

**FREI AGOSTINHO DE JESUS E AS TRADIÇÕES**

**DA IMAGINÁRIA COLONIAL BRASILEIRA**

**SÉCULOS XVI – XVII**

**RAFAEL SCHUNK**



**“PIAMENTE SE PODE INFERIR QUE  
FREI AGOSTINHO DE JESUS  
NA GLÓRIA ESTARÁ ACOMPANHANDO AQUELES SANTOS  
CUJAS IMAGENS EXPÔS NA TERRA  
À PÚBLICA VENERAÇÃO...”**

**Dietário do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, 1773.**



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



**UNESP**  
**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – CAMPUS SÃO PAULO**  
**“Júlio de Mesquita Filho”**  
**INSTITUTO DE ARTES**  
**Programa de Pós-Graduação em Artes**  
**Mestrado**

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

**Rafael Schunk**

**SÃO PAULO**  
**2012**



**UNESP**  
**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – CAMPUS SÃO PAULO**  
**“Júlio de Mesquita Filho”**  
**INSTITUTO DE ARTES**  
**Programa de Pós-Graduação em Artes**  
**Mestrado**

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

**RAFAEL SCHUNK**

Dissertação submetida à UNESP como requisito parcial exigido pelo programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração em *Artes Visuais*, linha de pesquisa *Abordagens teóricas, históricas e culturais da arte*, sob orientação do Prof. Dr. Percival Tirapeli, para a obtenção do título de Mestre em Artes.

**SÃO PAULO**  
**2012**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

**Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP**

(Fabiana Colares CRB 8/7779)

S393f	<p><b>Schunk, Rafael, 1979-</b> Frei Agostinho de Jesus e as tradições da imaginária colonial brasileira: séculos XVI-XVII / Rafael Schunk. - São Paulo, 2012. 395 f. ; il. + anexos</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Percival Tirapeli Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2012.</p> <p>1. Arte – Brasil - História. 2. Arte barroca – Brasil. 3. Barroco - Arte. 4. Escultura. I. Frei Agostinho de Jesus. II. Tirapeli, Percival. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título</p>
-------	--

SCHUNK, R. ***Frei Agostinho de Jesus e as Tradições da Imaginária Colonial Brasileira – séculos XVI – XVII.*** Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “*Julio de Mesquita Filho*”, São Paulo, 2012.

Área de conhecimento da titulação do Mestrado, conforme tabela CAPES  
8.03.00.00-6 ARTES  
8.03.01.00-2 FUNDAMENTOS E CRÍTICA DAS ARTES  
8.03.01.02-9 HISTÓRIA DA ARTE

Nome: **SCHUNK, Rafael**

Título: **Frei Agostinho de Jesus e as Tradições da Imaginária Colonial Brasileira – séculos XVI – XVII**

Dissertação submetida à UNESP como requisito parcial exigido pelo programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração em *Artes Visuais*, linha de pesquisa *Abordagens teóricas, históricas e culturais da arte*, sob orientação do Prof. Dr. Percival Tirapeli, para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Aprovado em: \_\_\_\_\_

#### **BANCA EXAMINADORA**

##### **Prof. Dr. Percival Tirapeli**

Instituição: Universidade Estadual Paulista – Instituto de Artes / São Paulo-SP

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

##### **Prof. Dr. Alcindo Moreira Filho**

Instituição: Universidade Estadual Paulista – Instituto de Artes / São Paulo-SP

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

##### **Prof. Dra. Elaine da Graça de Paula Caramella**

Instituição: Universidade Estadual Paulista – Departamento de Arquitetura, Urbanismo e Paisagismo / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru-SP

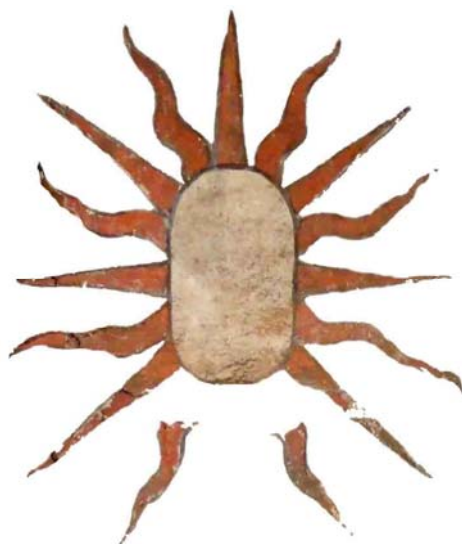
Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

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

**COLONIAL BRASILEIRA – SÉCULOS**

**XVI – XVII**



## **DEDICATÓRIA**

A minha avó Helena Bakk Pereira e aos meus pais Oswaldo e Maria Aparecida Schunk com respeito, carinho e gratidão.



## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu estimado orientador, o 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, em 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.

### **Estado da Bahia:**

#### **Salvador – BA**

##### **Capela de Nossa Senhora do Montesserrate – Salvador – BA**

A prestimosa atenção de Fabio Souza Mendonça (caseiro da capela).

#### **IPHAN – BAHIA**

À Bruno César Sampaio Tavares (Coordenador Técnico IPHAN, Salvador – BA).

Aos funcionários da Casa dos Sete Candeeiros, Pelourinho, Salvador – BA.

#### **Mosteiro de São Bento de Salvador Abade Dom Emanuel**

Ao Dom Ivan da Silva Andrade (Diretor do museu).

Ao 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 (UFBA)**

Ao Ilustríssimo Diretor do MASS – UFBA Sr. Francisco de Assis Portugal Guimarães.

A prestimosa atenção de Mirna Conceição Brito Dantas (coordenadora do setor de documentação e pesquisa).

#### **Paróquia Nossa Senhora da Luz de Pituba – Salvador – BA**

### **Santo Amaro da Purificação – BA**

#### **A Paróquia Nossa Senhora do Rosário de Santo Amaro da Purificação – BA**

A 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 – RJ**

#### **Convento de São Bernardino de Sena e Museu de Arte Sacra de Angra dos Reis – RJ**

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

#### **Cabo Frio – RJ**

#### **Museu de Arte Religiosa e Tradicional de Cabo Frio – RJ (Convento de Nossa Senhora dos Anjos)**

À Ilustríssima diretora Dolores Brandão Tavares.

Agradecimentos especiais à 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 – RJ**

#### **Fazenda São Bento de Iguaçu, Igreja de Nossa Senhora do Rosário – Duque de Caxias – RJ**

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 – RJ**

#### **Igreja de São Lourenço dos Índios – Niterói – RJ**

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

**Paraty – RJ**

**Museu de Arte Sacra de Paraty (IPHAN) – Igreja de Santa Rita – Paraty – RJ**

Ao Ilustríssimo diretor Júlio Cezar Neto Dantas.

**Rio de Janeiro – RJ**

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

**Mosteiro de São Bento da Cidade do Rio de Janeiro – RJ**

À acolhida de Dom Mauro Fragoso (O.S.B.).

**Estado de São Paulo:**

**Barueri – SP**

**Aldeia Jesuítica de Barueri**

À amiga Sônia Maria Teixeira – Secretaria da Cultura.

**Carapicuíba – SP**

**Aldeia Jesuítica de Carapicuíba**

À artista plástica e amiga Alaíde di Pietro – Secretaria da Cultura.

**Guararema – SP**

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

**Itanhaém – SP**

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

**Paróquia da Igreja Matriz de Santana, Itanhaém – SP**

**Jundiaí – SP**

**Cúria Diocesana de Jundiaí – SP**

À confiança do padre Venilton Calheiros.

**Mogi das Cruzes – SP**

**Museu das Igrejas do Carmo (MIC) Mogi das Cruzes – SP**

Ao restaurador Marcos Antonio Siqueira Marques.

À amiga Danielle Manoel dos Santos Pereira.

**Peruíbe – SP**

**Secretaria da Cultura e Administração das Ruínas do Abarebebê, Peruíbe – SP**

**Pindamonhangaba – SP**

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 – SP**

A amiga artista plástica Eloísa Aparecida Alves do Espírito Santo Consoni.

A amiga pesquisadora Izes Bastianon Chaves de Oliveira.

A amiga artista plástica Ediméia.

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.

**CEMIC – Centro de Memória e Integração Cultural – Santana de Parnaíba – SP**

À amiga e historiadora Agacir Eleutério.

**Igreja Matriz de Santana – Santana de Parnaíba – SP**

Ao padre Átila e paroquianos.

**Santos – SP**

**Diocese de Santos – SP**

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

### **Museu de Arte Sacra de Santos – SP**

A Ilustríssima diretora Marcela Rezek.

### **São Paulo – SP**

Aos professores Drs. do IA-UNESP.

Ao Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento, IA-UNESP.

A Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lalada Dalglisch, IA-UNESP.

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

A 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 – SP**

Aos funcionários do setor iconográfico e documentação.

### **Igreja de São Francisco de Assis e Ordem 3<sup>a</sup> da Penitência – São Paulo – SP**

Ao Frei Roger Brunorio.

### **IPHAN – São Paulo – SP**

À Tatiana Lopes Salciotto – bibliotecária.

À Anita Hirschbruch – fotógrafa.

**Mosteiro de São Bento da Cidade de São Paulo – SP**

À Dom Carlos Eduardo Uchoa Fagundes (O.S.B.).

Ao apoio e carisma do Irmão João Batista (O.S.B.).

**Museu de Arte Sacra de São Paulo – SP**

A ilustríssima diretora Mari Marino.

Ao apoio de 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 – São Paulo – SP**

Ao Padre Geraldo Antonio Rodrigues (Presidente da Associação Cultural Beato José de Anchieta).

**São Roque – SP**

**Sítio e Capela de Santo Antonio – IPHAN – SP**

À acolhida dos monitores e caseiros.

**Sorocaba – SP**

**Biblioteca Municipal de Sorocaba**

Ao historiador José Rubens Incao.

**Museu Arquidiocesano de Arte Sacra Comendador Luiz Almeida Marins (MADAS-LAM) – Sorocaba – SP**

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



O Brasil, como as demais nações do mundo, têm 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, construtivo e improvisador no seu humor e na habilidade com que sabe suportar e contornar os azares da vida.

*Eduardo Etzel*

## RESUMO

Na história da colonização brasileira, a produção de imagens sagradas representou um importante papel didático no processo de ensino e conversão religiosa do território conquistado, sobretudo incentivado nas oficinas conventuais jesuíticas, beneditinas, franciscanas e carmelitas. No planalto de Piratininga, as pioneiras relações sociais estabelecidas por meio de laços matrimoniais entre tupis e portugueses foram de encontro à secular sociedade paraguaia formada por espanhóis e guaranis, gerando uma mescla de culturas que resultaram na idéia de sertão: local onde a miscigenação e liberdade fugiram de tratados ibéricos e controles metropolitanos. Pelos velhos caminhos indígenas Peabirus, os bandeirantes paulistas avançaram no interior do continente em busca de riquezas, levando consigo suas experiências e retornando com a prata de Potosí e mão de obra missioneira. No meio deste caminho estava Santana de Parnaíba e a arte do primeiro grande artista brasileiro: Frei Agostinho de Jesus. Residindo no Mosteiro dos Beneditinos desta localidade a partir de 1643 transforma o panorama cultural do Brasil, um significativo momento das artes plásticas nacionais. Em Parnaíba, o mestre encontrou uma sociedade original, miscigenada, criando obras-primas, testemunhos da arte sacra paulista, *berço* da identidade nacional. A série de imagens em terracota desenvolvidas nesta região integra umas das primeiras tradições brasileiras de escultura religiosa somando contribuições de artistas como Frei Agostinho da Piedade, Mestre de Angra dos Reis e entalhadores missionários. A partir desse evento forma-se um conjunto de santeiros que seguirão estéticas eruditas e populares formando a *Escola Cultural do Vale do Rio Tietê e Paraíba do Sul*. Toda essa agitação social irá acompanhar os pioneiros no processo de expansão do país rumo a Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás. O retorno desse fluxo humano à Parnaíba produz uma relíquia: a Capela de Nossa Senhora da Conceição do Voturuna, primeiro altar nacional e que reuniu referências platerescas, maneiristas, beneditinas e ornamentos tropicais. Por meio da síntese de influências americanas, européias e orientais *nasce* à cultura brasileira.

Palavras-chave: *Frei Agostinho de Jesus*; Berço da arte brasileira; barroco; escultura.

## ABSTRACT

The production of sacred images played important role for the teaching process and religious conversion for the history of the Brazilian colonization. Jesuits, Benedictines, Franciscans and Carmelites, had encouraged the production of sacred images in their handcrafts spaces. At the Piratininga plateau, the first social relationships have been born through marriages between Tupis and Portuguese. The opposite of the secular Paraguayan society, made up of Spanish and Guaranis. These relationships, turned into a mix of cultures resulting in an idea of backwoods: miscegenation and freedom, ran away from Iberic control. The pioneers from São Paulo "*paulistas*" used the old indigenas ways, looking for wealth. They returned to the silver of Potosi, bringing their experience and missionary labor. Through the middle of the way, in Santana de Parnaíba, was Frar Agostinho de Jesus, the first, and most important Brazilian artist. From 1643, Frar Agostinho living with the Benedictines transformed the culture of Brazil, into a significant moment of national art. In Parnaíba, the master found an original and mixed society, creating masterpieces, standarts of sacred art in São Paulo, birth of national identity. The series of images in terracotta developed in this region includes one of the first Brazilian traditions of religious sculpture by adding contributions from artists such as Frar Agostinho da Piedade, Master of Angra dos Reis and carvers missionaries. This event result in the foundation of the important "*The School Culture of the Tietê and Paraíba do Sul River Valley*". All this unrest will follow the pioneers in the expansion of the country towards Minas Gerais, Mato Grosso and Goiás. The return on this human flow to Parnaíba produces a relic: the Chapel of Our Lady Immaculate Concepcion of the Voturuna, the first altar that brought together "*platerescas*" and benedictines national references. Through the synthesis of American, European and Oriental influences born the Brazilian culture.

Key-words: *Frar Agostinho de Jesus*; Birth of Brazilian Art; Barocco; Sculpture.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>18</b>
<b>CAPÍTULO I O ESTILO BARROCO CONSTRUINDO O PRIMEIRO PERÍODO DA ARTE COLONIAL BRASILEIRA (1560 – 1661).....</b>	<b>39</b>
1.1 A Herança Barroca.....	39
1.2 As Primeiras Manifestações de Arte Luso-brasileiras: .....	45
1.3 Mestre de Angra dos Reis – Um Artista Revelado: Imagens e Relicários no Litoral Norte do Rio de Janeiro ao Sul de São Paulo e Planalto.....	58
1.3.1 Arte Sacra, Conversão e Síntese.....	58
1.3.2 Imagens e Relicários na Bahia de Todos os Santos: A Carreira das Índias, Frei Agostinho da Piedade e o Intercâmbio entre Oriente e Ocidente.....	69
1.3.3 Mestre de Angra dos Reis e a Imaginária Conventual no Sudeste Brasileiro.....	134
1.4 Contexto Histórico de Santana de Parnaíba: Gênese da Cultura Bandeirista.....	180
1.5 Frei Agostinho de Jesus.....	197
1.6 As Fazendas e Mosteiros Beneditinos Paulistas.....	234
1.7 No Convento Desaparecido, uma Memória Esquecida: a Fundação do Mosteiro dos Beneditinos de Santana de Parnaíba.....	262
<b>CAPÍTULO II A ESCULTURA SACRA NO BRASIL E SEUS DESDOBRAMENTOS.....</b>	<b>305</b>
2.1 O Berço Cultural do Brasil.....	305
2.2 A Escola Cultural do Vale do Rio Tietê.....	320
2.3 A Escola Cultural do Vale do Rio Paraíba do Sul.....	341
<b>CAPÍTULO III A IMAGINÁRIA PAULISTA – ORIGENS, ENCONTROS E DESTINOS DA ARTE BARROCA.....</b>	<b>349</b>
3.1 Dois Vales Culturais no Planalto Paulista: Reflexões sobre a imaginária erudita e popular.....	349
3.2 Análise formal da imagem de São Pedro Arrependido – Frei Agostinho da Piedade.....	358
3.3 Análise formal da imagem de São Francisco Recebendo as Chagas do Cristo Seráfico – Mestre de Angra dos Reis.....	361
3.4 Análise formal de seis imagens de Frei Agostinho de Jesus.....	363
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>369</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>375</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>388</b>

## INTRODUÇÃO

Acompanhando os caminhos trilhados por missionários, exploradores e viajantes que dilataram a fé cristã pelo mundo quinhentista, as imagens religiosas compõem um extenso legado na história cultural do Brasil. Ao lado dos testemunhos arqueológicos de nossos antepassados indígenas, a produção sacra constitui 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 sincretismo.

O litoral brasileiro durante as três primeiras décadas que sucedem à posse do território, dividido pela linha imaginária do Tratado de Tordesilhas (1494) e reclamado à 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 capitânicas hereditárias irá sucumbir em poucos anos pelo descaso de seus donatários, imensidão dos latifúndios e ferocidade de invasores. 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 este momento histórico, derivadas do progresso material alcançado sob amparo da metrópole e igreja em complemento à fixação e defesa do continente americano. A estatúria religiosa tornou-se um dos principais testemunhos remanescentes deste processo civilizatório. Influenciadas pelas ordens monásticas da Península Ibérica, aportaram nas colônias como instrumentos de evangelização. Os conhecimentos da escultura *românica*, somadas as tradições do final da Idade Média, *renascença* 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 erguer fortalezas, cidades ou impérios. Porém,

no que tange a religiosidade, o desafio tornou-se uma complexa tarefa de equalizar um território com culturas e símbolos pré-existentes, inserindo-os em uma perspectiva cristã para o futuro, criando mecanismos de assimilação-transição dos significados da religião aos nativos, ofertas de religiosos para assistências 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 visualidade do 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 foram coordenadas 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. Esta 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; movimento que rompeu com a linearidade do passado clássico e valorizou o estilo pessoal dos artistas, encontro de diferentes tradições posteriormente incorporadas as correntes estéticas do movimento barroco. Estas 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 as 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 particulares, as esculturas passaram a ser produzidas concomitantemente em ateliês laicos.

O estilo barroco tornou-se elemento fundamental da Contra-reforma Católica diante dos desafios surgidos a partir dos avanços protestantes e 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 no 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, a partir da Bahia 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, Jundiaí, 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. Sob esta 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 dissertação foram iniciadas no final dos anos 90 por meio de contatos a exposições, livros e acervos envoltos 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. Esta singular produção estética envolveu técnicas construtivas, usos, costumes, instrumentos e religiosidade, imbuídos por uma atmosfera despojada, contemplativa e penitente de uma original civilização, dividida entre a aventura e 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, nos quais versavam conhecimentos multidisciplinares entorno da produção colonial de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. Neste percurso atestamos à necessidade de investigações voltadas ao resgate das origens históricas e culturais do país, fatos contemplados posteriormente na escolha do tema e recorte da dissertação.

O desenvolvimento da pesquisa seguiu 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 destas observações, vamos contemplar uma análise auxiliada pela teoria da psicologia Gestalt, termo que significa investigar a percepção visual da forma e estrutura. De acordo com esta 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 este critério, quanto melhor for à 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. Neste contexto, a soma das partes individuais proporciona um sentido de unidade ao observador.

Por meio deste 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. Teorias e pensamentos contemplados nos primeiros capítulos da dissertação.

O discurso crítico do suíço Heinrich Wölfflin (1864-1945), um dos maiores historiadores da arte ocidental conceituou a época barroca como movimento artístico em pioneiros estudos no final do século XIX. Em seus conceitos adotou o “método formalista” para análise de obras, partindo da teoria centrada na “pura-visualidade” 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 freqüentou distintos círculos acadêmicos na Europa, passando pelas universidades de Budapeste, Viena, Berlin 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 esta 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 Benedito Calixto de Jesus (1853-1927) desenvolve pioneiros ensaios históricos a respeito das primeiras imagens vicentinas.

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. Desta maneira destacamos, para fundamentação teórica, dentre muitos autores que irão surgir no decorrer das investigações, as publicações do monge beneditino dom Clemente Maria da Silva-Nigra, Stanislaw Herstal, os estudos desenvolvidos pelo médico e colecionador de arte sacra Eduardo Etzel e João Marino. Os livros e artigos do saudoso professor Wolfgang Pfeiffer (ECA-USP), da historiadora Aracy Amaral (ECA-USP), dos professores Drs. 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 sócio-cultural estudado abrange os séculos XVI e XVII; época de grandes deslocamentos humanos pelo continente americano. O natural cruzamento entre o colonizador europeu e 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 XX temos a fundamental contribuição do historiador Affonso de Escragnolle Taunay nas obras: *Historia Antiga da Abbadia de S. Paulo (1598-1772)*, publicado em 1927, *Historia Geral das Bandeiras Paulistas* (1928), *Com um Estudo sobre a obra de Pedro Taques*, (s.d.) e *São Paulo nos primeiros anos: ensaio de reconstituição social* (reeditado 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 profílica 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*, (3ª ed., 2006).

Uma das mais antigas obras impressas a respeito da imaginária nacional está contida no livro *Santuário Mariano*, publicado por frei português Agostinho de Santa Maria (1642–1728) na Cidade de Lisboa entre os anos de 1722 e 1723; 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, configurando-se em: Tomos I ao VII (publicados entre 1707 a 1721), 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, Bispado 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, 08 no Bispado do Maranhão e 09 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, 05 no Espírito Santo, 04 no Sul (Paraná e Santa Catarina) e 01 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 03 de abril de 1728, ingressou na Congregação dos Agostinianos Descalços aos 23 anos, desenvolvendo funções de cronista, Prior do Convento de Évora, Secretário da Província, Definidor-Geral e Vigário-Geral desta 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 Ramalhete 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 este pesquisador jamais esteve no Brasil. Para escrever o tomo IX e X de *Santuário Mariano*, referente às imagens brasileiras, valeu-se de informações minuciosas colhidas por Frei Miguel de São Francisco, nascido no Rio de Janeiro em meados do século XVII e falecido nesta cidade em 1734. Alguns dos textos foram transcritos literalmente, fatos que levam muitos historiadores a considerar Frei Miguel o seu verdadeiro autor. Este 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 a 1714, fase que aprimorou algumas informações antes de enviar 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 Benedito 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 em Santos, *Nossa Senhora do Rosário*, venerada no convento franciscano de Itanhaém e *Santo Antonio*, antigo orago de uma fazenda na ilha de Santo Amaro, atual município do Guarujá. A feitura destes ícones remonta 1560 e coincide com a finalização da Matriz de São Vicente (1559) e elevação de Itanhaém a 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 idealizaram a Semana de Arte Moderna em 1922. Ao mesmo tempo em que os 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 destas alianças, o governo do presidente Getúlio Vargas instituiu em 1937 o antigo SPHAN, atual IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Arquitetos, escritores e artistas contribuíram para a salvaguarda e tombamentos 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 Dom Clemente Maria da Silva-Negra, considerado um dos maiores pesquisadores de nossa arte sacra, encontramos as referências fundamentais para o desenvolvimento desta dissertação. 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 (1600/10-1661) 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 Dom Clemente identificar o conjunto da sua obra. Frei Agostinho de Jesus produz 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 1600-10 na Cidade do Rio de Janeiro, local onde também faleceu em 1661. Este patriarca das artes divulgou por quase todo o país a técnica da escultura em terracota, deixando numerosos trabalhos na região Nordeste e Sudeste. Estudou no Mosteiro da Bahia e ordenou-se em Portugal. Trabalhou em Santana de Parnaíba, São Paulo, Santos e Rio de Janeiro, locais de antigas chácaras e recolhimentos beneditinos. Principalmente no interior paulista temos o encontro de um grande escultor com uma cultura singular e que irão contribuir na 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 este grande artista compõem um extenso e inédito acervo remanescente nos conventos capuchinhos, 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 Antonio Francisco Lisboa, “O Aleijadinho”; herança reconhecida como patrimônio cultural da humanidade. Pesquisas 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 sócio-cultural 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 escultores 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, sob 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, decorrentes dos obstáculos geográficos e climáticos da proximidade com a Serra do Mar, “muralha” natural que impedia a expansão agrícola, incentivando a população 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 planalto 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 nesta 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 deste 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 livros *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 neste 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 nos auxiliaram na divisão 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* (3ª ed., 2006).

O recorte desta dissertação exigiu um resgate da saga bandeirante no século XVII, período áureo da imaginária paulista construída sob os fundamentos das ordens religiosas, especialmente jesuítas, beneditinos, franciscanos e carmelitas. No decorrer das primeiras décadas de ocupação foi 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 eruditos 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 desta 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 expande pelo oeste em direção ao centro do continente, novos aldeamentos vão prosperando entre o Alto e 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 Iguaçu. Conflitos de ordem moral, religiosa e econômica entre padres inacianos e bandeirantes foram elementos constantes nesta 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. Este povo contribui 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 jóias guardadas no interior do Estado de São Paulo. Este 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 Sítio de Santo Antonio, arte síntese na confluência do mundo luso-espanhol, tupi-guarani, inaciano e beneditino.

Reconhecida esta 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 Bahiano, 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 desta 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 freqüentes 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 improviso.

O barro tornou-se símbolo de integração cultural, presente na herança utilitária indígena e tradição escultórica européia, definindo a face da arte no Estado de São Paulo, síntese de povos em constante transformação. Como resultado, este 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 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 à carência de documentos, fontes primárias e artigos sobre as origens da formação cultural no Brasil. Frente ao 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 do país antigo.

Em virtude de encontrarmos poucas pesquisas dedicadas a esta 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 formular 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 da dissertação constitui no resgate da arte sacra como elemento gênese na formação da cultura colonial. Para sustentação desta teoria, nos baseamos em três fatos históricos relevantes: o pioneirismo da sociedade paulista, fruto da miscigenação e encontro de vários povos renunciando um país mestiço e sincrético no alvorecer do século XVII; a obra de Frei Agostinho de Jesus (c.1600/10-1661), considerado pelos historiadores o primeiro grande artista brasileiro; e a chegada deste mestre ao Mosteiro dos Beneditinos de Santana de Parnaíba-SP; local onde irá produzir suas esculturas mais relevantes, deixando como legado as primeiras manifestações de imaginária brasileira documentadas na história da colonização.

A atuação deste mestre no Mosteiro de Parnaíba-SP marca o início da escultura brasileira, um prelúdio da arte nacional, pois nesta 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 revela-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, séculos depois, no barroco Centro-Oeste e Mineiro; um sentido de nação preconizado e que só se afirmará após a independência. A série de imagens executadas por Frei Agostinho de Jesus e discípulos nesta localidade serão precursoras de uma das mais antigas escolas de escultura religiosa remanescentes no país, núcleo de tradições.

A partir deste evento histórico serão formadas as bases teóricas para identificação de escolas culturais paulistas e que convencionamos em batizar de: Escola Cultural do Vale do Tietê, (região entre o Alto e Médio Rio Tietê) de influências predominantemente eruditas, fruto da atuação de grandes artistas beneditinos e 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 a Serra do Mar e Mantiqueira, entre São Paulo e Rio de Janeiro, de tradições predominantemente populares. Os bandeirantes desta região, principalmente oriundos de Taubaté-SP serão pioneiros na edificação do barroco mineiro, experiências transportadas do interior paulista para as Serras Gerais.

Com o intuito de uma maior compreensão desta dissertação, distribuimos os rumos da pesquisa em três grandes capítulos.

No capítulo 1 – O ESTILO BARROCO CONSTRUINDO O PRIMEIRO PERÍODO DA ARTE COLONIAL BRASILEIRA (1560 – 1661), partiremos das transformações ocorridas na Europa em fins do século XV e que desencadearam o surgimento do período que viria a ser conhecido como maneirista-barroco; dogmas e manifestações artísticas que prontamente embarcaram no ciclo das grandes navegações, participando do processo de edificação das vilas e cidades coloniais ultramares; territórios, riquezas e civilizações disputadas por reinos católicos luso-espanhóis.

A partir de São Vicente vamos encontrar as mais antigas imagens e retábulos remanescentes do país, conjunto que remonta 1560, resultado da presença de oficinas jesuíticas e do legado deixado pelo mestre português João Gonçalo Fernandes. A arte sacra conventual representava uma forma de catequese e persuasão a nativos e colonos, percorrendo uma longa trajetória a partir da erudita Bahia de Todos os Santos, cuja primeira capital do país, Salvador, ergueu edifícios públicos, monumentos, igrejas e obras artísticas de vulto transplantadas da velha Lisboa para a América do Sul, tornando-se arquétipos transformados posteriormente no Sudeste brasileiro. O contato do luso-americano com as sociedades hispânicas no interior de São Paulo produzem uma mescla de culturas que se distanciaram dos padrões europeus. No planalto paulista temos o nascimento de uma singular arquitetura urbano-rural, técnicas, ferramentas, língua, mobiliário, religiosidade e artes. Esta confluência de correntes estéticas oriundas da Europa, Ásia e América representam as bases de numerosas manifestações culturais transplantadas para o interior do país, acompanhando o colonizador até os sertões de Minas Gerais (1681), Mato Grosso (1719) e Goiás (1724).

Iremos investigar as primeiras imagens produzidas por escultores anônimos e outros reconhecidos, procedentes de ateliês conventuais instalados na costa, sobretudo artífices oriundos das ordens beneditinas e franciscanas, santeiros de grande mérito, orientados por padrões retóricos e estéticos ligados ao Concílio de Trento, empregando apuradas técnicas a serviço da propaganda cristã. Elementos que serviram de inspiração para os primeiros artífices do planalto de São Paulo modelar originais manifestações de arte integradas ao contexto geográfico e social local. Este período áureo inicia em meados do século XVI e se estende até a morte dos grandes *figulus statuarius* beneditinos em 1661. A partir dos ensinamentos deixados pelo Mestre de Angra dos Reis e Frei Agostinho de Jesus, a arte religiosa bandeirista transforma-se em autêntica manifestação de sinergia entre o mundo europeu e americano, tradições que compõem as origens da imaginária no Brasil.

No capítulo 2 – A ESCULTURA SACRA NO BRASIL E SEUS DESDOBRAMENTOS, resgata a importância da imaginária produzida no planalto paulista, classificando e atribuindo significativas correntes estéticas. A partir da obra de Frei Agostinho de Jesus, um dos nossos primeiros grandes artistas conhecidos, a arte erudita foi somada às numerosas correntes estéticas do sertão paulista formando um celeiro de novas experimentações estéticas; o encontro deste mestre com a liberdade criativa do Planalto de São Paulo marca o surgimento da arte nacional.

A instalação do Mosteiro dos Beneditinos em Santana de Parnaíba a partir de 1643 representou um marco fundamental na formação da escultura brasileira, um significativo momento das artes plásticas nacionais. Os monges enviaram de Salvador importantes ícones de Frei Agostinho da Piedade, contribuindo para o desenvolvimento técnico da arte sacra no Sudeste; transplante de uma cultura erudita gerada na Bahia e transformada no planalto paulista. Agostinho de Jesus residiu na região por muitos anos, produzindo um extenso conjunto de imagens retabulares que representam as primeiras obras-primas da arte colonial. Estes dois *figulus statuarius* tornaram-se os mais importantes mestres da imaginária no Brasil do século XVII.

As esculturas lavradas por Frei Agostinho de Jesus reuniram originais formas mestiças, agregando conhecimentos vivenciados no pioneiro Mosteiro da

Bahia, na velha Lisboa e efervescente Santana de Parnaíba das bandeiras. Este excepcional escultor trabalhou em São Paulo por volta de 1650, exercendo uma fundamental contribuição artística no distante meio cultural de Piratininga, influenciando gerações de figuristas, compondo escolas de tradições perpetuadas nos Vales do Rio Tietê e Paraíba do Sul. As últimas obras do artista compreendem peças encomendadas para altares de fazendas e igrejas no entorno da baía de Guanabara, entre as cidades de Duque de Caxias e Rio de Janeiro. Principalmente a série de imagens em barro produzidas na Parnaíba integra umas das primeiras escolas brasileiras de escultura religiosa em que podemos documentar. A partir deste evento forma-se um conjunto de discípulos que seguirão suas técnicas até os princípios do século XVIII, diluindo-se nos arcaísmos dos séculos XIX e XX. Estas tradições eruditas formam a *Escola Cultural do Vale do Rio Tietê* e irá acompanhar a saga de exploradores até os confins de Mato Grosso e Goiás, servindo de base para a formação do barroco na região Centro-Oeste do país.

Paralelamente, a *Escola Cultural do Vale do Rio Paraíba*, de padrões, em sua maioria, populares, seguirão os caminhos das bandeiras acompanhando a expansão do país rumo às Minas Gerais, compondo a gênese do primeiro período da escultura e arquitetura em território mineiro.

A classificação destas manifestações de padrão maneirista-barroco em dois grandes blocos tradicionais, com suas exceções, exotismos, grupos artísticos, mestres e anônimos propõe contribuir para a valorização da arte colonial paulista, *célula-mater* da cultura no país.

E finalmente no capítulo 3 – A IMAGINÁRIA PAULISTA – ORIGENS, ENCONTROS E DESTINOS DA ARTE BARROCA, conduz ao leitor refletir sobre os conceitos desenvolvidos nos capítulos anteriores, destacando pensamentos entorno da imaginária de caráter erudito-popular dos séculos XVI – XVII e suas ramificações no mundo sertanista, rural ou caipira. Contemplaremos análises formais de escolas e atribuições.

Sob a singela postura dos santos paulistas encontramos uma autêntica representação estética mameluca, lições derivadas dos conventos e abrigadas nas velhas choupanas do interior. Arte cotidiana, mestiça, hierática, espartana, às vezes sincrética, formal ou rústica, remanescente de épocas remotas, porém

atendeu plenamente as necessidades devocionais nos primórdios da ocupação. São testemunhos silenciosos de nossa história. O despojamento da produção sacra nos primeiros tempos de Brasil Colônia caracterizou um período único na representação artística do país. Mediante 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 compõem os conceitos gerais sobre o movimento barroco. O material bibliográfico brasileiro que fundamenta as bases da pesquisa está contido em livros, artigos e documentos procedentes dos Estados da Bahia, Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, especialmente encontrados em manuscritos de arquivos históricos e trabalhos de renomados autores nacionais.

Vamos reunir textos de pesquisadores que dedicaram suas vidas acadêmicas na divulgação do período sócio-cultural estudado; ensinamentos de autores como: Affonso de Escragnolle Taunay, Sérgio Buarque de Holanda, Dom Clemente Maria da Silva-Negra, 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.

# CAPÍTULO I

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

### 1.1 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 ou 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 dos turcos à Constantinopla em 1453, antiga capital do império bizantino, 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 exploração de suas riquezas. No meio deste caminho estava o Brasil e o florescimento da cultura barroca no mundo.<sup>1</sup>

As crônicas de navegadores, missionários e comerciantes pelo caminho

---

<sup>1</sup> 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 isto que a escola artística e literária propôs: fundir elementos contraditórios, respeitando os ideais renascentistas de prazer, valor da razão e beleza, integrando a uma espiritualidade medieval, destacando o caráter passageiro da existência. Arte de contrastes, o pormenor se une ao grandioso, onde 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 sua intensidade, resultado das preocupações psicológicas desse momento.

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, expandindo no transcorrer do maneirismo. Se por um lado 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 o sentimento barroco é marcada por muitas instabilidades sociais. O processo de urbanização intensificado na época do Renascimento, provocou despovoamento das áreas rurais, com conseqüências sentidas na queda da produção agrícola e encarecimento do custo de vida. Apesar dos avanços da ciência e 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, como nos assevera José Antonio Maravall (1911-1986):

Na cidade barroca, levantam-se templos e palácios, organizam-se festas e montam-se deslumbrantes espetáculos pirotécnicos. Os arcos de triunfo, os catafalcos para honras fúnebres, os cortejos espetaculares, onde mais poderiam ser contemplados senão na grande cidade? Nela existem academias, celebram-se certames, circulam folhetos, pasquins, libelos, que são escritos contra o poder ou que o poder inspira. (MARAVALL, 1975, 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 magia caminhavam com a cabala e alquimia, vencendo até os grossos muros dos conventos, onde padres cobiçavam a obtenção de ouro. Esse clima de caos e profunda inquietação social serão bem captados pelos pintores Hieronymus Bosch (c.1450-1516) e Pieter Bruegel (c.1525-1569).

Foi justamente esta situação sócio-econômica instável é que servirá 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 as opiniões dos doutores e à missa, lutando contra a intercessão de santos e mártires (estabelecendo na arquitetura um despojamento de ornamentos e imagens); subjacentes a isso reivindicavam melhores condições de vida. Os ideais de Lutero ressoaram amplamente nas populações à margem do poder.

Em oposição às idéias dos protestantes surge a Contra-Reforma, 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 a 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, uma ordem 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 em recuperar o projeto cultural humanista católico; época em que o poder estava ameaçado pelo avanço luterano.

Instrumento da Contra-reforma, o movimento barroco apresenta um repertório de contradições dominantes entre o maneirismo e rococó, presentes na Europa aproximadamente no 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; do Renascimento, a solidez e grandeza, fundindo as duas influências em um conjunto novo e dinâmico. A estes elementos somaram-se uma espiritualidade de caráter medieval. Heinrich Wölfflin, historiador e esteta alemão, reconheceu o período como um momento artístico a partir do final do século XIX. Em seus precursores estudos sobre a essência barroca o pesquisador nos 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 palácios, formas atetônicas 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 inclusive uma feroz oposição religiosa e que se apoiava na tradição ptolomaica da Terra antropocêntrica, como nos enfatiza Arnold Hauser (1892-1978):

A teoria de que a Terra se move em volta do Sol, em vez do Universo a mover-se em torno da Terra, como antes se supunha, mudou, para todo o sempre, o velho lugar designado ao Homem, no Universo, pela Providência. Agora, a Terra já não podia ser considerada como o centro do Universo, nem o Homem podia ser considerado como o fim e propósito da Criação. [...] o receio de um

juízo universal é excedido pelo ‘*frisson métaphysique*’, pela expressão de angústia do ‘*silence éternel des espaces infinis*’ de Pascal, e pela impressão esmagadora de uma continuidade que informa o cosmos. Toda a arte do barroco está cheia deste horror, cheia do eco dos espaços infinitos e da inter-relação de todo o ser. A obra de arte, na sua totalidade, torna-se símbolo do Universo, como um organismo uniforme, vivo em todas as suas partes. Cada uma destas partes revela, como os corpos celestes, uma continuidade infinita e insuperável; cada parte contém a lei que governa o todo e em cada uma age o mesmo poder e o mesmo espírito. As impetuosas diagonais, os súbitos escorços, as luzes exageradas, os efeitos de sombra, tudo isto é a expressão de um infinito avassalador, inquietante e inextinguível. (HAUSER, 1982, p. 564 e 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 arquitetônica chamado de churrigueresco<sup>2</sup>, e na pintura de grotesco<sup>3</sup>; em outras localidades foi atenuado por gostos mais conservadores e despojados.

Na França, o barroco foi utilizado na promoção do estado absolutista ao invés da Igreja.

No reinado de Luiz XIV, a arte teve papel fundamental na propaganda 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, passou a primeira fase de

---

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

<sup>3</sup> 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.

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 de Francisco Xavier (1506-1552) na China, 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 resultados, surgiram os famosos marfins de Goa e Macau, a imaginária no Damão, Diu e do Arquipélago das Filipinas. Santos vestindo roupagens 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 iconografia budista e até soluções laicas foram emprestadas à imaginária católica. Principalmente o Menino Jesus foi representado com a postura deitada ou sentada de Buda. Existem centenas de Nossas Senhoras envergando o sari indiano, com seus cabelos repartidos ao meio deixando as orelhas à mostra. O interessante é que essa imaginária oriental, chegada também ao Brasil, passou a inspirar nossos santinhos que, assim, absorviam modelos já reinventados fora de Portugal. Foi o início da globalização das influências artísticas. (LEMOS, 1999, p. 125).

Dentro deste 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 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. Estas 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.

## 1.2 As Primeiras Manifestações de Arte Luso-brasileiras

O primeiro século de Brasil Colônia decorre como um dos períodos mais incógnitos da história oficial, pois foram poucos os vestígios mantidos íntegros até a atualidade. Numerosos testemunhos do início da civilização 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<sup>4</sup>, uma das peças de ferro que Pedro Álvares Cabral trouxe ao país, conservada no Museu de Bertioga, 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 e materiais diversificados, marcando uma sobriedade fisionômica característica da tradição lusitana, como salienta as pertinentes palavras da pesquisadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira:

Com os primeiros colonizadores aportam no Brasil as primeiras imagens religiosas. Não poderia ter sido de outra forma, tendo-se em vista o profundo fervor religioso dos portugueses, cujas raízes medievais se confundem com a própria nacionalidade do país. (OLIVEIRA, 2000, p. 47, In: ALCÂNTARA, 2008, p. 32).

---

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

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 que se tem notícia. No período de 1503 a 1535 a extração deste 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 real necessidade de ocupação do território conquistado obrigam a metrópole dividi-la em extensas áreas denominadas Capitânicas 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 detinham direitos legais sobre elas. A respeito desta fase fixamos as pertinentes observações do pesquisador Ailton Santana de Alcântara:

Um das capitânicas hereditárias que mais recebeu incentivo foi a capitania de São Vicente, doada por D. João III, o então Rei de Portugal, para Martim Afonso de Souza, em 1532. A colonização da capitania de São Vicente não foi próspera, o solo era impróprio para o cultivo, mas, mesmo assim, o plantio de cana-de-açúcar estimulou a construção, em 1533, do Engenho dos Erasmos, à base de energia hidráulica e considerado o ponto de partida para a indústria açucareira no Brasil. Depois houve interesse em deslocar esse cultivo para o Nordeste para a capitania de Pernambuco sob governo do donatário Duarte Coelho Pereira, em Olinda. Neste contexto é que aparecem os primeiros religiosos na capitania de São Vicente, cuja missão era converter os aborígenes e, para isso, era necessário o uso de imagens com temáticas religiosas, algumas trazidas por eles e outras produzidas com barro. Deste modo, surgem as primeiras imagens sacras com características maneiristas, em terras de São Paulo, que exaltavam as personalidades consagradas. (ALCÂNTARA, 2008, p. 33 e 34).

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 em exposição permanente no Museu de Arte Sacra da

Universidade Federal da Bahia.<sup>5</sup>



**Figura 1.** “Planta da Cidade do Salvador...”. Cópia manuscrita, incluída no códice “Livro que dá Razão...”, do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro, ca. 1605 (ca. 1626). p. 309. In: REIS, Nestor Goulart. *Imagens de Vilas e Cidades do Brasil Colonial*, 2000, p. 18.



**Figura 2.** Diógenes Rebouças: *portada nobre da Sé Primacial do Brasil* (antiga Sé da Bahia). Igreja demolida no século XX. Pintura a óleo sobre tela, 63 x 80 cm. Acervo do Mosteiro de São Bento, Salvador-BA. Foto Rafael Schunk (2010).

<sup>5</sup> DUTZMANN, Maria Olímpia Mendes. *A Imaginária de Barro em São Paulo nos séculos XVI e XVII*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1990, p. 07.





**Figura 3.** Par de fragmentos da antiga Sé da Bahia (séc. XVI). Acervo MAS – UFBA.

**Figura 4.** *Nossa Senhora das Maravilhas* venerada na antiga Sé Primacial do Brasil. Peça de madeira revestida em prata (séc. XVI). 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. Fotos 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. Foto Rafael Schunk (2010).

Da primitiva 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 resplendores de santos, todos prateados ao gosto maneirista local.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> O *Maneirismo* representa um período de transformações entre o Renascimento e Barroco. O nome foi empregado por alguns historiadores europeus de forma pejorativa e inadequada designando manifestações artísticas desde 1520 até o princípio do século XVII, associando a palavra com crise ou decadência na época renascentista, mau gosto ou excesso. Este padrão era visto com desconfiança pela crítica de arte até o começo do século XX, considerando este 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 consideram 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 contra-reforma. Alguns historiadores vêem as tradições maneiristas como uma transição entre o *Renascimento* e *Barroco*, enquanto outros preferem adotá-lo como um estilo próprio. Nesta 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; se observa um rompimento da perspectiva, descarte de regularidade ou harmonia, ênfase nos efeitos emocionais, dramatização, subjetividade e deslocamento dos temas centrais da composição. Na arquitetura designada como maneirista, os



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.

Paralelamente a posse das terras à Nordeste do Brasil, a região da velha Capitania de São Vicente, atual Estado de São Paulo, começou a ser colonizado poucos anos depois das conquistas, agregando em seu território um dos conjuntos mais antigos da arte sacra produzida no país. Segundo o historiador

---

construtores 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 estas técnicas edificando palácios com elementos convexos, contraste entre luz e sombra sobre outrora ambientes disciplinados nos cânones renascentistas. Muito além de marcar uma transição entre períodos, o *Maneirismo* expressou uma vontade de renovação social. Neste sentido percebe-se que as manifestações maneiristas são variadas, tornando-se complexas 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, encontramos no documento bibliográfico: *Vida dos Artistas*, uma obra considerada das maiores referências sobre o Renascimento Italiano. A opinião deste 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 e que extrapolou as rígidas linhas dos tratados clássicos convencionados, rompimento da perspectiva e proporcionalidade, uma libertação estilística. Este movimento torna-se, sob esta ótica, um desdobramento crítico do renascimento, expressão de liberdade; uma das primeiras manifestações desvinculadas da tentativa de imitação da natureza. Por meio desta 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 e não se restringiu a 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 dos quais foram inspirados e despontando saborosas soluções nativas dos talentos regionais. Em nosso estudo, o *Maneirismo* torna-se despido 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 no qual pertence e sua contribuição na construção da arte nacional entre os 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 segundo 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 européia, pois seguiu caminhos particulares, de acordo com as transformações sociais, econômicas e geográficas do território.

padre Jaboatão, Martim Afonso de Souza 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 e remonta 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:

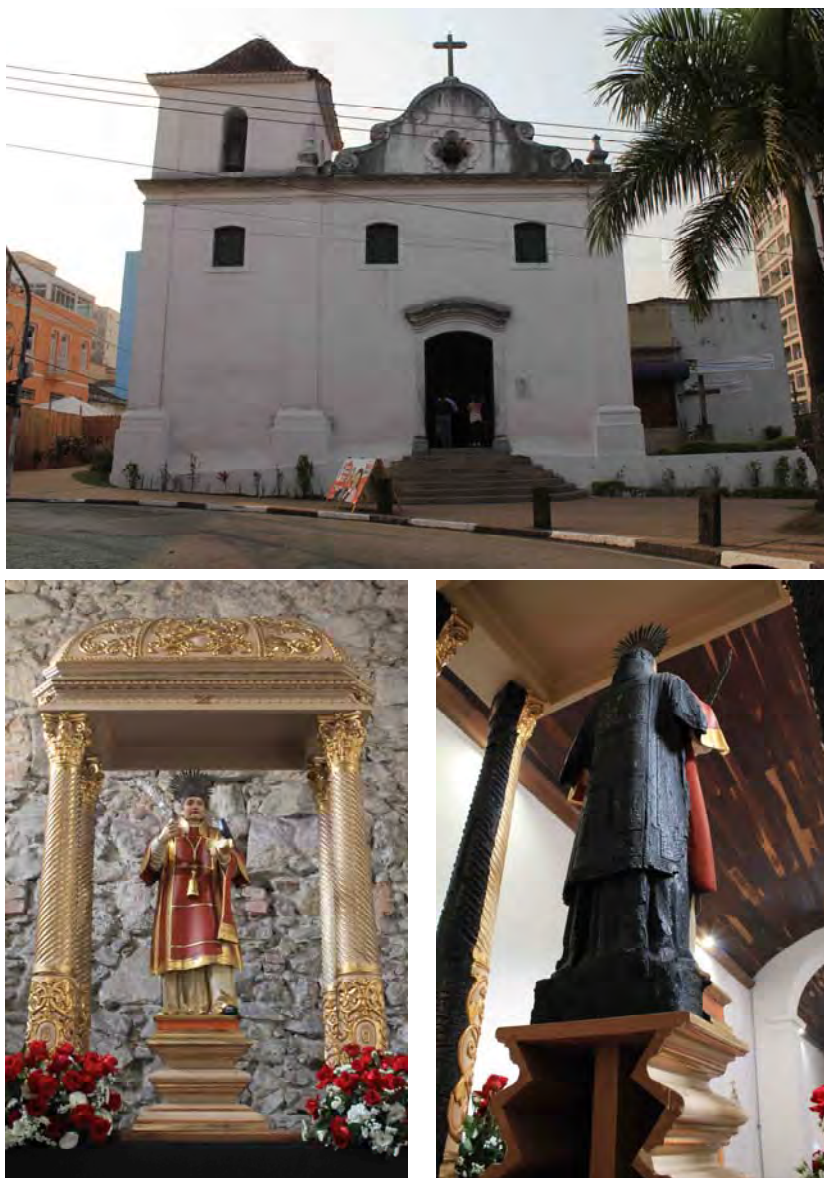
[...] retábulos colaterais da segunda matriz, dedicada a Nossa Senhora da Conceição (1559). Até o momento, os altares dos Santos Mártires (1564), na Sé de Salvador, Bahia, são considerados os mais antigos do Brasil. Assim o resgate deste capítulo dos primórdios da arte sacra paulista está apenas começando. (TIRAPELI, 2003, p. 90).



**Figura 6.** “St. Vincent”, (São Vicente-SP). Ilustração em SPILBERGEN, Joris van. “Miroir Oost & West-Indical...”, 1621, do IEB-USP. ca. 1615, p. 370. In: REIS, Nestor Goulart. *Imagens de Vilas e Cidades do Brasil Colonial*, 2000, p. 193.

Os fragmentos maneiristas em cedro da segunda Matriz de São Vicente, chamados: *Cordeiro de Deus*, *Volutas das Águias*, *Grifo*, *Sol*, *Trono da Imaculada* e as *Cariátides Índias* que sustentavam a mesa da comunhão guardam a simbologia do culto mariano difundido pelos primeiros jesuítas, integrações entre a

cultura européia e americana, sobreviveram a incêndios e reformas situando-se entre as mais remotas obras de talha sacra do Novo Mundo.<sup>7</sup>



**Figura 7.** Fachada da segunda Matriz de São Vicente-SP erigida em 1559.

**Figura 8.** Altar maneirista da Matriz de São Vicente-SP, século XVI-XVII.

**Figura 9.** Detalhe do altar de *São Vicente Mártir* restaurado parcialmente após um incêndio. Fotos Rafael Schunk (2010).

<sup>7</sup> 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 reformas e abrigados na fronteira ermida de Santo Antonio, atualmente 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. In: TIRAPELI, Percival. *Igrejas Paulistas barroco e rococó*. São Paulo: Editora da UNESP, Imprensa Oficial do Estado, 2003, p. 368.





**Figura 10.** *Fragmentos Vicentinos: Coroamento Solar e Cordeiro de Deus, (séc. XVI, madeira).*

**Figura 11.** *Par de Volutas Águias, (séc. XVI, madeira).*

**Figura 12.** *Fragmento Grifo, (séc. XVI, madeira).*

**Figura 13.** *Cariátide Índia, (séc. XVI, madeira).*

In: TIRAPELI, Percival. *Igrejas Paulistas barroco e rococó*. São Paulo: Editora da UNESP, Imprensa Oficial do Estado, 2003, p. 5, 90, 91 e 369.

Com a vinda de Martim Afonso de Souza e Brás Cubas à Ilha de São Vicente em 1532, Luís de Góes recebeu um terreno, construindo capela em local elevado, ficando conhecido como Outeiro de Santa Catarina, homenagem homônima a sua esposa 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 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, 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 primitivo monte da ermida de Santa Catarina foi desbastado 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 aos tempos, a exemplo da *Nossa Senhora da Luz* venerada no MAS em São Paulo e a *Nossa Senhora da Escada* de Barueri compondo os primeiros exemplares de imaginária portuguesa em território paulista.



**Figura 14.** Conjunto de imagens quinhentistas: *Santa Catarina de Alexandria* (1540), madeira policromada, acervo do MAS, Santos-SP. In: TIRAPELI, Percival. *Igrejas Paulistas barroco e rococó*. São Paulo: Editora da UNESP, Imprensa Oficial do Estado, 2003, p. 106. *Nossa Senhora da Luz* (séc. XVI, acervo MAS, São Paulo-SP) e *Nossa Senhora da Escada* (séc. XVI), Aldeia Jesuítica de Barueri-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 aproximadamente 1560, 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 bahiano, enquanto esperava resolução na cadeia pediu ao carcereiro que lhe enviasse barro para fazer

algumas imagens: *Nossa Senhora da Conceição*<sup>8</sup>, *Nossa Senhora do Amparo* e um vulto de *Santo Antonio*.<sup>9</sup> Finalizadas as esculturas, chegou ordem de Salvador, 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<sup>10</sup> entregando-a para Francisco Nunes, homem velho e que a entronizou em um outeiro no alto do morro chamado Vaporá, ou Guapurá, onde constavam oitenta e três degraus subidos de joelhos por muitos devotos. Segundo o que reza 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 amparando o Menino Jesus nos braços acabou sendo venerada de maneira equívoca 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 paradoxo o título de Conceição. Mandou colocar a imagem no chão e ordenou serrar o menino. Quando ia 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.

Consenso entre os pesquisadores, estas 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 estes testemunhos paulistas dos primeiros tempos a pia batismal 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.

---

<sup>8</sup> Imagem originalmente venerada na Igreja Matriz de São Vicente Mártir, foi entronizada em 1560 em um altar renascentista dos quais restaram os fragmentos vicentinos. Acervo MAS, Santos-SP.

<sup>9</sup> Escultura feita para uma antiga capela de fazenda na Ilha de Santo Amaro, atual Guarujá-SP. Restaurada, se encontra na matriz vicentina.

<sup>10</sup> Ao sul de São Vicente, em uma grande planície às margens do rio Itanhaém surge uma povoação designada Nossa Senhora da Conceição, considerada a segunda cidade mais antiga do Brasil, “*aldeia com casas construídas a 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 as rochas costeiras banhadas pelo mar). A chegada da Virgem do Amparo modelada por Mestre João Gonçalo Fernandes coincide com a elevação deste povoado a condição de vila em 1561. Cf. DUTZMANN, 1990, p. 34.

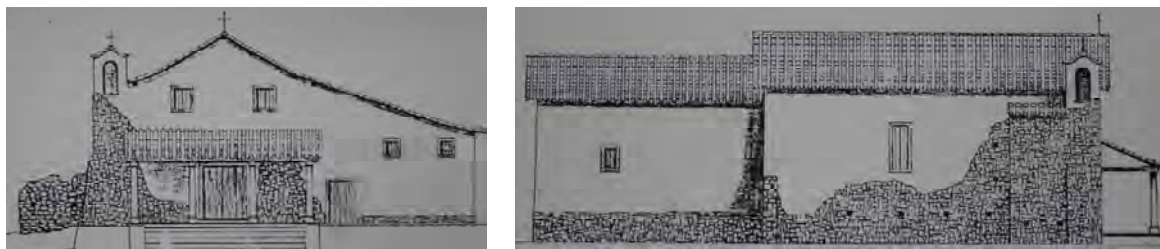




**Figura 15.** Mestre João Gonçalves Fernandes: *Nossa Senhora da Conceição*, (c.1560), terracota policromada, 110 cm. Antiga Matriz de São Vicente, acervo do Museu de Arte Sacra, Santos-SP.  
**Figura 16.** Detalhe técnico da imagem de *Nossa Senhora da Conceição*, (c.1560).  
 Fotos Rafael Schunk (2010).



**Figura 17.** 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.  
**Figura 18.** Mestre João Gonçalves Fernandes: *Santo Antônio*, (c.1560), terracota policromada, 150 cm de altura, Matriz de São Vicente-SP. Fotos Rafael Schunk (2010).



**Figura 19.** Vista Frontal da Igreja de São João Batista (Abarebebê), século XVI, Peruíbe-SP. Antigo pouso jesuítico entre Cananéia e São Vicente, outrora pertencente à Itanhaém, hoje no Bairro do Convento Velho, atual Peruíbe-SP. Local de atuação do dinâmico missionário Leonardo Nunes, chamado pelos índios de Abarebebê, “o padre-voador”. Reconstituições a partir das ruínas.

**Figura 20.** Elevação Lateral Direita da Igreja de São João Batista (Abarebebê).

Desenhos de José M. Whitaker de Assunção e Diógenes L. Gonçalves. Relatório do Condephaat, 1985.



**Figura 21.** Ruínas da Igreja de São João Batista do Abarebebê: antigo batistério.

**Figura 22.** Pia bastimal do Abarebebê, século XVI, pedra esculpida, 47 x 80 x 287 cm. Acervo do Museu Paulista-USP. In: TIRAPELI, Percival. *Arte Sacra: gênese da fé no novo mundo: coleção arte no acervo dos palácios de São Paulo*, 2007, pág. 33.



**Figura 23.** Cruzeiro que pertenceu à primeira capela da Ilha de Santo Amaro, atual Guarujá-SP, (1542), pedra lavrada, 150 cm, Museu Paulista-USP.

**Figura 24.** Pedra do frontão da segunda igreja de São Vicente-SP, (1559), 200 cm, Museu de Arte Sacra de São Paulo-SP. In: TIRAPELI, Percival. *Arte Sacra: gênese da fé no novo mundo: coleção arte no acervo dos palácios de São Paulo*, 2007, pág. 34 e 35.



### 1.3 Mestre de Angra dos Reis – Um Artista Revelado: Imagens e Relicários no Litoral Norte do Rio de Janeiro ao Sul de São Paulo e Planalto

#### 1.3.1 Arte Sacra, Conversão e Síntese

O grande historiador do universo colonial paulista, Affonso de Escragnolle 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 menos inferior que as demais possessões que surgiam na costa brasileira constantemente saqueada por corsários; seguindo para o sul as palhoças de Itanhaém nascente e Cananéia era 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 Bertioga protegia a barra. No lagamar santista vegetavam os europeus temerosos pelas 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 guaianazes, a quem dominara e escravizara, amasiado com as filhas dos principais caciques. Capturava os silvícolas inimigos e os expedia ao seu sócio Antonio Rodrigues, estabelecido na costa pelo porto de Tumiaru.

Assim se resumiam os estabelecimentos portugueses nas pioneiras terras vicentinas em meados de 1550.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> TAUNAY, Affonso de Escragnolle. *São Paulo nos primeiros anos: ensaio de reconstituição social; São Paulo no século XVI: história da vila piratiningana*. São Paulo: 1ª edição: 1920-1921. Supervisão de texto: Paula Porta. São Paulo: Paz e Terra, 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<sup>12</sup>, carmelitas<sup>13</sup>, 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<sup>14</sup>, em visitas constantes pelas aldeias, inicia a conversão dos índios.

Temerosos com as invasões de corsários, os portugueses procuravam evitar a ocupação do território no interior do continente, como nos realça as palavras do historiador Sergio Buarque de Holanda:

---

<sup>12</sup> Em 1549 com a nomeação do primeiro governador-geral do Brasil, Tomé de Sousa, desembarca um pioneiro grupo de jesuítas liderados por 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 insipiente, mais que uns quarenta ou cinqüenta 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 onde entrou para 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 irá participar 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 tornará 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 09 de junho de 1597 em Reritiba, atual Cidade de Anchieta-ES. Segundo os cronistas da época, mais de três mil índios acompanharam o cortejo pelos 90 quilômetros que separam esta aldeia de Vitória-ES, local onde foi sepultado.

<sup>13</sup> Os carmelitas chegaram no Brasil em 1580, os beneditinos em 1581 e franciscanos em 1584.

<sup>14</sup> 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 segundo leis da natureza e afastados da religião. Ao mesmo tempo em que o célebre religioso procurava dar as primeiras assistências àqueles cristãos, freqüentava 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 (Cf. DEUS, in: TAUNAY p. 213). Este 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. (Cf. ABREU, in: TAUNAY p. 213).

[...] esses criaram todas as dificuldades às entradas terra adentro, receosos de que com isso se despovoasse a marinha. A influência dessa colonização litorânea, que praticavam, de preferência, os portugueses, ainda persiste até nossos dias. Quando hoje se fala em "interior", pensa-se, como no século XVI, em região escassamente povoada e apenas atingida pela cultura urbana. (HOLANDA, 1936, p. 100 e 101).

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 um exclusivo personagem: João Ramalho. Talvez náufrago 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 recomendações de Tomé de Sousa em reunir a população cada vez mais esparsa no sertão, contribui na 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. Chefou por longos anos uma política militar e comercial originada de sua parentela aliada, controlando negócios e casamentos, definindo, 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. [...] O primeiro e principal desses núcleos é o paulista, assentado muito precocemente na costa, talvez até antes da chegada de Cabral. Centrava-se ao redor de João Ramalho e de seu companheiro Antônio Rodrigues. O povo do Ramalho, fundador da paulistanidade, teve vários visitantes que o retrataram. O aventureiro alemão Ulrich Schmidel, que visitou Santo André, povoação de João Ramalho em 1553, disse que se sentia mais seguro numa aldeia de índios do que ali, naquele covil de bandidos. Informa ainda que Ramalho era capaz de levantar 5 mil índios de guerra, enquanto todo o governo português não conseguiria 2 mil. Sobre o próprio João Ramalho, o governador Tomé de Sousa, cheio de admiração, diz em carta ao Rei, de 1553: "[...] 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 in Cortesão 1956:271). (RIBEIRO: 1995 p. 72 e 74).

Os velhos cronistas deste 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 seu livro *São Paulo nos Tempos de Anchieta*, pensamentos transcritos por Taunay:

A liberdade sem limites, o clima ardente do Brasil tinham efeitos dissolventes sobre o moral como para o físico europeu. Cedo, o trabalho mais pesado das lavouras, o trato ingrato dos canaviais foi entregue ao braço escravo, como de há muito, nas feitorias, a exploração das matas para o lenho das tinturarias. Os homens tornavam-se arrogantes, atrevidos, apelando para as armas ao menor pretexto, maledicentes, dados à lascívia, ciumentos e não poucos tentando contra a vida das suas próprias mulheres. As escravas índias, formosas na sua tez morena, davam lugar a amidadas tempestades domésticas. Os costumes dissolutos não toleravam compostura nem 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, In: TAUNAY, 1920, p. 209 e 210).

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 consigo o mesmo entusiasmo inicial de seus concorrentes protestantes: com a palavra converter nativos, reformar hábitos. Treinados no 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 entrava em conflito direto 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 inicianos, 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, Dr. 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 inicianos se flagelarem 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. Esta relação centralizada e superior demonstrou a liberdade dos soldados de Jesus no trato com a hierarquia episcopal, como nos enfatiza o historiador Jorge Caldeira:

Antes de o governo saber o que acontecia, o bispo Sardinha foi repreendido por Roma, que reclamou a Lisboa, que por sua vez o chamou para prestar satisfações – que só não prestou porque acabou devidamente jantado pelos índios, quando viajava para tratar do assunto. Foi um processo rápido para os padrões da época, mas lento demais para a paciência do superior brasileiro, Manuel da Nóbrega. Enquanto as cartas atravessavam oceanos e burocracias, ele resolveu simplesmente deixar Salvador de lado e continuar seu trabalho de conversão em outro lugar. (CALDEIRA, 2006, p. 140).

A partir de 1553 as ações de Manuel da Nóbrega são transferidas da Bahia para São Vicente. Nestas terras, desde 1549 a obra missionária avançava por meio de Leonardo Nunes, catequista dinâmico, colhia grandes frutos junto aos nativos desde o litoral de Peruíbe à Piratininga. Na primeira excursão de Nóbrega ao planalto paulista, serviu de guia o filho primogênito de João Ramalho. Porém, esta breve permanência não agradou o líder religioso, uma vez que o arraial se constituía 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. Em comentários a esta questão, Caldeira descreve alguns pensamentos do mestre catequista:

“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, In: CALDEIRA, 2006, p.144).

O que preside a condenação moral não é tanto o viver ao modo dos índios, mas antes o comportamento que estorvava a “gentilidade que temos” – ou seja, o processo de conversão dos índios. Que os índios tivessem maus costumes, se entende: era parte de sua inocência. Já os europeus que se comportam como índios prejudicavam mais seriamente a obra de fazer nativos viverem segundo as leis da razão. (CALDEIRA, 2006, p.146).

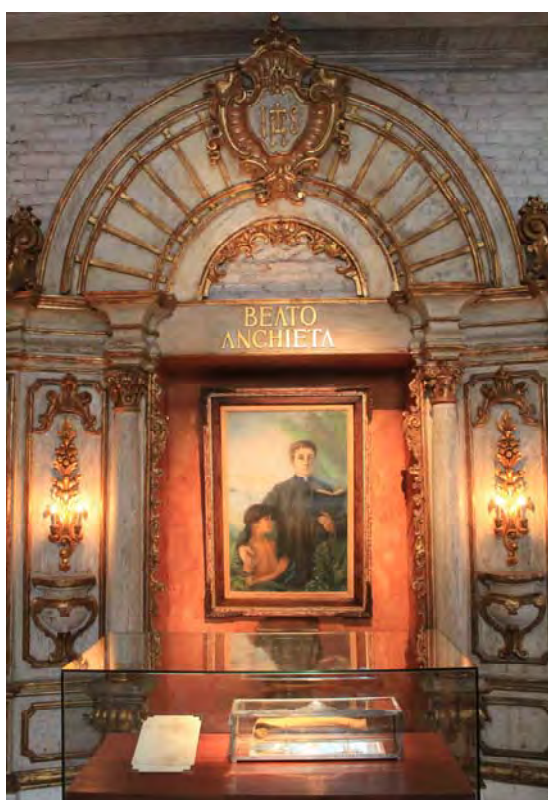
Nos projetos iniciais dos jesuítas, liderados pelo grande missionário Manuel da Nóbrega, eleito por Inácio de Loyola primeiro provincial da ordem no Brasil em 03 de julho de 1553, constavam ações audaciosas, como exemplo, alcançarem as terras do Paraguai no intuito de catequizar os índios carijós. Só não foi pregar entre os nativos de Assunção porque 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.<sup>15</sup> 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: de leitura, escrita e aprendizado de ofícios, com carpintaria, escultura ou música; e catequese: 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; 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

---

<sup>15</sup> CALDEIRA, Jorge. *O banqueiro do sertão: v.1. Mulheres no Caminho da Prata*. São Paulo: Mameluco, 2006, p. 143.



**Figura 25.** Fachada do Pátio do Colégio, templo erguido sob as fundações da igreja original desabada em fins do século XIX.

**Figura 26.** Relíquia dos ossos do Beato José de Anchieta. Museu Anchieta, São Paulo-SP.

**Figura 27.** Monumento em homenagem ao catequista Anchieta. Museu Anchieta, São Paulo-SP. Fotos Rafael Schunk (2011).

seria elevada à vila e em 1711 à cidade.<sup>16</sup> 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<sup>17</sup>: Tibiriçá, conhecido como o guerreiro dos olhos encovados e do velho Caiubi<sup>18</sup>, 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 um aparato visual para tornar palatável a presença dos padres entre os índios. No entendimento de Jorge Caldeira:

José de Anchieta foi ainda o responsável por todo um conjunto de manifestações religiosas construídas sobre a cultura tupi, que reforçavam o cardápio das ofertas de conversão sem necessidade de repúdio de toda a cultura original. Aprendeu rapidamente a língua, e adotou o método de Pero Correia de pregar durante a noite, combatendo diretamente as mensagens divinas enviadas aos pajés. Percebendo a importância das reuniões rituais do grupo, desenvolveu a forma dos autos – representação teatral ritualizada, misto de oração, procissão, dança, teatro e comentário de costumes – que conheceu grande sucesso entre os moradores dos aldeamentos. Observador atento, foi também o primeiro a dominar a língua a ponto de escrever uma gramática tupi; com ela, o aprendizado da língua pelos missionários deixou de depender apenas da experiência prática, o que tornou possível multiplicar o número de formados para o trabalho. (CALDEIRA, 2006, p. 165).

Ao redor do colégio formaram-se várias freguesias e aldeamentos, sociedade mameluca<sup>19</sup> e apartada do mundo litorâneo. Sergio Buarque de

---

<sup>16</sup> Embora existam indícios da presença jesuítica em tempos anteriores à fundação de Piratininga, a exemplo do batismo de vários indígenas pelo Pe. 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 primitiva igreja e colégio ficou a cargo do erudito Pe. Afonso Brás (1524-1610), notório taiepeiro, auxiliado pelos membros da Companhia de Jesus e mão-de-obra guaianás. A inauguração solene é realizada em 01 de novembro de 1556. Precursor da arquitetura brasileira, este religioso foi responsável pelos primeiros edifícios em taipa de São Vicente, São Paulo e Rio de Janeiro, local onde faleceu. Cf. MORAES, Geraldo Dutra de. *A igreja e o Colégio dos Jesuítas de São Paulo*. São Paulo: Prefeitura Municipal de São Paulo, 1979, p. 15, 21 e 24.

<sup>17</sup> Caciques.

<sup>18</sup> Os dois líderes guaianazes Tibiriçá e Caiubi (chamado por Nóbrega como 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.

<sup>19</sup> 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 (e sua variação assimilada: mamaluco), carijó, caboclo, de cor acobreada e cabelos lisos, caipira, caburé, tapuio.



Holanda destaca este importante período para o país:

No planalto de Piratininga nasce em verdade um momento novo de nossa história nacional. Ali, pela primeira vez, a inércia difusa da população colonial adquire forma própria e encontra voz articulada. A expansão dos *pioneers* paulistas não tinha suas raízes do outro lado do oceano, podia dispensar o estímulo da metrópole e fazia-se frequentemente contra a vontade e contra os interesses imediatos desta. Mas ainda esses audaciosos caçadores de índios, farejadores e exploradores de riqueza, foram, antes do mais, puros aventureiros – só quando as circunstâncias o forçavam é que se faziam colonos. Acabadas as expedições, quando não acabavam mal, tornavam eles geralmente à sua vila e aos seus sítios da roça. E assim, antes do descobrimento das minas, não realizavam obra colonizadora, salvo esporadicamente. (HOLANDA, 1936, p. 102).

Enquanto no planalto, exploradores avançavam sertão adentro, o litoral paulista e fluminense tornava-se cenário de conflitos sociais no decorrer da segunda metade do século XVI. Região geograficamente 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, intermediados pelos jesuítas Anchieta e Nóbrega.<sup>20</sup> José de Anchieta, enquanto esteve como refém entre os índios do Litoral Norte de São Paulo, escreveu seu famoso poema dedicado a Virgem, nas areias de Iperoig, em Ubatuba, representando um dos primórdios da literatura brasileira.<sup>21</sup>

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 costuma rezar na ermida do morro Vaporá aos pés da histórica imagem elaborada por João

---

<sup>20</sup> Por volta de 1555, a região da baía de Guanabara é 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 eminente risco de escravidão estimularam a união das tribos entre Bertioga a 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, selou um tratado de paz nas aldeias, apenas com a vitória portuguesa de 1567, subjogando os tamoios e expulsando os invasores iniciam 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.

<sup>21</sup> 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). Quando retornou para o Colégio de São Vicente, o mais rápido tratou de transcrevê-lo para o papel, contendo ao todo 4.172 versos em latim, rabiscados na praia e decorados um a um.

Gonçalo Fernandes, Nossa Senhora do Amparo, ficando conhecida como A Virgem de Anchieta<sup>22</sup>. Passou toda a quaresma de 1563 em Itanhaém entre as orações diante deste ícone e abraçando-se aos caciques das tribos da região. Esta vila era um de seus locais prediletos, segundo cartas do autor.

Se por um lado os jesuítas foram precursores na conversão do gentio na costa, o que resistiu de mais significativo na arte sacra dos primeiros tempos ficou em posse dos beneditinos e franciscanos nos mosteiros e conventos ao redor da Bahia 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 na transição do século XVI - XVII. As imagens, altares e ritos foram fundamentais no processo de aprendizado religioso, compondo didaticamente o grande teatro sacro da comunhão. No decorrer deste caminho a participação dos artistas monásticos foi fundamental.

As oficinas franciscanas marcarão as paisagens litorâneas dos Estados da Bahia a Paraíba e, sobretudo, na região de Cabo Frio e Angra dos Reis-RJ até os confins do litoral e planalto paulista, padronizando elementos de arquitetura e talha, onde se destacaram os claustros voltados a espaços internos privilegiando o convívio social. Os tradicionais adros e cruzeiros fronteiros às igrejas seguem 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 decorrer do século XVII (São Sebastião, Santos, Itanhaém, São Paulo e Taubaté). Foram os capuchos responsáveis pela introdução do culto à Virgem Conceição e popularização de certos santos como São Francisco de Assis, Santo Antonio 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

---

<sup>22</sup> Cf. VIOTTI, Padre Hélio Abranches. *José de Anchieta*. São Paulo: Raízes Artes Gráficas Ltda. Fundação Emilio Odebrecht/Sociedade Brasileira de Educação, 1986, p. 109.

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 Bento<sup>23</sup> que alcançou maior visibilidade entre o povo, deixando as melhores cotas de modelos utilizados posteriormente por santeiros populares no abastecimento das crescentes demandas de imagens destinadas a oratórios domésticos e capelas rurais. Enquanto os 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 mosteiros, dedicando-se, entre muitas atividades, à música e artes plásticas.

Sobressaíram à produção de dois grandes artistas-religiosos resgatados

---

<sup>23</sup> 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 durante três anos em uma gruta. Posteriormente decidiu praticar o cristianismo em comunidade, fundando na cidade italiana de Monte Cassino um mosteiro por volta de 529, o primeiro da sua ordem no mundo. Neste local realizou milagres, praticou o exorcismo e fez profecias, inclusive da sua morte, ocorrida em 547. Os ensinamentos que deixou são propagados com extrema rapidez na Itália e nas Gallias, principalmente levados 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 das Horas, onde se reza sete vezes ao dia e o canto é considerado um dos principais veículos de comunicação entre a religião cristã e oração comum, tornando os mosteiros desta ordem conhecidos pela liturgia celebrada. A utilização do Canto Gregoriano foi um processo que tem suas raízes nos cânticos empregados pelos antigos judeus e sua base foi formada entre os séculos I ao VI, alcançando o auge entre as centúrias VII e VIII e decadência durante os séculos IX ao XI. A origem do nome provém do papa Gregório Magno (540-604) e que organizou codificando 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 desejo 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 utilitários, moringas, potes, vasos e imagens em terracota para o culto coletivo.

pelo importante historiador e monge beneditino Dom Clemente Maria da Silva-Nigra: os mestres Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661) e seu discípulo Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661), fundamentais no processo de construção da arte brasileira e que aprofundaremos os estudos mais adiante.

### **1.3.2 Imagens e Relicários na Bahia 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 européia convém salientar as conquistas portuguesas nos territórios orientais, pois foram decisivas na produção estética colonial brasileira. A região Nordeste do Brasil, principalmente o Recôncavo Bahiano encontrava-se na confluência de rotas entre a Europa, África e Ásia. Embora servindo como pouso sazonal ou esporádico, esta 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 Bijapur. 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 nesta cidade em 1542, influenciando decisivamente os padrões artísticos e arquitetônicos. Este 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. Nestes locais afastados da corte, os ibéricos nunca exerceram uma plena soberania e sua presença foi pontuada por ambigüidades políticas e incidentes diplomáticos. Porém, em apenas um século de relações marítimo-comerciais com os japoneses originou um dos fenômenos artísticos mais refinados e duradouros das tradições luso-asiáticas: a arte *namban*.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> 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

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 *uruxi* ou laca) e ornamentação híbrida zoofitomórfica. 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.

Neste 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 quotidiano resultou num hibridismo que surpreendia os viajantes ocidentais recém-chegados. A alimentação, o vestuário, o cerimonial, a forma de habitar o espaço e os objetos de que se rodeavam, espelhavam novos hábitos nascidos do contato com outros ambientes naturais e civilizacionais. (CURVELO, 2006, p. 2).

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. Neste 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.<sup>25</sup>

Aspecto representativo desta política de adaptação foi a edificação das

---

bárbaros do sul era o termo com que 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 evangelização, passando a destacar os vestuários, costumes e populações locais ornamentados 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 européia, estabelecida ou não no arquipélago, mas interessada nos exotismos da terra. Um dos maiores acervos de arte *namban*, principalmente biombos retratando relações comerciais entre portugueses e nipônicos está preservado no Museu da Cidade de Kobe, Japão e no Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa.

<sup>25</sup> Cf. LAURES, In: CURVELO, 2006, p. 5.

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, Natividade, Virgem com o Menino Jesus nos braços, Nossa Senhora da Graça, o Triunfo da Glória e 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 em que os japoneses acreditavam ter vindo de Portugal.<sup>26</sup>

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 os anos 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. A partir de 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 Gesú em Roma; raros modelos remanescentes, mas que nos permitem vislumbrar os padrões pictóricos ensinados no seminário japonês.

Os portugueses aportam 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, autorizam 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

---

<sup>26</sup> Cf. BOURDON, In: CURVELO, 2006, p. 6.

que os portugueses estabeleceram-se na região sem 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 deste 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 à Cantão, principalmente no Delta do Rio das Pérolas. Independente das versões, esta área nasce como o primeiro entreposto comercial, cultural e religioso entre a Europa e 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 a 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 ergueu um dos maiores conjuntos arquitetônicos de influência européia 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 e que foram unidas por um aterro conhecido pelo nome de Cotai. No continente encontra-se o distrito histórico, onde se localiza 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. Este porto era base estratégica para 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 arruinada restaram as escadarias e o frontispício em granito, contendo colunatas em cinco níveis relacionados aos passos da divina ascensão. A decoração da fachada exhibe uma síntese harmônica de influências européias 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 recebe a maioria dos religiosos em exílio, detendo uma expressiva comunidade

japonesa e abrigando inclusive o pintor italiano Giovanni Niccolò, que morreu nesta 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, este 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.<sup>27</sup>

Em um mundo dinâmico apesar das longas distâncias que separavam Goa, Macau, Manila ou Nagasaki de cidades como Lisboa, Sevilha, Madrid ou Roma, idéias, pessoas e objetos cruzaram o planeta. A partir de 1570 um grande navio negro chamado Amacao ligava a Cidade de Macau ao porto do Japão, preferencialmente aportando em Nagasaki, situando-se nos limites desta geografia peculiar. A nau representava um cadinho deste universo, transportando bens de vários continentes e uma tripulação multirracial; do europeu, africano, chinês, gujarate ou malaio, este último utilizado muitas vezes como intérprete:

A viagem padrão de Lisboa a Nagasaki demorava entre dois anos a dois anos e meio. Saindo-se do estuário do Tejo em março ou abril, partia-se da Índia em direção à China passado um ano, chegando-se a Macau ao fim de quatro meses. Depois de dez a onze meses de espera, devido à feira sazonal de Cantão, onde se adquiria a tão cobiçada seda chinesa, iniciava-se finalmente o trajeto em direção ao Japão. No sentido Nagasaki-Lisboa, a viagem poderia demorar apenas 22 a 23 meses quando os viajantes saíam do porto japonês em outubro ou novembro, o que lhes permitia embarcar em janeiro em Macau e um ano depois rumar da Índia para Portugal, onde chegariam no final do verão seguinte. Assim, o despacho da correspondência em Roma das cartas provenientes do Japão e respectivas respostas por via da Índia portuguesa demorava, em média, de cinco a seis anos. (CURVELO, 2006, p. 2).

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 (Filipinas) – Pacífico – Nova Espanha (América) – Atlântico – Sevilha (Espanha) 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

---

<sup>27</sup> Cf. CURVELO, 2006, p. 7.



sob influência do Padroado Português no Oriente, a exemplo da impossibilidade das Filipinas realizarem comércio com o Japão e a China, estes missionários, porém, não deixaram de utilizar o canal espanhol para comunicação e fomento de idéias entre os dois impérios da Península Ibérica.<sup>28</sup> Dessa forma, o fatídico martírio dos missionários de Nagasaki ocorrido em 05 de fevereiro de 1597 ficou conhecido em Sevilha a junho de 1598.<sup>29</sup>

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 a 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 circulavam 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: “[...] *biouos al olio y dorados, finos y bien guarnecidos.*” (MORGA, In: 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 em seda, papéis coloridos, mobiliários penetraram nas antigas terras Astecas e Maias de pré-existências 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

---

<sup>28</sup> Cf. COSTA, In: CURVELO, 2006, p. 8.

<sup>29</sup> Idem, ibidem, 2006, p. 8.

que alcançaram uma autonomia original. Exemplos dessa associação foram trazidos à tona por um pesquisador chamado Toussaint: 20 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 nestes 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 *uruxi* 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.<sup>30</sup>

Nesta confluência de rivalidades entre potências inimigas, monopólios, ordens religiosas e interesses particulares vão aparecendo novos exploradores nas águas do Índico e Mar da China: mercadores holandeses e ingleses, fundando as famosas “Companhias de Comércio”, com destaque para a VOC (*Verenigde Oost Indische Compagnie* – Companhia das Índias Orientais) e que comercializavam, dentre tantos artefatos, as famosas porcelanas esmaltadas, contendo motivos iconográficos, zoomórficos e fitomórficos disputados em todo 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 artístico que aqui cabe pressupõe, em território do Vice-reinado da Nova Espanha, não apenas a existência de objetos estudados no âmbito do espaço de influência e ação portuguesa – de que o *namban* merece especial destaque –, mas a sua continuidade em território mexicano. E é nesta capacidade de re-trabalhar e re-inventar por via da transposição e adaptação para peças do quotidiano 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,

---

<sup>30</sup> Cf. CURVELO, 2006, p. 11.

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*, a historiadora aproxima caminhos e sociedades tão distintas, mas que se entrelaçaram no processo de colonização, elevados à condição de duas grandes capitais do império ultramar português:

Quando, em meados do século XVI, Manuel da Nóbrega se referiu às comunidades indígenas residentes na Baía-de-Todos-os-Santos como sendo muito pobres, estava salientando as condições materiais em que eles viviam. O mesmo jesuíta acrescentaria, mais tarde, que os conceitos de riqueza e de pobreza não eram adequados para descrever os índios brasileiros, pois suas comunidades eram organizadas por um sistema no qual não existia a propriedade privada e no qual, de alguma forma, os bens deveriam ser partilhados por todos os seus membros. Ao constatar esse fato, Nóbrega também traçou a diferença entre a organização social ibérica que lhe era bem familiar e a dos índios brasileiros. Daí não ser surpresa o sentimento de admiração que pauta a sua descrição, pois ele resulta, sobretudo, da *diferença* e da *estranheza* diante de uma situação desconhecida e inesperada. Num certo sentido, 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 a Índia, em particular, até a Cidade de Velha Goa:

Embora a constatação da *diferença* tenha sido similar, o sentimento de estranheza raramente foi mencionado. Ao contrário, a sociedade indiana foi imediatamente apresentada como uma sociedade altamente hierarquizada, mais ainda do que as sociedades portuguesa e espanhola eram nessa época. Nela, os mais pobres eram freqüentemente humilhados pelos mais poderosos, atitude que, pelo menos num primeiro momento, em muito escandalizou os sócios da Companhia de Jesus e, o mais famoso dentre eles, S. Francisco Xavier. Mas não só os religiosos se escandalizaram com algumas das experiências que tiveram naqueles lugares. Figuras leigas, como o erudito e freqüentemente clérigo Diogo do Couto, registraram comentários como este: “*não sei que tem a Índia, e debaixo de que planeta está, que assi muda os pensamentos e desejos bons, que é pasmár*”. (XAVIER, 2002, p. 5 e 6).

Conquistando diferentes territórios e abraçando-os debaixo de uma mesma coroa, os portugueses acabaram aproximando lugares tão distintos e distantes

entre si, separados por léguas de oceanos e civilizações, mas que participaram de forma decisiva na construção do panorama cultural brasileiro; contatos, embora marcados por conflitos de ordem moral, religiosa ou econômica, como nos realçam as considerações de Ângela Maria:

Ambas as atitudes são típicas do espectro de reações que caracterizaram os encontros e desencontros entre os portugueses e as populações brasileiras e indianas ou, para ser mais precisa, e as populações “baianas” e “goesas” – e coloco entre aspas as duas designações porque, nessa época, antes da dominação portuguesa, dificilmente se poderia falar de uma identidade baiana ou de uma identidade goesa. Elas resultam, precisamente, dessa experiência de dominação, na qual não só estiveram envolvidas as populações residentes nesses lugares – posteriormente designados por Bahia e Goa – e os portugueses, mas também toda uma série de outras populações européias, sobretudo ibérica; para não falar, é claro, dos enormes contingentes de escravos. Se quisermos deixar de lado as imprecisões, será preciso mencionar, também, que Manuel da Nóbrega (1517-1570) era proveniente de nação portuguesa, enquanto que Francisco Xavier (1506-1552), o apóstolo das Índias, era de nação basca; assim como tantos outros viajantes bem conhecidos que, de algum modo, na memória coletiva, acabaram por ser *lusitanizados*. (XAVIER, 2002, p. 6).

Personagens tão familiares para nós brasileiros como Martim Afonso de Souza (1500-1564) ou o bispo Dr. 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 esta época tornou-se discípulo do célebre humanista e matemático Pedro Nunes, aprendendo a geografia, matemática, cosmografia e a arte de navegar. Após a morte do rei D. Manuel, o *Venturoso*, acompanha a rainha D. Leonor à Castela, local onde conhece D. Ana Pimentel casando-se. De Castela acompanha à entrada na França do imperador Carlos V. Em 1524 escolta D. Catarina da Áustria quando 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 Souza avança até a Bahia de Todos os Santos, encontrando Diogo Álvares, conhecido como o *Caramuru*, náufrago português estabelecido na região desde 1509, casado com uma índia tupinambá 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, Souza 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 trinta 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, futuro “Apóstolo das Índias”. Martim Afonso permanece neste 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 freqüência por não ter sido verdadeiramente recompensado (“pago”) pelos quarenta anos de serviços prestados ao reino, tristeza descrita em suas memórias autobiográficas.

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 freqüentou, 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 freqüentara o mesmo colégio. Neste 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 domínios ultramarinos. Era também irmão do teólogo Álvaro Gomes, professor da Universidade de Coimbra, escritor que pesquisava as heresias medievais e modernas, responsável em 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 será 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, dos desentendimentos com o governador Garcia de Sá e desilusões que encontrara frente à 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 catequética parecia superficial diante do poder que os brâmanes exerciam na região. Retornou desiludido ao reino, mas sem deixar saudades. Na corte de Lisboa participa 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 solicita 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” nos quais os inicianos tratavam os indígenas e criticando até os comportamentos sexuais do “fogososo” 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 foi integrado ao clã indígena produzindo longa descendência, a tripulação teve um destino insólito, tornando-se alimento antropofágico nos rituais realizados pelos membros daquela tribo. De acordo com as notícias de um raro sobrevivente refugiado posteriormente em Salvador, o bispo Dr. Fernandes Sardinha conheceu a morte em 15 de julho daquele ano.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Cf. XAVIER, 2002, p. 15.

Estes 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 *Historia da Terra de Santa Cruz*, em uma primeira tentativa de interpretação do Brasil diria:

“As povoações destes Indios, sam aldeas: cada uma delas tem sete oito casas, as quaes sam muy compridas, feitas à maneira de cordoarias ou terracenas, fabricadas somente de madeira, e cubertas com palma ou com outras hervas do mato semelhantes”. (GÂNDAVO, In: 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 ou 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, In: XAVIER, 2002, p. 20).

A situação geográfica e social destes dois territórios irá mudar substancialmente antes e 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 e que resultou em uma complexa hierarquização da cultura baiana, agregando em seu contexto, índios, portugueses, mamelucos 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 européia, reestruturando-a nos 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 1520-30 com a capitalização do imenso Estado da Índia, abrangendo regiões distintas como Ormuz, Malaca e feitorias nas bandas orientais da costa africana. Este 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 símbolo da vitória portuguesa, e sobre eles ergueu-se a nova *urbe*. Neste processo colonial, a síntese de culturas também foi uma realidade. A fundação de Salvador ocorreu de maneira similar no final da década seguinte.

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

Ambas as cidades centralizaram funções políticas, administrativas, militares, judiciais, religiosas e econômicas com respeito a um vasto espaço que, a oriente do reino de Portugal, se configurava como o Estado Português da Índia e que, a ocidente, era conhecido como o Governo do Brasil. O exercício destas funções requereu, naturalmente, a construção dos edifícios correspondentes: o palácio do governo, os tribunais, as fortalezas e os armazéns de mantimentos. Não surpreende, por conseguinte, que, tanto Goa como a Bahia tenham albergado edifícios e funções bem familiares àquelas que caracterizavam qualquer cidade portuguesa da época: um edifício para a câmara municipal, uma sé catedral, uma igreja da misericórdia, edifícios adjacentes para a administração da confraria, igrejas para os diversos institutos religiosos que lá se estabeleciam (sobretudo franciscanos e jesuítas), conventos destes mesmos institutos, um hospital central, administrado pela Misericórdia e outros hospitais menores, um armazém, um arsenal e uma fortificação. É certo que as idades destes edifícios são diferentes – na cidade de Goa grande parte deles seria construída durante a segunda metade do século XVI e, quando muito, durante a primeira metade do século XVII, enquanto que, para a Bahia, é o período subsequente que assiste às grandes campanhas de construção. (XAVIER, 2002, p. 24 e 25).

A pesquisadora Ângela M. B. 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:

Parece oportuno atentar, por um instante, nas definições que “Goa” e “Bahia” apresentam nos volumes I e II do *Vocabulário Portuguez* do padre Rafael Bluteau, das primeiras décadas do século XVIII, para depois regressar à fundação cristã e portuguesa das cidades que ficaram conhecidas por estes nomes: “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 EIRey D. João 3) foi Thomé de Sousa; & para alumiar a cegueira do Gentio, mandou EIRey 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 agradecimento de se ver livre do anufragio 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 Península 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 grãde 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, erigiu esta cidade em Arcebispado.” (BLUTEAU, In: XAVIER, 2002, p. 16 e 17).

Embora as descrições estejam situadas no começo do século XVIII, Bluteau salienta a importância geográfica, política e religiosa alcançadas por estas duas cidades, seus conquistadores e missionários, tensão entre história e memória. Por esta 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 é ainda definida como Metrópole do Brasil, título que também estaria prestes a perder para a Cidade do Rio de Janeiro. Embora tanto Goa quanto Bahia, do ponto de vista europeu, situavam-se na periferia do mundo político e perderam gradativamente suas posições estratégicas para outras regiões, foram cidades de arcebispados, importantes centros de uma vasta região missionária nos séculos XVI-XVII, experimentações sócio-culturais que acabariam aproximando realidades tão díspares e influenciando o seu entorno, suas artes e religiosidade.

Em apenas dois séculos estes territórios se converteriam em espaços similares na monumentalidade arquitetônica e dinâmica cultural, mas no final do século XVIII a Cidade de Goa seria abandonada, arruinando-se para se tornar

gradativamente uma cidade-museu ou “fantasma” como alguns no passado a mencionaram; enquanto isso Salvador cresce, multiplica-se, conservando um aspecto metropolitano, embora mantendo a aparência de um Brasil de outrora. Em 1954, o jornalista francês Jacques Rémy visitou o território goês publicando 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, as ruínas monumentais, os conventos e templos que resistiram ao tempo<sup>32</sup>: 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<sup>33</sup>, a Sé Catedral de Santa Catarina<sup>34</sup>, 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, como nos encerram os conceitos de Ângela Xavier:

Mas, para além disso, a presença de jesuítas e franciscanos em ambos os lugares também marcou a paisagem urbana e cultural, ao insistirem em determinadas práticas e comportamentos. Aos poucos, estas primeiras ligações iriam ser complementadas por outras. 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

---

<sup>32</sup> 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 a 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.

<sup>33</sup> 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 montado no local por Placido Francesco Ramponi, artista enviado especialmente à Goa em 1698 para este objetivo); oferta patrocinada pelo Grão-Duque da Toscana, Cosimo III, membro da família Médici.

<sup>34</sup> 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.

articulações e divergências, a verdade é que os destinos destes lugares estiveram sempre entrelaçados – e uma saborosa prova disso é a presença do sarapatel, uma variação em torno às tradicionais papas de sarrabulho, em ambos os lugares. (XAVIER, 2002, p. 26 e 27).



**Figura 28.** Mapa da Ilha de Velha Goa, Índia. Capital do Império Português no Oriente. In: XAVIER, Ângela Maria Barreto. *Goa e Bahia – Novos olhares sobre dois velhos lugares*. São Paulo: Editora Segmento, 2002, p. 18.



**Figura 29.** “S. Salvador. Baya de todos los Santos”, Brasil. Capital do Império Português na América. Estampa do Reys-boeck. ca. 1624, pág. 309. In: REIS, Nestor Goulart. *Imagens de Vilas e Cidades do Brasil Colonial*, 2000, p. 19.





**Figura 30.** Postais antigos de Goa: Sé Catedral de Goa (Basilica de Santa Catarina) construída em 1523, (Velha cidade).

**Figura 31.** Postais antigos de Goa: Ruínas do Colégio de São Paulo (Velha cidade).



**Figura 32.** Postais antigos de Goa: Convento de São Caetano erguido em 1655, (Velha cidade).

**Figura 33.** Postais antigos de Goa: Igreja de Nossa Senhora do Monte, (Velha cidade).



**Figura 34.** Postais antigos de Goa: Pelourinho da Inquisição (Velha cidade).  
Disponível em: <http://sites.google.com/site/janunes1956/home/goa-damao-e-diu>.



**Figura 35.** Postais antigos de Goa: Fachada da Basílica do Bom Jesus de Goa (Velha cidade).

**Figura 36.** Postais antigos de Goa: Interior da Basílica do Bom Jesus de Goa com imagem de Santo Inácio de Loyola (Velha cidade).



**Figura 37.** Postais antigos de Goa: Ruínas do Convento de Santo Agostinho construído em 1572 (Velha cidade).

**Figura 38.** Postais antigos de Goa: Ruínas do Convento de Nossa Senhora do Carmo (Velha cidade).

Disponível em: <http://sites.google.com/site/janunes1956/home/goa-damao-e-diu>.





**Figura 39.** Salvador-BA: Terreiro de Jesus.

**Figura 40.** Salvador-BA: Igreja de São Francisco de Assis, século XVIII.

**Figura 41.** Salvador-BA: Largo do Pelourinho – Centro Histórico.

Fotos Rafael Schunk (2010).

É imprescindível destacarmos a participação de Salvador, nosso primeiro núcleo político e urbano, no processo de construção da arte brasileira e sua diversidade cultural nascida do encontro com o universo europeu, americano, afro e asiático.

Especialmente nos séculos XVI e XVII a matriz lusa alicerçada na sacralidade barroca encontra a estética dos deuses indianos, somando-se as 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.

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 serão assimiladas na Bahia especialmente na obra de um mestre estatuário, Frei Agostinho da Piedade, e que irá se tornar 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 este grande mestre na região da Bahia 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 nas influências da sua formação peninsular reflexos derradeiros da renascença. Em um segundo grupo de imagens se observa uma passagem gradual para a temática consagrada em grandes ícones retabulares, levemente tocados por movimentos e gestos contidos, a exemplos do *São Bento* abacial e a 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 a igreja do Montesserrate em Salvador e o *Menino Jesus de Olinda*:

Do ponto de vista histórico, a obra deste artista beneditino releva-se por ser a primeira manifestação de arte superior que se fez nas terras do Brasil, e com a *terra brasileira*. Distingue-se, igualmente, por parecer a iniciação da imaginária baiana que durante três séculos se manteve como motivação estética dominante desta região. (NIGRA, 1971, p. 11).

O grande Agostinho da Piedade deixou numerosos seguidores e que mantiveram vivificados, por gerações, os seus conhecimentos no trato da argila, ocagem, estilização, cozimento e policromia. Entre as 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, despontando tendências maneiristas e influências orientais provenientes da carreira das Índias e que esporadicamente desembarcavam na Bahia:

1º) a série de bustos relicários guardados no santuário abacial, marcados por uma influência renascentista-oriental, inspirados em protótipos do mosteiro português de Alcobaça (Portugal), famosa pelos seus modeladores de argila, região onde supostamente teria estudado;

2º) as imagens de corpo inteiro caracterizadas por um panejamento sóbrio e regularidade das linhas ainda influenciadas pela arte européia;



3º) período de maior liberdade estética onde desponta a imagem de *São Pedro Arrependido*, uma de suas obras mais importantes, manifestando criatividade e soluções pessoais.

A maioria destas 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, Carlos A. C. Lemos extrai a seguinte explicação:

Frei Agostinho da Piedade era um clássico erudito, um renascentista, talvez um maneirista ainda contido, sem demonstrações maiores de índole barroca. 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. Algumas de suas imagens vieram a São Paulo e duas delas são importantes: Nossa Senhora do Montesserrate, do mosteiro de São Bento na capital, e Santo Amaro, hoje no Museu de Arte Sacra paulistano. (LEMOS, 1999, p. 36).

Agostinho da Piedade será um precursor na produção de bustos relicários no Brasil. A tradição de preservar relíquias sagradas remonta o início do cristianismo.<sup>35</sup> No período colonial foram amplamente utilizadas na evangelização do 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.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> 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 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 os 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, cruzes, medalhões, anéis ou bustos relicários.

<sup>36</sup> 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 realizava a primeira grande reunião ecumênica da cristandade, chamada de Concílio de Nicéia I, região onde hoje encontramos a cidade turca de Iznik. Mais de trezentos bispos enviados de todo 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

Desde a época medieval, com o advento das cruzadas, conquistadores do Oriente trouxeram grandes quantidades de relíquias, algumas forjadas outras autênticas. Estes materiais assumiram variados desenhos de relicários, alguns deles envolvidos por ouro, material nobre e que representava o brilho da eternidade, tais como: a *Urna dos Reis Magos*, na catedral de Colônia, Alemanha (1190-1225) ou em forma de igreja gótica (o de *Nossa Senhora de Aquisgrana*, 1237), *igreja com cúpula* (Welfenschatz, em Colônia, 1175), 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. Nesta época, as relíquias ainda protegiam cidades e igrejas por toda 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 neste continente. O culto atravessou toda a Idade Média estruturando territórios e cidades cristãs. As relíquias mais significativas compreendiam os despojos 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, cruces ou pregos. A adoração de relíquias foi fortemente repudiada pelos reformistas protestantes, a partir de Lutero (pregadores da igreja invisível) e que rejeitavam qualquer tipo de objetos que sugerissem mediação entre os fiéis e Deus, tratando este culto como idolatria. Indignados pela veneração de restos humanos, aproximava-os mais das superstições e magias do que elementos da fé cristã, promovendo destruições de relicários e imagens:

Lutero scandalizou-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,

---

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 a Virgem e construção de basílicas; ideais preservados no período românico-medieval e expandidos por meio do movimento barroco e catequese americana.

1989, p. 89). Em 1527, um exército antipapista, comandado por Carlos V, saqueou Roma, profanou túmulos e despojou cadáveres de suas jóias e vestimentas. Enquanto 500 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). O reinado de Henrique VIII, na Inglaterra (1509-1547), de ruptura com Roma, significou a destruição de inúmeros corpos de santos (CRUZ, 1977).<sup>37</sup>

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], p. 89).<sup>38</sup>

O Vaticano reage aos novos desafios políticos e espirituais que passavam o mundo cristão, reiterando a importância dos mártires e valorizando suas relíquias sagradas por meio dos concílios e breves (comunicações oficiais do papa):

A resposta mais sistematizada veio pelo Concílio de Trento [1545-1563], que, em relação às relíquias, emitiu uma sinalização dupla: por um lado, reforçou o poder milagroso dos corpos dos santos, reafirmando a sua presença física e integral mesmo nos menores fragmentos, e condenando aqueles que desafiavam esse poder. Agregava-se, aos significados já anteriormente atribuídos às relíquias, uma nova intensidade de militância. As regiões que tinham permanecido na fé católica continuavam venerando as relíquias em continuidade às antigas tradições, mas também como parte do efeito de demonstração da fé católica como a *verdadeira* portadora da tradição de Cristo e seus apóstolos, em contraponto às heresias protestantes. [...] o culto às relíquias não ficou imune à moralização dos costumes e à centralização do poder, promovidos pelo Concílio de Trento em tantos aspectos da fé católica. Dali em diante, os bispos e outras autoridades tornaram-se os responsáveis pela certificação das relíquias e por promover o decoro no seu culto, representando uma centralização de poderes e aumento de suas responsabilidades 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 decrete, sem se consultar o Santíssimo Romano Pontífice". Com a reiteração do poder das relíquias pelo Concílio de Trento, os católicos mostraram-se mais

<sup>37</sup> Cf. CYMBALISTA, Renato. *Relíquias sagradas e a construção do território cristão na Idade Moderna*. São Paulo: Anais do Museu Paulista: *História e Cultura Material*, 2006. vol. 14, nº. 2. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-47142006000200002](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142006000200002).

<sup>38</sup> Idem, *ibidem*, 2006.

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 exonerou a disponibilidade de relíquias a serem distribuídas a partir de Roma segundo seus critérios (ANGENENDT, 1997, p. 250). Foi a primeira de mais de trinta catacumbas descobertas posteriormente na cidade (HSIA, 1998, p. 130). Na verdade, a descoberta dessas "minas de relíquias", veio bem a calhar para um Vaticano que, com a reforma de Trento, reiterava o poder das relíquias, mas, ao mesmo tempo, centralizava sua gestão, o que nem sempre foi bem recebido pelas partes do Império cristão.<sup>39</sup>

Em Portugal, no período barroco, serão notáveis os relicários em Angra do Heroísmo e o belíssimo santuário das relíquias no Mosteiro de Tibães em Alcobaça, um dos mais suntuosos daquele país, locais que serviram de modelo para os similares produzidos em terras brasileiras, conforme nos informam os textos do grande crítico de arte francês Germain Bazin:

No século XVII, a escultura monumental em pedra praticamente desaparece [em Portugal], pelo menos no exterior dos edifícios. A arte do relevo apenas se pratica na feitura das imagens ou na decoração interior das igrejas. Sendo bastante falhos os conhecimentos atuais sobre essa época, é difícil distinguir os locais de produção. A única escola bem conhecida é a do Mosteiro beneditino de Alcobaça, onde os "ateliers" de modelagem em terracota e de talha de madeira produziram obras de primeira ordem no último terço do século. As mais antigas são as estátuas-relicários do santuário começado em 1669; apresentam notável regressão de estilo, caráter gótico pronunciado nos panejamentos, 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 desta 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-Negra 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, In: NIGRA, 1971, p. 23).

---

<sup>39</sup> Idem, *ibidem*, 2006.

Da Europa à América, as relíquias serão multiplicadas a serviço de um amplo projeto cristão, desempenhando papéis similares: proteção contra heresias, saúde, regulação da fé, enobrecimento das 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<sup>40</sup>, nos altares dos santos e virgens mártires, além do conjunto deixado por Frei Agostinho da Piedade no mosteiro daquela cidade. Padre Fernão Cardim relata as primeiras notícias na Bahia a este respeito, texto transcrito por Dom Clemente:

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, In: NIGRA, 1971, p. 23).



**Figura 42.** Antiga Igreja da Companhia de Jesus, século XVII, atual Catedral de Salvador-BA.  
**Figura 43.** Teto com o emblema da Companhia de Jesus. Fotos Rafael Schunk (2010).

<sup>40</sup> 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 trasladadas de Goa para 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 44.** Igreja do Colégio dos Jesuítas, atual Sé Metropolitana de Salvador-BA: altar das *Virgens Mártires*, séc. XVI.

**Figura 45.** Igreja do Colégio dos Jesuítas, atual Sé Metropolitana de Salvador-BA: altar dos *Santos Mártires*, séc. XVI. Retábulos que teriam pertencido à primeira igreja construída por Mem de Sá para os jesuítas na Bahia. Fotos Rafael Schunk (2010).



**Figura 46.** Sé Metropolitana de Salvador-BA: altar lateral, séc. XVII.

**Figura 47.** Sé Metropolitana de Salvador-BA: altar lateral, séc. XVII. Fotos Rafael Schunk (2010).



**Figura 48.** Busto relicário de *Santa Inês*. Madeira policromada e dourada, século XVII, 56 cm de altura.

**Figura 49.** Busto relicário de *Santa não identificada*. Madeira policromada e dourada, século XVII, 56 cm de altura.

Pertencem ao altar das *Virgens Mártires*. Acervo da Catedral Basílica de Salvador-BA. Fotos Rafael Schunk (2010).





**Figura 50.** Busto relicário de *Martir não identificada*. Madeira policromada e dourada, século XVII, 56 cm de altura.

**Figura 51.** Busto relicário de *Santa Catarina de Siena*. Madeira policromada e dourada, século XVII, 56 cm de altura. Pertencem ao altar das *Virgens Mártires*. Acervo da Catedral Basílica de Salvador-BA. Fotos Rafael Schunk (2010).





**Figura 52.** Busto relicário de *Santa não identificada*. Terracota policromada e dourada, século XVII, 56 cm de altura.

**Figura 53.** Busto relicário de *Santa não identificada*. Terracota policromada e dourada, século XVII, 56 cm de altura.

**Figura 54.** Busto relicário de *Santa Dorotéia*. Terracota policromada e dourada, século XVII, 56 cm de altura. Pertencem ao altar das *Virgens Mártires*. Acervo da Catedral Basílica de Salvador-BA. Fotos Rafael Schunk (2010).



**Figura 55.** Busto relicário de *Santa não identificada*. Terracota policromada e dourada, século XVII, 56 cm de altura.

**Figura 56.** Busto relicário de *Santa Águeda*. Terracota policromada e dourada, século XVII, 56 cm de altura.

**Figura 57.** Busto relicário de *Santa Irene*. Terracota policromada e dourada, século XVII, 56 cm de altura.

**Figura 58.** Busto relicário de *Santa não identificada*. Terracota policromada e dourada, século XVII, 56 cm de altura. Pertencem ao altar das *Virgens Mártires*. Acervo da Catedral Basílica de Salvador-BA. Fotos Rafael Schunk (2010).





**Figura 59.** Busto relicário de *Santa Teresa D'Avila*. Terracota policromada e dourada, século XVII, 56 cm de altura.

**Figura 60.** Busto relicário de *Santa Isabel de Portugal*. Terracota policromada e dourada, século XVII, 56 cm de altura.

**Figura 61.** Busto relicário de *Santa não identificada*. Terracota policromada e dourada, século XVII, 56 cm de altura.

**Figura 62.** Busto relicário de *Santa não identificada*. Terracota policromada e dourada, século XVII, 56 cm de altura.

Pertencem ao altar das *Virgens Mártires*. Acervo da Catedral Basílica de Salvador-BA. Fotos Rafael Schunk (2010).



**Figura 63.** Busto relicário de *São Jorge*. Madeira policromada e dourada, século XVII, 72 cm de altura.

**Figura 64.** Busto relicário de *Santo Eustáquio*. Madeira policromada e dourada, século XVII, 74 cm de altura. Pertencem ao altar dos *Santos Mártires*. Acervo da Catedral Basílica de Salvador-BA. Fotos Rafael Schunk (2010).



**Figura 65.** Busto relicário de *Santo Estevão*. Madeira policromada e dourada, século XVII, 59 cm de altura.

**Figura 66.** Busto relicário de *São Lourenço*. Madeira policromada e dourada, século XVII, 59 cm de altura. Pertencem ao altar dos *Santos Mártires*. Acervo da Catedral Basílica de Salvador-BA. Fotos Rafael Schunk (2010).





**Figura 67.** Busto relicário de *Mártir não identificado*. Terracota policromada e dourada, século XVII, 59 cm de altura.

**Figura 68.** Busto relicário de *Mártir não identificado*. Terracota policromada e dourada, século XVII, 59 cm de altura.

**Figura 69.** Busto relicário de *Mártir não identificado*. Terracota policromada e dourada, século XVII, 59 cm de altura. Pertencem ao altar dos *Santos Mártires*. Acervo da Catedral Basílica de Salvador-BA. Fotos Rafael Schunk (2010).



**Figura 70.** Busto relicário de *Mártir não identificado*. Terracota policromada e dourada, século XVII, 59 cm de altura.

**Figura 71.** Busto relicário de *Mártir não identificado*. Terracota policromada e dourada, século XVII, 59 cm de altura.

**Figura 72.** Busto relicário de *Mártir não identificado*. Terracota policromada e dourada, século XVII, 59 cm de altura.

**Figura 73.** Busto relicário de *Mártir não identificado*. Terracota policromada e dourada, século XVII, 59 cm de altura.

Pertencem ao altar dos *Santos Mártires*. Acervo da Catedral Basílica de Salvador-BA. Fotos Rafael Schunk (2010).



**Figura 74.** Busto relicário de *Mártir não identificado*. Terracota policromada e dourada, século XVII, 59 cm de altura.

**Figura 75.** Busto relicário de *São Vicente*. Terracota policromada e dourada, século XVII, 59 cm de altura.

**Figura 76.** Busto relicário de *Mártir não identificado*. Terracota policromada e dourada, século XVII, 59 cm de altura.

**Figura 77.** Busto relicário de *São Sebastião*. Terracota policromada e dourada, século XVII, 59 cm de altura. Pertencem ao altar dos *Santos Mártires*. Acervo da Catedral Basílica de Salvador-BA. Fotos Rafael Schunk (2010).





**Figura 78.** Busto relicário de *São Francisco Xavier* padroeiro da Cidade de Salvador-BA. Prata lavrada, rosto em madeira entalhada e policromada, século XVII. Relíquia procedente de Goa, Índia. Base em prata e madeira do século XIX. Acervo da Catedral Basílica. In: JORDAN, Katia Fraga. (org.). *Bahia: Tesouros da Fé*. Salvador/Barcelona: Pedra de Toque, Produções Culturais; Bustamante Editores, Coelba, 2000, p. 67.

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 por pedras preciosas:

[...] de 1630 a 1640, já existiam na Bahia bons mestres-prateiros que, inspirados em peças clássicas de Portugal, procuraram imitar ou produzir trabalhos novos na Colônia. Assim, revestiram de prata batida e cinzelada as belas imagens da velha Sé: “Nossa Senhora das Maravilhas”, “Nossa Senhora de Guadalupe” e “Nossa Senhora da Fé”. Um trabalho novo desta época constitui o “Relicário-busto de Santa Luzia”, feito conforme um dos modelos de Frei Agostinho da Piedade, como provam os diversos trabalhos em barro-cozido, ainda existentes.

O busto de prata, com partes douradas, pesa 1.975 gramas e tem 27 cms. de altura, sem a peanha e sem a cabeça da Santa. Esta, porém, Frei Agostinho da Piedade modelou e fundiu ele mesmo, como diremos adiante. (NIGRA, 1971, p. 24).

A expressividade desta histórica peça de fundição é realmente nobre e triunfal. A princípio, parece-nos que o artista modelou em cera e depois fundiu em chumbo:

Tem a cabeça 22 cms. de altura e pesa 4.350 gramas. Está prêsa por uma tarraxa ao busto de prata batida, de sorte que a altura total do relicário perfaz 40 cms. Este belíssimo trabalho de modelagem e fundição de Frei Agostinho da Piedade, em forma classicamente Renascença, de execução insuperável, deve ter sido o primeiro e, ao mesmo tempo, um dos mais valiosos objetos desse gênero, na história da arte de fundição no Brasil. Houvesse o artista beneditino produzido apenas esta obra de arte, e já mereceria todo o nosso reconhecimento. Sem exagero, pode-se dizer que Frei Agostinho da Piedade foi um grande precursor do Mestre Valentim, o qual, apesar de viver 150 anos mais tarde, foi também obrigado a fundir em chumbo grande parte de suas obras, devido à falta de meios técnicos.

Em 1936, foi esta peça habilmente restaurada pelo Irmão Paulo Lachenmayer, que com toda a paciência lhe tirou as diversas camadas de tinta, de diferentes épocas, até encontrar a primitiva encarnação. Nesta mesma ocasião se fez, além da reforma do busto, a atual peanha. (NIGRA, 1971, p. 24 e 25).

O maior conjunto de imagens feito pelo monge encontra-se distribuídos 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 79.** “Planta da Restituição da Bahia”. Localização do “Quartel de São Bento”. Original manuscrito de João Teixeira Albernaz I, do códice “Estado do Brasil coligido das mais certas notícias...”, Mapoteca do Itamarati (Ministério das Relações Exteriores), Rio de Janeiro. ca. 1625 (1631), p. 313. In: REIS, Nestor Goulart. *Imagens de Vilas e Cidades do Brasil Colonial*, 2000, p. 27.



**Figura 80.** Vista do Mosteiro de São Bento de Salvador em 1950. In: SILVA-NIGRA, Dom Clemente Maria da. 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, p. 119.





**Figura 81.** Mosteiro de São Bento, Salvador-BA: sala das imagens e relicários de Frei Agostinho da Piedade. Foto Rafael Schunk (2010).



**Figura 82.** Conjunto de relíquias da Capela Abacial do Mosteiro de São Bento, Salvador-BA: relicário denominado *Braço de São Sebastião* (63 cm alt.). Prata fundida, cinzelada e gravada.

**Figura 83.** Relicário *Braço de São Bento* (63 cm alt.) Prata fundida, cinzelada e gravada.

**Figura 84.** Relicário *Perna de Santo Amaro* (53 cm alt.). Prata fundida, cinzelada e gravada. Seguem o estilo renascentista que influenciou os prateiros da Península Ibérica. A tradição de associar a forma do relicário com a anatomia correspondente ao fragmento sagrado remonta uma prática medieval. Acervo do Museu do Mosteiro de São Bento. In: JORDAN, Katia Fraga. (org.). *Bahia: Tesouros da Fé*. Salvador/Barcelona: Pedra de Toque, Produções Culturais; Bustamante Editores, Coelba, 2000.



**Figura 85.** Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): busto relicário de *Santa Luzia*. Prata cinzelada, feita na Bahia, cerca de 1630, 51 cm de altura. Acervo do Mosteiro de São Bento – Salvador, 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 86.** Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): busto relicário de *Santa Bárbara*. Barro cozido e ainda policromado, cerca de 1630, 54 cm de altura. Pertence ao mosteiro de São Bento – Salvador em exposição permanente no Museu de Arte Sacra da UFBA. Foto Rafael Schunk (2010).



**Figura 87.** Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): perfil lateral esquerdo do relicário de *Santa Bárbara*, cerca de 1630. Barro cozido e policromado, 54 cm de altura.

**Figura 88.** Perfil lateral direito do relicário de *Santa Bárbara*.

**Figura 89.** Perfurações do relicário de *Santa Bárbara* que auxiliaram no cozimento uniforme da peça. Acervo do Mosteiro de São Bento de Salvador em exposição permanente no Museu de Arte Sacra da UFBA. Fotos Rafael Schunk (2010).





**Figura 90.** Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): busto relicário de *Santa Catarina*, 55 cm altura.

**Figura 91.** Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): busto relicário de *Santa Cecília*, 50 cm altura.

**Figura 92.** Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): busto relicário de *Santa Margarida*, 55 cm altura.

**Figura 93.** Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): busto relicário de *Santa Escolástica*, 55 cm alt. Terracotas, cerca de 1630. Acervo do Mosteiro de São Bento – Salvador. Fotos Rafael Schunk (2010).





**Figura 94.** Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): busto relicário de *Santa Águeda*, cerca de 1630. Barro cozido, 50 cm alt. Acervo do Mosteiro de São Bento – Salvador. Foto Rafael Schunk (2010).



**Figura 95.** Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): *São Gregório Magno*, 58 cm alt. Terracota, cerca de 1630. Acervo do Mosteiro de São Bento – Salvador. Fotos Rafael Schunk (2010).

**Figura 96.** Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): busto relicário de *Santo Bispo*, 58 cm alt. Terracota, cerca de 1630. Acervo do Mosteiro de São Bento – Salvador. Fotos Rafael Schunk (2010).

**Figura 97.** Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): busto relicário de *Santo Anselmo*, 59 cm altura. Terracota, cerca de 1630.



**Figura 98.** Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): busto relicário de *São Gregório Magno Papa*, 58 cm. Terracota, cerca de 1630.

**Figura 99.** Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): busto de *São Plácido*, 47 cm alt. Terracota, cerca de 1630.

**Figura 100.** Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): busto de *São Plácido*, 47 cm alt. Terracota, cerca de 1630. São os únicos bustos do autor sem orifício para relicário, talvez por não existir em Salvador relíquia deste santo. Acervo do Mosteiro de São Bento – Salvador. Fotos Rafael Schunk (2010).





**Figura 101.** Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): *Santa Catarina de Alexandria*. Barro cozido, 49 cm de altura, cerca de 1630. Assinada: “Frei Agostinho”. Pertenceu a coleção do Dr. Mirabeau Sampaio – Salvador-BA. In: SILVA-NIGRA, Dom Clemente Maria da. *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, p. 54.

**Figura 102.** Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): *Patriarca São Bento*, esculpido 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 (IPHAN, São Paulo, 1945).

**Figura 103.** Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): *Patriarca São Bento*, foto após a restauração. Rafael Schunk (Bahia, 2010).



**Figura 104.** Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): *Nossa Senhora do Montesserrate*. 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-Nigra 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 se erguia 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 Montesserrate 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 auto-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.<sup>41</sup> Por questões 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.

No Dietário dos monges que faleceram no Arquicenóbio do Brasil na Bahia, extraímos uma rara passagem na vida deste 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, porém, da pouca que tinha, se aproveitou como se fosse muita para empregar no serviço de

---

<sup>41</sup> 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, as 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 da genital, orelhas, seios, braços, pernas, órgãos ou velas na altura do devoto. Os mais antigos eram esculpidos em madeira, desenhados ou pintados em quadros. Destacam-se, no Brasil, os ex-votos pintados em madeira dos séculos XVIII, XIX e XX do Santuário de Congonhas do Campo-MG e em Angra dos Reis-RJ.

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 esmolas adquiridas pela sua virtude e pelo seu desvelo. Como neste tempo corriam os necessitados e aflitos com grande freqüência 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 causa 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 jóia 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 restituía ao seu delicioso trono que eram os braços da Senhora e, ajoelhado em terra, se despedia satisfeito.<sup>42</sup>

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

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

---

<sup>42</sup> Mosteiro de São Bento de Salvador-BA. *Dietário dos monges que faleceram no Arquicênóbio do Brasil na Bahia*. Bahia: 02 de abril de 1661 (DB – p. 23).

da Piedade preservada no entorno da Bahia de Todos os Santos.

Algumas de suas criações foram transportadas por longas distâncias e entronizadas nos altares dos mosteiros de São Paulo e Santana de Parnaíba-SP. Os ensinamentos deste mestre beneditino irão influenciar numerosos artífices, 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 vigésimo terceiro padre da Abadia de Salvador. Faleceu em 02 de abril de 1661, sendo sepultado na antiga sacristia, hoje ocupada pela Sala Capitular do Mosteiro de São Bento de Salvador. Dom Clemente descobriu quatro referências e assinaturas do artista no Livro Velho do Tombo na abadia da Bahia:

O nome de Frei Agostinho da Piedade aparece sob forma de assinatura no *Livro Velho do Tombo* do mosteiro da Bahia, nos dias 17 de maio de 1620, 16 de dezembro de 1634 e dias 9 e 17 de abril de 1636. As crônicas são mudas quanto ao seu talento de escultor, mas ele assinou três estátuas. As pacientes pesquisas feitas por Dom Clemente nos catálogos do mosteiro desde 1575, data da chegada dos beneditinos à Bahia, não tendo encontrado nenhum outro monge com este nome, permitiram-lhe concluir pela identidade entre o signatário das três esculturas e o capelão de Nossa Senhora da Graça, morto em 1661 – tanto mais que o misticismo desse Padre um pouco inocente não deixa de corresponder ao espírito dessas obras. (BAZIN, 1971, p. 33).

As estátuas assinadas pelo monge-artista citadas por Dom Clemente e Germain Bazin são as seguintes:

*Nossa Senhora do Montsserrate* no Museu do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia [hoje no MAS – UFBA], ao qual ela foi doada pelo Dr. Pimenta da Cunha que a encontrou na Paraíba do Norte. Traz nas costas 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 de Diogo de Samdoval não pôde ser estabelecida por Dom Clemente.

*Santa Ana ensinando a Virgem*, 77 centímetros de altura, no mosteiro de São Bento, de São Salvador (proveniente da igreja dos Aflitos). Assinada nas costas *Frei Agostinho*, com a data de 1646.

*Menino Jesus sentado sobre um coração nas chamas*, 40 centímetros de altura, São Bento de Olinda. Ornado nas costas e na base com diversas inscrições: “*Ego dormio et cor meum vigilat; Parce mihi Domine Frey Agostinho Religioso de S. Bêto.*” E no reverso, mais uma vez, a assinatura *Frei Agostinho* com a palavra *Amor*. Uma inscrição pouco legível, na base, o reverso, começa com a palavra *Roma*. (BAZIN, 1971, p. 33).

Dom Clemente pensa que a palavra *Roma* possa constituir as primeiras letras do nome de um doador; na realidade é o

anagrama de *Amor*, empregado freqüentemente nessa época. Essa estatueta foi encontrada há alguns anos na parte baixa do altar-mor da igreja do Sagrado Coração de Igarçu (Pernambuco), estabelecimento fundado em 1740 pelo padre jesuíta Miguel Rodrigues Sepúlveda, que deve, sem dúvida, ter procurado essa imagem em alguma fazenda beneditina vizinha. (BAZIN, 1971, p. 34).

Germain Bazin ressaltou a importância desta imagem para a história da iconografia e devoção beneditina ao Sagrado Coração de Jesus:

Trata-se, sem dúvida, do exemplo mais antigo na América Latina. Havia pensado que, para conceber esta estranha imagem, sem precedente na época, o irmão Agostinho deve ter-se inspirado numa das xilografias do século XV mostrando o brasão das 5 chagas e onde se via o Menino Jesus dentro de um coração. Com efeito, a inspiração vem de uma gravura, mais próxima, porém, [da época] de Frei Agostinho da Piedade. Agnes Joly, conservador da Biblioteca de Versailles, teve a sorte de encontrá-la. Trata-se de uma imagem ilustrando a primeira edição lionesa do *Traité de l'Amour de Dieu*, de São Francisco de Sales, editado por Rigaud, em Lyon, em 1616. A imitação é literal; a inscrição "*Ego dormio et cor meum vigilat*" não aparece. Figura numa gravura do antuerpiano Jérôme Wierix, bem próxima desta, e na vinheta de uma outra edição do "*Traité de L'Amour de Dieu*", impressa em Paris, em 1647, por Huré, que havia tomado como divisa "*Au Louis Bon*". (BAZIN, 1971, p. 34).

[...] Esta imagem decorre, portanto, da espiritualidade salesiana, mas se compreende que tenha podido inspirar a piedade de um monge da Ordem Beneditina, onde se venerava o Sagrado Coração de Jesus. A assinatura repetida duas vezes e a palavra *amor* fazem-nos pensar que a inscrição tivesse um caráter votivo e que essa pequena obra, reflexo da devoção do bom religioso ao Menino Jesus, tenha sido modelada por êle com amor e doada a um altar de algum convento ou fazenda beneditina. O quanto é comovente êsse 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 contém postura hierática, rostos serenos orientalizados, cabelos estriados encaracolados, barbas frizadas 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 vinculados à função de escultor e apenas algumas obras receberam assinatura na argila, fato que permitiu sua redescoberta mediante investigações do historiador Silva-Nigra:

Mal sabia o humilde autor, ao riscar em 1636 no barro úmido da imagem do Montesserrate o seu nome e sua qualidade de sacerdote-religioso de São Bento, afirmando expressamente que sua obra, antes de tudo, era feita “por sua devoção”; realmente não sabia Frei Agostinho que esta sua devoção constituísse a garantia das suas realizações, a continuidade da sua existência e, por fim, a glória do seu próprio nome!

De fato, depois de ter descido ao túmulo, há trezentos anos, o humilde e piedoso Frei Agostinho da Piedade hoje se levanta e ressurgue, aparece e se apresenta, como um dos maiores artistas do seu tempo, grande mestre e autor, não apenas da Bahia ou do Brasil, mas um dos mais importantes de toda a América Colonial! (NIGRA, 1971, p. 10).



**Figura 105.** Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): fragmento de *Nossa Senhora do Carmo*, c.1640. Barro cozido e policromado, 106 cm de altura, Bahia. Pertenceu a coleção do Dr. João Marino, São Paulo-SP. In: CATÁLOGO. *Tradição e Ruptura Síntese de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1984, p. 61.

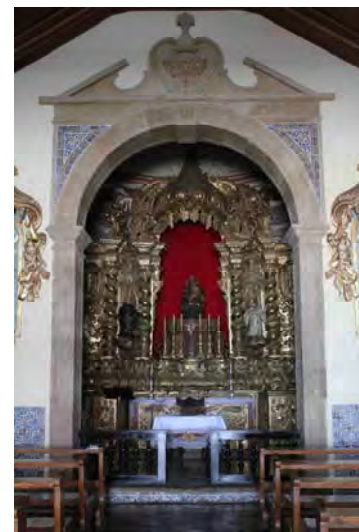


**Figura 106.** Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): *Nossa Senhora do Montesserrate*, feita na Bahia entre os anos de 1635 – 1640 e enviada para São Paulo. Barro cozido, 84 cm de altura. Antiga Padroeira do Mosteiro Beneditino de Piratininga. Após a instituição de Nossa Senhora da Assunção como 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 desta 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 107.** Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): *São Pedro Arrependido*. Barro cozido, 65 cm de altura. Feito aproximadamente em 1640 para o Mosteiro Beneditino de Brotas no Recôncavo Bahiano. Pertence à Igreja do Montesserrate – Salvador, hoje conservado no Museu do Mosteiro de São Bento da Bahia. A imagem é considerada um auto-retrato do artista. Foto Rafael Schunk (2010).





**Figura 108.** Capela de Nossa Senhora do Montesserrate, século XVII, Salvador-BA.

**Figura 109.** Altar-mor da Capela de Nossa Senhora do Montesserrate, Salvador-BA.

**Figura 110.** Perfil de *São Pedro Arrependido* (Frei Agostinho da Piedade, c.1640). Barro cozido, 65 cm de altura.

**Figura 111.** Face posterior de *São Pedro Arrependido* (Frei Agostinho da Piedade, c.1640). Barro cozido, 65 cm de altura. Fotos Rafael Schunk (2010).



**Figura 112.** Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): *Menino Jesus de Olinda*, cerca de 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 113.** Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): *Menino Jesus de Olinda*, cerca de 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 (ou amor) for substituída à direção do mundo: (o amor) tudo vencerá!* Cf. NIGRA, 1971, p. 34. Foto Rafael Schunk (2010).







**Figura 114.** Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): *Menino Jesus da Bahia*, cerca de 1640. Barro cozido, 43 cm de altura. Acervo Mosteiro de São Bento, Salvador-BA. Foto Rafael Schunk (2010).

**Figura 115.** Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): *Nossa Senhora com o Menino Jesus*, cerca de 1640. Barro cozido e policromado, 61 cm de altura. Acervo do Mosteiro de São Bento – Salvador. Foto Rafael Schunk (2011).





**Figura 116.** Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): imagem relicário de *Santa Mônica*, mãe de *Santo Agostinho*, cerca de 1640. Terracota, 77 cm de alt. Acervo da Casa dos Sete Candeeiros, IPHAN, Salvador-BA.

**Figura 117.** Face posterior da imagem relicário de *Santa Mônica*.

**Figura 118.** Detalhe técnico da imagem relicário de *Santa Mônica*.

**Figura 119.** Perfil da imagem relicário de *Santa Mônica*. Fotos Rafael Schunk (2010).



**Figura 120.** Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): *Santana Mestra*. Barro cozido e policromado, 77 cm de altura. Feita para a primitiva Igreja do Solar do Unhão – Salvador, hoje no acervo do Museu de Arte Sacra da UFBA.

**Figura 121.** Face posterior da imagem de *Santana Mestra* assinada e datada: “1642 – Frei Agostinho”. Fotos Rafael Schunk (2010).



**Figura 122.** Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): *Patriarca São Bento*, século XVII. Barro cozido e policromado, 78 cm de altura. Modelado na Bahia e enviado para a fundação do Mosteiro Beneditino de Santana de Parnaíba-SP em 1643. Acervo da Matriz de Santana de Parnaíba-SP. Foto Rafael Schunk (2012).

**Figura 123.** Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): *Santo Amaro*, século XVII. Barro cozido e policromado, 78 cm de altura. Enviado para o Mosteiro Beneditino de Santana de Parnaíba-SP em 1643. Acervo Museu de Arte Sacra de São Paulo-SP. Foto Rafael Schunk (2011).





**Figura 124.** 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 125.** Igreja de Santo Amaro da Purificação-BA, região do Recôncavo, Baía de Todos os Santos. Foto Rafael Schunk (2010).



**Figura 126.** Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): *Santo Amaro*, século XVII, terracota policromada, 96 cm de altura. Padroeiro de Santo Amaro da Purificação-BA.  
**Figura 127.** Face posterior da imagem de *Santo Amaro*. Fotos Rafael Schunk (2010).



**Figura 128.** Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): *São Bento*, primeira metade do século XVII, 54 cm de altura, barro cozido e policromado. Procedente da Bahia. Coleção Particular. In: CATÁLOGO. *Tradição e Ruptura Síntese de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1984, p. 51.



**Figura 129.** Antiga Sacristia do Mosteiro de São Bento, Salvador-BA. Neste 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).



### 1.3.3 Mestre de Angra dos Reis e a Imaginária Conventual no Sudeste Brasileiro

As primeiras esculturas, imagens e bustos relicários do litoral Nordeste e 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 estas duas regiões irá proporcionar o surgimento de uma produção imaginária diferenciada no panorama nacional. Dom 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 artistas 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 forneciam 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. (NIGRA, In: 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, estas imagens, todas de barro cozido, comprovadamente são de origem franciscana e foram encontradas nas várias ermidas de localidades entre o Rio de Janeiro, São Sebastião, Itanhaém e São Paulo.

Constituem esculturas idealizadas há mais de 300 anos.<sup>43</sup>

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-se nos bustos relicários remanescentes da Cidade de São Paulo. Em realidade, a única biografia que nos deixou está moldada no barro das imagens e 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 nesta 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 Dom Clemente, de nome desconhecido, mas provavelmente frade franciscano ou irmão leigo irá atuar a partir da primeira metade do século XVII confeccionando importantes imagens nos antigos monastérios do litoral e interior no 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 este religioso é praticamente inédito, de envergadura e produção comparável à Frei Agostinho da Piedade, ambos contemporâneos e estilisticamente semelhantes, abrindo caminho para nossas investigações sobre a formação da identidade nacional a partir da colonização. Estes 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

---

<sup>43</sup> Cf. SÓ, José Carlos. *Itanhaém: Convento de Nossa Senhora da Conceição*, 1997.

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 nos deixou assinaturas em seus trabalhos, características comuns entre os santeiros 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. O professor Tirapeli nos ensina tal procedimento:

Para o autor faz-se necessário analisar criteriosamente as soluções adotadas para partes como orelhas, dedos das mãos e dos pés, panejamentos, cabelos, traços estes que o artista realizava com certo “automatismo” e que acabam por indicar uma espécie de “assinatura” indireta, quando comparados a outras imagens que apresentam traços semelhantes. (TIRAPELI, 2003, p. 130).

No Sudeste do Brasil o que irá suceder a obra inaugural de João Gonçalo Fernandes e anteceder os trabalhos de grandes modeladores beneditinos e franciscanos em meados século XVII, como o Mestre de Angra, será um conjunto de imagens remanescentes em barro cozido localizados entre o litoral fluminense e paulista. Podemos verificar a produção de um artista anônimo atuante no final do século XVI até aproximadamente 1630, onde 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, este desconhecido santeiro seria também o autor da imagem padroeira da Argentina: a *Virgem de Luján*.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> MARINO, João. *Coleção de Arte Brasileira*. São Paulo: Imprensa Raízes Artes Gráficas, 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 tradição oral transmitida informava que o Fazendeiro português Antonio Faria de Sá, morador da Argentina encomendou a um conterrâneo do Brasil uma imagem para sua fazenda em Sumampa. Foram enviadas duas imagens por volta de 1630, coincidindo com o período de maior comércio entre o Brasil e o Rio da Prata (1626 a 1637). Durante o transporte feito por carro de boi, ao passar pela propriedade do Sr. Rosendo, na região do Rio Luján, a carroça não andava, só conseguindo após a remoção da caixa

O 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. (MARINO, 1983, 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 acabaram enviando do Brasil para a região do Prata duas esculturas em terracota por volta de 1630, segundo os cálculos do historiador Padre Presas: uma 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* relata a curiosa história da imagem brasileira Padroeira da Argentina:

Ocorreu então aí o milagre que fez com que uma das imagens ficasse perto de Buenos Aires, ao lado do Rio Luján, e não seguisse viagem para Sumampa. Contam os depoimentos que a carreta puxada por bois carregando as caixas, ao passar perto do Rio Luján, onde pernoitaram dentro de terras de um tal Rosendo, não podia mais avançar. Descarregaram então toda a carreta, e com dificuldades os bois se deslocaram. Perguntando então sobre que carregava que impedia de andar a carreta foi respondido “que não levava coisa de impedimento, antes sim duas Imagens” para o culto. Conta a lenda de Luján que foi então determinado que embarcassem as duas caixas das imagens na carreta e tentassem faze-la andar, o que não ocorreu. Tiraram então uma das caixas, e ainda assim a carreta não andou. Trocaram então a caixa, colocando na carreta a outra que tinha ficado em terra, e “então se moveu a dita carreta, sem nenhum impedimento”.

---

que continha Nossa Senhora da Conceição, medindo cerca de meia vara ou 50 cm de altura, feita em barro cozido como tantas outras do mesmo período procedentes de São Paulo. Por este milagre a imagem permaneceu no local até ser comprada pela Sra. Ana de Matos em 1671 das mãos de Padre Juan de Oramas, construindo capela para veneração pública. O maior estudioso do assunto, Padre Juan Antonio Presas, em 1981 publicou “*Nuestra Señora de Lujan en el Arte*”, livro apresentado à 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 padre Juan Presas conheceu a *Virgem Menina de Bertioga*: “*conoció una imagen de la Virgem, de terracota de fins del siglo XVI, casi igual à la nuestra, em seu vestir, figura e ornato; pertence a la colección Juan Marino de San Pablo*”. O colecionador Francisco Roberto também fez publicação 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.

Esse fato milagroso foi registrado como o desejo desta última imagem em permanecer naquele preciso local, o que foi feito, ficando em casa do fazendeiro Rosendo, que fez construir em sua propriedade uma pequena capela para seu culto. Depois de sua morte, já sendo muito freqüentada por peregrinos e devotos a capela, e estando sempre a imagem sob os cuidados do negro Manuel, vindo do Brasil com o mesmo André Juan, e que a ela serviu até sua morte, a Sra. Ana de Matos, da região, ao ver o estado de abandono em que ficara a propriedade de Rosendo, por volta de 1671 comprou a imagem do cura Juan de Oramas, levando-a à sua fazenda, e dando-lhe capela pública. O padre Juan Presas, cuidadoso pesquisador da origem e devoção da Senhora de Luján, reúne em sua obra completíssima diversas descrições da imagem, sendo que em meados do século XIX já as crônicas descrevem a imagem “com ricas vestimentas e adornos de valor”, já estando então paramentada como a imagem também de barro – e aparentemente também seiscentista – de Nossa Senhora Aparecida, padroeira do Brasil. (PRESAS, In: AMARAL, 1981, p. 113 e 114).

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 Bertioiga, peça homônima à escultura venerada na Argentina, publicando-as no livro *Coleção de Arte Brasileira*:

[...] a imagem pertenceu primeiramente a um engenheiro que trabalhou na construção da 1ª Usina da Light, na Baixada Santista e provinha de uma ermida em ruínas na Bertioiga, junto a um dos fortes. Do engenheiro ela foi adquirida pelo colecionador de Santos, Sr. Benjamim Mendonça e de sua família passou à colecionadora Sra. Zezé Botelho, já falecida. Nos anos 60, graças à generosidade de Da. Zezé, a quem muito devemos no conhecimento das imagens paulistas, veio para nossa coleção. Quando este livro estava em suas provas finais, foi adquirida pelo autor uma nova escultura, executada pelo mesmo artista das duas precedentes: Nossa Senhora de Luján e Nossa Senhora Menina, de Bertioiga. Trata-se também, de uma Nossa Senhora da Conceição, feita em barro cozido, sem policromia e com 121 cm de altura. É originária de Angra dos Reis e pertenceu à coleção 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 estes 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 que pertence ao acervo do italiano Domingos Giobbi em São Paulo-SP.





**Figura 130.** *Virgem Menina de Bertioga-SP*, final do século XVI, 59 cm de altura, terracota policromada. Coleção Orandi Momesso, São Paulo-SP. Foto Rafael Schunk (2012).



**Figura 131.** Quatro imagens de santeiro anônimo atuante na faixa costeira entre o Rio de Janeiro e São Paulo no final do século XVI e início do XVII: a *Virgem Menina de Bertioga*, 59 cm alt. Terracota policromada. Coleção Orandi Momesso, São Paulo-SP. Foto Rafael Schunk, 2012.

**Figura 132.** A *Virgem de Luján*, 50 cm altura. Terracota policromada. Imagem brasileira Padroeira da Argentina, final do séc. XVI ou início do XVII. Foto em preto e branco cortesia do Padre Juan Antonio Presas, Buenos Aires. In: AMARAL, 1981, p. 112.

**Figura 133.** A *Virgem da Ilha Velha de Angra dos Reis*, 121 cm altura. Terracota policromada. Coleção particular, São Paulo-SP. In: MARINO, 1996, p. 38 e 39.

**Figura 134.** *Nossa Senhora da Conceição Coroada – A Virgem do Litoral Norte de São Paulo*, 54 cm altura. Terracota policromada. In: CATÁLOGO da Coleção Domingos Giobbi, 2010, p. 32 e 33.



**Figura 135.** *A Virgem de Sumampa*, Argentina, século XVII. Imagem em terracota procedente do Brasil, (In: AMARAL, 1981, p. 113; foto cortesia do Padre Juan Antonio Presas, Buenos Aires).

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 brasileiro, tributário à escola de terracota franciscana, contemporâneo ao beneditino Frei Agostinho da Piedade e herdeiro de tratamentos estilísticos arcaicos próximos daqueles deixados por João Gonçalo Fernandes.

Conforme as investigações de Dom 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 dele: guardião, custódio, prelado maior; declara-o arquiteto das diversas fundações novas de Olinda, Salvador, Iguaçu, Paraíba (João Pessoa), Vitória do Espírito Santo e, finalmente, da 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 idéia, que tinha para isso muy singular, e ajustada”. Entretanto, não nos fala Jaboatão de imagens de barro. Somente pela publicação do Professor Carlos Ott, em 1943, ficamos sabendo que “Frei Francisco dos Santos, além do grande talento

para obras, por ser bem visto na Arte de barro, como fez muitas na Província [Portugal] e algumas na Custódia [do 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 1,10m 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 feitio 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 alcunhar coisas, chamou-a Santo Antonio do Relento!”

“Outra imagem de Santo Antônio que desde fins do século XVII, está exposta à veneração dos fiéis no altar-mor [da mesma igreja, do Rio de Janeiro] tem 1,66 m de altura e é feita, como a primeira, de barro queimado e muito mais perfeita do que aquela. Forma uma peça só, como verificamos num rigoroso exame.” (NIGRA, 1998, p. 102 e 103).

Devido o 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, encontramos uma imensidade de imagens de santos que classificamos, todas, oriundas da escola franciscana. Sem conhecer nominalmente os seus autores, vimo-lhes contudo as obras de barro cozido nos conventos de Santo Antônio do Rio, em Cabo Frio, Angra dos Reis, Ubatuba, Ilha de São Sebastião, Santos, Itanhaém, Taubaté, Mogi das Cruzes, Itu; finalmente na capital paulista, nos conventos de São Francisco e da Luz e na Ordem Terceira da Penitência.

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. (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 esta 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 alguns 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. Estes santos terão posturas hieráticas, rígidas, fusões entre formas eruditas e populares. A maioria das imagens foi produzida em terracota vermelha, salvo alguns bustos em barro branco provenientes do planalto paulista. Nos lóbulos e orelhas se observam 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 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 deste obscuro capuchinho nos remete a posturas e referenciais da renascença, tons arcaístas, goticizantes, em certos aspectos severos e medievais, personificando o atavismo e simplicidade característica desta 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 deste 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 européias. Será 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 uma atuação e deslocamento do artista em diferentes locais conforme a necessidade de peças para altares. Estes santos e bustos relicários aproximam-se de similares seiscentistas existentes no Colégio de Angra, em Angra do Heroísmo, Portugal.

Na ocasião da ocupação holandesa no Brasil (1630 até 1654) durante o ciclo da cana-de-açúcar, muitos monumentos maneiristas foram destruídos na costa, reerguidos após a expulsão, com novos elementos dentro de uma 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 neste 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 06 de janeiro de 1502. Neste 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 destas localidades sairão artífices qualificados e trabalhos para abastecer igrejas franciscanas mais ao sul, em São Sebastião e Itanhaém, na ocasião da posse das ermidas pelos irmãos capuchinhos. 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.

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 angrése: 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 na ocasião da abertura de uma cisterna. Foi comum entre os religiosos do passado o enterramento de imagens quebradas que perdiam a função para culto. Este 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 136.** Cidade e Porto de Angra dos Reis-RJ. Foto Rafael Schunk (2011).



**Figura 137.** 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.

**Figura 138.** Ruínas do Convento de São Bernardino de Sena de Angra dos Reis.

**Figura 139.** Arcadas do Convento de São Bernardino de Sena de Angra dos Reis.

**Figura 140.** Cruzeiro franciscano de Angra dos Reis.

**Figura 141.** Claustro do Convento de São Bernardino de Sena de Angra dos Reis. Fotos Rafael Schunk (2011).





**Figura 142.** Fachada do Convento de Nossa Senhora dos Anjos (1686), atual Museu de Arte Religiosa e Tradicional de Cabo Frio-RJ.

**Figura 143.** Elevação lateral do Convento de Nossa Senhora dos Anjos. Cabo Frio-RJ. Fotos Rafael Schunk (2011).



**Figura 144.** Mestre de Angra dos Reis: *Nossa Senhora dos Anjos*, século XVII, terracota policromada, padroeira do Convento Franciscano de Cabo Frio-RJ. Acervo do Museu de Arte Religiosa e Tradicional. In: ARAÚJO, José de Souza Azevedo Pizarro e, (1753-1830). *Concepção e Coordenação: Marcus Antonio Monteiro Nogueira. O Rio de Janeiro nas Visitas Pastorais de Monsenhor Pizarro. Inventário da Arte Sacra Fluminense. 1ª edição. Vol. I e II. Rio de Janeiro: INEPAC, 2008.*



**Figura 145.** Altares da Igreja do Convento de Nossa Senhora dos Anjos, século XVII, Cabo Frio-RJ. Foto Rafael Schunk (2011).



**Figura 146.** Mestre de Angra dos Reis: *Santo Antônio de Pádua*, século XVII, 150 cm de altura, terracota policromada. Acervo do Convento de Nossa Senhora dos Anjos, Museu de Arte Religiosa e Tradicional de Cabo Frio-RJ. Foto Rafael Schunk (2011).





**Figura 147.** Mestre de Angra dos Reis: *fragmento de São Boaventura*, século XVII, 128 cm de altura, terracota. 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.

**Figura 148.** Perfil lateral direito do *fragmento de São Boaventura*.

**Figura 149.** Perfil lateral esquerdo do *fragmento de São Boaventura*.

Fotos Rafael Schunk (2011).



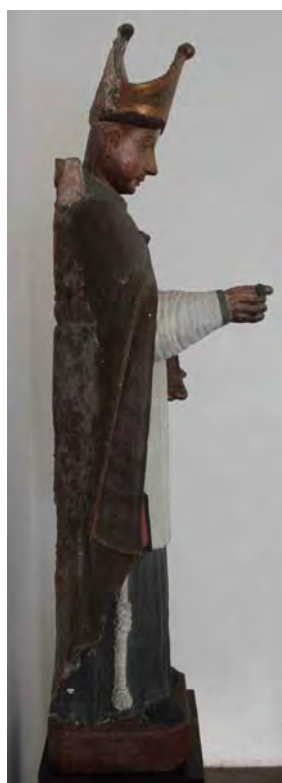
**Figura 150.** Mestre de Angra dos Reis: *fragmento de Santo Franciscano – Tronco de Frade*, século XVII, 37 cm de altura, terracota. Encontrado na ocasião da abertura de uma cisterna no pátio interno do Convento de Nossa Senhora dos Anjos. Acervo do Museu de Arte Religiosa e Tradicional de Cabo Frio-RJ.

**Figura 151.** Perfil do *fragmento de Santo Franciscano*. Fotos Rafael Schunk (2011).



**Figura 152.** Mestre de Angra dos Reis: fragmento do *Menino Jesus de Cabo Frio*, século XVII, 60 cm de altura, terracota. Encontrado na 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.

**Figura 153.** Detalhe do cabelo e veste do fragmento do *Menino Jesus de Cabo Frio*. Fotos Rafael Schunk (2011).



**Figura 154.** Mestre de Angra dos Reis: *São Luiz de Tolosa*, século XVII, 136 cm de altura, terracota policromada. Acervo Museu de Arte Religiosa e Tradicional de Cabo Frio-RJ.

**Figura 155.** Perfil de *São Luiz de Tolosa*. Fotos 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. Esta 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 estes trabalhos um conjunto de bustos relicários masculinos condizentes à produção do artista, atualmente conservados em coleções particulares. Percival Tirapeli descreve este 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 N. Sra. 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 neste perímetro histórico. Em um nicho vedado atrás da capela-mor com pedras e tijolos por volta de 1920, operários escavaram encontrando 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 *São Sebastião*. A relevância desta 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. Estas 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.

Originalmente da praia do Guaecá provém uma imagem de *Nossa Senhora da Luz* datada de 1662, antiga padroeira de uma capela de fazenda ligada aos capuchinhos nesta parte da costa e 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 156.** Mestre de Angra dos Reis: *Nossa Senhora do Amparo com o Menino Jesus*, século XVII, 109 cm de altura, terracota policromada. Padroeira da Igreja e Convento do Amparo, Vila de São Francisco da Praia, São Sebastião-SP. Fotos Mário de Andrade e Germano Graeser (1945), arquivo do IPHAN-SP.



**Figura 157.** Mestre de Angra dos Reis: *Santo Antônio*, século XVII, 135 cm de altura, terracota policromada e dourada. Igreja do Amparo, São Sebastião-SP.

**Figura 158.** Mestre de Angra dos Reis: *São Francisco de Assis*, século XVII, 115 cm de altura, terracota policromada e dourada. Imagens do Convento de Nossa Senhora do Amparo, Vila de São Francisco da Praia, São Sebastião-SP. Fotos Mário de Andrade e Germano Graeser (1945), arquivo do IPHAN-SP.



**Figura 159.** Mestre de Angra dos Reis: busto de *mártir franciscano*, 51 cm de alt.

**Figura 160.** Mestre de Angra dos Reis: busto relicário de *santo desconhecido*, 55 cm de alt.

**Figura 161.** Mestre de Angra dos Reis: busto relicário de *São Plácido*, 56 cm de alt.

**Figura 162.** Mestre de Angra dos Reis: busto relicário de *mártir*, 56 cm de alt. Século XVII.

Terracotas policromadas. Pertencem a coleções particulares, São Paulo-SP. Fotos Mário de Andrade e Germano Graeser (1945).





**Figura 163.** Mestre de Angra dos Reis: *Santa Luzia Mártir*, datada na base (ano 1652), 915 cm de altura, terracota vermelha policromada. Fragmento arqueológico encontrado no interior de uma parede na ocasião do restauro da Matriz de São Sebastião em 1999. Acervo da Capela de São Gonçalo, Museu de Arte Sacra, São Sebastião-SP.

**Figura 164.** Perfil lateral de *Santa Luzia Mártir*.

**Figura 165.** Detalhe da peanha de *Santa Luzia Mártir*, (1652 ã). Foto cortesia do restaurador Júlio Moraes, São Paulo-SP, (2011).





**Figura 166.** Mestre de Angra dos Reis: *A Virgem e o Menino Deus*, meados do século XVII, 60 cm de altura, terracota vermelha. Fragmento arqueológico encontrado no interior de uma parede na ocasião do restauro da Matriz de São Sebastião em 1999. Acervo da Capela de São Gonçalo, Museu de Arte Sacra, São Sebastião-SP.

**Figura 167.** Perfil da *Virgem e o Menino Deus*. Fotos Rafael Schunk (2011).



**Figura 168.** Mestre de Angra dos Reis: imagem relicário de *Santo Bispo*, meados do século XVII, 100 cm de altura, terracota vermelha. Fragmento arqueológico encontrado no interior de uma parede na ocasião do restauro da Matriz de São Sebastião em 1999. Acervo da Capela de São Gonçalo, Museu de Arte Sacra, São Sebastião-SP.

**Figura 169.** Perfil da imagem relicário de *Santo Bispo*.

**Figura 170.** Base da imagem relicário de *Santo Bispo*.

**Figura 171.** Costas da imagem relicário de *Santo Bispo*.  
Fotos Rafael Schunk (2011).



**Figura 172.** Mestre de Angra dos Reis: imagem relicário de *Santo Antônio*, meados do século XVII, 120 cm de altura, terracota vermelha. Fragmento arqueológico encontrado no interior de uma parede na ocasião do restauro da Matriz de São Sebastião em 1999. Acervo da Capela de São Gonçalo, Museu de Arte Sacra, São Sebastião-SP. Fotos Rafael Schunk (2011).  
**Figura 173.** Detalhe técnico da imagem relicário de *Santo Antônio*. Fotos Rafael Schunk (2011).

Seguindo para litoral sul do Estado de São Paulo, o Convento de Nossa Senhora da Conceição de Itanhaém foi entregue aos franciscanos em 01 de julho de 1654, ampliando-se o claustro e dependências, atualmente em ruínas devido um incêndio no século XIX. O conjunto de imagens remanescentes neste secular conjunto liga-se em forma e estilo a celebradas obras reconhecidas ao 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 e 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.

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 esta informação de infância, o artista popular Emygdio Emiliano de Souza (1867-1949), amigo de Volpi (1896-1988) e discípulo do grande pintor e historiador Benedito Calixto de Jesus (1853-1927) relatou os fatos para Frei Venâncio Both (1941), então pároco da cidade. Baseado neste indício, o religioso iniciou escavações desenterrando quatro santos franciscanos que se tornaram um 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 Dom Clemente da Silva-Nigra ao Mestre de Angra.<sup>45</sup> Podemos constatar a presença do recorte em retângulo característico do artista nas costas destas esculturas, proporcionando leveza e resistência no cozimento, além dos tradicionais padrões nos tratamentos de rostos, mãos, orelhas, cabelos e vestes. Ao averiguarem, 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 à época de ampliação dos anexos.

---

<sup>45</sup> Cf. SÓ, José Carlos. *Itanhaém: Convento de Nossa Senhora da Conceição*, 1997.





**Figura 174.** Convento de Nossa Senhora da Conceição de Itanhaém-SP: Ladeira e Morro Guapurá. Foto Rafael Schunk (2010).



**Figura 175.** 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 Gonçalves Fernandes, c.1560) e *Santo Antônio* (Mestre de Angra, século XVII). Fotos Rafael Schunk (2010).





**Figura 176.** Altar de *São Francisco das Chagas*, século XVII. Convento de Nossa Senhora da Conceição de Itanhaém-SP.

**Figura 177.** Altar de *Santo Antônio*, século XVII. Convento de Nossa Senhora da Conceição de Itanhaém-SP. Fotos Rafael Schunk (2010).



**Figura 178.** Mestre de Angra dos Reis: imagem retabular de *São Francisco das Chagas* (150 cm de alt.), século XVII, terracota policromada. Convento de Itanhaém-SP.

**Figura 179.** Mestre de Angra dos Reis: imagem retabular de *Santo Antônio* (150 cm de alt.), século XVII, terracota policromada. Convento de Itanhaém-SP. Fotos Rafael Schunk (2010).



**Figura 180.** Mestre de Angra dos Reis: *Santa Clara*, séc. XVII, 85 cm de alt., terracota.  
**Figura 181.** Mestre de Angra dos Reis: *São Francisco de Assis*, séc. XVII, 100 cm de alt., terracota.  
**Figura 182.** Mestre de Angra dos Reis: *Santa Isabel*, séc. XVII, 85 cm de alt., terracota.  
**Figura 183.** Mestre de Angra dos Reis: *São Domingos*, séc. XVII, 100 cm de alt., terracota.  
 Imagens desenterradas na Igreja Matriz de Santana em Itanhaém-SP. Feitas originalmente para o claustro do Convento de Nossa Senhora da Conceição nesta cidade. Pesquisa e atribuição Dom Clemente Maria da Silva-Nigra. Fotos Rafael Schunk (2010).



**Figura 184.** Ruínas do Convento de Nossa Senhora da Conceição de Itanhaém (1654): nicho.  
**Figura 185.** Nicho na entrada do Convento de Nossa Senhora da Conceição de Itanhaém.  
**Figura 186.** Nicho nas ruínas da capela do claustro no Convento de Itanhaém.  
**Figura 187.** 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 a produção deixada por Frei Agostinho da Piedade no Nordeste, sucedem-se as peças do Mestre de Angra como as mais importantes deste gênero elaboradas no país.

O culto às relíquias, inicialmente incentivado em Salvador brevemente 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. Estas 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 o Colégio dos Jesuítas. Mesmo com todo o primitivismo da terra, em tempos tão remotos, se realizavam cerimônias sacro-profanas de cunho. No início do século XVII a igreja do Pátio do Colégio dispunha de numerosas e preciosas relíquias: dos 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 ao Mestre de Angra neste estudo 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 capuchos 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 Paulicéia de antigamente, Antônio Egydio Martins (1860-1922) e seus artigos publicados por muitos anos no *Diário Popular sobre São Paulo Antigo* encontram-se um extenso manancial de



informações, nos quais extraímos o seguinte trecho a respeito da história franciscana nos campos paulistanos:

Por alvará de 29 de novembro de 1624, foi autorizada a criação, nesta Capital, do Convento de São Francisco, começando a sua edificação em 1639, depois de haverem sido examinados pelo custódio Frei Manuel de Santa Maria o local e os recursos que os moradores ofereciam.

Voltando à Bahia, o custódio Frei Santa Maria reuniu, a 6 de agosto de 1639, os religiosos franciscanos lá residentes, sendo então resolvida a fundação do atual Convento de São Francisco e nomeado, nessa ocasião, para o prelado fundador do mesmo convento a Frei Francisco dos Santos, que chegou a Santos a 25 de janeiro de 1640, acompanhado de Frei Manuel dos Mártires, Frei Salvador do Nascimento, Frei Pedro da Piedade, Frei João da Luz, padres, e os irmãos leigos Simão Salvador e José de Santo Antonio. Recolhendo-se estes frades e irmãos leigos à ermida de Santo Antonio da então Vila de São Paulo, na mesma praticaram os ofícios divinos, até que, a 17 de abril de 1640, passaram-se para a casa que junto à ermida estavam edificando com o auxílio dos habitantes da Vila. (MARTINS, 2003, p. 125).

[...] em 1643, vindo a São Paulo o custódio Frei Francisco das Neves e não achando conveniente o local que, segundo consta, era nas imediações da atual Igreja de Santo Antonio, situado à Rua Direita, ordenou a mudança para o que ora existe com a denominação de São Francisco e São Domingos, sendo que a primeira fundação fora com o nome de Santo Antonio.

A construção do segundo edifício e igreja parece que só teve princípio em 1644, porque a expulsão dos padres da Companhia de Jesus, então aqui residentes e que teve lugar em 1640, deu em resultado haver muitas questões e perturbação do sossego público, tendo-se envolvido nelas o prelado Frei Francisco dos Santos, que foi acusado pelos mesmos padres jesuítas de haver feito causa comum com o Senado da Câmara e o povo de São Paulo, ficando, em consequência disso, paralisadas as obras até 1644. (MARTINS, 2003, p. 125 e 126).

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 01 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.

Além de Frei Monte Alverne, 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 Purificação, 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. (MARTINS, 2003, p. 126).

No devastador processo de modernização da capital paulista, 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 curso de Direito da atual 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.

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

Originalmente do convento paulistano provém bustos relicários de mártires femininas contendo esgrafitos em ouro. Especialmente destacam-se duas importantes peças iconográficas elaboradas por nosso misterioso escultor: *Santa Inês* e *Santa Apolônia*, ambas adquiridas por um colecionador da capital. A partir deste recinto os frades levaram obras para outros templos no decorrer dos anos, como no caso da 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 coleção particular e que compunha primitivamente a coleção de relíquias do convento de São Francisco. Este ícone é referência nos estudos comparativos ao resgate da produção do artista. Outros dois 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. Nesta região os irmãos construíram, a partir de 1674, a casa conventual de Santa Clara em Taubaté-SP.



**Figura 188.** Igreja do Convento de São Francisco de Assis e Ordem Terceira da Penitência da Cidade de São Paulo. Foto Rafael Schunk (2010).



**Figura 189.** Mestre de Angra dos Reis: busto relicário de *São Luiz de Tolosa – Bispo Franciscano*, século XVII, 60 cm de altura, terracota policromada. Acervo da Igreja do antigo Convento de São Francisco de Assis, São Paulo-SP. Foto Rafael Schunk (2010).



**Figura 190.** Mestre de Angra dos Reis: busto relicário de *São Benevenuto*, séc. XVII, 63 cm de alt.  
**Figura 191.** Mestre de Angra dos Reis: busto relicário de *São Luis Bispo*, séc. XVII, 63 cm alt.  
 Terracotas policromadas e douradas. Acervo da Igreja da Ordem Terceira da Penitência, São Paulo-SP. Foto cortesia Ordem Terceira da Penitência.



**Figura 192.** Mestre de Angra dos Reis: busto relicário de *Santo Papa Pio*, séc. XVII, 51 cm de alt.  
**Figura 193.** Mestre de Angra dos Reis: busto relicário de *São Gregório Magno*, séc. XVII, 51 cm de alt.  
 Terracotas policromadas e douradas. Acervo da Igreja da Ordem Terceira da Penitência, São Paulo-SP. Foto cortesia Ordem Terceira da Penitência.





**Figura 194.** Mestre de Angra dos Reis: busto relicário de *Santa Inês Mártir*, século XVII, 61 cm de alt.

**Figura 195.** Mestre de Angra dos Reis: busto relicário de *Santa Apolônia*, século XVII, 58 cm de alt. Terracotas policromadas e douradas. Pesquisa e atribuição Dom Clemente Maria da Silva-Negra. Procedentes do antigo claustro do Convento de São Francisco de Assis de São Paulo; hoje em coleções particulares, São Paulo-SP. In: BIEZUS, Ladi (org.) LEMOS, Carlos A. C. (textos). *Escultura Colonial Brasileira: panorama da imaginária paulista no século XVII*. São Paulo: Livraria Kosmos Editora, 1979, p. 23 e 25.



**Figura 196.** Mestre de Angra dos Reis: busto relicário de *Santo Papa*, século XVII, 51 cm de alt., barro cozido branco. Acervo do Mosteiro de São Bento da Cidade de São Paulo-SP. In: BIEZUS, Ladi (org.) LEMOS, Carlos A. C. (textos). *Escultura Colonial Brasileira: panorama da imaginária paulista no século XVII*. São Paulo: Livraria Kosmos Editora, 1979, p. 29.

**Figura 197.** Mestre de Angra dos Reis: busto relicário de *Santo Bispo*, século XVII, barro cozido. Acervo do Mosteiro de São Bento da Cidade de São Paulo-SP. Foto cortesia do Mosteiro de São Bento-SP.



**Figura 198.** Mestre de Angra dos Reis: busto relicário de *Santa Engrácia*, século XVII, 53 cm de altura, barro cozido policromado. Pesquisa e atribuição Carlos A. C. Lemos. Procedente do antigo Mosteiro de São Bento paulistano demolido. Coleção Ladi Biezus, São Paulo-SP. Foto Rafael Schunk, 2011.

**Figura 199.** Mestre de Angra dos Reis: perfil lateral esquerdo do busto relicário de *Santa Engrácia*. Pesquisa e atribuição Carlos A. C. Lemos. Procedente do antigo mosteiro de São Bento de São Paulo demolido. Coleção Ladi Biezus, São Paulo-SP. Fotos Rafael Schunk, 2011.

**Figura 200.** Mestre de Angra dos Reis: perfil lateral direito do busto relicário de *Santa Engrácia*, século XVII, 53 cm de altura, barro branco cozido e policromado.





**Figura 201.** Mestre de Angra dos Reis: busto relicário de *Santa Úrsula*, século XVII, 62 cm de altura, barro vermelho cozido e policromado. Pesquisa e atribuição Carlos A. C. Lemos. Procedente da Igreja da Boa Morte, São Paulo-SP. Coleção Orandi Momesso, São Paulo-SP. Foto Rafael Schunk, 2012.

**Figura 202.** Mestre de Angra dos Reis: busto relicário de *Santa Mártir*, século XVII, barro cozido. Coleção Jorge e Ivani Yunes, São Paulo-SP. Foto Percival Tirapeli.



**Figura 203.** Mestre de Angra dos Reis: busto relicário de *Santa Mártir*, século XVII, barro cozido. Coleção particular, São Paulo-SP. In: BARDI, Pietro Maria (diretor). *Artistas e Artífices do Brasil, séculos XVI, XVII e XVIII*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP. Impressão: Praxis Artes Gráficas, novembro de 1977.

**Figura 204.** Mestre de Angra dos Reis: busto relicário de *Santa Doutora*, século XVII, 55 cm de altura, terracota. Procedente do Vale do Paraíba-SP. Coleção particular, São Paulo-SP. In: BIEZUS, Ladi (org.) LEMOS, Carlos A. C. (textos). *Escultura Colonial Brasileira: panorama da imaginária paulista no século XVII*. São Paulo: Livraria Kosmos Editora, 1979, p. 143.



No decorrer da pesquisa nos deparamos 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 e atualmente exposta no Museu de Arte Sacra em São Paulo. Provavelmente esta 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.

Esta iconografia, das mais singulares no panorama nacional, trata-se de trabalho reconhecido e atribuído 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 deste gênio, como nos esclarece o professor Lemos:

Um dos maiores exemplares em barro conhecidos na imaginária paulista. A invocação "São Francisco das Chagas" evoca o milagre ocorrido em 1224 no Monte Alverne, dois anos antes da morte do santo de Assis. Recebeu o "Poverello", então, do próprio Cristo, os estigmas da Paixão. Notável o ingênuo sentido narrativo do artista. No Cristo seráfico faltam dois pares de asas. Certamente seriam de madeira, pois no dorso da imagem quatro reentrâncias de secção pequena, evidentemente não apropriadas para peças de cerâmica, deveriam ter como encaixe aqueles complementos. (LEMOS, 1983, p. 28).

Esta 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 com uniformidade no ato do cozimento.

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



**Figura 205.** Mestre de Angra dos Reis: *São Francisco Recebendo as Chagas do Cristo Seráfico*, século XVII, 100 cm de altura, terracota vermelha policromada. Procedente da Capela dos Aflitos, sob antiga custódia dos franciscanos. É um provável orago 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).



**Figura 206.** Mestre de Angra dos Reis: perfil lateral de *São Francisco Recebendo as Chagas do Cristo Seráfico*, século XVII, 100 cm de altura, terracota vermelha policromada.

**Figura 207.** Detalhes de perfurações e estilemas realizados pelo escultor angrense na imagem de *São Francisco das Chagas do Cristo Seráfico*. Acervo do Museu de Arte Sacra, São Paulo-SP. Foto Rafael Schunk (2011).

Uma das últimas obras atribuídas ao santeiro de Angra identificadas nesta pesquisa localiza-se na região metropolitana oeste de São Paulo e conservada na Aldeia Jesuítica de Carapicuíba-SP (palavra derivada do tupi e que significa grota larga ou grota 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 e que substituiu o primitivo dedicado a São João Batista. Embora com sucessivas camadas de pintura, tivemos a oportunidade de constatar o partido e elegância característica da obra do Mestre de Angra; desde 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 208.** Vista aérea da Aldeia de Carapicuíba-SP fundada em 1580. Foto acervo da Casa da Cultura da Aldeia.



**Figura 209.** Festa de Santa Catarina de Alexandria, Largo da Aldeia de Carapicuíba-SP. Foto Rafael Schunk (2011).



**Figura 210.** Capela de São João Batista e imagem de *Santa Catarina*, Carapicuíba-SP.

**Figura 211.** 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 212.** Mestre de Angra dos Reis: imagem de *Santa Luzia*, 69 cm, barro rosa claro. Procedência: Itanhaém-SP. Coleção Ladi Biezu, São Paulo-SP. In: LEMOS, Carlos A. C. *A Imaginária Paulista*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1999, p.194.

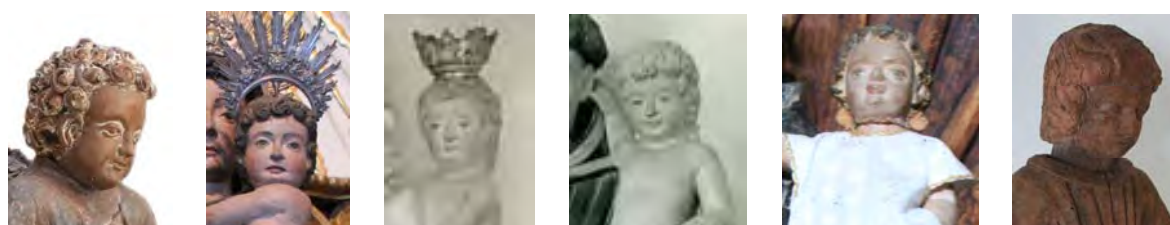




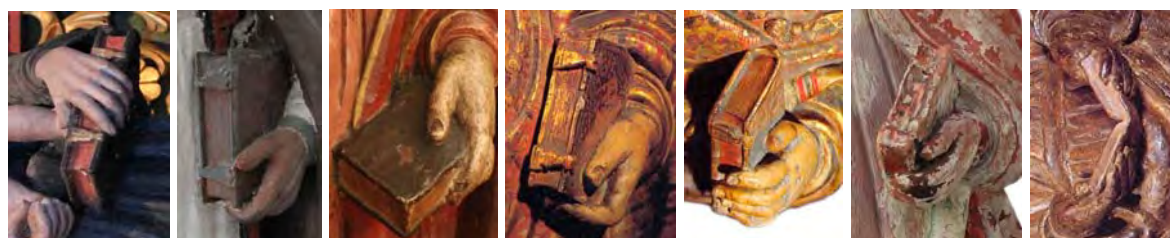
**Figura 213.** Estilemas do Mestre de Angra – orelhas: *São Francisco Recebendo as Chagas do Cristo Seráfico* (MAS, São Paulo-SP), *relicário de Santo Antônio* (MAS, São Sebastião-SP), *relicário de Santo Papa Pio, São Luiz de Tolosa e São Gregório Magno* (Igreja de São Francisco e Ordem Terceira da 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).



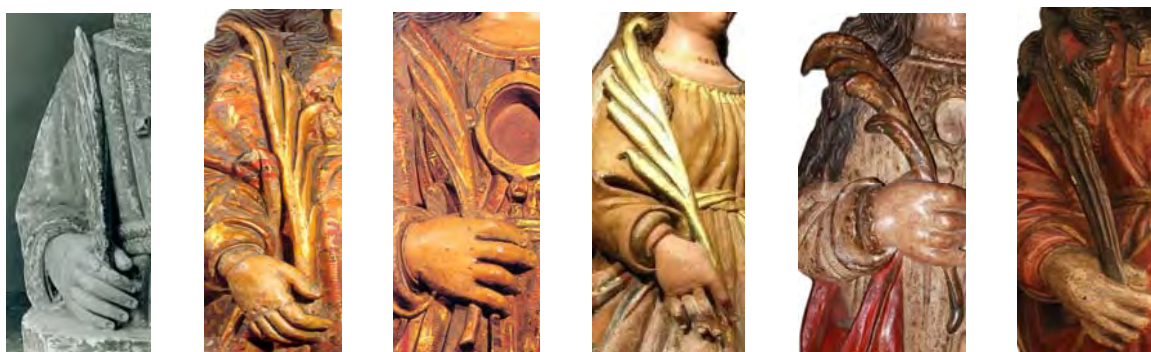
**Figura 214.** Estilemas do Mestre de Angra – cabeças e cabelos: *São Francisco Recebendo as Chagas do Cristo Seráfico* (MAS, São Paulo-SP), *relicário de Santa Doutora* (coleção particular, São Paulo-SP), *relicário de Santa Inês* (coleção particular, São Paulo-SP), *relicário de Santa Úrsula* (coleção Orandi Momesso, São Paulo-SP), *relicário de Santa Engrácia* (coleção Ladi Biezus, São Paulo-SP), *fragmento de Nossa Senhora com o Menino Deus* e *Santa Luzia* (MAS-São Sebastião-SP).



**Figura 215.** Estilemas do Mestre de Angra – cabeças de Menino Jesus: *fragmento de Nossa Senhora com o Menino Deus* (MAS-São Sebastião-SP), *Santo Antônio* (Museu de Arte Religiosa e Tradicional de Cabo Frio-RJ), *Nossa Senhora do Amparo* e *Santo Antônio* (Convento de Nossa Senhora do Amparo, São Sebastião-SP), *Santo Antônio* (Convento de Nossa Senhora da Conceição, Itanhaém-SP), *Menino Jesus* (Museu de Arte Religiosa e Tradicional de Cabo Frio-RJ).



**Figura 216.** Estilemas do Mestre de Angra – evangelhos e mãos: *Santo Antônio e São Luiz de Tolosa* (Museu de Arte Religiosa e Tradicional de Cabo Frio-RJ), *relicário de Santa Úrsula* (coleção Orandi Momesso, São Paulo-SP), *relicário de Santa Inês e Santa Apolônia* (coleção particular, São Paulo-SP), *imagem relicário de Santo Bispo* (MAS, São Sebastião-SP) e *relicário de Santa Doutora* (coleção particular, São Paulo-SP).



**Figura 217.** Estilemas do Mestre de Angra – *palmas e mãos dos mártires*: relicário de *São Plácido* (coleção particular, São Paulo-SP), relicário de *Santa Inês e Santa Apolônia* (coleção particular, São Paulo-SP), *Santa Luzia* (MAS, São Sebastião-SP), relicário de *Santa Engrácia* (coleção Ladi Biezus, São Paulo-SP) e relicário de *Santa Úrsula* (coleção Orandi Momesso, São Paulo-SP).



**Figura 218.** Estilemas do Mestre de Angra – *dobras de mangas*: *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), relicário de *Santa Doutora* (coleção particular, São Paulo-SP), relicário de *santo mártir* (coleção particular, São Paulo-SP), *Santa Luzia* (MAS, São Sebastião-SP) e *São Francisco Recebendo as Chagas do Cristo Seráfico* (MAS, São Paulo-SP).



**Figura 219.** Estilemas do Mestre de Angra – *relicários*: busto relicário de *São Plácido* (coleção particular, São Paulo-SP), relicário de *São Gregório Magno* (Igreja de São Francisco e Ordem Terceira da Penitência, São Paulo-SP), relicário de *Santa Doutora* (coleção particular, São Paulo-SP), relicário de *Santa Inês* (coleção particular, São Paulo-SP), relicário de *Santa Engrácia* (coleção Ladi Biezus, São Paulo-SP) e relicário de *Santa Úrsula* (coleção Orandi Momesso, 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 e 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 do capuchinho, fruto de um momento histórico pioneiro e condições geográficas singulares aplicam-se os dizeres do professor Lemos:

Por esse tempo, repetimos, quase toda a imaginária seria ainda filiada àquela que já chamamos dona de um ranço gótico, pois a arte portuguesa, por época do descobrimento e até bastante depois, ainda se atinha à tradição medieval. Aqui em São Paulo, então, o tradicionalismo procura perpetuar nas esculturas uma postura típica da arte gótica, postura certamente decorrente das limitações da pedra com que eram feitas as primitivas peças européias, e que foi repetida nas imagens de madeira e, depois, na própria cerâmica. (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, Angra até Paraty 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 inacabadas intencionalmente. 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 jesuítas e beneditinas 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 deste 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. Será contemporânea aos melhores artistas do primeiro período brasileiro, rivalizando com a produção dos grandes construtores da identidade nacional: os *figulus statuarius* Frei Agostinho da Piedade e Frei Agostinho de Jesus. Esta tríade compõe os maiores escultores do século XVII no país e abre caminho para os estudos sobre as origens da imaginária no Brasil.

#### 1.4 Contexto Histórico de Santana de Parnaíba: Gênese da Cultura Bandeirista

No decorrer do século XVI a costa brasileira tornou-se cenário recortado por missões religiosas e vilas provisórias. Assegurado à posse da terra, exaurido o pau-brasil e assentado a economia açucareira surgem às 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 à produção de Mestre João Gonçalo Fernandes (c.1560), escultor português laico, 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 do homem europeu e 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 nacional no período quinhentista é bem sintetizada pelo historiador Padre Jaboatão, citado por Sergio Buarque de Holanda: “[...] andavam os colonos arranhando as praias como caranguejos.” (JABOATÃO, In: HOLANDA, 1936, p. 132).

Precursos 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.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Conforme salienta Oswaldo da Sylveira (1941) escrevendo sobre a influência espanhola na língua paulista dos seiscentos levanta pioneiras indagações a respeito das hispanidades, como a



No Nordeste irá predominar os canaviais e em São Paulo os deslocamentos de povos. A partir do planalto, os agrupamentos humanos começam articular uma grande aventura geográfica e cultural sem precedentes, marco divisor no processo de formação da sociedade brasileira. O encontro de jesuítas e europeus com as populações nativas, embora tenha sido marcado de 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, a cartografia de conhecimentos, demarcação de rios e montanhas, transmissão oral e visual, na 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 nós portugueses, espanhóis, flamengos, franceses, mouros e judeus. A miscigenação tornou-se componente propulsor desta singular história paulista: elo entre indígenas e europeus, frutos da original síntese e experiências do planalto. O isolamento da terra gerou uma assimilação entre informações: a européia (tecnológica) e a indígena (técnicas de coleta, alimentação, cerâmica, orientação visual e sobrevivência no território). Será um conjunto de manifestações culturais decorrentes de várias trocas de informações, mas também resultantes do distanciamento do litoral, centrando a arte e arquitetura no improvisado, hibridismo, precariedade e mistura, produzindo originalidade. O barro se tornará um grande testemunho remanescente deste processo social: elo comum entre culturas milenares, presente em construções mouriscas transplantadas da península ibérica para o planalto paulista, nas

---

palavra *abanderamiento* 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 nome que se dava aos senhores que detinham milícias às suas expensas. A tradução *abandeiramento*, isto é, atividade de abandeirar consistia no alistamento de voluntários para guerra, alistar pessoas 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 à oeste do continente sul-americano, em desobediência ao Tratado de Tordesilhas. Cf. SYLVEIRA, Oswaldo da. *A influência do Espanhol no linguajar paulista do seiscentismo*. Planalto, São Paulo, 1 nov. 1941, p. 14, In: AMARAL, 1981, p. 6 e 20.

imagens católicas de culto coletivo e terracotas ameríndias adaptadas aos objetos do cotidiano. Nesta extensa rota de viajantes entre sítios, fazendas ou estradas, os pousos e capelas serão os raros espaços de convívio social no sertanismo. Este acervo de manifestações irá constituir uma cultura própria, seguindo os antigos caminhos Peabirus fartamente conhecidos por tupis e guaranis; longas estradas indígenas percorridas no interior desde os tempos imemoriais, posteriormente utilizadas pelos bandeirantes de Piratininga até o Paraguai. Nestas rotas serão estabelecidos laços familiares entre portugueses e tupis, espanhóis e guaranis. Em poucas décadas as riquezas desta região, especialmente oriundas das minas de prata em Potosí serão redistribuídas entre a América espanhola e portuguesa. Esta singular característica tornou-se fundamental para a elaboração de monumentos religiosos e imagens no Planalto Paulista. O ciclo da prata representará para a arte seiscentista de São Paulo o que foi o ouro para o barroco mineiro no período subsequente, ambos os veículos que proporcionaram o surgimento de obras artísticas de vulto.

Em 1580 ocorre a unificação das coroas ibéricas por questão de sucessões dinásticas. Após o desaparecimento de dom Sebastião, monarca luso, nas batalhas de Alcácer-Quibir, Felipe II da Espanha torna-se soberano de dois impérios. A ascensão 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. Este período favorece 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 natural 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 bilíngüe e bastante diferenciado dos demais brasileiros, contendo sotaque especial e característico de falar pausado e mentalidade muito particular.<sup>47</sup>

Nos primeiros anos, São Paulo de Piratininga era como uma fortificação

---

<sup>47</sup> Cf. TAUNAY, 2003 p. 372.

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. Devido o isolamento, 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, dilatando a pátria pelas terras centrais da América do Sul, alheia aos tratados e bulas papais. Sergio Buarque de Holanda nos 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 [no decorrer do XVIII] por um filho de São Paulo e neto de mamelucos, Francisco José de Lacerda e Almeida (HOLANDA, 1936, p. 132).

Em 1561, Mem de Sá, terceiro governador-geral do Brasil decide realizar uma expedição exploratória pelo Vale do Anhembi (rio dos inhambus ou perdizes), mais tarde conhecido como Tietê, com o intuito de procurar ouro e pedras preciosas. Deste grupo participou Manuel Fernandes Ramos que, em determinado trecho da viagem, explora as matas e corredeiras de uma região conhecida pelos índios com o nome de Parnaíba.<sup>48</sup> Em 1580, o então vereador da Câmara de São Paulo, Manuel Fernandes Ramos recebe uma sesmaria nesta área, famosa devido 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 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 Souza e que por sua vez amasiou-se 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 o filho primogênito de

---

<sup>48</sup> Parnaíba do tupi-guarani *Pan-n-eíí-bo* significa “o grande rio ruim, difícil de navegar, lugar de muitas ilhas”, em alusão as 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).

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 são transferidas por herança ao primogênito André Fernandes, que por ser menor de idade, passam a ser administradas sob tutela da matriarca Suzana Dias. Nesta época, Belchior Dias Carneiro (um provável meio-irmão de Suzana Dias) recebe outra sesmaria em Parnaíba, passando a residir juntamente com Suzana e André Fernandes na região. Conforme as leis portuguesas e Ordenações Filipinas, se André nasceu provavelmente em 1578, em 1603 ocorre sua maioridade, pois, todo indivíduo tornava-se maior de idade aos 25 anos ou no momento de seu casamento, recebendo os usos e frutos da herança de seu pai Manuel Fernandes Ramos.<sup>49</sup> André Fernandes casa-se com Dona Antônia de Oliveira em data imprecisa, vinculando-se as famílias de Jerônimo Leitão e dos Mendes, todas de cristãos-novos. Ângela, uma das irmãs de André Fernandes também se vincula a este clã:

Como nos assinala José Gonçalves Salvador, no seu *Os Cristãos-novos, povoamento e conquista do solo brasileiro* (Pioneira, SP, 1976, p. 135 e 136), “[...] bastaria a família Fernandes para comprovar a enorme infiltração da seiva hebraica no corpo étnico desta capitania”. (SALVADOR, In: VELTMAN, 1981, p. 05).

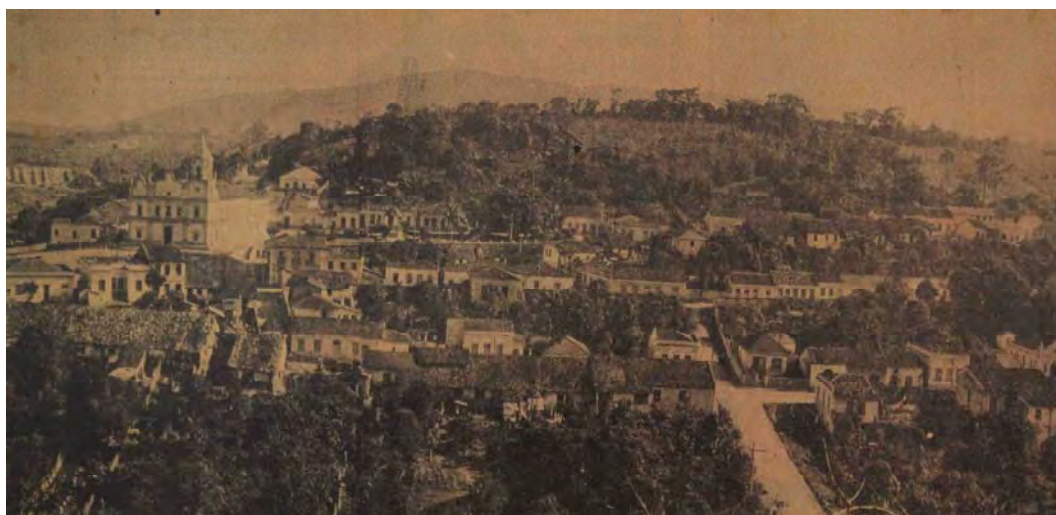
Embora não declarada pelo padre Paulo Florêncio da Silveira Camargo, em sua *História de Santana de Parnaíba* (1971), a origem moura e judaica<sup>50</sup> da cidade foi evidente nas uniões matrimoniais entre portugueses, índios e cristãos-novos transparecendo na arquitetura bandeirista. Entre uma e outra fachada, os muxarabis (treliçados mouros) e bandeiras vazadas em meia lua árabe indicavam as preferências secretas de antigos moradores.



**Figura 220.** 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).

<sup>49</sup> Cf. SALA e ELEUTÉRIO, 2007, p. 12.

<sup>50</sup> Cf. VELTMAN, 1981, p. 04.



**Figura 221.** 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 da década de 1940, acervo da Prefeitura Municipal de Santana de Parnaíba-SP.



**Figura 222.** *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 com Belchior da Costa, do qual não teve filhos e que em 1610 também recebe uma sesmaria na região de Parnaíba. Nesta 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 à 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), a família Fernandes ficou conhecida 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 à 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.

A história de Santana de Parnaíba, umas 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 à oeste da velha Piratininga, relaciona-se diretamente a 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 Ivoituruna, 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: constituída 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.



**Figura 223.** Centro histórico de Santana de Parnaíba-SP. Foto Rafael Schunk (2012).

As entradas e bandeiras partiam e retornavam de Parnaíba, inaugurando uma fase áurea de conquistas, fluindo idéias 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 destas rotas.

Um dos ilustres viajantes que passaram pelo Vale do Rio Anhembi foi o governador do Paraguai Dom Luís Céspedes de Xeria eleito pelo rei Felipe IV em 06 de fevereiro de 1625. No Brasil casou-se com Vitória de Sá, sobrinha do governador do Rio de Janeiro Martim de Sá. Luís Céspedes relata ao rei da Espanha sua passagem por São Paulo até o Guairá por via terrestre, descrevendo rios, terras e enviando um mapa; olhar de um célebre estrangeiro sobre a região.

Depois que Céspedes de Xéria instalou seu governo em Assunção solicitou ao capitão de Vila Rica do Espírito Santo, Francisco Benitez organizar uma

importante excursão: trazer Vitória de Sá ao Paraguai. Este, por sua vez, delegou ao seu “vizinho” de fronteira André Fernandes a tarefa de guiar a travessia até a capital paraguaia:

O comando dessa viagem, tal qual solicitado pelo capitão, ficou a cargo de André Fernandes, filho da fundadora de Santana de Parnaíba, Suzana Dias. Ele aproveitou o ensejo para levar na expedição seu único filho legítimo, que estudaria no seminário e seria ordenado padre no Paraguai. Mas este era apenas um detalhe tradicional, em meio a muitas novidades. (CALDEIRA, 2006, p. 354).



**Figura 224.** 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. Foto Archivo General de Índias, Sevilha. In: AMARAL, Aracy Abreu. *A Hispanidade em São Paulo: da casa rural à Capela de Santo Antônio*. São Paulo: Livraria Nobel – Edusp Editora da Universidade de São Paulo, 1981, p. 08.

A viagem oficial do capitão André Fernandes ao Paraguai abriu possibilidades comerciais e culturais quebrando um ostracismo secular de isolamento, indicando um amplo intercâmbio de conhecimentos do povo de Santana de Parnaíba e São Paulo com as populações à margem da bacia platina no transcorrer do século XVII.

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 difere 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 destas residências diferenciava-se pelo aspecto despojado, guardando os devidos arcaísmos do isolamento litorâneo e trocas culturais com o sertão; encontro de padrões rústicos e restos da arte oriental enviada do Reino.<sup>51</sup>



**Figura 225.** Mapa do centro histórico de Santana de Parnaíba. Fonte: CONDEPHAAT/escritório regional, s.d.

O gosto bandeirante vai se apurando à medida que retornam das incursões 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. No quesito escultura, Parnaíba tornou-se século XVII a ponta do vértice para onde convergiram os melhores entalhadores de altares e produção imaginária nos primeiros tempos de Brasil Colônia, sinais do enriquecimento de uma vila que concentrava poderosos comerciantes, escravos, sertanistas, foragidos, guaranis, beneditinos.

<sup>51</sup> BELMONTE. *No Tempo dos Bandeirantes*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 4ª edição, s.d., p. 39, 40, 41 e 42.

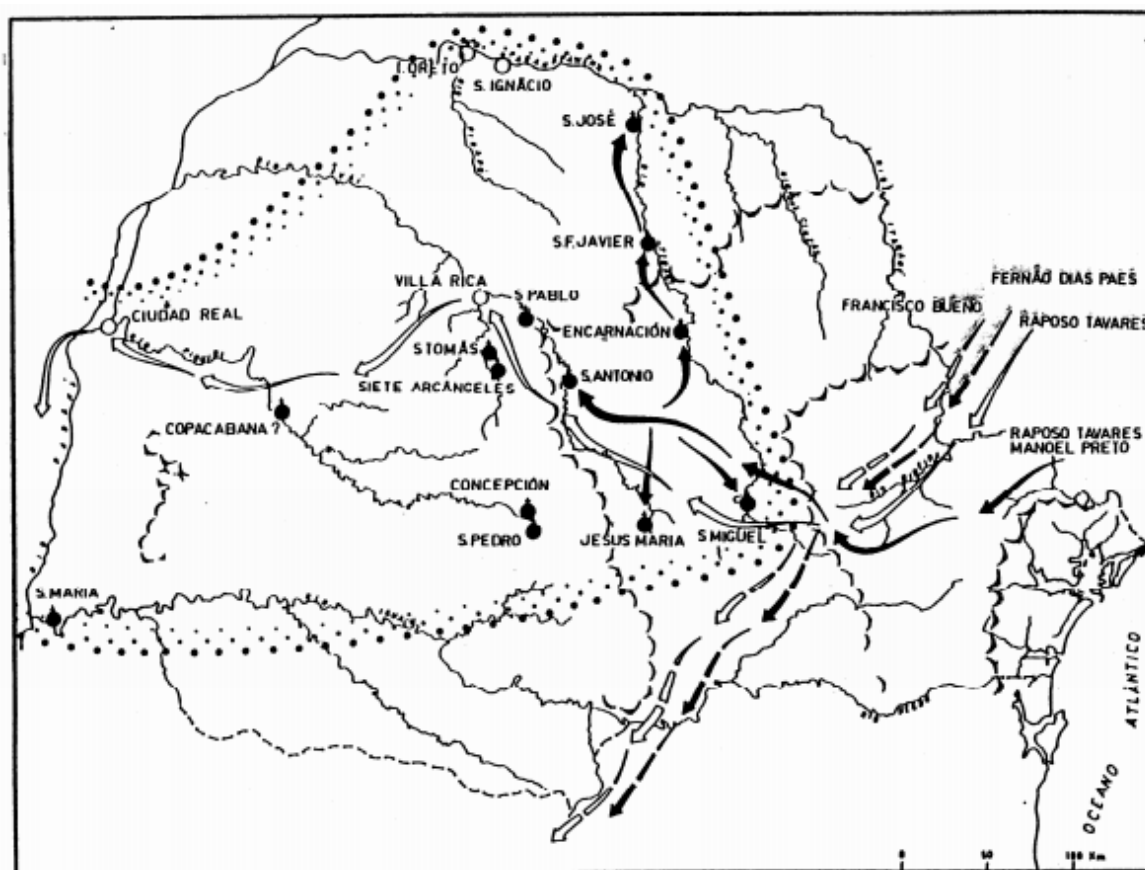
Além das inusitadas relações de habitantes convivendo com as mais variadas etnias e credos, devemos aos aventureiros de Santana de Parnaíba a idéia de expansão territorial do Brasil. Desafiando o Tratado de Tordesilhas e invadindo um imenso território devoluto no centro do continente, os sertanistas desta 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, hoje são recolocados como bandidos ferozes, reforçando as visões que os jesuítas desenvolveram no século XVII a respeito dos mamelucos do planalto. Observando diferentes pontos de vista, os bandeirantes foram homens de uma época e devem ser estudados no seu contexto histórico.

Em princípio, os sertanistas destruíram as primeiras missões jesuíticas espanholas instaladas por volta de 1609 nas partes orientais dos rios Paraná, Uruguai e Paraguai. Depois de várias invasões de bandeirantes, os religiosos inacianos realizam uma grande transmigração indígena em 1631, atravessando o rio Uruguai e estabelecendo o projeto missioneiro no Tape (Argentina e Rio Grande do Sul). Com o esvaziamento demográfico desta área, os mamelucos de Piratininga avançam garantindo as defesas de um território que hoje pertencem ao nosso país, e que posteriormente foram explorados por paulistas no Paraná, Mato Grosso e Goiás. O que veio a prevalecer foram as fronteiras naturais que defenderam contra ameaças, ou seja, dos grandes rios citados, em contraponto aos tratados convencionados pelas Coroas Ibéricas. O grande êxodo indígena de 1631 gera um vazio demográfico e econômico recessivo somando-se ao 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:

Esta política de vista grossa do poder central não se alterou nem mesmo quando chegou a notícia de que, ainda no decorrer de 1632, Vila Rica, Guairá e o porto de Maracaju – ou seja, as vilas onde havia moradores espanhóis no vale do Paraná – também haviam sido abandonados pelos moradores. Sem os índios que os sustentavam ou a esperança de apanhar um butim nas reduções, esses moradores não tinham porque ficar no meio do nada, e se distribuíram conforme as promessas de prosperidade que lhes eram oferecidas. Puderam escolher entre Assunção, São Paulo ou outros pontos do interior. Alguns poucos transferiram-se para Assunção, outros foram reconstruir Vila Rica nas margens do rio Paraguai, acima da região dominada pelos paiguás (hoje, em território do Mato Grosso do Sul). Era ali a região nativa da erva-



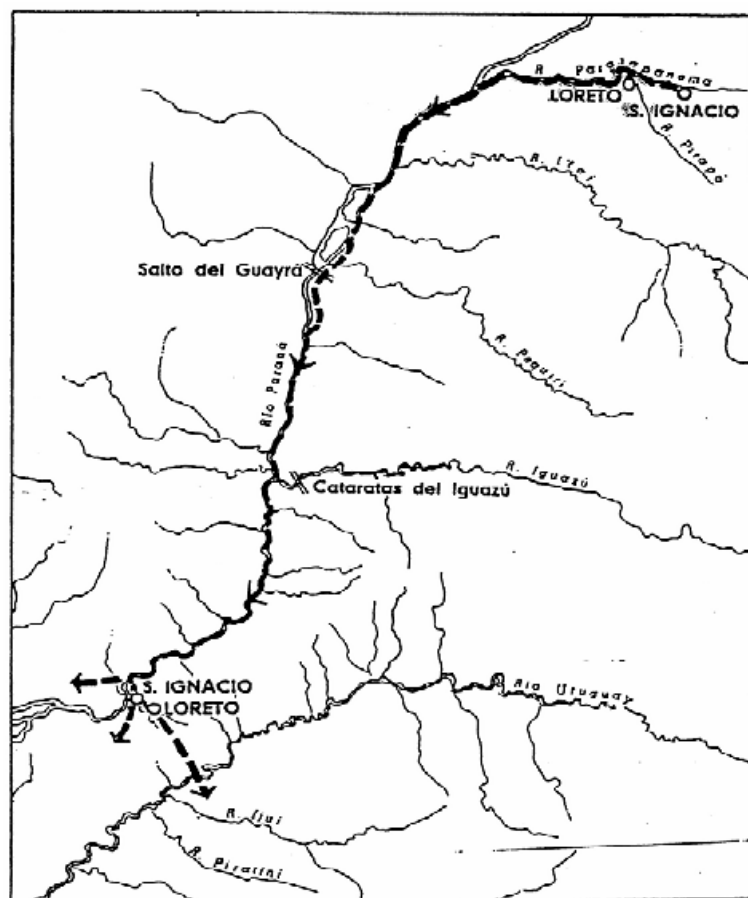




**Figura 227.** Mapa da antiga Província do Guairá (1620-1640) contendo as prováveis rotas e incursões de bandeirantes paulistas (CARDOSO, J.A. – *Westphalen, Atlas histórico*; in: AGUILAR, Jurandir Coronado. *Conquista Espiritual – a história da Evangelização na Província Guairá*, 2002).

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,<sup>52</sup> outro grande mestre-de-campo, chamado de “O Conquistador dos Andes” e dono de uma fazenda em Quitauína, situada nos arrabaldes de Parnaíba, hoje município de Osasco-SP.

<sup>52</sup> Antonio Rapôso Tavares (1598 – 1658) conquista dos espanhóis o Paraná (Guairá, 1629), o sul de Mato Grosso (Itatins, 1632) e 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 Quitauína, onde ergueu uma capela em ação de graças por haver retornado das selvas. Faleceu provavelmente no final de 1658. Cf. DONATO, Hernâni. *Rapôso Tavares, O conquistador dos Andes*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1967, p. 12 e 68.



**Figura 228.** Roteiro do êxodo indígena guaireño conduzido pelo missionário Pe. Montoya em 1631, conforme desenho de J.I. Lopes, desde a região do Paranapanema até a atual Argentina, (fonte: MONTOYA, 1985). In: 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*. Dissertação de mestrado. Maringá-PR: Universidade Estadual de Maringá, 2008.

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 e cultural neste importante entroncamento do Brasil antigo. O êxodo da região missioneira do Guairá provocará a migração de numerosos artífices guaranis para o Planalto Paulista e serão responsáveis pela produção das primeiras talhas retabulares de São Paulo no século XVII:

[...] 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*<sup>53</sup> e guaranis, enquanto os primeiros gramas de prata peruana começam a surgir nos inventários paulistas. (CALDEIRA, 2006, p.414).

<sup>53</sup> *Encomienda*: o rei concedia temporariamente ao *encomendero* utilizar mão-de-obra indígena para explorar territórios da Coroa Espanhola.

Essa prata trazia uma marca de origem curiosa, a palavra “tamboladeira”. Vocábulo inexistente nas línguas portuguesa e tupi, designava um objeto de prata – mas não se sabia qual até que se encontrou sua origem: “A palavra tamboladeira vem da Espanha. Isto explica a razão pela qual as peças só são encontradas no planalto piratiningano – é que este local foi escolhido pela colônia espanhola para se estabelecer, no século XVII, quando de sua vinda para o Brasil. São os Bueno, os Ortiz, os Camargo, os Toledos, os Camachos, os Aguirres, os Laras, os Ordonhes. Trouxeram seus usos costumes e tradições. A palavra, que aparece nos inventários, consta de dicionários espanhóis: *‘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’*. Na nova era que se desvela, gramática e prática expandiram-se em campos radicalmente opostos. Desta dissociação nasceu o sertão. (BRANCANTE, 1999, p. 87 e CALDEIRA, 2006, p. 414 e 415).

A prata transferida da América espanhola para Santana de Parnaíba surgirá sob forma de resplendores de imagens, lampadários, tocheiros ou objetos cotidianos. O acúmulo deste metal será uma rentável maneira de proteger fortunas paulistas no século XVII. Os mais ricos bandeirantes serão os responsáveis pelo financiamento de igrejas cristãs, mosteiros beneditinos, custeando altares e obras de arte nesta região. Este processo irá proporcionar o surgimento de uma imaginária sacra com características brasileiras, fruto da integração de povos.

A grande sesmaria que outrora formava Parnaíba abrangia terras nos atuais municípios de Araçariguama, Itu, São Roque e Sorocaba. Pertenciam à Suzana Dias e foram desmembrados aos seus filhos, descendentes e agregados.

Nas miscigenadas terras parnaibanas, além dos sertanistas ligados ao apresamento e escravidão indígena, podemos ressaltar outros tipos de bandeirantes, voltados à busca de ouro e conquista de territórios nas minas de Cuiabá e Goiás. Tratam-se dos Bueno da Silva, alcunhados de Anhangüera: Bartolomeu pai, filho e neto.<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> 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 geração e pela segunda vez com Maria de Moraes. Foi sertanista que penetrou em 1682 no sertão de Goiás descobrindo as primeiras minas de ouro. Ao atravessar o sul deste território chegou à região do Araguaia encontrando Antônio Pires de Campos, desbravador de Cuiabá. O apelido de Anhangüera mereceu variadas explicações. Neste território notou que os índios se adornavam com finíssimas lâminas de ouro: [...] *Desanimado com os rigores da infecunda exploração, Bartolomeu queria*

Segundo a tradição, recuperada pelo poeta Paulo Bonfim, a esta 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 229.** Casa que pertenceu a Bartolomeu Bueno da Silva, o primeiro *Anhangüera*, em Santana de Parnaíba-SP, século XVII: hoje Museu Casa do Anhangüera. Considerada uma das casas urbanas mais antigas do Brasil. Foto Prefeitura Municipal de Santana de Parnaíba-SP, s.d.

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

---

*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 **Anhangüera**, 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, **goéira**, velho. (Cf. CAMARGO, 1971, p. 167).*

O segundo Bartolomeu Bueno da Silva, filho do procedente 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 Anhangüera”. Foi um dos que vislumbraram a Serras dos Martírios influenciando diretamente na descoberta de ouro em Cuiabá e depois em Goiás. O segundo Anhangüera 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 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 Anhangüera, ali possuiu. É a denominada Cruz do Anhangüera, 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 Pôrto Velho, fazenda dos Casados, pelo segundo Anhangüera e foi o primeiro marco da civilização erguido em Goiás. (Cf. FRANCO, 1953, p. 370).*



Foi proprietário de grandes extensões de terras entre Parnaíba, Araçariguama 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 jóia que padre Guilherme legou aos brasileiros foi à 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, platerescas, beneditinas e paulistas; uma obra que sintetiza nos seus relevos todo cadinho da miscigenação seiscentista brasileira; um maneirismo particular e que teremos a oportunidade de aprofundar os estudos nos próximos capítulos.

Em Santana de Parnaíba, toda essa agitação humana, política e cultural irá refletir nas artes criadas nestas terras desbravadas e pioneiras. Os bandeirantes parnaibanos viviam em conflitos 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 em longa data, refazendo os 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 deste grande cacique de Piratininga, Suzana Dias e seu filho André Fernandes doam terras para a instalação de um recolhimento semelhante em sua vila. Aproveitando uma capela erguida pelos patriarcas e bandeirantes, os sacerdotes beneditinos instalam, a partir de 1643, o Mosteiro de Nossa Senhora do Desterro de Santana de Parnaíba.

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

## 1.5 Frei Agostinho de Jesus

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

Por volta de 1600-10, 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 arquicenóbio da Ordem de São Bento do Brasil em Salvador, a abadia beneditina mais antiga do continente americano. Neste recinto, o talentoso jovem entrou em contato com a obra de Frei Agostinho da Piedade, cujos trabalhos foram fixados por volta de 1619 a 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.<sup>55</sup> Dom Clemente da Silva-Nigra, pesquisador de nosso primeiro grande artista, nos assinala:

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 êsse tempo, Frei Agostinho de Jesus *para se ordenar de sacerdote foi ao Reino.*

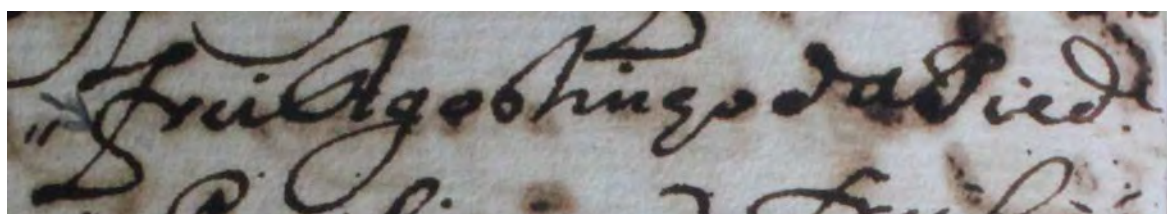
Esta viagem a Portugal, sôbre proporcionar a graça e o caráter sacerdotais ao monge brasileiro, ofereceu-lhe o melhor ensejo para desenvolver seu gênio artístico. Pôde então contemplar muitas obras de arte, tanto de pintura como escultura, e certamente não terá faltado ocasião para encontrar-se com bons mestres, capazes de orientar seus múltiplos talentos. (NIGRA, 1971, p. 62).

---

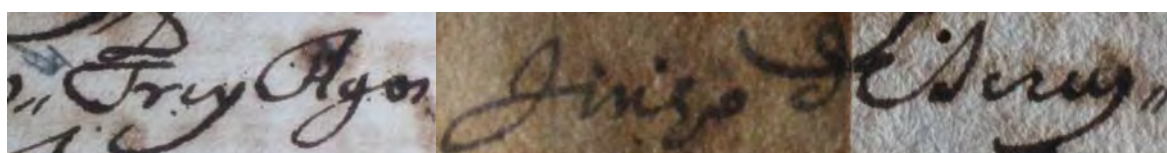
<sup>55</sup> Durante os anos de 1624 a 1634 verificou-se uma ausência de autoridades eclesiásticas em Salvador. O bispo D. Marcos Teixeira faleceu durante a invasão holandesa, em 08 de outubro de 1624 e seu sucessor eleito, D. Miguel Pereira, nunca pisou no Brasil, morrendo em Portugal em 16 de agosto 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 (nº 40); Frei Cosme de S. Damião, com 07 anos de religião deslocou-se até a Galiza para se tornar sacerdote (nº 122); Frei Bernardo da Encarnação (nº 220) juntou-se com outros religiosos e foram receber o sacerdócio em Buenos Aires. Frei Vicente do Salvador, na *História do Brasil*, p. 330, no informa que vários estudantes da Bahia foram até Tucuman, na região do Prata, para se ordenarem. 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. Cf. NIGRA, 1971, p. 62.

Frei Agostinho de Jesus está novamente no mosteiro da Bahia por volta de 16 de dezembro de 1634, como atestam uma assinatura passada nesta data.<sup>56</sup> Neste período acompanhou as feitura de duas grandes imagens de Nossa Senhora do Montesserrate (1635 e 1636), de Frei Agostinho da Piedade.<sup>57</sup>

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.



**Figura 230.** Livro Velho do Tombo nº 01 do Mosteiro de São Bento de Salvador-BA: Testemunho da presença de Frei Agostinho da Piedade – 1634, p. 58 (verso).



**Figura 231.** Livro Velho do Tombo nº 01 do Mosteiro de São Bento de Salvador-BA: Testemunho da presença de Frei Agostinho de Jesus – 1634, p. 58 (verso).

<sup>56</sup> Livro Velho do Tombo – Bahia, p. 119.

<sup>57</sup> O que atesta a permanência de Frei Agostinho de Jesus nesta época em Salvador é uma imagem de Nossa Senhora com o Menino Jesus (datada de 1641) considerada umas das últimas obras feitas pelo monge carioca na Bahia e que pertenceu a antiga coleção de Graça Couto-RJ, hoje no acervo de Ladi Biezus, São Paulo-SP, escultura tombada pelo IPHAN.







**Figura 233.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): perfis do *Menino Jesus de Salvador-BA*, c.1640, 19,5 cm de altura, terracota vermelha policromada. Uma das primeiras esculturas do artista. Acervo do Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia – UFBA. Fotos Rafael Schunk (2010).



**Figura 234.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): perfis do *Menino Jesus do Recife-PE*, c.1640, 35 cm altura, terracota. Uma de suas primeiras imagens e testemunho do convívio com Frei Agostinho da Piedade, seu mestre artístico. Acervo do Museu do Estado de Pernambuco. Fotos Rafael Schunk (2010).





**Figura 235.** Imagens da primeira fase de Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661). Da esquerda para direita: *Menino Jesus de Salvador* e o *Menino Jesus do Recife*, obras inspiradas no *Menino Jesus de Olinda* (autoria de *Frei Agostinho da Piedade*, c.1580-1661), releituras da imaginária oriental de Goa. Obras realizadas aproximadamente em 1640. Fotos Rafael Schunk (2010).



**Figura 236.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *Nossa Senhora com o Menino Jesus*, datada na peanha (1641), terracota policromada, 49 cm de altura. Segundo as anotações de Silva Nigra, esta obra foi feita na Bahia e enviada para São Paulo. Imagem tombada pelo IPHAN. Coleção Ladi Biezus, São Paulo-SP. Fotos Rafael Schunk (2010).

**Figura 237.** Detalhe da peanha de *Nossa Senhora com o Menino Jesus* (1641).

**Figura 238.** Face posterior da imagem de *Nossa Senhora com o Menino Jesus*.



**Figura 239.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *Nossa Senhora com o Menino Jesus*, datada na face posterior da peanha (1641), 49 cm de altura, terracota policromada. Coleção Ladi Biezus, São Paulo-SP. Fotos 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. (NIGRA, 1971, p. 62).

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

A partir de 1641 começa aparecer às primeiras imagens datadas pelo escultor no Estado de São Paulo, indícios que apontam sua provável presença a partir desta época em Piratininga.



**Figura 240.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *Nossa Senhora do Rosário*, com data na face posterior da peanha (1641), 24 cm de altura, terracota policromada. Uma das primeiras obras do escultor encontradas no Planalto Paulista. Percenceu à antiga coleção de Roberto Lemos Monteiro, São Paulo-SP. In: ETZEL, Eduardo. *Arte Sacra Berço da Arte brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, EDUSP, 1984.

**Figura 241.** Detalhe da peanha de *Nossa Senhora do Rosário* (1641).



**Figura 242.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *Nossa Senhora do Rosário*, século XVII, 45 cm de altura, terracota policromada. Uma das mais antigas imagens do escultor conservadas no Estado de São Paulo. Coleção Ignez Homenco, São Paulo-SP.

**Figura 243.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): perfil de *Nossa Senhora do Rosário*, século XVII, 45 cm de altura, terracota policromada. Coleção Ignez Homenco, São Paulo-SP.

**Figura 244.** Detalhe dos cabelos e panejamento de *Nossa Senhora do Rosário*.

**Figura 245.** Detalhe técnico da base de *Nossa Senhora do Rosário*.

Fotos Rafael Schunk (2010).





**Figura 246.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): imagem relicário de *Santo Antônio* (1642), 38 cm de altura, terracota policromada. Constitui um dos únicos relicários esculpidos pelo artista. Acervo dos Museus das Igrejas do Carmo (MIC), Mogi das Cruzes-SP.

**Figura 247.** Face oposta do relicário de *Santo Antônio*.

**Figura 248.** Base do relicário de *Santo Antônio*.

**Figura 249.** Peanha datada (1642) do relicário de *Santo Antônio*.  
Fotos Rafael Schunk (2010).





**Figura 250.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *Nossa Senhora do Ó*, datada de 1642, 50 cm de altura, barro cozido. Coleção particular, São Paulo-SP. In: LEMOS, Carlos A. C. *A Imaginária Paulista*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1999, p.39.

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 deste 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*, *N. Sra. 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 Mestreira*. Nesta época sua produção artística atinge a maturidade.



**Figura 251.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *Grupo do Desterro – Fuga para o Egito. Nossa Senhora do Desterro*, século XVII, 120 cm de altura. Terracota policromada, coleção particular, São Paulo-SP.

**Figura 252.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *Menino Jesus*, século XVII, 62 cm de altura, terracota policromada. Coleção família de Anita Marques da Costa, São Paulo-SP. Pertenceram ao altar-mor do antigo Mosteiro Beneditino de Santana de Parnaíba-SP, hoje arruinado. In: CATÁLOGO. *Tradição e Ruptura Síntese de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1984, p. 52.



**Figura 253.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *Nossa Senhora da Conceição*, 90 cm de alt. (MAS, Santos-SP).

**Figura 254.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *Santa Luzia*, 40 cm de alt. (MAS, Santos-SP).

**Figura 255.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *Santa Gertrudes*, 32 cm de alt. Século XVII. 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. Terracotas policromadas. Pertenceram à antiga igreja do Mosteiro de São Bento de Parnaíba-SP. Fotos de Mário de Andrade e Germano Graeser (1945), IPHAN-SP.



**Figura 256.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *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 Jundiá-SP. Foto Rafael Schunk (2012).





**Figura 257.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *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 258.** Igreja Matriz de Santana de Parnaíba-SP, centro da produção escultórica de Frei Agostinho de Jesus no século XVII. Foto Rafael Schunk (2011).



**Figura 259.** Murilo Sá Toledo: *monumento em homenagem à Frei Agostinho de Jesus*. Largo de São Bento, Santana de Parnaíba-SP. Foto Rafael Schunk (2011).





**Figura 260.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *Nossa Senhora dos Prazeres*, 51 cm de altura, terracota policromada, feita entre os anos de 1645 a 1650. 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.

**Figura 261.** Detalhe técnico da peanha de *Nossa Senhora dos Prazeres*. Fotos Rafael Schunk (2010).



**Figura 262.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *Nossa Senhora da Purificação*, 98 cm de altura, terracota policromada. Imagem retabular da antiga Matriz de Santana de Parnaíba-SP, obra-prima do escultor removida para o Museu de Arte Sacra de São Paulo-SP. Foto Rafael Schunk (2010).

**Figura 263.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *Nossa Senhora do Rosário – “a grande”*, 103 cm de altura, terracota policromada. Imagem retabular da antiga Matriz de Santana de Parnaíba-SP, uma das obras-primas do artista. Coleção Orandi Momesso, São Paulo-SP. Foto Rafael Schunk (2012).





**Figura 264.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *Nossa Senhora do Rosário – “a pequena”*, 34 cm de altura, terracota policromada. Imagem de pequeno porte utilizada para procissões. Antiga Matriz de Santana de Parnaíba-SP. Coleção Orandi Momesso, São Paulo-SP. Foto Rafael Schunk (2012).

**Figura 265.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *Nossa Senhora da Piedade*, século XVII, 58 cm de altura, terracota policromada. Acervo da Matriz de Santana de Parnaíba-SP – Cúria Diocesana de Jundiaí-SP. Foto Rafael Schunk (2010).



**Figura 266.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *Santo Antônio do Suru*, século XVII, 120 cm de altura, terracota policromada. Localizada numa pequena capela na área rural de Parnaíba-SP. Constitui a única obra catalogada nesta pesquisa em 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 Jundiaí-SP. Foto Rafael Schunk (2012).



**Figura 267.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): fragmento de *Nossa Senhora*, 73 cm de altura, barro vermelho. Parnaíba-SP. Coleção Ladi Biezus, São Paulo-SP. Foto Rafael Schunk (2010).



**Figura 268.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *São Francisco de Paula*, século XVII, 91 cm de altura, terracota policromada. 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 269.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *Santana Mestra* (103 cm de altura) e *Nossa Senhora Menina*, (54 cm de altura), século XVII, terracotas policromadas. 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 desta igreja até aproximadamente 1812. Cf. NIGRA, 1971, p. 66. Acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo-SP. Foto Rafael Schunk (2010).



Em Parnaíba irá criar suas obras-primas e 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 no Brasil antigo. Nas palavras de Aracy Amaral, Maria Afonsina Furtado Rodrigues e Denise Camargo Arruda nos revelam o valor deste 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 e ARRUDA, 1977, p. 19).

Mas é em Santana de Parnaíba que vamos fixar nossos estudos, por configurar nesta localidade 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*<sup>58</sup> para o altar-mor e, *Santo Amaro* e *São Bernardo* para os novos altares colaterais, do evangelho e epístola respectivamente. Quanto ao estilo destas 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.

---

<sup>58</sup> 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 270.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *Patriarca São Bento*, 156 cm de altura, barro ressequido e resplendor de prata. Feita em 1650 para a nova Igreja de São Bento financiada pelo bandeirante Fernão Dias Paes. 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 271.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *Santa Escolástica*, 156 cm de altura, barro ressequido e resplendor de prata. Feita em 1650 para a nova Igreja de São Bento financiada pelo bandeirante Fernão Dias Paes. 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 272.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *Santo Amaro*, 134 cm de altura, barro cozido. 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”. 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 por completo abandono, quase desapareceu. Ficou por um tempo exposto na capela da Chácara Santana (antiga fazenda dos Morrinhos). Em outubro de 1940 retornou para o Mosteiro de São Bento na capital. Cf. NIGRA, 1971, p. 65. Acervo da Basílica de São Bento, São Paulo-SP. Foto Rafael Schunk (2011).

**Figura 273.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *São Bernardo de Claraval*, 135 cm de altura, barro cozido. Feito entre 1650-1652 para o altar lateral da epístola na igreja nova do Mosteiro São Bento em São Paulo. 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-o 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 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 Dom 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 nesta abadia, é uma das mais importantes. A mão direita segura o báculo abacial. No peito, ao invés de uma cruz peitoral, observa-se a representação do relicário em que São Bernardo costumava levar nas suas peregrinações: uma relíquia do santo apóstolo São Judas Tadeu, oferta do Papa Eugênio III. Cf. NIGRA, 1971, p. 65 e 66. 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.<sup>59</sup> Por estas atribuições e responsabilidades podemos auferir que o artista detinha um grande respeito e prestígio entre os confrades de sua ordem.



**Figura 274.** Santuário de Monte Serrat, século XVII, Santos-SP. Foto Rafael Schunk (2010).

**Figura 275.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *Nossa Senhora do Monte Serrat*, esculpida pelo artista em 1652, 60 cm de altura, barro cozido. Padroeira da Cidade de Santos-SP. Acervo Santuário do Monte Serrat, Diocese de Santos-SP. Foto Rafael Schunk (2010).



<sup>59</sup> Cf. TAUNAY, Affonso de E. *História Antiga da Abbadia de S. Paulo*, p. 103 e 104. Este documento assinado por Frei Agostinho de Jesus encontra-se no arquivo do Mosteiro de São Bento da Cidade do Rio de Janeiro-RJ.



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 desta 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 deste gênero identificado na produção do mestre. Estes 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* e que pertenceu a uma capela seiscentista homônimo em Guararema. Após o furto da imagem e sua devolução, a peça foi restaurada e hoje se encontra preservada na matriz da cidade. Na Capela da Ajuda foi colocada uma réplica. Relacionamos esta escultura à Frei Agostinho de Jesus, pois além de apresentar os estilemas típicos, localiza-se geograficamente próxima a 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.

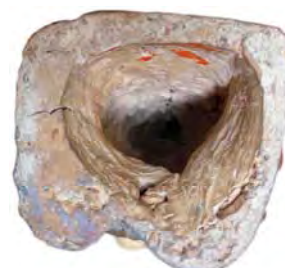
O artista não assinava suas esculturas e apenas algumas peças foram datadas ao longo da carreira. Permanece no território paulista até aproximadamente 1654, realizando obras no Mosteiro de São Bento em São Paulo, Santos e na fazenda beneditina de Parateí em Mogi das Cruzes. Transitava nesta época entre os recolhimentos de São Paulo e o Rio de Janeiro.

Retornando ao litoral fluminense, dedica-se a confecção de algumas terracotas para fazendas beneditinas no entorno da Baía de Guanabara, entre os atuais municípios de Duque de Caxias e o Rio de Janeiro, inclusive fornecendo imagens para igrejas ao sul do Estado. Podemos destacar, nesta época, a *Virgem da Aldeia de Mambucaba*, obra pertencente à 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 276.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *Nossa Senhora do Rosário*, padroeira da Fazenda Beneditina de Parateí, Mogi das Cruzes-SP, segunda metade do século XVII, 53 cm de altura, barro cozido policromado. Acervo do Mosteiro de São Bento, São Paulo-SP. In: SILVA-NIGRA, Dom Clemente Maria da. *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, p. 78.

**Figura 277.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *Nossa Senhora do Rosário*, segunda metade do século XVII, 40 cm de altura, terracota policromada. Procedente da antiga Igreja do Bom Jesus de Mogi das Cruzes-SP. Coleção Orandi Momesso, São Paulo-SP. Foto Rafael Schunk (2012).



**Figura 278.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *Nossa Senhora da Assunção*, segunda metade do século XVII, 53 cm de altura, terracota policromada. Acervo do Museu das Igrejas do Carmo (MIC), Mogi das Cruzes-SP.

**Figura 279.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): face posterior de *Nossa Senhora da Assunção*.

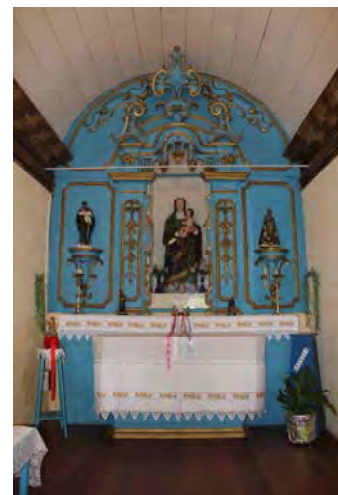
**Figura 280.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): base de *Nossa Senhora da Assunção*.

**Figura 281.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *Nossa Senhora da Conceição*, segunda metade do século XVII, 64 cm de altura, terracota policromada. Acervo do Museu das Igrejas do Carmo (MIC), Mogi das Cruzes-SP.

**Figura 282.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): face posterior de *Nossa Senhora da Conceição*.

**Figura 283.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): base de *Nossa Senhora da Conceição*. Fotos Rafael Schunk (2011).





**Figura 284.** Fachada da Capela de Nossa Senhora da Ajuda, século XVII, Guararema-SP.

**Figura 285.** 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. Fotos Rafael Schunk (2011).



**Figura 286.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *Nossa Senhora da Ajuda*, segunda metade do século XVII 170 cm de altura, terracota policromada. Modelada na região da Fazenda Beneditina de Parateí (Mogi das Cruzes) e levada para Guararema, município vizinho. 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).

**Figura 287.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *A Virgem de Mambucaba (Nossa Senhora do Rosário)*, século XVII, 100 cm de altura, terracota policromada. Acervo do Museu de Arte Sacra de Angra dos Reis-RJ. Foto Rafael Schunk (2011).





**Figura 288.** Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Negros de Paraty-RJ. Foto Rafael Schunk (2011).



**Figura 289.** Igreja de Santa Rita, atual Museu de Arte Sacra de Paraty-RJ - IPHAN. Foto Rafael Schunk (2011).



**Figura 290.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *Santo Antônio de Paraty*, século XVII, 50 cm de altura, terracota policromada. Pertence à Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Negros de Paraty, uma das mais antigas esculturas religiosas da cidade. Imagem identificada nesta pesquisa. Acervo do Museu de Arte Sacra de Paraty-RJ – IPHAN.

**Figura 291.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): perfil frontal da imagem de *Santo Antônio de Paraty*, século XVII, 50 cm de altura, terracota policromada. Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Negros – Museu de Arte Sacra de Paraty-RJ - IPHAN.

**Figura 292.** Perfil lateral direito de *Santo Antônio de Paraty*.

**Figura 293.** Base da imagem de *Santo Antônio de Paraty*.

Fotos 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 *N. Sra. do Montesserrate* (possivelmente também de autoria do artista), infelizmente desaparecida nas reformas do complexo arquitetônico. Este alpendre foi reconstruído no século XX.

Em Duque de Caxias, na baixada fluminense, a Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Negros (antiga Fazenda São Bento do Iguçu, outrora propriedade dos beneditinos) possuía um vulto do *Patriarca São Bento* também datado de 1651, lavra do monge-artista. Estas 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 Iguçu, é possível que também a velha imagem de *Santo Amaro*, do extinto mosteiro beneditino de Vitória, no Espírito Santo, seja obra do artista carioca. (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 Brasil um legado único e que passa a ser revisto em toda plenitude de significados, fonte de cultura e inspiração.

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 Dom Clemente Maria da Silva-Nigra.





**Figura 294.** “St. Sebastian/ Ville Episcopale du Bresil”. Panorâmica da Vila de São Sebastião do Rio de Janeiro apresentando o Mosteiro de São Bento (identificado com a letra B). Ilustração do livro do Froger, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, ca. 1695, p. 361. In: REIS, Nestor Goulart. *Imagens de Vilas e Cidades do Brasil Colonial*, 2000, p. 163.



**Figura 295.** Fachada da Igreja de Nossa Senhora do Montesserrate, Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, século XVII. Foto Rafael Schunk (2012).



**Figura 296.** 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 297.** 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 no interior da abadia. Foto Rafael Schunk (2012).





**Figura 298.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): O *Patriarca São Bento*, 1651, 55 cm de altura, barro ressequido. Juntamente com *São Bento* e *Santa Escolástica* do mosteiro beneditino de São Paulo constitui as únicas três obras que não foram cozidas por Frei Agostinho de Jesus. Por este 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 299.** Fazenda São Bento de Iguaçú erguida no século XVII. Município de Duque de Caxias-RJ. Foto Rafael Schunk (2010).

**Figura 300.** Igreja de Nossa Senhora do Rosário, antiga Capela da Fazenda São Bento de Iguaçú erguida no século XVII – Município de Duque de Caxias-RJ. Foto Rafael Schunk (2010).



**Figura 301.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *O Patriarca São Bento*, datada de 1651, 54 cm de altura, terracota, elaborada para a antiga Fazenda Beneditina de Iguaçú. Duque de Caxias-RJ. Esta imagem fragmentou-se, restando apenas fotografias antigas. In: SILVA-NIGRA, Dom Clemente Maria da. *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, p. 85.



**Figura 302.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *Nossa Senhora da Piedade*, (1654), 31 cm de altura, terracota policromada. Apresenta orifício para encaixe da cruz. Uma das últimas obras datadas pelo artista. Procedência: Estado de São Paulo. Coleção Ladi Biezus, São Paulo-SP.

**Figura 303.** Face posterior da imagem de *Nossa Senhora da Piedade*.

**Figura 304.** Detalhe da imagem de *Nossa Senhora da Piedade*, (data: 1654).  
Fotos 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, semi-cozido ou ressequido nas cores: vermelho, rosa, cinza ou branco;
- Algumas esculturas foram datadas ou gravadas com os nomes dos santos nas peanhas.

Graças às pesquisas de Dom 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, Nigra nos revelou um raro documento que contém uma breve biografia do nosso primeiro grande artista. Neste testemunho, feito por um conterrâneo do artista, o arquivista carioca Frei Paulo da Conceição Ferreira de Andrade em 1773, provavelmente transcrito de um códice anterior, que trata das *Vidas e Mortes dos monges*, nos relata o seguinte:

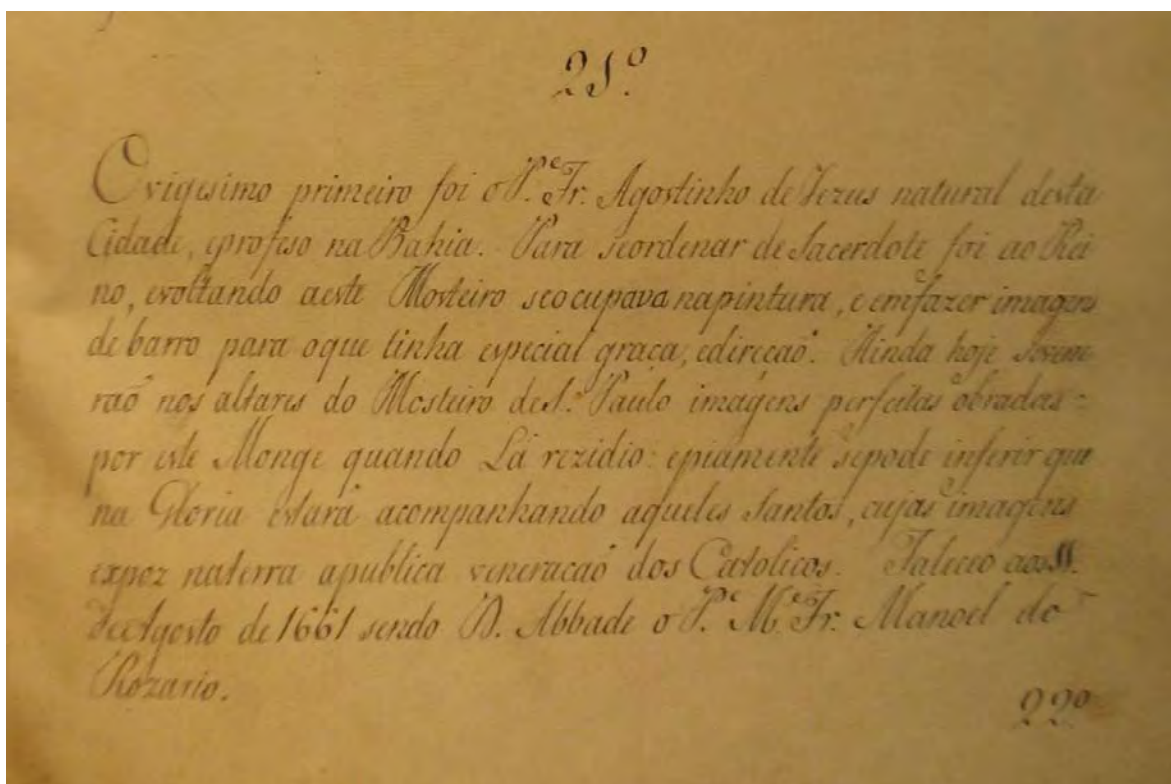
[...] “O vigésimo primeiro foi o Pe. Fr. Agostinho de Jesus natural desta cidade, e professo na Bahia. Para se ordenar de Sacerdote foi ao Reino, e voltando a êste mosteiro se ocupava na pintura, e



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 obradas por este monge quando lá rezidio: e piamente se pode inferir que na glória estará acompanhando aquêles santos, cujas imagens expoz na terra a publica veneração dos Católicos. Faleceo aos 11 de Agôsto de 1661, sendo D. Abbade o Pe. Me. Fr. Manoel do Rozario”.<sup>60</sup>



**Figura 305.** 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 encontra os despojos mortais do primeiro grande artista brasileiro devido às sucessivas reformas empreendidas neste local no decorrer dos tempos. Foto Rafael Schunk (2012).



**Figura 306.** *Dietário Necrológico de Frei Agostinho de Jesus*, 1773, p. 226. Arquivo do Mosteiro de N. Senhora do Monserrate do Rio de Janeiro da Ordem do Patriarca São Bento (Códice 1161). Cortesia Dom Mauro Fragoso, O.S.B. (2011).

<sup>60</sup> Dietário, do Mosteiro do Rio, ms., p. 226; ou Mosteiro do Rio, p. 132 e 133.

A atuação de Agostinho de Jesus foi de abrangência e relevância nacional. Principalmente em terras paulistas 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; seus descendentes, dos conflitos entre sertanistas, jesuítas, indígenas e moldados na arte de João Gonçalo Fernandes. As terras paulistas abrigaram as imagens e relicários 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 destes fatores são testemunhas de um país nascente. Estes 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.

## 1.6 As Fazendas e Mosteiros Beneditinos Paulistas

Ao contrário dos jesuítas, que viviam à 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 monaquista<sup>61</sup> 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.

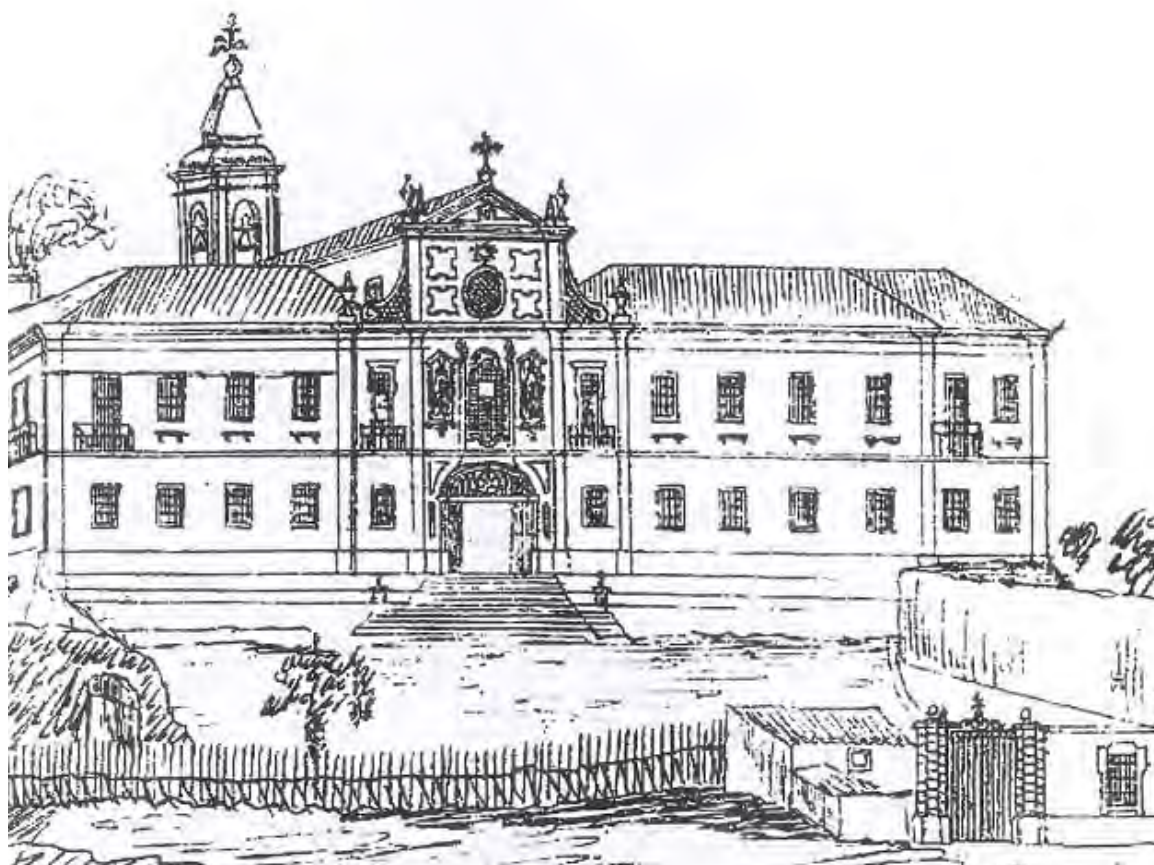
Robert C. Smith em seus estudos sobre os mosteiros beneditinos de Portugal nos oferece algumas pistas em relação à origem das disposições dos modelos arquitetônicos adotados no Brasil antigo. Especialmente o estudo do mosteiro lusitano de São Bento da Vitória se observa uma diferenciação na implantação da residência em relação com a igreja, de caráter urbano diferenciado dos demais que se situavam em áreas rurais portuguesas:

“A planta de S. Bento da Vitória contrasta com as de quase todas as outras casas da Ordem Beneditina em Portugal, pela ausência do terreiro formado pelo ângulo recto 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”.<sup>62</sup>

Ora, o que em Portugal é uma exceção, aqui no Brasil é a regra. Ou seja, todos os mosteiros beneditinos ainda existentes no Brasil têm a fachada contínua, “na mesma linha da igreja”. Porém, todos os nossos mosteiros são urbanos com a única exceção do mosteiro de Nossa Senhora das Brotas, no Recôncavo baiano. Por outro lado, a maioria dos mosteiros fundados na Idade Média são rurais e apresentam, até onde pudemos verificar e não somente em Portugal, a solução do “terreiro formado pelo ângulo recto das fachadas do templo e do convento”, conforme, por exemplo, o mosteiro de S. Martinho de Tibães. Smith parece dar a entender que a disposição tradicional foi impossível de se adotar, no caso de S. Bento de Vitória, em se tratando de uma área já edificada da cidade do Porto mas, se fosse possível, adotar-se-ia a solução tradicional. (DEL NEGRO, 2000, p. 40).

<sup>61</sup> *Monaquismo* ou *monasticismo* é um termo proveniente do grego *monos* e que significa só. Relacionam-se ao modo de vida dos monges (homens), monjas ou irmãs (mulheres) que abdicam dos assuntos mundanos e devotam-se à religião.

<sup>62</sup> SMITH, Robert C. *A igreja de S. Bento da Vitória à luz dos 'Estados' de Tibães. Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, vol. XXXIX: 190-261, fascs. 1-2, 1966, p. 228. In: DEL NEGRO, 2000, p. 40.



**Figura 307.** Colégio de Nossa Senhora da Estrela. Lisboa, Portugal. Fachada de tradição simétrica. Cópia de um desenho de Luís Gonzaga Pereira, 1833. In: SMITH, Robert. *Dois Estudos Beneditinos. Belas Artes – Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, nº 27: 69-101, 1972.

Enquanto em Portugal a Congregação Beneditina utiliza um modelo arquitetônico axial (eixo simétrico) inspirado no monumental complexo monástico espanhol do Escorial, encontrados nas disposições dos mosteiros de S. Bento da Saúde ou do Colégio de N. 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 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 participarem 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, Fr. Pedro de S. Bento Ferraz.<sup>63</sup> Ele traz uma carta do abade geral da congregação portuguesa apresentando-a ao Senado da Câmara da Cidade do Salvador com uma proposta para implantação de um mosteiro no Brasil e que se tornaria pioneiro em todo continente americano:

Dirigiu-se, então, à presença do Governador Geral, Diogo Lourenço da Veiga. Obtida a sua confirmação, apresentou-se novamente aos oficiais da câmara, “os quais, a vista das licenças concedidas e assinadas pelas autoridades civis e eclesiásticas, não puseram dúvida alguma em entregar, por sua vez, a Ermida de S. Sebastião à Ordem de S. Bento [...]. Oficializou-se a entrega da capela através de uma carta de doação datada de junho de 1581 e assinada, inclusive, pelo autor do *Tratado Descritivo do Brasil*, Gabriel Soares de Sousa.

Retornando a Portugal, Fr. Pedro de S. Bento fez um relato do êxito de sua missão. No quarto Capítulo Geral, reunido em outubro daquele ano, o Abade elegeu Pe. Fr. Antonio Ventura para liderar os monges na fundação do mosteiro que se pretendia construir em Salvador, “[...] para q’ estes nesta quarta parte do Mundo se empregassem aos exercícios da virtude, e piede [...]”, que se tornaria o primeiro mosteiro beneditino construído na América. (ENDRES, In: DEL NEGRO, 2000, p. 47 e 48).

Acolhidos com zelo pelos moradores locais: Frei Antônio Ventura, Pedro de S. Bento e mais sete religiosos brevemente tomariam posse de uma ermida dedicada a S. 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. Entre 1619 até 1661 este recinto foi

---

<sup>63</sup> O uso do tratamento de *frei* pelos monges da ordem de São Bento tanto em Portugal quanto no Brasil Colônia derivam 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 tomaram 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*. São Paulo, O Mosteiro, 1977, nota 1, p. 2. In: DEL NEGRO, 2000, p. 17).

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 e 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 apenas finalizada na segunda metade do século XIX.



**Figura 308.** Mosteiro de São Bento de Salvador-BA: reconstituição do projeto de Frei Macário de São João. Fachada de tradição assimétrica adotada no Brasil. In: SILVA-NIGRA, Dom Clemente Maria da. *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, p. 98.

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 adquirem mais cinco propriedades rurais diversificando suas atividades, como uma fazenda de criação de gado as 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 decorrer do ano de 1586. O conjunto ficou pronto em 1599, mas em poucas décadas seria destruído por um incêndio que consumiu grande parte da cidade, deflagrado em 1632, decorrente da invasão holandesa. Brevemente seria reconstituído, voltando às atividades em 1656 e subseqüentemente ampliado. Os espaços internos conservaram 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, dispondo 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 N. Sra. do Ó, porém, existia uma outra igreja, a de N. Sra. da Conceição situada em um promontório na extremidade norte da cidade, local que acabou sendo eleito pelos religiosos por parecer mais apropriado para instalação de um monastério. Os recursos financeiros que viabilizaram a construção vieram de numerosas propriedades adquiridas no interior da Capitania, especialmente em Iguaçu (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-Nigra, pelo engenheiro militar português Francisco Frias de Mesquita seguindo uma arquitetura maneirista despojada (chã) então vigente em Portugal naquela época. As pedras utilizadas na obra foram provenientes do Morro da Viúva no atual bairro do Flamengo. As obras apenas começaram em 1633 seguindo até aproximadamente 1671. O projeto original foi alterado pelo arquiteto Frei Bernardo de São Bento Correia de Souza 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 apenas concluído 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 neste 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 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 à obra-prima de Frei Ricardo, uma tela do *Senhor dos Martírios* pintada cerca de 1690. Figura ainda nesta 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 coincidindo com os três maiores centros de desenvolvimento na costa, vinculados a produção açucareira. Chegaram deter até meados do século XVIII nove engenhos:

Segundo a afirmação de Gilberto Freyre, “tanto quanto naquelas capitanias 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.” Se a inclusão dos monges beneditinos como grandes latifundiários parece conter uma manifestação de surpresa – e deixa pairar uma contradição entre a atividade religiosa e a exploração da terra – trata-se, porém, no mínimo, de uma condição antiga na história das ordens monásticas. (FREYRE, In: DEL NEGRO, 2000, p. 56).

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):



A historiadora Wilma Therezinha de Andrade chega a considerar o fato “curioso” e salienta que se, no nordeste, as cinco fundações deram-se no litoral, no sul, das seis fundações somente duas estão na faixa litorânea, Rio e Santos. “As outras quatro fundações foram no interior e todas na Capitania de S. Vicente; isto dá mais um exemplo do caráter interiorano e planaltino do “país dos paulistas””. Relaciona esse fato com o apoio que a ordem beneditina recebeu dos colonos e com a expulsão em 1640 dos jesuítas que, como se sabe, foram irredutíveis na luta contra o apresamento. Segundo Therezinha de Andrade:

“Estes [os jesuítas] são expulsos pela gente paulista que deu consideração e ajuda, na mesma época, à outra Ordem religiosa que, de estatuto contemplativo, se mostrava mais tolerante com as atividades escravistas dos bandeirantes.” (ANDRADE, In: DEL NEGRO, 2000, p. 73).

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, In: DEL NEGRO, 2000, p. 73).

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 beneditinas e franciscanas.

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 do Collegio, o lugar onde se assentara a taba do velho Tibyriçá, o glorioso índio que realizara a aproximação euroamericana e permitira 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 Pe. fundador Frei Mauro Teixeira habitou este 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.<sup>64</sup> Ficou encarregado de cuidar da ermida de São Bento e demais bens do mosteiro até que novos religiosos viessem:

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 exército paulista de 1628, arrasador 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.

Opulento afazendado no Ó, com mais de mil escravos índios “conquistados por suas armas, alli fundara, em suas terras, a capella da Senhora da Expectação, dotando-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 índios e procurador devotado de uma abbadia de S. Bento a quem prestou muitos relevantes serviços. (TAUNAY, 1927, p. 45 e 46).

Ainda em 1610 três monges vindos da Bahia: Fr. Antônio da Assunção, Fr. Bento da Purificação e Fr. 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 Congregação [de São Bento de Portugal] da qual dependia, em última instância, o reconhecimento de cada nova fundação, e, de fato, a do Pe. Fr. Mateus não foi reconhecida”. (ENDRES, In: DEL NEGRO, 2000, p. 76).

---

<sup>64</sup> 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 junto a Câmara uma provisão para erguer em sua fazenda uma capela dedicada a N. Sra. 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). 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 a conservação da

Diante desta realidade o recolhimento é abandonado por longos anos, sendo visitado esporadicamente por religiosos:

“[...] os frades do convento do Rio de Janeiro, ao qual se subordinava a capela paulistana Senhora do Monte Serrate, julgavam desnecessário mandar visita-la, enquanto viveu Manuel Preto, para provimento das suas necessidades, pois tinham nele quem de tudo cuidasse [...]” (HOLANDA, In: DEL NEGRO, 2000, p. 76).

Provavelmente a notícia da morte do procurador Manuel Preto em 1630 chegou ao Rio de Janeiro mais depressa do que em São Paulo. Desse modo compreende-se a preocupação do beneditino Fr. Máximo enviar com urgência seu representante Fr. João Pimentel da Rocha acompanhado por alguns religiosos para tomar posse dos bens e impedir prováveis invasões. Solicitaram à Câmara paulistana uma nova escritura e que foi lavrada em 09 de julho deste ano:

[...] não fizeram mais do que “renovar o cahido, erguendo caza p.a seu Recolhimento.” Durante a sua presidência houve um aumento considerável do patrimônio do mosteiro, graças a doação, em 1631 [ofertada pelo Capitão Duarte Machado], das terras que viriam a formar a futura Fazenda de São Caetano e, em 1637, das glebas, doadas por Miguel Aires de Maldonado, da futura Fazenda de São Bernardo, que deram nome aos atuais municípios. (HOLANDA e DEL NEGRO, 2000, p. 77).

---

capela. Por volta desta 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”. Deste 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. Cf. SOUZA, Ney de. (org.). *Catolicismo em São Paulo: 450 anos de presença da Igreja Católica em São Paulo*. São Paulo: Paulinas, 2004, p. 82 e 83. Em 18 de dezembro de 1788, o Pe. João Franco Rocha, morador da Freguesia, pede a 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 Tietê e afluentes. Em 1796 uma nova igreja é erguida no alto da colina e reconhecida como paróquia. Pe. João Franco Rocha é eleito seu primeiro pároco. Situava-se onde hoje encontramos o Largo da Matriz Velha. Os limites da antiga 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 nesta época as fronteiras territoriais da antiga Freguesia eram extensas e bem próximas daquelas deixadas na escritura de terras de Manuel Preto, inventário datado de 1618. A Matriz Velha desapareceu na noite de 22 de novembro 1896. Segundo os relatos, a igreja erguida pelo incansável Pe. João Franco Rocha foi consumida por um incêndio provocado pelo zeloso sacristão que, ao tentar queimar uma colméia de abelhas instalada na portada do templo, acabou ocasionando a tragédia. Desta restaram apenas a sacristia, posteriormente demolida e as imagens de *Santa Luzia* e *Nossa Senhora das Dores*. A cabeça de *Nossa Senhora* milagrosamente sobrevivente ao incêndio foi inserida 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. Cf. Arquidiocese de São Paulo. *200 anos de Paróquia Nossa Senhora do Ó, 1796-1996*. São Paulo, 1996, p. 14, 20, 21, 22, 23 e 28.

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 Fr. Álvaro de Carvajal:

Para comemorar a elevação, os monges pediram ao escultor e irmão de ordem frei Agostinho da Piedade que fizesse uma nova imagem de N. Sra. 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.<sup>65</sup>

Um dos episódios mais pitorescos da história brasileira, no dizer de Afonso de Taunay, envolveu a intermediação dos monges beneditinos de São Paulo no desfecho do caso da Aclamação de Amador Bueno da Ribeira em 1641.

---

<sup>65</sup> Atualmente grafa-se Parateí (do tupi “excessivamente frouxo”, referente ao espriado 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, Jacareí e S. 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 Jacareí. Cf. ALMEIDA, J. Mendes de, *Dicionário Geográfico da Província de S. Paulo*. São Paulo, 1902, p. 188, In: JOHNSON, Dom Martinho, O.S.B. *Livro do tombo do Mosteiro de São Bento da cidade de São Paulo*. São Paulo: 1977, p. 118. O mosteiro beneditino paulistano conserva até os dias atuais sua tri-secular Fazenda São Bento do Parateí. Situa-se entre os municípios de Mogi das Cruzes, Arujá e Itaquaquecetuba, entre as vias 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 traslados 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 outras aquisições e regularizações fundiárias entre os anos de 1670 a 1679 estendendo-se até 1758. Esta 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 Jacareí entre os anos de 1650 e 1652, alcançando o Vale do Rio Paraíba do Sul. A partir da Capela da fazenda Parateí emanaram trabalhos para lugares longínquos – como atesta um Santo Antonio 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 vendem 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 este processo.



Este 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):

A notícia da ascensão de Dom João IV ao trono lusitano chegou à vila de São Paulo provavelmente, de acordo com os relatos de alguns historiadores, entre a segunda quinzena de março e 3 de abril de 1641.

Provocou ela grande repercussão, sobretudo entre os espanhóis que se encontravam estabelecidos na dita vila. A partir de então, trataram de articular um plano que pudesse recolocá-los na situação de subordinação em que se achavam em relação à Coroa espanhola, durante a vigência da União Ibérica. Dessa forma, como bem relatou o ilustre cronista frei Gaspar da Madre de Deus: [...] tinham por certo que a capitania de São Vicente e quase todo o sertão brasílico 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. (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 Bartholomeu 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 vassalo saiu de sua casa furtivamente [...], caminhou 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. (MADRE DE DEUS e SOUZA, 2004, p. 50 e 51).

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 ofertam a capela-mor para sua família e descendentes serem sepultados. Sérgio Buarque de Holanda nos lembra deste acordo ao afirmar:

[...] tão à risca foi cumprida a cláusula que, morrendo Fernão Dias Paes no sertão do rio das Velhas [1681], [...] cuidou logo o filho primogênito, Garcia Rodrigues Paes, de fazer embalsamar seu corpo e [...] trazê-lo do lugar do sumidouro, onde se encontrava, para vir sepultá-lo no jazido que lhe foi designado na capela-mor de São Bento. [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]. (SOUZA, 2004, p. 54 e 55).

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 este 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 em 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 atual do município de São Caetano do Sul, comprado pelo dito bandeirante em um leilão e doado a comunidade beneditina em 1671:



**Figura 309.** 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: altar do evangelho *Santo Amaro*, (Frei Agostinho de Jesus). Altar-mor: *São Bento e Santa Escolástica*, (Frei Agostinho de Jesus). No centro: *Nossa Senhora do Montesserrate*, (Frei Agostinho da Piedade). Altar da epístola: *São Bernardo*, (Frei Agostinho de Jesus). Terracotas policromadas. Acervo da Basílica de São Bento, São Paulo-SP. Fotos Rafael Schunk, (2011). Base de altar que pertenceu ao antigo mosteiro paulistano: In: TIRAPELI, 2003, p. 194.

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 Tijuçuçu, anexo às terras que por aquelas bandas já possuíam os beneditinos, e que tudo junto constituiria a fazenda de São Caetano. (HOLANDA In: SOUZA, 2004, p. 53).

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:

As terras nas quais os monges formaram a fazenda em questão localizavam-se entre o córrego do Moinho, ou córrego Ressaca (São Caetano do Sul), e o ribeirão do Moinho Velho, em São Paulo. Tais terras ficaram conhecidas, durante boa parte da dominação portuguesa no Brasil, como Tijuçuçu. Segundo consta, esta palavra de origem tupi significa grande lamaçal, barreiro grande, charco, atoleiro, “por causa das várzeas barrentas e alagadiças que havia nos vales dos atuais rios Tamandateí e Meninos”. Em épocas de chuva, esses rios transbordavam, deixando alagadas as terras próximas às suas margens. (MARTINS In: SOUZA, 2004, p. 56).

Os empreendimentos comandados pelos beneditinos nesta fazenda dedicavam-se a 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 no Tijucuçu 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. (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 tombo: *“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”*.<sup>66</sup>

Esta ampliação dos negócios possibilitou ao Tijucuçu diversificar sua produção:

[...] passou a compreender não só tijolos de alvenaria, mas também lajotas, telhas, ladrilhos, telhões para canalização de água e louças vidradas como pratos, panelas, potes, bacias e alguidares, além de obras de arte. Constatou-se que o material utilizado na fabricação das louças provinha do Rio de Janeiro. Documentos de contabilidade comprovam a compra de chumbo e tinta para decoração. (MARTINS In: SOUZA, 2004, p. 58).

A importância econômica desta fazenda era tão significativa para a região que chamaram a atenção inclusive do então governador da capitania de São Paulo, Dom Luís Antônio de Sousa, o Morgado de Mateus, cargo assumido em 1765 e que marca o renascimento de São Paulo estagnado por longas décadas após o fim da era bandeirista:

Esse governador, segundo José de Souza Martins, chegou a enviar amostras dos materiais produzidos nas fábricas oleiras de São Caetano ao rei de Portugal. Morgado de Mateus tentava,

---

<sup>66</sup> Códice nº 25 do mosteiro, In: TAUNAY, *História Antiga da Abadia de São Paulo, (1598-1722)*, São Paulo: Typographia Ideal – Heitor L. Canton, 1927, p. 170.



assim, sensibilizá-lo quanto à “possibilidade de desenvolvimento de indústrias desse tipo aqui na área”. (MARTINS In: SOUZA, 2004, p. 58).

Os contatos entre a olaria de São Caetano e São Paulo eram constantes. Partes das telhas produzidas no Tijucuçu foram utilizadas na reforma do Palácio do Governo em 1792. Neste mesmo ano os monges vendem telhões para a canalização das águas do Chafariz da Misericórdia. Desta fazenda saíram materiais empregados em numerosas construções paulistanas:

De acordo com Afonso de Taunay, estavam entre tais edifícios os conventos de São Francisco e de Santa Thereza, cujos religiosos solicitaram tijolos e telhas junto aos beneditinos, no que foram atendidos em 29 de agosto de 1757. Em 1781, a Ordem Terceira da Penitência de São Francisco comprou 7.400 telhas da fazenda de São Caetano para cobrir um sobrado que fora construído ao lado da Igreja de São Pedro, no Largo da Sé. A fazenda de São Caetano, portanto, fornecia tijolos para toda a São Paulo colonial. (TAUNAY e SOUZA, 2004, p. 59 e 60).

Ao aportar em São Paulo, os materiais eram descarregados das embarcações pelos escravos e levados por meio da 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 In: 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-se por aproximadamente 23 km. Mas a maior delas era conhecida como Jurubatuba (33 km) e localizava-se 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 km<sup>2</sup>: São Caetano (12 km<sup>2</sup>), São Bernardo (33 km<sup>2</sup>) e Santo

Amaro (Jurubatuba, 68 km<sup>2</sup>).<sup>67</sup> O testemunho mais importante da presença beneditina em Santo Amaro, (além do nome do santo da ordem que batiza o território), 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.



**Figura 310.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *Nossa Senhora da Piedade*, século XVII, 45 cm de altura. Bairro da Capelinha, Santo Amaro, São Paulo-SP. Coleção Orandi Momesso, 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).

<sup>67</sup> As três fazendas estavam situadas na então designada Freguesia de São Bernardo, ereta em 1812 e todas pertencentes à capital. São Bernardo do Campo apenas foi elevado à condição de município em 1889. A fazenda Jurubatuba, Geribatiba, ou Jerubatiba tomou este nome emprestado do riacho que nasce nas proximidades da Serra de Cubatão, percorre Santo Amaro e deságua no rio Pinheiros. É o mesmo rio que, entre a estrada de São Paulo a Santos é designado 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 desta aldeia. Fr. 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.<sup>os</sup> de legoa está a Fazenda chamada Jerubatiba*”. (Códice 24, f. 100). Estas 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. Cf. JOHNSON, 1977, p. 187 a 192.



**Figura 311.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *Nossa Senhora da Piedade*, século XVII, 35 cm de altura, procedente do Estado de São Paulo-SP. Coleção Cristiane e Ary Casagrande Filho, São Paulo-SP. Foto Rafael Schunk (2011).

Além das atividades voltadas a agricultura e 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 inicianos, várias aldeias entraram em uma situação calamitosa e tiveram que ser subordinadas a algumas ordens religiosas.

Segundo Sergio Buarque de Holanda, no episódio da luta “anti-jesuíta” que culminou com a expulsão dos religiosos da Igreja do Colégio, aparentemente os beneditinos não assumiram uma “atitude radical” de repúdio aos inicianos 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, [...]”. (HOLANDA In: DEL NEGRO, 2000, p. 74).

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 e DEL NEGRO, 2000, p. 74).

Nada mais natural que, ao assumirem uma posição de neutralidade, os monges acabariam por comandar a administração alguns estabelecimentos inicianos após sua expulsão.

Infelizmente, devido a 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, abençoando-a com um novo orago: Nossa Senhora do Montesserrate. De fato, após a reconstrução deste 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 Jundiáí* (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 neste aldeamento. Esta 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.



**Figura 312.** *Seguidor Popular de Frei Agostinho de Jesus: imagem de Nossa Senhora da Conceição da Aldeia de Pinheiros, meados do século XVII, 41 cm de altura, barro cozido e policromado. Procedência: antiga Matriz de Pinheiros, São Paulo-SP. Aldeamento administrado inicialmente pelos jesuítas e depois por beneditinos. Acervo MAS-SP.*

**Figura 313.** *Seguidor Popular de Frei Agostinho de Jesus: perfil de Nossa Senhora da Aldeia de Pinheiros. Fotos Rafael Schunk (2010).*

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 disto é a imagem de *Nossa Senhora do Rosário* esculpida por Frei Agostinho de Jesus conservada neste templo.

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 o advento da 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 deste gênero que se tem notícia no país. Trata-se de um grande achado arqueológico. Estes altares ocultos na primitiva igreja edificada no século XVII apresentam pinturas parietais em formas de raios solares (representação 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 desta capela foram elaboradas por Frei Agostinho de Jesus em meados do século XVII.



**Figura 314.** Fachada da Capela de São Miguel Arcanjo, (1622). Bairro de São Miguel Paulista, São Paulo-SP. Foto Rafael Schunk (2011).



**Figura 315.** 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 316.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *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 317.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *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. Fotografia localizada no arquivo do IPHAN de São Paulo-SP.





**Figura 318.** Nichos e afrescos na taipa da Capela de São Miguel Paulista, São Paulo-SP. Da esquerda para direita: altar lateral do evangelho (nicho florais) e três detalhes do altar lateral da epístola (estrela, sol, lua e volutas representando nuvens), século XVII. Fotos Rafael Schunk (2011).



**Figura 319.** Capela de São Miguel Paulista: Altar lateral da epístola e afrescos pintados na taipa-de-pilão, século XVII. Fotos Rafael Schunk (2011).





**Figura 320.** Capela de São Miguel Paulista, São Paulo-SP: reconstituição dos altares laterais do primitivo templo. Século XVII. Fotomontagem Rafael Schunk (2012).

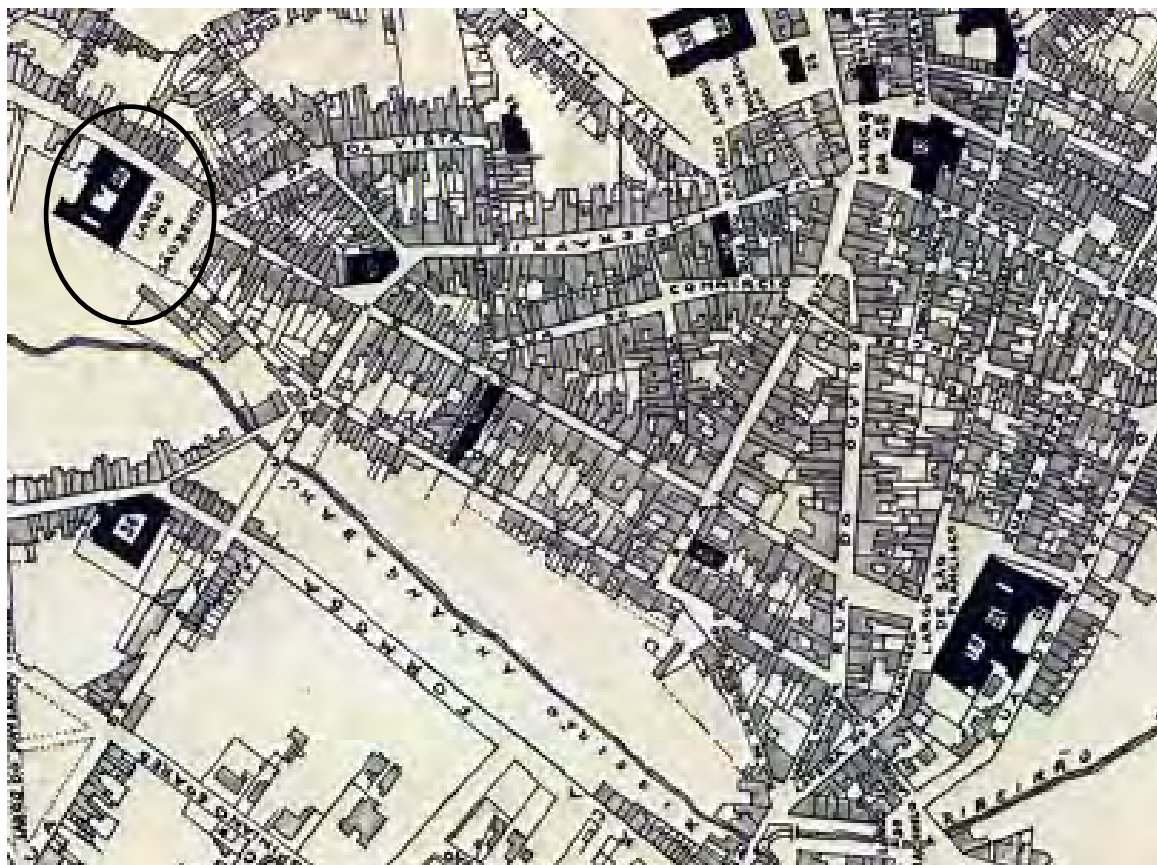
Em 1720 os beneditinos substituem a antiga padroeira do Mosteiro de São Bento em São Paulo, *Nossa Senhora do Montesserrate*, autoria de Frei Agostinho da Piedade por um novo orago:

Durante a primeira metade do século XVIII, seguindo as notícias da Crônica de 1766, o mosteiro contou com a ajuda de um segundo benfeitor, José Ramos da Silva, “um dos homens mais abastados de S. Paulo”. Ele patrocinou a reforma da capela mor, para a qual mandou fazer um retábulo de talha e um altar lateral que, inclusive, foram dourados por douradores vindos de Lisboa. Foi nessa época, no ano de 1720, que, a seu pedido, mudou-se a invocação da igreja para a de N. Sra. da Assunção, que permanece até hoje. (DEL NEGRO, 2000, p. 79).

Mediante custeio de muitos devotos e patronos, fizeram-se novos retábulos para a nave desta 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*”, (Crônica de 1766, In: DEL NEGRO, 2000, p. 79). Constituiu-se, inclusive, ao redor desta invocação uma confraria. 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. Compõe 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*” (NIGRA, In: 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 de criar o portal da igreja], Tebas executa a grande entrada da portaria do mosteiro novo*” (NIGRA, In: DEL NEGRO, 2000, p. 80). Esta 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 de São Francisco.<sup>68</sup>



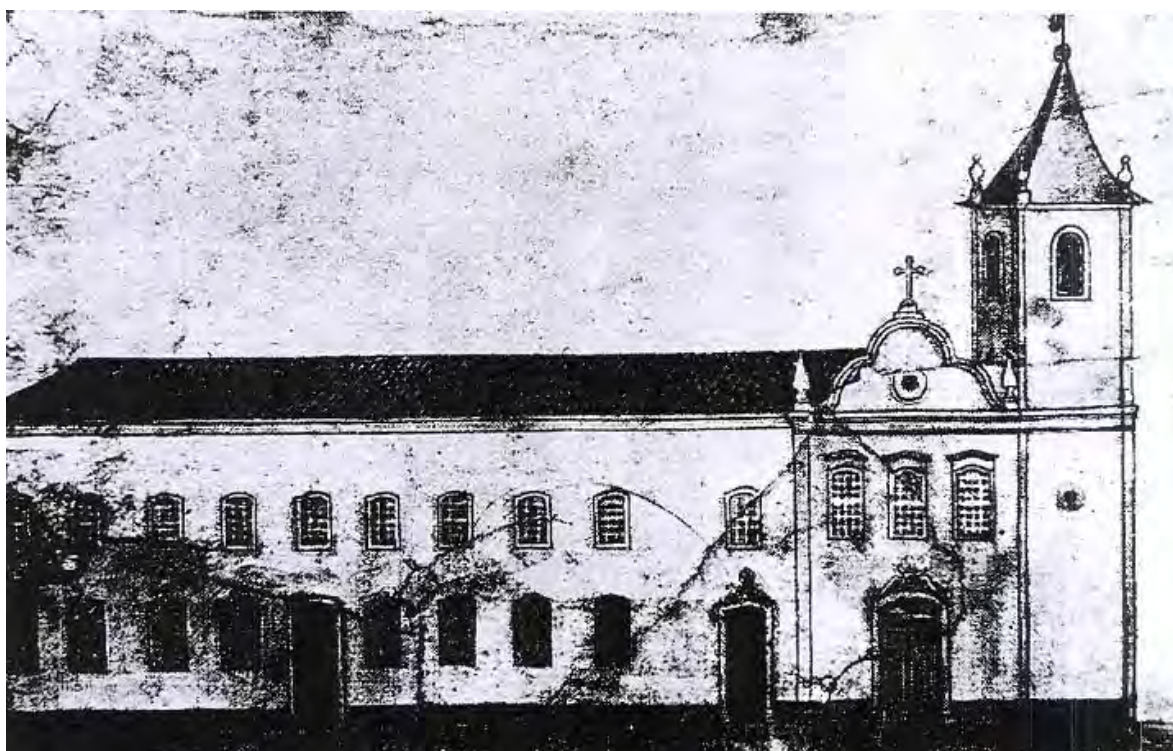
**Figura 321.** Planta da Cidade de São Paulo em 1881. Localização do Mosteiro de São Bento. Arquivo Municipal Washington Luís, São Paulo-SP.

<sup>68</sup> Em 1910 a abadia é novamente demolida e pela quarta vez reconstruída, nesta última seguindo o gosto eclético, mescla de estilos bizantinos e góticos, projeto do arquiteto alemão Richard Berndt, obra acompanhada por Georg Przyrembel. O interior da igreja é decorado por pinturas do beneditino belga Dom Adalberto Gressnight auxiliado pelo irmão Clemente Maria 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 N. Sra. das Dores, Santa Ana, Santa Gertrudes e os doze apóstolos foram executados por volta de 1919 a 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 em 1772; um trono abacial de 1790 do mestre marceneiro Gregório e uma imagem de *N. Sra. 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 deste autor, uma caixa de órgão e balaustres das tribunas do primitivo coro foram removidos para a igreja beneditina de Sorocaba.





**Figura 322.** “Desenho por Idea da Cidade de São Paulo”. Original manuscrito na Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro 1765-1775, p. 368. Localização do Mosteiro de São Bento. In: REIS, Nestor Goulart. *Imagens de Vilas e Cidades do Brasil Colonial*, 2000.



**Figura 323.** Igreja e Mosteiro de São Bento, São Paulo-SP, s.d., desenho de Miguel Benício Dutra, aquarela sobre papel 18 x 27,5 cm. Fachada erigida em 1766 por Joaquim Pinto de Oliveira, o “Tebas”. Acervo do Museu Paulista-USP.





**Figura 324.** 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.

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 e do qual dedicaremos o próximo capítulo, por se tratar, dentre os muitos mosteiros brasileiros, um dos mais significativos e misteriosos, devido 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:

Era muito natural que dada a situação geográfica de S. Paulo se fizesse a fundação de um priorado no porto que servia de entreposto ao planalto, em Santos. Os demais institutos religiosos de serra acima, dos jesuítas, carmelitas e franciscanos, haviam começado por se estabelecerem na marinha. (TAUNAY, 1927, p. 93).

Depois temos a criação de um Mosteiro em Sorocaba no ano de 1660, casa aparentemente ligada à Santana de Parnaíba, pois a iniciativa partiu de Balthazar Fernandes, irmão do sertanista André Fernandes, conforme se observam os 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 a sua terça, que directamente 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 e 107).

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 Fr. 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.<sup>69</sup> Conserva um altar peregrino originário do aldeamento de Pinheiros que fora mantido pelos monges da capital e doado posteriormente a esta residência monacal.<sup>70</sup>

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 ao 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.

<sup>69</sup> ENDRES, D. José Lohr, O.S.B. In: DEL NEGRO, 2000, p. 86.

<sup>70</sup> TIRAPELI, 2003, p. 244.

Este 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.

### **1.7 No Convento Desaparecido, uma Memória Esquecida: a Fundação do Mosteiro dos Beneditinos de Santana de Parnaíba**

A religiosidade em Parnaíba nos primeiros tempos seguia os sentimentos particulares de seus habitantes oriundos de vários credos e acomodava símbolos de diferentes nações: da pajelança indígena às secretas devoções praticadas por cristãos novos, o cotidiano seguia em um constante sincretismo, embora o catolicismo regesse oficialmente toda 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, 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 América, viviam em relativa paz no planalto paulista, embora lhes fossem vedado o acesso a cargos públicos, pois as rígidas leis do Reino não admitiam: “[...] *pessoa alguma que tenham rasa de mouro nem judeo.*” (ATAS, vol. IV, pág. 181, In: 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 freqüentes do que em outras regiões do Brasil, como ocorreu na Bahia e em Pernambuco, onde as visitas eram constantes e resultavam em seqüestros 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 em 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 portuguesa christianos nuevos.*” (Anais do Museu Paulista, dep. do T. II, 12, In: BELMONTE, s.d., p. 155).

Este êxodo aparentemente perdurou por longa data e foi motivo de

extensos relatórios documentados pelos membros inquisidores do Peru, insistentes em tomar medidas para conter as entradas 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 de 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. (BELMONTE, s.d., p. 155 e 156).

[...] entregues as chaves, declara a interpelada que o que há é pouco: uma frasqueira com sete frascos, duas tamboladeiras de prata, três colheres de prata e que nada mais existe além de alguns escravos. E acrescenta que, numa casa ao lado, se encontra uma caixa com mais objetos. Vai-se à outra casa, tendo-se o cuidado, entretanto, de deixar guardas na primeira, Mas, como se faz tarde, vão todos dormir por ali mesmo.

No dia seguinte, pela manhã, inicia-se o inventário dos bens, – ferramentas, de lavoura, pratos, louças, tenda de marceneiro, tecidos, roupas, jóias, objetos de toda espécie além de dois negros da Guiné.

Mas não pára aí a fúria confiscadora do Santo Ofício. No dia 2 de abril, o mesmo juiz, seguido pelo mesmo funcionário da Inquisição, vai *ao sítio de engenho de ferro* [do qual metade pertencia a Cornélio Arzão], e seqüestra o que lá se encontra [...] dia 3, é seqüestrado um lanço de casas que está junto das casas de Domingos de Góis no arrabalde da vila e [...] mais *umas casas que estão defronte das casas do reverendo padre vigário*, e mais *as casas que estão defronte das casas de Manuel João Branco*.

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 e 157).

No cotidiano bandeirante, equacionar religião e atividades mercantis esbarrava nas práticas escravagistas e conflitava com preceitos cristãos sempre vigiados pelas contraditórias normas da “Santa Inquisição”. Ao mesmo tempo em que André Fernandes, fundador de Parnaíba, era sertanista combatido por jesuítas, 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:

Como no sul do Brasil não havia bispo, os ordenandos eram obrigados a penosa viagem ao Paraguai. Nesse tempo não podiam os ordenandos ir à Bahia por causa da guerra holandesa começada em 1624. Era bispo de então D. Marcos Teixeira, que fêz parte do govêrno contra os invasores do Brasil. Faleceu em outubro de 1624, sendo nomeado D. Miguel Pereira, que não pôde vir pessoalmente, morrendo em 1630. Veio D. Pedro da Silva Sampaio, para bispo da Bahia, em 1634.

O filho de André Fernandes fôra 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! Nôvo bandeirante se sagrara para as entradas espirituais, para conquistas de almas e deveria lutar contra as potestades infernais. Quando fôra 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.

Nessa época a igreja matriz [de Parnaíba] ia sentindo efeito do tempo, sendo de taipa, a umidade foi-lhe atacando fortemente. Ainda mais estando perto do rio, no tempo das enchentes, sofria os efeitos da cheia e por isso era de difícil acesso aos fregueses. André Fernandes quis reedificá-la com o povo, em outro lugar mais alto e melhor situado, sobranceiro à Vila adjacente, espalhada ao derredor.

Enquanto se construía a nova Igreja, passou a matriz a funcionar na capela, imediações das antigas escolas reunidas. Pensava André Fernandes em trazer novos sacerdotes para Parnaíba. Não tinha amizade com os jesuítas, nem estavam nessa época em boa paz com os paulistas. Com a publicação do Breve do Papa Urbano

VIII que entregava a direção dos índios exclusivamente aos jesuítas, os paulistas ficaram desatinados. Romperam em franca hostilidade contra a Companhia de Jesus. Pensaram então os parnaibanos nos beneditinos. Fizeram-lhes convite, com promessa de doação de terras para o estabelecimento de residência monacal. (CAMARGO, 1971, p. 106).

Nos tempos do 4º vigário de Santana de Parnaíba, Pe. Álvaro Neto Bicudo ocorrem alguns fatos importantes nesta região. Durante seu paróquiato decenal exercido até 1653, ano em que faleceu, é empreendida a construção de uma nova matriz e 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, Fr. Francisco de Santa Madalena, 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. (CAMARGO, 1971, p. 109).

De fato, após a visita do monge Fr. Francisco de Santa Madalena na 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, Fr. Feliciano de Santiago, D. Abade de São Paulo e Fr. 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. (CAMARGO, 1971, p. 109 e 110).

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 à Santana, da qual, reformada sucessivas vezes desde aqueles tempos ainda encontra-se 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 este 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 que o monge-artista tenha se fixado no Mosteiro de Parnaíba, mas como aludimos anteriormente, as primeiras imagens paulistas datadas pelo autor remontam 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 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 Fernandes<sup>71</sup> 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 nesta época o auge da sua economia, resultando em grandes transformações físicas no seu traçado urbanístico. Tornava-se um campo favorável para atividades artísticas. As riquezas proporcionadas pelo ciclo da prata e tráfico indígena irão custear os monumentos religiosos de Parnaíba. O escultor beneditino teria pela frente a missão de desenvolver trabalhos iconográficos em

---

<sup>71</sup> 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 [...]”. Cf. *Inventários e Testamentos*, XIII, p. 484, 487, In: CAMARGO, 1971, p. 110.

duas igrejas, preenchendo-as com numerosas imagens votivas.

O enriquecimento da região foi fruto do apresamento 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 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 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, a partir da várzea do Tietê, a matriz, o casario colonial, seguido do complexo religioso implantando no extremo oriental do povoado. Continha cerca de 300 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 à 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 e ELEUTÉRIO 2007, p. 18).

Não havia abade neste nôvo 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 a 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 do 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

Sra. do Desterro com um nicho em vidraça

Menino Jesus – São José – Sam Bento

Santa Escolástica ao lado da Padroeira as mais com defeitos de quebra-dura – hum crucifixo de pau.

#### Altar do Pilar

Sra. do Pilar com um manto de seda com menino nos braços –

São Gonçalo, Santa Gertrudes – Menino Jesus Pequeno de pé –

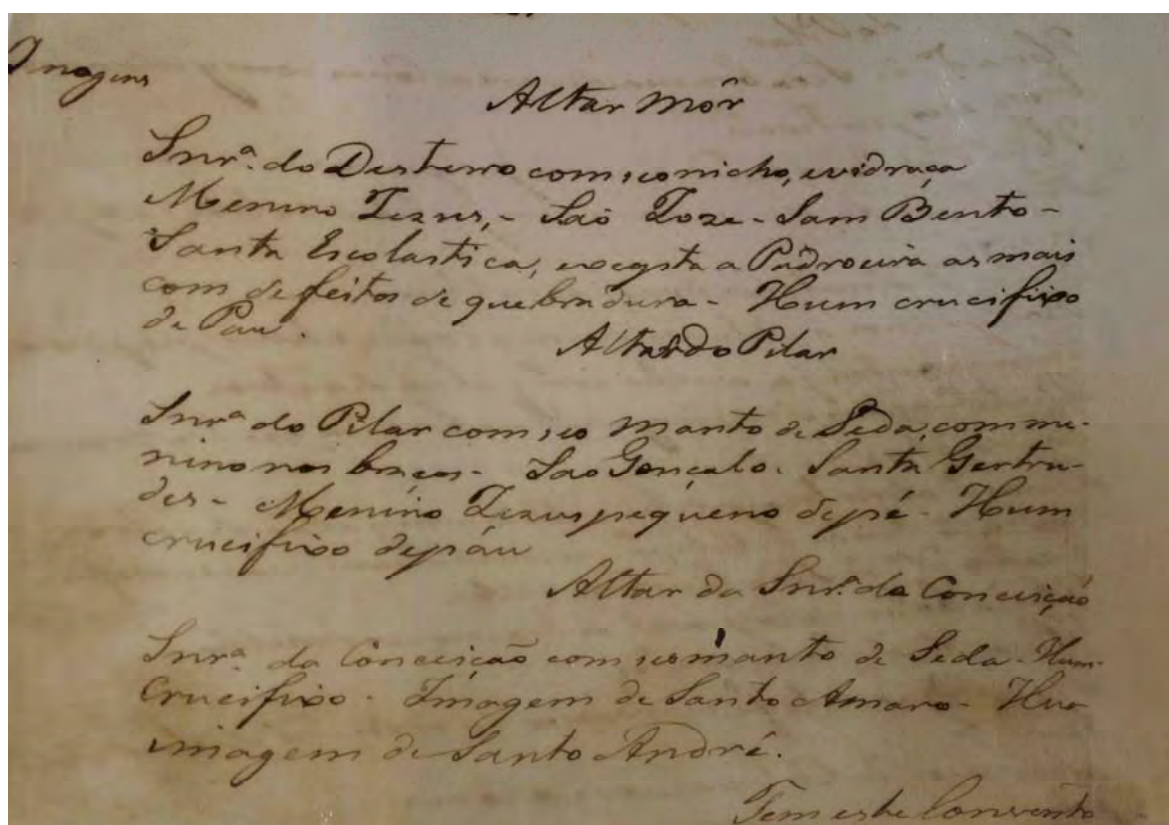
hum crucifixo de pau.

#### Altar da Sra. da Conceição

Sra. 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, Seção do Império, LATA CO9866, Bens Religiosos – Parnahyba – 1833 – 1835, folha 02).



**Figura 325.** 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, Seção do Império, LATA CO9866, Bens Religiosos – Parnahyba – 1833 – 1835, folha 02, imagens. Foto Rafael Schunk (2010).

Neste 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, Seção do Império: LATA CO9866, *Bens Religiosos – Parnahyba – 1833 – 1835*, folha 02).

Os beneditinos enviaram especialmente de Salvador para a casa monástica de Parnaíba algumas obras fundamentais da imaginária nacional, dos quais destacamos: *Santo Amaro* e duas imagens *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*.<sup>72</sup> 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).

Os dois Patriarcas deste 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 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 sementeiras e plantas ressequidas se desenvolverem e produzirem frutos abundantes para a população. (CAMARGO, 1971, p. 110).

No antigo altar lateral ao lado do evangelho venerava-se *Nossa Senhora do Pilar*, protetora dos mineradores. Frei Agostinho de Jesus esculpiu para este retábulo uma pequena imagem de *Santa Gertrudes*. Neste nicho encontrávamos

---

<sup>72</sup> 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 arruinamento completo do mosteiro em fins do século XIX.

as esculturas em madeira do *Pilar*, *São Gonçalo* e um pequeno *Menino Jesus* em pé.<sup>73</sup> O retábulo ao lado da epístola era dedicado a *Nossa Senhora da Conceição*, imagem confeccionada por Frei Agostinho de Jesus. Além desta peça encontrávamos um vulto de *Santo André* e uma escultura de *Santo Amaro*, importante modelagem de Frei Agostinho da Piedade.<sup>74</sup>

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.<sup>75</sup> No passado, os moradores visitavam o Mosteiro de Parnaíba e beijavam os pés de um *Menino Jesus* nas noites de natal.<sup>76</sup>

A estadia do monge-artista em Santana de Parnaíba por aproximadamente oito anos (1643-1650) permitiu o desenvolvimento de seus talentos artísticos em toda plenitude e não faltaram aprendizes, curiosos e viajantes que passaram nesta região transportando conhecimentos até os confins do país, uma vez que este território estava no entroncamento das rotas para Goiás, Paraná e Mato Grosso. Em 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

---

<sup>73</sup> 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 Dom Clemente Maria da Silva Nigra em meados do século XX e levada para o Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia em Salvador. *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.

<sup>74</sup> *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 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.

<sup>75</sup> *Santa Luzia* foi doada ao MAS de Santos. *Nossa Senhora da Conceição Menina* foi adquirida na década de 1980 pela Sra. Ignez Homenco de uma antiga família de parnaibanos migrados para São Paulo. Hoje pertence a 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.

<sup>76</sup> Tradição extraída do livro de papéis avulsos, reunidos no Mosteiro de São Bento de São Paulo, referentes ao Mosteiro de Parnaíba, transcritos por Dom Eduardo Uchôa Fagundes e Rafael Schunk: *Obras na Sachristia do Mostrº Parnaíba, 1799-1860*.

igreja erguida pelos bandeirantes, a Matriz de Santana de Parnaíba, reconstruída em 1646 e finalizada por volta de 1650. Este 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 destes célebres trabalhos, a matriz parnaibana ostentava outros tesouros culturais, como o fragmento de *Nossa Senhora com o Menino, N. Sra. 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 nesta localidade é o grupo de *Santana Mestra*, orago de devoção particular do fundador da vila, André Fernandes; peças finalizadas por volta de 1650.<sup>77</sup>

Deste 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, Fr. Jerônimo do Rosário e Fr. Baltazar do Rosário, residiam na vila de Parnaíba em 1653;<sup>78</sup> período posterior à passagem de Frei Agostinho de Jesus. Este pesquisador localizou alguns religiosos que habitaram este 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).

<sup>77</sup> *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 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.

<sup>78</sup> Cf. CAMARGO, 1971, p. 120.



Conforme informa o historiador Endres, este mosteiro será elevado à categoria de Presidência em 1659. Seu primeiro presidente, Fr. Tomé Batista é eleito em Tibães, Portugal.<sup>79</sup> No ano seguinte (1660) este 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 por sinal 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 aos moradores, regularizando os terrenos por meio de marcos e cruces. Este 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. Neste itinerário proposto, ao atravessar:

[...] um ribeiro que fica por cima do moinho da vila e subindo por a capoeira deu em um têsso que fica por baixo da casa de sobrado que foi de Baltasar Fernandes e indo corrente o dito rumo atravessou uma “milharada” de mim Tabelião e descendo por um “mandioccal” foi a dar no ribeiro que serve de aguada aos Padres Bentos e subindo pelo Convento de Nossa Senhora do Destêrro 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, In: CAMARGO, 1971, p. 338).

Para preencher a falta de informações referentes ao mosteiro de Santana de Parnaíba no decorrer do 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 os períodos de 1733 a 1789,<sup>80</sup> uma vez que os originais paulistas perderam-se quase completamente e: “[...] estão hoje reduzidos a frangalhos de documentos cuidadosa senão piedosamente collecionados 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 [...]”. (In: TAUNAY, 1927, p. 94).

Este notável centro artístico-religioso, pioneiro na construção da identidade brasileira foi contemplado em um capítulo de *Santuário Mariano*, livro publicado

<sup>79</sup> ENDRES, 1976, In: DEL NEGRO, 2000, p. 82.

<sup>80</sup> Idem, ibidem, 2000, p. 82.

por Agostinho de Santa Maria em 1723, testemunho que reúne os principais centros de peregrinação do Brasil Colônia. Ele destaca nesta 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 oytto legoas, se vê a Villa de Parànambiba [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 daquelle Santuario. He esta milagrosa Senhora toda a devoção daquelle Villa, & assim he muyto frequentada aquella sua Casa, de seus moradores. He esta Santissima Imagem, [...] & as Images de seu Santissimo Filho, & de seu Esposo São Joseph; & todos tem varas de prata, & a Senhora Coroa, & o Santissimo 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, documentos enviados por nossos monges beneditinos à congregação de S. Bento em Portugal. Por meio deste 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 necessidade em 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. ADB / UM / - FMC / CSB / doc. 145, p. 55. In: SALA, 2007, p. 1).<sup>81</sup>

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 cita preciosas informações a respeito deste monumento de valor histórico e artístico nacional desaparecido.<sup>82</sup>

Por meio deste 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 Snr<sup>a</sup>. 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<sup>o</sup>. 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; fizeram-se duas túnicas de setim vermelho guarneçada de renda de ouro, hua p<sup>a</sup>. os dias commus, e outra p<sup>a</sup>. os festivos. [...] Fez-se um colção de tafeté vermelho p<sup>a</sup>. servir em dia de Natal ao menino Deos.*” (CÓDICE do Mosteiro de São Bento de São Paulo referente a PARNAÍBA 1799-1860).

---

<sup>81</sup> *Estados dos Mosteiros – Parnaíba 1788-1789*. ADB / UM / - FMC / CSB / doc. 145, p. 55. Universidade do Minho / Arquivo Distrital de Braga, Portugal. In: SALA, Dalton. *Exposição Santana de Parnaíba Patrimônio Histórico e Artístico de uma Vila Colonial Paulista*. Santana de Parnaíba, 2007.

<sup>82</sup> PAPÉIS AVULSOS. *Códice Parnaíba 1799-1802 – Obras na Sachristia do Mostr<sup>o</sup>*. Transcrição: Dom Carlos Eduardo Uchôa Fagundes (O.S.B.) e Rafael Schunk. Documentos reunidos no Mosteiro de São Bento da Cidade de São Paulo referentes à Parnaíba. Santana de Parnaíba, 1799-1860. A transcrição integral do documento encontra-se anexo na p. 388.



**Figura 326.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *Menino Jesus de Presépio*, século XVII, terracota policromada. Santana de Parnaíba-SP. Esta imagem de cabelo dourado coincide com o códice referente ao Mosteiro de Parnaíba que menciona um *Menino Deus* venerado nas noites de natal no antigo povoado. Coleção particular, São Paulo-SP. In: LEMOS, Carlos A. C. *A Imaginária Paulista*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1999, p.35.



**Figura 327.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *Menino Jesus de Presépio*, século XVII, terracota policromada. Santana de Parnaíba-SP. Coleção particular, São Paulo-SP. In: 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 de São Paulo: Museu Afrobrasil, 2006.





**Figura 328.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): cabeça do *Menino Jesus* (fragmento), século XVII, terracota policromada. Procedência: Estado de São Paulo. Coleção Ladi Biezu, São Paulo-SP.

**Figura 329.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): perfil da cabeça do *Menino Jesus* (fragmento). Fotos Rafael Schunk (2010).

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, esculturas, por sinal, buriladas por Frei Agostinho de Jesus.

Na transição do século XVIII para o período seguinte a igreja conventual ainda abrigava a Irmandade de Nossa Senhora do Pilar e 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 buscassem, 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 a paróquia da Vila de Santana de Parnaíba um parecer sobre a situação de suas igrejas, dentre as quais, 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, In: DEL NEGRO, 2000, p. 83).<sup>83</sup>

Contudo, quando Pedro Daniel Müller realiza um quadro estatístico da Província de São Paulo para atender as leis municipais de 1836 a 1837, descreve à vila de Santana de Parnaíba da seguinte maneira:

“É uma das povoações mais antigas da Província: a sua fundação data de 1625. [...] Comprehende 4196 habitantes. Na Villa tem os edificios da Casa da Camara, da Matriz (orago S.ta Anna), e um Hospicio pequeno e arruinado de Benedictinos”. (MÜLLER, In: DEL NEGRO, 2000, p. 83).<sup>84</sup>

A degradação do edifício provavelmente começou por volta de 1825 quando o local sofria carência de monges para continuidade das atividades religiosas e foi intensificado nos doze anos seguintes até o senso de 1837. De fato, o convento foi abandonado a partir de 1830, conforme nos relata Silva-Nigra:

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 conseqüências 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. (NIGRA, 1971, p. 62).

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 missioneiros 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

<sup>83</sup> Arquivo Metropolitano Dom Duarte Leopoldo e Silva (Arquivo da Cúria Metropolitana), Pasta das Paróquias, Santana de Parnaíba I, 5º. In: DEL NEGRO, 2000, p. 83.

<sup>84</sup> 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, 1978, p. 53. In: DEL NEGRO, 2000, p. 83.

de Parnaíba concentrava, no passado, o maior conjunto de terracotas relacionadas a Frei Agostinho de Jesus; um dos locais que inaugura simbolicamente a arte na América Portuguesa. O conteúdo idealizado neste convento agregou todo 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 estes pioneiros núcleos de mineração.

Após o fatídico desabamento do Mosteiro de Parnaíba em fins 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 tôdas 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. (NIGRA, 1971, p. 62 e 63).<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> Em 1947, a velha proprietária desta casa e capela, Dn<sup>a</sup> 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 nôvo 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 Dom Clemente Maria da Silva-Nigra e as demais peças tiveram destinos incertos.



**Figura 330.** Capela Particular dos Vigários de Parnaíba-SP, residência de Dn<sup>a</sup>. Isolina Cândida Rodrigues: retábulo contendo as imagens remanescentes dos altares laterais do Mosteiro de São Bento. Dimensões do altar: 297 x 193 cm. Quando a igreja de São Bento começou a ruir, as imagens dos altares laterais foram transportadas para o lugar principal desta capela doméstica, antiga casa dos vigários de Parnaíba próxima ao mosteiro. Cf. NIGRA, 1971, p. 67. Fotos Mário de Andrade e Germano Graeser, nov. de 1940, acervo IPHAN-SP.



**Figura 331.** Imagens do antigo Mosteiro de São Bento de Parnaíba-SP: *Nossa Senhora da Conceição* (Frei Agostinho de Jesus), *São Gonçalo* e o *Menino Jesus* (autor desconhecido), *Santa Gertrudes* (Frei Agostinho de Jesus), *São Bento* (Frei Agostinho da Piedade) e *Santa Luzia* (Frei Agostinho de Jesus). Fotos Mário de Andrade e Germano Graeser, nov. de 1940, acervo IPHAN-SP.





N. SRA DO DESTERRO - Frei Agostinho de Jesus  
 BARRO COZIDO - INICIO DO SEC.  
 XVII. PADROEIRA DA EXTINTA IGREJA  
 BENEDITINA DE SANTANA DE PARNAIBA  
 S.P. APTO. 1958.

**Figura 332.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *Nossa Senhora do Desterro*, c.1643, 120 cm de altura, terracota policromada e resplendor de prata. Antiga padroeira do Mosteiro Beneditino de Santana de Parnaíba-SP. Foto Mário de Andrade e Germano Graeser, nov. de 1940, IPHAN-SP.

**Figura 333.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): detalhe de *Nossa Senhora do Desterro*. Fotografia e anotações do colecionador Francisco Roberto, antigo proprietário da imagem (1958). Foto cortesia acervo de Cristiane e Ary Casagrande Filho, São Paulo-SP.

O espólio das imagens de Frei Agostinho de Jesus fragmentou-se ao longo do século XX. Algumas peças permaneceram na matriz da cidade, outras 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 pelas coleções privadas, muitas imagens do escultor foram salvas da destruição ou ruína. Hoje restauradas, conservam-se em quase sua totalidade no Estado de São Paulo, sítio histórico no qual foram idealizadas.

Os retábulos do convento parnaibano, por sua vez, foram divididos em duas partes. Conforme dados orais, os remanescentes do antigo altar-mor (correspondentes ao século XVIII) foram transferidos no início do século XX para o Mosteiro de Sorocaba e, remontados aleatoriamente, hoje compõe a nave central desta 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).



**Figura 334.** Mosteiro de São Bento de Sorocaba em 1905. Reprodução de uma fotografia pertencente ao Arquivo do Mosteiro de São Bento de São Paulo. Arquivista D. Martinho Johnson.



**Figura 335.** 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).

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 posteriormente dispersos no decorrer do século XX. A fachada do Mosteiro Beneditino de Nossa Senhora do Desterro ainda permanece como o maior segredo deste 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:

Em 1864, um visitante anônimo descreveu a vila: 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”. Logo no início de 1867, a Câmara autorizava os consertos na Igreja. A cidade, como era comum naqueles tempos, era bastante religiosa. Uma festa dada para levar a cruz das ruínas beneditinas à Igreja Matriz em 1871 juntava muita gente. As festas regulares eram freqüentes. Anualmente, havia as festas da Semana Santa, a do Espírito

Santo, Imperador e Imperatriz, a de Nossa Senhora do Carmo, a da Padroeira Senhora Santana, a de São Benedito, a de Nossa Senhora do Rosário, a da Noite de Natal e a de Finados. Em agosto, Pirapora era a referência. No dia 6 era festejada a de Bom Jesus de Pirapora; a 7, a da Irmandade de Bom Jesus; a 8, a da Nossa Senhora das Dores, pela Irmandade. Em maio, havia a festa de Santa Cruz do Taboão. Havia ainda as festas de Nossa Senhora da Escada e de Nossa Senhora das Dores em Barueri, a de São Bento em sua igreja (pelo visto, mesmo estando em ruínas).<sup>86</sup>

No ano de 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 mistérios em demasia na história de Parnaíba, que ainda não foram desvendados. Um deles é o do Mosteiro de São Bento. Ele foi aberto em 1642, sabemos com precisão, mas, do início do século XIX até próximo ao seu final, ele já é descrito como “em ruínas” ou “arruinado”. Afinal, quando efetivamente os beneditinos terão fechado o Mosteiro parnaibano? Não há dados concretos sobre isto. Sabe-se, por exemplo, que em 1768 faleceu no Mosteiro de Parnaíba o Frei Joaquim José de Jesus Maria Silva, mostrando que, nesse ano, ele estava em funcionamento; e que em 1804 faleceu um ex-presidente do mesmo, Frei Fernando da Madre de Deus Camargo, este em São Paulo; porém, se ele foi Presidente, o Mosteiro ainda deveria funcionar até alguns anos antes, diremos, por volta de 1790 ou 1800.<sup>87</sup>

Segundo monsenhor Paulo Florêncio Camargo, em 1825:

[...] ali morava o Frade Felisberto de Nossa Senhora, então presidente e único morador do local. O mistério continua, pois, da metade do século XIX para frente, sempre que o Mosteiro é citado, é-o como “em ruínas”: em 1860, ele é dado como acabado. Mesmo assim, em 1872, ainda se celebravam missas no Mosteiro arruinado. Em 1880, os párocos ainda o habitavam. Graças a alguns pontos identificados nas Atas da Câmara de Parnaíba no século XIX, entretanto, pode-se saber hoje com quase certeza que ele ficava ao lado das casas que, estas sim, sabidamente pertenciam ao Mosteiro e ainda de pé após terem servido de Grupo Escolar em finais do século XIX e princípios do século XX, dando frente, como o mosteiro, para a rua Suzana Dias e para o largo e fundos para a várzea de São Bento, que ficava onde hoje está a rua 15 de Novembro e a Estação Rodoviária. No seu local hoje há uma casa edificada.<sup>88</sup>

<sup>86</sup> Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Hist%C3%B3ria\\_de\\_Santana\\_de\\_Parna%C3%ADba](http://pt.wikipedia.org/wiki/Hist%C3%B3ria_de_Santana_de_Parna%C3%ADba), acesso 2011.

<sup>87</sup> Idem, ibidem, acesso 2011.

<sup>88</sup> Idem, ibidem, acesso 2011.



Mal vista, decadente e isolada, foram poucos os artistas ou fotógrafos do século XIX que se aventuravam 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 praticamente o traçado urbano remanescente no atual Largo de São Bento, confluência da Rua 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.



**Figura 336.** Planta cadastral da cidade de Santana de Parnaíba-SP – 1972. Localização do Largo e Mosteiro de São Bento. Escala 1: 2000. In: Executada pela Terrafoto, 1972. Acervo da Prefeitura Municipal de Santana de Parnaíba-SP.



Para isso, nos valem inicialmente de notícias contidas em um documento referente à Vila de Parnaíba pertencente ao Arquivo do Estado de São Paulo; relatório feito por um fiscal da Câmara em 1846:

“Sendo de meu dever cuidar nas limpezas das Aguas que servem ao publico desta 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 [...]”. (AESP, 1846, In: DEL NEGRO, 2000. p. 83 e 84).<sup>89</sup>

Esta 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 encontrar-mos a “Bica de São Bento”, localizada na atual Rua 13 de maio em confluência com a Rua 15 de novembro, outrora uma área de várzea do Tietê. Ao reunirmos estas 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-se sua fachada para este local, coincidindo com indicação da antiga fonte de água situada aos seus fundos na baixada do morro:

Ou seja, quem do Largo da Matriz se dirigisse para o Largo de S. Bento pela atual Suzana Dias, via a fachada da igreja, em eixo, no fundo da rua. Essa hipótese é confirmada por uma antiga planta da cidade, copiada por Jess y Bueno de Arruda Camargo em 1939, que foi usada como base para a locação dos postes de iluminação pública. Nesta planta, [...] junto ao local em que a quadra faz a referida inflexão, surge uma outra inflexão da quadra que, segundo a nossa hipótese, nada mais é do que o perfil lateral do edifício da igreja, conformando o desenho da quadra. O edifício da residência [claustro], tendo em vista essa provável disposição da igreja em relação à cidade, só poderia estar da parte da Epístola, já que a Rua 13 de maio que parte do largo acompanharia a outra lateral [altar do Evangelho]. Mas a forte declividade do terreno em direção à Rua 15 de novembro, único sítio, nessa hipótese, para a localização da residência, não podia apresentar a sua ala do dormitório perpendicular à igreja e alinhada com a sua fachada, conforme a disposição mais usual. A nossa conclusão é que a ala do dormitório corria, nesse caso, paralela à igreja e a portaria avançava em relação à sua fachada, resultando num “terreiro formado pelo ângulo recto das fachadas do templo e convento”. (DEL NEGRO, 2000, p. 84).

<sup>89</sup> Arquivo do Estado de São Paulo (AESP), *Ofícios Diversos: Cx. 355; Pasta 1; Doc. 84; Ordem 1150*, In: DEL NEGRO, 2000, p. 83 e 84.



**Figura 337.** 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. Reprodução de uma cópia feita por Jess y Bueno de Arruda Camargo (1939); acervo do Instituto Geográfico e Cartográfico – IGC. In: 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: UNICAMP, dissertação de mestrado, 2000, p. 206.

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 direta do frontispício da igreja, conforme nos elucidava 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, In: DEL NEGRO, 2000. p. 84).<sup>90</sup>

<sup>90</sup> RÖWER, Frei Basílio, OFM. *Páginas de história franciscana no Brasil*. Petrópolis, Editora Vozes Ltda., 1957, p. 283.

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:

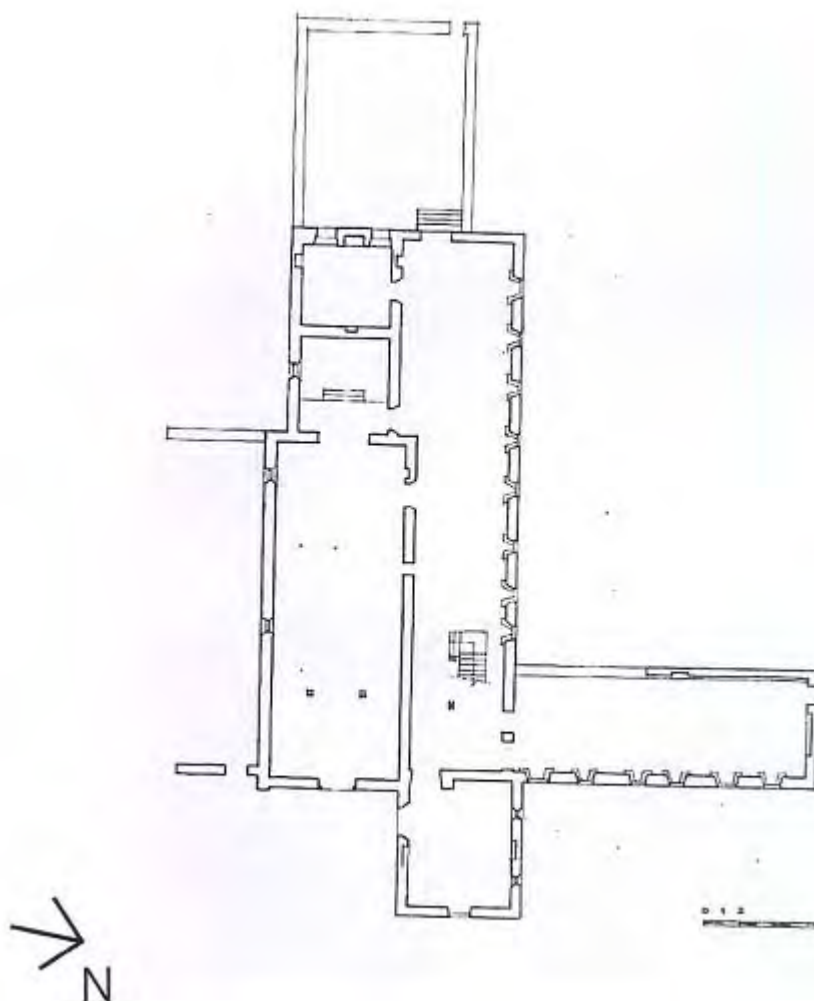
“Ainda há um terceiro edifício. É uma casa que sai fora do alinhamento da frente da igreja e do lanço da direita. O seu pavimento térreo, em parte cavado dentro do morro, está ao nível dos outros e nele funcionava o capítulo conventual. O primeiro andar, que de fora parece o térreo, é acessível do adro da igreja: era a portaria. No segundo andar havia uma sala, talvez a biblioteca.” (RÖWER, 1957, In: DEL NEGRO, 2000. p. 85).<sup>91</sup>



**Figura 338.** 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).

Estas 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 monastério parnaibano extinto, pela originalidade e diferenciação de suas distribuições espaciais:

<sup>91</sup> Idem, *ibidem*, p. 284.



**Figura 339.** Planta 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. Publicado em CERQUEIRA, Carlos G. F. *Igreja e convento franciscano de Itanhaém*. São Paulo, 9ª DR SPHAN/ FNPM. (s.d.), datilografado. In: 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: UNICAMP, dissertação de mestrado, 2000, p. 208.

Trata-se, muito provavelmente, de um dos raros remanescentes no Brasil dessa solução que, como defendemos, foi adotada também pelo mosteiro de São Bento de Santana de Parnaíba, infelizmente desaparecido.

A provável existência de um edifício monástico com essa conformação numa área urbana, no caso em Santana de Parnaíba, levou-nos a reproduzir, [...] uma fotografia referente à igreja e convento de Santo Agostinho de Extremoz, no Alto Alentejo, em Portugal. Ela apresenta, se a nossa suposição for plausível, uma situação muito similar àquela que teria o mosteiro de São Bento de Santana de Parnaíba. Como aludimos, essa hipótese poderá ser confrontada, futuramente, com a análise dos “Estados” e com o aparecimento de uma eventual planta da cidade da segunda metade do século XIX, ou mais antiga, que ainda traga indicações da localização e conformação do antigo mosteiro. (DEL NEGRO, 2000. p. 85 e 86).





**Figura 340.** Igreja de Santo Agostinho de Extremoz, Portugal. Vista Externa. Provável tipologia de implantação no Mosteiro Beneditino de Santana de Parnaíba-SP. Publicado em REIS, Humberto e CHICÓ, Mário Tavares. *A arquitetura religiosa do Alto Alentejo na segunda metade do século XVI e nos séculos XVII e XVIII*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983, n. XVII. In: 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: UNICAMP, dissertação de mestrado, 2000, p. 210.

Antes do encerramento da pesquisa desconhecíamos a existência de documentação a respeito dos altares laterais maneiristas do Mosteiro de São Bento de Parnaíba, devido 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 Mestre em baixo relevo era reconhecida; peça integrante do Museu de Arte Sacra paulistano.





**Figura 341.** Porta do sacrário do Mosteiro dos Beneditinos de Santana de Parnaíba-SP: *Santana Mestra e Nossa Senhora Menina*, século XVII, dimensão 36 x 24 cm, madeira policromada. Neste fragmento de retábulo beneditino a tábua 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).

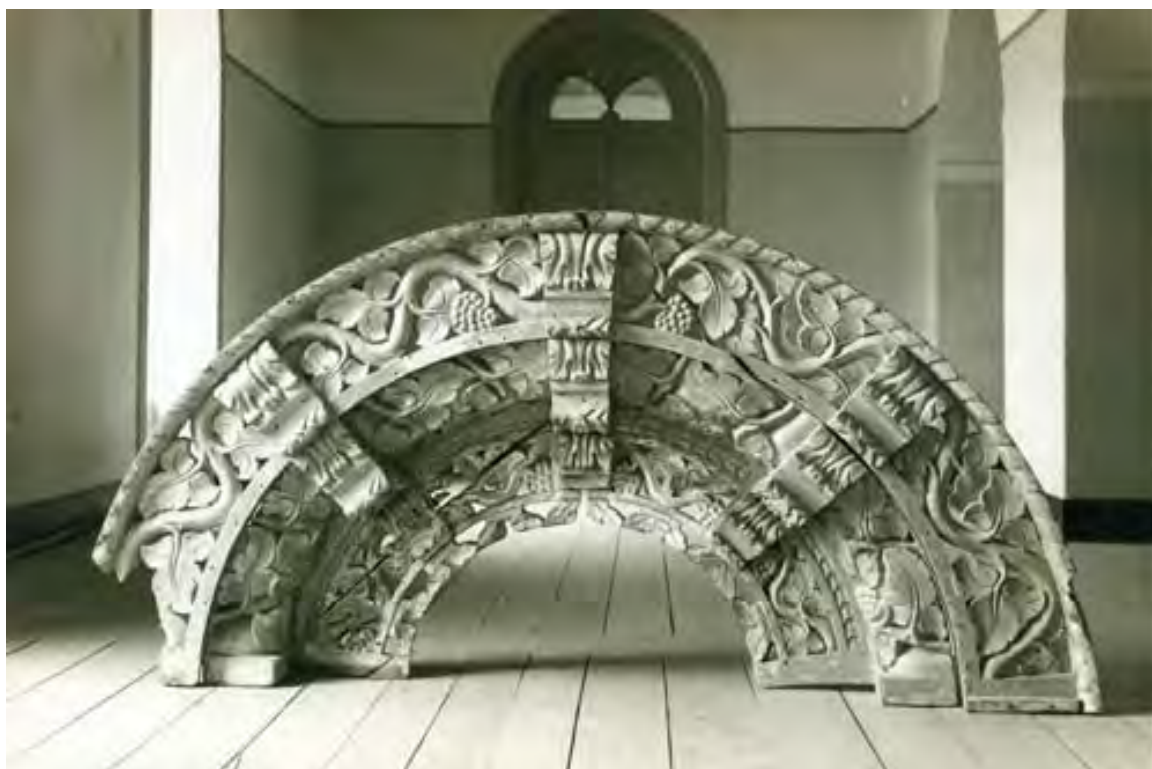
Porém, investigando o arquivo do IPHAN de São Paulo com o intuito de coletar informações a respeito da imaginária paulista, encontramos, por acaso, fotos inéditas dos lendários fragmentos do convento parnaibano.

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 neste local, permanecendo durante a primeira metade do século XX quando foram catalogados pelo pesquisador modernista. Ele registrou esculturas, arcos plenos, bases de altares, retábulos, alfaias, relicários e a antiga portada principal da igreja do convento arruinado. Neste tempo (1940) fazia aproximadamente 60 anos do

desaparecimento do monastério, permitindo, contudo, a coleta de dados orais entre os velhos paroquianos e identificação das peças. Infelizmente, anos mais tarde, estas talhas seriam dispersas. Algumas descartadas e outras removidas no decorrer das décadas seguintes. A partir destas fotografias conseguimos realizar uma reconstituição do conjunto e que vêm pela primeira vez ao conhecimento público. Graças à visão histórica do grande escritor moderno, conseguimos, na atualidade, salvar a memória de um patrimônio artístico desaparecido, reconstituindo seus altares e imagens. Descobrimos, por comparação de fotos, que alguns destes 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 342.** 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. de 1940, IPHAN-SP.



**Figura 343.** 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. de 1940, IPHAN-SP.



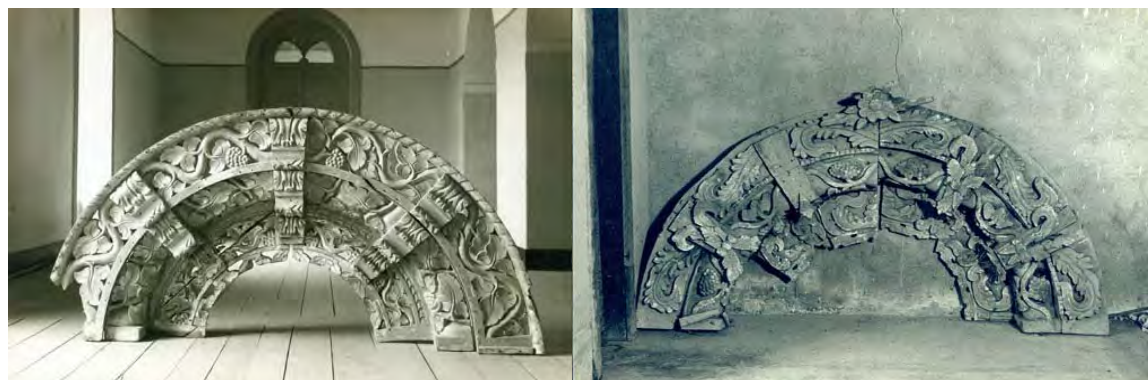
**Figura 344.** Fragmentos dos altares laterais do Mosteiro Beneditino de Santana de Parnaíba-SP: bases de colunas e balcão, c.1643, madeira policromada. Localizados no pavimento superior da Matriz de Parnaíba-SP. Fotos e anotações Mário de Andrade e Germano Graeser, nov. de 1940, IPHAN-SP.





**Figura 345.** Fragmentos dos altares laterais do Mosteiro Beneditino de Santana de Parnaíba-SP: talhas vazadas, volutas e videiras, c.1643, madeira policromada. Localizados na Matriz de Parnaíba-SP. Fotos e anotações Mário de Andrade e Germano Graeser, nov. de 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 caracóis ornamentados com imagens de Frei Agostinho de Jesus.



**Figura 346.** Comparação de dois arcos plenos. Da esquerda para direita: arco pleno do Mosteiro de São Bento de Santana de Parnaíba-SP 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 347.** Fragmento do Mosteiro Beneditino de Santana de Parnaíba-SP: arco pleno.

**Figura 348.** Fragmento do Mosteiro Beneditino de Santana de Parnaíba-SP: base de altar.

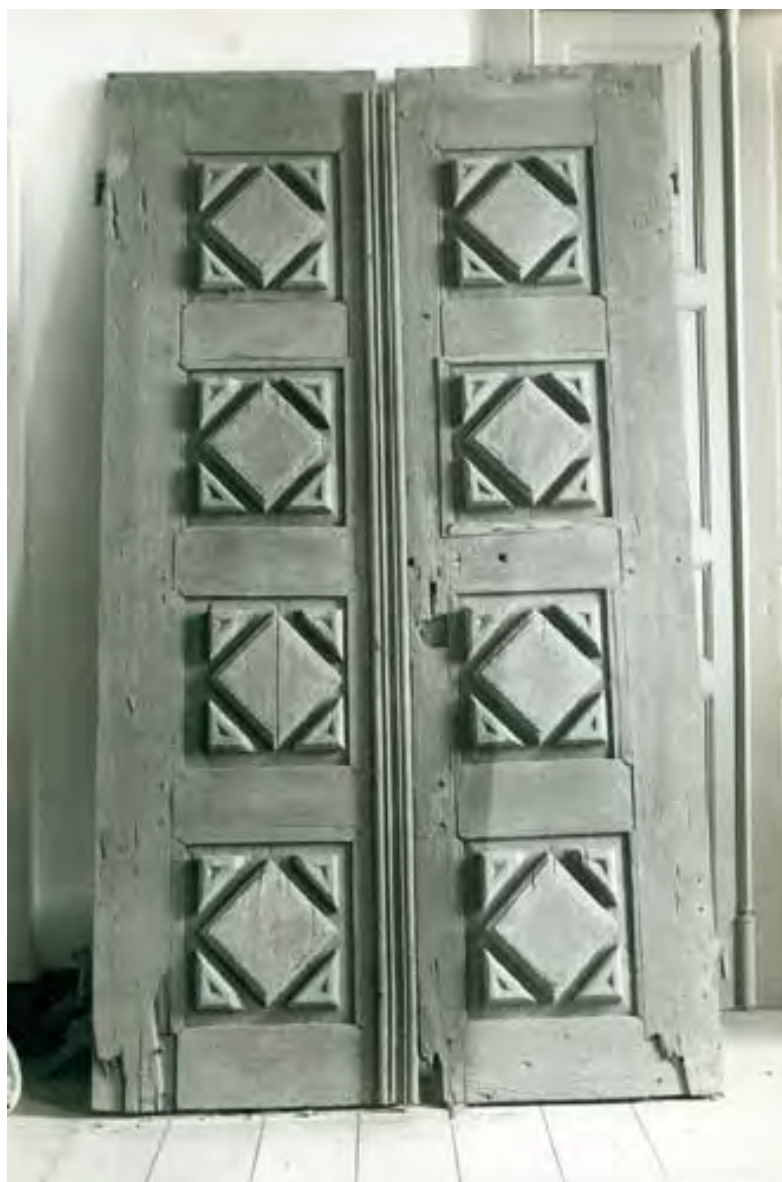
**Figura 349.** Fragmento de arco pleno. Acervo MAS-SP.

**Figura 350.** Fragmento de base de altar. Acervo MAS-SP.

Comparação das 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 Araçatuba. As análises das fotos indicam se tratar das mesmas obras; últimos testemunhos remanescentes do mosteiro parnaibano desaparecido. Fotos Rafael Schunk (2010).



Quanto ao frontispício do mosteiro de Parnaíba, apenas podemos realizar algumas suposições baseados em testemunhos arquitetônicos da região, permanecendo como um enigma deste 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.



**Figura 351.** 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.

Reconstruir a memória deste recolhimento representa resgatar as origens da cultura brasileira, o ponto chave desta investigação. O primeiro grande artista nacional encontrou em Parnaíba uma sociedade multifaceta, mameluca, plural. Extrai 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 destas revoluções estéticas, foi fruto da atuação de vários povos e representa um dos *Berços da Escultura Sacra no Brasil*.



**Figura 352.** Imóveis que pertenceram ao antigo Mosteiro Beneditino de Santana de Parnaíba-SP.  
**Figura 353.** Trecho remanescente da chácara conventual. Fotos Rafael Schunk (2011).



**Figura 354.** Último trecho do antigo muro de taipa remanescente do Mosteiro Beneditino de Santana de Parnaíba-SP. Este importante testemunho do início da arte brasileira foi impiedosamente demolido em 2008. Foto Rafael Schunk (2003).





**Figura 355.** Quadra do antigo Mosteiro dos Beneditinos de Santana de Parnaíba-SP: trecho correspondente aos fundos da nave da igreja.

**Figura 356.** Muro de pedras que substituíram os primitivos em taipa-de-pilão do Mosteiro Beneditino de Santana de Parnaíba-SP. Fotos Rafael Schunk (2011).



**Figura 357.** 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 358.** 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 359.** Mosteiro Beneditino de Santana de Parnaíba-SP: peças de uma porta com inscrições do século XVIII que pertenceram à Igreja de S. Bento na mesma rua da cidade. Foto e anotação Mário de Andrade e Germano Graeser (nov. 1940), IPHAN-SP.





**Figura 360.** 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 361.** 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 362.** 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). Nestes 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 363.** 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 364.** Reconstituição do altar-mor do Mosteiro Beneditino de Santana de Parnaíba-SP por meio dos fragmentos do 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 365.** 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* e *Menino Jesus* In: CATÁLOGO. *Tradição e Ruptura Síntese de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1984, p. 52.





**Figura 366.** Reconstituição da nave do Mosteiro Beneditino de Santana de Parnaíba-SP por meio dos fragmentos encontrados em Parnaíba e Sorocaba-SP. Fotomontagem Rafael Schunk (2012).

## CAPÍTULO II

### A ESCULTURA SACRA NO BRASIL E SEUS DESDOBRAMENTOS

#### 2.1 O Berço Cultural do Brasil

A fundação do mosteiro dos Beneditinos em Santana de Parnaíba a partir de 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*,<sup>92</sup> 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 deste 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 este convento participando do início da arte brasileira e americana. O mosteiro de Parnaíba possuía uma fazenda nos arredores de São Roque chamada Santa Quitéria, e que produzia, além de gêneros de subsistência, tijolos, telhas, vasos e utensílios diversos, fornidos por meio de uma olaria, e 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 remanescentes no Brasil em que podemos identificar.

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.1600/10-1661), considerado o primeiro grande artista nato de nossas terras, seu deslocamento para Parnaíba e a produção, nesta localidade, de obras-primas, esculturas que representam um encontro de tradições. Distante das influências da cultura litorânea, esta localidade reinventou as relações sociais, lançando-se na conquista do Brasil Central e Meridional.

---

<sup>92</sup> *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. Estas esculturas introduzem no meio paulista os conceitos da tradição imaginária em barro de Alcobaça (Portugal).

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 destinados 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 em umas das obras sacras mais importantes do Brasil. As palavras de Carlos Lemos, João Marino e José Geraldo Nogueira Moutinho resumem este importante trabalho:

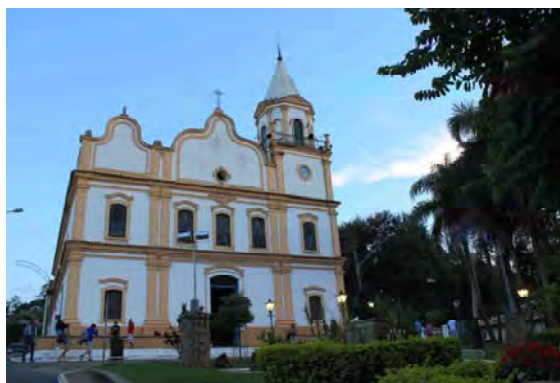
Obra-prima de Frei Agostinho de Jesus, a Virgem, representada sob as feições de uma adolescente, tem os cabelos esparsos sobre os ombros. (LEMOS, MARINO e MOUTINHO, 1983, p. 24).

Em outra citação, o crítico de arte Germain Bazin descreve com veemência a importância de *Nossa Senhora da Purificação*, ícone da Matriz de Parnaíba, marco da arte brasileira e peça fundamental na obra 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 (N. S. 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 neoprimitivo. Em Agostinho de Jesus o movimento dos drapeados é mais leve, os gestos são mais livres, as atitudes têm mais naturalidade, 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 neste expressivo *Berço Cultural do Brasil*. Nesta obra, o Mestre alcançou o “ponto alto” de refinamento estético, ótica e originalidade brasileira. 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.



**Figura 367.** Igreja Matriz de Santana de Parnaíba-SP. Foto Rafael Schunk (2012).

**Figura 368.** Nave da Matriz de Santana de Parnaíba-SP, epicentro da produção imaginária no Brasil seiscentista. Foto Rafael Schunk (2011).



**Figura 369.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *Nossa Senhora da Purificação*, 1ª metade do século XVII, 98 cm de altura, terracota policromada. Pertenceu a 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 memelucas, 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 idéias sóbrias da Renascença, enquanto este, mais moço, não hesitou em acompanhar as formas já tão movimentadas do século XVII. (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. Estas obras apresentam uma beleza feminina e terrena, aproximando e espelhando o homem com o divino, sua imagem e semelhança. As palavras do historiador Carlos Lemos nos revelam um aspecto particular do estilo deste 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, 2005, 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.

Esculpindo na argila, Agostinho de Jesus utilizou inicialmente o barro avermelhado da Bahia, mais leve. Em Parnaíba o artista teve que adaptar-se ao barro cinza paulista, cujo peso excessivo e pequena coesão acabaram indicando seu estilo particular desenvolvido no planalto: as bases necessitavam ser demasiadamente largas para sustentar o peso das esculturas. Como conseqüências foram criativamente ornamentadas com profusões de anjos, volutas representando nuvens ou secções poligonais; soluções estéticas originais:

O mosteiro de Parnaíba, distante 50 km da cidade de São Paulo, fundado em 1643, foi destruído depois de seu abandono pelos

monges em 1830; mas um inventário feito em 15 de setembro de 1835 menciona tôdas as estátuas que Dom Clemente encontrou, seja na matriz de Parnaíba, seja no museu da Cúria Metropolitana de São Paulo. Outras aí se acrescentaram, originárias das capelas beneditinas das redondezas. Tôdas essas obras foram executadas em São Paulo mesmo, em *barro cinzento*, argila grosseira e muito pesada, diferente da argila fina do nordeste, o *barro vermelho* que Frei Agostinho de Jesus empregava. (BAZIN, 1971, p. 37).



**Figura 370.** 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).

**Figura 371.** 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 372.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *Nossa Senhora do Rosário*, século XVII, 33,5 de altura, barro branco, procedente do Estado de São Paulo. Coleção Ladi Biezus, São Paulo-SP. Foto Rafael Schunk (2010).





**Figura 373.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *Nossa Senhora do Rosário de Pompéia*, século XVII, 29 cm de altura, barro branco cozido procedente do Estado de São Paulo. Coleção particular, São Paulo-SP. In: LEMOS, Carlos A. C. *A Imaginária Paulista*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1999, p.176.

**Figura 374.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *Nossa Senhora do Montesserrate*, século XVII, 50 cm de altura, terracota policromada. 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. In: TIRAPELI, Percival. *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, p. 138.



**Figura 375.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *Nossa Senhora da Conceição*, século XVII, 45,5 cm de altura, terracota policromada. Imagem originária de Santana de Parnaíba-SP, local que evidencia a produção do escultor beneditino seiscentista. Coleção Domingos Giobbi, São Paulo-SP. In: LEMOS, Carlos A. C. *A Imaginária Paulista*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1999, p.70.

**Figura 376.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *Nossa Senhora do Rosário*, século XVII, 42 cm de altura, terracota policromada procedente de São Paulo-SP. Acervo Artístico e Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo In: BIEZUS, Ladi (org.) LEMOS, Carlos A. C. (textos). *Escultura Colonial Brasileira: panorama da imaginária paulista no século XVII*. São Paulo: Livraria Kosmos Editora, 1979, p. 33.



Depois da argila cinzenta de Parnaíba, Frei Agostinho adota em São Paulo o chamado barro vermelho de São Caetano, marcando sua última fase no planalto, material de maior coesão e no qual se produz uma das cerâmicas mais resistentes do Brasil, terreno que era, àquele tempo, propriedade do Mosteiro de São Bento em São Paulo.<sup>93</sup>

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) encontrados 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 distintas para cozimento: variando da peça semi-cozida, 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 de massa argilosa deitada horizontalmente sobre uma bancada. Tecnicamente, as peças eram moldadas em forma triangular (cone), fundo ocado até o terço da peça e sinais de alisamento pelas mãos do artista, paredes internas finas, 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

---

<sup>93</sup> Uma importante tradição dos mosteiros beneditinos paulistas foi manter olarias em suas terras, como podemos citar a referida fazenda Santa Quitéria nos arredores de Parnaíba. A fazenda de São Caetano, chamada Tijucuçu 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 São Paulo antiga.

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 cocagem permitia um cozimento integral; 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*, ambos 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.<sup>94</sup>

Nas pesquisas e levantamentos de imagens, Eduardo Etzel nos relata o encontro com uma escultura do Rosário em Mogi das Cruzes revelando preciosas técnicas do artista:

Nossa Senhora do Rosário, 80 cm, barro esbranquiçado (em parte preto por má queima). Óca 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 sôbre 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 Moji 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 Paratij, comprada pelos padres beneditinos em 1670. Tudo indica

<sup>94</sup> Três importantes imagens deste 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 destas 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 nesta 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 de Sabaúna, área rural de Mogi das Cruzes. Estes negócios resultaram num intenso intercâmbio de imagens agostinianas entre as ordens religiosas. Em Guararema-SP identificamos a *Nossa Senhora da Ajuda* como 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.

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-Negra. (ETZEL, 1971, p. 285).<sup>95</sup>

A partir desta fazenda, como elemento irradiador de arte para uma macro-região foram descobertas algumas imagens do grande mestre em Bragança Paulista, como um *Santo Antônio*<sup>96</sup>, a *N. Sra. da Ajuda* em Guararema e algumas poucas peças no Vale do Paraíba, em Jacareí e Pindamonhangaba, possivelmente levadas da região mogiana.



**Figura 377.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *Nossa Senhora do Rosário*, século XVII, barro branco semi-cozido. Imagem localizada por Eduardo Etzel na região da antiga Fazenda Beneditina do Parateí, Mogi das Cruzes-SP. In: ETZEL, Eduardo. *Imagens Religiosas de São Paulo: apreciação histórica*. São Paulo: Melhoramentos, 1971, p. 285.

**Figura 378.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *Santo Antônio*, século XVII, barro branco policromado, procedente de Bragança Paulista-SP. Coleção particular, São Paulo-SP. In: LEMOS, Carlos A. C. *A Imaginária Paulista*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1999, p.199.

**Figura 379.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *Nossa Senhora da Conceição*, século XVII, terracota policromada. Procedência: Estado de São Paulo. Coleção particular, São Paulo-SP. Foto cortesia George Homenco Filho, São Paulo-SP.

<sup>95</sup> Reproduzida no livro de Eduardo Etzel, *Imagens Religiosas de São Paulo*, pág. 285.

<sup>96</sup> Reproduzida no livro de Carlos Lemos, *A Imaginária Paulista*, pág. 199.



**Figura 380.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *Nossa Senhora da Conceição*, século XVII, 60 cm de altura, terracota policromada. Imagem ornada com 19 anjos na base, procedente de capela de fazenda no Vale do Paraíba-SP. Coleção Cristiane e Ary Casagrande Filho, São Paulo-SP. Foto Rafael Schunk (2010).

**Figura 381.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): face posterior da imagem de *Nossa Senhora da Conceição*, século XVII, 60 cm de altura, terracota policromada. Imagem procedente do Vale do Paraíba-SP. Coleção Cristiane e Ary Casagrande Filho, São Paulo-SP. Foto Rafael Schunk, (2010).

Porém, o mosteiro parnaibano foi o local-sede de suas principais obras sacras realizadas no país. É lá que encontramos grande parte das esculturas remanescentes que o tempo não destruiu 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 a aprender o ofício da escultura.



Essa produção foi documentada pela primeira vez entre as décadas de 1930 e 40 pelo monge beneditino Dom Clemente Maria da Silva Nigra, época 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 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 e ELEUTÉRIO, 2007, p. 18 e 19).

Neste sentido de resgate, a fundação do Mosteiro de Nossa Senhora do Desterro 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. Neste local, a talha de influência guairenha associou-se as 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 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 no qual definimos como: *Escola Cultural do Vale do Rio Tietê*, uma das mais antigas do Brasil, gênese de tradições.

Este *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 irão semear, século depois, no barroco de Minas Gerais e no 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 pode refletir uma imaginária com

características próprias, ajustando a argila sob novos olhares, com certa liberdade e expressão, distante de imposições acadêmicas, embora sua produção vinculou-se ao cristianismo colonizador. A arte sacra tornou-se 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 olhar-mos 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 séc. 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 e 12).<sup>97</sup>

O barro em si tornou-se símbolo de fusão de culturas, herança utilitária de muitas civilizações, presente na tradição indígena americana e européia; 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.

Segundo Maria Olímpia Mendes Dutzmann:

A maioria das imagens paulistas dos séculos XVI e XVII têm como seu material básico o barro. Mesmo se admitirmos que muitas peças se quebraram pela sua fragilidade, podemos afirmar que o barro foi a matéria-prima usada por excelência pelos santeiros de São Paulo.

Considerada como uma característica da nossa Imaginária, a cor desse barro, despertou a atenção de estudiosos como Silva Nigra, Herstal, Oliveira Ribeiro Neto e Etzel, que referem-se sobre esta peculiaridade em seus livros.

O chamado "barro paulista" a argila porosa, de cor clara (depois da queima), variando do palha ao marrom-claro, o barro usado pelos santeiros sempre foi o de aluvião, ou seja, o barro encontrado às margens dos rios e represas (o mesmo barro usado pelos índios).

---

<sup>97</sup> ETZEL, Eduardo. *Arte Sacra Berço da Arte brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, EDUSP, 1984.

Exceção feita a algumas imagens de grande porte como as produzidas em 1650, São Bernardo e Santo Amaro, onde Frei Agostinho de Jesus usou o barro de São Caetano, colhido no terreno que era na época propriedade do Mosteiro de São Bento, fato este já referido anteriormente. (DUTZMANN, 1990, p. 39).

A argila agrega variadas composições químicas segundo as condições geológicas de cada local. Encontradas nas várzeas alagadas e depósitos secos em terrenos elevados, outrora também inundados, se apresenta em estado mais puro ou cores variadas, conforme o teor de compostos férricos e orgânicos, transitando do rosa ao vermelho:

Segundo Pêrsio de Souza Santos, “a argila vermelha, chamada de taguá, hoje é usada basicamente para cerâmica e, se caracteriza pela riqueza em compostos de ferro e de potássio, pela baixa granulometria, elementos que lhe conferem boa plasticidade na moldagem e uma cor vermelha após a queima”.

Nas várzeas a argila sofre transformações que condicionam o seu teor em compostos férricos. Há que considerar a possibilidade de ser ela lavada, isto é, transformada quimicamente pela lixiviação. Neste caso, os compostos férricos são removidos e se obtém uma argila que, queimada, dá a cerâmica branca. Este processo de lixiviação se dá em todo o nosso vale do rio Tietê. (DUTZMANN, 1990, p. 41).

A matéria orgânica que se mistura à argila confere a cor preta, cinza ou marrom ao barro, mas é removida pela queima e por isso não influi na cor do barro depois de queimado.

A temperatura de queima também é outro fator que influi na cor do objeto, além da presença de ar. O barro será tanto mais escuro quanto mais baixa for a temperatura de queima. Normalmente considera-se uma boa queima a 900 C por um tempo adequado para a queima perfeita até o âmago da peça.

[...] Na verdade o que confere maior liga à argila não é sua cor, mas o diâmetro das partículas (o conceito de granulometria) que, quanto menores tanto mais se aglutinam. Obtendo-se um barro queimado de textura mais fina e de maior consistência e resistência. (DUTZMANN, 1990, p. 42 e 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? Conforme Dutzmann:

Simplesmente o fato tradicional de ele ser o banal barro de várzea, o barro fácil, o manancial utilizado por todas as olarias, na busca do elemento básico para a construção. São Paulo foi construída com barro do vale do Tietê, cujas margens eram ainda, no começo deste século [XX], pontilhadas de olarias.

O índio usava o barro fácil, o barro da várzea, aquele que podia ser extraído com os artifícios de uma prática rudimentar. O braço e o conhecimento dos selvagens prevaleceram ao ensino

do português, estranho à terra, mostrando onde estava o barro necessário para a feitura de nossa Imaginária.

“As imagens da Bahia são de barro vermelho de Itapoã, afirma Silva Nigra. As mineiras e pernambucanas também são dessa cor”. Para nós, é evidente que essa cor de argila deve ser mais comum nestes locais. Além de que, o barro vermelho foi utilizado porque havia o mito de que se tratava de produto melhor para os fins almejados. Entra aqui um conhecimento do lusitano, pois o barro da cerâmica portuguesa antiga é quase que exclusivamente vermelho. (DUTZMANN, 1990, p. 42 e 43).

Um típico exemplo é a composição de barro de duas cores [encontrados em algumas imagens paulistas do século XVII], onde o escultor usou o barro acinzentado e marrom. Parece que nesses casos o barro contendo monóxido de ferro (marrom) foi usado para dar maior “resistência” à base.

O surgimento das imagens de barro cozido em São Paulo têm sua explicação na necessidade do santo para o culto, como vimos anteriormente, e no alto preço em que se cotava a imagem de madeira, geralmente vinda de fora.

Além disso, houve a facilidade na obtenção da matéria-prima nas cercanias dos povoados; conhecimento da arte cerâmica pelo índio, material e técnica de fácil manuseio permitindo o exercício com relativa facilidade por qualquer talento artístico. (DUTZMANN, 1990, p. 43 e 44).

O desenvolvimento da arte cerâmica em São Paulo deveu-se principalmente após a chegada das ordens religiosas, trazendo artesãos, modelos iconográficos portugueses e introduzindo o forno de tradição mesopotâmia (em forma de cúpula fechada e boca para colocação da lenha e artefatos). Constituem a junção de uma estética europeia e técnicas indígenas. A obra de Frei Agostinho de Jesus inspirou o surgimento de elementos nacionais. Aos poucos, os artistas foram se distanciando dos padrões convencionais e alcançando uma maturidade inventiva.

No mosteiro parnaibano floresceu uma arte brasileira, significativa escola artística, pois as esculturas agostinianas, com suas peculiaridades foram estudadas, copiadas e transformadas por quase todos os escultores da bacia do Alto e Médio Tietê, na segunda metade do século XVII e princípios do XVIII. Forma-se um imaginário bandeirista que alterna elementos de herança erudita e popular, livre, com características significativas para transformar o universo da escultura paulista e nacional. Surge uma escola de tradições que representa as origens da escultura sacra no Brasil pela antiguidade e originalidade de suas imagens remanescentes.





**Figura 382.** Carta cartográfica da antiga Capitania de São Paulo (1766). Detalhes das regiões do Alto e Médio Tietê e Vale do Paraíba do Sul. Acervo do Arquivo Público do Estado de São Paulo. Foto Rafael Schunk (2010).

## 2.2 A Escola Cultural do Vale do Rio Tietê

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 dentro 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 formação de uma elite local. Correspondem 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 herança erudita, pois foi fruto da atuação de elementos formais da obra de Agostinho de Jesus e vinda de algumas imagens de Agostinho da Piedade, oriundas da Bahia. O estilo dos dois grandes “*figulus statuarius*” espalharam-se por toda bacia do Rio Tietê povoada e sua macro região à Noroeste e Sudoeste, em cidades como Barueri, Carapicuíba, Sorocaba, Itu, Porto Feliz, Araçariguama, Mairiporã, Itapeçerica da Serra, Embu, 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. As palavras de Carlos Lemos ressaltam 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 deixado no planalto floresceu nas obras de seus contemporâneos e sucessores em meados do século XVII, onde despontam as obras de um santeiro intitulado de *Mestre de Itu* (na escultura em barro) e *Mestre-do-Cabelinho-em-Xadrês* (na madeira). Agrupando imagens deste período, identificamos dois significativos artistas, chamados de: *Seguidor Erudito de Frei Agostinho de Jesus* e o *Seguidor Popular*. As principais características destes santeiros foram à 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 nesta tradicional escola de raiz erudita beneditina, *célula mater* da arte nacional.



**Figura 383.** Mestre do Cabelinho-em-Xadrez: *Nossa Senhora da Conceição*, século XVII, 11 cm de altura, madeira citrus policromada, procedente de São Paulo-SP. Coleção Rafael Schunk, São Paulo-SP.

**Figura 384.** Mestre do Cabelinho-em-Xadrez: face oposta de *Nossa Senhora da Conceição*. Fotos Rafael Schunk (2012).



**Figura 385.** Mestre de Itu: *Nossa Senhora com o Menino Jesus*, segunda metade do século XVII; 75 cm de altura. Terracota policromada. Procedência: Itu-SP. Acervo MAS-SP.

**Figura 386.** Mestre de Itu: *Nossa Senhora com o Menino Jesus*, segunda metade do século XVII; 49 cm de altura. Terracota policromada. Procedência: Itu-SP. Acervo MAS-SP. Fotos Rafael Schunk (2011).



**Figura 387.** Seguidor Erudito de Frei Agostinho de Jesus: *Nossa Senhora da Fartura* (1677), 62 cm de altura. Terracota policromada. Procedente de Sorocaba-SP. Coleção Orandi Momesso, São Paulo-SP. In: BIEZUS, Ladi (org.) LEMOS, Carlos A. C. (textos). *Escultura Colonial Brasileira: panorama da imaginária paulista no século XVII*. São Paulo: Livraria Kosmos Editora, 1979, p. 93.

**Figura 388.** Seguidor Erudito de Frei Agostinho de Jesus: *Nossa Senhora do Rosário* (1678), 36 cm de altura. Terracota policromada. Procedente de Santana de Parnaíba-SP. Coleção particular, São Paulo-SP. In: BIEZUS, Ladi (org.) LEMOS, Carlos A. C. (textos). *Escultura Colonial Brasileira: panorama da imaginária paulista no século XVII*. São Paulo: Livraria Kosmos Editora, 1979, p. 89. Foto central: Rafael Schunk (2011).





**Figura 389.** *Seguidor Erudito de Frei Agostinho de Jesus: fragmento de Nossa Senhora dos Prazeres (segunda metade do século XVII), 34 cm de altura. Terracota policromada. Procedente de Santana de Parnaíba-SP. Coleção Cristiane e Ary Casagrande Filho. Foto Rafael Schunk (2011).*



**Figura 390.** *Seguidor Popular de Frei Agostinho de Jesus: Nossa Senhora do Rosário, segunda metade do século XVII, 39 cm de altura. Terracota policromada. Procedência: Itapeverica da Serra-SP. Acervo Museu de Arte Sacra de São Paulo. In: BIEZUS, Ladi (org.) LEMOS, Carlos A. C. (textos). *Escultura Colonial Brasileira: panorama da imaginária paulista no século XVII*. São Paulo: Livraria Kosmos Editora, 1979, p. 81.*

**Figura 391.** *Seguidor Popular de Frei Agostinho de Jesus: Nossa Senhora da Conceição, segunda metade do século XVII, 60 cm de altura. Terracota policromada. Procedência: Estado de São Paulo-SP. Coleção Particular, São Paulo-SP. In: BIEZUS, Ladi (org.) LEMOS, Carlos A. C. (textos). *Escultura Colonial Brasileira: panorama da imaginária paulista no século XVII*. São Paulo: Livraria Kosmos Editora, 1979, p. 77.*

**Figura 392.** *Seguidor Popular de Frei Agostinho de Jesus: Nossa Senhora da Conceição, segunda metade do século XVII, 41 cm de altura. Terracota policromada. Procedência: São Paulo-SP. Coleção Particular, São Paulo-SP. In: BIEZUS, Ladi (org.) LEMOS, Carlos A. C. (textos). *Escultura Colonial Brasileira: panorama da imaginária paulista no século XVII*. São Paulo: Livraria Kosmos Editora, 1979, p. 75.*



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 açurareiros, permaneceram em Piratininga e Santana de Parnaíba, sendo empregados na agricultura, no garimpo, na construção civil, na entalhe retabular e afazes diversos. Estima-se que em um período de cem anos de apresamento teriam realizado um ativo de 360.000 escravos aproximadamente. As lavouras ao redor de São Paulo teriam absorvido 30% ou seja, 108.000 ameríndios; os demais 70% foram exportados para o Nordeste (252.000 trabalhadores).<sup>98</sup>

Entre muitos capturados não faltaram índios músicos, carpinteiros ou escultores, estes últimos de maior interesse em 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 transportariam seus conhecimentos fundindo com costumes portugueses locais. A presença de artesãos migrados das missões guairenses e atuantes nos aldeamentos jesuíticos ao entorno de São Paulo transparecem na quantidade e qualidade de retábulos sob administração dos inicianos detendo características hispano-indígenas. Nossa teoria é reforçada pelos conceitos adotados por Aracy Amaral associando as primeiras talhas paulistas a elementos encontráveis no Vice-Reino do Prata:

Na verdade, os monumentos que nos restam do século XVII em São Paulo não passam de fragmentos cuja interpretação desafia o estudioso pelo aspecto de quebra-cabeças que assumem, em decorrência de lacunas irremediáveis na nossa documentação histórica sobre esta época, ou a preconceitos (?), como foi o caso de se ter mantido na obscuridade até muito recentemente a densidade da contribuição espanhola no passado paulista. (AMARAL, 1981, p. 05).

Após o arruinamento 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. Estas, por sua vez,

---

<sup>98</sup> Cf. ELLIS JUNIOR, Alfredo. *A queda do bandeirismo de apresamento*. São Paulo: Revista de História: FFLC-USP, 1950, vol. I, nº. 3, p. 306. In: AMARAL, 1981, p. 64.

apenas correspondem à segunda fase do projeto missioneiro, surgidas após a grande transmigração de 1631. A produção artística que antecede este período e remonta a ocupação do Paraná foram totalmente consumidas pelas guerras, florestas e o tempo:

Todavia São Paulo não possui, por exemplo, uma talha exatamente do tipo erudito de sabor maneirista, como o dos retábulos do Colégio do Rio de Janeiro, ou mesmo de São Lourenço dos Índios, de Niterói (que, se reconhecíveis também na talha de feição erudita de altares da nave do Santuário de Copacabana, no Titicaca, foi aí, embora de traço maneirista, de autoria indígena, no caso, de Sebastian Acostopa Inca). Quando surgem os primeiros retábulos de que se tem notícia no planalto de Piratininga, será já no tempo da mão-de-obra de certa qualificação que surge em São Paulo. (AMARAL, 1981, p. 68).

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, “hermosísimas iglesias, que no las he visto mejores em las Indias que he corrido del Peru y Chile”, segundo transcreve Nilo Garcia. O Padre Montoya, por sua vez, já se referirá às igrejas dos núcleos do Guairá como “Muy lindas y suntuosas ecclesias”, confirmando, portanto, a opinião de D. Céspedes de Xeria. (AMARAL, 1981, p. 68).

Por ironia do destino, a região de Santana de Parnaíba, outrora englobando vários distritos, hoje desmembrados em municípios, tornou-se depositária das mais importantes manifestações artísticas do primeiro período das missões (1609-1631) migradas da região guairena e implantadas em pleno solo bandeirante rival. As capelas paulistas de Nossa Senhora da Conceição do Voturuna (c.1680) erguida pelo capitão-mor de Parnaíba Guilherme Pompeu de Almeida e o Sítio de Santo Antônio (c.1681) construído por Fernão Paes de Barros, com seus altares híbridos acabaram preservando a memória de anônimos artistas guaranis atraídos por novas perspectivas no planalto de Piratininga. Constituem 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 despovoados 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 macro-regiões 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 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 este 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.

A Capela do Voturuna (c.1680) erigida em solo parnaibano vem consolidar algo que se tornará 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 européia, ameríndia, negra ou oriental, mas brasileira; um processo “antropofágico” irreversível de apropriação do outro, assimilando e transformando com criatividade. A respeito deste pioneiro altar e de um outro no qual falaremos em seguida, os pensamentos de Mário de Andrade e Lúcio Costa foram fundamentais no entendimento e reconhecimento da escultura retabular paulista:

Seu artigo na primeira *Revista do SPHAN* foi considerado por Rodrigo de Melo Franco de Andrade como um paradigma, e é o motivo da discussão com Lúcio Costa sobre o 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. (ANDRADE, COSTA e TIRAPELI, 2003, p. 168).

“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 e TIRAPELI, 2003, p. 168).

A cultura brasileira nasce deste paradigma: tradição e contradição. A Capela do Voturuna representou uma experiência brasileira inovadora.

Os elementos locais irão oferecer a 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 apogeu artístico de todo um processo iniciado pelo primeiro grande artista brasileiro. Em um altar ornado por abacaxis, figos, alfaias 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 um papel desbravador: unindo-se a novas estéticas vindas de diferentes fronteiras fundiram-se na construção da arte nacional. O Mosteiro do Desterro, as esculturas beneditinas e capelas alpendradas erguidas ao redor de Santana de Parnaíba foram decisivas para delinear este importante evento histórico:

A capela de Nossa Senhora da Conceição de Voturuna, na visão do arquiteto [Lúcio Costa], marcaria o surgimento de uma arte brasileira. E marcaria esse nascimento porque foi fruto de um processo de mistura muito especial. Um modelo europeu é transformado em algo diferente a partir de sua recriação em trabalhos populares, e geradores de um novo sentido original. Em outras palavras, a capela do Voturuna seria uma espécie de certidão de nascimento da expressão artística da vida na América, com sua mistura de povos e culturas ganhando estética própria, tradução da vida social original do continente. Se a Europa oferecia o modelo, a América providenciava uma interpretação fundamental e diversa dele. Aceitava o de fora para se recriar por dentro. No todo, tal processo se conforma mais aos valores tupis-guaranis, com sua cultura que apoiava a entrada de gente e influências externas pelos casamentos para se renovar, e menos



ao modo europeu, para o qual as mudanças eram desvio da norma, jamais um valor novo. (CALDEIRA, 2006, p. 317).



**Figura 393.** Capela de Nossa Senhora da Conceição do Voturuna (c.1680). Santana de Parnaíba-SP. Foto Rafael Schunk (2011).

**Figura 394.** Altar da Capela de Nossa Senhora da Conceição do Voturuna (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.



**Figura 395.** Altar da Capela de Nossa Senhora da Conceição do Voturuna (c.1680): imagem da escola de Frei Agostinho de Jesus e tocheiros antropomórficos. Santana de Parnaíba-SP. Foto Rômulo Fialdini (1980).

**Figura 396.** *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 397.** Altar da Capela de Nossa Senhora da Conceição do Voturuna (c.1680): ornamentos tropicais. Santana de Parnaíba-SP.

**Figura 398.** Detalhe do altar da Capela de Nossa Senhora da Conceição do Voturuna (c.1680): abacaxis e figos. Santana de Parnaíba-SP. Fotos Rafael Schunk (2011).



**Figura 399.** Sítio Santo Antônio. São Roque-SP. Foto Rafael Schunk (2012).

**Figura 400.** Capela de Santo Antônio (c.1681). São Roque-SP. Foto Rafael Schunk (2012).



**Figura 401.** Capela do Sítio de Santo Antônio (c.1681): púlpito com as águias bicéfalas e pinturas no forro. Foto Rafael Schunk (2012).



**Figura 402.** Pinturas de tradição jesuíta no teto da Capela do Sítio de Santo Antônio (c.1681).





**Figura 403.** Altar-mor e tocheiros antropomórficos (escravos da Guiné) da Capela do Sítio de Santo Antônio (c.1681) São Roque-SP. Foto Rafael Schunk (2012). Tocheiros in: COSTA, Lúcio. *A arquitetura jesuítica no Brasil*. Ministério da Educação e Saúde. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional nº 05. Rio de Janeiro, 1941.



**Figura 404.** Capela do Sítio de Santo Antônio (c.1681): altar lateral do evangelho, final do século XVII.

**Figura 405.** Capela do Sítio de Santo Antônio (c.1681): altar lateral da epístola (emblema jesuíta "IHS"), final do século XVII. Fotos Rafael Schunk (2012).



**Figura 406.** *Tocheiros Antropomórficos* (c.1680-81), o primeiro pertencente à Capela do Voturuna, e os dois últimos ao Sítio de Santo Antônio. Madeiras policromadas. In: COSTA, Lúcio. *A arquitetura jesuítica no Brasil*. Ministério da Educação e Saúde. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional nº 05. Rio de Janeiro, 1941.

Na visão de Lúcio Costa, os altares do Voturuna e Santo Antônio foram classificados como de primeira fase maneirista brasileira e considerados exemplares únicos deste gênero no país, verdadeiras “jóias de família” despretensiosamente conservadas no sertão paulista.<sup>99</sup> As decorações destes 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 coroamentos superiores dos 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).

<sup>99</sup> Cf. COSTA, Lúcio, 1997, In: TIRAPELI, 2003, p.170.



A madeira retirada da região Norte 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, os 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. Encontra-se em perfeito estado de conservação na Igreja de Nossa Senhora do Bonsucesso, anexa à Santa Casa do Rio de Janeiro:

Se essas peças, de estilo apurado e de aspecto tão “scholar” – verdadeiramente jesuíticas – parecem com efeito proceder de Portugal; outro tanto não se poderá dizer das interessantíssimas versões populares seiscentistas desses mesmos retábulos, agora identificadas pelo SPHAN em São Paulo, Estado que tem fama de ser pobre em arte colonial, mas que conserva despreocupadamente – como jóias de família, sem valor – os dois “únicos” exemplares do gênero existentes no país. São eles os dois retábulos das capelas já referidas de N. S. da Conceição de Voturuna e de Santo Antonio, esta no município de São Roque, inventariadas ambas pelo Sr. Mario de Andrade para o SPHAN desde 1937, mas que só recentemente puderam ser examinadas mais de perto pela Seção Técnica deste Serviço, até então emprenhada no estudo de material de outras regiões. (COSTA, 1941, p. 54).

Na composição do de Voturuna, foi simplesmente aproveitado o desenho dos frontões de coroamento dos retábulos originais, transferindo-se engenhosamente o nicho, do corpo inferior do retábulo, corpo este no caso inexistente, para a parte central do frontão. Os pormenores de perfilatura e de ornamentação também reproduzem, de memória, os ornatos e perfis dos modelos portugueses, vendo-se, porém, entre as frutas amarradas por uma faixa – motivo europeu então na moda e já encontrado no frontão do retábulo da igreja de São Lourenço dos Índios e que encontraremos ainda mais tarde nos vestígios da cantaria da igreja de Santo Ângelo das Missões, no Rio Grande do Sul, – dois minúsculos abacaxis. (COSTA, 1941, p. 54).

O aspecto tosco e vigoroso desta peça, verdadeiramente singular, contrasta, apesar da identidade do estilo, com a “maneira” mais delicada e graciosa em que foi tratado o retábulo do altar-mor da capelinha do município de São Roque, observando-se aqui, no desenvolvimento geral do risco, liberdades maiores, como essa de se ampliar desmedidamente o clássico painel central que, das proporções modestas rurais, passou a dominar toda a composição, desfigurando assim a idéia fundamental do desenho primitivo e conferindo ao conjunto uma aparência bem diferente da do seu modelo original. (COSTA, 1941, p. 54 e 63).



**Figura 407.** 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 408.** Altar-mor da Igreja de São Lourenço dos Índios (século XVI), Niterói-RJ. Foto Rafael Schunk (2011).



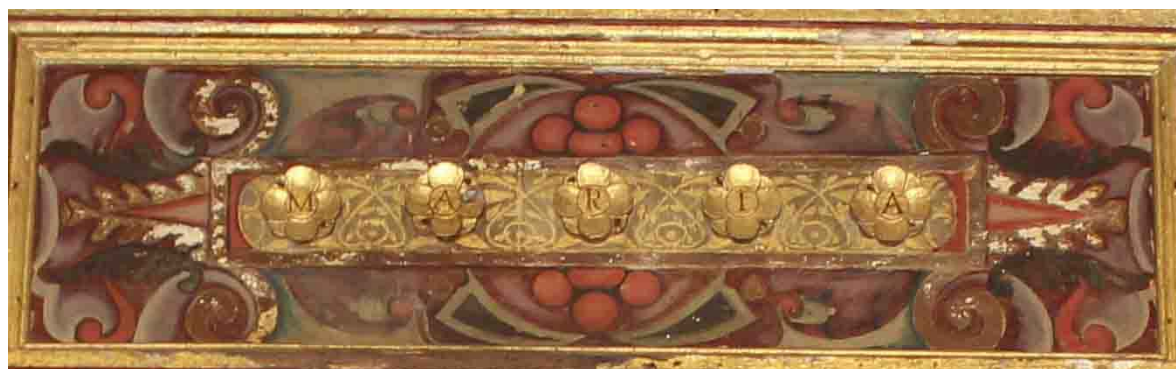
**Figura 409.** Coroamento da Igreja do Colégio dos Jesuítas do Rio de Janeiro-RJ, (século XVI).

**Figura 410.** 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. Fotos Rafael Schunk (2011).

A composição do Voturuna e Santo Antônio liga-se diretamente as missões espanholas do Paraguai. Aproveitaram os desenhos das partes superiores dos coroamentos jesuíticos dessa região fundindo em um único nicho o corpo inferior e superior dos retábulos:

Em Voturuna, a composição do retábulo é maneirista configurando-se como um coroamento desprovido de corpo e base. O artífice, porém, transferiu engenhosamente o nicho que pertencia a um corpo inferior do retábulo para a parte central do frontão. Nos painéis, entre volutas, podem-se ver pequenos frutos. Ali próximo, na Capela de Santo Antônio, o retábulo possui proporções alteradas no painel central. Dois tocheiros antropomorfos completavam, como em Voturuna, a cenografia da capela-mor, soluções plásticas inusitadas. Dois retábulos embutidos nas paredes, de procedência hispano-americana com características platerescas, deixam transparecer a feitura indígena imitando o trabalho de ourivesaria. (TIRAPELI, 2003, p. 41).

Ao invés de colunas salomônicas ladeando os arcos e imagens, encontramos uma versão inovadora: perfis ondulados em formas 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 guilhochê (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 componto o nome “*M-A-R-I-A*”.



**Figura 411.** Retábulo de Nossa Senhora da Conceição do Voturuna: inscrição “*M-A-R-I-A*”. Foto Rafael Schunk (2011).

As frutas atadas por uma faixa neste retábulo eram motivos divulgados naquela época, 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.<sup>100</sup>

Este conjunto de características estéticas: projeto, pinturas, entalhes e símbolos levaram a pesquisadora Aracy Amaral a uma conclusão sobre as origens da equipe de construtores das capelas do Voturuna e Santo Antônio na antiga Santana de Parnaíba:

“A mão-de-obra formada em contatos com jesuítas do vice-reino do Peru, com artífices de lá procedentes, trariam para nossas capelas e igrejas essas singularidades que até hoje as distinguem daquelas de influência nitidamente portuguesa”. “Esse recamado de estilo, visível nos retábulos de Santo Antônio, pode ser nada mais nada menos que uma transposição para a madeira do plateresco executado em pedra pelas mãos hábeis dos indígenas nas fachadas das igrejas, nas pratas em *repousée*, nas frentes das mesas de altares desses povos, nos bordados das casulas e dos paramentos religiosos, nos móveis e nas madeiras talhadas dos porta-missais, e nas peças de alfaia em geral. De qualquer forma, é bem visível a arte da região de Chuquisaca”. (AMARAL, 1972, p. 13).

Parece-nos que a grande demanda de altares jesuítas e capelas rurais ao redor de São Paulo foram os principais incentivos do deslocamento de escultores missionários no decorrer do século XVII. Um bom motivo para uma empreitada deste porte parece-nos a própria carência de altares e artífices nos aldeamentos jesuítas no lado português do continente; uma demanda que afinal foi sanada.<sup>101</sup>

Cronologicamente, os indícios levantados apontam que esta oficina itinerante de artífices guaranis chegou ao planalto paulista provavelmente em uma das primeiras levadas de migrações de Vila Rica do Espírito Santo, aldeamento erguido pelos espanhóis no Paraná e depois disperso entre a América Espanhola e São Paulo, isto é, posteriormente a 1632 e trabalharam até fins do século XVII. Uma evidência são os mais antigos altares relacionados a estes artistas que identificamos em Santana de Parnaíba: as talhas vazadas dos retábulos laterais do Mosteiro Beneditino de Nossa Senhora do Desterro (c.1643). Pela escassez de mão de obra no local é bem provável que tenham participado da criação dos

---

<sup>100</sup> Idem, *ibidem*, 2003, p.170.

<sup>101</sup> Cf. CALDEIRA, 2006, p.322.



altares na Matriz de Santana de Parnaíba, pois estas foram realizadas entre 1643 a 1650, época da fundação no mosteiro beneditino no local, atuando em parceria com Frei Agostinho de Jesus; autor oficial de todas as imagens na vila neste momento. No final, eles compuseram um conjunto mestiço representando as origens da escultura brasileira. Identificamos, mediante análise de estilemas, período, unidade e localização geográfica, dez testemunhos remanescentes relacionados a grupos de artesãos jesuítico-missionários migrados do sul do continente e instalados nos arredores de São Paulo no decorrer da segunda metade do século XVII. Emoldurando as imagens de Frei Agostinho de Jesus estas obras inauguram a talha retabular brasileira; peças únicas deste gênero no país: os primitivos altares do Mosteiro de Nossa Senhora do Desterro de Parnaíba (c.1641-43), financiados por André Fernandes, o altar da Capela de Nossa Senhora da Conceição do Voturuna (Capela Velha, c.1680) erguida pelo capitão-mor Guilherme Pompeu de Almeida, os retábulos do Sítio de Santo Antônio em São Roque (c.1681), financiados por Fernão Paes de Barros e os remanescentes da Capela Nova erguida pelo padre Dr. Guilherme Pompeu de Almeida (c.1703) e localizados na Matriz de Araçariguama dedicada a Nossa Senhora da Penha: “*A capela construída pelo Padre Pompeu serviu apenas de capela-mor da igreja reedificada pelos jesuítas sucessores do Pe. Belchior de Pontes em Araçariguama!*” (CAMARGO, 1971, p. 198).

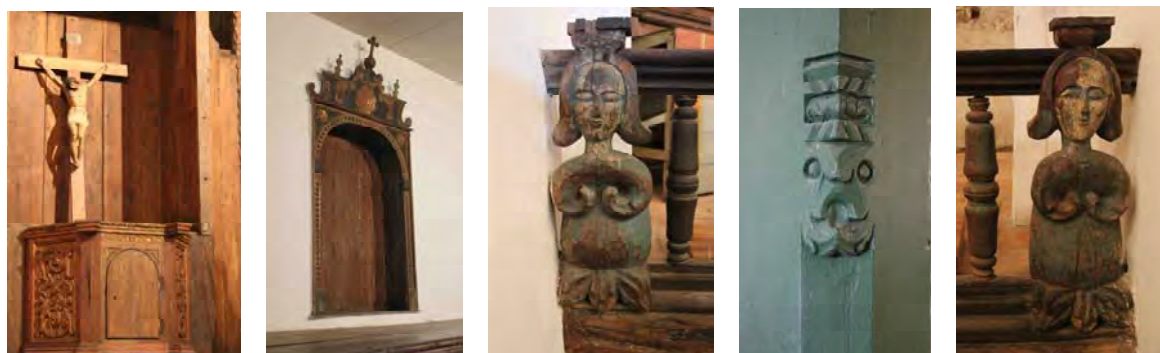
Todas estas obras outrora se situavam em distritos pertencentes à Santana de Parnaíba posteriormente desmembrados em municípios. Além destes, temos uma pequena caixa para hóstias da Aldeia de Carapicuíba e similar na Capela de São Miguel Paulista, o sacrário da antiga Matriz de Guarulhos, hoje no acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo, o retábulo da Capela de Santo Alberto (c.1665) e fragmentos da primitiva Matriz de Mogi das Cruzes. Um dos últimos trabalhos relacionados a este grupo de artesãos guairenhos está contido nos batentes hispânicos situados no Sítio Morrinhos (casa datada de 1702, segundo gravação na verga da porta principal), chácara situada no Bairro de Santana, Zona Norte de São Paulo, antiga propriedade dos jesuítas. Todos estes entalhes reuniam uma caligrafia peculiar, sabores nativos intimamente ligados às missões paraguaias itinerantes. Entre um projeto e outro realizaram numerosos serviços de marcenaria para residências bandeiristas: cachorros de telhados, desenhos de

batentes com motivos mouriscos, carrancas andinas, bandeiras de portas, janelas e muxarabis. Contemporânea a esta oficina missioneira, artistas anônimos irão pintar raios de sol no oratório do engenho Pirai de Itu, forros de teto em Mogi das Cruzes e afrescos em nichos de taipa na Capela de São Miguel Arcanjo, Zona Leste da atual Cidade de São Paulo, formando um dos mais antigos conjuntos de pinturas do período colonial brasileiro.



**Figura 412.** Oficina missioneira atuante nos arredores de São Paulo – século XVII: fragmentos do primitivo Mosteiro de Nossa Senhora do Desterro, madeira policromada. Santana de Parnaíba-SP. Foto Mário de Andrade e Germano Graeser (1940), IPHAN-SP.

**Figura 413.** Oficina missioneira atuante nos arredores de São Paulo – século XVII: sacrário da Aldeia de Carapicuíba-SP, madeira entalhada. Fotos Rafael Schunk (2011).



**Figura 414.** Oficina missioneira atuante nos arredores de São Paulo – século XVII: sacrário da Capela de São Miguel Paulista, oratório da sacristia, cariátides índias e carranda em batente de porta. São Miguel Paulista, São Paulo-SP. Madeira policromadas. Fotos Rafael Schunk (2012).

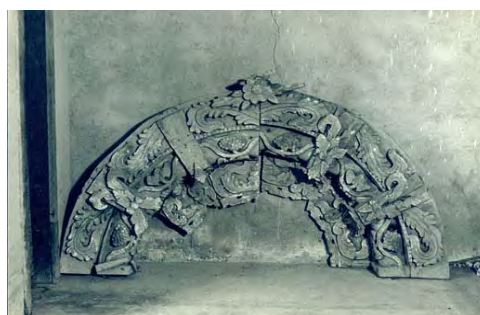


**Figura 415.** Oficina missioneira atuante nos arredores de São Paulo – século XVII: sacrário da antiga Matriz de Guarulhos-SP, madeira policromada e dourada. Foto Rafael Schunk (2012).



**Figura 416.** *Oficina missioneira atuante nos arredores de São Paulo – 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 417.** *Oficina missioneira atuante nos arredores de São Paulo – século XVII: retábulo da Capela de Santo Alberto (c.1665), madeira, Mogi das Cruzes-SP. Reconstituição fotográfica In: TIRAPELI, Percival. Igrejas Paulistas barroco e rococó. São Paulo: Editora da UNESP, Imprensa Oficial do Estado, 2003, p. 263.*



**Figura 418.** *Oficina missioneira atuante nos arredores de São Paulo – século XVII: prováveis colunas salomônicas, arco pleno 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 Araçariguama-SP. Peças entalhadas no final do século XVII até 1703. Madeiras policromadas. Foto Mário de Andrade e Germano Graeser (1940), IPHAN-SP.*



**Figura 419.** *Oficina missioneira atuante nos arredores de São Paulo – século XVII: batentes do Sítio Morrinhos – Chácara Santana (1702), madeira em baixo relevo. Bairro de Santana, São Paulo-SP. In: AMARAL, Aracy Abreu. A Hispanidade em São Paulo: da casa rural à Capela de Santo Antônio. São Paulo: Livraria Nobel – Edusp Editora da Universidade de São Paulo, 1981, p. 27.*





**Figura 420.** *Oficina missioneira atuante nos arredores de São Paulo – 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 421.** Retábulo do Engenho do Pirai: rosto solar, segunda metade do século XVII, pintura e douramento. Itu-SP. Acervo Museu de Arte Sacra de São Paulo-SP. Foto Rafael Schunk (2011).



**Figura 422.** Afrescos semelhantes localizados na Capela de São Miguel Paulista. Pinturas provavelmente realizadas por artista anônimo no século XVII. Fotos Rafael Schunk (2011).



As obras desta oficina apresentaram sutis variações entre o erudito e popular apontando para uma absorção de numerosos trabalhadores no decorrer da segunda metade do século XVII, fruto de migrações da antiga Província do Guairá. Documentam uma profícua atuação de artistas itinerantes missionários na segunda metade do século XVII demonstrando que a arte retabular paulista neste período foi excepcional, sem paralelo no país:

E mesmo o sacrário de Guarulhos, que se conhece no Museu de Arte Sacra de São Paulo, está a indicar uma riqueza de talha que concorreria com a dos beneditinos em Parnaíba (hoje este mosteiro está destruído e só se conhecem fragmentos de talha de seus altares). Apesar dessas destruições sistemáticas de que São Paulo se ressentia em particular – mais que qualquer outro Estado, em função talvez da menor quantidade e da cobiça maior, aqui localizada – as quatro primeiras aldeias – Guarulhos, Pinheiros, São Miguel e Barueri – seguidas da Escada, Carapicuíba, Itaquaquecetuba, e no começo do século XVIII a Igreja da Fazenda Santana, dos jesuítas, não trazem referências às grandezas registradas nas capelas particulares, como as de Araçariguama [Capela Nova desaparecida], do Padre Guilherme Pompeu de Almeida, do Voturuna [Capela Velha] de seu pai “Capitão” Guilherme Pompeu de Almeida, Santo Antônio, de Fernão Paes de Barros, do Embu, doação de Catarina Camacho, como a de São Roque, de Pedro Vaz de Barros [destruída]. Mas é nestas capelas particulares e na fama de suas riquezas que está bem narrado o resultado profícuo das idas ao sertão em busca do índio, do contrabando com o Peru via Rio da Prata e do comércio com o Paraguai. (AMARAL, 1981, p. 72 e 73).

A *Escola Cultural do Vale do Tietê* surge desta inusitada junção de elementos beneditinos e inicianos: imagens de tradição erudita deixadas por Frei Agostinho de Jesus e retábulos de herança missionária jesuíta. A Capela do Voturuna simbolizou o coroamento de todo um processo artístico e social.

Acompanhando a epopéia 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. Estas experiências 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.



**Figura 423.** “*Prospecto da Villa do Bom Jesus de Cuiabá...*”. Acervo do Museu Botânico Bocage em Lisboa, ca. 1790, p. 393. Cuiabá representa uma extensão da sociedade bandeirista nos limites do Centro-Oeste brasileiro. In: REIS, Nestor Goulart. *Imagens de Vilas e Cidades do Brasil Colonial*, 2000.



**Figura 424.** “*Perspectiva de Villa boa de Goyas...*”. Original da Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo-SP, 1803, p. 387. Povoado do Centro-Oeste brasileiro fundado por bandeirantes oriundos de Santana de Parnaíba-SP, hoje declarada patrimônio cultural da humanidade. In: REIS, Nestor Goulart. *Imagens de Vilas e Cidades do Brasil Colonial*, 2000.

### 2.3 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 a Serra do Mar e da Mantiqueira, designados como o Vale do Rio Paraíba do Sul.

Nesta escola cultural predominou a arte, arquitetura e manifestações espontâneas extraídas segundo necessidades de seus moradores, como atestam as produções sacras desde o período seiscentista até início do século XX.

O Vale do Paraíba paulista produziu, por excelência, uma tradição de santinhos anônimos, disseminando o barroco popular<sup>102</sup>, embora coexistissem exemplares de imaginária em cunho erudito, porém, em menor número. Devido à ausência de grandes mestres escultores nesta área, com exceção de alguns ícones do Frei Agostinho de Jesus observados na Fazenda Parateí<sup>103</sup> e distribuídos posteriormente em Guararema, Jacareí ou Pindamonhangaba, o que predominou no vale, conforme amostras de imagens em coleções públicas e particulares foram às tradições populares:

Dois fatores contribuíram para a escassez tanto da imaginária, quanto principalmente da pintura. Na imaginária, os beneditinos concentraram suas atividades no mosteiro de São Paulo interrompendo a influência da imaginária no Vale. O segundo foi um grande incêndio que destruiu o patrimônio cultural dos franciscanos em Taubaté que com certeza serviria de modelo para outras igrejas tanto em pintura como imagens. Porém com a popularização dos modelos eruditos, os santinhos populares criaram obras de grande inventividade como o mestre Bolo de Noiva em Guaratinguetá [no século XVIII]. (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: barracões e grupos familiares produzindo e cozendo santinhos 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).

---

<sup>102</sup> 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 e 60).

<sup>103</sup> Região geograficamente limítrofe do Alto Tietê de Mogi das Cruzes, próximo ao Alto Paraíba do Sul entre Guararema e Jacareí.

Algumas peças em terracota encontradas no vale são excepcionais, a exemplo do *Santo Antônio* retabular de Guaratinguetá e a *N. Sra. do Bonsucesso*, “padroeira dos bens terrenos” venerada na Matriz de Pindamonhangaba.



**Figura 425.** *Nossa Senhora do Bom Sucesso*, século XVII, 105 cm de altura, barro queimado e policromado. Matriz de Pindamonhangaba-SP. In: TIRAPELI, Percival. *Igrejas Paulistas barroco e rococó*. São Paulo: Editora da UNESP, Imprensa Oficial do Estado, 2003, p. 286.

Contudo, é na 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 desta região. 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 comércio religioso; igreja convertida em centro espiritual regional e posteriormente venerada em todo 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.



**Figura 426.** *Nossa Senhora da Conceição Aparecida*, século XVII, 37 cm de altura, terracota. Perfil frontal. Acervo da Basílica Nacional de Aparecida-SP.

**Figura 427.** *Nossa Senhora da Conceição Aparecida*: face oposta.





**Figura 428.** Ícone de *Nossa Senhora Aparecida* no estado em que foi encontrado em 1717 e conservado até 1954. Acervo da Basílica Nacional de Aparecida.

**Figura 429.** Fragmento de *Nossa Senhora* localizado em Caçapava Velha-SP, século XVII, 27 cm de altura, terracota e resquícios de policromia. Neste fragmento faltam aproximadamente 10 cm que corresponderiam à base perdida. Suas medidas, estilemas e localização ligam-a com a imagem de *Nossa Senhora Aparecida*, ambas provavelmente inspiradas na escola de Frei Agostinho de Jesus. Coleção Rafael Schunk, São Paulo-SP.

**Figura 430.** Face oposta do fragmento de *Nossa Senhora*, século XVII.

**Figura 431.** *Nossa Senhora da Conceição*, século XVII, 17 cm de altura, terracota policromada. Procedência: Vale do Paraíba-SP. 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).

A necessidade de improvisação e ausência de oficinas conventuais resulta 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 deslocamentos 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, conforme nos orientam os ensinamentos do professor Alfredo Bosi:

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 auferir que o surgimento da imaginária no Vale do Paraíba tem sua origem em Mogi das Cruzes, segunda vila do planalto 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 elucida Eduardo Etzel, os temas adotados nesta região por escultores seiscentistas, setecentistas e depois prosseguidos pelos santeiros de *paulistinhas* no século XIX derivam do contato destas populações locais com os irmãos beneditinos. A origem das imagens *paulistinhas*, santos populares em barro confeccionados sob formas cônicas e ocadas remontam à instalação da fazenda Parateí em Mogi das Cruzes a partir de 1638; zona de transição entre os dois vales. 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 vieram logo depois dos jesuítas, por volta de 1589, estabelecendo-se em Santos e São Paulo. Com o correr dos anos, ampliaram muito suas posses, radicando-se em Parnaíba, Sorocaba e Jundiá. Em 1670 compraram terras na Villa de Sant'Ana das Cruzes de Mogy, hoje Mogi das Cruzes, a fazenda Paraty com "500 braças de testada e 1 legua pelo sertão a dentro". Esta fazenda atualmente ainda na posse da Ordem beneditina tem cerca de 300 alqueires e situa-se à margem da rodovia Presidente Dutra, entre Arujá e Santa Isabel. Nela havia uma imagem de Nossa Senhora do Rosário, feita por Frei Agostinho de Jesus. Justamente no último quartel do século XVII.

É sugestiva a presença abundante de paulistinhas na região onde se radicaram os beneditinos.

Frei Agostinho foi um artista escultor em barro queimado que, comprovadamente, trabalhou em São Paulo em 1650 e, possivelmente, antes disso, em Parnaíba, 50 km distante. Suas imagens são conhecidas por detalhes específicos, sobretudo pelas mãos grosseiras e grandes, sem falar na forma bojuda da base, atribuído o fato, por Silva-Nigra, “à má qualidade do cinzento barro paulista”. (ETZEL, 1971, p. 64 e 65).

Registramos que Frei Agostinho de Jesus esculpiu numerosas imagens encontradas por Silva-Nigra, tôdas 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. (ETZEL, 1971, p. 65).

A arte popular tornou-se característica emblemática no Vale do Paraíba colonial e será decisiva para definir a estética religiosa produzida em momentos posteriores. Não por acaso, a origem dos famosos *paulistinhas* deu-se nesta 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 às 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 e tardio foi Benedicto Amaro de Oliveira (1848-1923), chamado de “Dito Pituba” – Mestre das Paulistinhas.



**Figura 432.** Duas imagens de *Santo Antônio* da escola de Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661), século XVII, 23 cm de altura cada, terracotas policromadas procedentes de Santana de Parnaíba-SP. Pertenceram a ex-coleção de Maria José Egas de Arruda Botelho, São Paulo-SP.

**Figura 433.** *Santo Antônio (Paulistinha)* datada 1898 de Benedito Amaro de Oliveira (1848-1923), o “Dito Pituba”, terracota policromada. Santa Isabel-SP. Coleção Rafael Schunk, São Paulo-SP. A tradição da imaginária em barro surgida em Santana de Parnaíba atravessou gerações findando-se no período cafeeiro do Vale do Paraíba-SP. Foto Rafael Schunk (2011).

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 arte sacra paulista seiscentista; sentimentos muitas vezes mais próximos ao imaginário medieval do que 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, 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 foram 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 plenitude, desabrochando com vigor e originalidade de Norte a Sul do país:

Adotou então um Barroco grandiloqüente, 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 pode ser concretizado. A lendária montanha de Sabarabuçu, o eldorado brasileiro fora encontrado. 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. Neste 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 douradas, 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.<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> 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 estas estavam proibidas pela Coroa de subir aos territórios auríferos. Estes 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>.

## CAPÍTULO III

### A IMAGINÁRIA PAULISTA – ORIGENS, ENCONTROS E DESTINOS DA ARTE BARROCA

#### 3.1 Dois Vales Culturais no Planalto Paulista: Reflexões sobre a imaginária erudita e popular

O processo de formação da sociedade brasileira durante os séculos XVI e XVII vem demonstrar que a idéia de nação hegemônica construída no passado por uma elite política, intelectual ou metropolitana ficou restrita a uma idealização histórica. Ao revermos o passado sob 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 neste intenso diálogo intercultural promovido em todo território, uma gradativa aceitação de diferentes visões e trocas simbólicas. Nos estudos pós-coloniais investigam-se as 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, In: BOGONI, 2008, p. 77 e 78).

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 ou lingüístico. 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 hibridiz na representação cultural, por maiores que tenham sido os esforços pela sua “pureza”. (BOGONI, 2008, p. 78).

Por esta razão e porque estruturas coloniais foram com freqüência simplesmente tomadas por elites nativas após a independência, a idéia central da retórica da resistência – que a “independência” seria a mesma coisa como “liberação nacional” – foi inevitavelmente condenada ao desapontamento [...] Uma visão comum de colonização despreza as freqüentes 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, In: BOGONI, 2008, p. 78 e 79).

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 européia, 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 hibridiz 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 este ponto de vista, os conceitos de centro-periferia, regional ou nacional tornam-se subjetivos diante das numerosas contribuições étnicas, lingüísticas, 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 vistas 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 dêem conta das múltiplas formas através das quais distintas práticas culturais entram em contato, dialogam e se interconectam. (ANJOS, 2005, p. 7-10 In: PENNA, s.d., p. 1).

Examinando os conceitos de aculturação, tradução, mestiçagem, sincretismo, diáspora ou 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, transição 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 a outro desses pólos 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, e se reafirmando como resultado de uma experiência única na história da arte universal:

Não se pode deixar de admitir que apesar dos afrontamentos e das diferenças, os diferentes povos em diferentes momentos da história da colonização tiveram convivência num determinado espaço. É obvio que essa convivência favoreceu à absorção de informações e costumes, portanto, de representações que, se para alguns significaram perda de identidade, para outros enriquecem culturalmente a ambos. (BOGONI, 2008, p. 80).

Identidade cultural não existe fora da representação. Mas a natureza transformadora da identidade cultural conduz diretamente à transformação daquelas estratégias pela 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, In: BOGONI, 2008, p. 80 e 81).

Partindo desta reflexão, a escultura sacra da antiga Capitania de São Vicente, atual Estado de São Paulo situado 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 ou européias. Os híbridos altares de Parnaíba, com suas imagens e retábulos confeccionados por vários povos representam este 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 dotados de constante renovação artística, contradições e peculiaridades que irão 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 entorno 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 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, In: TIRAPELI, 2001, p. 87 e 88).

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 irão 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, In: 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 criação da Escola Nacional de Belas Artes, o neoclássico passa a substituir gradativamente a estética barroca no país.

Podemos auferir que o período áureo do barroco brasileiro finaliza-se 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 aclamada em 07 de setembro de 1822 e até praticamente às vésperas da Semana de Arte Moderna em 1922, o cotidiano da sociedade rural brasileira ainda continuaria mantendo velhos hábitos coloniais, uma fase que irá perdurar por mais cem anos de difusão da arte sacra barroca – um período de experimentações arcaizantes realizadas em paralelo às novas correntes artísticas.

Embora o movimento neoclássico vá determinar oficialmente a face do Império no Rio de Janeiro, este representou o gosto da corte e baronato cafeeiro. No Brasil caipira-rural à influência barroca permaneceu no imaginário cristão convivendo com outros estilos no período Imperial e 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. Os arcaísmos conservados no isolamento do sertão somaram-se a carência de recursos financeiros e permanência de regimes escravocratas perpetuando releituras de uma estética maneirista-barroca até fins do século XIX e início do XX. Durante este período, a imaginária no Vale do Tietê e Paraíba do Sul continuaria vinculada as suas respectivas matrizes culturais e irão reproduzir “saborosas” versões do passado bandeirista: de um lado temos santeiros inspirados nas tradições conventuais; do outro vemos artistas populares fornecendo imagens *paulistinhas* para um mercado peregrino que transitava rumo à 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 destas manifestações tardias em trabalhos do escultor José Joaquim da Veiga Valle (1806-1874) em Goiás, artista que reinventa o estilo barroco 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, 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 concomitantemente no final do século XIX. Nesta época, Santo Amaro da Purificação-BA recebia filhas de ricos senhores-de-engenho enviadas ao Recolhimento de Nossa Senhora dos Humildes, Convento do Desterro; sempre carregavam uma imagem do *Menino Jesus*. Como não se podia usar ou possuir jóias, elas costumavam adornar as imagens do *Deus Menino* com ouro, crisólidas (pedras coloridas), conchas e madre-pérolas. 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. Nesta 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 aos escultores coloniais. As *paulistinhas* tornaram-se, em sua essência, herdeiras do passado barroco vivenciado no sertão quase isolado da São Paulo no 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 espaço, levando para o século XX a alma barroca do homem simples no campo, apegado nas tradições barristas de quatro séculos anteriores, introduzidos pelo sentimento e 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 desta antiga imaginária nacional, desaparecidas lentamente sob feições populares no começo do século XX. Um percurso iniciado com o bandeirismo e cana-de-açúcar; moldado na imaginária de Mestre João Gonçalo Fernandes em 1560 e propagado por Frei Agostinho da Piedade, Frei Agostinho de Jesus e o 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 européia constrói uma nova urbe eclética na virada do século XIX-XX. Os casarios e igrejas coloniais são demolidos e reerguidos sob novos padrões vigentes. 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 Dom 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 salvos da destruição ou esquecimento peças vindas dos primeiros séculos de civilização material: imagens sacras bandeiristas, jóias, alfaías, pinturas, mobiliário, numismática, altares e fragmentos coletados em antigas igrejas da cidade. Ao lado destas figuram outras tantas peças 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, Itapeverica da Serra ou Embu. As peças que escaparam da vigilância atenta do zeloso arcebispo foram, aos poucos, adquiridas por colecionadores ou agentes intermediários. No desejo de aumentar verbas assistenciais ou manter seus templos, numerosos párocos negociaram a venda de 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, cumpriram um papel fundamental na preservação e valorização da imaginária paulista, destino final da arte sacra do ciclo das bandeiras.

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 de como são atribuídos sua relevância, Giulio Carlo Argan (1909-1992) em seu livro *História da arte como história da cidade* (1995) nos explica que, de maneira

geral, este sentimento nasce pela mobilização de toda uma comunidade, em primeiro momento, partindo da iniciativa de uma parcela esclarecida da população. Embora valor e função sejam conceitos comunicantes, é necessário 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 arruinou-se, 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. Estes bens coloniais, raros testemunhos de outras épocas, atribuem-lhes uma importância estética, sobretudo simbólica, como um marco significativo na história da formação do povo brasileiro; compõe 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, degradação, vandalismo, poluição do ar e da água, furtos, comércio clandestino e 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.<sup>105</sup>

---

<sup>105</sup> Cf. ARGAN, Giulio Carlo. *Beni Culturali: ma di chi? (1986)*. Artigo disponível em: [http://www.giuliocarloargan.org/oldsite/Articolo\\_BeniCulturali.htm](http://www.giuliocarloargan.org/oldsite/Articolo_BeniCulturali.htm).

### 3.2 Análise formal da imagem de São Pedro Arrependido – Frei Agostinho da Piedade



**Figura 434.** Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661): *São Pedro Arrependido*, c.1640.

**Iconografia:** *São Pedro Arrependido* remonta o 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 Bahiano, permanecendo até 1911. Desde então se localizava na histórica igreja de Nossa Senhora do Montesserrate da Bahia, venerada com grande estima pelos pescadores. Atualmente encontra-se preservado no Museu do Mosteiro Beneditino em Salvador.

**Materiais / técnicas / dimensões:** barro cozido e resquíços 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, localiza-se três orifícios circulares destinados à queima integral da peça no ato do cozimento.

O santo está encurvado, numa posição intermediária: sentado ao chão e ajoelhado.

A cabeça pensativa é sustentada por um braço que se apóia 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, esta escultura revela uma exuberante fôrça, 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 semi-abertos e as rugas na testa em forma de “V” exprimem o sofrimento do pescador da Galiléia.

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 Reditiva*. Coleção Tule 12, Imprensa Oficial da Bahia, Salvador 1962, p. 75-95. 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, In: SILVA-NIGRA, 1971, p. 31).

Constitui uma das únicas obras no repertório deste mestre que formula uma anatomia humana em profundo estado de humildade, devoção e penitência.

A piedade coincide com o estado psíquico do monge escultor em sua biografia descrita por Frei José de Jesus Maria sobre a vida e morte dos monges no Mosteiro de São Bento em Salvador: *Dietário dos monges que faleceram no Arquicenóbio do Brasil na Bahia*. Bahia: 02 de abril de 1661 (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.

### 3.3 Análise formal da imagem de São Francisco Recebendo as Chagas do Cristo Seráfico – Mestre de Angra dos Reis



**Figura 435.** 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 o 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 fosse concedido duas graças: em primeiro lugar, que sentisse na sua alma e corpo os sofrimentos que Ele havia padecido no calvário e em segundo, o amor intenso que levara 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 ficava 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 desta 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.

### 3.4 Análise formal de seis imagens de Frei Agostinho de Jesus



**Figura 436.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *Conjunto de Nossa Senhora da Piedade*, século XVII. Fotos Rafael Schunk (2011 - 2012).



**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.

**Procedências:** Estado de São Paulo. Da esquerda para 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, 58, 31 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. Neste 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.

**Iconologia:** esta invocação simboliza o amor e proteção maternal de Maria para com seu Filho. 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 ambas 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 ensangüentado 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



**Figura 437.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *Santo Antônio do Suru*, c.1650. Fotos Rafael Schunk (2012).

**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 deste 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 à 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 encontrada em algumas obras datadas pelo artista. A capa e hábito do santo são sinuosos envolvendo a obra e tocando a peanha; proporcionam magestade 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 nesta obra uma das mais realistas produzidas pelo monge beneditino seiscentista.

**Iconologia:** a análise criteriosa indica uma escultura de modelagem culta, conhecimento de sentido religioso unido ao pendor artístico, características que reforçam esta 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 três 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



**Figura 438.** Frei Agostinho de Jesus (1600/10-1661): *Nossa Senhora da Purificação*, c.1650. Foto Rafael Schunk (2011).



**Iconografia:** a festa da Purificação de Nossa Senhora é celebrada no dia 02 de fevereiro e evoca a passagem de São Lucas (2,22 segts.) 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 deste gênio beneditino. Sua efígie se alonga ao 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 formas 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 esparços sobre os ombros. O manto azul Royal e forro vermelho granada eram as cores oficiais para representação de Nossa Senhora nesta época. O ouro brunido nas bordas simbolizava o brilho da eternidade. Em um gesto generoso, a Virgem oferece seu filho aos fiéis com a mão esquerda e na 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 nesta emblemática obra que inaugura a arte nacional.

## 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 e que desencadearam numerosas manifestações do maneirismo-barroco no interior brasileiro, originando tradições e rupturas com as artes vigentes na Europa. O erudito e popular se integraram.

Mediante 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 ou Argentina. A cada migração de populações e trocas comerciais estabelecidas, o metal argênteo surgia abundante no planalto. O ciclo da prata propiciou, dentre tantos bens, a construção de mosteiros beneditinos, capelas alpendradas, financiando altares e imagens que simbolizaram as primeiras obras de arte no 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. Do 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 estes eventos o Mestre de Angra dos Reis será o primeiro grande escultor de bustos relicários em território paulista. As tradições barristas beneditinas e os retábulos jesuíticos missionários se 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 simbolizou para os brasileiros a equivalência do 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 com o primeiro grande escultor nacional Frei Agostinho de Jesus; a junção destes elementos miscigenados proporciona o surgimento da escultura sacra brasileira.

As casas e igrejas desta original sociedade passaram a ser construídas com materiais locais, como a taipa-de-pilão, o adobe, o pau-a-pique, em contraponto a pedra do litoral, utilizando, a princípio, a mão-de-obra indígena, depois a mameluca e negra. Associaram elementos da América espanhola e 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 resultados, 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 remanescentes.

As ermidas nos tempos inaugurais foram alpendradas e de vocações missionárias, geralmente levantadas às pressas, pois os religiosos colonizadores necessitavam de abrigo contra ataques de indígenas e revoltosos sertanistas, para a moradia e prática da liturgia. 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;

nestes locais a sacra paulista se manifesta em originalidade, intimismo e diferenciação.

As igrejas paulistas nos atraem para o recolhimento e reflexões interiores, onde se descortina profusões de formas, cores e imagens revigoradas de uma cultura nascente. Os exemplos mais destacados destas 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 Piraí de Itu, remontando a segunda metade do século XVII, onde se mesclaram tradições hispânicas, jesuítas, missioneiras e beneditinas. Nestes 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 no meio social, religioso e artístico do país. O escultor pertenceu a um seleto grupo de pessoas que naquele período estudaram na Europa e depois contribuíram com seus conhecimentos na construção da América Portuguesa. Detentor de técnicas de fatura e anatomia, dominava o saber iconográfico e códigos cristãos. A obra do santeiro de formação erudita não ficou restrita aos conceitos observados no Velho Mundo. Traduziu na realidade brasileira uma produção de arte cristã com características nacionais, reconhecível nos meios acadêmicos até escalas mais humildes da população. Disseminada num vasto território continental entre o Nordeste e Sudeste, a obra do escultor beneditino apresentou estilo nitidamente particular; cores e formas únicas que estrapolaram esteriótipos, diferenciando-se do vasto serial anônimo brasileiro. As soluções plásticas adotadas enfatizaram uma personalidade acadêmica e religiosa indissociáveis, 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 sertão; tornou-se uma das mais significativas



manifestações da imaginária sacra erudita no Brasil 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, Jacareí, Taubaté, Pindamonhangaba ou Guaratinguetá. Observamos duas escolas culturais distintas e que floresceram as margens de importantes bacias hidrográficas do Estado: a do Rio 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 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 tombadas pela federação duas construções no Largo da Matriz de Parnaíba: o único imóvel urbano do século XVII sobrevivente ao período das bandeiras chamada “Casa do Anhangüera” e um casarão anexo do século XVIII conhecido como “Sobradão”. Estas construções abrigam respectivamente o Museu do Anhangüera e a Secretaria de Cultura e Turismo da cidade.

Em 1982 o centro histórico foi tombado pelo CONDEPHAAT (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo), incluindo a igreja matriz e seu acervo imaginário, destacando-se a Padroeira Santana Mestra, belíssima imagem do século XVIII de provável origem baiana. Este templo ainda conserva um acervo colonial em madeira e terracota

com destaque para as obras de Frei Agostinho da Piedade e Frei Agostinho de Jesus.

Em 1983 o governo do Estado de São Paulo tomba 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, sede do projeto Oficina Escola de Artes e Ofícios, ação da prefeitura que qualifica jovens para recuperação de construções históricas. Estes conjuntos de esforços permitiram a proteção do acervo material de Santana de Parnaíba, garantindo o acesso democrático destes bens às futuras gerações.

Porém, 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 desta festa profana em Parnaíba ritmada por velhos batuques; refazem antigas celebrações de culto aos mortos que antecederiam 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 os tempos da Colônia. Completam esta rica diversidade cultural as contribuições indígenas na designação dos topônimos de paisagens e vilas da região, além da presença constante do milho e 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 à única que manteve um traçado urbano e arquitetônico fiel aos séculos XVII e XVIII; reúne o mais expressivo acervo cultural do período bandeirista em todo 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 deste mundo tropeiro nascido às margens do rio Tietê e Paraíba do Sul despontou a criatividade pessoal de mestres e anônimos, alternando elementos endêmicos, arcaísmos e novidades, gêneses e tradições da arte religiosa americana. Principalmente os altares e imagens foram elaborados de maneiras distintas nestes *Dois Vales Sagrados*.

## BIBLIOGRAFIA

AGUILAR, Nelson (org.). **Mostra do Redescobrimto: arte barroca**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

ALMEIDA, Aluísio de. **História de Sorocaba**. Pesquisa de Rogich Vieira. Sorocaba: Edição da Prefeitura Municipal de Sorocaba, s.d.

ALMEIDA, Aluísio de. **Artigos Históricos Folha Popular 2 Sorocaba**. Pesquisa de Rogich Vieira. Sorocaba: Edição da Prefeitura Municipal de Sorocaba, s.d.

ALMEIDA, Aluísio de. **Curiosidades Paulistas e Brasileiras. Separata da Revista “Investigações”. Ano II**. São Paulo: Tipografia do departamento de Investigações, junho 1950.

AMARAL, Antonio Barreto do. **O Bairro de Pinheiros**. Série de monografias História dos Bairros de São Paulo. São Paulo: Gráfica Municipal de São Paulo, 1979.

AMARAL, Aracy Abreu. **A Hispanidade em São Paulo: da casa rural à Capela de Santo Antônio**. São Paulo: Livraria Nobel – Edusp Editora da Universidade de São Paulo, 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 Ed., 2005.

ARAÚJO, José de Souza Azevedo Pizarro e, 1753-1830. Concepção e Coordenação: Marcus Antonio Monteiro Nogueira. **O Rio de Janeiro nas Visitas Pastorais de Monsenhor Pizarro. Inventário da Arte Sacra Fluminense**. 1ª edição. Vol. I e II. Rio de Janeiro: INEPAC, 2008.

ARGAN, Giulio Carlo. 1909-1992. **Arte Moderna**. Tradução Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. **História da arte como história da cidade**. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual. Uma Psicologia da Visão Criadora**. Nova Versão: Rudolf Arnheim; tradução de Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Cengage Learning, 2008.



ÁVILA, Afonso. **Barroco teoria e análise**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

BAZIN, Germain. **A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil**. 2 volumes. Rio de Janeiro: editora Record, 1983.

BAZIN, Germain. **Barroco e Rococó**. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAZIN, Germain. **O Aleijadinho e a Escultura Barroca no Brasil**. Tradução de Marisa Murray. Rio de Janeiro: Distribuidora Record de Serviços de Imprensa S. A., 1971.

BELMONTE. **No Tempo dos Bandeirantes**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 4ª edição, s.d.

BIEZUS, Ladi (org.) LEMOS, Carlos A. C. (textos). **Escultura Colonial Brasileira: panorama da imaginária paulista no século XVII**. São Paulo: Livraria Kosmos Editora, 1979.

BRUSTOLONI, Padre Júlio J. **História de Nossa Senhora da Conceição Aparecida: a imagem, o santuário e as romarias**. Aparecida, SP: Editora Santuário, 1998.

BOSI, Alfredo. **Cultura Brasileira Tradição Contradição**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Funarte, s.d.

\_\_\_\_\_. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 4ª edição, 3ª reimpressão, s.d.

BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** Tradução Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2005.

CALABRESE, Omar. **A linguagem da arte**. Tradução Tânia Pellegrini; revisão técnica e prefácio Rodrigo Naves. Rio de Janeiro: editora Globo S. A., 1987.

CALDEIRA, Jorge. **O banqueiro do sertão**. Obra em 2 vol. Conteúdo: V.1. Mulheres no Caminho da Prata. V.2. Padre Guilherme Pompeu de Almeida. São Paulo: Mameluco, 2006.

CAMARGO, Mons. Paulo Florêncio da Silveira. **História de Santana de Parnaíba**. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 1971.

CAMARGO, Pe. Paulo Florêncio da Silveira. **Notas para a História de Parnahyba**. São Paulo: Oficinas Graphics da "Ave Maria", 1935.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Civilização e Cultura: pesquisas e notas de etnografia geral**. V. I e II. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio editora, 1973.

\_\_\_\_\_. **Dicionário do Folclore Brasileiro – 10ª edição**. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S.A., s.d.

CONTI, Flavio. **Como Reconhecer a Arte Barroca**. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1984.

CYMBALISTA, Renato. **Relíquias sagradas e a construção do território cristão na Idade Moderna**. São Paulo: Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, 2006. v.14, nº. 2.

DONATO, Hernâni. **Rapôso Tavares, O conquistador dos Andes**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1967.

EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. Tradução Sandra Castello Branco; revisão técnica Cezar Mortari. São Paulo: editora UNESP, 2005.

ENCICLOPÉDIA. **Ilustrada Folha**. São Paulo: Folha de São Paulo, 1996. v.1 e 2.

ENCICLOPÉDIA. **Novo Conhecer Brasil**. Editor: Victor Civita. São Paulo: editora Abril Cultural, 1977. v.1.

ETZEL, Eduardo. **Arte Sacra Berço da Arte brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, EDUSP, 1984.

\_\_\_\_\_. **Arte Sacra Popular Brasileira**. Conceito – Exemplo – Evolução. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

\_\_\_\_\_. **Imagem Sacra Brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

\_\_\_\_\_. **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. São Paulo: Melhoramentos, 1974. 2. ed.

FERREIRA, Ana Maria. ROSENDO, José. **Itanhaém – Um Mar de História.** Itanhaém: Editora Gráfica Expoente, 2008.

FRANCO, Francisco de Assis Carvalho. **Dicionário de Bandeirantes e Sertanistas do Brasil séculos XVI – XVII – XVIII.** São Paulo: Indústria Gráfica Siqueira S/A, 1953.

GIL, Júlio. **As mais belas igrejas de Portugal.** Lisboa/ São Paulo, Editorial Verbo Ltda., 1992.

GOMBRICH, Ernest Hans. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica.** Tradução Raul de Sá Barbosa; revisão da tradução Monica Stahel. 4ª ed. São Paulo: editora WMF Martins Fontes Ltda., 2007.

GOMES, Rafael Azevedo Fontenelle. Coordenação geral. **Inventário da Arte Sacra Fluminense.** 1ª edição. Vol. I e II. Rio de Janeiro: INEPAC, 2010.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma.** 6ª ed. São Paulo, 2004.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte.** Tomo I. 4ª ed. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1982.

HERSTAL, Stanislaw. **Imagens religiosas do Brasil.** São Paulo: 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: Livraria Martins Editora. Editora da Universidade de São Paulo, 1972.

HOLANDA, Sergio Buarque de. **Raízes do Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 26. ed.

JORDAN, Katia Fraga. (org.). **Bahia: Tesouros da Fé.** Salvador/Barcelona: Pedra de Toque, Produções Culturais; Bustamante Editores, Coelba, 2000.

LEITE, Serafim (1890-1969). **História da Companhia de Jesus no Brasil.** Tomo I, II e III. Organização César Augusto dos Santos. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

LEME, Pedro Taques de Almeida Paes (1714-1777). **Nobiliarquia Paulistana Histórica e Genealógica**. Tomo I, II e III. 5ª ed. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.

LEMOS, Carlos A. C. **Arte no Brasil**. São Paulo: Abril Cultural, 1980. v.1.

\_\_\_\_\_. **A Imaginária Paulista**. São Paulo: Imprensa Oficial, 1999.

\_\_\_\_\_. **Museu de Arte Sacra de São Paulo**. São Paulo: Banco Safra, 1983.

MACHADO, Alcântara. **Vida e Morte do Bandeirante**. São Paulo. Empresa Graphica da Revista dos Tribunaes, 1929.

MAIA, Pedro Moacir (editor). **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: Impressão Raízes Artes Gráficas, 1983.

MARINO, João. **Iconografia de Nossa Senhora e dos Santos**. Apresentação por José Mindlin, introdução por 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**; coordenação 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: Editora Sudoeste, 1994.

MATTOSO, José. **“O monaquismo ibérico e Cluny”**. In: Religião e cultura na Idade Média portuguesa. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997.

MORAES, Geraldo Dutra de. **A igreja e o Colégio dos Jesuítas de São Paulo**. São Paulo: Prefeitura Municipal de São Paulo, 1979.



MUNIZ JR., J. **Salve Nossa Padroeira Nossa Senhora do Monte Serrat**. Santos: Universidade Católica de Santos – UNISANTOS. 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**. Vol. I e II. Rio de Janeiro, Brasil: Sesc – Rio, 2008.

OLIVEIRA, Prof. João José de. SANT'ANA, Prof. João. CARDOSO FILHO, Prof. Antonio O. S. **Polyanthéa em Homenagem ao Tri-Centenário da Criação do Município de Parnaíba**. Santana de Parnaíba: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1925.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Tradução Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 3ª ed., 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**. Colaboradores 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**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, 3ª reimpressão, 2006.

RÖWER, Frei Basílio, OFM. **Páginas de história franciscana no Brasil**. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 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 (elaboração). CABRAL, Marco Antonio. CARNEIRO, Janaína. SOUZA, José Roberto de (pesquisa). **Guia do Acervo Permanente do Arquivo do Estado de São Paulo, Seção Império (1822-1889), vol. II**. Inventários: Bens Religiosos, 1835 – Parnaíba. São Paulo, 1999.

SANTA MARIA, frei Agostinho de (1642-1728). **Santuário Mariano e historia das imagens milagrosas de Nossa Senhora: tomo decimo, e ultimo.** Lisboa Occidental, na Officina de Antonio Pedrozo Galram com todas as licenças necessarias, anno de 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, Empresa Gráfica e Editora, julho de 1979.

SILVA-NIGRA, Dom Clemente Maria da. **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.

\_\_\_\_\_. **Construtores e Artistas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro.** Salvador – BA: Tipografia Beneditina Ltda, 1950.

\_\_\_\_\_. **Escultura Colonial do Brasil.** Conferência proferida no curso Arte Antiga no Brasil, Instituto Histórico e Geográfico Guarujá-Bertioga. São Paulo: 27/09/1961, mimeo.

\_\_\_\_\_. **Museu de Arte Sacra da Bahia.** Convento de Santa Teresa. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1972.

SANZ, Leandro Tormo. BLANCO, Ricardo Román (Profs.). **Montoya y su lucha por la Libertad de los Índios. Batalha del M' Bororé.** São Paulo: Enveloart, Editora e Gráfica Ltda, 1989.

SOUZA, Ney de. (org.). **Catolicismo em São Paulo: 450 anos de presença da Igreja Católica em São Paulo.** São Paulo: Paulinas, 2004.

TAUNAY, Affonso de Escragnolle. **Com um Estudo sobre a obra de Pedro Taques.** São Paulo – Cayeiras – Rio: Editora Comp. Melhoramentos de S. Paulo, s.d.

TAUNAY, Affonso de Escragnolle. **Historia Antiga da Abbadia de S. Paulo (1598 – 1772).** São Paulo: Typographia Ideal – Heitor L. Canton, 1927.

TAUNAY, Affonso de Escragnolle. **Historia Geral das Bandeiras Paulistas – tomo quarto.** Cyclo da Caça ao indio – 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 Escragnolle. **São Paulo nos primeiros anos: ensaio de reconstituição social; São Paulo no século XVI: história da vila piratiningana.** São

Paulo: 1ª edição: 1920-1921. Supervisão de texto: Paula Porta. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

TELLES, Augusto Carlos da Silva. **Atlas dos Monumentos Históricos e Artísticos do Brasil**. Rio de Janeiro: FAE, 2. ed., 1985.

TIRAPELI, Percival. (org.) **Arte Sacra Colonial: Barroco Memória Viva**. Texto de vários autores. São Paulo: Editora UNESP, Imprensa Oficial do Estado, 2001.

\_\_\_\_\_. **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 Paulistas barroco e rococó**. São Paulo: Editora da UNESP, Imprensa Oficial do Estado, 2003.

\_\_\_\_\_. **Festas de Fé**. São Paulo: Metalivros, 2003.

\_\_\_\_\_. **Igrejas Barrocas do Brasil**. São Paulo: Metalivros, 2008.

\_\_\_\_\_. **Oratórios barrocos – Arte e devoção na Coleção Casagrande**. São Paulo: MAS-SP. Projeto gráfico: Arte Integrada Serviços de Comunicação Ltda., 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. **Rio Barroco**. Análise Iconográfica do Barroco e Neoclássico Remanescentes no Rio de Janeiro. Vol. I. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1978.

VILLA, Padre Pedro. **Itanhaém. Tradição História e Progresso**. São Paulo: Ambrosiana – Cia. Gráfica e Editorial. 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: Editora 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: Editora Perspectiva S.A., 1989.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência.** 3ª ed. revisada. Campinas, SP: Autores Associados, 2006. (Coleção polêmicas do nosso tempo, 59).

ZÍNGARI, Nicola Reinaldo. FÉRES, Therezinha Siqueira Brito. IUGHETTI, Romano. RODRIGUES, Cônego Noé. **200 anos de Paróquia Nossa Senhora do Ó, 1796-1996.** Arquidiocese de São Paulo: Bassan Gomes de Sá editor, 1996.

## TESES E DISSERTAÇÕES

ALCÂNTARA, Ailton S. de. **Paulistinhas: Imagens sacras, singelas e singulares.** Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, 2008.

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.** Dissertação de mestrado. Maringá-PR: Universidade Estadual de Maringá, 2008.

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.** Dissertação de mestrado. Campinas-SP: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2000.

DUTZMANN, Maria Olímpia Mendes. **A Imaginária de Barro em São Paulo nos séculos XVI e XVII.** Dissertação de mestrado. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1990.

FERNANDES, Luciano de Oliveira. **Alegorias do Fausto: o triunfo eucarístico e a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto.** Ouro Preto-MG: Editora da Universidade Federal de Ouro Preto, 2009.

FRADE, Gabriel dos Santos. **A Influência do Movimento Litúrgico na Arquitetura das Igrejas Paulistanas da Época Pré-Vaticano II: Igreja N. Sra. da Paz, Capela do Cristo Operário e Igreja de S. Domingos.** Dissertação de mestrado. São Paulo: Pontifícia Faculdade de Teologia Nossa Senhora da Assunção, 2005.

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.** Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ/EBA, 2011.

MOURA, Carlos Alberto Louzeiro de. **A Escultura de Alcobaça e a Imaginária Monástico-Conventual (1590-1700).** Dissertação de doutoramento. Lisboa: Universidade de Nova Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, vol. I e II, 2006.

MURAYAMA, Eduardo Tsutomu. **A pintura de Jesuíno do Monte Carmelo na Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo.** Dissertação de mestrado. São Paulo-SP: Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, 2010.

SALA, Dalton. **O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: História Oficial e Estado Novo.** Dissertação de mestrado. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1988.

TIRAPELI, Percival. **A Construção Religiosa no Contexto Urbano do Vale do Paraíba – Estado de São Paulo.** Dissertação de mestrado. São Paulo-SP: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1983.

## 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 organizador). **O Universo Mágico do Barroco Brasileiro.** Catálogo da exposição e textos de vários autores. São Paulo: Centro Cultural FIESP – SESI, 1998.

ARAÚJO, Emanuel. LEMOS, Carlos A. C. SILVA, Vagner Gonçalves da. **A Divina Inspiração Sagrada e Religiosa Sincretismos.** São Paulo: Via Imprensa Edições de Arte, 2008.

BARDI, Pietro Maria (diretor). **Artistas e Artífices do Brasil, séculos XVI, XVII e XVIII.** Catálogo da exposição. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP. Impressão: Praxis Artes Gráficas, novembro de 1977.

CATÁLOGO. **Acervo artístico-cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1989.



CATÁLOGO. **Brazil Body & Soul**. Curated by Edward J. Sullivan, Germano Celant, Julian Zugazagoitia, Nelson Aguilar, Emanuel Araújo, and Mari Marino. New York: Edited by Edward J. Sullivan, Guggenheim Museum, s.d.

CATÁLOGO. **Coleção Domingos Giobbi. Arte, uma relação afetiva**. Texto e curadoria: MILLIET, Maria Alice. Apresentação: ARAUJO, Marcelo Mattos. WILHEIM, Jorge. São Paulo: Fundação José e Paulina Nemirovsky, Estação Pinacoteca. Pinacoteca do Estado, 2010.

CATÁLOGO. L'exposition **Brésil baroque, entre ciel et terre**, présentée au Petit Palais du 4 novembre 1999 au 6 février 2000. Paris – France: Union Latine, Direction Culture et Communication, l'Imprimerie Artistique, à Lavour, 1999.

CATÁLOGO. **Guia Oficial de Iguape/Ilha Comprida/Juréia**. Prefeitura Municipal de Iguape. Iguape: Editora Domus Ltda., 1991.

CATÁLOGO. **Grandes Personagens da Nossa História. Anchieta**. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 1987.

CATÁLOGO. **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 nº 05. Rio de Janeiro, 1941.

CURVELO, Alexandra. **A Arte Nambam 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 de São Paulo: Museu Afrobrasil, 2006.

NÓBREGA, Claudino. LEMOS, Carlos A. C. **Nóbrega 70 anos 1935-2005**, catálogo da exposição comemorativa. São Paulo, 2005.

SOUZA, Juliana B. Almeida de Souza. **Aparecida: a Nossa Senhora da República**. Revista Nossa História. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, ano 1/ nº. 12, outubro de 2004.

TIRAPELI, Percival. **Arte e Cultura no Vale do Paraíba**. Exposição realizada no Palácio Boa Vista em Campos do Jordão de 08 de outubro de 2011 a 29 de janeiro de 2012. São Paulo: Imprensa Oficial. Governo do Estado de São Paulo, 2011.

VELTMAN, Henrique B. **Os 400 Anos da Rival de São Paulo. Santana de Parnaíba**. São Paulo: Revista Viaje Bem, Grupo Editorial Spagat, nº. 4, ano XI, 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. **Dietário 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.

LIVRO DO TOMBO do **Mosteiro de São Bento da Cidade de São Paulo**. Prefácio de Sergio Buarque de Holanda. Transcrição anotada do manuscrito original de 1766, que integra a coleção de códices do arquivo do Mosteiro, por Dom Martinho Johnson, O.S.B. Mosteiro de São Bento, São Paulo: Composições Gráficas S/C Ltda., 1977.

LIVRO VELHO DO TOMBO do **Mosteiro de São Bento da Cidade do Salvador**. Prefácio Dom Plácido Staeb O.S.B. 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 (nº 1) 1581 do **Mosteiro de São Bento da Cidade do Salvador (documento original)**. **Escritura do Conserto**. Testemunhas: Frei Agostinho da Piedade, Frei Agostinho de Jezus e outros religiosos. Salvador – BA, página 58 (verso), 16 de dezembro de 1634.

PAPÉIS AVULSOS. **Parnaíba 1799-1802 – Obras na Sachristia do Mostrº**. Transcrição: Dom Carlos Eduardo Uchôa Fagundes e Rafael Schunk. Documentos reunidos no Mosteiro de São Bento da Cidade de São Paulo referentes à 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%20Penn  
a.pdf](http://eduep.uepb.edu.br/sociopoetica/publicacoes/v1n1pdf/18%20Maura%20Penn%20a.pdf) – acesso em 2012 – às 13h40.

IPHAN Disponível em:  
[www.portal.iphan.gov.br](http://www.portal.iphan.gov.br) – acesso em 2011 – às 14h00.

GIORGIO VASARI (1511-1574) Disponível em:  
[http://www.acrilex.com.br/cultura\\_grandesmestres\\_giorgiovasari.htm](http://www.acrilex.com.br/cultura_grandesmestres_giorgiovasari.htm) – acesso em  
23/11/2011 – às 13h40.

GIULIO CARLO ARGAN  
Beni Culturali: ma di chi? (1986) Disponível em:  
[http://www.giuliocarloargan.org/oldsite/Articolo\\_BeniCulturali.htm](http://www.giuliocarloargan.org/oldsite/Articolo_BeniCulturali.htm) – acesso em  
06/02/2012 – às 14h35.

GOA Disponível em:  
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Goa> – acesso em 28/06/2011 – às 14h37.

MACAU Disponível em:  
<http://www.overmundo.com.br/overblog/macau-uma-china-em-portugues> – acesso  
em 28/06/2011 – às 14h39.

MANEIRISMO Disponível em:  
<http://www.historianet.com.br/conteudo/default.aspx?codigo=232> – acesso em  
23/11/2011 – às 13h30.

PIRES E CAMARGOS Disponível em:  
[http://www1.folha.uol.com.br/folha/treinamento/aquijazsaopaulo/te0212200318.sht  
ml](http://www1.folha.uol.com.br/folha/treinamento/aquijazsaopaulo/te0212200318.shtml) – acesso em 15/11/2011 – às 13h30.

TAUBATÉ Disponível em:  
<http://www.taubate.sp.gov.br/estage/historia4.html> - acesso em 17/03/2010 - às  
13h30.

RELÍQUIAS SAGRADAS E A CONSTRUÇÃO DO TERRITÓRIO CRISTÃO NA  
IDADE MODERNA Disponível em:  
[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-4714200600  
0200002](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142006000200002) – acesso em 26/02/2011 – às 18h04.

## SIGLAS E ABREVIAMENTOS

**CONDEPHAAT** – Conselho de defesa do patrimônio histórico, artístico, arqueológico e turístico do Estado de São Paulo.

**SPHAN** – antigo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (de 1937 até 1946) e Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (de 1979 até 1990).

**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

## ANEXOS

### **PARNAÍBA 1799-1802, Obras nas Sachristia do Mostrº.**

Assualou-se toda a Capella mor, e fizerão-se escadas pª. 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 Mostrº. destas cores. Fizerão-se mais duas credenças de madeira pintadas de branco e vermelho. Collocou-se hua nova Imagem de N.Snrª. 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 pª. as mãos da Senhora. Grudou-se a Imagem de S. Jozé, q~ estava quebrada pelo meio, **qdº. cahio a Capella mor**. Fizerão-se quatro ramalhetes de madeira com sua talha de bom gosto, dourados, e pratiados pª. a banquetta da Capella mor. Fizerão-se tres baculos de madeira pª. N.SS.Patriarcha, nossa Madre Sta. Esculastica, e N. Padre S. Amaro. Fizerão-se quatro castiças pequenos de madeira pª. N. Snrª. 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<sup>a</sup>. os dias commus, e outra p<sup>a</sup>. os festivos. Fez-se hua túnica vermelha p<sup>a</sup>. o menino Jesus, q~ está junto a S. Jozé, e N. Senhora. Fez-se um colxão de tafetá vermelho p<sup>a</sup>. servir em dia de Natal ao menino Deos. Fez-se hua guarda de bertanha com babados de cana Listada, e guarnecida de renda p<sup>a</sup>. a Capella mor. Fez-se hua toalha p<sup>a</sup>. 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<sup>a</sup>. o Exguixo. Fizerão-se dous pannos de Estante pequenos de seda em bom uso p<sup>a</sup>. os Altares da Snr<sup>a</sup>. 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<sup>a</sup>. o púlpito pelo grande emcomodo q~ causavam ao pregador nos dias de festa sobir pela escada da portaria p<sup>a</sup>. vir ao púlpito. Acentou-se uma porta na escada da portaria, q~ sobe p<sup>a</sup>. o dormitório, e outra no corredor de baixo por ficar o dormitório com pouca segurança, e evitar passagem do povo p<sup>a</sup>. a cozinha; e ambos muito necessárias p<sup>a</sup>. feixar a clauzura. **Rebocou-se a igreja, e o Mostr<sup>o</sup>. por dentro, e caio-se por dentro, e o frontaespício da igreja, e frente do Mostr<sup>o</sup>.** Incarnou-se a imagem St<sup>o</sup>. 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<sup>e</sup>. 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<sup>a</sup>. assistirem as missa cantada, q~ fazem os devotos todos os sabbados. Fez-se para o altar de N. Snr<sup>a</sup>. da Comc<sup>am</sup>. 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<sup>a</sup>. os dias festivos; e dous ramos de flores p<sup>a</sup>. as mãos da Senhora hum p<sup>a</sup>. o quotidiano, e outro p<sup>a</sup>. os festivos. Reformou-se mais o frontal do m<sup>mo</sup>. 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<sup>o</sup>. do V<sup>o</sup>. São Paulo; hum preto usado com galão de retos: 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<sup>a</sup>. da Comceição conforme o legado. O qual estado [relatório] foi fiel, e legalm<sup>e</sup>. como ordena a nova constituição [Constituição Beneditina do Brasil]. Assinado: Frei Manoel da Purificação Araújo (Estadista). Frei João de S. Caet<sup>o</sup>. (Prezidente).<sup>1</sup>

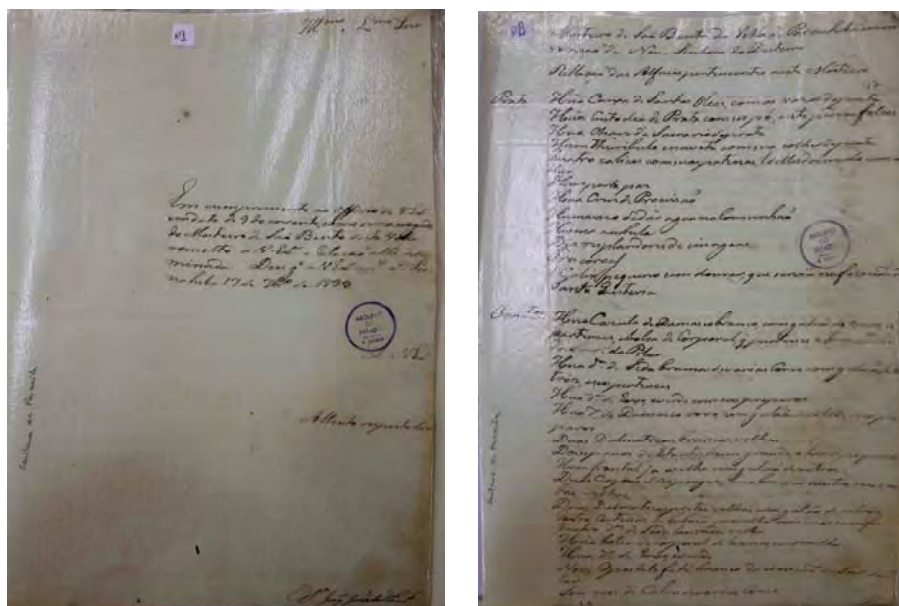


**Figura 439.** Escudo da Ordem Beneditina no livro Velho do Tombo no Mosteiro da Bahia nº 01. Foto Rafael Schunk (2010).



**Figura 440.** Escudo da Ordem de São Bento. Capela de Nossa Senhora do Montesserrate. Salvador-BA. Foto Rafael Schunk (2010).

<sup>1</sup> *Parnaíba 1799-1802, Obras nas Sachristia do Mostr<sup>o</sup>.* Santana de Parnaíba, 1799-1860. Transcrição: Dom Carlos Eduardo Uchôa Fagundes (O.S.B.) 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.



**Figura 441.** Inventário do Mosteiro de Nossa Senhora do Desterro de Santana de Parnaíba-SP. Acervo do Arquivo Público do Estado de São Paulo, Seção do Império, LATA CO9866, *Bens Religiosos – Parnahyba – 1833 – 1835*, folha 01.

**Figura 442.** Inventário do Mosteiro de Nossa Senhora do Desterro de Santana de Parnaíba-SP: *alfaias de prata e paramentos*. Acervo do Arquivo Público do Estado de São Paulo, Seção do Império, LATA CO9866, *Bens Religiosos – Parnahyba – 1833 – 1835*, folha 02. Fotos Rafael Schunk (2010).



**Figura 443.** Inventário do Mosteiro de Nossa Senhora do Desterro de Santana de Parnaíba-SP: *alfaias e imagens dos altares*. Acervo do Arquivo Público do Estado de São Paulo, Seção do Império, LATA CO9866, *Bens Religiosos – Parnahyba – 1833 – 1835*, folha 03.

**Figura 444.** Inventário do Mosteiro de Nossa Senhora do Desterro de Santana de Parnaíba-SP: *bens da Fazenda Santa Quitéria* pertencentes a este priorado. Acervo do Arquivo Público do Estado de São Paulo, Seção do Império, LATA CO9866, *Bens Religiosos – Parnahyba – 1833 – 1835*, folha 04.

**Figura 445.** Inventário do Mosteiro de Nossa Senhora do Desterro de Santana de Parnaíba-SP: *bens e irmandades religiosas*. Acervo do Arquivo Público do Estado de São Paulo, Seção do Império, LATA CO9866, *Bens Religiosos – Parnahyba – 1833 – 1835*, folha 05. Fotos Rafael Schunk (2010).

## **Locais que conservam obras de Frei Agostinho da Piedade**

### **Salvador-BA**

Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia: bustos-relicários e imagens.

Mosteiro de São Bento de Salvador: bustos-relicários e imagens.

Paróquia de Nossa Senhora da Luz no bairro de Pituba: Nossa Senhora da Luz.

### **Santo Amaro da Purificação-BA**

Paróquia de Nossa Senhora do Rosário: imagem do Padroeiro da cidade, Santo Amaro.

### **Olinda-PE**

Mosteiro de São Bento de Olinda: Menino Jesus da Paciência.

### **São Paulo-SP**

Museu de Arte Sacra de São Paulo: imagem de Santo Amaro.

Fundação Nemirovsky – Fundação Pinacoteca do Estado: busto relicário de santa mártir.

Mosteiro de São Bento de São Paulo: imagem da antiga padroeira da Abadia, Nossa Senhora do Montesserrate.

### **Santana de Parnaíba-SP**

Igreja Matriz de Santana: imagem de São Bento conservada no depósito.

## **Locais que conservam obras do Mestre de Angra dos Reis**

### **Cabo Frio-RJ**

Museu de Arte Religiosa e Tradicional de Cabo Frio: fragmento de santo franciscano, tronco de frade, Menino Jesus, São Luiz de Tolosa, Santo Antônio e Nossa Senhora dos Anjos.

### **São Sebastião-SP**

Convento de Nossa Senhora do Amparo: imagem de Nossa Senhora do Amparo, Santo Antônio e São Francisco.

Museu de Arte Sacra de São Sebastião: imagens de Santa Luzia, fragmento de Nossa Senhora e o Menino Jesus, imagem relicário de Santo Antônio e Santo Bispo.

### **Itanhaém-SP**

Convento de Nossa Senhora da Conceição: imagem de São Francisco, São Domingos, Santa Clara e Santa Isabel. Altares laterais: Santo Antônio e São Francisco.

Igreja Matriz de Santana de Itanhaém: imagem de Nossa Senhora da Conceição.

### **São Paulo-SP**

Igreja do Convento de São Francisco de Assis: busto-relicário de São Luiz de Tolosa.

Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis: busto-relicário de São Luis Bispo, São Benevenuto, Santo Papa Pio e São Gregório Magno.

Mosteiro de São Bento: dois bustos-relicários de Santo Bispo.

Museu de Arte Sacra de São Paulo: imagem de São Francisco Recebendo as Chagas do Cristo Seráfico.

Coleção de Jorge e Ivani Yunes: busto-relicário de Santa Mártir.

Coleção Orandi Momesso: busto-relicário de Santa Úrsula.

Coleção Ladi Biezus: busto-relicário de Santa Engrácia.

Coleção particular na Cidade de São Paulo: busto-relicário de Santa Ignez e Santa Apolônia.

Coleção particular na Cidade de São Paulo: busto-relicário de Santa Doutora procedente do Vale do Paraíba-SP.

### **Locais que conservam obras de Frei Agostinho de Jesus**

#### **Salvador-BA**

Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia: conserva a mais antiga obra do artista identificada na pesquisa: uma imagem do Menino Jesus da Paciência inspirada na obra homônima de Frei Agostinho da Piedade.

**Olinda-PE**

Mosteiro de São Bento de Olinda: Menino Jesus da Paciência inspirado na obra homônima de Frei Agostinho da Piedade.

**Santana de Parnaíba-SP**

Igreja Matriz de Santana: Santa Escolástica, Nossa Senhora da Piedade e Santo Antônio do Suru.

**São Paulo-SP**

Mosteiro de São Bento: Santa Escolástica, São Bento, Santo Amaro, São Bernardo e Nossa Senhora do Rosário (antiga padroeira da Fazenda Beneditina de Parateí, Mogi das Cruzes-SP).

Museu de Arte Sacra de São Paulo: Nossa Senhora da Purificação, dos Prazeres, Santana e São Francisco de Paula.

Palácio dos Bandeirantes: Nossa Senhora do Rosário.

Fundação Maria Luiza e Oscar Americano: Nossa Senhora do Montesserrate.

Capela de São Miguel Paulista: Nossa Senhora do Rosário.

Coleção Cristiane e Ary Casagrande Filho: Nossa Senhora da Conceição e Piedade.

Coleção Inês Homenco: Nossa Senhora do Rosário.

Coleção do engenheiro Ladi Biezus: Fragmento de Nossa Senhora do Rosário, Fragmento de Cabeça do Menino Jesus, Nossa Senhora com o Menino Jesus (tombada pelo IPHAN), Nossa Senhora da Piedade e Nossa Senhora do Rosário.

Coleção Orandi Momesso: imagens de Nossa Senhora do Rosário (a grande e a pequena de Parnaíba), Piedade e Nossa Senhora do Rosário de Mogi das Cruzes.

Coleção Rafael Schunk: imagem da Virgem Menina procedente de Santana de Parnaíba-SP.

Coleção da família de Anita Marques da Costa: Menino Jesus (grupo Fuga para o Egito), do antigo altar-mor do Mosteiro dos Beneditinos de Santana de Parnaíba-SP.



Coleção particular paulistana: Nossa Senhora do Desterro (grupo Fuga para o Egito) padroeira do Mosteiro Beneditino de Santana de Parnaíba-SP.

### **Mogi das Cruzes-SP**

Museu das Igrejas do Carmo (MIC): Nossa Senhora da Conceição, Assunção e a imagem-relicário de Santo Antônio (uma das únicas peças deste gênero remanescentes feitas pelo artista).

### **Guararema-SP**

Igreja Matriz de Nossa Senhora da Escada e São Benedito: imagem de Nossa Senhora da Ajuda.

### **Santos-SP**

Santuário do Monte Serrat: imagem da padroeira de Santos: Nossa Senhora do Montesserrate.

### **Rio de Janeiro-RJ**

Mosteiro de São Bento: imagem de São Bento em barro ressequido recolhida do nicho da fachada da Abadia e conservada no claustro.

### **Angra dos Reis-RJ**

Museu de Arte Sacra de Angra dos Reis: Nossa Senhora do Rosário de Mambucaba.

### **Paraty-RJ**

Museu de Arte Sacra de Paraty: Santo Antônio pertencente à antiga Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Negros.