente, seus habitantes lutam para conciliar desenvolvimento e preservação; sonham com a recuperação do rio Tietê, integrado novamente à vida cotidiana, e aguardam com grande expectativa o tombamento da cidade pelo Iphan, um singelo reconhecimento perante sua rica história; legítimo Patrimônio Nacional.

Ao concluirmos este trabalho, acreditamos que nossas investigações possam contribuir com futuros estudos a respeito da complexa cultura colonial brasileira, uma inesgotável fonte de sabedoria. Aguardamos a possibilidade de compartilhar novos conhecimentos com outros pesquisadores, somando esforços que multipliquem informações para o resgate das produções artísticas desenvolvidas no estado de São Paulo.

No panorama desse mundo tropeiro, nascido às margens dos rios Tietê e Parnaíba do Sul, despontou a criatividade pessoal de mestres e anônimos, alternando elementos endêmicos, arcaísmos e novidades, gêneses e tradições da arte religiosa americana. Principalmente altares e imagens foram elaborados de maneiras distintas nestes *dois vales sagrados*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACTAS DA CAMARA DA VILLA DE SÃO PAULO. v.2. São Paulo: Câmara Municipal de São Paulo, Arquivo Histórico Municipal Washington Luís, 1915a, p.368.
- ACTAS DA CAMARA DA VILLA DE SÃO PAULO. v.3. São Paulo: Câmara Municipal de São Paulo, Arquivo Histórico Municipal Washington Luís, 1915b, p.282-3.
- AGUILAR, Nelson (Org.). *Mostra do redescobrimento: arte barroca*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo; Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.
- ALMEIDA, Aluísio de. *História de Sorocaba*. Pesquisa Rogich Vieira. Sorocaba: Prefeitura Municipal de Sorocaba, s. d.
- _____. *Artigos históricos*. Folha Popular 2 – Sorocaba. Pesquisa Rogich Vieira. Sorocaba: Prefeitura Municipal de Sorocaba, s. d.
- _____. *Curiosidades paulistas e brasileiras*. *Revista Investigações (São Paulo: Tipografia do Departamento de Investigações)*, ano II, separata, jun. 1950.
- AMARAL, Antonio Barreto do. O bairro de Pinheiros. *História dos Bairros de São Paulo (São Paulo: Gráfica Municipal de São Paulo)*, série monografias, 1979.
- AMARAL, Aracy Abreu. *A hispanidade em São Paulo: da casa rural à Capela de Santo Antônio*. São Paulo: Nobel; Edusp, 1981.
- ANDRADE, Reinaldo de. *Cidades históricas: Brasil*. São Paulo: Empresa das Artes, 2003.
- ANJOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- ARAÚJO, José de Souza Azevedo Pizarro e (1753-1830). *O Rio de Janeiro nas visitas pastorais de monsenhor Pizarro*. Inventário da Arte Sacra Fluminense. Concep. e

- coord. Marcus Antonio Monteiro Nogueira. v.I e II. 1.ed. Rio de Janeiro: Inepac, 2008.
- ARGAN, Giulio Carlo (1909-1992). *Arte moderna*. Trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *História da arte como história da cidade*. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Nova versão. Trad. Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Cengage Learning, 2008.
- ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *200 anos de Paróquia Nossa Senhora do Ó: 1796-1996*. São Paulo, 1996.
- ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Bens Religiosos – Parnahyba – 1833-1835*. Seção do Império, lata CO9866.
- ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Ofícios Diversos*. Cx. 355; Pasta 1; Doc. 84; Ordem 1.150, 1846.
- ÁVILA, Afonso. *Barroco: teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- BAZIN, Germain. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Trad. Marisa Murray. Rio de Janeiro: Record, 1971.
- _____. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1983. 2v.
- _____. *Barroco e rococó*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BELMONTE. *No tempo dos bandeirantes*. 4.ed. São Paulo: Melhoramentos, s. d.
- BIEZUS, Ladi (Org.), LEMOS, Carlos A. C. (textos). *Escultura colonial brasileira: panorama da imaginária paulista no século XVII*. São Paulo: Kosmos Editora, 1979.
- BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- _____. *Cultura brasileira tradição contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Funarte, s. d.
- _____. *Dialética da colonização*. 4.ed., 3.reimp. São Paulo: Companhia das Letras, s. d.
- BRACANTE, Maria Helena. *Os ourives na história de São Paulo*. São Paulo: Árvore da Terra, 1999.
- BRUSTOLONI, Padre Júlio J. *História de Nossa Senhora da Conceição Aparecida: a imagem, o santuário e as romarias*. Aparecida: Santuário, 1998.
- BURKE, Peter. *O que é História Cultural?* Trad. Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. Trad. Tânia Pellegrini, rev. técn. e pref. Rodrigo Naves. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- CALDEIRA, Jorge. *O banqueiro do sertão*. São Paulo: Mameluco, 2006. 2v.
- CAMARGO, Paulo Florêncio da Silveira. *Notas para a história de Parnahyba*. São Paulo: Oficinas Graphics da “Ave Maria”, 1935.

- CAMARGO, Paulo Florêncio da Silveira. *História de Santana de Parnaíba*. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 1971.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, s. d.
- _____. *Civilização e cultura: pesquisas e notas de etnografia geral*. v.I e II. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- CERQUEIRA, Carlos G. F. *Igreja e convento franciscano de Itanhaém*. São Paulo: 9ª DR Sphan/FNPM, s. d. (datilografado)
- CONTI, Flavio. *Como reconhecer a arte barroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- CYMBALISTA, Renato. Relíquias sagradas e a construção do território cristão na Idade Moderna. *Anais do Museu Paulista: história e cultura material (São Paulo)*, v.14, n.2, 2006. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142006000200002>.
- DONATO, Hernâni. *Raposo Tavares: o conquistador dos Andes*. São Paulo: Melhoramentos, 1967.
- EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Trad. Sandra Castello Branco, rev. técn. Cezar Mortari. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- ELLIS JUNIOR, Alfredo. A queda do bandeirismo de apresamento. *Revista de História (São Paulo: FFLC-USP)*, v.I, n.3, 1950.
- ENCICLOPÉDIA. *Ilustrada Folha*. v.1 e 2. São Paulo: Folha de São Paulo, 1996.
- ENCICLOPÉDIA. *Novo Conhecer Brasil*. v.1. Victor Civita (Ed.). São Paulo: Abril Cultural, 1977.
- ETZEL, Eduardo. *Imagens religiosas de São Paulo: apreciação histórica*. São Paulo: Melhoramentos, 1971.
- _____. *O barroco no Brasil: psicologia remanescente em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul*. 2.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1974.
- _____. *Arte sacra popular brasileira*. Conceito – Exemplo – Evolução. São Paulo: Melhoramentos, 1975.
- _____. *Imagem sacra brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1979.
- _____. *Arte sacra berço da arte brasileira*. São Paulo: Melhoramentos; Edusp, 1984.
- FERREIRA, Ana Maria, ROSENDO, José. *Itanhaém: um mar de história*. Itanhaém: Expoente, 2008.
- FRANCO, Francisco de Assis Carvalho. *Dicionário de bandeirantes e sertanistas do Brasil séculos XVI-XVII-XVIII*. São Paulo: Indústria Gráfica Siqueira, 1953.
- FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- GIL, Júlio. *As mais belas igrejas de Portugal*. Lisboa; São Paulo: Verbo, 1992.
- GOMBRICH, Ernest Hans. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Trad. Raul de Sá Barbosa, rev. trad. Monica Stahel. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

- GOMES, Rafael Azevedo Fontenelle (Coord.). *Inventário da arte sacra fluminense*. 1.ed. v.I e II. Rio de Janeiro: Inepac, 2010.
- GOMES FILHO, João. *Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma*. 6.ed. São Paulo: Escrituras, 2004.
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. t.I. 4.ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- HERSTAL, Stanislaw. *Imagens religiosas do Brasil*. São Paulo: Oficina Grafitec, 1956.
- HILAIRE, Auguste de Saint- (1779-1853). *Viagem à província de São Paulo e resumo das viagens ao Brasil, província Cisplatina e Missões do Paraguai*. São Paulo: Martins; Editora da Universidade de São Paulo, 1972.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JORDAN, Katia Fraga (Org.). *Bahia: tesouros da fé*. Salvador; Barcelona: Pedra de Toque; Bustamante Editores, Coelba, 2000.
- LEITE, Serafim (1890-1969). *História da Companhia de Jesus no Brasil*. t.I, II e III. César Augusto dos Santos (Org.). São Paulo: Loyola, 2004.
- LEME, Pedro Taques de Almeida Paes (1714-1777). *Nobiliarquia paulistana histórica e genealógica*. t.I, II e III. 5.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1980.
- LEMONS, Carlos A. C. *Arte no Brasil*. v.1. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- _____. *Museu de Arte Sacra de São Paulo*. São Paulo: Banco Safra, 1983.
- _____. *A imaginária paulista*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1999.
- MACHADO, Alcântara. *Vida e morte do bandeirante*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1929.
- MACHADO, Simões Ferreira. Triunfo Eucarístico – Exemplar da Christandade Lusitana. In: FERNANDES, Luciano de Oliveira. *Alegorias do Fausto: o Triunfo Eucarístico e a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto*. Ouro Preto: Editora da Universidade Federal de Ouro Preto, 2009. p.110-35.
- MAIA, Pedro Moacir (Ed.). *O Museu de Arte Sacra da UFBA*. São Paulo: Banco Safra, 1987.
- MARAVALL, José Antonio. *A cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica*. São Paulo: Edusp, 1997.
- MARINO, João. *Coleção de arte brasileira*. São Paulo: Raízes Artes Gráficas, 1983.
- MARINO, João. *Iconografia de Nossa Senhora e dos santos*. Apres. José Mindlin, introd. João Hermes Pereira de Araújo. São Paulo: Banco Safra – Projeto Cultural, 1996.
- MARTÍNEZ, Socorro Targino. *Bahia: signos da fé*. Salvador; Barcelona: Fundação Casa de Jorge Amado; Bustamante Editores, Coelba, 1997.

- MARTINS, Antonio Egydio (1860-1922). *São Paulo antigo: 1554-1910*; coord. Paula Porta. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- MATTOS, Maria Emilia de Sousa. *Museu de Arte Sacra de Angra dos Reis: Igreja Nossa Senhora da Lapa e Boa Morte*. Rio de Janeiro: Sudoeste, 1994.
- MATTOSO, José. *O monaquismo ibérico e Cluny. Religião e cultura na Idade Média portuguesa (Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda)*, 1997.
- MONTOYA, A. R. de. *Conquista espiritual hecha por los religiosos de la Compañia de Jesús en las provincias del Paraguay, Paraná, Uruguay y Tape*. Bilbao: Imprenta del Corazon de Jesús, 1892.
- MORAES, Geraldo Dutra de. *A Igreja e o Colégio dos Jesuítas de São Paulo*. São Paulo: Prefeitura Municipal de São Paulo, 1979.
- MÜLLER, Daniel Pedro. *Ensaio d'um quadro estatístico da província de São Paulo: ordenado pelas leis municipais de 11 de abril de 1836 e 10 de março de 1837*. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 1978.
- MUNIZ JR., J. *Salve nossa padroeira Nossa Senhora do Monte Serrat*. Santos: Universidade Católica de Santos; Edição JB Publicidade, agosto de 2008.
- NOGUEIRA, Marcus Antonio Monteiro. *O Rio de Janeiro nas visitas pastorais de monsenhor Pizarro*. Inventário da Arte Sacra Fluminense. v.I e II. Rio de Janeiro: Sesc/Rio, 2008.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Rococó religioso no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- OLIVEIRA, João José de, SANT'ANA, João, CARDOSO FILHO, Antonio O. S. *Polyanthéa em homenagem ao tri-centenário da criação do município de Parnahyba*. Santana de Parnaíba: Melhoramentos de São Paulo, 1925.
- PANOFKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Trad. Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PRESTES, Lucinda Ferreira. *A vila tropeira de Nossa Senhora da Ponte de Sorocaba: aspectos socioeconômicos e arquitetura das classes dominantes (1750-1888)*. São Paulo: Pro Editores, 1999.
- REIS, Nestor Goulart. *Imagens de vilas e cidades do Brasil colonial*. Colab. Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno, Paulo Júlio Valentim Bruna. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado; Fapesp, 2000. (Uspiana-Brasil 500 Anos)
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 3.reimp. 2006. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RÖWER, Frei Basílio, OFM. *Páginas de história franciscana no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1957.

- SALA, Dalton, ELEUTÉRIO, Agacir. *Santana de Parnaíba: patrimônio histórico e artístico de uma vila colonial paulista*. Santana de Parnaíba: Ação Cultural Votorantim, 2007.
- SALES, Isilda de (Elab.) et al. *Guia do Acervo Permanente do Arquivo do Estado de São Paulo*. Seção Império (1822-1889). v.II. Inventários: bens religiosos, 1835 – Parnaíba. São Paulo, 1999.
- SALVADOR, José Gonçalves. *Os cristãos-novos: povoamento e conquista do solo brasileiro*. São Paulo: Pioneira, 1976.
- SANTA MARIA, frei Agostinho de (1642-1728). *Santuário Mariano e história das imagens milagrosas de Nossa Senhora*. t.décimo e último. Lisboa Ocidental: Oficina de Antonio Pedrozo Galram, 1723. Reedição ilustrada. Rio de Janeiro: Inepac, 2007.
- SÉ, Esmeraldino Sento. *A ação de dom Clemente no Museu de Arte Sacra*. Rio de Janeiro: Europa, 1979.
- SILVA-NIGRA, Dom Clemente Maria da. *Construtores e artistas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*. Salvador: Tipografia Beneditina, 1950.
- _____. Escultura colonial do Brasil. In: *Arte Antiga no Brasil*, Instituto Histórico e Geográfico Guarujá-Bertioga. São Paulo, 27 de setembro de 1961. (mimeo)
- _____. *Os dois escultores frei Agostinho da Piedade – frei Agostinho de Jesus e o arquiteto frei Macário de São João*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1971.
- _____. *Museu de Arte Sacra da Bahia: Convento de Santa Teresa*. Rio de Janeiro: Agir, 1972.
- SANZ, Leandro Tormo, BLANCO, Ricardo Román. *Montoya y su lucha por la libertad de los indios: Batalha del M' Bororé*. São Paulo: Enveloart, 1989.
- SMITH, Robert C. A Igreja de S. Bento da Vitória à luz dos “Estados” de Tibães. *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, v.XXXIX: 190-261, fasc.1-2, p.228, 1966.
- SÓ, José Carlos. *Itanhaém: Convento de Nossa Senhora da Conceição*, 1997.
- SOUZA, Ney de (Org.). *Catolicismo em São Paulo: 450 anos de presença da Igreja Católica em São Paulo*. São Paulo: Paulinas, 2004.
- SYLVEIRA, Oswaldo da. A influência do espanhol no linguajar paulista do seiscentismo. *Planalto (São Paulo)*, p.14, nov. 1941.
- TAUNAY, Affonso de Escragnoille. *Com um estudo sobre a obra de Pedro Taques*. São Paulo; Cayeiras; Rio de Janeiro: Melhoramentos, s. d.
- _____. *Historia antiga da Abbadia de S. Paulo (1598-1772)*. São Paulo: Typographia Ideal – Heitor L. Canton, 1927.
- _____. *Historia geral das bandeiras paulistas – tomo quarto. Cyclo da caça ao índio – luctas com os hespanhoes e os jesuitas – invasão do Paraguay – ocupação do sul de Matto Grosso – expedições à Bahia – desbravamento do Piauhy (1651-1683)*. São Paulo: Typographia Ideal – Heitor L. Canton, 1928.

- TAUNAY, Affonso de Escragnoille. *Historia geral das bandeiras paulistas*. São Paulo: Melhoramentos, 1951.
- _____. *São Paulo nos primeiros anos: ensaio de reconstituição social*. São Paulo no século XVI: história da vila piratiningana. 1.ed. 1920-1921. Superv. texto Paula Porta. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- TELLES, Augusto Carlos da Silva. *Atlas dos monumentos históricos e artísticos do Brasil*. 2.ed. Rio de Janeiro: FAE, 1985.
- TIRAPELI, Percival (Org.). *Arte Sacra Colonial: Barroco Memória Viva*. Texto vários autores. São Paulo: Editora UNESP; Imprensa Oficial do Estado, 2001.
- _____. *Igrejas paulistas: barroco e rococó*. São Paulo: Editora UNESP; Imprensa Oficial do Estado, 2003.
- _____. *Festas de fé*. São Paulo: Metalivros, 2003.
- _____. *Arte sacra: gênese da fé no novo mundo*. Coleção de arte no acervo dos palácios de São Paulo. Imprensa Oficial do Estado; Casa Civil, 2007.
- _____. *Igrejas barrocas do Brasil*. São Paulo: Metalivros, 2008.
- _____. *Oratórios barrocos: arte e devoção na Coleção Casagrande*. São Paulo: MAS-SP, 2011.
- TOLEDO, Benedito Lima de. *São Paulo: três cidades em um século*. 3.ed. rev. e ampl. São Paulo: Cosac & Naify; Duas Cidades, 2004.
- TOLEDO, Roberto Pompeu de. *A capital da solidão: uma história de São Paulo das origens a 1900*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- VALLADARES, Clarival do Prado. *Paisagem rediviva*. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1962. p.75-95. (Coleção Tule 12)
- _____. *Rio barroco: análise iconográfica do barroco e neoclássico remanescentes no Rio de Janeiro*. v.I. Rio de Janeiro: Bloch, 1978.
- VILLA, Padre Pedro. *Itanhaém: tradição, história e progresso*. São Paulo: Ambrosiana, s. d.
- VIOTTI, Padre Hélio Abranches. *José de Anchieta*. São Paulo: Raízes Artes Gráficas Ltda.; Fundação Emilio Odebrecht; Sociedade Brasileira de Educação, 1986.
- XAVIER, Ângela Maria Barreto. *Goa e Bahia: novos olhares sobre dois velhos lugares*. São Paulo: Segmento, 2002.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e barroco: estudo sobre a essência do estilo barroco e a sua origem na Itália*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. 3.ed. rev. Campinas: Autores Associados, 2006. (Coleção Polêmicas do Nosso Tempo, 59)
- ZÍNGARI et al. *200 anos de Paróquia Nossa Senhora do Ó, 1796-1996*. São Paulo: Bassan Gomes de Sá Editor, 1996.

Teses e dissertações

- ALCÂNTARA, Ailton S. de. *Paulistinhas: imagens sacras, singelas e singulares*. São Paulo, 2008. Dissertação (mestrado) – Instituto de Artes – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”.
- ANDRADE, Wilma Therezinha de. *A vila e a fé: Santos e a Ordem de São Bento do século XVI ao XVIII*. São Paulo, 1980. Dissertação – FFLCH-USP.
- BOGONI, Saul. *O discurso de resistência e revide em Conquista espiritual (1639), de Antonio Ruiz de Montoya: ação e reação jesuítica e indígena na colonização ibérica da região do Guairá*. Maringá, 2008. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Maringá.
- DEL NEGRO, Paulo Sergio Barbaro. *O Mosteiro de São Bento de Sorocaba e a arquitetura beneditina do litoral brasileiro e do planalto paulista nos séculos XVII, XVIII e XIX*. Campinas, 2000. Dissertação (mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Estadual de Campinas.
- DUTZMANN, Maria Olímpia Mendes. *A imaginária de barro em São Paulo nos séculos XVI e XVII*. São Paulo, 1990. Dissertação (mestrado) – Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo.
- FERNANDES, Luciano de Oliveira. *Alegorias do Fausto: o Triunfo Eucarístico e a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto*. Ouro Preto, 2009. Editora da Universidade Federal de Ouro Preto.
- FRADE, Gabriel dos Santos. *A influência do movimento litúrgico na arquitetura das igrejas paulistanas da época pré-Vaticano II: Igreja Nossa Sr^a da Paz, Capela do Cristo Operário e Igreja de S. Domingos*. São Paulo, 2005. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Faculdade de Teologia Nossa Senhora da Assunção.
- FRAGOSO, Victor Murilo Maia (D. Mauro, OSB). *A arte de Antônio Teles, escravo e mestre pintor setecentista, no Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 2011. Dissertação (mestrado) – UFRJ/EBA.
- MOURA, Carlos Alberto Louzeiro de. *A escultura de Alcobaça e a imaginária monástico-conventual (1590-1700)*. Lisboa, 2006. Dissertação (doutorado) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade de Nova Lisboa.
- MURAYAMA, Eduardo Tsutomu. *A pintura de Jesuíno do Monte Carmelo na Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo*. São Paulo, 2010. Dissertação (mestrado) – Instituto de Artes – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”.
- SALA, Dalton. *O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: história oficial e Estado Novo*. São Paulo, 1988. Dissertação (mestrado) – Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo.
- TIRAPELI, Percival. *A construção religiosa no contexto urbano do vale do Paraíba – estado de São Paulo*. São Paulo, 1983. Dissertação (mestrado) – Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo.

Catálogos

- AMARAL, Aracy Abreu, ARRUDA, Denise de Camargo, RODRIGUES, Maria Afonsina Furtado. *Acervo do Palácio dos Bandeirantes*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1977.
- ARAÚJO, Emanuel (Curador e Org.). *O universo mágico do barroco brasileiro*. Catálogo da exposição e textos de vários autores. São Paulo: Centro Cultural Fiesp-Sesi, 1998.
- _____, LEMOS, Carlos A. C., SILVA, Wagner Gonçalves da. *A divina inspiração sagrada e religiosa: sincretismos*. São Paulo: Via Imprensa Edições de Arte, 2008.
- BARDI, Pietro Maria (Dir.). *Artistas e artífices do Brasil, séculos XVI, XVII e XVIII*. Catálogo da exposição. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp), nov. 1977.
- CATÁLOGO. *Acervo artístico-cultural dos palácios do Governo do Estado de São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1989.
- _____. *Brazil body & soul*. Com curadoria de Edward J. Sullivan, Germano Celant, Julian Zugazagoitia, Nelson Aguilar, Emanuel Araújo e Mari Marino. Nova York: Edward J. Sullivan, Guggenheim Museum, s. d.
- _____. *Coleção Domingos Giobbi*. Arte, uma relação afetiva. Texto e curadoria: MILLIET, Maria Alice. Apresentação: ARAUJO, Marcelo Mattos, WILHELM, Jorge. São Paulo: Fundação José e Paulina Nemirovsky, Estação Pinacoteca. Pinacoteca do Estado, 2010.
- _____. *Brésil baroque, entre ciel et terre*. Apresent. Petit Palais de 4 de novembro de 1999 a 6 de fevereiro de 2000. Paris: Union Latine, Direction Culture et Communication, l'Imprimerie Artistique, à Lavaur, 1999.
- _____. *Guia Oficial de Iguape/Ilha Comprida/Jureia*. Prefeitura Municipal de Iguape. Iguape: Domus, 1991.
- _____. *Grandes personagens da nossa história*. Anchieta. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- _____. *Tradição e ruptura: síntese de arte e cultura brasileiras*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1984.
- COSTA, Lúcio. A arquitetura jesuítica no Brasil. Ministério da Educação e Saúde. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Rio de Janeiro)*, n.5, 1941.
- CURVELO, Alexandra. *A arte namban no contexto dos impérios ibéricos*. Discurso publicado no catálogo do Simpósio e Exposição Internacional Novos Mundos – Neue Welten. Portugal e a época dos descobrimentos no Deutsches Historisches Museum. Berlim: 23 a 25 de novembro de 2006.
- GUIDON, Niéde, PESSIS, Anne-Marie, MARTIM, Gabriela. Catálogo da exposição *Antes histórias da pré-história*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005.

- MARQUES, Lúcia (1919-2000), ARAÚJO, Emanuel (Org.). *Menino Deus: os meninos do Recolhimento dos Humildes e outros Meninos Deus*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Museu Afrobrasil, 2006.
- NÓBREGA, Claudino, LEMOS, Carlos A. C. *Nóbrega 70 anos 1935-2005*, catálogo da exposição comemorativa. São Paulo, 2005.
- SCARANO, Julita. *Mosteiro de Sorocaba*. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura, Ciência e Tecnologia, s. d. (mimeógrafo)
- SOUZA, Juliana B. Almeida de Souza. Aparecida: a Nossa Senhora da República. *Revista Nossa História (Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional)*, ano 1, n.12, out. 2004.
- TIRAPELI, Percival. *Arte e cultura no vale do Paraíba*. Exposição realizada no Palácio Boa Vista em Campos do Jordão de 8 de outubro de 2011 a 29 de janeiro de 2012. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Governo do Estado de São Paulo, 2011.
- VELTMAN, Henrique B. Os 400 anos da rival de São Paulo. Santana de Parnaíba. *Revista Viaje Bem (São Paulo: Grupo Editorial Spagat)*, ano XI, n.4, 1981.

Livros de Tombo

- CASTRO, Juiz Francisco Antônio de. *Inventário do Mosteiro de Nossa Senhora do Desterro de Santana de Parnaíba – SP*. Acervo do Arquivo Público do Estado de São Paulo. Seção Império (1822-1889). Inventários: Bens Religiosos, 1835 – Parnaíba, 15 de setembro de 1835.
- DIETÁRIO DO MOSTEIRO DE SÃO BENTO DE SALVADOR – BA. *Diário das vidas e mortes dos monges que faleceram nesse Mosteiro de São Sebastião da Bahia, da Ordem do Príncipe dos Patriarcas São Bento no Principado do Brasil*. Salvador, s. d.
- DIETÁRIO DO MOSTEIRO DO RIO, ms., p.226; ou Mosteiro do Rio, p.132-3.
- LIVRO DO TOMBO do Mosteiro de São Bento da Cidade de São Paulo. Pref. Sérgio Buarque de Holanda. Transcrição anotada do manuscrito original de 1766, que integra a coleção de códices do arquivo do mosteiro, por d. Martinho Johnson, OSB. Mosteiro de São Bento. São Paulo, 1977.
- LIVRO VELHO DO TOMBO do Mosteiro de São Bento da Cidade do Salvador. Pref. D. Plácido Staeb OSB. Desenhos do título, capa e vinhetas de Irmão Paulo Lachenmayer. Tipografia Beneditina. Bahia – Brasil MCMXLV. Cidade do Salvador, 30 de janeiro de 1945.
- LIVRO VELHO DO TOMBO do Mosteiro de São Bento da Cidade do Salvador (n.1), 1581 (documento original). Escritura do Concerto. Testemunhas: Frei Agostinho da Piedade, Frei Agostinho de Jesus e outros religiosos. Salvador – BA, página 58 (verso), 16 de dezembro de 1634.

PAPÉIS AVULSOS. *Parnaíba 1799-1802 – Obras na Sachristia do Mostr^e*. Transcrição: D. Carlos Eduardo Uchôa Fagundes e Rafael Schunk. Documentos reunidos no Mosteiro de São Bento da Cidade de São Paulo referentes a Parnaíba. Santana de Parnaíba, 1799-1860.

Endereços Eletrônicos

DIÁLOGOS ARTÍSTICOS, CULTURA EM MOVIMENTO.

Disponível em <<http://eduep.uepb.edu.br/sociopoetica/publicacoes/v1n1pdf/18%20Maura%20Penna.pdf>>. Acesso em 2012.

IPHAN

Disponível em <www.portal.iphan.gov.br>. Acesso em 2011.

GIORGIO VASARI (1511-1574)

Disponível em <http://www.acrilex.com.br/cultura_grandesmestres_giorgiovasari.htm>. Acesso em 23/11/2011.

GIULIO CARLO ARGAN Beni Culturali: ma di chi? (1986)

Disponível em <http://www.giuliocarloargan.org/oldsite/Articolo_BeniCulturali.htm>. Acesso em 6/2/2012.

GOA

Disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Goa>>. Acesso em 28/6/2011.

MACAU

Disponível em <<http://www.overmundo.com.br/overblog/macau-uma-china-em-portugues>>. Acesso em 28/6/2011.

MANEIRISMO

Disponível em <<http://www.historianet.com.br/conteudo/default.aspx?codigo=232>>. Acesso em 23/11/2011.

PIRES E CAMARGO

Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/treinamento/aquijazsaopaulo/te0212200318.shtml>>. Acesso em 15/11/2011.

TAUBATÉ

Disponível em <http://www.taubate.sp.gov.br/estage/historia4.html>. Acesso em 17/3/2010.

RELÍQUIAS SAGRADAS E A CONSTRUÇÃO DO TERRITÓRIO CRISTÃO NA IDADE MODERNA

Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142006000200002>. Acesso em 26/2/2011.

ANEXO

PARNAÍBA 1799-1802, Obras nas Sachristia do Mostr°

Assualou-se toda a Capella mor, e fizerão-se escadas p^a. o Altar-mor. Fez-se hum retábulo lizo, e trono; e pintou-se de branco: fizerão-se dous frontaes de madeira e fingirão-se hum de branco, e vermelho; e outro de verde, e roxo, por não haver neste Mostr°. destas cores. Fizerão-se mais duas credenças de madeira pintadas de branco e vermelho. Collocou-se hua nova Imagem de N.Snr^a. Do Desterro toda estufada, por-se-achar emdecente a q~ existia *com a ruina da Capella mor*. Fez-se hum camarim com sua vidraça, cortina vemelha guarnecida de gallão de ouro falso por dentro da vidraça: mas hua diadema de folha dourado, e hua palma p^a. as mãos da Senhora. Grudou-se a Imagem de S. Jozé, q~ estava quebrada pelo meio, *qd° cahio a Capella mor*. Fizerão-se quatro ramalhetes de madeira com sua talha de bom gosto, dourados, e pratiados p^a. a banquetta da Capella mor. Fizerão-se tres baculos de madeira p^a. N.SS.Patriarcha, nossa Madre Sta. Esculastica, e N. Padre S. Amaro. Fizerão-se quatro castiçaes pequenos de madeira p^a. N. Snr^a. Do Desterro, e S. Jozé. Encarnou-se o menino Jesus, q~ se-da a beijar em noite de Natal, dourou-se o Cabelo: fiserão-se duas túnicas de setim vermelho guarnecida de renda de ouro, hua p^a. os dias commus, e outra p^a. os festivos. Fez-se hua túnica vermelha p^a. o menino Jesus, q~ está junto a S. Jozé, e N. Senhora. Fez-se um colxão de tafetá vermelho p^a. servir em dia de Natal ao menino Deos. Fez-se hua guarda de bertanha com babados de cana Listada, e guarnecida de renda p^a. a Capella mor. Fez-se hua toalha p^a. a Capella mor com renda. Fizerão-se quatorze manusterges de Bertanha; duos rendados, e doze lizos. Fizerão-se duas alvas de linho fino rendadas. Reformarão-se quatro alvas, q~ tinha a Sachristia com rendas. Fez-se hum corporal de Bertanha guarnecido com renda; fizerão-se dous Amictos; hum com rendo, outro lizo, e mais

doze sanguinos. Fez-se hua toalha de linho p^a. o Exguixo. Fizerão-se dous pannos de Estante pequenos de seda em bom uso p^a. os Altares da Snr^a. Da Comceição e do Pilar. Fez-se um Exguixo, e bacia de folha, pintado de vermelho e verde. Abrio-se uma escada no corredor da Sachristia p^a. o púlpito pelo grande emcomodo q~ causavam ao pregador nos dias de festa sobir pela escada da portaria p^a. vir ao púlpito. Acentou-se uma porta na escada da portaria, q~ sobe p^a. o dormitório, e outra no corredor de baixo por ficar o dormitório com pouca segurança, e evitar passagem do povo p^a. a cozinha; e ambos muito necessárias p^a. feixar a clauzura. *Rebocou-se a igreja, e o Mostr^o. por dentro, e caio-se por dentro, e o frontaespício da igreja, e frente do Mostr^o.* Incarnou-se a imagem St^o. Chrysto da Capella mor. Comprarão-se dous pares de galhetas, e prato. Comprarão-se dous véos, hum branco, e hum preto. Concertou-se as janelas do choro, pondo-se de novo três soleiras, e hua ombreira de madeira, por estarem totalm^e. podres as q~ existião. Fez-se para o altar da Senhora do Pilar com o dito da mesma Irmandade hua cazula de damasco branco com o seos pertences com galão de ouro; nove opas, e quatro brandoens de cera p^a. assistirem as missa cantada, q~ fazem os devotos todos os sabbados. Fez-se para o altar de N. Snr^a. da Comc^{am}. hua toalha de bertanha com babados de cana listada; mas hum manto de seda da fabrica cor de perola com ramos; forrado de tafeta vermelho, e guarnecido com renda de ouro larga p^a. os dias festivos; e dous ramos de flores p^a. as mãos da Senhora hum p^a. o quotidiano, e outro p^a. os festivos. Reformou-se mais o frontal do m^{me}. altar, pondo-se nova seda, e gallão. Fizerão-se varios concertos, q~ por serem de pouca entidade, se-não fas espor essa menção. Fez-se hum livro novo para o depozito. Meteo-se mais na sachristia dous ornamentos q~ deo de esmola a esta caza o Mostr^o. do V^o. São Paulo; hum preto usado com galão de retros: outro de branco e vermelho com galão de ouro estreito; o qual fica reformado; em bom uso. Concertarão-se as ferramentas da fazenda. E meteo-se mais novas, quatro enchadas, duas foices, e hum machado. Dicerão-se todas as missas, assim do doador, como dos novos irmãos q~ falecerão por toda a Provincia. Da mesma forma se-fizerão todos os anniversarios, e as festas da Snr^a. da Comceição conforme o legado. O qual estado [relatório] foi fiel, e legalm^e. como ordena a nova constituição [Constituição Benedictina do Brasil]. Assinado: Frei Manoel da Purificação Araújo (Estadista). Frei João de S. Caet^o. (Presidente).¹

1. *Parnaíba 1799-1802, Obras nas Sachristia do Mostr^o* Santana de Parnaíba, 1799-1860. Transcrição: d. Carlos Eduardo Uchôa Fagundes (OSB) e Rafael Schunk. Documentos reunidos no Mosteiro de São Bento da cidade de São Paulo referentes ao Mosteiro de Nossa Senhora do Desterro de Parnaíba (SP).



Figura 350 – Símbolo da Ordem de São Bento: Capela de Nossa Senhora do Montesserrate, Salvador (BA). Foto: Rafael Schunk, 2010.

SOBRE O LIVRO

Formato: 16 x 23 cm

Mancha: 28,36 x 47,97 paicas

Tipologia: Horley Old Style 10,5/14
2013

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Coordenação Geral

Tulio Kawata

ISBN 978-85-7983-430-1



9 788579 834301

CULTURA
ACADÊMICA 
Editora