Autoria das pinturas ilusionistas do Estado de São Paulo:

São Paulo, Itu e Mogi das Cruzes (Brasil)

Danielle Manoel dos Santos Pereira



São Paulo
2017

DANIELLE MANOEL DOS SANTOS PEREIRA

AUTORIA DAS PINTURAS ILUSIONISTAS DO ESTADO DE SÃO PAULO:

SÃO PAULO, ITU E MOGI DAS CRUZES (BRASIL)

Tese para obtenção do título de Doutora em Artes apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"

Área de Concentração:
Artes Visuais

Orientador:
Prof. Dr. Percival Tirapeli

São Paulo
2017

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.

E-mail da autora: daniellemspereira@yahoo.com.br

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

P436a Pereira, Danielle Manoel dos Santos, 1982-

Autoria das pinturas ilusionistas do Estado de São Paulo: São Paulo, Itu e Mogi das Cruzes (Brasil) / Danielle Manoel dos Santos Pereira. - São Paulo, 2017.

407 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Percival Tirapeli.

Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", Instituto de Artes.

1. Pintura barroca. 2. Arte rococó. 3. Igrejas – São Paulo. 4. Pintura colonial. 5. Arte sacra - São Paulo. I. Tirapeli, Percival. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 759.81

NOME: PEREIRA, Danielle Manoel dos Santos

TÍTULO: Autoria das pinturas ilusionistas do Estado de São Paulo: *São Paulo, Itu e Mogi das Cruzes (Brasil).*

Tese para obtenção do título de Doutora em Artes apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: Artes Visuais

APROVADA EM: 23/03/2017

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Percival Tirapeli (Orientador)
(Instituto de Artes/UNESP)

Prof. Dr. Omar Khouri
(Instituto de Artes/UNESP)

Prof. Dr. André Luiz Tavares Pereira
(Universidade Federal de São Paulo)

Prof. Dr. Marcos Horácio Gomes Dias
(Centro Universitário Assunção/UNIFAI)

Prof. Dr. Marcos Tognom
(Universidade Estadual de Campinas)

Ao meu esposo Thiago e minha mãe Valdelice,
por me permitirem sonhar.
À minha pequena Gabrielle, meu raio de sol,
por ser parte do sonho.

AGRADECIMENTOS

Concluir esta etapa do trabalho é algo que vale muito narrar, o caminho foi longo mas tornou-se mais suave porque pude contar com a colaboração de pessoas especiais que transformaram uma caminhada solitária em uma jornada colaborativa ao me estender a mão. Por isso deixo aqui registrados os mais sinceros agradecimentos.

Primeiramente agradeço à minha mãe Valdelice S. M. Manoel, por sua fé inabalável em mim desde que me entendo por gente e, especialmente, por cuidar do meu bem mais precioso quando dei início às pesquisas, ao meu pai Jorge Manoel (*in memorian)* que deve estar orgulhoso em ver a filha se formar doutora e ao meu esposo, que esteve pacientemente ao meu lado em todo o percurso da pesquisa, do começo ao fim!

Ao Prof. Dr. Percival Tirapeli, meu orientador, mestre generoso e dedicado, sempre disponível a ouvir meus conflitos ao longo da pesquisa, me incentivando e segurando minha mão quando era preciso redirecionar meus passos, incansável! Não há palavras para expressar a gratidão que lhe tenho.

Aos professores do Instituto de Artes, aos integrantes do grupo de pesquisa Barroco Memória Viva e demais pesquisadores que me auxiliaram no decorrer do curso, pelas profícuas trocas e debates sobre arte sacra, por material compartilhado, pela empolgação com os objetos da minha pesquisa, por ouvirem tantas vezes, repetidamente, os mesmos fatos e também por rir e chorar com as descobertas: Laura Carneiro, Mateus Rosada, Viviane Comunale, Maria Elisa Linardi de Oliveira Cezaretti, Cristiana Antunes Cavaterra, Eduardo Tsutomu Murayama, Myriam Salomão, Mário Fernando Bolognesi, Maria José Spiteri Tavolaro Passos, Mozart Alberto Bonazzi da Costa, Leandro Rezende Gonçalves, Rafael Schunk e Luciara Garcia Bruno.

Aos professores de tantas outras instituições que muito contribuíram na compreensão da pintura religiosa em escala global, desde as preceptivas artísticas às delicadezas do Rococó, Andrea Buchidid Loewen, Luciano Migliaccio, Mário Henrique Simão D'Agostino, Ricardo Marques de Azevedo, Magno Moraes Mello, Carlos Moura, André Luiz Tavares Pereira, Luís Alberto Casimiro, Monica Farias Vicente de Menezes, Luís Alberto Ribeiro Freire, Rodrigo Bastos, Everaldo Batista da Costa e Kátia Maria Furtado de Mendonça Curtis.

Aos restauradores que em seu afã pela arte me apoiaram a desbravar os segredos das pinturas da igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Mogi das Cruzes, Elizabeth Alfredi

de Mattos Kajiya, Marcelo Pereira de Souza, Rodrigo Polverino e especialmente Júlio Eduardo Correia de Moraes sempre compartilhando os relatórios e as "descobertas".

Ao Carlos Gutierrez Cerqueira, da 9º DR – IPHAN, amigo de tantas horas e conversas sobre a "nossa" pintura paulista e "nossos" pintores.

A todos que colaboraram com esta pesquisa, permitindo a consulta e coleta de dados nos arquivos, especialmente aos arquivistas, funcionários ou irmãos, que foram uma fonte preciosa de informações e disponibilizaram seu tempo para que eu pudesse fazer essa viagem ao passado e coligir os dados que resultaram neste trabalho:

- Arquivo Público do Estado de São Paulo;
- Arquivo Público Mineiro;
- Sra. Helenice Aparecida Dias Bueno - Arquivo Histórico Municipal (São Paulo);
- Sr. Auro Aparecido dos Santos - Arquivo Histórico Municipal "Historiador Isaac Grinberg" (Mogi das Cruzes);
- Sr. Rafael de Araújo Oliveira – Arquivo da 9º DR – IPHAN;
- Sr. Jair Mongeli Júnior - Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo;
- Sra. Beatriz Junqueira Pedras - Arquivo da Província Carmelitana de Santo Elias (Belo Horizonte);
- Sra. Elisabete Barbero – Arquivo da Província Franciscana da Imaculada Conceição do Brasil (São Paulo);
- Sr. Reginaldo Nunes de Andrade – Arquivo da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo (São Paulo);
- Sr. Rafael Dias Minussi – Arquivo da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo;

Aos funcionários do Instituto de Artes Angela Lunardi, Fábio Akio Maeda, Gedalva R. Santana, Sebastiana Freschi e Marisa Alves.

Aos religiosos e guardiões das igrejas que foram fundamentais na realização deste trabalho, por abrirem às portas dos templos e dos arquivos, por acolherem com alegria e entusiasmo minha pesquisa, Frei Eduardo Ferreira (Província Carmelita), Priora Elisângela Salomon Carreiro e irmão Lincoln Etchebehere Júnior (VOT Carmo – SP), Ministra Maria do Nascimento, irmãos Rafael Dias Minussi, Edmilson Soares dos Anjos e Jorge (VOT São Francisco – SP), Prior Diomar Augusto Ferreira (VOT Carmo – Mogi das Cruzes).

Pela acolhida e companhia em terras ultramarinas à Júlia Rocha Pinto, Maria Adelaide Miranda e seu esposo Carlos.

A todos que, de forma direta ou indireta contribuíram para o sucesso deste trabalho, foram tantas pessoas que não seria possível mencionar todos os nomes, mas me recordo com carinho de cada gesto, cada palavra e tudo quanto fizeram para que esta pesquisa se concretizasse.

E finalmente agradeço à Fundação do Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – **FAPESP**, que financiou essa pesquisa ao longo de três anos e meio, através do Processo FAPESP 2013/04082-1, cujo apoio financeiro foi essencial para que eu pudesse me dedicar exclusivamente a esta pesquisa e obtivesse os resultados almejados.



...Zêuxis pintou um menino carregando uvas e, tendo aves voado até elas, com a mesma franqueza avançou irado contra sua obra e disse: 'Pintei as uvas melhor que o menino, pois se tivesse conseguido aqui a mesma perfeição, as aves deveriam ter sentido medo'.

Plínio, o Velho

PEREIRA, Danielle Manoel dos Santos. *Autoria das pinturas ilusionistas do Estado de São Paulo: São Paulo, Itu e Mogi das Cruzes – Brasil.* Tese (Doutorado). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2017.

RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo buscar, nas fontes primárias, as autorias das pinturas ilusionistas de algumas igrejas coloniais do Estado de São Paulo. Foram selecionadas as igrejas das cidades de São Paulo - igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo (pintura no forro da capela-mor, medalhão da nave e zimbório) e a igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo (pintura no painel do forro da sacristia, biblioteca, nave, coro e capela-mor); na cidade de Itu - igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária (pintura no forro da capela-mor) e a igreja de Nossa Senhora do Carmo (pintura no forro da capela-mor, nave e o forro em caixotão da "capela velha"); na cidade de Mogi das Cruzes - igreja de Nossa Senhora do Carmo (pintura no forro da capela-mor) e a igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo (pinturas no forro da capela-mor, nave e vestíbulo). Com base em tal documentação é possível discutir e rever as atribuições estabelecidas por Frei Adalberto Ortmann (1951) e Mário de Andrade (1963), legitimando ou refutando-as. Inventariar e/ou catalogar os pintores atuantes entre as cidades de São Paulo, Itu e Mogi das Cruzes do período colonial e os pintores que interferiram nas obras primitivas a partir de 1850. Realizar um inventário dos forros pintados no Estado de São Paulo (períodos barroco e rococó), estabelecendo fases para a pintura paulista colonial dentro de seu conjunto e contexto, apresentando as obras e as qualidades de cada grupo tipológico, consagrando-as dentro do território brasileiro num conjunto único de obras de alta qualidade que escapam à tradicional linha evolutiva.

Palavras-chave: Pintura ilusionista. Barroco. Rococó. Brutesco. Forro em caixotão. Autorias. Pintores. Igrejas. Arte Sacra.

PEREIRA, Danielle Manoel dos Santos. *Ilusionist paintings' authorship of São Paulo State: São Paulo, Itu and Mogi das Cruzes – Brazil.* Thesis (Doctorate). Art Institute, São Paulo Estate University "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2017.

ABSTRACT

This resarch aims to search into the primary sources the ilusionist paintings' authorship of some colonial churches of São Paulo State. In São Paulo city - Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo church (paintings on the ceiling of the presbytery, nave medallion and the dome) and Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo church (paintings on the panel of the ceiling of the sacristy, library, nave, choir and presbytery); in Itu city - Nossa Senhora da Candelária main church (painting on the ceiling of the presbytery) and the Nossa Senhora do Carmo church (paintings on the ceiling of the presbytery, nave, and the panels ceiling of the "old chapel"); in Mogi das Cruzes city - Nossa Senhora do Carmo church (painting on the ceiling of the presbytery) and Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo church (paintings on the ceiling of the presbytery, nave and vestibule of the sacristy). Based on these documents, it is possible to discuss an to review the atributions established by Frei Adalberto Ortmann (1951) and Mário de Andrade (1963), legitimating or refuting them. To catalogue the active painters in São Paulo, Itu and Mogi das Cruzes cities in the colonial period and the painters interfered in the primitive works since 1850. To make a catalogue of the ceilings painted in São Paulo State (baroque and rococo period), establishing phases for the colonial paulista painting inside the whole setting and context, presenting the works and the qualities of each typological group, consecrating them in the brazilian territory in a single group of high quality works which escaped from the traditional evolutive line.

Palavras-chave: Ilusionist paintings. Baroque. Rococo. Brutesque. Panel ceiling. Authorship. Painters. Churchs. Religious Art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Descoberta das pinturas parietais por trás do retábulo. Capela de São Miguel Arcanjo, São Paulo, SP. 41

Figura 2. Detalhe da pintura do retábulo. Capela de São Miguel Arcanjo, São Paulo, SP. 41

Figura 3. Forro da capela-mor. Capela de Santo Antônio, São Roque, SP. 43

Figura 4. Forro da sacristia. Capela de Santo Antônio, São Roque, SP. 43

Figura 5. Retábulo plateresco. Capela de Santo Antônio, São Roque. SP. 44

Figura 6. Forro em caixotão da capela-mor e detalhe de um dos painéis. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Embu, SP. 45

Figura 7. Forro em caixotão da sacristia e detalhe de um dos painéis. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Embu, SP. 45

Figura 8. Detalhe das pranchas pintadas. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. 47

Figura 9. Detalhe das pranchas pintadas. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. 47

Figura 10. Detalhe da prancha retirada do altar-mor. Museu das Igrejas do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. 47

Figura 11. Detalhe das pranchas pintadas. Museu das Igrejas do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. 47

Figura 12. Forro em caixotões da "Capela Velha". Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP. .. 48

Figura 13. Telas superiores: visão da coroação de santa Teresa; visão de santa Teresa; telas inferiores: alegoria à fundação do Mosteiro de São José, santa Teresa doente. Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP. 50

Figura 14. Telas horizontais: morte de santa Teresa; santa Teresa e a visão do Espírito Santo; telas verticais: santa Teresa escritora; visão de santa Clara; santa Teresa e a visão de são Pedro de Alcântara. Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP. 51

Figura 15. Telas: santa Teresa menina e seu irmão Rodrigo, indo à terra dos mouros; santaTeresa construindo uma ermida; santa Teresa beijando a mão do tio, D. Pedro Sanchez de Cepeda; santa Teresa ao pé de um altar; visão do frei Pedro Ibanez; reflexão de santa Teresa sobre Cristo no Horto. Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP. 52

Figura 16. Telas: santa Teresa e a visão das mãos de Cristo; bodas míticas de santa Teresa; santa Teresa e o coração flamejante; santa Teresa e a visão do inferno. Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP. 53

Figura 17. Detalhe da pintura da capela-mor. Igreja (demolida) do antigo Convento de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP. 57

Figura 18. Forro do vestíbulo da sacristia. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. 59

Figura 19. Tabela das igrejas com pinturas no Estado de São Paulo. 61

Figura 20. Forro da capela mor e detalhe da pintura. Igreja de Santo Antonio, São Paulo, SP. 62

Figura 21. Detalhe do forro da sacristia. Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP. 63

Figura 22. Detalhe do forro da capela-mor. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu, SP.. 63

Figura 23. Detalhe do forro da capela-mor e detalhe do forro da nave. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP. 66

Figura 24. Detalhe do forro da nave e detalhe do forro da capela-mor. Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP.. 66

Figura 25. Forro da capela-mor. Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo, São Paulo, SP.. 67

Figura 26. Forro do coro. Igreja do Mosteiro da Luz, São Paulo, SP. 67

Figura 27. Pintura do forro, cômodo lateral. Igreja do Bom Jesus, Itu, SP. 68

Figura 28. Forro da nave. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. 69

Figura 29.Forro da capela-mor. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. 70

Figura 30. Forro da capela-mor. Igreja da Ordem Primeira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. 70

Figura 31. Forro da capela-mor. Igreja do Mosteiro de Santa Clara (demolido), Sorocaba, SP..... 71

Figura 32. Forro da capela-mor. Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, São Paulo, SP. 72

Figura 33. Detalhe da face do anjo da pintura do forro da nave. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP.. 73

Figura 34. Detalhe da face do anjo da pintura do forro da capela-mor. Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, São Paulo, SP. 73

Figura 35. Forro da sacristia. Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP.. 82

Figura 36. Forro da Capela-mor. Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP. 96

Figura 37. Detalhe da visão central. Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP. 97

Figura 38. Forro da nave. Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP. 105

Figura 39. Detalhe do forro da nave (lado da epístola): santas, bispos e mártires do forro da nave. Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP. 108

Figura 40. Detalhe do forro da nave (lado do evangelho): apóstolos, evangelistas e doutores da Igreja. Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP.. 109

Figura 41.Detalhe da moldura entre a nave e o coro. Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP.. 115

Figura 42. Detalhe da estrela divina no centro do forro do coro. Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP. 116

Figura 43. Detalhe dos santos: são João da Cruz, santa Teresa, são Pedro e são Simão Stock. Forro do coro. Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP. 117

Figura 44. Detalhe do forro da biblioteca (antigo jazigo). Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP..... 120

Figura 45. Forro da capela-mor. Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo. São Paulo, SP. 128

Figura 46. Detalhe dos freis acima do entablamento (lado da epístola). Forro da capela-mor. Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo. São Paulo, SP. 132

Figura 47. Detalhe dos freis acima do entablamento (lado do evangelho). Forro da capela-mor. Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo. São Paulo, SP..... 133

Figura 48. Medalhão do forro da nave. Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo, São Paulo, SP..... 136

Figura 49. Comparação entre as molduras das pinturas do forro da nave e da capela-mor. Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo. São Paulo, SP.. 138

Figura 50. Detalhe da divisão das tábuas da pintura. Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo, SP..... 141

Figura 51. Zimbório. Igreja da Venerável Ordem Terceira de são Francisco da Penitência da cidade de São Paulo, SP. 144

Figura 52. Painel central do zimbório. Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo, SP.. 147

Figura 53. Detalhe dos painéis do zimbório: os Votos, a Santíssima Trindade e as Regras. Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo, SP. 148

Figura 54. Detalhe dos painéis do zimbório: os Estigmas, as Virtudes Teológicas e o Hábito. Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo, SP. 149

Figura 55. Detalhe do painel dos estigmas. Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo, SP. 149

Figura 56. Capela-mor. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu, SP..... 156

Figura 57. Forro da capela-mor. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu, SP. 159

Figura 58. Detalhe: santos Agostinho e Gregório. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu, SP. 160

Figura 59. Detalhe: santos Ambrósio e Jerônimo. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu, SP. 161

Figura 60. Detalhe: Visão central. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu, SP.. 163

Figura 61. Detalhe: parede da capela-mor com o cadeiral que encobria a pintura e após o início do restauro. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu, SP.. 166

Figura 62. Detalhe: cenas campesinas pintadas por Matias Teixeira da Silva. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu, SP..... 168

Figura 63. Detalhe: ano de 1788 pintado por Matias Teixeira da Silva. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu, SP. 168

Figura 64. Detalhe: Monograma pintado por Matias Teixeira da Silva. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu, SP.. 168

Figura 65. Forro da nave. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP.. 176

Figura 66. Detalhe: visão de santa Teresa. Forro da nave. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP.. 179

Figura 67. Forro da capela-mor. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP.. 182

Figura 68. Detalhe: janelas de prospecção. Forro da capela-mor. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP 184

Figura 69. Detalhe: visão central da pintura. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP..... 186

Figura 70. Detalhe: santos. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP.. 190

Figura 71. Detalhe: santo Alberto. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP..... 190

Figura 72. Detalhe: são Gregório Magno. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP. 190

Figura 73. Detalhe: são Pedro Tomaz. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP. 190

Figura 74. Forro em caixotão da "capela velha". Igreja do Carmo, Itu, SP. 192

Figura 75. Painéis: visão de Cristo atado à coluna, matrimônio espiritual e transverberação, visão do cravo, santa Teresa inspirada pelo Divino Espírito Santo e alegoria da fundação do Mosteiro de São José. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP..... 195

Figura 76. Esboço das alterações construtivas das igrejas do Carmo.. 200

Figura 77. Forro da capela-mor. Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Mogi das Cruzes, SP.. 204

Figura 78. Detalhe: santo Elias. Forro da capela-mor. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. 205

Figura 79. Santo Elias . Museu das Igrejas do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. 208

Figura 80. Santo Elias. Retábulo da igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP.. 208

Figura 81. Forro da capela-mor. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. 215

Figura 82. Detalhe: são Marcos. Forro da capela-mor. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. 216

Figura 83. Detalhe: são Mateus. Forro da capela-mor. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP.. 216

Figura 84. Detalhe: são Lucas. Forro da capela-mor. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. 217

Figura 85. Detalhe: são João. Forro da capela-mor. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. 217

Figura 86. Detalhe: face do leão. Forro da capela-mor. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. 219

Figura 87. Detalhe: pincelada na madeira. Forro da capela-mor. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. 220

Figura 88. Área de prospecção no contorno de são Marcos. Forro da capela-mor. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. 221

Figura 89. Detalhe: mão do santo após limpeza superficial. Forro da capela-mor. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. 221

Figura 90. Detalhe: cercadura rococó. Forro da capela-mor. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. 223

Figura 91. Forro da nave. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. 225

Figura 92. Detalhe: santa Teresa. Forro da nave. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. 227

Figura 93. Detalhe: bispos Alberto, Agostinho, Ambrósio e André. Forro da nave. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. 230

Figura 94. Detalhe: santos – santo Ângelo, são João da Cruz, são Pedro Tomaz e são Simão Stock. Detalhe de São Lucas. Forro da nave. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. 232

Figura 95. Detalhe: santas - santa Francisca de Ambroise, santa Maria da Encarnação, santa Angela da Bohemia e santa Maria Madalena de Pazzi. Forro da nave. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. 233

Figura 96. Detalhe: duplas de Papas – Gregório Magno, Dionísio, Telesforo e Jerônimo. Forro da nave. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. 236

Figura 97. Forro do vestíbulo da sacristia. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. 239

Figura 98. Detalhe: luz visível e IR. Forro do vestíbulo. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP 245

Figura 99. Detalhe: medalhões com elementos de fauna e flora, técnica IR. Forro do vestíbulo. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. 246

Figura 100. Detalhe: traços subjacente e técnica de Spolvero. Forro do vestíbulo. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. 246

Figura 101. Detalhe: vaso, técnica UV. Forro do vestíbulo. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP 251

Figura 102. Detalhe: vaso, técnica visível. Forro do vestíbulo. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP 251

Figura 103. Detalhe: área com repintura. Forro do vestíbulo. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. 253

Figura 104. Retábulo de sacristia. Museu das Igrejas do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. 253

Figura 105. Documento sobre a salvaguarda da pintura do forro do vestíbulo de Mogi das Cruzes, ca. 1750. Livro 8312, página 12 (frente). 395

Figura 106. Documento sobre a pintura do forro da nave da igreja dos terceiros franciscanos. Livro de Actas 1863-1894, página 144 (frente) 396

Figura 107. Documento sobre a pintura do forro da nave da igreja dos terceiros franciscanos. Livro de Actas 1863-1894, página 144 (verso) 397

Figura 108. Documento sobre a pintura do forro da nave da igreja dos terceiros franciscanos. Livro de Actas 1863-1894, página 145 (frente) 398

Figura 109. Contrato de José Fernandes de Oliveira 1793, para o novo forro dos terceiros do Carmo de São Paulo. Documentos avulsos (frente) 399

Figura 110. Contrato de José Fernandes de Oliveira 1793 v., para o novo forro dos terceiros do Carmo de São Paulo. Documentos avulsos (verso) 400

Figura 111. Relação de trabalhos que José Patrício da Silva Manso fez para os terceiros franciscanos, 1784. Documentos avulsos (frente) 401

Figura 112. Recibo à Mestra pintora Miquelina, 1835. Documentos avulsos (frente) 402

Figura 113. Processo Matrimonial de Manuel do Sacramento e Anna Thereza, 1801. Índice 3, página 3 (frente).. 403

Figura 114. Contrato do Mestre pintor Manuel do Sacramento com o Senado da Câmara, 1817. Livro 13, página 149.. 404

Figura 115. Despesa feita com Jesuíno Francisco (Jesuíno do Monte Carmelo) para pintura da nave. Livro 16 – Receitas e Despesas, página 48 (frente) 405

Figura 116. Despesas com a repintura do forro da capela-mor. Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo de São Paulo, 1849. Documentos avulsos (frente) 406

Figura 117. Despesas com a repintura do forro da capela-mor. Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo de São Paulo, 1849. Documentos avulsos (verso)..... 407

Capa: Detalhe: forro da nave. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes (SP).

Página 10 – Detalhe: Nossa Senhora. Forro da nave. Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP.

Página 24 – Detalhe: são Marcos. Forro da capela-mor. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP.

Página capitular I: Forro da capela-mor. Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, SP.

Página capitular II: Detalhe: tela de São Francisco. Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo, SP.

Página capitular III: Detalhe: pintura parietal da capela-mor. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu, SP.

Página capitular IV: Detalhe: Transverberação de santa Teresa. Forro da nave. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP.

Página capitular V: Recibo do pintor Manuel do Sacramento passado ao Senado da Câmara, SP.

Página 312 – Detalhe: Juízo Final. Forro da capela-mor. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu, SP.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 25

CAPÍTULO I OS FORROS PINTADOS EM SÃO PAULO 35

1.1 PINTURA BARROCA 39

1.1.1 Primeira Fase: Brutesco e figuração em caixotão (século XVII e início do XVIII). . 39

1.1.2 Segunda Fase: Transição – Convergência para a pintura ilusionista (XVIII) 57

1.2 PINTURA ROCOCÓ (1786 – 1827) 59

1.2.1 Primeira Fase: Sem trama arquitetônica, fundos ocres (1780-1796) 62

1.2.2 Segunda Fase: com trama arquitetônica, tons alegres (1801 – 1827) 68

CAPÍTULO II SÃO PAULO 75

2.1 IGREJA DA VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE NOSSA SENHORA DO CARMO 78

2.1.1 Pintura - Painel do forro da sacristia 81

2.1.2 Pintura - Forro da capela-mor 85

2.1.2.1 Os documentos 86

2.1.3 Pintura - Forro da nave 98

2.1.3.1Os documentos 98

2.1.4 Pintura - Forro do coro 112

2.1.4.1 Os documentos 113

2.1.5 Pintura - Forro da biblioteca (antigo jazigo) 119

2.1.5.1 Os documentos 120

2.2 IGREJA DA VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DA PENITÊNCIA DA CIDADE DE SÃO PAULO 121

2.2.1 Pintura - Forro da capela-mor 126

2.2.1.1Os documentos 129

2.2.2 Pintura - Medalhão da nave 135

2.2.2.1 Os documentos 138

2.3.1 Pintura – Zimbório 143

2.3.1.1 Os documentos 145

CAPÍTULO III ITU 151

3.1 IGREJA MATRIZ DE NOSSA SENHORA DA CANDELÁRIA 152

3.1.1 Pintura – Forro da capela-mor 157

3.1.2 Pintura - Parietais da Capela-Mor 164
3.2 Igreja de Nossa Senhora do Carmo 169
3.2.1 Pintura – Forro da nave 173
3.2.1.1 Os documentos 174
3.2.2 Pintura – Forro da Capela-Mor 179
3.2.2.1 Os documentos 183
3.2.3 Pintura – Forro da "Capela Velha" 191
3.2.3.1 Os documentos 192

Capítulo IV Mogi das Cruzes 197
4.1 Igreja da Ordem Primeira de Nossa Senhora do Carmo 200
4.1.1 Pintura - Forro da capela-mor 203
4.2 Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo 208
4.2.1 Pintura - Forro da capela-mor 212
4.2.1.1 Os documentos 214
4.2.2 Pintura - Forro da nave 224
4.2.2.1 Os documentos 229
4.2.3 Pintura - Forro do vestíbulo 237
4.2.3.1 Os documentos 239
4.2.3.2 Análise Científica da Obra 243

Capítulo V Inventário dos Artistas 255
4.1 Dicionário de Pintores - I 258
4.2 Pintores da segunda metade do século XIX 294
4.3 Dicionário de Pintores – II 295

Considerações Finais 313
Referências Bibliográficas 323
Apêndice A Relatório de Análise Científica 367
Apêndice B Documentos 395


DUO
SVNT
CEPIA

INTRODUÇÃO

Talvez não se encontre arte de algum valor que não tenha vínculos com a pintura, de tal forma que se pode dizer que toda beleza que se encontra nas coisas nasceu da pintura.

Leon Batista Alberti

A pintura insufla vida ao interior dos templos religiosos, mesmo quando a estrutura arquitetônica da edificação é simplificada e, ao adentrar o espaço da igreja com as pinturas ilusionistas, somos arrebatados, sentimo-nos mais próximos do céu, acreditamos ser capazes de tocar as asas dos anjos, a brisa cálida das trombetas que anunciam o juízo final podem ser sentidas, na própria carne.

A arte pictórica, por sua capacidade de iludir, arrebata aos doutos e indoutos, é o meio pelo qual os mortais e até mesmo os pecadores creem ser-lhes dado transcender a barreira do plano terrestre.

O apogeu da pintura nos forros das construções se deu com o advento da *quadratura*, quando a arquitetura real foi prolongada pela arquitetura criada pelas mãos dos hábeis pintores, tornando o finito no infinito, num jogo de arrombamento perspéctico sem igual. Tais conceitos já vinham sendo desenvolvidos no Renascimento, mas os artistas Barrocos elevaram o rasgamento do espaço a um plano sem precedentes, o céu se abriu ao observador com seu coro angelical, aproximando-nos do inalcançável ao presenciar as figuras esvoaçantes a invadirem o espaço terreno a contar-nos sua história.

Perspectiva Pictorum et Architectorum, o tratado do irmão jesuíta Andrea Pozzo, publicado em dois volumes entre os anos de 1693-1700 foi a essência da transformação da pintura de falsa arquitetura, a chamada *quadratura*. A obra maior do tratadista foi a pintura da igreja de Santo Inácio em Roma, *A Glória de santo Inácio*. Seu tratado foi amplamente divulgado e difundido pelos quatro cantos da Europa. Em Portugal, o barroco com sua estrutura quadraturista alcançou pleno desenvolvimento com a chegada do italiano Vicenzo Baccharelli,

que no ano de 1710 realizou a pintura do forro do vestíbulo do Mosteiro de São Vicente de Fora em Lisboa, praticamente a única obra do artista que sobreviveu ao cismo de 1755.

No Brasil a *quadratura* é introduzida pelo pintor português Caetano da Costa Coelho, a partir de 1732 no Rio de Janeiro, criando a chamada Escola Fluminense, quase simultaneamente, em 1735 o discípulo de Baccharelli, Antônio Simões Ribeiro introduziu a pintura de falsa arquitetura na biblioteca dos jesuítas em Salvador, na Bahia e o apogeu da escola baiana de pintura de perspectiva se deu com a presença de José Joaquim da Rocha na segunda metade do século XVIII. Minas Gerais teve o primeiro contato com o estilo em meados de 1755 com o pintor portuense Antônio Rodrigues Belo na capela-mor da matriz do distrito de Cachoeira do Campo, atualmente encoberta e, no Recife, em meados de 1765, através do pintor João de Deus Sepúlveda no forro da nave da igreja de Nossa Senhora dos Militares. Em São Paulo não há exemplares subsistentes da fase barroca, predominando manifestações rococó.

Na segunda metade do século XVIII, a decoração portuguesa toma outros rumos, desaparecendo progressivamente o gosto das arquiteturas perspectivadas, substituídas por medalhões ou painéis emoldurados, já não havia mais o interesse na integração entre a arquitetura fingida e a real, estava assim desprovida de sentido integrador sustentante, tornando-se a arquitetura meramente decorativa, aí se fundem as influências francesas, culminando na mudança gradativa para o Rococó.

Na américa portuguesa, o principal e mais celebrado protagonista da pintura do ciclo rococó foi o pintor Manuel da Costa Ataíde, atuante nas primeiras décadas do século XIX, com sua obra mestra no forro da igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto (MG). Em Ouro Preto, aliás, são escassos os exemplares de pintura barroca, predominando manifestações do rococó. Os forros pintados do ciclo rococó são estruturados por uma trama de enrolamentos, redes de concheados e delicados ramos de flores que interligam o quadro central ao muro-parapeito que circunda a composição. O “quadro recolocado” que era usual no barroco da metrópole e da colônia, ao invés do arrombamento do forro, torna-se o elemento principal da obra, com cercaduras amplamente desenvolvidas, com falsas talhas e rocalhas que emolduram a cena central, sobre fundos claros ou brancos.

Nas Minas Gerais, o pintor Manoel Victor de Jesus, natural da cidade mineira de Tiradentes, abre mão da tarja emoldurada e reproduz diretamente uma visão do céu, algo muito recorrente em São Paulo, na pintura de José Patrício da Silva Manso e Jesuíno Francisco de Paula Gusmão, embora os tons de ambos os pintores sejam ocres e terrosos, a estrutura dos artistas dispensa o muro-parapeito, adotando uma falsa talha que circunda todo o forro e delimita o espaço.

Em São Paulo, no período colonial a pintura ilusionista de forros do ciclo rococó teve seu apogeu com duas correntes distintas. Embora seja maior o número de exemplares remanescentes do rococó, pouco se sabe a respeito das pinturas e dos pintores, com exceção dos artistas referidos antes, os demais apresentam-se como incógnitas na história da arte, acreditando-se quiçá tenham origem mineira, uma vez que se percebe, por exemplo, na igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Mogi das Cruzes, a influência visual das obras do meio-norte mineiro sobre essas. Poucos foram os avanços após as pesquisas pioneiras de Mário de Andrade, Frei Adalberto Ortmann e Dom Clemente Maria da Silva Nigra. Os trabalhos que os sucederam trouxeram pequenos contributos a historiografia das artes paulistas, mas foram todos trabalhos de casos isolados, não do grupo das pinturas ilusionistas e muitas vezes não revisaram a documentação primária às quais eles tiveram acesso no século passado.

A presente proposta de investigação pretende um estudo conjunto dos forros com pintura ilusionista, aqui privilegiado o período colonial, numa primeira tentativa de organizar um pequeno inventário fotográfico, que possa dar a conhecer esses espécimes, assim como sua organização estrutural dentro do grupo ao qual pertencem. Em segundo lugar, seria necessário a cada obra pictórica refazer o trajeto das pesquisas primárias, ou seja, rever todos os documentos que tratassem de cada uma das pinturas e outros que pudessem fornecer dados a respeito de sua cronologia, autoria, especificações de execução etc. O primeiro problema que surge é a escolha das pinturas cujas fontes primárias são a essência do trabalho. Como não seria possível incluir todas as obras existentes na antiga Capitania de São Paulo, por falta de tempo hábil para recorrer tantos manuscritos, foi necessário privilegiar algumas em detrimento de outras. E quais seriam as pinturas?

As igrejas paulistas que possuem pinturas ilusionistas foram incluídas na pesquisa, são elas: da cidade de São Paulo - igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo (pintura no forro da capela-mor, medalhão da nave e zimbório) e a igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo (pintura no painel do forro da sacristia, biblioteca, nave, coro e capela-mor); da cidade de Itu - igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária (pintura no forro da capela-mor) e a igreja de Nossa Senhora do Carmo (pintura no forro da capela-mor, nave e o forro em caixotão da “capela velha”); da cidade de Mogi das Cruzes - igreja de Nossa Senhora do Carmo (pintura no forro da capela-mor) e a igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo (pinturas no forro da capela-mor, nave e vestíbulo).

Em São Paulo há ainda outras pinturas nos forros das construções religiosas, como por exemplo a igreja de São Francisco (pintura no forro da nave e capela-mor), igreja de Santo

Antônio (pintura no forro da capela-mor), igreja de Nossa Senhora da Boa Morte (pintura no forro da capela-mor), igreja do Mosteiro de São Bento (pinturas capela-mor), igreja do Mosteiro da Luz (forro do coro alto), igreja de São Miguel Arcanjo (pinturas parietais), igreja de Nossa Senhora do Rosário no Embu (pinturas no forro da capela-mor e sacristia), igreja do Bom Jesus em Itu (forro da sala lateral), capela de Santo Antônio em São Roque (pintura no forro da capela-mor), existem também espalhados pelas construções religiosas inúmeros quadros e painéis pintados. Todas essas obras merecem um estudo pormenorizado como o que se pretende fazer com as igrejas elencadas, contudo, como exposto anteriormente, não seria possível incluir todas essas pinturas pelo exíguo espaço de quatro anos de pesquisas.

Então quais foram os critérios adotados para seleção das obras pictóricas ou dos objetos da pesquisa? O primeiro, são os pintores, nomes já conhecidos e cunhados na historiografia em São Paulo, José Patrício da Silva Manso e Jesuíno Francisco de Paula Gusmão (Jesuíno do Monte Carmelo nome adotado após o sacerdócio). Surge outro questionamento, por que incluir Mogi das Cruzes nessa revisão das fontes?

Porque dentre os pintores que realizaram as principais obras mogianas, com segura comprovação documental em pesquisa pregressa, o nome de Manuel do Sacramento é mencionado no livro de Mário de Andrade sobre o *Padre Jesuíno do Monte Carmelo* e o mesmo nome surge também no livro do frei Adalberto Ortmann, *História da Antiga Capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco em São Paulo*, o que indica a circulação de três grandes nomes entre as cidades de São Paulo, Itu e Mogi das Cruzes. Embora não saibamos se o Manuel do Sacramento que pintou o forro da nave da igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo mogiana seja o mesmo que atuou na cidade de São Paulo, acredita-se que sim, mas somente o desenvolvimento da pesquisa poderá ou não assegurar.

A partir desse trânsito, seria possível estabelecer a trajetória profissional e pessoal dos pintores, embora os dois primeiros José Patrício e Jesuíno sejam bastante conhecidos e tenham sua biografia bem delineada, o terceiro pintor é uma incógnita, além da pintura do forro da nave da Ordem Terceira de Mogi das Cruzes e das parcas indicações que citam o nome dele nos referidos livros, o que mais se conhece desse pintor? Nada. Teria circulado nas mesmas cidades que os demais? É possível.

E Antônio dos Santos, pintor do forro da capela-mor da igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo mogiana, sequer mencionado em outra obra que não aquelas que tratem dessa sua pintura, a qual também suscita muitos questionamentos em razão das silhuetas que se desenham sobre o fundo da pintura. Seriam também parte da obra colonial? Ou algo aposto à sua tarja? Acredita-se que as silhuetas tratam da pintura que Antônio dos Santos raspou

antes da execução de sua obra pictórica, por não fazer sentido só os cantos das tábuas terem sido cobertos de tinta.

Em Mogi há outra questão, o forro do vestíbulo, de fatura marcadamente diferente das demais obras, seria obra anterior ou posterior a essa? Ou, ainda, não seria pertencente à mesma igreja? É a teoria mais aceita, uma vez que as tábuas das extremidades da obra têm uma pigmentação diversa enquanto, no sentido longitudinal, as tábuas parecem ter sido recortadas para encaixar o forro no espaço disponível.

Por último, as pinturas das igrejas carmelitas de Itu, São Paulo e Mogi das Cruzes são consideradas pelos pesquisadores (TIRAPELI, 2003; ANDRADE, 1963) as mais belas obras da pintura colonial paulista, embora entre elas se notem diferenças estruturais. Seria um quadro evolutivo da arte pictórica em São Paulo como ocorreu na metrópole, ou em outras regiões brasileiras ou somente a adoção de partidos diferentes?

Nossa hipótese é que, pela datação das obras, não seja possível configurar uma evolução entre as pinturas, mas ainda não se pode afirmar nada, uma vez que a cronologia das obras requer melhor delineamento, pois pinturas como da matriz e Carmo ituanas não se baseiam em documentos, somente na tradição e na cronologia que Mário de Andrade tentou estabelecer. Há muitos questionamentos e poucas respostas, além de serem as mais belas obras remanescentes do período colonial, a trajetória dos pintores parece se cruzar em algum momento, resta-nos averiguar tais teses.

Dessa forma, é preciso buscar as autorias das obras que ainda não possuem documentação comprobatória e verificar as atribuições feitas às demais, buscar a trajetória profissional e pessoal dos pintores que atuaram em São Paulo, Itu e Mogi das Cruzes, em especial a origem dos autores das pinturas mogianas para analisar e esquadrinhar minuciosamente as pinturas, identificando além da autoria os possíveis restauros que possam ter adulterado as obras primevas.

É nosso intento, também, estabelecer a trajetória da pintura de forros decorativos na antiga Capitania de São Paulo, para assim começar a elaboração inicial de um inventário das obras e um dicionário ou catálogo dos artistas do período colonial nas cidades elencadas.

Assim esperamos compreender de maneira abrangente as pinturas dos forros das seis igrejas elencadas para a pesquisa, uma vez que se tratam dos exemplares mais significativos da pintura colonial paulista, posição que pretendemos reafirmar com a pesquisa, não somente no espaço ao qual as pinturas estão circunscritas, mas também na forma como a pintura colonial paulista é percebida na historiografia da arte brasileira, livres do conceito pejorativo de arte

“ingênua” ou “popular”, para que possam ocupar o lugar merecido, ao lado de suas congêneres no Brasil.

No início havíamos pensado em fazer uma análise iconográfica das pinturas selecionadas, identificando inclusive as fontes diretas ou indiretas que pudessem ter sido a referência para os pintores. Mas, somente a análise iconográfica de uma das obras ocuparia todo o tempo que havia para a conclusão das pesquisas em geral, ou seja, percebemos que não seria possível fazê-lo e optamos por excluir a análise iconográfica das pinturas e a busca do repertório visual dos artistas, evitando assim análises superficiais que em nada teriam a contribuir com a pesquisa ou a leitura da obra.

A necessidade da pesquisa nasceu das lacunas percebidas ao longo do mestrado em Artes (com apoio dos recursos financeiros da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP (2010-2012)) realizado no mesmo Instituto de Artes da UNESP, no ano de 2012. O estudo pregresso tratou da comparação e análise das pinturas existentes no forro da nave e da capela-mor da igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Mogi das Cruzes (SP) com as pinturas do meio-norte de Minas Gerais nas cidades de Diamantina e Serro.

Ao longo do desenvolvimento da pesquisa, mencionada, algumas autorias foram encontradas, como Antônio dos Santos e Manuel do Sacramento (pintores atuantes em Mogi das Cruzes) e ainda a identificação da autoria do pintor Silvestre de Almeida Lopes na pintura da sacristia da igreja de Nossa Senhora do Rosário de Diamantina (MG), mas havia muitas dúvidas quanto às obras dos artistas e de modo geral na história da pintura colonial paulista, pois raros e esparsos são os estudos acerca dessa temática. Em virtude dos prazos exíguos para a conclusão do estudo anterior, outras fontes documentais localizadas na oportunidade não puderam ser devidamente analisadas e quiçá incluídas no trabalho, sendo assim, deve haver uma continuidade para que esses e outros materiais possam ser analisados.

Assim, esta pesquisa justifica-se pela necessidade de continuação dos estudos que vinham sendo desenvolvidos, ampliado com a inserção das outras pinturas do mesmo período. Devido à urgência no resgate de nossa memória artística e compreensão da arte produzida na antiga Capitania de São Paulo, sobretudo, pela busca nas fontes primárias, os documentos estão se desfazendo com o curso do tempo e dos insetos que os corroem, são desencaminhados pela pouca importância com que são tratados, sendo assim, a maior urgência recai justamente no tratamento e levantamento desse precioso material, se pesquisas em fontes primárias não forem realizadas imediatamente é possível que nunca mais se alcancem as respostas que buscamos.

É imperioso ante ao estado lastimável em que algumas pinturas se encontram, a catalogação das obras e dos pintores, o que permitirá, minimamente, se conheça o patrimônio,

divulgando-o para que os órgãos de preservação e a sociedade possam cuidar do que restou, evitando os atos que, na primeira metade do século XX, foram lastimáveis para as pinturas de forro das igrejas conventuais carmelita e beneditina da capital e dos mosteiros carmelitas de Sorocaba e também da capital, quando as pinturas foram destruídas, muitas das quais não se preservou nem mesmo o registro fotográfico ou a descrição do que nelas havia.

Isso posto, foi necessário o levantamento dos documentos históricos e a busca nas fontes primárias dessas irmandades religiosas para coligir informações mais precisas e concretas acerca das obras, dos pintores e dos mecanismos utilizados entre o contratante e o contratado, os valores estabelecidos e o tema da pintura. A coleta dos documentos foi planejada para os seguintes arquivos: São Paulo – 9º Superintendência Regional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, Arquivo Metropolitano de São Paulo Dom Duarte Leopoldo e Silva (Arquivo da Cúria), Arquivo da Venerável Ordem Terceira de São Francisco das Chagas e em Belo Horizonte (MG) – Arquivo da Província Carmelitana de Santo Elias.

Para a catalogação dos pintores, foram consultadas as fontes primárias das cidades, com o olhar direcionado para os nomes dos pintores e suas obras, para que fosse possível averiguar se estiveram ou residiram nas determinadas regiões, portanto em São Paulo o Arquivo do Estado; em Mogi das Cruzes o Arquivo Histórico Municipal e em Minas Gerais o Arquivo Público Mineiro.

Foi feita a coleta de imagens fotográficas das pinturas, em seus pormenores, para comparação com o material obtido e as imagens levantadas nos arquivos e publicações, permitindo perceber intervenções que possam ter eventualmente ocorrido nas obras. A partir dos dados coligidos nessa grande busca documental e visual os mesmos foram tabulados e cruzados, buscando estabelecer dados dos pintores e das obras, definição de uma cronologia para o conjunto das pinturas, o inventário das obras com dados palpáveis biográficos de cada uma e também dos artistas, refazendo assim os passos de Mário de Andrade e Frei Adalberto Ortmann, buscando revisar o quanto fora descoberto pelos autores e rever o que não pôde ser afirmado na ocasião em que seus textos foram publicados, quer seja pela falta de documentos ou outras razões.

Como já mencionado, os trabalhos de Mário de Andrade e Frei Adalberto Ortmann foram essenciais para se refazer o percurso iniciado pelos pesquisadores nos arquivos, e as pesquisas de Dom Clemente Maria da Silva Nigra sobre José Patrício da Silva Manso e as publicações de Percival Tirapeli sobre a pintura religiosa paulista nos ajudaram a compreender melhor a inserção dessas obras na análise do conjunto. Para a concepção do inventário e definição tipológica das obras, foram fundamentais as pesquisas de Myriam Andrade Ribeiro

de Oliveira que estabelece a divisão para a pintura em Minas Gerais, Magno Moraes Mello com os trabalhos acerca da pintura de quadratura e Vítor Serrão que analisa as pinturas portuguesas e estabelece paralelos com a pintura no Brasil.

Na análise das obras no contexto da cidade, foram essenciais as pesquisas de Carlos Gutierrez Cerqueira, empenhado nos restauros das pinturas em Itu e São Paulo. Os estudos dos historiadores locais que forneceram dados das composições de anos passados, como em Mogi das Cruzes, Jurandyr Ferraz de Campos e Isaac Grinberg, em Itu, Francisco Nardy Filho e Joaquim Leme de Oliveira Cézar e, em São Paulo, os já citados anteriormente e Raul Leme Monteiro.

Estudos recentes, de monumentos isolados ou de artistas específicos foram um valioso contributo no cruzamento dos dados, especialmente para o inventário das obras e dos pintores, como os já realizados na pesquisa pregressa, de Maria Lucília Viveiros Araújo, Maria Lucia Bighetti Fioravanti, Eduardo Tsutomu Murayama, Mateus Rosada, entre outros.

A estrutura da pesquisa foi dividida em cinco capítulos, para o **primeiro capítulo** foi elaborado o inventário das pinturas do período colonial em São Paulo, compreendendo não somente as pinturas ilusionistas como toda e qualquer decoração pictórica dos forros das construções religiosas, ou seja, o inventário estabeleceu a evolução dos forros pintados na antiga Capitania de São Paulo, com cronologia, definição de partidos, fases e ciclos das diferentes tipologias de pinturas que ainda existem no território paulista e aquelas que inexistem, mas que conseguimos dados a respeito da fatura da obra. Excluindo-se pinturas que não estejam nos forros, como as pinturas em painéis, quadros.

O **segundo capítulo** trata propriamente das pinturas da cidade de São Paulo, ou seja, as pinturas existentes na igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, com a pintura do forro da nave, coro, capela-mor, sacristia e biblioteca e as pinturas existentes na igreja da Venerável Ordem Terceira das Chagas do Seráfico Pai São Francisco da cidade de São Paulo, com análise das pinturas do forro da capela-mor, nave e zimbório. No **terceiro capítulo** estão as pinturas da cidade de Itu, igreja de Nossa Senhora do Carmo com pintura no forro da capela-mor, nave e na sala lateral o forro caixotonado da “capela velha” e na igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária a pintura do forro da capela-mor. As pinturas da cidade de Mogi das Cruzes foram analisadas no **quarto capítulo,** igreja de Nossa Senhora do Carmo com pintura no forro da capela-mor e na igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo com pinturas no forro da capela-mor, nave e vestíbulo. Nos três capítulos (segundo, terceiro e quarto) foram analisadas e buscadas a autoria das obras, a data de execução, as intervenções restaurativas, os contratos das pinturas etc.

Para o inventário dos pintores, foi reservado o **quinto capítulo**, ou como denominado o dicionário dos pintores, dividido em dois períodos diferentes, o primeiro trata dos pintores que realizaram as obras primitivas, ou seja, alcança até meados de 1850, o segundo período abrange os pintores que interferiram nas obras primitivas do século XVIII e início do XIX, ou seja dos pintores que aparecem no primeiro período do dicionário, onde foram inseridos o maior número possível de dados, como data de atuação dos artistas (não nascimento e morte), ofícios que exerciam, trajetória pessoal incorporando nome dos membros da família e de acontecimentos da vida do artista tanto quanto fora possível a cada um, a relação ou círculo social a que pertenciam os artistas, como colegas e equipes de trabalho e ainda a catalogação das obras por eles realizadas, priorizando-se as obras com comprovação documental ou por sólidas análises estilísticas.

No **Apêndice A** foi incluído o relatório integral da análise da pintura do forro do vestíbulo da sacristia da igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Mogi das Cruzes e o **Apêndice B** traz a cópia reprográfica de alguns documentos que são importantes na íntegra, mas que no decorrer do trabalho só foram incluídos os trechos transcritos necessários às análises que empreendemos.



CAPÍTULO I

OS FORROS PINTADOS EM SÃO PAULO

A historiografia da pintura colonial no Estado de São Paulo vem-se desenhando com maior nitidez nos primeiros anos do século XXI, assim como as próprias pinturas originais (que foram objeto de sequenciais e deturpadores restauros) estão sendo resgatadas da velatura da "restauração", fazendo com que à luz de suas cores reintegradas orientem novas proposições a respeito da posição que ocupam em par com suas congêneres pelo país afora.

Das pesquisas empreendidas a respeito das pinturas paulistas, divisam-se dois grupos distintos de pesquisa, o primeiro deles trata de obras pictóricas específicas em São Paulo enquanto o segundo grupo abrange compêndios que tratam das artes religiosas em geral pelo Estado, incluindo-se aí as pinturas coloniais paulistas[1].

A união de ambos os grupos, ora pesquisa de monumento específico, ora de compêndio que inclui as pinturas, tornou-se uma constante no trabalho elaborado, ao passo que agora se

[1] No primeiro grupo situam-se as pesquisas de Mário de Andrade em *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*; o autor estabelece a trajetória do pintor Jesuíno do Monte Carmelo em suas pesquisas para o recém-criado Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) em 1937, ao longo das pesquisas buscou identificar as obras do pintor e recenseou também obras do pintor José Patrício da Silva Manso; Maria Lucília Viveiros Araújo, *O mestre-pintor José Patrício da Silva Manso e a pintura paulista do setecentos*, ao pesquisar sobre o pintor fez um recenseamento de obras que lhe haviam sido atribuídas; Maria Lucia Bighetti Fioravanti, *A pintura franciscana dos séculos XVIII e XIX na cidade de São Paulo,* empreendeu pesquisas acerca da mentalidade imagética dos franciscanos em São Paulo, trazendo portanto somente obras de igrejas franciscanas; Eduardo Tsutomu Murayama, com pesquisas acerca da pintura do padre Jesuíno do Monte Carmelo na igreja do Carmo de São Paulo, *Arte Sacra da Capela de Santa Teresa da Venerável Ordem Terceira do Carmo da cidade de São Paulo,* e posteriormente, *A pintura de Jesuíno do Monte Carmo em São Paulo e Itu,* revistando a biografia de Jesuíno aborda outras pinturas do artista; Carlos Gutierrez Cerqueira ao desenvolver pesquisas para a 9º Superintendência Regional de São Paulo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (9º SR/IPHAN) estabelece pesquisas de elevado valor para o órgão e trata de obras especificas da pintura paulista colonial, *Resgate, história e arte.*
No segundo grupo de publicações encontram-se as obras de caráter mais abrangente, não tratam especificamente da pintura paulista, tal como a pesquisa de Frei Adalberto Ortmann *História da Antiga Capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco em São Paulo*, pois ao tratar da Capela dos Terceiros franciscanos da cidade de São Paulo, adentrou o universo pictórico da igreja e fez um apanhado das obras existentes na ordem; Dom Clemente Maria Silva Nigra explorou a obra de José Patrício da Silva Manso dentro da obra dos beneditinos, *José Patrício da Silva Manso: o maior pintor do velho São Paulo*; Percival Tirapeli elaborou e organizou diversas publicações acerca do patrimônio colonial paulista, *Barroco Memória Viva, Igrejas paulistas – barroco e rococó, etc;* Mateus Rosada em 2016 ao traçar a ornamentação e arquitetura das igrejas coloniais e do império em São Paulo fez um novo levantamento das obras pictóricas, *Igrejas paulistas da Colônia e do Império – arquitetura e ornamentação.*

desenvolve uma espécie de inventário da pintura colonial paulista no presente capítulo, enquanto os demais tratam pinturas específicas nos forros das igrejas elencadas para a pesquisa. Portanto a incorporação e elaboração do inventário apresentado, não se pretende uma repetição ou compilação de tudo quanto fora divulgado até o momento, e sim a reorientação dos dados disponíveis à luz dos resultados alcançados quando da elaboração das pesquisas individuais de cada obra pictórica[2].

Ao rever conceitos de simplicidade e falta originalidade que foram imputados em relação a pintura paulista, nota-se o mesmo estigma ocorrido com a pintura que fora transplantada da metrópole. "A leitura portuguesa dos processos italianos adaptou aos seus próprios padrões, especificidades materiais e culturais, o que, de modo algum, poderá ser pensado como uma má interpretação ou incompreensão dessas fontes" (MELLO, 1998, p. 23)[3] ou seja, o condicionamento que se faz com a pintura colonial paulista em relação a suas congêneres nacionais é o mesmo que se fazia em Portugal ao comparar as pinturas do universo português com os padrões do resto da Europa.

A equivocada e pejorativa leitura da produção pictórica em São Paulo não ponderou quanto aos tratamentos distintos, apropriações e readaptações do modelo, os quais guardavam em si a riqueza das interpretações elaboradas, sem a necessidade de subserviência às fontes, antes atendendo a um mercado seleto e muitas vezes esclarecido, que ditava normas e padrões.

As pinturas nas construções religiosas no Brasil não estavam condicionadas aos cânones contra reformistas, com intenção propagandística, no universo luso-brasileiro sua função não se dá na luta contra as heresias, mas sim na conversão das massas, na ação missionária que se impôs. Por meio das pinturas era possível legitimar os milagres, explicar os mistérios de Deus às populações, tornar confiáveis os trechos das Escrituras.

Logo, a pintura em São Paulo e mesmo no Brasil devem ser tratadas dentro do universo em que são concebidas, sem levantar a bandeira do regionalismo, mas esclarecendo que não se pode conceber uma visão una de todo o território brasileiro da pintura, pois em terras paulistas,

---

[2] Contudo, não se pretende elaborar um exaustivo levantamento de toda a história pictórica da antiga Capitania de São Paulo, o inventário a que se refere trata exclusivamente de obras nos forros das construções religiosas, não engloba painéis ou quadros, exceto quando tais obras foram de extrema importância para a compreensão da evolução do processo pictórico paulista. O inventário das pinturas decorativas religiosas, entretanto, será mais abrangente do que o tema da pesquisa que trata especificamente dos forros de pintura ilusionista em São Paulo (igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo e igreja da Ordem Terceira de São Francisco), Itu (igreja de Nossa Senhora do Carmo e igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária) e em Mogi das Cruzes (igreja das Ordens Primeira e Terceira de Nossa Senhora do Carmo), abarcando, desse modo todos os gêneros pictóricos da antiga Capitania, desde que tenham sido obras propostas para ornarem os forros das construções religiosas.

[3] MELLO, Magno Moraes. **A pintura de tectos em perspectiva:** no Portugal de D. João V. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

por exemplo, o quadro tipológico da pintura decorativa religiosa não se completa, em virtude da falta de exemplares de um ciclo barroco de pintura de perspectiva que tenha precedido o ciclo rococó da pintura ilusionista. Sendo assim, como bem observou Vítor Serrão para o caso português e aplicasse muito bem a São Paulo "[...] quando é diferente o percurso, é diferente o tipo de recepção, é diferente a linguagem, é diferente a luz, em suma é diferente o espírito criador [...]" (SERRÃO, 2003, p. 280)[4], portanto a análise também deve ser diferente.

É possível, a partir dos exemplares remanescentes, estabelecer para a pintura decorativa religiosa em São Paulo dois períodos distintos, com características marcadamente diversas, a pintura barroca com duas fases, brutesco nacional e figuração em caixotão com bons exemplares e a pintura rococó ilusionista, também com duas fases, a primeira com a supressão gradativa dos elementos arquitetônicos, a qual concentra a maior parte dos exemplares existentes em São Paulo e a segunda com perspectiva de arquitetura.

Considerando as pesquisas sobre a evolução da arte pictórica na metrópole ou mesmo em outras regiões brasileiras como Bahia, Minas Gerais e Recife, constata-se a presença de no mínimo três partidos diferentes de pinturas, pensando linearmente no centro da linha de alternância entre as diferentes tipologias situam-se as pinturas ilusionistas do ciclo barroco, ou barroco joanino. Contudo em São Paulo inexistem pinturas com características marcadamente desse grupo, no qual intervém elementos arquitetônicos vistos em perspectiva vertical, na concepção de integração entre os elementos arquitetônicos reais e os criados, em continuação das paredes laterais com o rasgamento do forro, com as figuras em escorço e o arrombamento perspéctico. A chamada "*quadratura*", em voga no período joanino na metrópole.

A circulação de pintores em São Paulo dos séculos XVIII e XIX foi comprovadamente mais dinâmica do que o proposto, acreditava-se em um número reduzido de artífices detentores das técnicas pictóricas, contudo, como se poderá observar no capítulo V, havia seguramente mais pintores do que obras religiosas a pintar, embora os pintores não se restringissem somente às obras religiosas, mas essa era a maior clientela dos artistas do período. Eles trabalhavam de acordo com as encomendas, por isso mesmo eram obrigados a transitar pelas localidades vizinhas, nem sempre pintando forros, desenvolviam as mais diversas facetas do campo pictórico, eram estofadores, douradores etc.

No rol dos artistas que alcançaram maior projeção na história da arte paulista encontram-se apenas José Patrício da Silva Manso e Jesuíno Francisco de Paula Gusmão, popularmente conhecido como Jesuíno do Monte Carmelo. A história foi injusta com os demais pintores, por

[4] SERRÃO, Vítor. **História da Arte em Portugal:** o Barroco. Lisboa: Editorial Presença, 2003.

isso mesmo está sendo reescrita, surgindo nomes importantes como do mestre Manuel do Sacramento, ainda que seguramente por documentos só se possa considerar um único exemplar de seu legado.

Ao considerar a inexistência de pinturas decorativas de caráter barroco joanino, é necessário analisar o histórico de mudanças da arquitetura dos templos, para assegurar que não houve ruptura entre as tipologias pictóricas, mas uma substituição das obras o que impede o conhecimento profundo do quadro "evolutivo", embora a arte não seja uma sequência cadenciada de estilos a falta de pinturas de meados de 1750 deixa uma lacuna na história da arte paulista. Como se poderá observar nas análises tipológicas não há rupturas entre os estilos, somente a reorientação do gosto, em que os forros caixotonados, por exemplo, continuavam a ser utilizados mesmo quando as pinturas ilusionistas rococós estavam sendo largamente empregadas na maior parte das construções.

Pode ser que tenha havido o emprego dos forros com pintura ilusionista pertencente ao barroco joanino em São Paulo, entretanto as construções foram modificadas, reestruturadas e ampliadas a partir do século XVII, possivelmente quando essas obras estavam decorando os forros. No Rio de Janeiro, a pintura de *quadratura* é introduzida no ano de 1732 com a pintura do português Caetano da Costa Coelho, na igreja da Ordem Terceira dos Franciscanos, quase simultaneamente, a nova modalidade de pintura adentra em Salvador, na Bahia, no ano de 1735, com a pintura do também português Antônio Simões Ribeiro no forro da biblioteca dos jesuítas, atual Sé e nos altares do cruzeiro na igreja conventual dos franciscanos. Em Minas Gerais a primeira pintura de perspectiva nos moldes quadraturistas de Andrea Pozzo ou Baccharelli[5] fora identificada entre 1755 e 1756, com a obra do pintor Antônio Rodrigues Belo (atualmente encoberta no forro da capela mor da igreja de Cachoeira do Campo, distrito de Ouro Preto).

Como se pôde observar em algumas regiões, é possível conhecer a procedência e origem de introdução das novas técnicas pictóricas, contudo em São Paulo essa questão ainda não foi estudada. Diante dos resultados obtidos, na busca das autorias das pinturas ilusionistas, é possível afirmar a presença de pintores portugueses residindo em São Paulo entre 1750 a 1800,

[5] O jesuíta pintor-cenógrafo Andrea Pozzo escreveu o tratado *Perspectivae Pictorum atque Architectorum* que foi publicado entre 1693-1700 em Roma, conquistando o ápice da tratadística das representações perspécticas com uma metodologia que condicionou todo o mundo europeu. Sua obra suprema foi a *Glorificação de Santo Inácio*, pintada no forro da nave da igreja de Santo Inácio em Roma, em 1683. Sua obra influenciou toda a decoração ilusionista do Setecentos, dentro e fora da Itália. Em Portugal as pinturas de perspectiva foram dinamizadas com a chegada do pintor italiano Vicenzo Baccharelli, que permaneceu na metrópole entre 1702 e 1718. Na obra dos citados pintores a quadratura transforma o finito em infinito, contudo no Brasil a quadratura conviveu na maioria dos forros pintados com o "quadro recolocado", sem o arrombamento perspéctico e o rasgamento do forro.

como Francisco Duarte e João Pereira da Silva, quiçá os responsáveis por introduzirem as novas técnicas ou trazerem consigo os modelos e tratados que orientariam os pintores coloniais.

A data em que a *quadratura* adentra o universo luso-brasileiro ocorre cerca de 50 anos antes da reedificação dos templos paulistas primitivos, portanto houve um largo período no qual tal ornamentação pôde ser executada no forro de tábuas corridas das construções, mas seus registros não chegaram aos dias atuais, restando somente o que fora elaborado nas novas estruturas e adotando-se a arte que estava em voga para toda a ornamentação dos interiores, o rococó.

Fenômeno que não ocorre isoladamente em São Paulo, o rococó se espalha por todos as regiões da colônia, nem sempre substituindo o que havia, como adveio às edificações paulistas. Assim como nas igrejas em São Paulo, o estilo também adentrou tardiamente às construções mineiras, sendo registrado em obras religiosas somente a partir da oitava década do século XVIII (OLIVEIRA, 1997b)[6].

Após a grande efervescência do rococó religioso nas igrejas de São Paulo, o estilo que alterou o interior dos templos foi o academicismo/ecletismo, com isso muitas das pinturas foram recobertas por tintas brancas ou destruídas. Alguns exemplares que haviam sido ocultados por espessas camadas de tintas têm sido redescobertos, como é o caso das pinturas parietais da capela-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu.

A análise e classificação das variantes tipológicas decorativas de forros paulistas se fará baseado no processo de alternâncias que pode ser percebido dentro da produção analisada, seja por meio documental ou através das obras em si, não servindo somente de classificações genéricas de outras regiões para aplicá-las ao contexto paulista.

1.1 Pintura Barroca

1.1.1 Primeira Fase: Brutesco e figuração em caixotão (século XVII e início do XVIII).

As pinturas em brutesco são composições inspiradas na pintura dos *grottesche* italianos do século XVI. Os renascentistas ficaram fortemente impressionados pela descoberta das

[6] OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A pintura de perspectiva em Minas Colonial – ciclo rococó. In: ÁVILA, Affonso (Org.). **Barroco:** teoria e análise. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997b.

antigas pinturas romanas que ornavam as *grotte* ou grutas do palácio da Domus Aurea em Roma, revisitados em meados de 1480. Por meio das representações dos desenhos em estampas sua circulação tornou-se possível a qualquer artista europeu.

Em Portugal o gênero do brutesco[7] se autonomizou a partir do XVII com importância primordial e foi difundida até os alvores do século XVIII, sem qualquer sugestão tridimensional, muito mais limitado pelo tipo da arquitetura, comumente empregado em construções simplificadas no estilo chão (ou arquitetura chã).

> É o renascimento de gêneros alternativos à pintura de cavalete, de que a decoração de brutesco compacto constitui, sem dúvida, o gênero mais expressivo, duradoiro e singular. Num contexto dominado pela austera rectilinearidade da 'arquitetura chã', que impunha o recurso a soluções decorativas mais ostensivas (talha, azulejo, brutesco), este tipo de pintura ornamental com composições bidimensionais tende a expandir-se com inusitada fortuna por toda a metrópole (e mesmo no espaço de influência portuguesa, da Índia ao Brasil) (SERRÃO, 2003, p 56).

Na pintura de brutesco as composições são "animadas por motivos vegetalistas, simétricos ou estilizados, folhas de acanto enroladas em espirais, frutos, cartelas, pâmpanos, anjinhos, aves, conchas, envolvendo painéis com os símbolos das litanias marianas e da Eucaristia, ou ainda cenas religiosas e trechos de paisagens fantásticas" (SERRÃO, 1997, p. 93-94)[8].

Elaboradas em suportes planos ou abobadados, as pinturas podiam ou não estar circunscritas aos espaços geométricos dos painéis dos forros em caixotão ou gamela. Dentre os modelos existentes na **primeira fase** das pinturas barrocas em São Paulo restaram em 4 igrejas pinturas com *brutesco*: as pinturas da Capela de São Miguel Arcanjo, em São Miguel Paulista (1622); da Capela de Santo Antônio, em São Roque (1680) (forro da capela-mor e da nave), as pinturas da igreja de Nossa Senhora do Rosário do Embu (na sacristia e na capela-mor)[9] e alguns fragmentos de pintura de brutesco possivelmente de um forro que pertenceu a primitiva capela da igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Mogi das Cruzes.

A **Capela de São Miguel Arcanjo**, erguida em 1622, é uma das construções mais anciãs de que se tem notícia em São Paulo, localizada no bairro de São Miguel Paulista, antigo

[7] Corruptela do Grotesco italiano.

[8] SERRÃO, Vítor. A pintura de brutesco do século XVII em Portugal e as suas repercussões no Brasil. In: ÁVILA, Affonso (Org.). **Barroco:** teoria e análise. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997.

[9] Dos remanescentes de pintura de brutesco mensurados, o único exemplar que não possui pintura no forro é a Capela de São Miguel Arcanjo, em São Miguel Paulista, mas pela importância de sua composição, quiçá um dos primeiros programas pictóricos do território de Piratininga a receber composição dessa natureza, tornou-se obrigatória a sua inclusão na primeira fase das pinturas de brutesco.

aldeamento jesuítico fundado no século XVI. Não há consenso quanto à datação das pinturas brutescadas existentes no interior do templo, especialmente pela alternância de Ordens que se sucederem na manutenção da capela. Originariamente edificada pelos jesuítas, mas ao serem expulsos de São Paulo em 1759 a administração da capela passou às mãos da Ordem Franciscana.

As pinturas brutescas, de matriz arcaizante, que despertam especial interesse na capela ficam ocultas da visão humana, estão nos armários da sacristia e no forro do camarim da capela lateral, com padrões diversos da pintura floral aplicada nos nichos dos retábulos do arco da capela da igreja (Figuras 1 e 2). Foram descobertas quando houve o restauro da capela, na retirada dos retábulos que guarnecem o arco cruzeiro as pinturas foram localizadas.

Segundo o restaurador Júlio Eduardo Correia de Moraes[10], são pinturas muito frágeis e delicadas, por estarem diretamente aplicadas sobre o reboco das paredes, mas por terem sido protegidas pelos retábulos apostos ficaram preservadas das ações do tempo e puderam ser



Figura 1. Descoberta das pinturas parietais por trás do retábulo. Capela de São Miguel Arcanjo, São Paulo, SP. Foto: Percival Tirapeli.



Figura 2. Detalhe da pintura do retábulo. Capela de São Miguel Arcanjo, São Paulo, SP. Foto: Percival Tirapeli.

[10] Houve uma consulta pública à comunidade de São Miguel Paulista quando o restauro das pinturas, bem como da capela estavam se encerrando, para discutir se as pinturas deveriam de algum modo ficar visíveis ao público. Entretanto ficou determinada a velatura das obras. Na ocasião o restaurador Júlio Eduardo Correia de Moraes proferiu uma palestra na qual apresentou os dados sobre as pinturas recém-descobertas, no ano de 2011.

reveladas. Contudo, por decisão do IPHAN, após serem estabilizadas as obras voltaram a ser veladas novamente pelos retábulos que as oculta.

São pinturas aplicadas diretamente no reboco da parede e do nicho onde se depositava a imagem do santo. As pinturas nas paredes falseiam um retábulo – retábulo em perspectiva – que se desenvolve em tons de vermelho e branco, há uma intenção clara de imitar/falsear um retábulo real – que seria esculpido posteriormente -, tanto que somente com as gradações de vermelho e branco o pintor executou duas duplas de colunas torsas, de cada lado, ornamentando-as com folhas de parreira, cachos de uva, etc. Acima das colunas e circundando o arco do nicho sugeriu uma ornamentação, criando diferentes planos no padrão pictórico e imitando florais de capitéis, aplicado à parede.

A falsa talha se prolonga por todo o nicho vazado, cujo interior é todo pintado com espirais imitando nuvens tendo entre elas um sol e uma lua, acima uma estrela e o fundo do nicho recebe o desenho do sol fulgurante jesuítico. Sobre o coroamento das colunas a pintura se desenvolve em folhas acânticas que se prolongam à maneira de entablamento, por todo o interior.

A **capela de Santo Antônio**, localizada no município de São Roque data de meados de 1680, foi construída nas terras de Fernão Paes de Barros, oriunda de um oratório que ficava em uma das salas da sede da Fazenda Santo Antônio dos idos de 1640. No ano de 1680 fora separada do restante da casa, ganhando corpo próprio, foi dotada de nave, capela-mor e sacristia. Suas pinturas despertaram o especial interesse do crítico de arte Mário de Andrade, tanto assim, que em 1945 tornou-se proprietário da fazenda (TIRAPELI, 2003, p. 164)[11].

> Como pintura, o que interessa grandemente são as decorações dos tetos. Todas elas admiráveis apesar do estado ruinoso em que se acham, ainda proporcionam a este interior silencioso e desengonçado, o seu timbre mais sincero de suntuosidade. Saborosamente patinadas pelo tempo, embora conservando ainda a claridade de suas cores, são do melhor tipo de decoração afigurativa. Representam aliás a decoração de forros que era usada mais frequentemente na região (ANDRADE, 1937, p. 124)[12].

As pinturas brutescadas, em estilo nacional, da capela encontram-se livres no espaço do forro, ocupando sua totalidade, sem a limitação condicionada dos forros apainelados. As folhas acânticas e os arabescos se desenvolvem nas nuances de vermelho, azul e dourado, se

[11] TIRAPELI, Percival. **Igrejas paulistas:** barroco e rococó. São Paulo: Editora UNESP; Imprensa Oficial do Estado, 2003.
[12] ANDRADE, Mário. A capela de Santo Antonio. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional,** Rio de Janeiro, n. 01, 1937.

entrelaçando num jogo cênico de farfalhudos enrolamentos, preenchendo os espaços, afirmando o sentido barroco de *"horror vacui"* que causa uma boa aparência ao conjunto.

Os mesmos motivos se repetem no arco cruzeiro e vão animar o forro da capela-mor, onde o pintor representou dois balcões vazios. A inserção de elementos de arquitetura nas pinturas brutescadas prenunciam a inserção das pinturas de falsa arquitetura que posteriormente se desenvolveriam.

Ao centro de ambos os forros, encontram-se pequenas visões, no forro da nave (Figura 3)a pequena visão apresenta o milagre de santo Antônio *A adoração da eucaristia por uma besta* e no forro da capela-mor a visão tem uma cruz e um ramo de lírios entrecruzados sobre um livro. As molduras que sustentam as visões são de elegante fatura, mas os requintes foram efetivamente reservados para os entrelaçamentos farfalhudos acânticos.

Na sacristia o programa decorativo é mais simplificado (Figura 4), como que emoldurado por painéis inexistentes no forro, não fora empregada ao centro a pequena "visão", a decoração aplicada trouxe os mesmos entrelaçamentos acânticos dos demais forros, nas mesmas gradações. A falta do quadro no centro do forro foi observada por Mário de Andrade, "Na do teto da sacristia provavelmente se repetia também um pequeno painel sem representações antropomorfas, pelo que se pode presumir. Mas lhe falta justamente a taboa central que o tempo fez ruir e desaparecer" (ANDRADE, 1937, p. 124). Quando foram restaurados os forros a peça faltante foi recomposta, mas por se desconhecer a "visão" que o artista pode ter aplicado os motivos foram repetidos nos mesmos padrões.



Figura 3. Forro da capela-mor. Capela de Santo Antônio, São Roque, SP. Foto: Percival Tirapeli.



Figura 4. Forro da sacristia. Capela de Santo Antônio, São Roque, SP. Foto: Percival Tirapeli.

As molduras que encerram os forros são decoradas com uma cercadura floral monocromática em vermelho e branco, ao gosto dos desenhos chineses, assim como se perceberá no Embu.

E o sol que brilha lá é o mesmo sol que brilha cá. Assim como os desenhos de padrão chineses estabelece relação entre as capelas de Santo Antônio e Nossa Senhora do Rosário no Embu, a capela de São Miguel Arcanjo em São Miguel se liga a Santo Antônio por meio do sol estilizado, em ambas as capelas o desenho fora representado no nicho da imagem do retábulo (Figura 5), a diferença é que em São Miguel o retábulo é um *trompe l'oeil*, enquanto em Santo Antônio há um retábulo plateresco.



Figura 5. Retábulo plateresco. Capela de Santo Antônio, São Roque. SP. Foto: Percival Tirapeli.

A **igreja de Nossa Senhora do Rosário** na cidade do Embu das Artes foi construída entre os anos de 1700 a 1740 pelo padre Belchior Pontes. Edificada num antigo aldeamento indígena, fora a sede de uma antiga residência jesuítica. As pinturas brutescadas estão presentes no forro em caixotões da capela-mor (e tábuas sobre as paredes) e da sacristia. Na capela-mor o forro apresenta-se dividido em nove painéis retangulares (Figura 6), com flores e folhas de acanto entrelaçadas, embora o emprego das cores seja o mesmo que na capela Santo Antônio, a forma como apresentam no Embu são mais contidos os ornatos, mas nem por isso menos graciosos. Os motivos florais se repetem em todos os painéis com pequenas variações. O brutesco do forro é o mesmo que preenche as paredes em oito painéis posicionados entre as janelas, mais uma vez se pode perceber o conceito tão caro ao barroco do *horror vacui*, que almeja preencher todos os espaços. Do mesmo modo no forro caixotonado da sacristia (Figura 7), composto por nove painéis retangulares, com a diferença que, na sacristia, foram inseridos no centro de cada caixotão os emblemas da Paixão de Cristo: *A luva, os três pregos, o cálice, a lança e o cabo com esponja, o Sudário, o caniço, dois flagelos, a coroa de espinhos* e *a coluna com a argola.*

Os painéis são emoldurados por chinesices[13] monocromáticas em vermelho sobre fundo branco ou fundo vermelho com desenhos brancos em ambos os espaços.



Figura 6. Forro em caixotão da capela mor e detalhe (à esquerda) de um dos painéis. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Embu, SP. Foto: Percival Tirapeli.



Figura 7. Forro em caixotão da sacristia e detalhe (à esquerda) de um dos painéis. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Embu, SP. Foto: Percival Tirapeli.

[13] Desenhos que remetem às estampas chinesas, com a inclusão de pagodes, pontes, aves, embarcações etc. Outro aspecto das pinturas de chinesices é o uso monocromático do vermelho, como se pode perceber nas pinturas de Embu.

Como um dos últimos remanescentes da primeira fase da pintura barroca em São Paulo foram incluídas as tábuas perdidas da **igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo** em Mogi das Cruzes. Quando o pintor Lourenço da Costa Macedo fora chamado a Mogi para cuidar da ornamentação da igreja por conta das festas do Jubileu de santa Teresa todos os forros foram ornamentados, por volta de 1750 (PEREIRA, 2012)[14]. Os irmãos terceiros desejosos de uma igreja digna para as celebrações do culto divino contrataram o artista para tal empreitada. Contudo, somente o forro do vestíbulo ficou a salvo da ruína[15] que acometeu o templo em 1769.

Os demais forros se perderam, mas foram localizadas algumas peças (Figuras 8, 9, 10 e 11), pranchas perdidas, deslocadas e alijadas do espaço que ocupavam. As referidas tábuas estavam no interior da camarinha do retábulo e foram descobertas quando ocorreu o restauro dessa peça, sendo daí retiradas e salvaguardadas no Museu das Igrejas do Carmo, possivelmente são pranchas que pertenceram aos antigos forros da igreja, anterior à ruína de 1769, com a notória presença dos enrolamentos acânticos, os tons monocromáticos e etc., característicos da pintura de brutesco.

> Tal como previsto no projeto de restauro, todas as áreas do altar foram prospectadas antes da intervenção, para definir o partido de restauro, de vez que era necessário conhecer antecipadamente o que havia por resgatar.
> A prospecção consistiu basicamente na decapagem mecânica das sucessivas camadas de pintura sobrepostas, e foi complementada pela observação de vários outros dados na área circundante, produzindo várias informações relevantes para o conhecimento da história e construção do altar, consignadas e interpretadas no item "Dados adicionais". Destas, **a maior surpresa foi a identificação de valiosas e antiquíssimas pinturas em várias pranchas reaproveitadas de um forro mais antigo que o próprio altar para construir a camarinha, provenientes de um antigo forro oriundo provavelmente da primeira capela que foi erigida no local, ainda no século XVII** (MORAES, 2005, p. 20, grifo nosso)[16].

Ainda da primeira fase da pintura barroca identifica-se outra tipologia decorativa, as **figurações hagiográficas nos forros caixotonados**, cujo uso foi muito recorrente nos forros pintados em São Paulo. Certamente contemporânea das decorações brutescadas, entretanto sua permanência enquanto ornamento dos templos avançou até o advento das pinturas do ciclo rococó, por volta de 1790, enquanto o brutesco perdeu forças cerca de 1750.

---

[14] PEREIRA, Danielle Manoel dos Santos. **A pintura ilusionista no meio norte de Minas Gerais – Diamantina e Serro – e em São Paulo – Mogi das Cruzes (Brasil).** Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2012.

[15] Ver capítulo IV – Mogi das Cruzes.

[16] MORAES, Júlio Eduardo Correia de/JULIO MORAES conservação e restauro Ltda. **Relatório Técnico de Restauro:** altar-mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. São Paulo: [s.n.], 2005.





Figura 8. (superior) Detalhe das pranchas pintadas. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. Foto: Júlio Moraes.

Figura 9. (esquerda) Detalhe das pranchas pintadas. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. Foto: Júlio Moraes.





Figura 10. (superior) Detalhe da prancha retirada do altar-mor. Museu das Igrejas do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. Foto: autora.

Figura 11. (inferior) Detalhe das pranchas pintadas. Museu das Igrejas do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. Foto: autora.

As obras remanescentes dessa categoria possuem um hiato de cerca de 30 ou 40 anos de diferença entre a fatura das pinturas. Dos forros caixotonados com cenas figurativas da passagem da vida dos santos encontram-se as pinturas da igreja de Nossa Senhora do Carmo de Itu, igreja do Recolhimento de Santa Teresa (as pinturas encontram-se na igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo) e igreja do Convento de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo (as duas últimas já demolidas e a última sem registro fotográfico).

O forro em gamela, remanescente da primitiva **igreja de Nossa Senhora do Carmo** de Itu (Figura 12), é o mais antigo exemplar de pintura de figuração hagiográfica em forro de caixotão, porém não existem os documentos que tratem de sua fatura, autoria ou datação precisa. Certamente são obras anteriores a 1780 (quando fora edificada a nova igreja), atualmente ocupam uma sala do pavimento superior da igreja. As cenas representam passagens da vida de santa Teresa, ao todo, oito painéis pintados, os seis maiores retratam cenas da vida da santa e dois menores com anjos, dentre as representações da santa, o artista figurou (da esquerda para a direita) *A visão de Cristo atado à coluna*, *Matrimônio Espiritual e Transverberação* e, na faixa seguinte, *A visão do cravo*, *Santa Teresa inspirada pelo Divino Espírito Santo* e *Alegoria da fundação do Mosteiro de São José*[17].



Figura 12. Forro em caixotões da "Capela Velha". Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP. Foto: autora.

Ao adentrar na sala, a primeira dupla de anjos carrega, em conjunto, o livro da Regra e, individualmente, a pena e a palma. Na outra extremidade da sala, após as visões de santa Teresa, os anjos carregam, em conjunto, a igreja dos Carmelitas e na outra mão, um ramo de diferentes flores cada um.

[17] As pinturas foram tratadas no capítulo III - Itu.

O segundo exemplar situa-se no corredor de acesso à sacristia da **igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo** na cidade de São Paulo, mais precisamente encontram-se as pinturas remanentes do antigo Recolhimento de Santa Teresa, demolido em 1918. Dom Duarte Leopoldo e Silva doou para a igreja dos terceiros Carmelitas, entre outros objetos, as pinturas que adornavam o forro da capela das freiras, pintadas por Jesuíno Francisco de Paula Gusmão entre 1795-1796 (MURAYAMA, 2016, p. 247)[18]. Ao todo 29 painéis foram atribuídos ao padre Jesuíno no período, desses, 19 foram enviados para os terceiros e os demais ficaram em poder da Cúria Metropolitana de São Paulo e posteriormente foram transferidos para o Museu de Arte Sacra de São Paulo.

Os quadros foram retirados sem que se empregasse um mapeamento de sua distribuição no antigo forro, o que impede alcançar a real disposição das peças. São cinco painéis horizontais, com dimensões de 1,20 x 1,82 metros e 14 painéis verticais, com dimensões de 1,68 x 1,20 metros. A visão das telas é bastante prejudicada pelo escurecimento dos vernizes, bem como da localização em que se encontram, num corredor com 20 metros de comprimento e posicionadas a 2 metros de altura do piso. Até mesmo a tomada das imagens torna-se dificultosa, pois as telas estão inclinadas para facilitar sua visualização por quem passa pelo corredor, algo que não favorece a obtenção de imagens (Figuras 13, 14, 15 e 16).

Os painéis estão dispostos em ambos os lados do corredor, do lado esquerdo estão: *Visão da coroação de santa Teresa; Alegoria à fundação do Mosteiro de são José; Visão de santa Teresa; santa Teresa doente; Morte de santa Teresa; santa Teresa e a Visão do Espírito Santo; santa Teresa escritora; Visão de santa Clara; Santa Teresa e a visão de são Pedro de Alcântara.* Do lado direito estão: *Santa Teresa menina e seu irmão Rodrigo, indo à terra dos mouros; santa Teresa construindo uma ermida; santa Teresa beijando a mão do tio, D. Pedro Sanchez de Cepeda; santa Teresa ao pé de um altar; visão do Frei Pedro Ibanez; Reflexão de santa Teresa sobre Cristo no Horto; santa Teresa e a visão das mãos de Cristo; Bodas míticas de santa Teresa; santa Teresa e o coração flamejante; santa Teresa e a visão do inferno.*

Os forros caixotonados com figuração de santos da Ordem, atribuídos ao pintor Jesuíno, também figuravam na antiga **igreja do Convento de Nossa Senhora do Carmo**. Embora mensuradas em pesquisas, não se conhecia, tampouco haviam sido localizados registros sobre o que o pintor havia representado no século XVIII, antes que a igreja fosse demolida em 1928. Poucas eram as informações da ornamentação da igreja, por isso a descoberta de novas

[18] MURAYAMA, Eduardo Tsutomu. **A pintura de Jesuíno do Monte Carmelo em São Paulo e Itu:** busca dos referenciais iconográficos e novas considerações. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016.

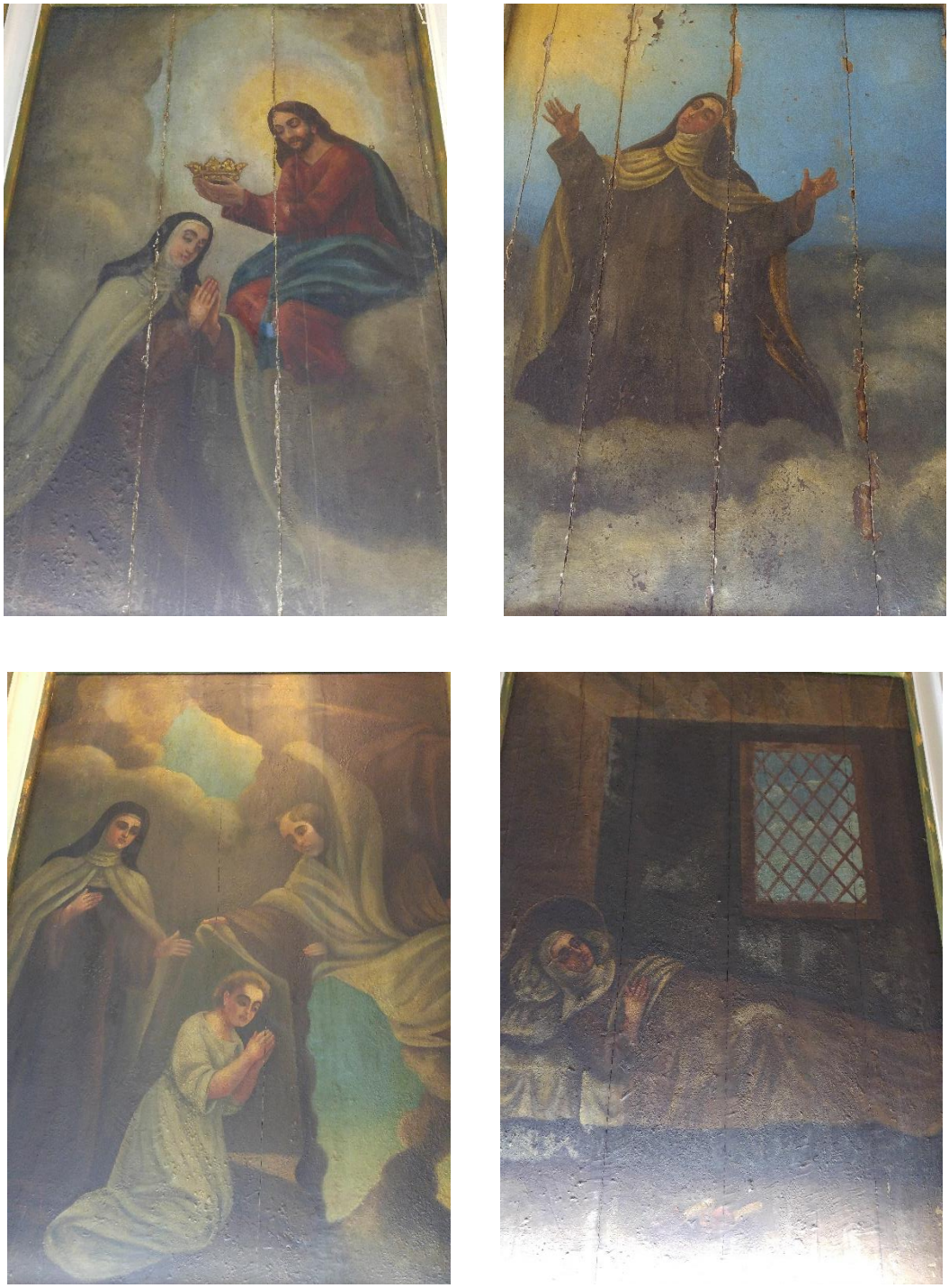


Figura 13. Jesuíno do Monte Carmelo**.** Telas superiores: *Visão da coroação de Santa Teresa; Visão de Santa Teresa;* telas inferiores*: Alegoria à fundação do Mosteiro de São José, Santa Teresa doente.* Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP. Foto: autora.











Figura 14. Jesuíno do Monte Carmelo. Telas horizontais (cima para baixo): *Morte de Santa Teresa; Santa Teresa e a Visão do Espírito Santo.* Telas verticais (cima para baixo): *Santa Teresa Escritora; Visão de Santa Clara; Santa Teresa e a visão de São Pedro de Alcântara.* Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP. Foto: autora.

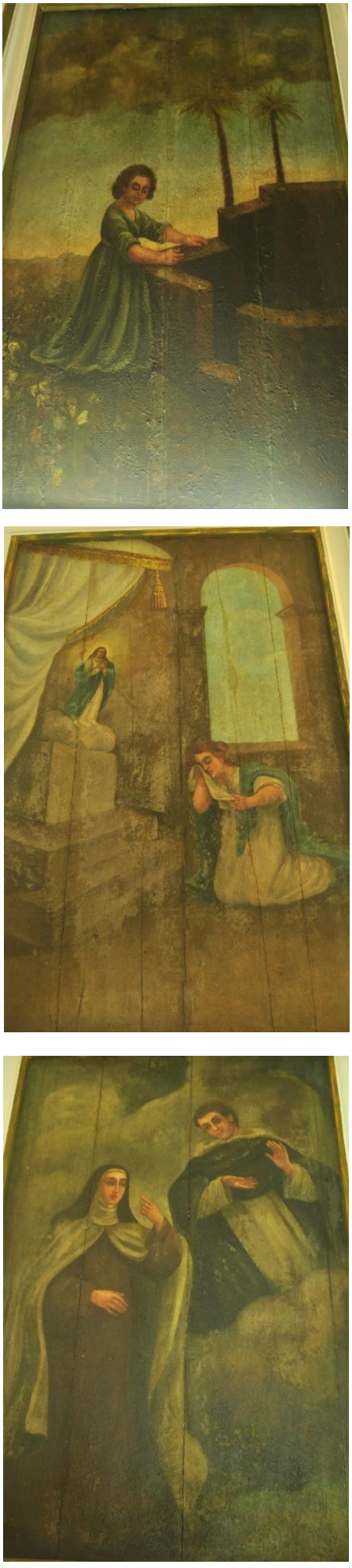


Figura 15. Jesuíno do Monte Carmelo**.** Telas (da direita para esquerda, de cima para baixo): *Santa Teresa menina e seu irmão Rodrigo, indo à terra dos mouros; Santa Teresa construindo uma ermida; Santa Teresa beijando a mão do tio, D. Pedro Sanchez de Cepeda; Santa Teresa ao pé de um altar; Visão do Frei Pedro Ibanez; Reflexão de Santa Teresa sobre Cristo no Horto.* Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP. Foto: autora.



Figura 16. Jesuíno do Monte Carmelo. Telas (da esquerda para direita, de cima para baixo): *Santa Teresa e a visão das mãos de Cristo; Bodas míticas de Santa Teresa; Santa Teresa e o coração flamejante; Santa Teresa e a visão do inferno.* Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP. Foto: autora.

informações obriga o tratamento mais detalhado das pinturas, explanando os resultados dos dados coligidos nos documentos, que seguramente permitiriam incluir tais obras (caso tivessem sido preservadas da destruição) ao ciclo da primeira fase das pinturas barrocas em São Paulo.

Dos inúmeros trabalhos já analisados, lidos e investigados, para este estudo, não havia sido encontrada, até então, nenhuma informação ou imagem que desse pistas sobre tal obra pictórica, afiançada por pesquisadores desde os tempos da pesquisa de Mário de Andrade (1945) como obra do pintor Jesuíno do Monte Carmelo[19].

Andrade já se ressentia da falta de indícios sobre a pintura ao escrever seu livro sobre o padre pintor.

> Está dito nos autores e não há razão pra duvidar que Jesuíno Francisco de Paula pintou o teto da igreja conventual carmelita de São Paulo. É mais provável ter sido esse o primeiro trabalho que ele fez na capital. É um desastre não existir documento nenhum sobre ele que eu conheça (1963, p. 163)[20].

Após o trabalho para a igreja conventual, o pintor Jesuíno teria pintado o forro em caixotões do convento das Freiras de Santa Teresa, conforme as figuras (13 a 16), e por fim o teto dos Terceiros do Carmo, pintura de estilo rococó[21].

O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)[22] conseguiu reunir algumas imagens, feitas por Germano Graeser, da lateral da Capela dos Terceiros Carmelitas, onde ainda se encontravam ruínas da antiga igreja conventual, a chamada "Capela Esquecida" nos dizeres de Carlos Cerqueira. Tal pintura conta com a assinatura de Carlo Mancini, no ano de 1926, ou seja, de datação bem recente, pouco antes da demolição da igreja conventual[23]. Portanto não são essas as obras que se filiam ao partido da primeira fase da pintura colonial.

Eduardo Tsutomu Murayama, em suas pesquisas sobre a Ordem Terceira do Carmo ajuíza ser,

---

[19] No período a que se refere a obra o nome do pintor era Jesuíno Francisco de Paula Gusmão, mas optou-se por utilizar durante todo o trabalho o nome Jesuíno do Monte Carmelo, apenas pela unicidade do texto, a fim de evitar equívocos durante sua leitura. A mudança no nome do artista pode ser melhor compreendida no capítulo V – Inventário dos Pintores.

[20] ANDRADE, Mário. **Padre Jesuíno do Monte Carmelo.** Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde – SPHAN, n. 14, 1963.

[21] As pinturas dos forros da igreja da Ordem Terceira foram analisadas no capítulo II – São Paulo.

[22] Na 9º SR/IPHAN, nas nove pastas de documentos sobre a Ordem Terceira do Carmo há imagens repetidas de um forro pintado que, segundo consta na legenda, trata-se do forro da capela-mor pertencente à igreja conventual. Dentro, propriamente, da pasta - PNT 00416 Igreja da Ordem Primeira do Carmo - da igreja conventual somente há duas folhas, numa delas consta haver fotos arquivadas das obras de talha dos altares laterais.

[23] Por serem de fatura que escapam ao período do estudo as pinturas não serão tratadas no trabalho. Mas a descrição e o detalhamento da obra podem ser vistos no projeto de restauro da "Capela Esquecida" no Arquivo da 9º SR/IPHAN, na pasta 505, Processo 1176 – T –85, 2/9 (1). Embora a pintura encontrada seja recente, acredita-se na hipótese de haver por debaixo dela pintura mais antiga, de meados do século XVIII, assim como é antiga a construção da capela, que teria sido a capela primitiva dos terceiros antes da construção do novo templo.

> [...] lastimável a perda do primeiro trabalho paulistano do padre pintor Jesuíno do Monte Carmelo no teto dessa igreja, executado em 1795. Não há descrições sobre o tema das pinturas que decoravam o teto, e com a demolição, em 1928, não se sabe o que foi feito dos painéis.
> Provavelmente, foram totalmente destruídos. Nenhuma atenção foi dada a esse tesouro artístico do nosso período colonial naquela ocasião (2010, p. 78)[24].

Durante os levantamentos sobre as pinturas do Convento foram encontrados inúmeros recortes de jornais e matérias que anunciavam o triste fim da histórica igreja. Eram lamentos comovidos e enternecidos pelo templo secular. Mas as picaretas desenfreadas e a marcha do progresso trouxeram abaixo parte da São Paulo de outrora, com as taipas ao chão se fora também o interesse em preservar na história a memória da dita igreja e, assim a maior parte do que havia fora perdido.

Foram preservados, do antigo convento, os setes altares laterais, após restauração foram realocados na nova igreja; aproveitados os dois púlpitos e as imagens de Nossa Senhora do Carmo, de são José, do Coração de Jesus, de Sant'Anna, santo Alberto, santa Therezinha e a do Christo Morto. A nova igreja conventual recebeu pintura do artista Tulio Mugnani.

Alguns documentos a respeito do convento de São Paulo foram encontrados, ainda nenhuma imagem das pinturas (exceto a do IPHAN), porém esquadrinhando livros salvaguardados no Arquivo da Província Carmelitana de Santo Elias, em Belo Horizonte (MG), há num documento algumas palavras que fazem referência a essas pinturas.

Embora não seja possível, a partir do documento, compreender a grandiosidade da obra, é admissível ser até o momento a única descrição pormenorizada a respeito da pintura. Nem mesmo nos acurados estudos de Andrade ou dos pesquisadores que o sucederam, encontra-se qualquer descrição sobre como seria esse trabalho.

É provável então, ser inédita a informação que agora é apresentada, a qual permite uma ínfima ideia do que fora a afamada (muito comentada obra desaparecida) e infeliz (por seu triste fim sem nenhum registro) obra de Jesuíno para a igreja conventual dos Carmelitas de São Paulo.

No *Livro Tombo do Convento, 1905*, na página 44, há uma descrição do interior da igreja conventual, conforme transcrição a seguir, especialmente pelo trecho que trata das pinturas, mas também de grande valor para outros campos artísticos, uma vez que o trecho exposto apresenta outras questões relevantes sobre o interior do templo.

---

[24] MURAYAMA, Eduardo Tsutomu. **Arte Sacra da Capela de Santa Teresa da Venerável Ordem Terceira do Carmo da cidade de São Paulo – SP.** Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2010.

> A Igreja do Convento do Carmo foi construída no anno de 1598 no estylo comum das antigas igrejas conventuais. A espessura de seus muros é de 1m. 50, é de uma só nave, tem de comprimento de porta até o arco da capella-mor 24.m. 800, de largura 80 cent., de altura até a simalha q. m. 70 cent., em que pega a abóboda, **que é toda repartida em painéis dos Santos de Nossa Ordem, estando no centro Nossa Senhora do S. Escapulário com S. Simão Stock, e emcima do coro alto S. Elias com S. Eliseu** (grifo nosso). A Capella Mor tem 11m. de comprimento, 6m 3 dc. De largura e 6 m. 60 c. de altura até a simalha de abobada, que é **de madeira, guarnecida de ouro com um painel**[25].
> No pavimento desta mesma capella mor está o altar-mor, que é de talha de altura q. m. 60 cent.
> No meio da tribuna, que é de talha, está a imagem de Maria Santíssima Nossa Senhora do Carmo, padroeira da Igreja e do Convento, entre as colunas as de Santo Elias e S. Eliseu. Na mesma capella conservaram-se os 40 assentos do coro dos frades, os quaes são uma bela recordação do tempo do florescimento do convento. O Cruzeiro tem duas capelas a da parte do evangelho se intitula do Nosso senhor morto, da parte da epistola está a capella do sagrado coração de Jesus. A nave da igreja tem 6 altares laterais. Na parte da epistola o primeiro altar é de santa Therezinha do Menino Jesus, o segundo de Santa Anna e o terceiro de Santo Angelo. Da parte do Evangelho, o primeiro altar é de S. José, o segundo de Santa Bárbara e o terceiro de São João Baptista. Estão dois púlpitos ao lado da mesa da comunhão, e dois na nave mais altos, também quatro confessionários estando na espessura do mura da igreja. A entrada do portal principal há uma abobada pintada, que serve de pavimento ao coro alto, que também tem 17 boas (cadeiras) assentos do bordo e um órgão.
> O grande sino na torre é do século atrasado, os outros são modernos. Desde 1920 foram executadas várias obras na igreja. A obra maior executou-se no anno 1926 com a reforma total de toda a igreja, recebendo o edifício deste modo um novo aspecto. (PROVÍNCIA, 331 Livro Tombo, p. 44, grifo nosso)[26].

A partir dos trechos grifados é possível concluir que a pintura do forro, ao que tudo indica, seja uma pintura em caixotões tal qual Jesuíno realizou no Recolhimento das Freiras de Santa Teresa, pois o documento é claro quando descreve que era toda repartida em painéis dos santos e ainda esclarece a cena principal, sendo esta a mais recorrente representação em forros de igrejas carmelitas no Brasil, santa Teresa entregando o escapulário a são Simão Stock.

Como indicado, os forros da igreja eram totalmente pintados, tal como os da Ordem Terceira, com pintura no forro da nave, capela-mor, coro e nártex. Embora não haja nenhuma imagem, é sabido agora, minimamente, o que foi representado pelo pintor, ao menos para a nave e o coro. Diante do exposto é possível imaginar o que tenha sido essa grande obra pictórica.

[25] O dito painel da capela-mor provavelmente se trata da imagem que há na 9º SR/IPHAN sob a legenda de pintura do forro da capela-mor.
[26] PROVÍNCIA. **331 Livro Tombo,** 1905. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

Quanto ao forro da capela-mor, o redator do livro informa que havia um painel pintado no forro abobadado. Mas quem redigiu o texto não transmitiu a descrição do que seria esse painel, o mesmo ocorre na área que ele nomeia como "entrada do portal principal" onde também havia um forro em abóbada com trabalho de pintura, mais uma vez ele não consentiu sequer imaginar o que havia aí pintado.

Para o forro da capela-mor é possível utilizar a imagem (Figura 17) existente nos documentos da 9º SR/IPHAN, trata-se de um painel central com diversas nuvens e quiçá Nossa Senhora do Carmo em meio às nuvens; porém a baixa qualidade da imagem, não permite afiançar com segurança o tema.

A julgar pela imagem existente, é aceita a hipótese de que também o forro da capela-mor fosse dividido em caixotões ou painéis, com figurações dos santos da Ordem, ou outras representações. Mas não há como afirmar nada, uma vez que até o momento não fora localizado nenhuma informação segura como a que se identificou para o forro da nave.

Isso posto, espera-se que seja possível vislumbrar um lampejo do que fora o templo e as obras pictóricas, de Jesuíno ou não, da primeira fase da pintura colonial em São Paulo na demolida igreja do Convento do Carmo.



Figura 17. Detalhe da pintura da capela-mor. Igreja (demolida) do antigo Convento de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP. Foto: IPHAN.

1.1.2 Segunda Fase: Transição – Convergência para a pintura ilusionista (XVIII).

A **segunda fase** da pintura barroca em São Paulo é equivalente à terceira fase do estilo nacional português na metrópole, que é o período de convergência com a pintura ilusionista, no qual o estilo nacional se vê em meio a outras formas e experimentações. Guardadas as proporções quanto à distância de datação do fenômeno entre as regiões, é possível inferir que o

mesmo processo tenha se dado no universo luso-brasileiro, pois na metrópole ocorre em 1710 e em São Paulo deve ter se dado por volta de 1750.

> [...] momento de declínio do brutesco como gênero pictórico autônomo, quando a introdução do gosto pelas decorações perspectivadas de arquitetura fingida [...] veio impor uma nova linguagem ornamental nos interiores setecentistas, na tradição romana-jesuítica do Padre Pozzo e de Gaulli. Os farfalhudos e floridos enrolamentos acânticos do *brutesco nacional*, dominante no reinado de D. Pedro II (1683-1706), são relegados de novo para uma nova dimensão espacial, restrita, subsidiária de um tipo-outro de composições que visam o efeito ilusionístico das coberturas rasgadas e dos efeitos tridimensionais (SERRÃO, 1997, p. 102).

Dentre as obras dessa fase somente há um exemplar paulista, a pintura do forro do vestíbulo da sacristia da **igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo** de Mogi das Cruzes[27]. O forro pintado por Lourenço da Costa de Macedo cerca de 1750 (PEREIRA, 2016)[28] foi a única obra completa que se salvou da ruína do primitivo templo.

A moldura que envolve toda a obra ainda está presa ao plano, o artista esboça um desejo de tridimensionalidade. Mas não há tridimensionalidade, tudo está condicionado a grandes volutas e uma espécie de moldura retilínea cercando todo o quadro central, as folhas acânticas se tornaram volumosas, quase uma talha fingida a enrolar-se nas molduras. Contudo é notória a dificuldade do artista em resolver as questões perspécticas, embora talvez nem almejasse esse aspecto, pois nos vasos inseridos nos cantos do forro o artista não soube como resolver a base curvilínea das peças ao aplicá-las na moldura retilínea.

> Talvez o autor não fosse interessado ou capaz de inventar uma quadratura ou mesmo não era esse o objetivo, ou a encomenda não passasse por aí. Aqui o santo é mais importante, por isso está ladeado por duas formas rigorosamente geométricas. No centro, com o santo, o livro está em perspectiva ou em posição oblíqua e também o pavimento apresenta ladrilhos quadriculados que caminham para o fundo ao encontro de uma balaustrada e uma espécie de altar. Alguma capacidade perspéctica existe e o autor reservou integralmente para o quadro central. (Informação verbal).[29]

Lourenço da Costa (Figura 18) inseriu em sua composição formas vegetalistas, com contributos originais como apontamentos naturalistas das aves, dos frutos e ramagens, vasos, cartelas e animais exóticos e a presença do quadro recolocado com a representação de *Nossa*

[27] No capítulo IV a obra é apresentada e analisada em seus pormenores.
[28] PEREIRA, Danielle Manoel dos Santos. Pintura setecentista na igreja da ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo em Mogi das Cruzes (SP-Brasil). **Caiana. Revista de História del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA).** Argentina, n. 8, 2016b.
[29] Entrevista com Magno Moraes Mello, em janeiro de 2017.



Figura 18. Lourenço da Costa de Macedo, ca. 1750. Forro do vestíbulo da sacristia. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. Foto: Elizabeth Kajiya.

Senhora do Carmo entregando o escapulário à são Simão Stock. Os tons já não são mais monocromáticos, apresentam variações, com tons terrosos, a palheta de cores pertence ao rococó, o que não se pode dizer que seja, estilisticamente, rococó. Ainda que o fundo não seja completamente preenchido por entrelaçamentos acânticos, a pintura também se insere no conceito do *horror vacui*, pois o artista procura preencher todos os espaços existentes em sua representação.

1.2 PINTURA ROCOCÓ (1786 – 1827)

Separar as pinturas do ciclo rococó em distintas categorias em São Paulo é tarefa arriscada, primeiramente porque inexistem as pinturas ilusionistas barrocas, como bem observou Percival Tirapeli "[...] em São Paulo não existem forros ilusionistas barrocos com tons tenebristas e figuras presas a um desenho arquitetônico submissas à matemática da quadratura" (2003, p. 64). Segundo porque ao basear-se na evolução das formas (pensando numa divisão didática) para separar as pinturas em tipologias, de falsas arquiteturas que

gradativamente cedem lugar ao quadro com visão central, as datas entram em conflito constante, não se sucedem linearmente.

Contudo, a história não é linear, há permanências e rupturas em todos os campos, portanto as pinturas não precisam estar separadas entre grupos lineares demonstrando que houve uma evolução das pinturas do rococó na antiga Capitania de São Paulo, mais uma vez as palavras de Vítor Serrão colocam um ponto final na questão ao refletir que "[...] quando é diferente o percurso, é diferente o tipo de recepção, é diferente a linguagem, é diferente a luz, em suma é diferente o espírito criador[...]" (SERRÃO, 2003, p. 280).

Portanto a análise das pinturas ilusionistas rococó em São Paulo será feita de forma diferente, não buscando um quadro evolutivo entre as pinturas ao passar de um grupo a outro, as obras serão apresentadas em dois ciclos distintos, pois cada agrupamento possui estrutura e características marcadamente distantes do que o antecede ou o sucede. Agrupadas por tipologias semelhantes e assim evolutivas dentro da estrutura do grupo a que pertencem.

Mateus Rosada (2016, p. 108)[30] aponta para um total de 14 (Figura 19) igrejas com pinturas de tipologia rococó e mais duas cujas pinturas foram destruídas, mas restaram os registros fotográficos. Entretanto na análise tipológica empreendida para as pinturas ilusionistas do ciclo rococó não serão incluídas as pinturas da igreja do Recolhimento das Freiras de Santa Teresa, bem como as pinturas do forro da sala lateral da igreja de Nossa Senhora do Carmo de Itu e a pintura do forro do vestíbulo da sacristia da igreja de Nossa Senhora do Carmo de Mogi das Cruzes, por pertencerem as pinturas característica que as filia ao estilo barroco, não rococó.

Além dessas pinturas, não serão discutidas as pinturas da igreja de Nossa Senhora do Carmo de Santos e as pinturas da Basílica Abacial de Nossa Senhora da Assunção - Mosteiro de São Bento em São Paulo, pois elas apresentam pintura em outros suportes, não são pinturas de forro. Sendo assim, o número de construções religiosas com forros pintados de características do ciclo rococó são ao todo 13 igrejas, totalizando 19 exemplares dessa tipologia.

Grande parte das pinturas ilusionistas de características rococó serão tratadas nos capítulos posteriores, por isso é desnecessário discutir questões de autoria, de restauros empreendidos, de datação, exceto quando for imperioso. Nos lugares devidos, todos os dados localizados e descobertos acerca de cada uma das pinturas ilusionistas, elencadas para a pesquisa, foram apresentados. Por hora cabe estabelecer as transformações, relações, permanências e rupturas entre as obras, encerrando com as pinturas ilusionistas do ciclo rococó o inventário dos forros coloniais pintados em São Paulo.

[30] ROSADA, Mateus. **Igrejas Paulistas da Colônia e do Império:** arquitetura e ornamentação. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2016.

IGREJAS QUE POSSUEM TRATAMENTO PICTÓRICO ROCOCÓ			
Igreja, município (construção)	**localização**	**Ano**	**Autor**
Igreja da Ordem Terceira do Carmo, São Paulo (1742)	painéis teto da sacristia e jazigo da Ordem (hoje biblioteca)	1786	José Patrício da Silva Manso
	forros da nave e capela-mor	1797	Jesuíno do Monte Carmelo
Igreja do Recolhimento de Santa Teresa, São Paulo (1685)	painéis do forro da capela-mor (hoje no corredor da Ordem Terceira do Carmo, São Paulo)	1796	Jesuíno do Monte Carmelo
Igreja da Ordem Terceira do Carmo, Santos (1752)	painéis dos retábulos laterais	1780	Jesuíno do Monte Carmelo
Igreja de Santo Antônio, São Paulo (1592)	forro da capela-mor	c.1780	s.i.
Igreja Conventual de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes (1753)	forro da capela-mor	1811	s.i.
Igreja da Ordem Terceira do Carmo, Mogi das Cruzes (1762)	forro do vestíbulo da sacristia	1751	(atribuído) Lourenço da Costa de Macedo (estilo joanino)
	forro da nave	1802	Manuel do Sacramento
	forro da capela-mor	1814	Antônio dos Santos
Igreja de Bom Jesus, Itu (1763)	forro do vestíbulo	c.1810	(provável) Jesuíno do Monte Carmelo
Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu (1770)	forro da capela-mor	1788	José Patrício da Silva Manso
	painéis da capela-mor	1788	Jesuíno do Monte Carmelo
	forro murário da capela-mor	1788	Mathias Teixeira da Silva
Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu (1776)	Forros murários (removidos), forros da capela-mor e nave e painéis do forro da sala do consistório	1794	Jesuíno do Monte Carmelo
Igreja de São Francisco, São Paulo (1642)	forro da nave	c.1790	s.i.
Igreja das Chagas do Seráfico Pai São Francisco, Ordem Terceira da Penitência, São Paulo (1783)	forros da nave e capela-mor e dois painéis grandes para a capela-mor	c.1791	José Patrício da Silva Manso
	2 quadros da capela-mor	c.1790	André Gonçalves
	6 quadros da capela de São Miguel	1768	(provável) João Pereira da Silva
	quadros do zimbório	1798	Manuel da Costa Vale
Basílica Abacial de Nossa Senhora da Assunção, Mosteiro de São Bento, São Paulo (1772 - demolida)	2 quadros da antiga capela-mor	c.1800	(provável) Manoel do Sacramento
Igreja de Santo Antônio Galvão, Mosteiro da Luz, São Paulo (1774)	forro do coro	1802	(provável) Inácio Joaquim Monteiro
Igreja Matriz de Nossa Senhora Aparecida, Aparecidinha, Sorocaba (1785)	forro (removido)	c.1810	(atribuído) Inácio Joaquim Monteiro
Igreja do Mosteiro de Nossa Senhora da Imaculada Conceição e Santa Clara, Sorocaba (c.1790)	forro da capela-mor (demolido)	c.1811	(atribuído) Inácio Joaquim Monteiro
Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, São Paulo (1810)	forro da capela-mor	1827	Manuel do Sacramento

Figura 19. Tabela das igrejas com pinturas no Estado de São Paulo. Fonte: Mateus Rosada.

1.2.1 Primeira Fase: Sem trama arquitetônica, fundos ocres (1780-1796)

A primeira obra que se aponta do primeiro ciclo rococó em São Paulo é a pintura do forro da **igreja de Santo Antonio,** na cidade de São Paulo, a obra é de 1780, enquanto data a reedificação do templo de 1747. Não há muitas informações a respeito da igreja, tampouco da pintura, a qual sofreu sucessivas repinturas e mesmo após restaurada não pode ser completamente reintegrada, como se pode notar no forro da capela-mor. A pintura fora localizada quando a igreja passava por seu último restauro no ano de 2005. Após ser também restaurada, o pouco que restou do forro ilusionista pode ser apreciado.

A pintura se filia a primeira fase por possuir tons ocres, embora apresente elementos arquitetônicos ou estruturantes como os balcões, nascentes no entablamento que preenchem todo o espaço lateral da pintura.

As manchas existentes mesmo após o restauro denunciam que havia uma pintura central (Figura 20) que era sustentada pelos enrolamentos que se desenvolvem nos balcões logo acima do entablamento. Os elementos concheados certamente se ligavam organicamente ao quadro central. Em gradações de azuis e vermelhos, as pinturas são graciosas, embora a volumetria das volutas se tenha perdido por conta dos danos sofridos.



Figura 20. Forro da capela mor e detalhe (esquerda) da pintura. Igreja de Santo Antônio, São Paulo, SP. Foto: Percival Tirapeli.

No ano de 1785, era contratado o mestre pintor José Patrício da Silva Manso para pintar o forro da sacristia e o forro da capela-mor da **igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo** em São Paulo. Contudo o forro da capela-mor fora substituído poucos anos depois. Restando da obra do ano de 1785, do pintor, o painel que ornamenta o forro da sacristia.

Atualmente a pintura não ocupa o centro do forro (Figura 21), por ter havido uma alteração da lateral da parede da igreja, contudo a pintura, restaurada no ano de 2006, e a preciosidade da paleta de cores rococós de José Patrício pôde ressurgir, dentre suas obras, sem dúvida a de tons mais caros às pinturas rococós. Com suavidade no emprego dos azuis e rosa, a cena apresenta *Maria Magdalena de Pazzi*, sendo coberta por um véu branco após elevar suas preces à Virgem.



Figura 21. José Patrício da Silva Manso. Detalhe do forro da sacristia. Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP. Foto: autora.

Pouco depois José Patrício da Silva Manso seria contratado para fazer a douração do retábulo e pintura do forro da capela-mor da **igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária** da cidade de Itu, contrato que havia sido feito com o pintor José Duarte do Rego, o qual fora preterido na indicação de José Patrício. Quanto a pintura, ficou estabelecido que o referido artista deveria pintar "a ólio e com suas melhores pinturas e no meio um painel do Mistério da Purificação" (CERQUEIRA, 2007, p. 21)[31].



Figura 22. José Patrício da Silva Manso. Detalhe do forro da capela-mor. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu, SP. Foto: autora.

[31] CERQUEIRA, Carlos Gutierrez. **José Patrício da Silva Manso (1740-1801):** um pintor colonial paulista restaurado. Projeto: Documentação de Bens Culturais e Monumentos Tombados. São Paulo: 9º SR/IPHAN, 2007.

A obra é marcadamente do estilo rococó, dos primeiros tempos (Figura 22), quando há uma trama arquitetônica que se liga ao quadro central. José Patrício inova na criação de "colunas" de enrolamentos para sustentar o quadro da visão, que recebeu uma cercadura ricamente ornamentada de concheados azuis e vermelhos, de onde pendem volumosos festões de flores, que reforçam a "ideia" de uma falsa arquitetura ao se desenvolverem no eixo central da pintura. Nos quatro cantos do forro pequenas visões do céu se abrem, aqui não emolduradas, a tonalidade ocre do forro se dissipa para que se possa ver por entre as nuvens os santos doutores da Igreja. Toda a cenografia é acompanhada da presença angélica. Enquanto os santos tiveram o gesto interrompido, a visão central é estática, não apresenta qualquer movimentação.

Há na matriz de Itu outras obras pictóricas, como as pinturas parietais pintadas na capela-mor por Mathias Teixeira da Silva e os grandes quadros pintados por Jesuíno do Monte Carmelo e José Patrício da Silva Manso que convivem harmoniosamente com as imitações de falsa azulejaria, as quais podem ser melhor compreendidas no capítulo II.

Por volta de 1793, não é possível precisar, o pintor Jesuíno Francisco de Paula Gusmão, ou popularmente conhecido como Jesuíno do Monte Carmelo, fora contratado para realizar pinturas na **igreja de Nossa Senhora do Carmo** de Itu. Pouco tempo depois de haver trabalhado na igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, junto ao seu compadre José Patrício da Silva Manso. Restam dois forros pintados (Figura 23) do referido artista, a mais importante obra é a pintura do forro da capela-mor. A pintura, ainda existente, no forro da nave traz a visão de santa Teresa, emoldurada por nuvens, não há elementos de arquitetura, tão somente a pequena visão ao centro, mas são poucas as pranchas com camada pictórica. Não se sabe o que pode ter ocorrido a essa obra, que dela tenha restado tão pouco.

A pintura do forro da capela-mor, atualmente, não incorpora elementos arquitetônicos fingidos, tampouco fantasiosos, a obra apresenta uma repintura homogênea no fundo, o qual se acredita deve encobrir volutas e plintos nos quais parece que os anjos deveriam estar assentes. Portanto sua análise é imprecisa. Diante do que se pode observar, é uma obra de composição bastante feliz, segundo Andrade (2012, p. 144)[32] denominou a pintura tem "um sabor alegremente festa de arraial".

Em lugar da tarja emoldurada tão usual nas pinturas rococó, Jesuíno reproduz diretamente uma visão do céu, no centro do qual figuram, cercados por raios luminosos e assentes em nuvens *Nossa Senhora em Glória, venerada pelos santos Elias e Eliseu e pelas santas Teresa d'Ávila e Maria Magdalena de Pazzi*. Os festões de flores lançados pelos anjos

[32] ANDRADE, Mário. **Padre Jesuíno do Monte Carmelo.** Estabelecimento do texto: Aline Nogueira Marques e Maria Silvia Ianni Barsalini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

formam uma espécie de moldura para a composição central, contudo mais afastado do quadro. Nascentes diretamente do entablamento autoridades religiosas foram posicionadas, sem a presença de balcões ou muro-parapeito ao redor do forro.

A ausência da tarja emoldurada é uma característica das obras de Jesuíno, após a pintura do forro da capela-mor da Carmo de Itu as demais obras passaram a ser estruturadas de modo muito semelhante, visões do céu emolduradas por nuvens.

Outra característica de obras desse período que se pode observar, entre 1793 a 1796, é a estruturação a partir de um modelo que substitui o muro-parapeito, muito usual em igrejas mineiras do ciclo rococó, por uma falsa talha que circunda todo o forro, estreita próximo ao entablamento as talhas se avolumam em formas concheadas e finamente recortadas próximas aos eixos longitudinais (paredes do altar-mor e arco cruzeiro).

Essa estrutura pode ser percebida nas pinturas (Figura 24) do forro da nave, coro e capela-mor da **igreja de Nossa Senhora do Carmo** de São Paulo, pintadas entre 1796-1797 por Jesuíno do Monte Carmelo, e no forro da capela-mor da **igreja da Ordem Terceira de São Francisco** de São Paulo, pintada por volta de 1796 por José Patrício da Silva Manso (Figura 25). Os esquadrões de santos e santas de Jesuíno, bem como os freis de José Patrício foram posicionados atrás dessa falsa talha que emoldura o forro, o cenário estava preparado para o milagre que os religiosos presenciaram, já que o céu se fazia presente. Mais uma vez a tarja emoldurada é substituída pela reprodução do céu diretamente no forro.

Jesuíno Francisco se utilizou de nuvens repletas de anjos para emoldurar suas representações (no forro da nave *A Virgem em Glória* e forro da capela-mor *Virgem Maria e são José entregando o colar de flores à santa Teresa)*, enquanto José Patrício parece não ter emoldurado sua obra (*são Francisco subindo aos céus num carro de fogo*), que por conta das camadas de repinturas não se pode afiançar que não haja nada a emoldurar o quadro.

Na igreja da Ordem Terceira de São Francisco há ainda outras pinturas no forro do templo, mas por não pertencerem ao ciclo rococó dos forros pintados em São Paulo não serão discutidas aqui, trata-se do medalhão pintado no forro da nave, obra de características diferentes do que se nota na capela-mor da mesma igreja, é pintura comprovadamente de fatura do ano de 1886 e as pinturas que ocupam o forro do zimbório, elaboradas nos idos de 1950.

Ainda na região de São Paulo, encontram-se as pinturas da **igreja de São Francisco de Assis**, contígua à igreja da Ordem Terceira e as pinturas do forro do coro do **Convento da Luz**. A primeira não será incluída na análise em virtude de sua datação, a pintura do forro da nave



Figura 23. Jesuíno do Monte Carmelo. (superior, da esquerda para direita) Detalhes: forro da capela-mor e forro da nave. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP. Foto: autora.

Figura 24. Jesuíno do Monte Carmelo. (inferior, da esquerda para direita) Detalhes: forro da nave e forro da capela-mor. Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP. Foto: autora.



Figura 25. José Patrício da Silva Manso. Forro da capela-mor. Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo, São Paulo, SP. Foto: autora.



Figura 26. Autoria desconhecida. Forro do coro. Igreja do Mosteiro da Luz, São Paulo, SP. Foto: Mateus Rosada.

data de 1880 (FIORAVANTI, 2007, p. 182)[33], quando a igreja foi completamente restaurada e algumas partes refeitas após um grande incêndio, portanto não pertence ao recorte da pesquisa que abrange as pinturas ilusionistas do período colonial e, aqui na análise de conjunto das obras escapa da tipologia das obras de caráter rococó, embora Rosada (2016, p. 119), em sua análise, a tenha incluído no rol de pinturas rococó, com data e autoria incertas.

Quanto a pintura do forro do coro da Luz (Figura 26), Maria Lúcia Bighetti Fioravanti (2007, p. 400) aponta o recorte entre 1802 a 1821 para sua fatura, cujo partido pictórico adotado a irmana da pintura do forro da nave da igreja dos franciscanos, embora seja anterior a essa. A obra *Procissão das Cruzes* se aproxima dos tons terrosos e ocres empregados por Jesuíno do Monte Carmelo e José Patrício da Silva Manso, mas com uma estrutura bastante simplificada, talvez por inabilidade do artista em envolver o forro numa talha magistral como se pode observar nas Terceiras Carmo e Franciscana. Aqui o pintor, desconhecido, liberto das estruturas rococó ou de elementos arquitetônicos representou no centro em meio às nuvens à *Coroação da Virgem* e acima do entablamento distribuiu passagens da vida de são Francisco.

Na cidade de Itu, encontra-se a última pintura do ciclo rococó pertencente ao primeiro grupo, cuja obra demonstra já haver o declínio das estruturas pensadas no modelo rococó. É a

[33] FIORAVANTI, Maria Lúcia Bighetti. **A pintura franciscana dos séculos XVIII e XIX na cidade de São Paulo:** fontes e mentalidade. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte). Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.



Figura 27. Jesuíno do Monte Carmelo (atribuída). Pintura do forro, cômodo lateral. Igreja do Bom Jesus, Itu, SP. Foto: autora.

pintura do forro de uma sala lateral da **igreja do Bom Jesus**, a obra foi recentemente atribuída à Jesuíno do Monte Carmelo pelo pesquisador Murayama (2016), o qual identificou semelhanças e traços jesuínicos na pintura (Figura 27). Mas diferentemente das demais obras do pintor a representação se concentrou no centro do forro, não há ramificações para as laterais da obra, embora não se saiba se esta obra tenha sido originariamente pintada para o espaço em que se encontra.

Jesuíno representou *Nossa Senhora da Conceição* emoldurada por nuvens, a face da Senhora remete diretamente às feições delicadas de Nossa Senhora do Carmo da igreja dos Terceiros em São Paulo, até mesmo a inclinação da cabeça de ambas as Nossas Senhoras é exatamente a mesma. Abaixo da representação principal o referido pintor representou a alegoria dos quatro continentes: Europa, Ásia, América e Ásia. Embora as nuvens nas quais estão inseridas as alegorias apresentem grosseira repintura, as faces das figuras não deixam margens à dúvida quanto a autoria.

1.2.2 Segunda Fase: com trama arquitetônica, tons alegres (1801 – 1827)

No segundo ciclo das pinturas rococó em São Paulo, encontra-se uma tipologia bastante diferente do que era empregado pelos pintores do primeiro período, embora de datação posterior as pinturas apresentam elementos que as filiam aos primeiros tempos das pinturas de gosto rococó com as perspectivas de falsa arquitetura a sustentarem a visão, numa rápida evolução

para a pintura que elimina gradativamente a trama arquitetônica em favor de um muro parapeito contínuo com tarja ao centro (PEREIRA, 2012).

Mas como dito, anteriormente, as pinturas ilusionistas do rococó em São Paulo evoluem em duas linhas distintas, não há a transição entre o conjunto das obras, elas se dividem e evoluem dentro de sua própria linhagem formal. Neste segundo grupo (século XIX) incluem-se cinco pinturas (quatro existentes e uma destruída, mas que se conhece por meio do registro fotográfico) distribuídas entre as cidades de Mogi das Cruzes, São Paulo e Sorocaba.

Em linhas gerais, o partido adotado difere do grupo anterior pelo esquema compositivo, especialmente, com medalhão ricamente emoldurado de rocalhas, formando no centro da abóbada uma espécie de baldaquino, sustentado por quatro possantes pilastras, sobre as quais repousam as laterais da moldura ou com a formação de muro-parapeito contínuo.

A **igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo** de Mogi das Cruzes é detentora de duas das obras mais expressivas das pinturas do ciclo rococó paulista. A pintura do forro da nave (Figura 28) e posteriormente a pintura do forro da capela-mor (Figura 29).

O pintor paulista Manuel do Sacramento[34] executou a obra ilusionista mais antiga, que ocupa toda a extensão do grande forro da nave nos idos de 1802, o qual segue de perto a tipologia dos forros de rococó, sua obra possui características muito próximas das pinturas do ciclo rococó mineiro, especialmente da região do meio norte de Minas Gerais (Diamantina e Serro), embora seja de origem paulista é possível que tenha tido contato com a pintura mineira, embora a datação das obras (paulistas e mineiras) seja muito próxima (PEREIRA, 2012).



Figura 28. Manuel do Sacramento. Forro da nave. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. Foto: Luciara Garcia Bruno.

Sobre a cimalha, um muro parapeito contínuo é interrompido por quatro possantes colunas que se ligam organicamente ao medalhão central, a cercadura do quadro nas laterais é formada por elementos conchoides

[34] Verificar o verbete Manuel do Sacramento no capítulo V. As pesquisas empreendidas sobre a trajetória pessoal e profissional do pintor Manuel do Sacramento reorientam tudo quanto fora dito a seu respeito, como dados de sua possível origem "mineira", sobre os trabalhos que executou, etc. A história do pintor é pela primeira vez escrita, com bases documentais coligida nos diversos arquivos consultados.

e nos eixos longitudinais arcos abatidos fecham a cercadura, nas galerias formadas pelas colunas os santos da Ordem foram inseridos atrás do muro parapeito. Nos quatro cantos assomam púlpitos deixados vazios, normalmente são ocupados pelos doutores da Igreja, assim como os balcões abaixo do arco pleno dos eixos longitudinais, onde estão depositados apenas vasos de flores.

Os anjos povoam somente o quadro central onde Manuel do Sacramento representou a *Transverberação de santa Teresa*. As cores empregadas na pintura distanciam esta obra das do primeiro partido, são cores mais leves e alegres, contrastando com o fundo claro do forro.

A composição do forro da capela-mor é mais simplificada, elaborada entre 1814-1815 pelo pintor Antônio dos Santos, praticamente desconhecido (PEREIRA, 2012). A pintura foi recoberta com tinta homogênea em nuances de amarelo e posteriormente de azul, deixando visível somente tarja ricamente emoldurada, que por sua fortuna de detalhes lembra um bordado, com reentrâncias e volutas, animada pelas nuances de vermelho e azul, no centro o pintor representou *Nossa Senhora do Carmo entregando o escapulário à são Simão Stock.*

Sobre a cimalha é possível perceber manchas com as silhuetas dos santos evangelistas, identificados pelos animais que os cercam. Após um extenso e minucioso levantamento empreendido no forro foi possível confirmar a existência dos Evangelistas ainda velados por camadas de tintas e o muro parapeito contínuo na extensão do forro[35]. Contudo, a obra carece de restauro urgente, pois as áreas onde estão os Evangelistas apresentam severas descamações e a camada pictórica pulverulenta.



Figura 29. Antônio dos Santos. Forro da capela-mor. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. Foto: Luciara Garcia Bruno.



Figura 30. Autoria desconhecida**.** Forro da capela-mor. Igreja da Ordem Primeira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. Foto: Luciara Garcia Bruno.

Na contígua **igreja de Nossa Senhora do Carmo** está a terceira pintura (Figura 30) que apresenta características tipológicas similares à suas congêneres, “mas a cercadura menos decorativa” como observou Tirapeli (2003, p. 66). Desconhecidas são a data e

[35] O levantamento fora feito na área em que se encontra São Marcos, facilmente identificado pelo leão assente ao seu lado.

a autoria da obra, a qual situamos no início do século XIX. O pintor representou somente uma tarja no centro da abóbada com a representação de *santo Elias*. Causa estranheza a falta de molduras, muro-parapeito ou qualquer elemento estruturante ao redor do forro. Contudo só é possível perceber a presença dessa peça, finamente entalhada, com folhas acânticas, volutas, rocalhas e cores que vibram pelo contraste com fundo claro do forro.

Dentre as pinturas do segundo partido do rococó paulista, há uma pintura que não existe mais, foi destruída. Contudo Rosada (2016)[36] localizou a imagem da pintura, a qual pode ser utilizada para análise da pintura (Figura 31), entretanto a imagem é em preto e branco, o que impede afiançar que tenha recebido as mesmas nuances e colorido da palheta que impregnou as obras mogianas.



Figura 31. Inácio Joaquim Monteiro (atribuída). Forro da capela-mor. Igreja do Mosteiro de Santa clara (demolido), Sorocaba, SP. Foto: Mateus Rosada.

Com estrutura semelhante ao forro da capela-mor da igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Mogi das Cruzes, a pintura que pertencia ao forro da capela-mor do **Mosteiro de Santa Clara** em Sorocaba era do século XIX, atribuída ao pintor Inácio Joaquim Monteiro (ROSADA, 2016, p. 120), teve o forro demolido, não se salvaguardando nem mesmo a obra pictórica.

O forro era estruturado com cercadura contínua com os mesmo elementos que podem ser observados na tarja do forro da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Carmo de Mogi,

[36] Rosada (2016) filia esta pintura aos pintores do "Grupo de José Patrício da Silva Manso", dentre eles Inácio Joaquim Monteiro, de acordo com o pesquisador a moldura que circunda o forro possui relação com a obra de José Patrício da Silva Manso na igreja da Ordem Terceira de São Francisco de São Paulo. Entretanto a análise, aqui, elaborada notou uma maior aproximação com a cercadura da obra do forro da igreja de Nossa Senhora do Carmo de Mogi das Cruzes, os elementos de talha fingida se relacionam, especialmente pela espessura das talhas, mas tanto numa análise quanto na outra nada se poderá afiançar, pela qualidade da imagem existente e pela inexistência da obra em si.



Figura 32. Manuel do Sacramento (atribuída). Forro da capela-mor. Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, São Paulo, SP. Foto: autora.

uma falsa talha, com elementos de rocalha, da espessa moldura pendiam festões, nos eixos latitudinais duas figuras religiosas em gestos movimentados foram representados e ao centro o pintor eliminou a moldura do quadro central, reproduzindo o céu diretamente no forro, onde sob compactas nuvens povoadas de anjos está sentada *a Virgem do Rosário.*

A última obra aqui inventariada é o forro da capela-mor da **igreja de Nossa Senhora da Boa Morte** de São Paulo, a pintura (Figura 32) estava desaparecida desde 1970 e foi redescoberta durante o restauro da igreja finalizado no ano de 2009. A pintura tem sido frequentemente atribuída à Manuel do Sacramento (SALOMÃO, 2016; ROSADA, 2016), contudo não há comprovação documental que Manuel do Sacramento tenha efetivamente realizado a pintura, estava o artista trabalhando para a igreja nos idos de 1827, entretanto nos livros de Termos da Irmandade, ainda existente, não há menção à pintura do forro da capela-mor, tampouco especificação dos trabalhos que Manuel do Sacramento estivesse realizando. As atribuições se dão pela coleta do nome do pintor no livro referido[37].

As cores de fundo da composição a aproximam das obras do primeiro grupo do ciclo rococó paulista, entretanto sua datação é posterior àquelas. Contudo, não há segurança na datação afiançada à pintura. Sendo a obra de Manuel do Sacramento, causa inquietação a inexistência de elementos arquitetônicos na estrutura da obra, que é de partido bastante simplificado, nem mesmo um muro-parapeito emoldura o forro. A cena central se avoluma pelas tábuas e ocupa a quase totalidade da extensão do forro, em cuja cercadura de nuvens foi reproduzida a visão da *Coroação da Virgem.*

Diante das inquietações acerca da atribuição, restava empreender uma análise estilística entre as pinturas, comprovadamente do artista e atribuída a ele e, por não ser uma das obras elencadas para a pesquisa que desenvolvia uma análise mais acurada, demandaria tempo especialmente pela situação delicada deflagrada durante o restauro.

[37] No capítulo V – Dicionário de Pintores, verbete Manuel do Sacramento estão as referências do lançamento que contém o nome de Manuel do Sacramento no Livro de Receitas e Despesas da irmandade, bem como todas as considerações feitas acerca da atribuição.

> [...] estava escondido, encoberto por grossas camadas de tinta e só foi revelado quando os restauradores começaram o trabalho de prospecção. À medida que a tinta acinzentada ia sendo removida, surgiam os traços de uma representação da cena da Coroação da Virgem, uma pintura que despertou o interesse por sua qualidade pictórica e também pela maneira como representava a Assunção de Maria.
> Retirado na década de 1970, o forro estava depositado no coro. Suas pranchas estavam desmontadas, algumas delas apodrecidas, outras rachadas ao meio. [...] o mais surpreendente foi descobrir que ao conjunto **faltavam justamente as tábuas que representariam partes da face de Jesus, a totalidade da face de Nossa Senhora e parte da de Deus**. A proposta da reinstalação do forro em seu lugar de origem foi aprovada junto aos órgãos de preservação e, a partir daí, uma equipe de 12 restauradores começou os estudos de recomposição do desenho (MAGALDI, 2009, p. 73, grifo nosso).[38]

A falta das faces nos personagens principais, como se pode observar no trecho grifado, dificulta qualquer atribuição. Embora não tenha sido elaborada uma análise criteriosa entre as pinturas, convém salientar um elemento muito característico na obra de Manuel do Sacramento[39] e que se repete no forro da Boa Morte, os anjos de Manuel do Sacramento sorriem (Figuras 33 e 34), ao sorrir deixam entrever dois dentinhos (incisivos centrais do arco superior). Existem outras semelhanças entre as obras, mas dentre todas, esse é o traço mais peculiar repetido e esse predicado só foi observado em ambas as pinturas, até o momento, não fora constatado em nenhuma outra pintura paulista.

É importante salientar que existem diversas outras obras pictóricas na geografia paulista, ou da antiga Capitania de São Paulo, são quadros, painéis, pinturas parietais entre outras também remanescentes do período colonial que merecem ser analisadas, pesquisadas suas autorias, datação, enfim, para proceder à um inventário e catalogação das obras, evitando que pinturas como do forro do Mosteiro de Santa Clara em Sorocaba ou da antiga igreja de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo sejam destruídas quando nosso patrimônio colonial é apagado.





Figura 33. Manuel do Sacramento. (direita) Detalhe: face do anjo da pintura do forro da nave. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. Foto: autora.

Figura 34. Manuel do Sacramento (atribuída). (esquerda) Detalhe: face do anjo da pintura do forro da capela-mor. Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, São Paulo, SP. Foto: autora.

[38] MAGALDI, Cassia Regina Carvalho de et. al. **Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte.** São Paulo: Formarte, 2009.
[39] A observação contínua da pintura ao longo de sete anos permitiu identificar alguns elementos pessoais do artista.



CAPÍTULO II

SÃO PAULO

Na antiga Vila de São Paulo inúmeras foram as igrejas que ostentaram, em seus forros, belíssimas obras pictóricas, infelizmente poucas pinturas chegaram aos dias atuais.

Dentre as igrejas que ainda possuem riquíssimos trabalhos de pintura, duas compõem o presente estudo, a igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo com pinturas no forro da sacristia, da nave, do coro, da capela-mor, da biblioteca e grandes painéis pintados, situados, atualmente, no corredor de acesso lateral da igreja – oriundos do antigo Mosteiro de Santa Teresa – e a igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo[1] com pinturas no forro da capela-mor, forro da nave e inúmeros painéis que adornam as paredes da capela-mor, do transepto e do nártex.

Cabe mencionar as igrejas com forros pintados, ainda existentes, as quais por diversos motivos não fazem parte do estudo[2]. São elas, na cidade de São Paulo, igreja da Ordem Primeira de São Francisco (igreja de São Francisco de Assis), igreja do Convento da Luz, igreja de Nossa Senhora da Boa Morte e igreja do Mosteiro dos Beneditinos. Além dessas, há outras igrejas com os mais diversos tipos de pinturas.

As igrejas terceiras do Carmo e de São Francisco foram analisadas por outros pesquisadores com diversas finalidades, desde os aspectos religiosos à arte sacra, incluindo as pinturas que serão tratadas no presente capítulo. Contudo, deve-se salientar que mesmo diante

[1] Segundo o irmão terceiro Edmilson Soares dos Anjos esse é o nome oficial, enquanto o nome da igreja é: igreja das Chagas do Seráfico Pai São Francisco. Deste modo, é possível localizar pesquisas acerca de seu patrimônio tanto com o nome oficial como com o nome da igreja, estando ambas as designações corretas.

[2] Por diversos motivos não foi possível incluir todas as igrejas mencionadas, dentre eles, destaca-se primeiramente a falta de tempo hábil para incluir todas as igrejas do Estado de São Paulo que possuem pintura colonial, pois o estudo prima pela busca documental, em fontes primárias, com a inclusão de um número maior de igrejas o que demandaria muito mais tempo de pesquisa em arquivos privados, públicos, cartórios e todo e qualquer outro tipo de instituição que possua a salvaguarda dos documentos. Segundo porque muitas dessas obras estão descaracterizadas, seja por ações de restauro de má qualidade ou pelo estado de conservação das obras, ou ambos. Sendo assim, buscar a autoria e informações acerca de tais obras sem documentos e sem poder utilizar a obra em si para comparações estilísticas esvaziaria de sentido a essência do objetivo.

de criteriosa bibliografia disponível, faz-se necessário que algumas questões sejam revisadas, especialmente, no que concerne aos forros pintados.

Um dos aspectos mais dúbios, embora tenha sido debatido e revisto, é a questão da autoria de tais trabalhos pictóricos, pois os lançamentos nos livros das irmandades sobre as pinturas não são claros, tampouco específicos, ao contrário dos pagamentos que se vê nos livros dos terceiros do Carmo de Mogi das Cruzes, por exemplo, que especificam a natureza do pagamento, diferente da igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de são Paulo, onde os diversos pagamentos feitos ao pintor José Patrício da Silva Manso não especificam o que estava sendo pintado ou o que seria feito, são lançamentos lacônicos.

Outro aspecto que suscita imprecisões é a quantidade de artífices e pintores que desenvolveram trabalhos para as Ordens Terceiras. É sabido que pintores de relevo circularam na cidade de São Paulo no período colonial, como José Patrício da Silva Manso e Jesuíno do Monte Carmelo, sobre os quais, após os levantamentos empreendidos, apurou-se que diversos outros pintores trabalharam para as mesmas irmandades, o que evidencia a grande circulação de pintores em São Paulo, todavia dificulta, em certa medida, a atribuição ou confirmação autoral de algumas das obras analisadas.

As irmandades e fraternidades religiosas são oriundas dos primeiros lampejos religiosos em São Paulo, foram elas que introduziram os elementos artísticos na antiga São Paulo de Piratininga, logo após o estabelecimento dos Jesuítas que aí fundaram o primeiro colégio e igreja. Uma formação triangular congregava as principais igrejas da São Paulo de outrora, formada por Carmo, São Francisco e Beneditinos. Dentre as ordens religiosas, os carmelitas foram os segundos a fundar seu convento, após os jesuítas, e os franciscanos um pouco depois, no ano de 1639.

Além das ordens conventuais, tanto Carmo como São Francisco tinham suas ordens terceiras, onde estão situadas as pinturas objeto deste estudo. No caso da Carmo, atualmente só resta do período colonial a igreja da Ordem Terceira, contígua à igreja da Ordem Primeira[3]. No século XX a igreja da Ordem Primeira (conventual) fora demolida para abrigar órgãos de utilidade pública, restando somente no terreno a igreja da Ordem Terceira. Quanto aos franciscanos, ainda vemos ambas as igrejas lado a lado no atual Largo São Francisco.

[3] A igreja da Ordem Primeira do Carmo oriunda do período colonial foi demolida em 1928 e a nova igreja conventual foi construída na rua Martiniano de Carvalho, a qual foi concluída no ano de 1930. Alguns elementos artísticos da antiga igreja foram transferidos para a nova edificação. As igrejas do Carmo de São Paulo também compartilhavam de uma fachada contígua, unidas por uma torre sineira, tal como as igrejas do Carmo de Mogi das Cruzes que mantêm essa tipologia até os dias atuais. Após a demolição da igreja conventual algumas reestruturações foram necessárias na igreja dos terceiros, inclusive a fim de reforçar a estrutura do templo, abalada pela derrubada do edifício contíguo.

A restauração da Capitania de São Paulo ocorre com o governo de Morgado de Mateus (BELLOTTO, 2010)[4], durante seu governo e consequentemente as medidas adotadas por ele foram as bases para alavancar a mudança econômica em São Paulo. Devido à grande circulação de pessoas em virtude das bandeiras que iam aos sertões a arquitetura e as artes, de um modo geral, não haviam alcançado grande desenvolvimento. Contudo, as estratégias planejadas e a restauração implementada, por Morgado de Mateus refletiram na cultura da sociedade paulista, e os reflexos de tais transformações, foram perceptíveis no campo artístico, inclusive no maior espetáculo barroco: a ópera.

Embora as transformações tenham sido grandiosas no aspecto econômico Eduardo Etzel (1974 p. 132)[5]) ainda assinala uma modéstia no tocante à arte, segundo o qual se devia,

> [...] as privações pelas quais os paulistas haviam passado nos dois séculos anteriores mantiveram-nos dentro da realidade, imunes à fantasia onipotente do ambiente das minas. [...] Euforia e onipotência levam aos arroubos e ao esbanjamento, parcimônia fria e calculada leva à previdência nos gastos. E foi com prudência que se gastou em nossas construções religiosas barrocas.

Tal juízo esclarece muito sobre o reduzido número de construções barrocas quando comparamos São Paulo às Minas Gerais. Reorienta o olhar para um barroco mais interiorizado, nem sempre destituído de ostentação, mas íntegro e detentor de beleza significativos.

A arquitetura religiosa que especialmente interessa teve grande efervescência, pois era o elemento aglutinador da vida social, o local de reunião e o encontro da sociedade da época, algo que ia além do fator religioso, o "pertencimento" a uma determinada irmandade religiosa era fator gerador de "status" ou ascensão na escala hierárquica social.

No campo artístico, a arquitetura ganhou desmesurada atenção por parte de artistas e artífices, que se desdobraram em múltiplas encomendas, mas ainda assim a arquitetura desses templos é de fatura bastante singela (estilo chã), enquanto o interior dessas construções abriga um verdadeiro receptáculo de joias e belezas.

Etzel (1974) estabelece uma linha de evolução do barroco paulista. De acordo com tal pensamento, as igrejas dos terceiros do Carmo e de São Francisco estão enquadradas na chamada quarta fase, que é a estagnação do ouro e, consequentemente, o retorno dos homens que foram aos sertões à caça de ouro e apresamento de indígenas, os quais retornam às suas

---

[4] BELLOTTO, Heloísa Liberalli. Razões de Estado: a extinção e os primórdios da restauração da capitania de São Paulo (1748-1775). In: ODALIA, Nilo; CALDEIRA, João Ricardo de Castro (Orgs.). **História do estado de São Paulo:** a formação da unidade paulista. 1 ed. São Paulo: Editora UNESP; Imprensa Oficial; Arquivo do Estado de São Paulo, v.1, 2010.

[5] ETZEL, Eduardo. **O Barroco no Brasil:** psicologia – remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. 2 ed. São Paulo: Melhoramentos; USP, 1974.

terras com o desejo de ornamentar e embelezar os templos religiosos de suas localidades, cuja datação próxima se identifica no último quartel do século XVIII e nos anos iniciais do século XIX.

Com esse espírito de renovação decorativa, os templos são embelezados e enriquecidos internamente, pinturas são feitas e refeitas, foi o auge da febre decorativa dos templos. Tal intento legaria aos fiéis e ao atento observador maravilhosas pinturas, as quais são doravante analisadas.

2.1 IGREJA DA VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE NOSSA SENHORA DO CARMO

A igreja da Ordem Terceira do Carmo conta com inúmeras pesquisas[6] acerca de seu patrimônio e sobre os tesouros que o templo abriga, ainda assim, optou-se por incluí-la na pesquisa em razão da grandiosidade e importância dos forros pintados que resistem à toda sorte de acontecimentos, em especial pelos pintores que executaram as obras.

Os documentos no arquivo da fraternidade foram consultados para corroborar dados existentes e quiçá algo que tenha escapado a atentos e hábeis pesquisadores. Contudo é possível que análises das pinturas sejam feitas em seus pormenores, iconografia e hagiografia das representações, sem necessariamente recorrer às fontes primárias, a partir de literaturas existentes e fontes secundárias, compreende-se a constituição da igreja.

São inúmeras as literaturas que versam sobre tal patrimônio, além dos primeiros levantamentos feitos na década de 40 por Mário de Andrade em trabalho junto ao IPHAN, é possível encontrar atualmente pesquisas acuradas elaboradas pelo historiador do mesmo órgão e por pesquisador externo[7]. Tais pesquisas se basearam nos documentos do arquivo da Ordem,

[6] Dentre as pesquisas que tratam da igreja e dos elementos artísticos algumas obras são referenciais, já mensuradas, como o estudo de Mário de Andrade sobre a obra de Jesuíno do Monte Carmelo *Padre Jesuíno do Monte Carmelo* (1963); do prior da Ordem, Dr. Raul Leme Monteiro, que escreve sobre a irmandade em geral *Carmo: patrimônio da história, arte e fé* (1978); Eduardo Etzel *O barroco no Brasil* (1974); dentre pesquisas mais recentes cita-se o trabalho do historiador Carlos Gutierrez Cerqueira, com diversos artigos sobre as pinturas disponíveis em https://sites.google.com/site/resgatehistoriaearte/ e alguns deles agrupados em seu livro (2016); Eduardo Tsutomu Murayama em *Arte Sacra da Capela de Santa Teresa da Venerável Ordem Terceira do Carmo da Cidade de São Paulo – SP* (2010). Todos os trabalhos, citados, possuem as referências completas na bibliografia.

[7] Dos pesquisadores externos (não irmãos terceiros) que seguramente tiveram acesso ao Arquivo dos Terceiros do Carmo de São Paulo foram identificados somente três nomes: Mário de Andrade (século XX, década de 40, na realidade seu assistente foi quem consultou os documentos: José Bento Faria Ferraz), Maria Lucília Viveiros Araújo (1997) e Carlos Gutierrez Cerqueira (atual historiador da 9ºSR/IPHAN em 2008).

o qual possui acesso restrito, e somente dois pesquisadores tiveram acesso aos preciosos papéis da irmandade nos últimos anos[8].

Dos artífices envolvidos na ornamentação da Ordem Terceira, não restam muitas lacunas há serem preenchidas como em outras igrejas, a exemplo a Ordem Terceira do Carmo de Mogi das Cruzes, pois seu patrimônio artístico vem sendo largamente estudado por décadas. No curso dos anos, as pesquisas têm legitimado algumas assertivas e refutado tantas outras, essencialmente fundamentados na documentação do arquivo da dita Ordem.

Porém os documentos "falam" e quando "indagados", "respondem" ao interlocutor aquilo que ele busca, isso posto, cabe dizer que cada pesquisador ou historiador utiliza-se de meios diferentes de ler os documentos, avalia aquilo que juga pertinente em determinado momento, porque diferentes também são as perguntas que se espera responder (BLOCH, 2002)[9].

Logo, a consulta aos documentos e livros dos monumentos nunca deve ser dispensada, ainda que já tenha sido feita por pesquisador anterior, pois algo que não era buscado por um, pode ser encontrado e essencial para o outro.

Antes de iniciar a análise das obras pictóricas, cabe fazer uma incursão pela histórica igreja dos terceiros do Carmo para melhor apreender a ornamentação em consonância com os trabalhos de pintura que a vista alcança quando o pensamento se eleva aos céus, assim as cores e a pictórica dos grandes mestres coloniais restauradas e preservadas encantam o observador e servem como orientação ao fiel.

A construção da primitiva Capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo data do ano de 1648, foi assentada ao lado da antiga igreja Conventual do Carmo (demolida), na ladeira do Carmo. Entre os anos de 1747 a 1758, estavam concluídas as obras de construção definitiva da capela, embora com o correr dos anos muitas transformações sofreram as taipas originais. O século XIX foi o período de maiores transformações arquitetônicas, como se poderá acompanhar a seguir.

Dentre as mudanças se pode citar o ano de 1900 a inclusão da torre sineira (projeto de Ramos de Azevedo); em 1906 perda da galilé de arcos de pedra; 1911 desapropriação da faixa lateral direita da construção e consequente deslocamento e redução da sacristia; 1920 reforma de Ricardo Severo (acréscimo dos arcos segmentadores do forro da nave); 1928 demolição do convento e da igreja conventual; 1958 contenção lateral (abalos na estrutura da igreja quando iniciou a construção do prédio da Secretaria da Fazenda); 1959/60 reforma do prof. Edson

[8] Carlos Gutierrez Cerqueira e a autora do presente estudo.
[9] BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício do historiador.** São Paulo: Zahar, 2002.

Motta; 1975 demolição do colégio do Carmo; 1996 processo de tombamento; 2006/2007 restauro do painel da sacristia; 2009 restauro das pinturas da nave, coro, capela-mor e retirada dos arcos segmentadores da nave.

Ao cruzar o portão que dá acesso a escadaria da igreja se vislumbra a galilé cerrada por grades de ferro, mantendo em segurança o eixo central do frontispício da Capela de Santa Teresa, de fatura elaborada, seccionada em três tramos, cuja lateral esquerda dá acesso ao corredor da sacristia, o espaço central corresponde à nave e na lateral direita está inserida a torre sineira. Quanto ao corpo central, na concepção original do final do século XVIII, o acesso à capela deveria ser feito através de uma galilé, que no século XX fora fechada e reaberta nos anos de 1980, preservando-se assim a configuração original setecentista. A galilé é de cantaria formada por três arcos plenos e sobre a cimalha há três janelas.

Ao atravessar a galilé e a porta, chega-se diretamente à nave única da capela, sem nenhuma interrupção (não há para-vento), o que contribui para o maravilhamento face a todas as riquezas barrocas contidas no templo dos terceiros. São seis os altares laterais, divididos em três do lado do evangelho (lado esquerdo, da nave em direção ao presbitério): altar do Senhor da Pedra fria ou Jesus coroado de espinhos, Ecce Homo e Cristo carregando a cruz e três do lado da epístola (lado direito, da nave em direção ao presbitério): altar do Senhor da coluna, Jesus na prisão e Cristo no horto.

Entre os altares laterais, foram inseridas pequenas mísulas com as imagens do Sagrado Coração de Jesus, santo Antônio, são Vicente de Paulo, são José, são Judas Tadeu, santa Teresinha do Menino Jesus, Nossa Senhora Aparecida, são João Evangelista e Nossa Senhora das Dores, os últimos no altar do Crucificado. Sob o sacrário, atrás da mesa do altar, uma imagem do Cristo Jacente, escultura em madeira policromada do século XVIII.

O arco-cruzeiro acompanha o formato do forro da nave e da capela-mor em abóbada de berço. A igreja possui dois púlpitos, um de cada lado da nave, seis tribunas distribuídas ao longo da nave (três de cada lado) e mais seis tribunas na capela-mor (também distribuídas em três de cada lado) totalizando doze tribunas. Na nave as tribunas unem-se aos altares laterais, todas as peças foram entalhadas no século XVIII.

Na capela-mor o retábulo acompanha o formato do forro, em abóbada de berço, em cuja obra preciosa de talha repousa a imagem de Nossa Senhora do Carmo, santa Teresa e santo Elias nos nichos dos intercolúnios e o Senhor Jacente na base do altar. Ao olhar da capela-mor em direção à porta de entrada, vê-se o coro da igreja no qual está situado um órgão de meados do século XX. A balaustrada do coro foi entalhada por volta do século XVIII e o forro foi magistralmente pintado com as tintas de Jesuíno do Monte Carmelo. Abaixo do coro, sob as

portas, foram instaladas as sanefas que faziam parte do antigo para-vento. No nártex, encontra-se a imagem do Crucificado, na parede do lado esquerdo da entrada da nave[10].

Após a sucinta descrição interna da capela, somos obrigados a direcionar o olhar para o alto e buscar as importantes pinturas existentes[11] e preservadas de Jesuíno do Monte Carmelo, José Patrício da Silva Manso (na sacristia) e outros, que agora se revelam em sua plenitude ao espectador, após terem sido integralmente restauradas[12].

2.1.1 Pintura - Painel do forro da sacristia

Nos lançamentos referentes aos anos de 1785 a 1786 figura o nome do pintor José Patrício da Silva Manso[13] recebendo por pinturas que fez no forro da capela-mor e no forro da sacristia. Das pinturas feitas pelo artista na ocasião do dito lançamento, sabemos que a pintura que está, ainda hoje, na sacristia originou-se a partir do pincel do mestre-pintor. Quanto à pintura do forro da capela-mor, mencionada antes, fora depois refeita por Jesuíno do Monte Carmelo. Quando as obras pictóricas foram restauradas, a pintura do forro da capela-mor, que fora conservada, foi a de Jesuíno do Monte Carmelo, não a de José Patrício da Silva Manso.

A tradição oral atribuía a obra do forro da sacristia à Jesuíno do Monte Carmelo. Contudo, os documentos comprovam ser obra de José Patrício da Silva Manso (ANDRADE, 1963, p. 158), conforme a transcrição da despesa lançada à José Patrício,

> Dado a José Patrício da Silva Manso do que se lhe devia das pinturas que fez no teto da capela-mor o painel, e outro na sacristia – 14$760. (VOTC, Livro 16, p. 4)[14].

A autoria da pintura do forro da sacristia é indiscutivelmente de José Patrício da Silva Manso, conforme se comprova na documentação da Ordem do Carmo. Tais documentos

[10] Para a descrição completa da arquitetura e ornamentação da capela de Santa Teresa da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo ver: MURAYAMA, 2010, p. 125-148.
[11] Todos os forros pintados da capela dos terceiros foram analisados, entretanto há ainda outros trabalhos de pintura na igreja que não foram incluídos no presente capítulo por não serem pinturas situadas nos forros da dita Capela, serão tratadas no apêndice do presente volume, onde serão arroladas todas as demais pinturas coloniais pertencentes aos terceiros, a exemplo, os quadros que podem ter pertencido ao Recolhimento das Freiras de Santa Teresa.
[12] A pintura do forro da biblioteca não foi restaurada quando ocorreu o restauro das demais entre 2006 a 2011.
[13] Sobre a vida e a obra de José Patrício da Silva Manso, bem como dos demais pintores, douradores e estofadores mensurados no decorrer do trabalho consultar o capítulo V – Dicionário de pintores.
[14] VOTC. **Livro 16 Receitas e despesas**, 1785 a 1841.

tornaram-se conhecidos e foram divulgados na publicação da obra póstuma de Mário de Andrade[15].

Era usual ao período a realização dos contratos de serviços, especificando o valor, o prazo para execução, início e término da obra arrematada e ainda como deveria ser realizado, um programa determinado e previamente escolhido pelo contratante, contudo o contrato da obra nunca foi localizado.

A análise da pintura do forro da sacristia (Figura 35) constitui-se na apreciação da única obra pictórica sobrevivente do artista José Patrício da Silva Manso na Capela dos Terceiros do Carmo. Elaborada em meados de 1785 pelo referido pintor a obra sofreu intervenção no ano de 1887, quando foi "restaurada" pelo pintor e dourador José Augusto da Silva Ferreira. A intervenção realizada pelo artista com o intuito de proteger a obra, ao que tudo indica, foi bastante danosa, pois foram aplicadas duas camadas de óleo e uma de verniz[16] no painel, com a oxidação do material utilizado as cores da pintura tornaram-se demasiadamente escuras.



Figura 35. José Patrício da Silva Manso. Forro da sacristia. Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP. Foto: autora.

[15] Embora a autoria da pintura seja reconhecida, por ser uma pintura de forro do período colonial realizada por um dos pintores que formam a dinâmica de circulação dos pintores em São Paulo julgou-se coerente com a essência do estudo a abordagem e inclusão da obra, bem como das demais obras da Terceira Carmelita.

[16] VOTC. **Livro 19 Receitas e despesas**, 1864 a 1898, p. 337; **Livro 7 Actas**, 1878 a 1887, p. 189-193. Além da pintura no forro da sacristia o pintor realizou outro trabalho de pintura. Cerqueira (2016, p. 118) alcançou que o restauro havia sido realizado em 1887, porém com dados muito lacônicos, sem informações de quem havia realizado e exatamente o que o pintor-restaurador fez para os terceiros, "em agosto de 1887, verifica-se uma outra intervenção, que todavia foi registrada meio que telegraficamente: *Pintura do tecto da Sachristia – com 2 mãos de óleo, e uma de verniz – no painel do mesmo tecto* (é a obra de José Patrício da Silva Manso recebendo uma primeira "proteção" de óleo e verniz; ao que parece um tanto exagerada, pois que, com o decorrer do tempo, escureceu de tal forma que hoje está por merecer uma cuidadosa limpeza para voltar a ser apreciada), e ainda uma não muito definida *reparação da pintura do Altar* que, ao que parece, se limitou à mesa ou, talvez, ao referido retábulo" (*Ibid.*, 2016, p. 118). Contudo o documento sobre a intervenção fora localizado e hoje se sabe que além da pintura do forro da sacristia José Augusto da Silva Ferreira fez a limpeza e douração do retábulo da sacristia, pintura no fundo do mesmo, é minucioso o documento que trata de todo o restauro que fora realizado na sacristia. CERQUEIRA, Carlos Gutierrez. **Resgate:** história e arte. São Paulo: [s.n.], 2016c.

Em abril de 1909 na reunião da mesa, os irmãos pontuam que fora feita a pintura das paredes e do forro da sacristia, porém não há nenhuma menção que tenha havido qualquer manutenção no painel pintado por José Patrício, é possível que um pouco mais de verniz tenha sido aplicado, contudo os dados a respeito da execução do serviço de pintura são muito superficiais, sequer explicitam o nome do pintor que realizou os serviços[17].

A pintura do forro/painel da sacristia representa *santa Maria Magdalena de Pazzi*[18], restaurada no ano de 2006, encontra-se deslocada lateralmente por conta das modificações estruturais pelas quais passou a edificação nas transformações urbanas, já mencionadas, do início do século XX. O painel fora pintado inicialmente para ocupar o centro do forro, e tinha ao seu redor caixotões retangulares monocromáticos, mas

> [...] A movimentação das pranchas do teto em função das reformas, na própria sacristia, no entorno e devido à acomodação da edificação no terreno ao longo do tempo, rasgou a tela em várias partes. As goteiras também causaram estragos, assim como os tampões e remendos mal disfarçados, deixando a obra num estado lastimável (MURAYAMA, 2010, p. 168).

Após o restauro empreendido em todas as pinturas no alvorecer do século XXI, é possível ver a obra da sacristia ressurgir por entre as grossas camadas de verniz e apreciar a beleza de suas cores reintegradas, o suporte que sustenta a tela fora trocado e a moldura do quadro tratada para que novamente a obra do pintor setecentista pudesse tocar fundo n'alma.

O estado da obra é estável, a técnica utilizada por José Patrício foi pintura a óleo sobre tela, a tela/painel do forro da sacristia foi restaurada entre 2006 e 2007, segundo a equipe de restauro era presumivelmente um trabalho simples, embora tenha se apresentado no decorrer do restauro mais complexo do que aparentava ser.

> [...] Resumidamente a metodologia foi simples e relativamente fácil de estabelecer: remover a tela, aplicar-lhe uma reentelagem, emprestando ao tecido original enfraquecido e deteriorado a resistência mecânica de uma tela nova aderida por trás, e fixá-la depois a um novo painel, em substituição às

[17] VOTC. **Livro 11 Actas**, 1906 a 1911, p. 91.

[18] O título da obra interfere diretamente em seu significado conceitual e no que ela expressa, sendo na sacristia uma mensagem que era transmitida à poucos privilegiados. O título atribuído e cunhado pela literatura para esta obra é discutível *"Nossa Senhora com o menino Jesus e Santa Teresa"*, embora o objeto do estudo seja tratar da autoria das obras e dos pintores. Contudo, a leitura de alguns trechos da hagiografia dos santos Carmelitas realizada por ocasião das pesquisas resultou na incerteza quanto ao nome que acompanha indelevelmente a obra. Não há na iconografia nenhuma explicação para uma Santa Teresa coroada de espinhos, enquanto na iconografia de Maria Madalena de Pazzi (outra santa carmelita) a coroa de espinhos é um de seus atributos pessoais e está visível na cena. O significado da cena também está atrelado com a vida de Maria Magdalena, quando "*assaltada por tentações a santa dirigiu uma ardente prece a Virgem que a libertou cobrindo-a com um véu branco*" (RÉAU, 2002, p. 339). Como se pode ver na cena, a Virgem do Carmo é reconhecível na imagem especialmente pelo escapulário que tem nas mãos e pelo gesto de cobrir com um véu Maria Magdalena. A visão conta com a inventividade do artista ao inserir o menino no colo da santa, assim como nas cores das vestes da Virgem, mas a visão e os atributos não deixam margem a dúvidas, trata-se de Maria Magdalena de Pazzi.

> velhas pranchas que a rasgaram com os seus movimentos. Seguir-se-ia o trabalho mais convencional de remover os vernizes escurecidos pela oxidação e os retoques antigos, tão bem-intencionados quanto deturpadores, substituindo-os todos por vernizes e reintegração cromática feitos com tecnologia moderna (MORAES, 2007b, p. 2)[19].

De maneira singular e incomum na pintura paulista colonial José Patrício fez a pintura numa tela fixada a um suporte no teto, não diretamente no tabuado como era de supor. Conforme os especialistas que trabalharam no restauro das obras do Carmo, a pintura de José Patrício constitui um exemplar único de inventividade e engenhosidade na alocação da obra pictórica no espaço para o qual ela fora encomendada,

> [...] Propor o quê fazer é quase rotina para o tal sujeito frio e técnico, mais difícil é imaginar o como fazer, pois a tela, ainda exibindo o que lhe foi destinado exibir, teima em esconder o que sempre escondeu: como foi colocada ali, naquela posição ainda hoje muito complicada para se colocar qualquer tela? Mais que isso, porque o artista resolveu proceder assim diferente com esta obra? [...] Finalmente removida a tela, mostrou-se um intrigante pranchado à parte, exatamente no formato dela; removido também ele, viu-se que criatividade e habilidade não faltaram ao mestre colonial para levar e manter uma tela num forro horizontal, usando uma marcenaria sem maior sofisticação. Após pintar no conforto do estúdio, fez um pranchado independente, fixado com travessas, um enorme painel. Depois, com a cola animal da época nele colou a pintura já pronta, e com cordas e de certo com a ajuda de muita gente suspendeu pranchado e tela, fixando tudo em ganchos cravados nos barrotes do andar de cima (MORAES, 2007b, p.7).

Como se pode inferir a partir da qualidade da pintura e da forma como ela fora concebida, a obra de José Patrício da Silva Manso é certamente um dos exemplares mais significativos a clarificar a erudição dos pintores que atuaram na São Paulo colonial.

O programa iconográfico que José Patrício representa em tão habilidoso trabalho traz a visão da Virgem cobrindo com um fino véu Maria Magdalena de Pazzi, em cujos braços repousa o menino com sua pequenina destra envolta pelo escapulário carmelita. O menino afaga o queixo da santa, enquanto a outra mão segura a outra ponta do escapulário. Suas pernas suspensas pelos braços da santa Carmelita brincam no ar. Seus cabelos cacheados em fios dourados projetam um pequeno cacho pela testa. O véu branco com uma barra rendilhada que liberta e cobre Maria Magdalena envolve o Menino Jesus.

A santa Carmelita que ternamente segura o menino está ajoelhada ante a Nossa Senhora, segurando-o com desvelo em seus braços, seus olhos enternecidos a fitá-lo. Trajando o hábito

[19] MORAES, Júlio Eduardo Correia de/ JÚLIO MORAES Conservação e Restauro Ltda. **Relatório Técnico de restauro:** painel "Nossa Senhora com o Menino e Santa Teresa" na Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo de São Paulo. São Paulo: [s.n.], 2007b. 30p.

dos Carmelitas, cujo véu branco em drapeados se prolonga pelo espaço, por sobre as nuvens. A religiosa porta em sua cabeça uma coroa de espinhos.

Nossa Senhora de feições delicadas aparece trajando uma túnica branca envolta por um manto azul que desce entre suas pernas e desenrola-se pelas nuvens num movimento suave. Nos cabelos da Virgem um véu rosa foi primorosamente pintado; do lado direito de seu rosto o véu se mantém suspenso no ar, ao lado esquerdo repousa sobre seu ombro. Por detrás de sua cabeça José Patrício projeta um halo salpicado de estrelas, tão realista que se acredita ser possível tocá-lo e sentir a frieza do metal.

Os olhos da Senhora mantêm-se fixos no menino e na santa, suas maçãs são salpicadas de rosa esmaecido insuflando vida à pintura setecentista. A visão se passa no céu por entre nuvens, ao lado direito uma luz quase dourada, qual um crepúsculo, surge no canto da tela e avança até o centro. Doze anjinhos testemunham a visão celestial, alguns parecem sussurrar entre si, enquanto outros assistem placidamente ao episódio sublime.

É indubitável a autoria da obra do painel do forro da sacristia, contudo a outra pintura de José Patrício, forro da capela-mor, foi destruída quando houve o alteamento do forro, talvez fosse obra de engenhosidade como esse forro. Mas a decisão não coube aos pesquisadores em história da arte nem mesmo ao órgão de preservação do patrimônio, foi tarefa dos detentores e guardiães das obras, os irmãos terceiros, que ao mudar a estrutura do forro mudaram também o artista, apagando para sempre a pintura de José Patrício.

2.1.2 Pintura - Forro da capela-mor

Dentre as pinturas da igreja da Ordem Terceira a capela-mor foi o forro que mais pinturas recebeu, ainda no período colonial, a primeira em 1760 de José Pereira da Silva, a segunda em 1785 de José Patrício da Silva Manso e a terceira em 1796 de Jesuíno do Monte Carmelo e a partir do século XIX várias intervenções como se segue. Essa característica despertou a atenção de pesquisadores desde Mário de Andrade e até o presente não havia sido solucionada, contribuindo para envolver as pinturas numa aura de mistérios, evocando a São Paulo colonial e os mecenas das artes.

A última pintura do forro da capela-mor, obra de Jesuíno do Monte Carmelo, foi tombada quando o IPHAN realizou em 1996 o tombamento do bem juntamente com as demais obras do artista na capela dos Terceiros. Porém encontrava-se a obra descaracterizada por intervenções ocorridas no século XIX, das quais só uma delas era conhecida a do ano de 1881.

Devido às diversas intervenções ocorridas na pintura após a camada pictórica de Jesuíno e a mudança da obra e dos autores, ainda no período colonial, torna-se necessário recriar o histórico do forro e das pinturas, afim de compreender todas as alternâncias e intervenções, de maneira mais abrangente a luz de documentação inédita coligida.

Do primeiro forro da capela-mor que recebeu camada pictórica, anterior a 1759, pouco se sabe, exceto que era pintado, mas na documentação não especifica como era. As esparsas informações constam no termo de ajuste da nova pintura.

2.1.2.1 OS DOCUMENTOS

Em março de 1759 foi ajustado com o mestre carpinteiro Antônio Ludovico a mudança do forro existente, não porque a pintura do forro fosse fraca ou estivesse danificada, tão somente porque estava o retábulo da capela-mor em grande "imperfeição", pois não podia dar "volta inteira" por conta do forro, assim sendo, foi necessário altear o referido para que o retábulo ficasse na perfeição desejada "em comum acordo (sic) de todos".

Tão logo o trabalho fora concluído foi ajustado em agosto de 1759 a nova pintura, uma vez que o forro havia sido alterado, não havia como manter a pintura ali existente[20], a mesa contrata o pintor João Pereira da Silva a realizar a nova pintura, no forro que agora estava em consonância com os desejos dos irmãos. Consta no termo de João Pereira que deveria fazer o forro da mesma forma que o anterior, "só com a diferença de que no meio levará uma tarja e dentro dela a Sra. Sta. Teresa"[21].

No ano de 1781 a sacristia estava sendo forrada novamente e receberia posteriormente pintura artística, nesse período tudo estava sendo feito seguindo-se o padrão da igreja da Sé[22], desse modo acreditasse que também o forro da capela-mor tenha passado pelo mesmo processo. Decorridos 25 anos que o pintor João Pereira havia realizado sua obra, lançaram no livro de despesas da irmandade no ano de 1785 o nome de José Patrício da Silva Manso recebendo pela pintura do forro da sacristia e da capela-mor.

---

[20] Andrade (1963, p. 153) ao ler o ajuste da pintura feito entre os terceiros e o pintor João Pereira da Silva menciona que "não se falou antes em nenhum forro", mas como se pode verificar nos documentos compulsados já havia um forro pintado, contudo ele precisou ser alterado por afetar ao retábulo da mesma capela.

[21] VOTC. **Livro 3 Termos**, 1742 a 1820. p. 40-42.

[22] Na documentação mencionam que o forro da sacristia deveria ser do "feitio do que se acha feito na sacristia da Sé", assim como as molduras e cimalhas. Era comum no período a "disputa" entre as igrejas, a busca incessante pela melhor e mais luxuosa ornamentação tornava as irmandades e ordens concorrentes, era uma questão não somente de ostentação, mas sobretudo social, o que legitima o discurso dos irmãos quando se reportam ao vice-comissário de Cabo Verde para contar que as obras da igreja estavam acabadas, contavam que a igreja estava "com o gosto de merecer o nome de melhor obra de igreja nesta cidade" (ANDRADE, 1963, p. 165).

Andrade (1963, p. 159) explica que essa mudança ocorreu porque a pintura de João Pereira da Silva "era fraquinha ou tinha se deteriorado", é possível que tenha se deteriorado, mas não que fosse uma pintura "fraquinha", pois como se coligiu na documentação, João Pereira da Silva era considerado mestre pintor em seu tempo, portanto não condiz com sua prática e seu status realizar uma pintura de baixa qualidade. Corrobora com a afirmativa de que mudaram o forro e consequentemente a pintura para se equiparar ao gosto do que estava na Sé a próxima alteração empreendida no forro da capela-mor.

Passados, apenas, 7 anos que José Patrício havia pintado o forro da capela-mor, a irmandade resolve mais uma vez mudar o referido forro e ajustam com o mestre entalhador José Fernandes de Oliveira a obra do trono, retábulo e forro da capela-mor. A mudança de "gosto" e padrões estéticos dos irmãos estava diretamente relacionada à obra que haviam contratado, desse modo a pintura que ocuparia o forro deveria atender ao novo molde. Assim, o contrato com José Fernandes tornou-se essencial para a compreensão das razões que levava os irmãos a realizarem três alterações em um curto espaço de tempo. Tal documento inédito elucida não só questões pertinentes ao gosto e padrões da época, mas esclarece toda a ornamentação definida na última grande remodelação do templo.

Aos 25 de outubro de 1792 os irmãos reunidos em mesa discutem as obras que julgam necessárias à igreja, dentre elas,

> [...] **levantar-se o forro** e retábulo da capela-mor, **pondo-se em volta redonda o interior**. Fazer-se um trono, com talha e cúpula **de semelhança da dos frades de S. Francisco**, abrindo-se mais dois palmos abaixo do dito trono, e a talha ou renda da mesma terá dobradiças p. se abrir, e fechar quando for necessário, fazendo-se movediço o nicho da Imagem de N. Senhora para quando se expor o Senhor afastar-se do lugar, posto sobre roldanas. Por se o coro de volta e fazer se as grades do mesmo, tudo do modo que foi visto com um risco que se apresentou. Tirar-se a cimalha grande que circula o forro da capela por estar sem forma e parecer mal, fazendo-se outra moderna e que orne e faça sair melhor vistas[...] elegendo o Ir. Procurador o L. Manoel José Pereira de Andrade para tomar a seu cuidado o futuro das mesmas e de todas que mais forem necessárias na dita capela [...] (sic) **(**VOTC, Livro 3, p. 100, grifo nosso)[23].

No contrato de José Fernandes de Oliveira[24] o conteúdo é similar ao que fora exposto e definido pelos irmãos, como se pode acompanhar no trecho transcrito a respeito do forro no

[23] A transcrição do termo foi feita no português atual, porém a pontuação foi mantida de acordo com o texto original.
[24] ACMSP. **Documentos avulsos:** Contrato de José Fernandes de Oliveira, 1794. Caixa: 10. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

contrato firmado em abril de 1793, no qual ainda é possível inferir a erudição do mestre entalhador ao pontuar questões do conceito de "decoro" no contrato,

> [...] **levantar o forro** da capela-mor da mesma Ordem 3º, na altura que for preciso, **pondo-o em volta redonda**[...] fazendo tudo nessa devida **ordem, preceito e proporção**. [...] E assim mais ajustei de por no fundo do dito Camarim na altura proporcionada os degraus para uma cúpula, ou qual feito **pelo modelo e risco do do trono dos frades de São Francisco**, que se possa tirar e por no seu lugar quando convier (sic) (ACMSP, Contratos, Caixa 10, grifo nosso).

Ou seja, a mudança do gosto levou a irmandade a alterar a estrutura e consequentemente o forro da capela-mor três vezes em trinta anos. Da primeira pintura se desconhece a datação da fatura, no ano de 1759, a pintura de João Pereira substitui essa, que por sua vez é substituída pela de José Patrício com a troca do forro, momento em que o "modelo" acompanhava o que estava sendo praticado na Sé. Posteriormente o forro deixa de ser plano e José Fernandes seguindo o modelo dos franciscanos executa um forro em abóbada de berço que fora pintado por Jesuíno do Monte Carmelo em 1796[25]. Pintura esta que sofreria intervenções por parte de pintores-restauradores afim de "avivar" suas cores, não havia mais interesse "aparente" por parte da irmandade em substituir a pintura de Jesuíno, tão somente em conservar e "melhorar" o que lá estava.

A contratação de Jesuíno para pintar o forro da capela-mor e não José Patrício, que havia pintado antes o antigo forro plano, possivelmente, se deve ao fato de José Patrício trabalhar nesse período na pintura do forro da capela-mor dos terceiros franciscanos[26], o que impossibilitaria uma nova empreitada vultosa. Outro contributo foi a empreitada assumida por Jesuíno, portanto uma contratação mais coerente, uma vez que já estava o pintor trabalhando para a irmandade.

Para Andrade (1963, p. 164), o aprendiz havia superado o mestre, "[...] a lição é que Jesuíno Francisco, o antigo aprendiz da matriz ituana, era agora pintor de verdade, enquanto o antigo mestre dêle está nas dourações", mas como se pode concluir a luz da nova documentação arrolada e cruzada não se trata de superação, mas dos trabalhos e compromissos assumidos entre as diferentes irmandades.

Ainda que José Patrício tenha trabalhado nas dourações da Carmo como Andrade afirma (1963, p. 164), embora essa afirmação seja controversa[27], isso não diminui o valor de sua arte

[25] VOTC, Livro 16, p. 48.
[26] Vide capítulo V – Dicionário de Pintores I, verbete José Patrício da Silva Manso.
[27] *Cf.* Andrade, 1963.

como pintor em comparação a Jesuíno ou qualquer artista, não se trata de preterir um pelo outro, especialmente porque com o restauro da Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu foi possível conhecer a habilidade e envergadura de José Patrício como um dos douradores mais exímios da antiga Capitania de São Paulo, o que por sua vez explicaria José Patrício ter sido contratado para os trabalhos de douração dos púlpitos ao invés de realizar a nova pintura do forro.

Antes de passar a descrição visual da obra, torna-se imperioso tratar das intervenções que deturparam ou contribuíram com a pintura de Jesuíno no novo forro abobadado da capela-mor. Segundo Moraes (2011, p. 9)[28] a última intervenção que sofreu a obra de Jesuíno agregou valor, não a deturpou,

> [...] Diferentemente do ocorrido na nave, na capela-mór a atitude dos artistas que interferiram posteriormente na obra de Jesuíno foi de respeito para com ela, e ainda que com deficiências técnicas os elementos acrescentados contribuem para a unidade e coerência interna do conjunto.

Quando Mário de Andrade realizou o levantamento das obras de Jesuíno ele observou que a obra que se via antes do restauro estava mais alinhada com a original e menos mutilada do que as demais,

> [...] Do teto da capela-mor o que se diz é que o pintor que o restaurou conservou a composição, apenas mudando nela a posição duma das pernas da Nossa Senhora. Isso nos induz a imaginar que ainda existe, por baixo do monstrengo meloso que lá está, a pintura autêntica de Jesuíno. A composição, única coisa que se pode observar para o nosso caso, não aconselha nem desaconselha Jesuíno. É uma ternaridade simples, bem ordenada, e apenas. Os anjinhos do halo de nuvens porém, pela insistência de reunir cabecinhas aladas aos pares, confirmam a concepção jesuínica, numa das suas constâncias (ANDRADE, 1963, p. 167).

Carlos Gutierrez Cerqueira (2016, p.118) apurou na documentação da Irmandade que no ano de 1881[29] houvera um restauro/retoque realizado pelo pintor Roque José e indica que "Terá sido esta a primeira vez que as pinturas de Jesuíno sofreram retoques, depois de devidamente lavadas". Contudo, documentos inéditos aclaram informações sobre os restauros empreendidos na capela-mor.

---

[28] MORAES, Júlio Eduardo Correia de/ JÚLIO MORAES Conservação e Restauro Ltda. **Relatório Técnico de restauro:** pinturas dos forros da nave e da capela-mor. Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo de São Paulo. São Paulo: [s.n.], 2011, 150p.

[29] A partir do ano de 1880 os lançamentos de despesas passam a ser agrupados num único lançamento, não havendo mais nomes ou relação do que fora feito, consta somente o número do recibo do referido pagamento, que muitas vezes é detalhado, mas não há uma regra. A respeito do trabalho realizado por Roque José nenhum documento adicional foi localizado.

A repintura de Roque José não foi a primeira intervenção na obra de Jesuíno, averiguou-se que o pintor José Francisco de Azevedo realizou em 1847 a repintura do forro da capela-mor[30], bem como conserto, douração e pintura das "açucenas"[31], bicheiros e castiçais. Possivelmente foi a primeira intervenção na obra de Jesuíno, cerca de cinquenta anos depois que o mestre havia executada a obra inicial para o forro em "volta redonda" da capela-mor.

O documento que apresenta a primeira intervenção ocorrida no forro é o recibo número 31 do balancete de 1846-1847. Na "Conta das tintas compradas para a pintura do forro da capela-mor [...] incluindo jornais e a gratificação a quem pintou", o recibo passado por José Francisco para esse trabalho não fora localizado, contudo no verso do rol de materiais foi feita uma descrição sucinta da intervenção realizada e a "Gratificação ao Snr. José Francisco de Azevedo pela Pintura que fez em avivar o emblema do mesmo forro da capela-mor" (ACMSP, Recibo n. 31, Caixa 20).

Estava o forro com algum dano, pois foi necessária a realização de um concerto, antes da "avivada" na pintura. Além de José Francisco vários pintores trabalharam nessa repintura, contudo o valor mais oneroso foi do mestre. Dentre os pintores consta: Apolinário José Teixeira, Manoel e o servente Matheus que receberam jornais por dia de trabalho, enquanto José Francisco recebeu um único valor pela empreitada da pintura. No balancete das despesas do período não há indicação de nomes, somente o valor total gasto "Importância da despesa feita com o forro da Capela-mor, pinturas no doc. 31 – 168 mil e 580 réis" (ACMSP, Receita e Despesa 1846 a 1847, Caixa 13).

Alterando-se assim a cronologia das intervenções, pós Jesuíno a repintura de José Francisco de Azevedo (1847) foi a primeira intervenção e a de Roque José a segunda (1881). A segunda intervenção ocorreu certamente após o conserto do telhado que estava bastante danificado, pois no ano de 1876 diversos carpinteiros apresentarão orçamento para reforma do telhado e mencionam os danos causados no forro por conta das goteiras (ACMSP, Propostas, Caixa 6.), tão logo os carpinteiros consertassem os danos do telhado a irmandade tinha intenções de fazer uma obra completa de conservação da igreja, foram apresentadas propostas para pintura geral, incluindo os forros pintados.

Na proposta apresentada por Antonio Teixeira Correia no ano de 1876 o pintor se compromete a "[...]retocar as figuras do teto (*sic*) da igreja. Fingir de novo o mesmo teto,

[30] ACMSP. **Documentos avulsos**: Receitas e Despesa, 1846 a 1847. Caixa 13. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.p. 133; ACMSP. **Documentos avulsos**: Recibos ns. 20, 31. Caixa: 20. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

[31] Peças acopladas aos candelabros/tocheiros para contenção da cera da vela.

fazendo o mesmo que existe. ” (ACMSP, Propostas, 1876, Caixa 6), enquanto José Maria Villaronga y Panellas fala de “repintar os dois forros, tanto a parte figurada como os fundos, estas pinturas são totalmente novas, porém sem desfigurar o assunto nem o valor da antiguidade (sic)”, ou seja, o artista faria uma repintura dos forros.

Para essa repintura (1876), foram apresentadas as propostas de mais dois pintores, além dos mensurados acima, Francisco Pereira de Almeida Guimarães e Joaquim de Almeida Andrade. Contudo, ao buscar nos livros de receitas e despesas do período não há lançamento em consonância com os orçamentos elaborados. No livro de termos do período, encontra-se somente a leitura das propostas e a especificação de cada pintor, porém não há nos anos anteriores, tampouco posteriores a definição de que tenham seguido com as obras, por alguma razão não explicitada, acredita-se que a irmandade tenha-se resolvido somente no ano de 1881 a fazer as obras e consequentemente repintura do forro feita por Roque José.

Murayama (2010, p. 206) afiança que houve um retoque da pintura do forro da capela-mor no final do século XIX ou início do XX. Na análise da documentação se verificou que em 1907 os irmãos tinham grande interesse em restaurar as pinturas da igreja, entretanto ponderaram que deveriam aguardar que a irmandade estivesse em melhores condições financeiras após a realização de inúmeras outras obras, dentre elas o restauro da pintura do coro, “[...] Chamo a vossa atenção para a necessidade de se prolongar, ou ao menos de se pintar de novo a capela-mor da igreja, deixando-se aquela obra para tempos mais folgados” (ACMSP, Relatório Compromissal, 1906 a 1907, p. 16, Caixa 7).

No ano seguinte diversos pintores apresentaram propostas para a obra de pintura do forro da capela-mor, o conteúdo dos serviços que estavam sendo propostos nos orçamentos é sobremaneira importante, foi o que se realizou posteriormente quando então dispuseram de recursos. Entraram na concorrência os pintores José Zaragoza, A. Pose[32], Sebastião Sparafani e as *officcinas de pintura Perticarati & Ciglioni* e *Victor Devroede & C* (ACMSP, Propostas, Caixa 4). Por serem valores diversos os apresentados, a mesa reunida forma uma comissão para determinar qual seria a proposta aprovada e embora não tenham apresentado em ata a decisão, a partir do livro de receitas e despesas do período fora localizado o lançamento ao pintor.

As propostas visavam todo o restauro da capela-mor, incluindo paredes, forro, trono e toda e qualquer pintura e douração que necessitasse, quando confrontado o que era almejado

[32] A. Pose ou M. Pose, não foi possível definir o primeiro nome do pintor.

realizar com o relatório do restauro realizado é possível perceber que o serviço executado atendeu ao proposto em tais orçamentos.

> Forro do Altar Mor
>
> Serão pintado novamente a oleo, em tão mais claras do attual **o quadro do centro esistente serão conservado o mesmo disegno**, mais serão ravivadas as tintas das figuras, **fazendo completamente de novo os anginhos as nuves** para o fim de ter uma boa armonização de colorido, com tudo o resto da pintura que serão feita nas paredes, do mesmo logar, este forro levarão tambe **novas decoração lateral**, conforme podese ver da o esboço apresentado junto ao presente orçamento (ACMSP, Propostas 1908-1909, Caixa 4, grifo nosso)[33].

Logo se pode identificar onde foram as maiores interferências na obra de Jesuíno, o quadro central teve suas cores reavivadas, mas o desenho foi mantido, o fundo recebeu uma tinta mais clara, ao menos o pintor considerava mais claro o azul que aplicou, enquanto os anjos foram refeitos e foram feitos novos, assim como as nuvens e ainda fora acrescido uma nova decoração lateral. De acordo com o restaurador,

> [...] ainda que com deficiências técnicas os elementos acrescentados contribuem para a unidade e coerência interna do conjunto. Estas foram assim obtidas de forma diversa daquela da nave, através do acúmulo e troca de interferências entre os trabalhos de várias pessoas. Ou seja, nem se poderá dizer que tal conjunto tem estritamente um determinado autor, mas sim vários, que podem ter participado em diferentes medidas, mas são todos co-autores de uma só obra. Mesmo sendo o mentor e regente, Jesuíno é apenas um deles (MORAES, 2011, p. 8).

O serviço foi realizado por Sebastião Sparafani, o qual aparece nos lançamentos das despesas nos meses de dezembro de 1908 e janeiro de 1909[34]. No orçamento apresentado por Sparafani, havia o compromisso de concluir a obra até o dia 08 de dezembro de 1908. Ao cruzar as informações contidas na proposta orçamentaria com os levantamentos realizados durante o restauro da pintura, nota-se que o pintor foi fiel a sua proposta de intervenção ou restauração.

Embora a pintura realizada tenha acrescentado elementos à obra de Jesuíno, as propostas visavam respeitar a pintura e manter a visão central do forro "Refrescar as tintas das figuras do Céu (Conservando a Antiguidade)" (sic) (ACMSP, Propostas, 1908-1909, Caixa 4), era o que pretendia a mesa, como se pode observar no orçamento da *Officcina Victor Devroede & C.* A partir do relatório do restauro se infere que o critério de respeito à obra original foi mantido,

[33] Foi mantida a grafia original do trecho do documento que trata do forro da capela-mor. A transcrição é da proposta de Sebastião Sparafani de 07 de novembro de 1908.
[34] VOTC. **Livro 31 Receitas e Despesas**, 1904 a 1912, p. 105.

> Alguns elementos eventualmente espúrios – **notadamente alguns grupos de anjos** - foram mantidos porque **associam-se perfeitamente às figuras centrais e ao conjunto compositivo como um todo**, denotando uma intenção de **complementar a pintura de Jesuíno**, conviver com ela, muito diversa da intenção das alterações que ocorreram depois neste forro e no da nave, que se sobrepuseram à obra original com o fito de substituí-las. Pelo contrário, provaram-se artístico-historicamente contemporâneas à pintura de Jesuíno e **não deturparam a sua intenção e conteúdo**, antes a enriqueceram de valor documental. Diferem essencialmente de *repintura* e de *sobrepintura*, termos que surgem amiúde neste relatório, falando de deturpações no espírito e qualidade da obra: uma é deturpação, outra é eliminação. Também pesou na decisão de deixar os anjos acrescidos o respeito pelo fato histórico ali expresso ("historicidade", como diz a teoria do restauro), que é preciso preservar, desde que não agrida o fato artístico (ou "artisticidade"). Igualmente por conta de tal postura de respeito e equilíbrio entre ambos, deixaram-se tais acréscimos. Eliminaram-se, sim, as pinturas que quiseram e conseguiram substituir as de Jesuíno e aquelas respeitosas contribuições a ela.
> [...] O grande fato histórico ali é justamente essa conjunção de esforços de pessoas que sequer se conheceram todas, e geraram uma obra una e coerente (MORAES, 2011, p. 9, grifo nosso).

Ou seja, os anjos pintados por Sparafani foram mantidos no forro quando ocorreu a restauração da pintura.

Analisando o relatório do processo de restauro (MORAES, 2011, p. 84), encontra-se o nome do pintor "Jorge José Pinto Vedras" como o último a interferir nessa obra, contudo na documentação analisada cautelosamente não foi localizado o nome de Vedras interferindo na pintura do forro da capela-mor. No referido relatório não consta a informação da origem dos dados expostos. Segundo Cerqueira (2016, p. 118) entre 1923 a 1925 o arquiteto Ricardo Severo conduziu obras de reforma na igreja, sendo acompanhado por um pintor que pode ter interferido nas pinturas da igreja, porém não há como afirmar que tenha havido nenhuma outra intervenção após a pintura empreendida por Sebastião Sparafani em 1908[35].

Por não haver nenhum documento que comprove a atuação de Vedras ou qualquer outra intervenção na pintura do forro da capela-mor após 1908/9, pressupõe-se que a pintura de Sebastião Sparafani foi a última camada pictórica na obra da capela-mor até seu restauro no ano de 2006, especialmente ao comparar a proposta elaborada pelo pintor com o relatório do restauro, os elementos alterados são exatamente os mesmos descritos em ambos os documentos.

Portanto, a capela-mor teve comprovadamente a seguinte sucessão de forros, pinturas e repinturas:

[35] Os livros de Receitas e Despesas da irmandade encerram no ano de 1917, sendo a reforma empreendida por Ricardo Severo posterior ao período, tanto assim que Carlos Cerqueira (2016, p. 118) informa ter colhido tais dados nos livros de atas, ou seja, não há mais livros e documentos a cruzar para reunir informações precisas, somente o que consta nos termos, os quais são insuficientes para coleta de dados.

1º - Pintura anterior a 1759;

2º - Nova pintura de João Pereira da Silva em 1760;

3º - Forro "plano" pintado por José Patrício da Silva Manso em 1785;

4º - Forro "abobadado" pintado por Jesuíno do Monte Carmelo em 1796[36];

5º - Repintura por José Francisco de Azevedo em 1847;

6º - Lavagem/retoques por Roque José em 1881;

7º - Repintura por Sebastião Sparafani em 1908/9;

8º - Restauro em 2006.

Durante o restauro da pintura confirmou-se que,

> a profusão de camadas desencontradas, tanto por terem sido aplicadas irregularmente como por terem sido raspadas também irregularmente, gerava grande dificuldade de compreensão da sucessão dos estratos e imprevisibilidade de comportamento do material.
> [...] A suposição de que haveria duas pinturas completas sob a de **Jesuíno** provou-se errada, tendo-se verificado que, antes de executar a sua obra, ele **raspou partes das obras que antecederam a sua**; o mesmo fez o seu antecessor direto, presumivelmente José Patrício da Silva Manso. Tais pontos raspados mostravam notável diferença de adesão ao suporte, dificultando a seleção do método de remoção a aplicar em cada ponto. [...]
> Consequentemente, **o forro da capela-mór foi praticamente todo decapado ao menos duas vezes, e eventualmente até quatro em alguns trechos**, até compreender-se corretamente a sequência das múltiplas camadas em cada área [...] (MORAES, 2011, p. 84, grifo nosso).

É possível afiançar que Jesuíno tenha pintado no forro novo, montado com algumas tábuas reaproveitadas do forro anterior, justificando assim a necessidade de raspagem dele e a explicação para haver algo sob a camada pictórica de Jesuíno. Quanto às camadas pictóricas existentes pós-pintura de Jesuíno, os documentos legitimam o relatório de restauro, em alguns trechos da obra foi necessário decapá-la até quatro vezes, alcançando assim a pincelada de Jesuíno e o que quer que houvesse abaixo de sua pintura. Assim sendo, estão descartadas grandes interferências nessa pintura após 1908/9[37].

[36] Se deve atentar para a tipologia do forro aqui destacada, pois até o presente momento os documentos não mencionavam o formato do forro, o qual só é frisado quando José Fernandes é contratado, aí as tábuas são alteadas e devem ser postas em formato de "volta inteira" como determina o contrato, assim sendo, acredita-se que o forro pintado anteriormente por José Patrício tenha sido plano. Contudo não se pode afirmar que as tábuas tenham sido descartadas, é possível que tenham sido reaproveitadas algumas peças pelo entalhador, sendo assim as pranchas podem ter sido reutilizadas e consequentemente raspadas para receber nova pintura.

[37] O confronto entre os dados descarta, uma vez mais, a participação de Jorge José Pinto Vedras no forro da capela-mor.

A partir das calas[38] abertas na obra durante o restauro, notou-se vestígios de pintura anteriores a obra de Jesuíno, mas somente uma obra pode ficar visível, especialmente porque e desconhece o que está velado e a dimensão do que fora raspado, não havendo, a resgatar, outra pintura que não fosse a de Jesuíno.

A pintura restaurada pelo IPHAN (Figura 36 e 37) e executada por Jesuíno do Monte Carmelo apresenta a visão da *Virgem Maria e são José entregando o colar de flores à santa Teresa*, a cena ocorre no céu em meio as nuvens e hierarquias angelicais.

O estado atual da obra é estável, recém restaurada, com suas cores e pintura reintegradas. A obra ocupa o espaço de 5,85 x 11,0 metros, com cerca de 136 pranchas de dimensões variadas

Após o término do restauro nota-se haver uma integração total entre as pinturas, forro da capela-mor e nave (incluindo o coro), pois o fundo das obras dialoga, nuvens esfumadas que se dissipam são comuns a todas, assim como os anjos em pares. Barrocas na concepção, onde cada uma poderia ser apreciada como elemento único ou ganhando impulso magistral quando apreciadas em conjunto.

Ao olhar o forro da capela-mor, o observador se deparará com uma composição muito ao gosto das pinturas do início do século XIX, cuja arquitetura fingida desaparece dando à cena central uma força expressiva ainda maior. O azul das cartelas que nascem no entablamento e fazem a divisão do esquadrão de santos do forro da nave ganham maior destaque, crescem em tamanho e passam a ocupar duas partes do forro - acima do arco triunfal e na extremidade do forro, rolos de nuvens tornando-se a cercadura da visão central.

A ornamentação da capela-mor circunda e se projeta por todo o entablamento. Nas regiões onde o azul ganhou corpo a talha que o adorna se abre e se expande em formas concheadas e enrolamentos para depois se fechar, tornando-se acanhada ao seguir a linha da cimalha. Esse jogo de expansão e contração acompanha toda a borda do tabuado. Na junção entre forro e arco cruzeiro na nave o artista rebate o medalhão de madeira da Ordem que coroa o retábulo-mor na parede oposta e cria um elemento semelhante ao que se vê no forro da nave e do coro. São formas conchoides abertas em tons azuis entrelaçadas por um enrolamento vermelho flamejante.

[38] Janelas/retângulos onde a pintura é decapada para visualização da camada inferior.



Na cercadura, encerrou nuvens que avançam em direção ao centro, onde pequeninos serafins e querubins podem assistir à visão captada pelo pintor, em que são José acompanha Nossa Senhora no momento em que ela coloca em santa Teresa um colar de delicadas flores amarelas. Participam da composição 17 anjos ao todo entre querubins e serafins com cabelos castanhos, delicadas asas em nuances de azul (querubins) e vermelho (serafins), agrupados aos pares com exceção de três anjos que não estão em par.

Nossa Senhora emanando raios luminosos veste túnica branca com um manto azul que a envolve e flutua do lado esquerdo. O véu rosa que lhe cobre os cabelos ganha a mesma movimentação do manto e parece flutuar no ar. Seu joelho esquerdo está projetado para a frente como se ela estivesse sentada. Suas mãos seguram o colar de flores amarelas, cujo miolo brilha como ouro, o qual é assentado no pescoço de santa Teresa.

São José mantém os olhos na cena que se passa a sua frente, vestido com túnica marrom coberto por um manto mostarda a descer-lhe pelas costas. O santo de cabelos e barba castanhos compridos segura em ambas as mãos um lindo e delicado manto marrom brocado com ramagens douradas, com o qual cobrirá santa Teresa.

Figura 36. Jesuíno do Monte Carmelo. (esquerda) Forro da capela-mor. Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP. Foto: autora.

Figura 37. Jesuíno do Monte Carmelo. Detalhe: visão central do forro da capela-mor. Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP. Foto: autora.



Santa Teresa está posicionada um pouco abaixo de Nossa Senhora e são José. Teresa mantém os olhos baixos, as mãos reunidas em oração. Está ajoelhada nas nuvens esperando o momento em que Nossa Senhora lhe colocará o colar e são José a cobrirá com o manto. A santa veste o hábito pardo dos carmelitas. A linda cena faz parte da hagiografia da santa, é uma das visões místicas "A visão do colar" presente no *Livro da Vida* de sua autobiografia.

2.1.3 PINTURA - FORRO DA NAVE

A pintura do forro da nave da capela dos terceiros é obra de grandes proporções, restaurada entre os anos de 2007 a 2011, após longos anos de intervenções equivocadas e mal executadas que acabaram por descaracterizá-la inteiramente, com uma grosseira repintura apenas na parte central que destoava gravemente da pintura que estava próxima ao entablamento. Agora é possível fazer a análise da obra e conhecê-la em sua plenitude.

2.1.3.1 OS DOCUMENTOS

Executada por Jesuíno do Monte Carmelo entre 1796 a 1797, no mesmo período em que realizou a obra do forro da capela-mor e posteriormente a obra do forro do coro[39]. Antes do restauro que reintegrou a Nossa Senhora pintada por Jesuíno, a qual ficara velada por anos, a obra colonial recebeu inúmeras intervenções, são listadas as intervenções realizadas e as propostas de intervenção comprovadamente documentadas.

A primeira proposta de intervenção que se coligiu nos documentos é do ano de 1876, trata-se da proposta de Antonio Teixeira Correia, a mesma proposta feita para intervenção na pintura do forro da capela-mor, cujo pintor se comprometia a retocar as figuras, mas fingindo o mesmo teto, sem alterar o tema, preservando-se a antiguidade. Todas as propostas, sem exceção se comprometeram a executar retoques sem que as figuras sofressem nenhuma alteração (ACMSP, Propostas, 1876, Caixa 6).

Foram lidas as propostas de Antonio Teixeira Correia, José Maria Villaronga y Panellas, Francisco Pereira de Almeida Guimarães e Joaquim de Almeida Andrade, porém, conforme exposto acima, não fora localizado se houve o restauro orçado, que compreendia além da pintura dos forros a pintura de paredes, fingimento de mármores, douraçõe etc., tanto na nave quanto na capela-mor. Com base nas propostas e nas alterações que foram identificadas durante

[39] VOTC, Livro 16, p. 48, 49.

o processo de restauro é possível inferir que tais trabalhos não tenham ocorrido, pois as figuras e a obra como um todo sofreram grandes mutilações e transformaram-na como um todo.

Assim como na capela-mor, a irmandade se resolveu no ano de 1881 a prosseguir com as obras de douração e pinturas da igreja, pois gozavam de situação econômica favorável, então encarregaram pela obra o pintor-restaurador Roque José,

> [...] em vista do estado prospero da Ord. Se decretasse a limpeza da Egreja, isto é, que se mandasse retocar o dourado e pinturas da Egreja, que ele tinha mandado orçar esta despeza, e que foi Ella orçada em 11:000$000. [...] está elle obrigado a lavar somente a pintura do forro da Igreja – (mas) que em vista do retoque feito nos dourados, não fica em relação a lavagem simples do teto ou forro, que **a pintura existente preciza tão bem de retoque** para acompanhar a obra, que não se aproveitando esta occasião oportuna para retocal-a em armonia com a obra feita, não será facil consiguiol-o ... Os custos do trabalho do pintor Roque Jose tiveram de ser acrescidos em quinhentos mil reis, alem do tracto feito com o Dor. Antº Bento, Thesoureiro, para retocar convenientemente as duas pinturas do teto ou forro (Livro de Atas, vol. 7 – 1878/87, fls. 81, 81v. e 87) (CERQUEIRA, 2016, p. 116).

Diferentemente da capela-mor, ao que tudo indica, essa foi a primeira alteração ou retoque realizado na pintura do forro da nave. Deve-se atentar para o que está exposto no documento, como alusão à dificuldade no retoque da obra, para que houvesse harmonia com o que estava feito. Não se pode precisar o que Roque José tenha feito, mas o acúmulo de intervenções mutilou a obra e alterou-a essencialmente.

Após a intervenção/retoque do pintor Roque José em 1881, Andrade (1963, p. 166) indica que a pintura deturpadora da obra tenha sido realizada pelo pintor Pedro Alexandrino Borges, entretanto na documentação coligida se apurou que o referido artista pintou um retrato a óleo para a irmandade no ano de 1889, não foi localizado nenhum outro documento que legitime a afirmação de Andrade, a qual se baseou no relato do ex-tesoureiro da Ordem.

O ex-prior da Ordem Dr. Raul Leme Monteiro[40], também, indica a atuação de Pedro Alexandrino (o Moço) na pintura do forro da nave, mais precisamente no painel central, enquanto as figuras laterais (as autoridades religiosas) seriam da pictórica de Jesuíno do Monte Carmelo (1978, p. 51)[41]. Contudo, se Pedro Alexandrino realizou alguma pintura no referido

[40] MONTEIRO, Raul Leme. **Carmo:** Patrimônio da história, da arte e fé. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1978.
[41] Monteiro (1978) em suas referências assegura a consulta aos arquivos da Ordem, ao qual tinha franco acesso, mas não é especifico quanto aos dados informados, ou seja, não se sabe de que livros ou documentos tenha extraído as informações que declara. Contudo, ao analisar a obra do ex-prior se verifica equívocos quanto às pinturas, pois o mesmo afirma que Pedro Alexandrino é o pintor do forro da capela-mor, contudo nenhum Pedro Alexandrino pintou ou retocou aquela pintura, como se pode acompanhar no detalhamento da obra. Sendo assim, é necessário compulsar a documentação para que tais atribuições possam ser feitas com segurança e veracidade.

forro tratou-se somente de alteração da pintura de Jesuíno, não pintura nova como se averiguou no restauro da obra.

O restauro de Roque José ocorreu por volta de 1881 enquanto a suposta alteração de Pedro Alexandrino em 1899, ou seja, 18 anos de intervalo entre um retoque e outro. O curto espaço de tempo é mais um dos aspectos que causam estranheza e suscitam dúvidas, as quais continuaram em aberto, uma vez que os documentos existentes nos arquivos não responderam às inquietações.

A próxima intervenção ocorreu nos idos de 1923, período em que o arquiteto Ricardo Severo estava fazendo alterações na igreja, em companhia de um pintor cujo nome se desconhece,

> [...] O que Mário de Andrade soube e registrou no Relatório foi que, quando das reformas realizadas por Ricardo Severo contava ele com um pintor, que o Sr. Bráulio não soube dizer o nome, que foi incumbido de realizar uma nova intervenção, mas que teria se preocupado mais em conservar as pinturas de Jesuíno, limitando-se a *discretamente reavivá-las, sem prejudicar essencialmente a obra do grande pintor* colonial. Discretamente ou não, foi esta a segunda vez que as pinturas sofreram alguma restauração (CERQUEIRA, 2016, p. 118, grifo do autor).

Contudo, não foi possível identificar o nome do pintor mensurado por Andrade (1963). Na documentação da irmandade nada há que contenha o nome do referido artista, mas não há dúvidas de que tais alterações ou retoques tenham sido empreendidos nas pinturas, pois no Jornal Correio Paulistano de 21 de outubro de 1924 foram tecidos elogios à toda a beleza do templo recém “restaurado”, incluindo as obras pictóricas,

> [...] inauguram-se as obras de restauração daquele templo, que é toda uma evocação de arte e de fé desde os tempos primevos da colônia. [...] Lá está tudo restaurado, desde o piso de mármore do presbitério, até a pintura dos tectos na fixidez dos seus lindos golpes e da sua impressionante symbologia. [...] Assim se faz em toda a parte do mundo, conservando-se as grandezas da antiguidade, nunca destruindo ou reformando obras que lembram as vozes do passado (PROVÍNCIA, 8317 Recorte de Jornal).

O prior Braulio Silva em 1953 no relatório do ano compromissal de 1951 a 1952 convocava aos irmãos para que esforços fossem feitos no sentido de reformar a igreja, colocando-a assim em igualdade ao novo prédio construído do Palácio da Fazenda. Informou ainda que os projetos estavam expostos no corredor da Ordem e que a obra ficaria a cargo do engenheiro Dr. Luis Inácio de Anhaia Melo. A reforma ocorreu poucos anos depois.

No ano de 1960 Monsenhor Manfredo Leite enviou um relatório ao diretor Provincial das Ordens Terceiras, onde expôs a situação geral da Ordem, incluindo o que havia sido feito em relação às obras e à pintura,

> **Internamente no forro**, onde se ostentam trabalhos artísticos de Frei Jesuíno do Monte Carmelo, mais tarde renovados pelo pincel do grande Pedro Alexandrino, **havia muitas fendas que acusavam deficiências e falhas. Era preciso haver uma reparação.** Esta demandava muito cuidado e muita perícia. **Felizmente, encontrou-se um pintor competente e artista que se incumbiu dessa penosa tarefa.**
> A pintura e os reparos forma minuciosamente feitos desde o altar-mor até a porta principal da igreja. Os lustres foram retocados, e a iluminação foi também modificada (PROVÍNCIA, 8893 Relatório, grifo nosso).

Em quase todos os relatórios compulsados, os priores indicam a presença de Pedro Alexandrino como o pintor que refez a obra de Jesuíno, diante das inúmeras indicações, que não se sabe se baseadas na tradição oral ou por algum documento que tenha escapado à pesquisa, assume-se a intervenção de Pedro Alexandrino como legítima.

No livro de Atas de 1957 consta o orçamento apresentado pelo pintor Sebastião Sparafani para a completa pintura de restauração da igreja[42], o qual foi lido e votado, a mesa deliberou que somente fosse feita a lavagem dos ouros, não pintura, porém decidiu aguardar um pouco mais para a fatura dos trabalhos. Dr. Raul Leme Monteiro elaborou o relatório trienal de 1960 a 1963[43], no qual declarou que as obras de arte e pintura foram confiadas a um hábil pintor, o qual iniciou seus trabalhos em meados de 1959. Contudo, uma vez mais não se alude ao nome do pintor, somente suas habilidades.

A partir de dezembro de 1958, já se encontram as informações sobre os pagamentos feitos ao sr. Luiz Anhaia Melo, por conta das obras de restauração da igreja, mas não se vê mais nenhuma informação sobre as pinturas em tais descritivos, somente os montantes que estavam sendo encaminhados ao engenheiro e os gastos totais com pinturas e andaimes.

Em 1964 foi feita uma menção de agradecimento a Sebastião Sparafani pelos trabalhos realizados e pela paciência em aguardar os pagamentos que foram feitos somente no ano seguinte[44]. Contudo as pinturas indicadas no termo não tratam de pinturas artísticas ou dos forros da igreja, ou seja, o único pintor mencionado no período ao que tudo indica não estava fazendo as adulterações na pintura de Jesuíno.

---

[42] VOTC. **Livro Atas das reuniões**: da mesa administrativa, 1952 a 1960. p. 207, 228.
[43] PROVÍNCIA. **7969 Relatório Trienal,** 1960 a 1963. Seção OTC, p. 14.
[44] VOTC. **Livro de Atas das reuniões**: da mesa administrativa, 1966. p. 111.

Segundo Murayama (2010, p. 24), a interferência ocorrida em 1959 foi feita por um pintor desconhecido de nome Joseph Schulte, porém não fora localizado nos arquivos da irmandade a menção ao referido artista, tampouco se localizou na pesquisa de Murayama a fonte de que tenha coligido tal dado.

É possível que a última alteração ou retoque empreendido na pintura tenha sido, portanto, nos idos de 1959, porém não se pode determinar o que fora feito com precisão, por não ter sido localizado na documentação nenhuma referência mais especifica aos trabalhos de pintura, somente sobre as questões arquitetônicas.

Antes da análise visual do forro da nave da igreja faz-se necessário avaliar como os restauros ou retoques alteraram a obra que hoje pode ser vista reintegrada pós restauro concluído no ano de 2011. Foram realizadas no forro as seguintes intervenções e transformações:

1º - primeira camada trata-se da obra original de Jesuíno do Monte Carmelo realizada entre os anos de 1796 a 1798;
2º - "lavagem" do forro, repintura e retoques, por Roque José no ano de 1881;
3º - restauro da pintura e/ou somente da área central por Pedro Alexandrino por volta de 1899;
4º - retoques da pintura por pintor anônimo em 1923;
5º - colocação dor arcos segmentadores no forro por Ricardo Severo entre 1923 a 1925;
6º - restauro/retoques por Joseph Schulte em 1959;
7º - restauro total da pintura – entre 2007 a 2011 e retirada dos arcos.

Como se pode acompanhar pela biografia do forro, a pintura foi alterada diversas vezes e foi quase completamente descaracterizada, especialmente a área central. Quando os arcos segmentadores foram instalados deixou a Nossa Senhora deslocada na totalidade do forro, sua cabeça ficava muito próxima de um dos arcos. Algo que chamou a atenção de Andrade (1963, p. 167), embora ele não acreditasse que a Senhora que viu fosse obra de Jesuíno, via nos arcos a explicação para os grupos de santos. Separados em seis grupos de quatro religiosos cada, posicionados nos intervalos formados pelos arcos segmentadores, os quais impediam uma visão do conjunto da obra.

Andrade (1963) discutiu em seu livro que essa pintura não era a original de Jesuíno do Monte Carmelo, uma vez que o brilhante artista não pintaria uma Nossa Senhora fora do eixo, enquanto os grupos de santos estavam centralizados na obra. Acreditava, ainda, que a obra

primitiva do pintor estivesse escondida por debaixo das grosseiras repinturas executadas no curso dos séculos.

A teoria da pintura invisível foi comprovada, estava o pesquisador correto, como se pode apurar em Cerqueira (2002)[45], Murayama (2010) e Moraes (2011). Prospecções e levantamentos foram realizados na obra comprovando que a camada pictórica de Jesuíno estava íntegra sob todas as camadas de tinta aplicadas posteriormente, como também que era totalmente possível sua restituição integral uma vez que a qualidade técnica de sua obra era grande, com isso poderia ser recuperada e passaria a ocupar o local devido.

Em 1996 as pinturas da capela dos terceiros, incluindo a obra invisível de Jesuíno foram tombadas pelo IPHAN[46], constituindo-se uma importante salvaguarda do patrimônio artístico colonial paulista diante dos inúmeros exemplares perdidos, a exemplo a igreja conventual demolida.

Não somente as pinturas foram tombadas, mas todo o patrimônio artístico da referida igreja. No concernente às pinturas,

> [...] seja estudada a inscrição nos Livros do Tombo dos seguintes acervos:
>
> a – pintura nos tetos da capela-mor e da nave da capela dos terceiros carmelitas de S. Paulo (deve-se notar que o elemento central do teto da nave foi recoberto, no início deste século, por pintura de Pedro Alexandrino o Moço. No entanto, ofício de Rodrigo M.F. de Andrade, anexo a este processo, informa que o Prof. Edson Motta examinou este painel e verificou que a pintura do Padre Jesuíno, aparentemente, subsiste íntegra por debaixo da de Pedro Alexandrino); b – acervo de talhas, retábulos e elementos arquitetônicos da capela-mor e nave dessa mesma capela, coetâneas dos painéis do Padre Jesuíno, e que compõem o espaço interno da igreja; c – painel de autoria de Patrício da Silva Manso, no teto da sacristia e outro, de Manoel José Pereira, no teto da biblioteca (antigo jazigo) anexos à mesma capela, assim como o acervo de bens móveis – imagens, objetos sacros, mobiliário – inventariados e existentes na mesma capela, e igualmente o arquivo da confraria; d – conjunto de 18 (dezoito) painéis (óleo sobre madeira) do antigo Recolhimento de Santa Teresa (demolido), exposto no corredor lateral da mesma capela dos Terceiros do Carmo de S. Paulo; (CERQUEIRA, 1996, p. 10)[47].

Forro em abóboda de berço, estado geral estável, o restauro total da obra foi concluído no ano de 2011, a pintura ocupa cerca de 131,50 m^2, com pranchas de variadas dimensões.

---

[45] CERQUEIRA, Carlos Gutierrez. **A pintura "invisível"de Jesuíno.** São Paulo: 9º SR/IPHAN/SP: [s.n.], nov. 2002

[46] IPHAN. **Processo de tombo 1176-T-85**. Cidade: São Paulo (SP). Monumento: Capela da Venerável Ordem Terceira do Carmo.

[47] CERQUEIRA, Carlos Gutierrez. **Capela de Santa Teresa da Venerável Ordem Terceira do Carmo da Cidade de São Paulo.** Projeto: Documentação de Bens Culturais e Monumentos Tombados. São Paulo: MINC; 9º SR/IPHAN, 2007.

A pintura apresenta um conjunto de quatro santos e santas do Carmo que foram dispostos a partir do entablamento totalizando 24 religiosos, enquanto na cena central, Nossa Senhora do Carmo surge amparada por nuvens e abaixo dela o globo emerge acima dos santos patronos dos carmelitas – Elias e Eliseu, os quais estavam ocultos sob nuvens mal delineadas e encobertos pelos arcos de madeira acrescidos por Ricardo Severo.

Ao direcionar o olhar para o alto encontrará o observador uma pintura de grandes dimensões que ocupa a totalidade do forro, do arco cruzeiro ao coro,[48] com predominância dos tons ocres, terrosos, vermelhos e amarelo-dourado (Figura 38).

Jesuíno elabora acima das cimalhas os quatro evangelistas, reis, beatos, beatas, santos místicos e santas mártires e os doutores da Igreja Latina. Num total de 24 religiosos formam uma legião Carmelita, trajando o hábito pardo da Ordem ou as vestes pontificais. Estão em grupos de quatro separados por cartelas azuis emolduradas por filamentos dourados coroados por chamas, quiçá representações do fogo sagrado.

O fundo da pintura se desvanece em nuvens que povoam toda a obra e se avolumam na medida que o olhar avança para o centro, onde o espaço celeste literalmente está presente. As nuvens então se abrem para permitir ao irmão carmelita vislumbrar Nossa Senhora da Imaculada Conceição[49]. Nasce assim a Virgem esplendorosa em meio a nuvens e uma revoada de anjos todos em suspensão permitindo, assim, contemplar o momento divino.

Abaixo de tão delicada visão Jesuíno representou um globo azul ladeado pelos profetas Elias e Eliseu que flutuam genuflexos em nuvens. O pintor escreveu a seguinte inscrição em latim: *Beatam me dicent omnes*, em português significa "me chamarão Bem-Aventurada"[50], corroborando com a identificação de Nossa Senhora da Imaculada Conceição.

Figura 38. Jesuíno do Monte Carmelo. (direita) Forro da nave. Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP. Foto: autora.

[48] A pintura no forro do coro, também de Jesuíno, realizada posteriormente é uma extensão natural do forro da nave, é possível notar a uniformidade do conjunto, especialmente, pela presença das rocalhas inseridas por todo o forro, mas elas serão tratadas como pinturas distintas pela dificuldade do observador em vislumbrar as pinturas em conjunto. Ao olhar a pintura da nave dificilmente se verá a pintura do coro completamente, sua visão é limitada pelo órgão situado no coro e também pela estrutura do coro.

[49] Ou Anunciação, segundo Murayama (2016, p. 323-341), o qual apresenta um panorama geral dos atributos de Nossa Senhora da Imaculada Conceição e Nossa Senhora da Anunciação. A existência do globo abaixo dos pés da Virgem indica ser a Imaculada Conceição, sendo assim a Virgem carregaria em seu ventre Jesus Cristo. Enquanto a Nossa Senhora da Anunciação normalmente é representada com as mãos repousadas sob o peito e os olhos voltados para baixo. Entretanto não se aprofundará a discussão da imagem representada, por não ser objeto do presente estudo as questões iconográficas das obras. Porém julgou-se ser importante pontuar as proposições a respeito da Virgem representada por Jesuíno.

[50] Trata-se da passagem bíblica visitação à Isabel, *O Magnificat*, do Evangelho de Lucas (Lc 1, 48).


BEATAM ME DICENT OMNES

Encerrando a pintura próxima ao arco cruzeiro coroado por uma grande rocalha vermelha o pintor estabeleceu um diálogo com a sanefa que arremata o arco, criando formas conchoides com curvas e contracurvas, de uma ponta a outra, que remetem diretamente às cartelas inseridas entre os grupos de religiosos.

Quanto a iconografia da obra, iniciando a leitura pela parte inferior, ou seja, encontram-se os profetas do Carmelo, santo Elias e Eliseu flutuando genuflexos em nuvens, ambos trajando o hábito dos carmelitas. Do lado esquerdo está Elias com sua espada flamejante e os olhos voltados para Nossa Senhora, enquanto à direita está Eliseu que apoia o cajado contra o corpo, liberando as mãos que cruzou sobre o peito e assim inclinou levemente a cabeça para baixo, de modo que seus olhos não cruzem a cena mariana que se passa.

Uma profusão de nuvens se forma sob os pés da Virgem enquanto serafins e querubins em sua forma imperfeita observam-na em esplendor a flutuar. Nossa Senhora surge em glória emanando raios luminosos de sua cabeça e do manto, os quais iluminam toda a visão celestial. Um halo de estrelas contorna sua cabeça coberta por um fino e delicado véu. Gloriosa a Senhora mantém as mãos cruzadas sobre o peito e os olhos baixos, embora use um hábito pardo, na cor dos Carmelitas, suas vestes foram caprichosamente bordadas com fios de ouro e pedrarias. As vestes sagradas foram minuciosamente pintadas, seu manto branco é ainda mais detalhado e ornamentado, embora haja uma profusão de elementos toda a composição é delicada, qual um camafeu.

A linda Virgem dos olhos azuis tem as feições delicadas, assim como os anjos e querubins que a acompanham, são quatro os querubins representados na forma de meninos alados loirinhos com um cacho dourado pendendo na testa, os quais são envoltos em leves tecidos vermelhos a envolver-lhes os corpos nus, enquanto doze anjinhos de gola se espremem nas nuvens para contemplar a visão de tão doce e gloriosa Senhora.

Nascentes acima da cimalha está a legião de religiosos em tamanho natural, doze do lado da epístola (Figura 39) divididos em três grupos de quatro e mais doze do lado do evangelho (Figura 40) na mesma configuração espacial.

No lado da epístola, do coro ao arco cruzeiro, respectivamente, no primeiro grupo estão as santas :

- Maria Magdalena de Pazzi - vestindo o hábito carmelita têm as mãos cruzadas sobre o peito e a cabeça reclinada com os olhos voltados para baixo. Atributos: na cabeça a coroa de espinhos e nas mãos um ramo de lírios.
- Maria da Encarnação - vestindo o hábito carmelita está com os braços abertos e a cabeça voltada para o centro da nave. Atributos: na cabeça uma coroa de flores.

- Leocádia - vestindo um vestido alaranjado, por cima um corpete escuro com detalhes em dourado e capa avermelhada. Com a cabeça coberta por um véu rosa mantém os olhos voltados para o centro da nave. Atributos: na mão esquerda a palma do martírio.
- Francisca D'Amboise - vestindo um vestido rosado com manto azul, mantém a cabeça e os olhos abaixados. Atributos: palma do martírio nas mãos e na cabeça a coroa ducal.

O grupo ao centro, do lado da epistola, é composto por bispos e beatos carmelitas. Quanto aos bispos ambos estão vestidos com o hábito da ordem e seguram com a mão esquerda o báculo episcopal, sobre a cabeça mitra adornada com pedras e pendente no peito uma cruz, mantendo os olhos voltados para o centro da nave, a diferença recai sobre a mão direita:

- Santo Alberto da Sicília (Bispo) - Mantém e a destra espalmada para baixo.
- Santo André Corsini (Bispo) - A destra segura um livro de capa vermelha.
- Os dignitários carmelitas - podem ser reis ou príncipes devotos da Ordem,

> [...] os dois personagens portam murça de pele de arminho – tradicional na indumentária da realeza – com faixa vermelha sobre o pescoço. Inúmeros reis e príncipes europeus foram devotos de Nossa Senhora do Carmo e protetores da Ordem, como o rei São Luís IX de França, Filipe II de Espanha, ou ainda, D. João I de Portugal. Todavia, como as mãos estão postas em oração sobre o peito, não é possível identificar quais insígnias ou medalhas portam junto à faixa. Os olhos estão voltados para baixo. Destacam-se os cabelos compridos, em cachos empoados, os colarinhos ou rufos plissados e os punhos rendados. (MURAYAMA, 2010, p. 199).

O terceiro e último grupo, do lado da epístola, é dos mártires carmelitas e dois diáconos não identificados:

- Santo Ângelo - à esquerda vestindo o hábito carmelita, com os olhos baixos. Atributos: palma do martírio na mão esquerda, um sabre atravessando a cabeça e a adaga cravada no peito.
- Santo Antanásio - vestindo o hábito carmelita, está com as mãos postas em oração, o rosto voltado para o centro da nave. Atributos: palma do martírio sobre o braço esquerdo[51].

[51] Para Murayama (2010), o segundo santo mártir representado seria santo Alberto da Sicília, religioso extremamente importante na hagiografia carmelitana e por isso mesmo representado entre os bispos e dignitários carmelitas, contudo ele não foi mártir carmelita, sendo assim, discorda-se da identificação empreendida. Na busca pelos mártires do Carmelo averiguou-se no *Livro Flores del Carmelo* a figura de santo Antanásio.



Figura 39. Jesuíno do Monte Carmelo. Detalhe: forro da nave (lado da epístola, de cima para baixo), santas, bispos e mártires. Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP. Foto: autora.



Figura 40. Jesuíno do Monte Carmelo. Detalhe: forro da nave (lado do evangelho, de cima para baixo), apóstolos, evangelistas e doutores da Igreja. Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP. Foto: autora.

Quantos aos outros dois mártires carmelitas que completam o grupamento não se alcançou a identificação de ambos. Possivelmente se trate de diáconos, a julgar por suas vestes: alva, sobrepeliz, por cima uma dalmática e manípulo (sobre o braço) vermelhos. Era costume em séculos passados se enterrar os mártires vestindo dalmática. Os dois estão com os olhos voltados para o centro da nave, um deles segura a palma do martírio.

Do lado do evangelho, três grupos de quatro religiosos cuja classificação indica-se serem: apóstolos, evangelistas e doutores da Igreja. Os santos apóstolos seriam o papa são Pedro e três outros apóstolos, todos trajando túnica e pálio ou apostólico, com exceção de são Pedro que a partir do século XVI passa a ser representado com a indumentária pontifical, tal como na pintura de Jesuíno:

- Apóstolos - (exceto Pedro) não possuem atributos pessoais, sendo assim não foi possível identificá-los. Alguns voltam seus olhos para o centro da pintura enquanto outros direcionam o olhar para a nave. As túnicas são em diversas cores, respectivamente, azul com manto laranja, verde com manto rosado e túnica vermelha com manto azul. Os "apóstolos" foram todos representados com barba e bigode. O segundo em direção ao coro tem o gesto mais movimentado que os demais, os quais mantem as mãos unidas próximas ao peito em sinal de oração.
- Papa São Pedro - O último religioso do grupo representado foi o primeiro bispo e papa da Igreja. Diferentemente dos demais possui as vestes pontificais e as insígnias, traja alva de manga longa trabalhada com rendas no punho e na barra com comprimento até os pés presa por um cíngulo, sobre a alva uma estola vermelha ricamente bordada com cruz e franjas nas pontas sendo os detalhes em dourado e uma capa pluvial vermelha bordada unida por um alamar. Na cabeça, tiara papal com três coroas adornadas de pedras preciosas com uma cruz na ponta e na mão direita, a cruz papal.

O grupo situado ao centro, lado do evangelho, é composto pelos santos evangelistas, muito frequentes em representações visuais nas igrejas do período colonial. Atributos: o livro, elemento relacionado com a escrita, atributo que diferencia os evangelistas dos demais apóstolos, dentre os quatro evangelistas o segundo, da esquerda para a direita, além do livro, segura a pena de escritor.

Três deles possuem barba e bigode e o quarto tem o rosto liso, o que corresponde a representação visual dos evangelistas, assim sendo, o santo sem barba e bigode seria são João, o mais jovem dentre os quatro e os demais seriam Lucas, Mateus e Marcos. Os livros inseridos nas representações possuem miolo na cor rosa e capas com variações de marrom. Todos apresentam gestos bastante movimentados, trajam túnicas com mangas longas e palio,

respectivamente: vermelho com palio verde, amarela com palio azul, coral com palio mostarda e verde com palio vermelho.

A representação dos santos evangelistas em pinturas, como dito anteriormente, é muito frequente no período colonial, normalmente nos forros das capelas-mores, por exemplo, eles são dispostos nos cantos da pintura, contudo em espaços maiores não há como antever uma localização, os quais são organizados em conformidade com a disposição geral da obra.

Próximo ao arco cruzeiro, o último grupo é dos doutores da Igreja Latina, religiosos como papas e bispos. Do grupo representado por Jesuíno, o primeiro acredita-se ser o papa Gregório Magno, o segundo Jerônimo e os bispos Ambrósio e Agostinho[52].

- Gregório Magno - o religioso mantém-se com os olhos baixos, a mão esquerda segura a cruz papal enquanto a destra está direcionada para baixo. Traja a vestimenta comum aos papas, tiara papal, alva, cíngulo, capa de asperge dourada com bordados e estola.
- Jerônimo - porta chapéu de abas vermelho adornado com borlas (chapéu cardinalício), trajando veste coral cardinalícia: batina e murça na cor vermelha, sobrepeliz branca delicadamente rendada e cruz dupla. Seus olhos estão levemente voltados para o centro da visão, a mão esquerda segura a cruz enquanto a destra repousa sobre o peito.
- Ambrósio - trajando capa magna ou pluvial, estola, mitra e báculo. Seus olhos estão voltados para baixo e as mãos postas em oração. O braço esquerdo apoia o báculo.
- Agostinho - o último bispo representado foi santo Agostinho, representado com alva, estola, cíngulo, capa de asperge e mitra. Na mão esquerda o báculo e na destra um coração flamejante[53], o qual aponta na direção do grupo em que está inserido, como se estivesse a dizer algo.

A pintura do forro da nave e coro congregam as maiores autoridades religiosas da Ordem do Carmo e da Igreja, as quais coube a Jesuíno dispor por toda a obra sem esquecer-se do

[52]A identificação das autoridades religiosas presentes na pintura do forro da nave da capela dos terceiros não é conclusiva, uma vez que muitos religiosos não portam nenhum atributo pessoal que os identifique. Dentre os doutores foi possível asseverar a identidade dos representados, especialmente, por ser usual a representação visual dos quatro doutores em conjunto, a identificação do papa Gregório Magno se deve as suas vestes, Jerônimo normalmente é representado com a vestimenta cardinalícia, enquanto Agostinho segura um coração flamejante, restando apenas um doutor, portanto identificado como Ambrósio. O ensaio a que se procedeu foi fundamentado na importância dos 24 religiosos para a Ordem do Carmo e para a Igreja, mas a falta de atributos pessoais não permite a conclusão definitiva do proposto, para tanto, somente um documento que contenha os dados do que deveria ser representado pelo pintor (gravura, desenho, estampa, fonte impressa) esclarecerá a identificação concreta dos religiosos. As fontes empregadas para a pintura podem ser diretas ou indiretas, na ausência de tais dados qualquer identificação será sempre uma aproximação.

[53] O coração em chamas ou com uma cruz simboliza o amor ardente à Deus ou a paixão. É um atributo associado a inúmeros santos na iconografia católica.

maravilhamento que a cena central, a mais importante e imponente, deveria causar àqueles que se aventurassem a admirar a ilusão do céu a invadir a arquitetura.

Na pintura do forro da nave com sua profusão de santos e santas, carmelitas ou não, o pintor Jesuíno antecipou no espaço terreno o que reserva o espaço celeste.

2.1.4 Pintura - Forro do coro

O forro do coro da igreja foi o último a receber camada pictórica no período colonial. A obra, também, é de autoria de Jesuíno do Monte Carmelo e foi executada entre 1797 a 1798, conforme se pode averiguar no Livro 16 Receitas e Despesas da irmandade no período financeiro de 1796-97, na página 49.

Essa delicada pintura é uma espécie de continuidade do que Jesuíno havia iniciado anteriormente, quiçá não tenha havido interrupção entre a execução de uma (forro da nave) e outra (forro do coro). Contudo, Andrade (1963, p. 169) foi levado à um equívoco quando determinou que essa pintura fosse separada da nave, na realidade seguindo sua cronologia Jesuíno teria realizado primeiro a pintura da nave, depois capela-mor e por último o coro,

> [...] Nesse teto dos terceiros, êle pintou primeiro a nave, depois a capela-mor e por último o côro. [...] Chegou enfim à realidade insofismável, dura para êle com seu misticismo de ter que viver de vida celestial dentro da terra.

Embora acreditasse que o coro deveria ser a consequência natural do forro da nave, sem nenhuma interrupção física entre ambos, somente jogo espacial, “teto comum em nossas igrejas coloniais, curvo, num jogo de capela-mor, nave e côro, em que a primeira era menor como tamanho geral e largura, e o teto do côro continuava, sem interrupção, o da nave num mesmo fôrro” (ANDRADE, 1963, p. 167), não era o que seus olhos vislumbravam, especialmente por não ser possível perceber a coesão e unicidade na obra.

Andrade (1963) não viu a verdadeira pintura do centro da nave e mesmo as continuações acima do entablamento se religarem naturalmente ao coro, isso só ocorreu depois do restauro que retirou os arcos segmentadores e estabeleceu novamente os elos entre uma pintura e outra. As cartelas/vasos azuis coroadas por chamas estavam embaixo dos arcos.

Além disso, a pintura do centro da nave antes do restauro era de qualidade espúria quando comparada à pintura do coro, o que leva a inferir que a área do coro tenha sofrido menos mutilações e deformações. Nos documentos esparsos a respeito das intervenções ocorridas na

nave não se menciona o coro, porém foram coligidos dados inéditos a respeito de intervenção que concretamente ocorreu.

2.1.4.1 Os documentos

Entre os anos de 1893 a 1907, o pintor Ítalo Molin realizou diversos serviços de pintura e douração para a irmandade, tanto pinturas gerais como pelo conteúdo dos recibos pinturas artísticas. Um recibo fora localizado onde consta que o pintor havia recebido por pinturas no forro do coro, duas bandeiras etc.[54]. Posteriormente o pintor realizará pintura em outros forros, porém sem indicação de quais teriam sido.

Nos livros de termos, somente se diz que estava o irmão Antônio Rodrigues de Carvalho autorizado a mandar realizar as obras necessárias de pintura por conta das goteiras e, ainda, efetuar os pagamentos pelos serviços, desse modo os livros de receitas e despesas do período não especificam o nome do pintor Ítalo Molin, somente o nome do irmão, o que dificulta sobremaneira a compreensão de todos os forros em que o referido artista possa ter alterado.

Esse é o único documento que trata de repintura ou reparo no forro do coro. Não é possível afiançar quantas repinturas sofreu a obra, contudo Moraes (2011, p. 92) declara que essa obra, até mesmo por sua difícil localização, sofreu menos interferências ou adulterações do que as demais, embora o restauro tenha sido delicado pois "[...] no trecho sobre o coro, havia antigos ataques de fungos apodrecedores, que não precisaram de tantos fatores auxiliares para ali se estabelecerem, como a penetração de águas pluviais, pois foram facilitados pela madeira de qualidade inferior [...]".

Corrobora com a afirmação de que o forro tenha sofrido menos interferências a análise que Andrade (1963, p. 169) fez da pintura, na condução das obras de Jesuíno o estudioso avalia que o coro foi a coroação da obra do pintor, ou seja, era o local onde a obra estava mais íntegra, por isso mesmo tornava-se mais compreensível perceber o trabalho do pintor,

> [...] Pinta com muito mais 'amor' o Jesuíno Francisco de Paula, acostumado a pintar tetos, de um ano antes. [...] E assim êle faz do teto mais intimista do côro, uma forma que é também, espiritualmente, separada do teto da nave.

Quanto à separação a que o pesquisador se refere, encontra-se no relatório do restauro toda a explicação para divisão proposta entre um espaço e o outro, quando na realidade fora executado um forro único e coeso, pensado em continuidade, não em ruptura.

[54] ACMSP. Recibo n. 6, Caixa 18.

Antes do restauro, um dos arcos segmentadores ocupava o espaço que fora criado por Jesuíno para mediar o forro do coro e da nave. Mas conforme se pode apreender tais arcos de certo modo protegeram a pintura de Jesuíno de outras repinturas mais danosas feitas posteriormente,

> Três fatores contribuíram para o êxito desta reintegração[...] **os arcos de madeira acrescentados em 1923** protegeram a obra contra repinturas, luz, raspagens e outras agressões, e assim forneceram três largas faixas com referência totalmente confiável sobre todas as características cromáticas da pintura de Jesuíno, **cujas agressões mais fortes ocorreram posteriormente àquela data;** (MORAES, 2011, p. 19, grifo nosso).

Sendo assim, pode-se propor que o forro tenha sofrido minimamente duas intervenções, então a biografia da pintura ficaria da seguinte maneira:

1º - pintura de Jesuíno por volta de 1798;

2º - repintura/retoque de Ítalo Molin no ano de 1893;

3º - repintura/retoque pós instalação dos arcos segmentadores;

4º - restauro das obras entre 2007 a 2011.

O forro em abóbada de berço, em excelente estado de preservação e conservação (restaurado juntamente com o restante do forro) é uma pintura original de Jesuíno do Monte Carmelo. A pintura que se liga naturalmente ao forro da nave foi integrada ao restauro das demais iniciado nos idos de 2007. Hoje suas cores estão reintegradas e a preciosidade dessa obra tão pura e profunda pode ser vista e apreciada por todos que acessarem o recinto ou com alguma dificuldade a vejam do salão da nave, de baixo para cima.

Para esse forro o pintor concebeu quatro religiosos carmelitas inserindo-os nas extremidades do espaço e ao centro representou uma estrela divina. Ao observar atentamente a última pintura que Jesuíno concebeu na capela dos terceiros se vê uma abertura entre o céu e a terra, os santos vieram ocupar seu lugar na dualidade no espaço terrestre e celestial, mas a passagem entre um e outro continua aberta e pulsante, convidando o fiel a ascender ao mundo celeste na busca pela luz que brilha e guia os caminhos.

O fundo do forro remete ao estado natural da madeira, a cor é utilizada como acessório, mas cria esse jogo de cor e não cor[55]. Nasce do entablamento o mesmo elemento inserido que

[55] Diante das nuances empregadas pelos artistas do período colonial chama a atenção as cores empregadas na representação do céu, tons mais quentes e ocres do que o azul, que passou a ser empregado nas repinturas a partir do século XX, tal como na Carmo de Mogi das Cruzes e mesmo nas pinturas de Jesuíno na Carmo de São Paulo.

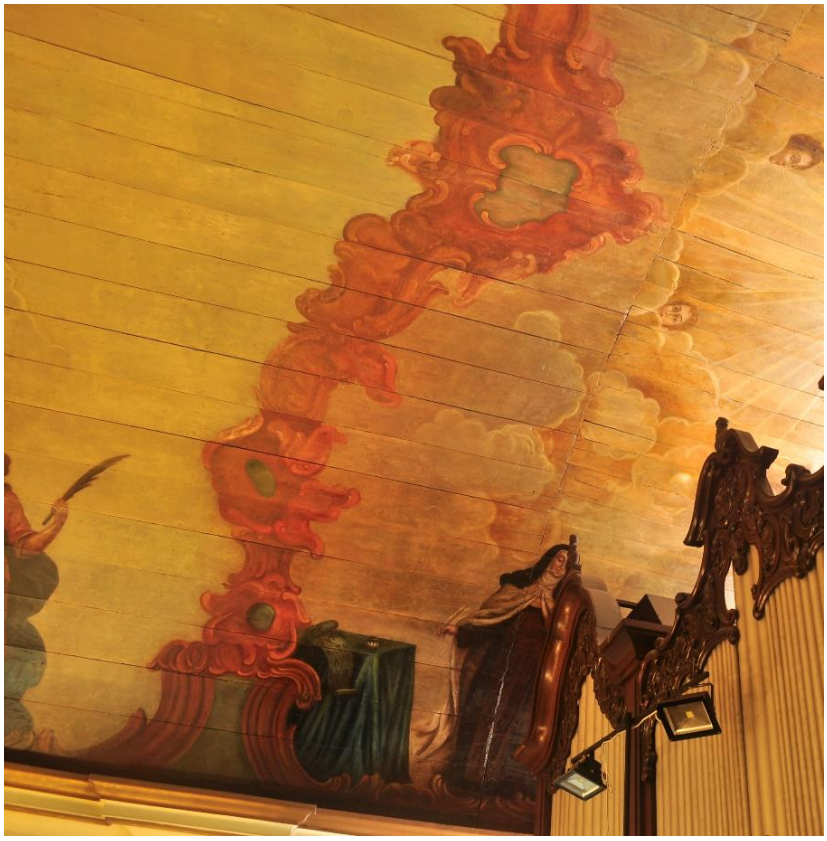


Figura 41. Jesuíno do Monte Carmelo. Detalhe: moldura entre a nave e o coro. Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP. Foto: autora.

divisa os santos do forro da nave, a cartela de tom azul ornamentada com formas curvas em tons dourados avermelhados.

A representação de uma falsa talha estende-se por toda a cimalha, desembocando na parede do frontispício arrematada pela imagem rebatida que há no encontro entre o forro da nave e o arco cruzeiro, tal qual, há entre o forro da nave e o forro do coro, criando uma moldura ou uma sanefa fingida a partir de diversas curvas e contracurvas, cheios e vazios, cujo centro encontra uma esfera azul como uma pedra preciosa entremeada por brocados e bordados de ouro (Figura 41).

Entre o forro da nave e o forro do coro, a cercadura criada pelo pintor possui uma movimentação maior do que as que encerram as pinturas no encontro com as paredes. Nessa sutil divisão, o artista inseriu formações e enrolamentos em S alongado, que se unindo a outros elementos formam o centro que recebe as rocalhas, alargadas para dar lugar a uma grande cartela azul. A esfera azul se multiplica como joia nos concheados.

Uma cartela irá criar a divisão espacial entre os santos carmelitas inseridos no coro para que cada um seja único dentro de seu universo. Do lado da epístola, próximo ao frontispício, está são João da Cruz em tamanho natural e adiante encontra-se santa Teresa, doutora da Igreja; do lado do evangelho, próximo ao frontispício está são Pedro Tomaz, e adiante são Simão Stock.

Nuvens se espalham por todo o forro, quase transparentes, dissipando-se como um fino véu ou fumaça, até desaparecer para dar espaço a estrela que brilha e emana raios luminosos que inversamente dissipa as nuvens que a circundam até alcançar o interior de cada ser, conduzindo todos à salvação.

O pintor representou a estrela delicada e pequenina, num grande espaço, mas consagrou a ela local de merecido destaque e insuflou-lhe uma iluminação profunda e radiante (Figura



Figura 42. Jesuíno do Monte Carmelo. Detalhe: estrela divina no centro do forro do coro. Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP. Foto: autora.

42). Anjos de gola povoam nuvens e se aquecem com o brilho da estrela divina, são três pares de anjos, um trio de anjinhos totalmente visíveis e mais um trio dos quais só se possibilitam os contornos.

Os santos inseridos (Figura 43) por Jesuíno nessa área do forro estão completos, são figuras de tamanho natural, portando os atributos que os identificam. são João da Cruz, possui atrás de si uma escrivaninha, na qual repousa um crânio e um pergaminho (atributo de doutor) com a inscrição em latim: *Pati, et comtemni* que significa em português “sofrer, e ser menosprezado”. O santo está abraçado a uma grande cruz, sua indumentária é o hábito da Ordem com uma capa branca que se estende até os pés formando drapeados. Seus olhos estão voltados para baixo. Essa é a figura mais apreciada por Andrade (1963).

Adiante está santa Teresa, a santa doutora da Ordem do Carmo e reformadora da Ordem das Carmelitas Descalças. Na cena Jesuíno inseriu uma mesa coberta com tecido azul e, sobre ele, o pergaminho com a inscrição em latim que marca sua vida: *Aut pati, aut mori*, “ ou sofrer ou morrer”, seria esse o lema de vida de santa Teresa, ainda sobre a escrivaninha um tinteiro. Teresa veste o hábito da Ordem com capa branca que desce por suas costas formando drapeados, na destra segura a pena e na mão esquerda o livro aberto (atributos de doutora), é o instante do gesto captado e fixado pelo artista em sua obra.



Figura 43. Jesuíno do Monte Carmelo. Detalhe: (cima para baixo) santos, são João da Cruz, santa Teresa, são Pedro e são Simão Stock. Forro do coro. Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP. Foto: autora.

Do lado do evangelho, próximo à parede do frontispício, está são Pedro Tomaz, na cena uma mesa coberta com tecido azul sobre a qual o santo depositou sua mitra de bispo. São Pedro traja o hábito dos carmelitas com uma longa capa branca cujos drapeados vão se sobrepondo em várias camadas, na cabeça, tem um solidéu e, no peito, um crucifixo.

São Pedro segura aberto em sua mão esquerda o livro que contém a inscrição em latim: *Confidito Petre*, ou seja, "Reverendíssimo Pedro", palavras consagradas em sua hagiografia, que teriam sido proferidas por Nossa Senhora, quando teve uma visão mística. O santo faz um gesto com a destra na direção do livro e eleva seus olhos na direção da estrela divina.

Mais adiante encontra-se são Simão Stock. Ao lado do santo uma mesa coberta com tecido carmim em que um pergaminho repousa com a seguinte inscrição: *Tibi et cunctis carmelitis priuil*, em português: "privilégio [falando do escapulário] a ti e a todos os carmelitas". Tais palavras foram proferidas pela Virgem que ao entregar o escapulário a Simão declara que todos que usassem o escapulário seriam salvos[56]. Simão Stock veste o hábito carmelita com a capa branca, seus olhos estão direcionados para baixo e em suas mãos segura o escapulário do Carmo.

Após o restauro das pinturas, tornou-se possível apreender que o mesmo tratamento e "amor", delicadeza e pureza, que empregou o artista aos seus "santos preferidos", no coro, também o tenha utilizado para com a Nossa Senhora da Imaculada Conceição gloriosa de feições delicadas no forro da nave e mesmo com os demais santos e santas presente na capela dos terceiros. São inúmeros os detalhes e minúcias inseridos nas pinturas. A contratação de um único artista para realizar toda a extensão da igreja, compreendendo coro, nave e capela-mor foi o que possibilitou a integração da igreja em todos os aspectos, sacralizando assim a grandiosidade da ordem.

O resgate das pinturas comprovou o quão certo estava Mário de Andrade acerca do desvelo do padre pintor para com a obra do forro do coro, mas demonstrou que esse desvelo e a potencialidade do trabalho do referido artista estavam muito além do que supunha diante das obras acabrunhadas e deturpadas que teve diante dos olhos na década de 40.

[56] A frase completa seria *hoc erit tibi et cunctis Carmelitis priuilegium, in hoc habitu moriens saluabitur.* Tradução de Luciano César Garcia Pinto.

2.1.5 PINTURA - FORRO DA BIBLIOTECA (ANTIGO JAZIGO)

No início do século XIX, a irmandade construiu, na área lateral esquerda da edificação, um jazigo com uma pequena capela, para a qual foi feita uma pintura que a tradição oral atribuía a Jesuíno, entretanto Mário de Andrade, ao discordar da tradição, compulsou os documentos da irmandade a fim de obter respostas sobre a autoria de Jesuíno nessa obra, uma vez que no período aludido de acordo com as pesquisas empreendidas pelo pesquisador estaria Jesuíno em Itu, inviabilizando a atribuição.

Fora localizado na documentação do arquivo que no ano de 1801[57] foram compradas tintas na Bahia para pintura do jazigo. Pouco depois pagam ao oficial de pintura que havia ajudado o pintor no jazigo e logo adiante o seguinte lançamento "do que se devia ao irmão Manuel José Pereira, de resto do forro do Jazigo".

Havia na Ordem nos idos de 1792, um irmão com o nome de Manuel José Pereira de Andrade, o qual era procurador da Irmandade e por seu cargo realizava pagamentos de trabalhos feitos, portanto o pagamento ao irmão Manuel José Pereira pode ter sido entregue ao dito irmão, para que ele encaminhasse o pagamento ao pintor, não que, necessariamente Manuel José Pereira tenha sido o pintor (VOTC Livro 3 Termos, 1792, p. 100). Embora o pagamento pareça lacônico outra despesa corrobora com a indicação feita.

Na mesma página, há outra despesa que apoia a identificação empreendida por Andrade (1963, p. 164), algumas linhas acima do referido lançamento consta: " D$^{o.}$ **que entreguei ao** R. Sr. Pe M^{l} Felix José de Oliveira **para pagar** a pintura e douramento das tribunas" (grifo nosso).

Desse modo, a análise de ambas as despesas corrobora com a autoria de Manuel José Pereira como tendo sido o pintor do forro do jazigo dos terceiros, pois foi pago "**do que se devia ao**" e não "**Dº. que entreguei ao"** (grifo nosso), a comparação da maneira como indicam as despesas resolve a questão e aponta o pintor localizado em Andrade (1963) como o único pintor do forro, Manuel José Pereira.

A pintura (Figura 44) de grandes dimensões 7,5 x 6,0 metros ocupa quase a totalidade do forro. Elaborada para ornamentar o jazigo – atualmente a biblioteca - representa a *Ressurreição de Lázaro.* O tamanho da obra em relação à baixa altura do cômodo em que se encontra dificulta grandemente sua visualização ou mesmo a captura de imagens da pintura como um todo por apresentar sujidade e bastante oxidação.

[57] VOTC Livro 16, p. 57.

2.1.5.1 Os documentos



Figura 44. Manoel José Pereira. Detalhe: forro da biblioteca (antigo jazigo). Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP. Fotomontagem: autora.

Manuel José Pereira havia pensado a obra para adornar o jazigo da irmandade, entretanto nas reformas empreendidas na década de 20 foi proposto o "alargamento" da igreja e consequentemente "levando o actual presbyterio e altar mor para a actual sacristia, e esta passará para o actual Jazigo, e este para um subterrâneo, que abranja o espaço todo embaixo da actual sacristia," (CERQUEIRA, 2016, p. 118), tornando-se o espaço na biblioteca Monsenhor Camila Passalaqua".

Por comprovadamente não ser obra da autoria de Jesuíno os pesquisadores que se debruçaram sobre as pinturas do Carmo poucas menções fizeram e fazem a respeito da obra. A representação apresenta Jesus ao centro, do lado direito (de quem olha) estão as irmãs de Lázaro: Marta e Maria, a última de joelhos chora pelo irmão morto e fala ao Cristo intercedendo pelo irmão. Abaixo, delas, Lázaro está ressuscitado com a tampa de seu túmulo aberta. À esquerda de Cristo, o pintor posicionou três homens que se entreolham, representando os judeus que acompanharam Maria (Jo 11, 1-44). Na pintura o artista inseriu a inscrição em latim *QUI LAZARUM RESSUSCITASTI* ou "Ressurreição de Lázaro" e ao fundo uma construção e algumas árvores.

A cena bíblica está inserida numa moldura circular contida dentro de uma moldura quadrada com pequenas pinturas nos espaços resultantes da junção das formas geométricas, onde o artista representou elementos que remetem à história da Ordem, tal como as montanhas do Monte Carmelo.

Ainda que ofuscada pelas pinturas de Jesuíno e José Patrício a obra do forro da biblioteca constitui-se como um exemplar de grande valor histórico e artístico, o que lhe conferiu a inclusão no livro tombo do patrimônio[58].

[58] Além das obras existentes nos forros da igreja dos terceiros carmelitas de São Paulo, há inúmeras telas que ornamentam o corredor lateral de entrada, na sacristia e na biblioteca outras telas. Contudo, tais obras escapam a temática do trabalho que busca as autorias e trajetórias das obras dos forros, por isso foram apenas mensuradas e quando necessário foram tratadas ao longo dos capítulos no que concerne a cada obra.

> [...] seja estudada a inscrição nos Livros do Tombo dos seguintes acervos: [...]c – **painel de autoria** de Patrício da Silva Manso, no teto da sacristia e outro, **de Manoel José Pereira, no teto da biblioteca (antigo jazigo) anexos à mesma capela,** assim como o acervo de bens móveis – imagens, objetos sacros, mobiliário – inventariados e existentes na mesma capela, e igualmente o arquivo da confraria; d – conjunto de 18 (dezoito) painéis (óleo sobre madeira) do antigo Recolhimento de Santa Teresa (demolido), exposto no corredor lateral da mesma capela dos Terceiros do Carmo de S. Paulo; (CERQUEIRA, 1996, p. 10, grifo nosso).

2.2 IGREJA DA VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DA PENITÊNCIA DA CIDADE DE SÃO PAULO

A igreja dos terceiros franciscanos é a que possui o maior acervo de pinturas remanescentes do período colonial em São Paulo. No levantamento do Frei Franciscano Adalberto Ortmann (1951)[59] contabilizavam-se 31 pinturas no total, entre quadros, painéis e forros. São obras com diversidade de estilos entre si, as quais podem ser de pintores mencionados ao longo do estudo ou por aqueles que permanecem anônimos. Todas essas pinturas constituem-se como essenciais para a compreensão da história da pintura colonial em São Paulo, entretanto a maioria das obras não se relaciona com a temática da presente pesquisa, portanto não foram tratadas no decurso do capítulo[60].

A análise, portanto, recai sobre a pintura do forro da nave, forro da capela-mor e do zimbório, tais obras foram descritas e analisadas, cuja busca estabeleceu a cada obra uma cronologia, baseada nos documentos coligidos no arquivo particular da fraternidade.

A igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da cidade de São Paulo possui um arquivo documental riquíssimo e quase completo, com documentos ainda dos anos iniciais da capela. Contudo, Ortman (1951) pontuou, quando de sua busca nos arquivos, a dificuldade de estabelecer ou definir conclusivamente as autorias das obras aí existentes, tanto para as pinturas do forro quanto para os quadros

---

[59] ORTMANN, Frei Adalberto. **História da Antiga Capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco em São Paulo,** 1676-1783. Rio de Janeiro: SPHAN, 1951.

[60] Assim como a igreja dos terceiros carmelitas a dos franciscanos possui um grande conjunto de pinturas, que estão espalhadas por toda a construção, no nártex, nas paredes da capela-mor, nas salas adjacentes e etc, devido ao caráter de tais pinturas (não fazem parte do forro das construções) foram apenas mensuradas no decorrer do trabalho.

Concernente aos quadros e painéis, cabe ponderar que o cerne do problema vai além da autoria, pois não há como precisar se ao longo dos anos e intervenções humanas as obras não tenham sido mudadas de localização como Hanna Levy (1978, p. 147)[61] enfatizara,

> [...] esse problema de saber se a obra de arte que conhecemos atualmente é a mesma a que se referem os documentos, fica aliás sempre em aberto quando se trata de objetos de arte de fácil remoção. É claro que a questão se torna tanto mais duvidosa quanto mais vagos são os documentos.

Logo, a mobilidade das obras é um obstáculo, pois torna mais delicado e cauteloso o processo de identificação do autor das obras, uma vez que os pagamentos nem sempre são minuciosos quanto a temática da pintura, no caso especial da São Francisco são ainda mais incipientes, dificilmente se mencionou com clareza o que o artista faria, tais descrições ficaram circunscritas aos recibos passados pelos pintores. Justamente a maior fragilidade do arquivo da fraternidade, são poucos os recibos preservados em relação às obras realizadas.

Após as buscas empreendidas por Ortmann outras duas pesquisadoras consultaram os documentos da fraternidade, Maria Lucília Viveiros Araújo (1997)[62] e Maria Lúcia Bighetti Fioravanti (2007), ambas buscaram estabelecer a trajetória e autoria das obras pictóricas. Todavia, encontraram as mesmas lacunas e incertezas que o frei Ortmann.

Portanto pouco se avançou na questão autoral desde Ortmann. Contudo, na busca documental empreendida, ainda que se tenha esbarrado nas mesmas questões e dificuldades, o cruzamento de papéis avulsos e documentos aos quais as pesquisas pregressas não tiveram acesso possibilitaram elucidar algumas questões. Tal qual um quebra-cabeças, algumas peças foram encaixadas.

Antes da análise das pinturas, é importante conhecer, ainda que superficialmente, a história do espaço que as abriga. A primitiva capela dos terceiros franciscanos foi erigida por volta do ano de 1676, a qual fora por vezes remodelada, modificada e ampliada num ambicioso projeto de Frei Santana Galvão. Para se chegar ao partido adotado na atual construção, de meados do ano de 1787, não foi necessário demolir a capela antiga, na realidade acrescentaram-lhe nave e presbitério[63].

---

[61] LEVY, Hannah. A pintura colonial do Rio de Janeiro: notas sobre suas fontes e alguns de seus aspectos. In: **Textos escolhidos da Revista do IPHAN.** São Paulo: FAU/USP; MEC/IPHAN, v. 1, 1978.

[62] ARAÚJO, Maria Lucília Viveiros. **O mestre-pintor José Patrício da Silva Manso e a pintura paulistana do setecentos.** Dissertação (Mestrado em Artes). Departamento de Artes Plásticas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

[63] Há pesquisas que apontam todas as transformações arquitetônicas empreendidas na igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da cidade de São Paulo, por isso tais alterações já debatidas e discutidas por outros pesquisadores não serão empreendidas. Para o assunto ver: BONAZZI DA COSTA, Mozart Alberto. A Igreja das Chagas do Seráfico Pai São Francisco: intervenções nos retábulos do templo da Venerável Ordem Terceira de São

Conforme se pode averiguar a partir dos documentos, os terceiros franciscanos tinham uma grande preocupação com melhoramentos em seu templo, buscando sempre a decência do culto divino e do templo. Discurso presente em quase todos os contratos e termos ou justificativas para as onerosas despesas com ornamentação interna e externa.

São inúmeras as datas que apontam as diversas alterações realizadas na igreja nessa busca incansável para "formozear" o templo[64], como por exemplo, as obras em 1694 para construção de dependências da capela e obras na sacristia; em 1722 foram feitas retelhas e consertos dos painéis do teto da capela e, pouco depois em 1729, mais obras. Após esse período as obras cessaram e começaram os trabalhos de ornamentação interior e alterações na edificação decorrentes das mudanças internas.

Em 1735 a Ordem aspirava a um novo e vistoso retábulo mor, o qual fora elaborado pelo mestre entalhador Luis Rodrigues Lisboa, entre 1736 a 1740. O retábulo-mor perdeu a função de altar principal na construção do novo presbitério, mas o belíssimo altar joanino fora preservado no antigo espaço para o qual fora concebido, hoje capela lateral de Nossa Senhora da Imaculada Conceição no transepto. O antigo retábulo foi restaurado e suas cores foram reintegradas, permitindo transcender ao seu esplendor dos tempos de outrora.

De 1754 em diante, começam infindáveis lançamentos de despesas com as reformas ou "melhoramentos" na edificação, mas no alvorecer de 1783 iniciam as obras de construção da nova capela. Com isso no ano de 1787 iniciam reformas para recolocação do retábulo na nova capela. A capela-mor passou ao local onde está inserida atualmente, antes estava circunscrita num dos braços do arco cruzeiro, localização atual da capela da Conceição, onde se encontra o retábulo do entalhador Luis Rodrigues.

Até meados de 1722, só havia o altar da capela-mor, a partir de 1730, outro altar foi construído para abrigar a imagem recém-chegada de Nossa Senhora do Bonsucesso, o qual só recebeu douração no ano de 1736. Posteriormente os demais altares foram construídos e dourados.

Enquanto a igreja dos terceiros esteve em obras estruturais os irmãos realizaram seus rituais religiosos na igreja de Santo Antônio. Mas em meados de julho de 1787 puderam retornar

---

Francisco da Penitência em São Paulo. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: na travessia das Artes, XI, 2001, São Paulo. **Anais do Congresso**. São Paulo, 2001. Conservação e Restauro CD-ROM.

[64] A palavra foi utilizada no Termo de 19/10/1783 no qual se ajustava a "factura de uma nova capella, sacristia, consistorio" (VOTSF. **Livro Atas**, 1727 a 1789, p. 98).

a sua igreja, terminadas as obras mais severas o templo fora bento[65] e possuía condições para receber os irmãos.

Ainda algumas datas importantes: em 1789 se contrata o carpinteiro que fez a forração de toda a igreja; em 1790 contratam o mestre entalhador José Fernandes de Oliveira para elaboração do novo retábulo-mor, para o novo presbitério[66]; no ano de 1982 ocorre o tombamento da igreja[67] pelo Conselho de defesa do patrimônio histórico, arqueológico, artístico e turístico (CONDEPHAAT); em 2008 foi fechada para restauro e reaberta solenemente ao público no ano de 2014 e encontra-se em andamento o processo de tombamento em nível federal pelo IPHAN.

Situada no Largo São Francisco, no centro da cidade de São Paulo, encontra-se a igreja dos terceiros franciscanos, contígua à igreja dos freis (à esquerda). Ao chegar a entrada da igreja, em cruz latina, se avista um singelo para-vento ornado com vitrais, após cruzá-lo se vislumbra todo o conjunto e esplendor da obra que os irmãos terceiros conseguiram edificar e "formozear". No nártex se contempla quatro grandes quadros, dois de cada lado, representando os santos terciários, *são Roque, são Gualter, santa Humiliana e santa Isabel*.

Sobre o nártex, situa-se o coro, com balaustrada policromada e dourada. Na parede do frontispício foram inseridas três janelas/portas de mesmo tamanho. No interior da nave são avistados seis altares laterais com talha e douramento. Do lado da epístola (lado direito de quem entra na igreja), estão respectivamente os altares de santo Antonio de Catigeró, santo Ivo e santa Isabel. Os dois primeiros altares estão policromados e dourados, o terceiro, próximo ao transepto está em madeira natural, embora tenha sido dourado, em meados de 1846, pela douradora Miquelina Constância das Chagas, quando fez a douração dos demais altares[68].

Do lado do evangelho (lado esquerdo de quem entra na igreja), o primeiro retábulo é policromado e dourado, o segundo não tem policromia é pátina original e o último somente madeira natural. As imagens são diferentes, tem-se a Divina Justiça, santa Margarida de Cortona e no último há um Cristo Crucificado (embora seja consagrado a santo Antonio de Pádua). Encimando os altares há elegantes tribunas, todas contam com obras de talha,

[65] VOTSF, Livro Atas, 1727 a 1789, p. 115v.
[66] Com isso o retábulo de Luís Rodrigues retornou para a capela da Conceição que havia deixado de ser a capela principal.
[67] A igreja é tombada em nível estadual pelo CONDEPHAAT. **Número do Processo:** 00041/71, Resolução 16 de 19/4/82, Livro do tombo Histórico: inscrição nº 335, p. 166, p. 38, 06/05/1982.
[68] Os recibos passados pela mestre são muito específicos quanto a douração de alguns altares, a partir dos documentos localizados é possível afirmar que os três altares do lado da epístola foram dourados em 1846. Contudo, não se sabe o que ocorreu para que o altar de santa Isabel tenha ficado, atualmente, com as talhas em estado natural (VOTSF Caixa 1, pasta 279, 282; Caixa 2, pasta 284, 285, 286).

douramentos e foram ornamentadas com sanefas. Entre os altares há pequenos quadros da *Via Crucis.*

Percorrida toda a nave, chega-se ao transepto que abriga de cada lado um altar. À direita o altar da Conceição, com colunas salomônicas, coroado por anjos e o esplendor dourado do barroco joanino de Luís Rodrigues Lisboa. No trono uma esplendorosa Nossa Senhora da Conceição arrebata o observador. As paredes da capela apresentam dois grandes quadros de cada lado: *Anunciação, Nascimento, Apresentação ao Templo e Adoração dos Reis Magos*[69].

De frente ao altar da Conceição, do lado esquerdo, no outro braço do transepto, encontra-se um altar mais singelo que não ocupa a totalidade do espaço, mas muito rico em suas talhas e douramentos, consagrado a são Miguel. Proveniente do antigo mosteiro de São Bento, foi doado aos franciscanos em meados de 1922[70]. Nas paredes da capela estão os seis quadros com os passos da Paixão de Cristo, obras remanescentes do século XVII.

O transepto em forma de octógono é coroado por um zimbório, suas paredes de um lado abrigam dois grandes quadros *visão de são Francisco sobre a dignidade do Sacerdócio* e s*ão Francisco recebendo as Chagas*, do outro lado dois retábulos incrustados na taipa.

Em solução requintada, o zimbório octogonal coroa o cruzeiro, seccionado em oito partes iguais, das quais duas funcionam como claraboias e as demais são painéis pintados com fundo azul e salpicados de estrelas em forma de trapézio. As pinturas simbolizam *os Estigmas, as Virtudes Teológicas, o Hábito, as Regras, a Santíssima Trindade e os Votos* e emolduram o painel central com o símbolo dos franciscanos.

No espaço sagrado do presbitério, o observador é surpreendido por grandes painéis pintados que cobrem as paredes, tal qual pinturas murais. Do lado da epístola estão as representações da i*ndulgência da Porciúncula* (em cima) e *morte de são Francisco* (embaixo), do lado do evangelho a *Divina justiça* (em cima) e *renúncia aos bens terrenos* (embaixo).

Duas portas encimadas por tribunas, de cada lado, emolduram naturalmente os quadros, próximo ao retábulo-mor mais duas tribunas. O retábulo-mor[71] foi elaborado pelo mestre entalhador José Fernandes de Oliveira, enquanto o conjunto de imagens de são Francisco das Chagas (são Francisco e Cristo Seráfico) são as mesmas que ocupavam o antigo altar-mor.

---

[69] Restaurados entre dezembro de 2013 a julho de 2014.

[70] VOTSF. **Livro Atas**, 1918 a 1928, p. 88.

[71] Há estudo pormenorizado da talha paulista em: COSTA, Mozart Alberto Bonazzi da. **A talha no Estado de São Paulo:** determinações tridentinas na estética quinhentista, suas projeções no barroco e a fusão com elementos da arte palaciana no rococó. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Ao elevar o olhar vislumbra-se a pintura do forro da capela-mor, *são Francisco subindo aos céus num carro de fogo* e olhando afrente, de costas para o retábulo, encontra-se o pequeno medalhão, como um camafeu incrustado no forro da extensa nave.

O terreno que ocupam os terceiros franciscanos é muito mais amplo e abrangente do o descrito acima, trata-se de uma grande construção com inúmeras salas e cômodos, porém os demais cômodos não foram mensurados, pois os forros pintados encontram-se somente na igreja, mais precisamente na nave, capela-mor e zimbório.

2.2.1 PINTURA - FORRO DA CAPELA-MOR

A pintura do forro da capela-mor, assim como as demais na igreja franciscana, está envolta em problemas quanto a identificação de autoria e sua datação. A atribuição feita a José Patrício da Silva Manso, nas pesquisas iniciais sobre as obras, foi divulgada e circulou como verdade absoluta sem contestações, talvez pelo status que o mestre pintor alcançou na antiga Capitania aliada ao fato de que ele concretamente trabalhou para a fraternidade.

Na bibliografia especializada que discorre sobre a pintura do forro da capela-mor e do medalhão da nave, encontram-se as mesmas incertezas e efetivamente nenhuma conclusão. Contudo, as pesquisas sobre a pintura do zimbório evoluíram. Os documentos existentes ou grande parte deles foram consultados, como mencionado anteriormente, por Ortmann (1951), Araújo (1997) e Fioravanti (2007). Após as pesquisas de Ortmann, os lançamentos e pagamentos encontrados nos livros da fraternidade foram publicados, porém não se considerou que tais documentos são um pouco vagos e lacônicos, dificultam afirmar do que tratam realmente[72].

Na primeira análise empreendida da obra, foi proposta uma divisão da pintura total em três partes ou três painéis "[...] a grande pintura da Glorificação de São Francisco, **ocupando em três partes graduadas toda a abóbada** cilíndrica da capela-mor[...]" (ORTMANN, 1951, p. 96, grifo nosso), o seccionamento da pintura foi aceito e reproduzido no decurso dos anos como se pode atestar "[...] Esse trabalho ocupa grande extensão e está disposto em três painéis,

[72]Nem mesmo Frei Adalberto Ortmann afirmou conclusivamente ser a pintura da autoria de José Patrício da Silva Manso como se pode atestar em suas palavras, "1 composição de 3 painéis grandes no teto da nova capela-mor, pintados, **ao que supomos**, por José Patrício em 1790/91" (1951, p. 92, grifo nosso), ou seja, com isso o frei coloca em dúvida todas as afirmações que foram feitas posteriormente ao seu estudo que se basearam em suas palavras e pesquisas.

um central e dois laterais e retrata o tema que apresenta o santo, como um outro profeta Elias" (FIORAVANTI, 2007, p. 235).

A divisão pretendida pelos pesquisadores baseou-se na terminologia utilizada no documento encontrado que trata de despesas pagas ao pintor José Patrício da Silva Manso, cujo lançamento acusa "dos painéis grandes da capela-mor"[73], segundo Ortmann (1951, p. 91) "por serem 'grandes', é de supor que se trata da composição de três pinturas no teto da capela-mor, e por estas **recebeu a quantia exígua de 20$000** rs." (grifo nosso)[74].

Entretanto, não se sabe ao certo se esses "painéis grandes" referem-se ao forro da capela-mor ou somente aos quadros de grandes dimensões que ocupam as paredes da mesma capela. Todavia no período colonial o emprego da palavra "painel" era usual ao se referir à pintura feita nos forros das igrejas, ainda que a obra pictórica ocupasse o forro em sua totalidade, tal como o lançamento existente no contrato de José Patrício da Silva Manso, na pintura do forro da capela-mor da matriz de Itu, cujo teor determina que deveria ser pintada "a ólio com suas melhores pinturas e no meio um **painel** do Mistério da Purificação" (CERQUEIRA, 2007, p. 21, grifo nosso). A descrição desse documento contribui para a compreensão do seccionamento proposto por Ortmann ao analisar os lançamentos.

Comparando-se os lançamentos nos documentos das diversas igrejas pesquisadas no transcurso do presente estudo, tornou-se claro que a não empregabilidade do termo **forro** ou **teto** a respeito das pinturas que ocupam tais espaços era usual e ainda que a terminologia poderia ser facilmente substituída pela palavra **painel**. Logo, seria possível pensar que os "painéis grandes" tratariam da pintura que ocupa todo o forro da capela-mor, ainda que não se pudesse afirmar com segurança.

José Patrício fora contratado para executar diversas obras na igreja, mas nenhum dos lançamentos ao pintor traz especificamente a palavra forro. Quanto aos lançamentos que trazem o termo "painel", esses normalmente descriminam a quantidade e por vezes o tema do que seria pintado, o que não ocorreu no lançamento "dos painéis grandes" a José Patrício.

Vários pagamentos foram feitos a José Patrício do que lhe era devido entre 1781 a 1796, portanto a análise dos pagamentos e o cruzamento com outros lançamentos pôde revisar a atribuição realizada pelos pesquisadores quanto a autoria do mestre pintor na obra do forro da capela-mor.

---

[73] VOTSF. **Livro Receitas e Despesas**, 1782 a 1853, p. 36v.

[74] A partir das palavras de Ortmann a respeito da quantia que José Patrício teria recebido para fazer a pintura do forro da capela-mor torna-se latente que o frei não estava convencido da atribuição pretendida por ele mesmo.



Figura 45. José Patrício da Silva Manso. Forro da capela-mor. Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo. São Paulo, SP. Foto: autora.

Ao pensar na obra como documento de si, o qual traz os traços do pintor que são pessoais a cada artista, poderia ser proposta uma comparação estilística com a pintura do forro da matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu, ou ainda da pintura da sacristia dos terceiros do Carmo de São Paulo, porém o forro está atualmente muito repintado por espessa camada de tinta de "restauro", conforme se nota através das calas de prospecção expostas na obra.

O fundo da pintura (Figura 45) não remete à pictórica de José Patrício, tampouco a cor verde e homogênea aplicada, a qual não se filia ao que era empregado no período colonial, tampouco o vazio deixado na obra, sem ligação com as pinturas do mestre e o programa pictórico barroco que preenchia os espaços. Não é possível sequer aproximá-la da leveza encontrada nas pinturas de gosto rococó, cuja visão central é sustentada por motivos em rocalha, ou seja, nenhum desses elementos estão presentes na obra que se vê nos dias atuais, comprovando que alterações transformaram a obra. Sendo assim, a comparação traria muito mais inquietações do que retornos[75].

O arquivo dos terceiros franciscanos conta com livros históricos desde os anos mais remotos de sua história, além dos livros há alguns papéis avulsos, em menor proporção, mas que foram cuidadosamente analisados na busca por documentos que pudessem encerrar as dúvidas sobre a autoria da obra, entretanto não fora localizado o pagamento/recibo a respeito da pintura do forro da capela-mor propriamente dita. Assim, buscou-se, nos lançamentos, não só aqueles realizados a Jose Patrício, mas a todos que de algum modo recriassem o cenário no qual o templo estava sendo ornamentado e os pagamentos lançados.

2.2.1.1 Os documentos

José Patrício já havia dado provas aos terceiros franciscanos de suas qualidades como pintor, pois estava a trabalhar em pinturas e dourações para os irmãos desde o ano de 1781, ou seja, ainda na antiga capela[76].

No ano de 1791, ele é pago pela pintura dos painéis grandes para a capela-mor. Ortmann (1951), Araújo (1997) e Fioravanti (2007) afirmam que esse pagamento se refere à pintura do forro da capela-mor, embora o lançamento usado para tanto não faça alusão à pintura do forro da capela-mor, como se poderá acompanhar, pelos lançamentos de anos anteriores a esse, a atribuição baseada nesse pagamento é equivocada.

---

[75] Do mesmo modo como ocorria na Ordem Terceira do Carmo de são Paulo, cujas pinturas estavam tão adulteradas e mutiladas que não se prestavam a comparações estilísticas, especialmente a pintura do forro da nave, foram tantas as interferências que conseguiram descaracterizar completamente as obras. Agora encontram-se reintegradas e salvas das deformações sofridas no decurso dos anos.

[76] Vide capítulo V- Dicionário de Pintores I, verbete José Patrício da Silva Manso.

No verso da página 36 do *Livro Receitas e Despesas, 1782 a 1853*, foram feitas aplicações para despesas com "**dois painéis** e alcatifas **da Capela-Mor"** no valor de 56.060 réis. No verso da página 37, são vários os lançamentos que devem ser analisados, por isso foram transcritos:

- *"Por 25 v^{s} de papagayo q trouxe o Ir. Cap^{tam} Luiz Ant^{o} da R^{o} a 1.350 – 33.750*
- *Mais ao dito de cadarço e linhas **para bordar as alcatifas** 810* (grifo nosso)
- *Mais ao dito de dois pares de castiçais de estanho para os altares colaterais 1.500"*

Dos lançamentos seguintes, na mesma página é importante a compra de gesso "para a frente do arco, púlpitos e **paredes da capela-mor**", na página 38, o pagamento aos pintores "de **dar de branco nas paredes da capela mor**" e poucas linhas abaixo a despesa que fazem a José Patrício: *"*Pelo que se deu a José Patrício **dos painéis grandes da capela-mor – 20.000**" (grifo nosso).

Fora aplicado o valor de 56.060 réis para as despesas que seriam feitas com os "dois painéis" e alcatifas da capela-mor, posteriormente foram gastos em materiais para as alcatifas 33.750, .810 e 1.500 réis, somados totalizam 36.060 réis. Na página seguinte é paga a José Patrício a importância de 20.000 réis, que adicionado ao valor anterior totalizou 56.060 réis, exatamente o valor que havia sido empenhado para a fatura de "dois painéis", não para o forro da capela-mor.

O valor pago a José Patrício é condizente com a pintura de painéis, pois no ano de 1792 ele pintou seis painéis para o corpo da igreja por 77.240 réis ao todo, cerca de 12.873 réis cada painel, enquanto em 1791 havia recebido 10.000 réis pelo trabalho em cada painel. Assim, o lançamento do ano de 1791 não possui nenhuma relação com a pintura do forro da capela-mor, trata-se na realidade de dois painéis para adornar as paredes da capela.

Posteriores a esse lançamento ao artista, que foi alvo de equívocos por décadas, há um lançamento no ano de 1793 que trata do ajuste com o mestre para douração de toda a capela-mor e retábulo, após essa primeira referência, os demais pagamentos somente mencionam tratar-se de pagamentos que a ordem lhe devia. Somados, os pagamentos (1793 e 1795-6) não alcançam o valor ajustado de 600.000 réis, fica faltando a importância de 29.440 réis para a conclusão do pagamento.

A mesa determinou que José Patrício desse todo o ouro e tintas necessárias para a fatura da obra, é possível que José Patrício tenha comprado algum material na conta da irmandade e que tenham descontado a importância dos valores que lhe eram devidos. Essa situação era

comum, pois na documentação foi localizado um recibo de tintas compradas para serem entregues ao pintor e o pagamento das mesmas fora feito pelo irmão síndico[77].

Diante do exposto, pondera-se que no ajuste para douração da capela-mor e retábulo estivesse incluída a pintura da capela-mor, pois após os pagamentos mensurados, acima, não houve mais nenhum pagamento ao referido artista ou a outro pintor circunscrito ao espaço da capela-mor ou que faça referência à capela-mor.

A hipótese estabelecida de que os trabalhos estivessem no mesmo ajuste se deve ao contrato realizado em 1786 por José Patrício para douração e pintura da capela-mor na igreja matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu. O termo do ajuste diz: "*Escritura de ajuste que faz d. Maria Francisca Vieira com José Patrício da Silva Manço* ***para o douramento e pintura da Matriz desta Villa***" (CERQUEIRA, 2007, p. 19, grifo nosso). Como se pode ver, não há referência quanto à pintura do forro da capela-mor no título ou breve descrição do ajuste, somente no corpo do texto, foram detalhados e especificados todos os serviços que seriam executados, bem como os valores.

O douramento e a pintura, objeto do ajuste, alcançaram a alta quantia de 1:200.000 (um conto e duzentos mil) réis, exatamente a mesma quantia que foi paga pelo retábulo da referida igreja. Mas, na igreja dos terceiros franciscanos a obra de douração foi ajustada em 600.000 réis, metade do valor. A diferença entre os valores é plenamente justificável, porque o espaço a ser dourado e pintado na terceira franciscana era menor do que na matriz ituana.

Os valores pagos pelos retábulos legitimam essa afirmação, na matriz ituana, pagou-se 1:200.000 réis, enquanto na terceira franciscana pagou-se 600.000 réis, ou seja, metade do valor. Justificado pelo tamanho de um em relação ao outro, portanto, a proposição de que no ajuste da douração de José Patrício esteja incluída a pintura do forro da capela-mor é acertada, tanto o valor do retábulo como da douração custaram exatamente metade do valor que fora pago em Itu.

Em virtude das novas análises estabelecidas e na confluência dos dados que nunca haviam sido observados ou cruzados nos documentos compulsados, alterou-se indiscutivelmente a cronologia da pintura do forro da capela-mor, a qual não fora elaborada em 1791 e sim entre 1793 a 1796 e o alcance dos trabalhos realizados pelo artista, pois até o momento, não era atribuído ao pintor dois painéis pintados para capela-mor, somente se tinha conhecimento dos seis painéis pintados para o corpo da nave, assim sendo, foram oito painéis

[77] VOTSF Caixa 5, pasta 251



Figura 46. José Patrício da Silva Manso. Detalhe (lado da epístola): freis acima do entablamento, forro da capela-mor. Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo. São Paulo, SP. Foto: autora.

pintados ao todo entre 1791 e 1792; por fim altera-se a compreensão dos dados registrados nos livros da fraternidade.

Forro em abóbada de berço, estável, porém bastante alterado em razão de adulterações de "restauro". Todas as pranchas possuem pintura, são originais e totalizam cerca de 62 pranchas de dimensões variáveis com encaixes entre si. Alguns trechos da obra apresentam leve descamação do fundo, mas nada que comprometa o estado geral da obra ou sua estabilidade. Dentre as intervenções realizadas na pintura, coligiu-se nos documentos da irmandade, algumas obras que podem ter interferido na pintura do forro da capela-mor, porém não especificam ou descriminam o forro da capela-mor, somente forro da igreja.

Em de 1934, houvera uma limpeza geral na igreja "desde o tecto até ao chão"[78] e repintura do forro nos idos de 1957. Após a troca do telhado entre 1950-1951 havia algumas obras urgentes e inadiáveis a se fazer, entre elas a pintura de toda a nave e do forro da igreja, realizadas no ano de 1957 pelo pintor Domingos Xavier, conforme consta no lançamento das despesas do referido ano[79].

Na pintura foram abertas algumas calas de prospecção para averiguar as camadas de tinta existentes na obra e conforme se pode observar a olho nu há diferenças entre o visível e o "invisível", ou seja, o programa pictórico do forro da capela-mor é certamente muito mais rico em termos de desenhos e preenchimento espacial do que os olhos podem ver.

A pintura de José Patrício da Silva Manso, pintor notadamente atuante na São Paulo colonial, foi elaborada no período de 1793 a 1796 quando também trabalhava na douração da capela e do retábulo. O artista representou no centro da visão *são Francisco subindo ao céu num carro de fogo* e em ambas as laterais nascentes acima da cimalha, quinze frades franciscanos em poses e gestos variados em consequência da cena que vislumbram ao centro.

[78] VOSTF Caixa 6, pasta 152.
[79] VOTSF Caixa s/n, pasta 128.



Figura 47. José Patrício da Silva Manso. Detalhe (lado do evangelho): freis acima do entablamento, forro da capela-mor. Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo. São Paulo, SP. Foto: autora.

Uma delicada moldura, falseando uma cercadura de madeira, com entalhes e rocalhas douradas percorre todo o entablamento e generosamente é projetada pelo pintor na união entre as paredes e o tabuado. Da falsa moldura brotam festões de rosas, cor de rosa e amarela, criando um jogo com o fundo do forro em tom de verde[80]. Por cima da cimalha foram dispostos, ao lado da epístola, oito frades em pé. O primeiro deles, da direita para a esquerda, parece ajoelhar-se e cruzar os braços sobre o peito surpreso com a visão da cena que está a ocorrer diante de seus olhos (Figura 46).

Respectivamente ao seu lado o frade admirado em reação espontânea ergue o braço e coloca a mão na cabeça e acaba por esconder parcialmente o acontecimento, a mão esquerda fica espalmada e estendida para cima, assim como sua cabeça e seus olhos, sua expressão e gestualidade demonstram surpresa; sucessivamente o próximo olha para o centro do forro, e coloca sua mão esquerda sobre o peito, a direita estendida está oculta pelo corpo do próximo franciscano.

O próximo frade tem o corpo inclinado para baixo e seus lábios estão levemente abertos, indicando que tenha dito algo ou que vai dizer algo a respeito do que seus olhos acabaram de presenciar no forro, a mão direita tem a palma voltada para cima e parece indicar aquilo que sua boca diz, enquanto os dedos da mão esquerda estão posicionados em sua testa. Seu corpo todo fala.

Os quatro últimos frades da sequência, com exceção do último de que alguns dedos aparecem, não mostram suas mãos e parecem acatar ao acontecimento com mais placidez; o que vem na sequência do frade "falante" tem parte do seu corpo ocultado pelo de trás, e sua cabeça está levemente inclinada para o acontecimento, sobre seu ombro, o outro frade se inclina e recosta sua cabeça, de costas para a visão de Francisco e oculta com seu corpo o próximo, o

[80] Embora não se acredite que a cor atualmente visível no fundo tenha sido empregada por José Patrício da Silva Manso.

qual é apresentado de frente, dele se vê somente seu busto, ele tem os olhos e a cabeça voltados para baixo. O último do grupo olha atônito para o quadro e parece cruzar seus braços sobre o peito. Tem a boca entreaberta, mas ao contrário do outro não parece falar, e sim sussurrar.

Do lado do evangelho, mais sete frades franciscanos parecem ter sido propositadamente agrupados em três grupos, duas duplas e um trio. A primeira dupla de religiosos está em posição muito similar, diferindo na altura deles, ambos têm os olhos e cabeça voltados para a cena central, foram representados de perfil. O primeiro sem barba e com as mãos encobertas como se estivessem cruzadas sobre o peito e o segundo com barba e bigode, tem a palma da mão direita voltada para cima e o braço estendido para o alto, sua boca entreaberta e sua gestualidade parecem indagar algo (Figura 47).

A próxima dupla parece olhar para o frade que gesticula, não para são Francisco, embora tenham a cabeça e os olhos inclinados, mas não voltados para o alto. Ambos com barba e bigode, posicionados de frente, o primeiro tem as mãos cruzados sobre o peito e o segundo teve o gesto captado no momento em que tinha as mãos postas em oração e retira, naquele instante, a mão esquerda espalmada e estende o braço.

Por fim o último grupo com três frades, dois posicionados de perfil e o último virando para frente. O primeiro deles tem a cabeça e os olhos voltados para baixo, tem barba e bigode e está com os braços cruzados sobre o peito, seu corpo está levemente inclinado.

Os dois últimos representados têm a aparência imberbe, um deles tem o corpo parcialmente ocultado pelos que estão à sua frente e está na mesma posição que o anterior, com exceção dos braços que não se vê. O último olha para são Francisco e está com a mão direita sobre o peito, enquanto a mão esquerda está com a palma voltada para cima e o braço estendido para baixo, incrédulo.

Em representações de autoridades religiosas que se vê nos forros pintados das igrejas coloniais uma característica é a representação simétrica dos personagens, como se pode observar a legião de carmelitas pintados nos forros das naves dos terceiros do Carmo de São Paulo e Mogi das Cruzes, as quantidades dos santos dispostos de cada lado é a mesma.

Na pintura do forro da capela-mor dos terceiros franciscanos, observa-se o número ímpar de quinze frades, sete de um lado e oito do outro. Embora o número de frades seja diferente, em cada lado, visualmente o espaço que ocupam é o mesmo, porém, ao olhar a pintura sem atentar para cada frade, salvo bom observador, a assimetria passará desapercebida, prevalecendo a impressão de um número equivalente para ambos os lados.

Todos os frades vestem o hábito da Ordem Franciscana na cor castanho, de tecido grosseiro com capuz da mesma cor, todos com tonsura, mas somente alguns foram

representados com o cordão branco com três nós atado à cintura, simbolizando os votos de pobreza, obediência e castidade (LORÊDO, 2002, p. 177)[81].

Um carro de fogo com grandes labaredas em tons de amarelo, laranja e vermelho nas mais variadas gradações foi representado no centro, são Francisco recostado no carro de fogo olha para o alto, com a palma das mãos espalmadas abre os braços e deixa entrever as chagas do Cristo. Por trás de sua cabeça um halo amarelo projeta no espaço raios dourados de luz.

Para Fioravanti (2007, p.244), a visão representada no forro da capela-mor dos terceiros é uma das mais caras aos franciscanos, a qual apresenta são Francisco como um outro Elias,

> Podemos citar duas fontes literárias nas quais essas imagens se baseiam. A primeira delas são os escritos de São Boaventura, em Legenda Maior de São Boaventura, no Capítulo XV, 8, no qual o biógrafo se refere ao outro Elias: [...] A outra fonte é a biografia de Frei Tomas de Celano, na obra Vida Primeira de São Francisco, Parte Iª, Capítulo XVIII, 47, na qual é apresentado o episódio: O carro de fogo. Conhecimento das coisas ausentes.

Ao olhar para a obra se vê um único e belíssimo trabalho que não apresenta o céu, nuvens não se descortinam sobre nossas cabeças. Embora não se possa mais compreender integralmente o que o mestre pintor José Patrício da Silva Manso havia legado em sua obra, pode-se antever que, quando a obra for restaurada, grandes serão as surpresas ali veladas por camadas de tinta, basta para tanto acompanhar, juntamente com o grupo de frades franciscanos, a glorificação de são Francisco.

2.2.2 PINTURA - MEDALHÃO DA NAVE

Analisar a pintura do forro da nave da igreja (Figura 48) dos Terceiros Franciscanos era tarefa ainda mais complexa do que a análise da pintura do forro da capela-mor da mesma igreja, uma vez que, pouco se sabia a seu respeito. Uma pintura tão pequenina incrustada num forro tão grande chega a passar desapercebida do observador desatento.

[81] LORÊDO, Wanda Martins. **Iconografia religiosa:** dicionário prático de identificação. Rio de Janeiro: Pluri Edições, 2002.

Essa obra pictórica recebeu, por parte dos pesquisadores e estudiosos da arte, reduzida atenção. São poucas as descrições encontradas a seu respeito. De acordo com Fioravanti (2007), a pintura é atribuída por Ortmann (1951) e Araújo (1997) ao pintor José Patrício. Contudo, no trabalho de Ortmann, tal atribuição não ocorre, por falta de documentos a respeito dela, desse modo o frei franciscano optou apenas por mensurar a pintura em seus estudos e, para não incorrer em erros ao tratar da obra, resguardou-se ponderando que "José Patrício seria, em 1791/1792, o autor de outros painéis no corpo da igreja, entre êstes, **talvez**, o do teto: São Francisco entregando a Regra aos bem-aventurados Lúcio e Bona" (1951, p. 110, grifo nosso). Ou seja, "talvez" fosse da autoria de José Patrício, mas nada se afirmava a esse respeito.



Figura 48. Laurindo Francisco dos Santos. Medalhão do forro da nave. Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo, São Paulo, SP. Foto: autora.

De acordo com Araújo (1997, p.123), as pinturas do referido pintor são divididas em quatro grupos distintos, dentre os quais se inclui a obra da nave no quarto grupo, de composição simplificada e indica que "pode ser contemporânea da pintura do forro da capela-mor. A partir de 1791-93". De acordo com as divisões estabelecidas, a autora assentiu a atribuição de Ortmann e por falta de maiores dados ou documentos deu continuidade ao proposto e assim a pintura do forro da nave, ainda que com estilo muito diverso das obras de José Patrício da Silva Manso, foi incluída entre as obras dele.

Visto que suas pesquisas se basearam em alguns documentos consultados e nos textos do frei franciscano a autora pontuou timidamente que a pintura poderia ser tanto de José Patrício como de algum outro mestre,

> [...] Também o pequeno painel do teto da nave *São Francisco entregando o livro da regra*... é uma composição muito despojada, nada indica que não sejam de José Patrício da Silva Manso, mas poderiam ser executados por outro mestre que tivesse mesma prática e mesma gravura como modelo (ARAÚJO, 1997, p. 82, grifo do autor).

Entretanto não havia sequer um documento ou indício nos documentos apontados nas pesquisas que legitimassem a atribuição, nem mesmo a comparação superficial entre as obras (uma vez que estão repintadas) corroborava com o proposto, especialmente se as pinturas fossem contemporâneas, pois além de não dialogarem entre si, não estabeleciam um programa iconográfico para a igreja, e as pinturas, por si mesmas, diferem quanto ao estilo, a linguagem formal, cor, enfim, não há nada que as relacione, nem visualmente.

Quanto ao programa iconográfico para a obra Fioravanti e Tirapeli (2014, p. 335)[82] identificaram que uma pedra gravada poderia ter gerado a matriz ou fonte na qual o artista se baseou para realizar a pintura.

> Nova descoberta abriu caminho para mais uma série de problematizações. Foi possível ter acesso e fotografar em 2010, uma matriz litográfica (Fig.6). Trata-se de uma peça de pedra gravada representando São Francisco entregando as regras da ordem a dois santos terciários Lucio e Bona rodeados de várias figuras**,** tendo no verso diversos modelos de emolduramento além da palavra "Porto".
> [...] A encomenda da pintura poderia ter sido baseada numa gravura gerada por essa matriz?

A partir do questionamento acerca de a pedra ter sido matriz litográfica da obra, como se supunha ser dos idos de 1791-93, outras pesquisas surgiram trazendo dados relevantes acerca da litogravura no Brasil e contradizendo tal hipótese.

> A pesquisadora Maria Lúcia B. Fioravante, na comunicação '**A pintura franciscana dos séculos XVIII e XIX em igrejas da Cidade de São Paulo**', apresentada no I Seminário Internacional Patrimônio Sacro, em outubro de 2013, coloca essa matriz litográfica remetendo à pintura do teto da nave da igreja dos terceiros que apresenta, numa versão muito reduzida, a cena '*São Francisco entrega as Regras aos Irmãos Lucio e Bona',* questionando também se a pintura não poderia ter sido baseada em uma gravura gerada por essa matriz. A referida pintura é atribuída ao pintor José Patrício da Silva Manso (1753-1801) e teria sido realizada entre 1790-93. Isto seria impossível, pois a presença de uma matriz litográfica pressupõe a existência de ao menos uma oficina tipográfica para a impressão da litogravura e sabemos que isto só seria

[82] FIORAVANTI, Maria Lúcia Bighetti; TIRAPELI, Percival. A pintura franciscana dos séculos XVIII e XIX em igrejas da Cidade de São Paulo: restaurações. In: Congresso Internacional de Estética e História da Arte, 9, 2014, São Paulo. **Desenhos da pesquisa:** conhecimento, produção. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2014. P. 329-336.

> permitido em São Paulo a partir do ano de 1822, passando a funcionar efetivamente em 1827 (CONCEIÇÃO; SALOMÃO, 2014, p. 6)[83].

A partir de todas as inconsistências expostas (Figura 49), era fulcral retomar as análises dos documentos em diferentes períodos para buscar a datação e biografia da pintura do medalhão da nave que, uma vez localizada, poderia esclarecer os questionamentos que vem sendo feitos em estudos recentes, afirmar ou refutar as pesquisas precedentes e por fim estabelecer a correta trajetória da obra.

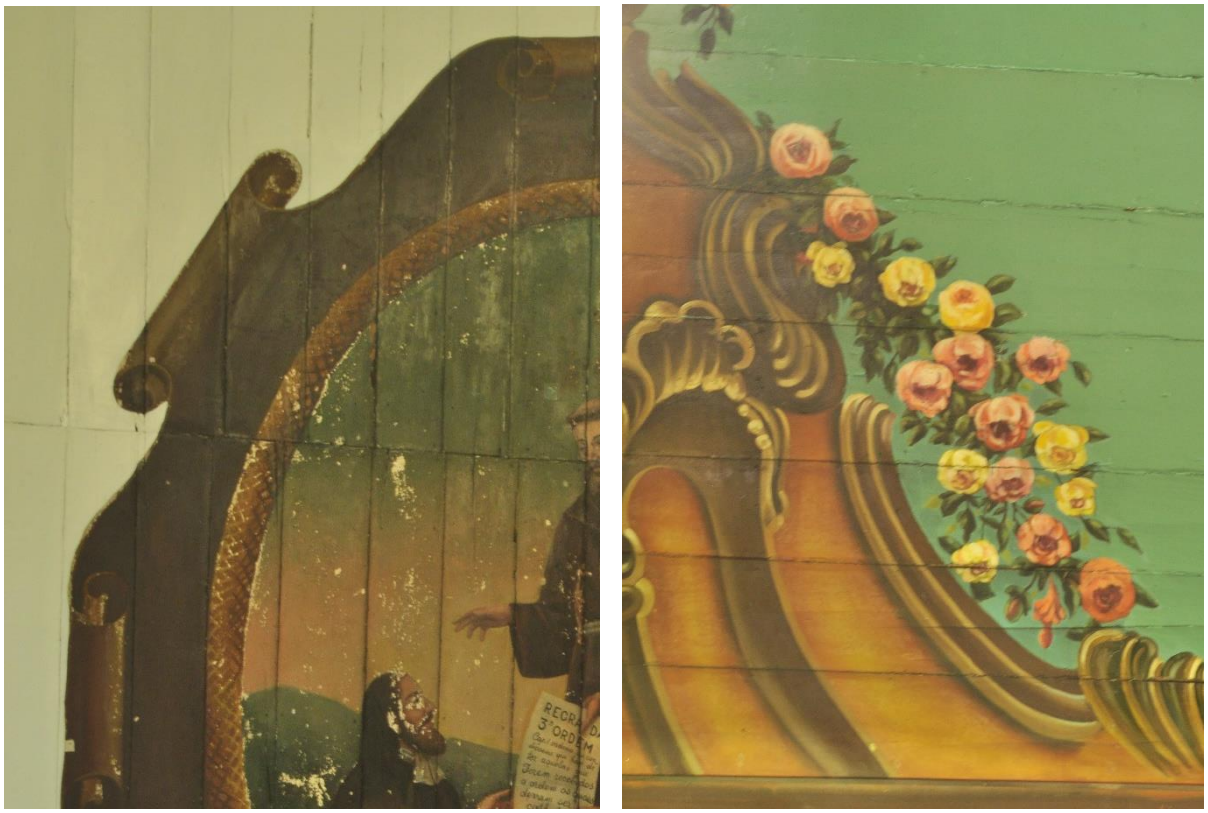


Figura 49. Detalhe: comparação entre as molduras das pinturas do forro da nave e da capela-mor. Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo. São Paulo, SP. Foto: autora.

2.2.2.1 Os documentos

Na documentação coligida dos anos de 1790 a 1793, nada autorizava essa obra ao pincel do pintor José Patrício da Silva Manso, nem mesmo ao período da obra do forro da capela-mor (entre de 1793 a 1796), mas no ano de 1789 consta a preparação do forro para receber camada pictórica, seja ela artística ou não, pois fora pago ao pintor para "[...]dar de branco no **fôrro da**

[83] CONCEIÇÃO, Rosangela Aparecida da; SALOMÃO, Myriam. Os diplomas das profissões franciscanas de São Paulo, Santos e Coimbra: investigação sobre a circulação e as trocas imagéticas entre as irmandades terceiras. In: **Seminário Internacional Cultura Visual e História,** 2014, Campinas.

igreja, cimalhas, frente do côro[...](grifo nosso)[84]". Contudo nenhuma despesa próxima ao período apontou trabalhos de pintura.

A falta de dados concretos sobre a pintura direcionou a busca documental para períodos que escapam ao que fora conjecturado pelos pesquisadores precedentes. Assim no ano de 1829, identificou-se que o corpo da igreja estava sendo forrado novamente[85] e de modo geral a nave da igreja estava passando por diversas obras, incluindo os altares e tribunas, que posteriormente foram dourados. Ou seja, a pintura existente não poderia ser do século XVIII, uma vez que o forro é do XIX. Logo, a troca do forro permite afirmar concretamente que a pintura não é obra do mestre José Patrício. Restam as questões: quando teria sido feita? Por quem?

Das demais despesas do período (1820-1850), nada se relacionava com a pintura do forro, a ordem estava envolvida em gastos com o douramento do corpo da igreja, dispendendo altas somas com a douração dos altares, que se arrastou por anos seguidos, mas nenhuma relação com pintura, exceto os painéis que foram pintados para debaixo do coro e as reformas do zimbório.

No livro de Atas da irmandade de 1863 a 1894 está registrado no mês de março de 1884 que a igreja carecia de obras de reparo e decoração interna[86]. Abriram então a concorrência para proponentes interessados em arrematar as obras, na reunião da mesa três propostas foram discutidas, a de Laurindo Francisco dos Santos, José Rocca e Francisco Antonio dos Santos. A mesa não explicita nas atas o teor das obras de reparo, tampouco das obras de decoração.

Na reunião seguinte votam pela proposta de Laurindo Francisco dos Santos, e discutiram como seria especificado o contrato, uma vez que não tinham recursos para custear as obras. Afim de analisar as obras de Laurindo, foi determinada uma comissão para conhecer seu trabalho em outra igreja. Após várias reuniões definem como seria o contrato, incluindo um fiador como segurança e assim,

> [...] O Irmão secretário ponderou que a exigência era justa, mas que não havendo **um artista** que excedesse ao proponente em perícia e que além de dispor de capitães pudesse prestar fiança, que se devia atender as circunstâncias e confiar no credito que inspira o proponente pelo procedimento que tem tido em relação as obras da igreja de (palavra ininteligível) onde ao lado de **incontestável aptidão** tem-se recomendado pela probidade atestasda por aquelles que o encarregarão dessa tarefa (grifo nosso)[87].

[84] VOTSF Livro Formação do patrimônio, 1754 a 1801, p. 96.
[85] VOTSF Livro Receitas e Despesas, 1782 a 1853, p. 155 v.
[86] VOTSF Livro Atas, 1863 a 1894, p. 120.
[87] VOTSF Livro Atas, 1863 a 1894, p. 128.

Embora não haja descrição do que seria feito pelo empreiteiro e pintor Laurindo Francisco dos Santos, suas habilidades foram atestadas pela comissão designada após a análise de seu trabalho, tanto que empregaram o qualitativo de artista ao se referir ao proponente conforme se transcreveu.

Dentre as inúmeras reuniões da mesa que se seguem a esta, em que falam das qualidades do artista, há algumas indicações do que ele estava realizando na igreja, pois alguns concertos ou reparos foram sendo acrescidos ao seu contrato no curso das obras, em 1885 notam que seria necessário dourar a cimalha da capela-mor, "porque era de prata dourada e sobre os altares lateraes as alquitravas e raios do zimbório"[88], ainda em 1885 foram feitos reparos no altar da Conceição.

Em 03 de janeiro de 1886, discutiam os irmãos quanto às obras que estavam prontas e as que ainda estavam por fazer, como a necessidade de dourar "as listras das collunas do altar mor e nas colunas inferiores e superiores se for indispensável" e entre outras obras,

> O Rev. Comissário ponderou depois a mesa que tendo mandado fazer alguns gastos que considerava urgentes, vinha pedir a mesa a ratificação do seo acto. Consistindo esses gastos em a collocação de uma grade no presbitério do altar do sacramento, e um **quadro allegorico de facto da vida do nosso Patriarca que mandara pintar no tecto do corpo da Igreja**, e molduras que mandava fazer para quatro quadros que serão collocados nas paredes laterais do alludido altar depois de retocados.
> O Irmão Paulo Egydio, perguntando **enquanto importava a despesa com a pintura do quadro no tecto** e o retoque dos outros o Irmão procurador respondeo já havia pago por tudo cem mil reis (grifo nosso).[89]

A partir do termo analisado, foi confirmado que a pintura do teto, o quadro alegórico é o medalhão que se encontra no forro da nave da igreja, ou seja, pintado em 1886, não 1791. Embora não se possa afirmar ser obra do artista Laurindo Francisco dos Santos, a autoria é certa, uma vez que estava o referido artista fazendo inúmeras dourações e pinturas para os irmãos, entre outros trabalhos, todos relacionados com pinturas. O trecho que indiscutivelmente trata do medalhão da nave expõe elementos que são visíveis na pintura até os dias atuais e indelevelmente sempre estarão presentes na obra,

> Observou então o Irmão Paulo Egydio que conforme o compromisso a Mesa administrativa é a única competente para deliberar e authorizar dispesas, **que o quadro allegorico, de que se trata estava defeituoso por estar desenhado em parte sobre a parte em que se dá a divisão das taboas do tecto,** lamentando, **ser impossível remediar-se este mal**, porém que não julgava caro, o cerviço attendendo-se o que no preço indiciado está incluido o retoque

[88] *Ibid.*, p. 135
[89] *Ibid.*, p. 144



Figura 50. Laurindo Francisco dos Santos. Detalhe: divisão das tábuas da pintura do forro da nave. Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo, SP. Foto: autora.

> dos quadros. Substituída a votação foi aprovada contra o voto do Irmão secretário (grifo nosso).[90]

Pintado estava o forro da igreja, porém considerada a obra defeituosa, pois o rosto de são Francisco o patriarca da ordem está pintado no encontro entre as tábuas, demonstrando que o artista preservou a centralidade da obra em relação ao eixo central da nave, ainda que fosse necessário sacrificar o desenho (Figura 50). Retomando a questão do modelo para a pintura, é possível admitir que a pedra litográfica tenha sido utilizada como modelo pelo pintor, ainda que tenha realizado modificações na estrutura do desenho a cena central fora preservada. Ao mudar a cronologia da obra se altera toda a história criada acerca dela.

Consta, nos livros de receitas e despesas da irmandade, o referido gasto[91] da pintura do forro da nave, do retoque dos quadros e da despesa com as grades, todos agrupados num único lançamento totalizando 130 mil réis. Conforme exposto antes, com a pintura do forro e o

[90] VOTSF Livro Atas, 1863 a 1894, p. 144.
[91] VOTSF Livro Caixa, 1869 a 1889, p. 91.

retoque dos quadros foram gastos cem mil réis, sendo que a pintura do forro da nave e o retoque dos quadros foram feitos por artista diferente, cujo nome não consta em nenhum dos termos subsequentes.

Ao olhar detidamente a pintura se notam algumas manchas interferindo na pintura do medalhão, as quais são explicadas por repinturas ocorridas no forro, as mesmas localizadas para as intervenções do forro da capela-mor, por volta de 1934, uma limpeza geral na igreja "desde o tecto até ao chão" e em 1957 a pintura de toda a nave e do forro da igreja, realizadas pelo pintor Domingos Xavier.

Portanto a partir dos dados inéditos localizados a trajetória e a biografia da obra se transformam substancialmente e a obra do forro da nave deve ser retirada das obras atribuídas ao mestre José Patrício da Silva Manso, por ser obra do final do século XIX, assim a trajetória do forro é a seguinte:

1º - novo forro feito pelo Mestre Manuel de Freitas (1789-1790);
2º - "dar de branco no forro" (1789-1790);
3º - novo forro na nave (1829);
4º - pintura do quadro alegórico no forro por Laurindo Francisco dos Santos (1886);
5º - limpeza geral do forro (1934);
6º - repintura por Domingos Xavier (1957).

É possível que outras intervenções tenham ocorrido na pintura do forro, ou mais acertadamente em volta da pintura do quadro alegórico de são Francisco, contudo não foram localizadas outras intervenções em meio aos documentos consultados, além das interferências mensuradas acima.

O artista pintou um medalhão com o tema: s*ão Francisco entrega a Regra aos irmãos Lúcio e Bona* no tabuado com pranchas totalmente (re)pintadas de branco. A visão da obra é dificultada pela altura entre o piso e o forro.

A pintura de pequenas dimensões, está centralizada no forro da nave de grandes proporções. O estado geral da pintura é instável, apresenta descamações por toda a obra, cujo centro apresenta perdas de material pictórico. O quadro central ocupa parcialmente 30 pranchas, sendo que a união longitudinal entre as pranchas não coincide com o eixo central da pintura. Tal junção ocorre na cabeça de são Francisco, por isso a obra foi criticada quando fora avaliada pelos irmãos.

Na cercadura acobreada do quadro, na parte debaixo, está escrito **Ordem 3º**. Tal moldura se desenvolve como um pequeno pergaminho aberto em formato oval, cujas bordas estão enroladas, algumas para dentro e outras para fora. Na borda interna o pintor executou um filamento dourado. A cena central tem como pano de fundo uma paisagem com montanhas verdejantes. No canto direito foram inseridas algumas árvores e acima das montanhas a iluminação sugere uma luz ao entardecer.

Ao centro e em pé, são Francisco olha para Lúcio e com a mão esquerda estende um pergaminho que contém a Regra da Ordem Terceira, onde se lê: **REGRA DA 3º ORDEM**. *Cap. 1 ordena as condiçoens que hao de ter aquelas que Forem recebidos a ordem os quaes devam ser catholicos.*

A mão direita do santo parece abençoar o momento, elevada pouco acima do casal com a palma da mão voltada para baixo. Vestindo o hábito castanho dos franciscanos, com cordão de três nós atado à cintura e tonsura.

O casal, Lúcio e Bona, ajoelhado ladeiam o santo e recebem de sua mão a Regra. Lúcio veste o hábito castanho tradicional dos franciscanos com cordão amarrado à cintura e olha para são Francisco. Tem cabelos longos, barba e bigode. Bona também veste o hábito, mas olha na direção do esposo. Sua mão esquerda segura o pergaminho, a destra ainda se mantém no ar no instante paralisado captado pelo artista.

Tal figuração se refere a uma das passagens da vida de são Francisco. Lúcio teria sido seu amigo de infância, quando em idade adulta, tornou-se comerciante próspero. Diante das palavras de Francisco, para auxiliar os pobres, o antigo amigo fica tocado e passa a distribuir pão entre os necessitados. Porém sua esposa discorda e o critica por estar se descuidando da casa e dos negócios. Quando todo o pão havia acabado, Bona encontra milagrosamente pão fresco. Assim, o casal é convertido por Francisco e passam a conduzir outros à religião.

2.3.1 Pintura – Zimbório

Frei Ortmann (1951, p. 91) ao pesquisar sobre as pinturas da igreja creditou inicialmente a autoria das pinturas do zimbório à Jose Patrício da Silva Manso, muito embora estivesse ciente da dificuldade de realizar as atribuições que proporia porque “Os respectivos documentos são redigidos em Têrmos tão vagos e indecisos que não permitem, com certeza incontestável, atribuir-lhes painéis determinados” (ORTMANN, 1951, p. 89).

Mas mesmo diante das dificuldades, num primeiro momento, acreditou que as pinturas realizadas por José Patrício para o corpo da igreja fossem as pinturas do zimbório, ao todo sete, haja vista que dois painéis do zimbório haviam sido retirados em 1799, conforme os termos da irmandade. Ao término das pesquisas sobre os painéis da fraternidade fez um aditamento ao capítulo (ORTMANN, 1951, p. 109) com a informação de que entre 1798 a 1799 fora pago ao pintor Manuel da Costa de pintar o zimbório, portanto a atribuição anteriormente feita por ele mesmo se modificou e assim a autoria dos painéis do zimbório passou a figurar entre as obras do pintor Manoel da Costa Valle.

Segundo Fioravanti (2007), o zimbório em formato de cúpula octogonal (Figura 51) é projeto atribuído a Frei Galvão. A



Figura 51. Autoria desconhecida. Zimbório. Igreja da Venerável Ordem Terceira de são Francisco da Penitência da cidade de São Paulo, SP. Foto: autora.

pesquisadora conseguiu avançar nos levantamentos, analisou os lançamentos que haviam sido consultados por Ortmann e deu continuidade às pesquisas.

No ano de 1799, o zimbório estava sendo refeito, fora encontrado demolido e podre. Decidiram os irmãos a retirada de dois dos painéis, a fim de assegurar maior claridade à igreja. Assim contrataram o pintor Manoel da Costa Valle para fazer as novas pinturas que, até meados de 2013, se acreditava serem as pinturas do referido artista.

O curso de novas pesquisas e a descoberta de documentos inéditos permitiu apurar que, na realidade, a obra que se encontra na igreja é obra de fatura bastante recente.

> Durante os trabalhos no acervo em 2013, surge a notícia que em decorrência do grande restauro que estava ocorrendo na igreja, o professor Percival Tirapeli constatou no zimbório (Fig.4), a existência de um tipo de madeiramento não compatível com a época em que pintura foi datada (século XVIII), o que colocou em dúvida tanto a autoria atribuída por Frei Ortman primeiramente a José Patrício da Silva Manso e depois a Manuel da Costa Vale ou Manoel Costa, conforme apresentei na pesquisa em 2007.
> Porém ao prosseguir com o trabalho junto aos arquivos, justamente foi encontrado um relato, que foi fotografado (2013), sobre reformas feitas no telhado da instituição no ano de 1950(fig.5). O documento descreve o péssimo estado da cúpula e afirma que as pinturas não puderam ser salvas. No ano de 2014 pude fotografar novos registros que se referem à reforma da cúpula em 1970, 1971 e 1973. (FIORAVANTI; TIRAPELI, 2014, p.333).

Logo, a pintura que se vê no zimbório é de fatura recente, não é obra de José Patrício da Silva Manso, tampouco de Manoel da Costa Valle. Faz-se necessário, portanto, detalhar as transformações ocorridas no zimbório ao longo de sua trajetória.

2.3.1.1 OS DOCUMENTOS

Uma das primeiras referências ao zimbório data de 1786, quando estavam os irmãos adquirindo madeiras para consertá-lo ou refazê-lo. No ano 1797, é lançado o pagamento ao pintor Manoel da Costa Valle para pintar o referido, em 1798, ele embatumou os vidros do zimbório. No ano de 1825, estavam realizando gastos com o telhado do zimbório e, em 1847, mais gastos com madeira e carpinteiro para o conserto do zimbório. A leitura dos termos da irmandade permite inferir que o zimbório foi motivo de recorrentes preocupações dos irmãos, em razão de sua estrutura sempre estiveram realizando obras de reparos e consertos por conta da entrada constante de águas das chuvas.

No ano de 1861, mais conserto no zimbório, quando então estavam implantando canais de águas pluviais no telhado, inclusive na referida cúpula, na tentativa de sanar o problema que

os afligia desde 1786 iriam “reformar o zimborio para se vedarem as agoas que por elle vem ao corpo da capella”[92].

O pintor Laurindo que realizou a pintura do forro da nave também interferiu na pintura central do zimbório, fazendo a repintura dos raios da obra em 1886[93].

A 10 de setembro de 1950, foi contratado o especialista em estruturas de telhado Dr. Samuel Roder para fazer a restauração completa do vigamento, telhas novas, forros e outros que mais fossem necessários para um telhado completamente novo. Durante as obras perceberam que a estrutura do zimbório, toda de madeira, ameaçava ruína, pois estava completamente podre e “carunchada”. Assim “tivemos a lamentar a perda dos seis painéis a óleo que guarneciam os gomos da cúpula, por se acharem colados à madeira e apodrecida a sua tela, bem como outros que se desmanchavam ao simples toque, por se acharem completamente puidos”[94].

A análise do documento demonstra a clara intenção na preservação da obra, porém, como se pôde acompanhar, foi tarefa inviável dado ao estado da madeira, bem como das telas, ou seja, a pintura não estava pintada diretamente nas tábuas e sim em telas. Os irmãos detalharam a nova estrutura que fora feita para que o novo zimbório não apresentasse os mesmos problemas dos anteriores.

> [...] Foi feito todo o possível e empregados todos os meios necessários e cuidados a fim de se salvarem as telas, o que foi, porém, humanamente impossível de se conseguir. [...] A cúpula recebeu uma amarração de cintas de concreto armado, tendo sido a parte interna toda pintada com tinta especial e dourada inteiramente de novo. Só a pintura e douração dessa parte custou cêrca de Cr$ 65.000, 00[95].

Conforme Fioravanti e Tirapeli (2014, p. 333) mencionam, a reforma que sofreu o zimbório em 1950 não foi a última, outras ocorreram em 1970, 1971 e 1973, portanto o problema de entrada das águas não foi sanado quando o zimbório foi refeito no ano de 1950.

Dentre a documentação consultada, foi possível delinear a trajetória do zimbório e das pinturas que o compõem, embora devam ter ocorrido intervenções as quais não foram coligidas nos documentos, pois, como exposto antes, ao longo dos anos, o zimbório foi motivo para preocupações e gastos para recompor sua estrutura.

---

[92] VOTSF Livro Atas, 1792 a 1863, 1795, p. 17.
[93] VOTSF Livro Atas, 1863 a 1894, p. 135.
[94] VOTSF Relatório Triênio, 1946-1949; 1949-1952, p. 25-26
[95] *Ibid.*, p. 27.

1º - conserto do zimbório, 1786;

2º - pintura e douração do zimbório, 1788;

3º - ajuste do novo zimbório com o carpinteiro Manuel da Costa Cardoso, 1790[96];

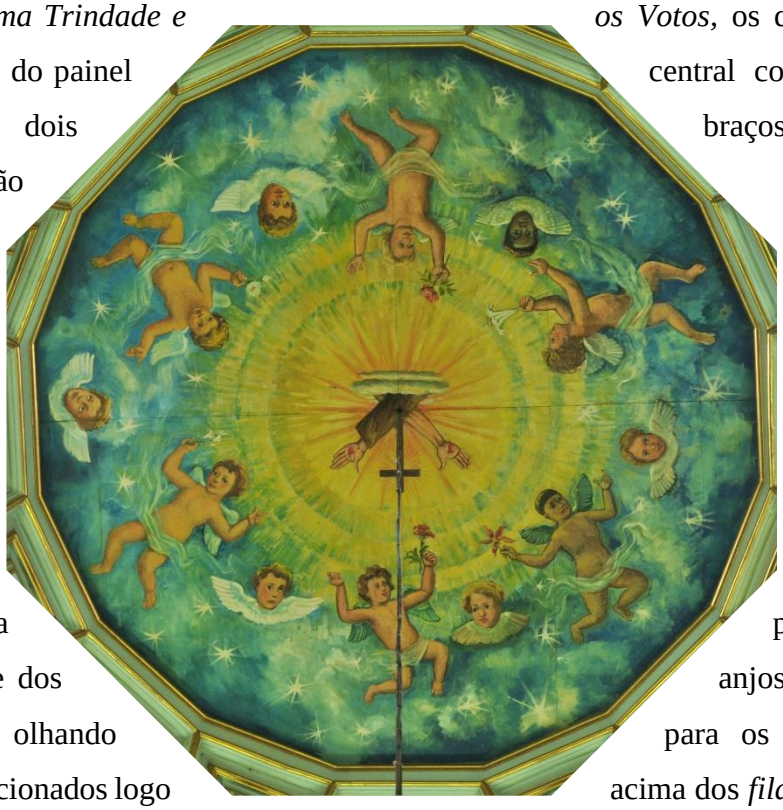
4º - pintura no zimbório feita por Manoel da Costa Valle, 1797;

5º - Consertos e repintura dos raios do zimbório pelo pintor Laurindo Francisco dos Santos, 1886;

6º - fatura de novo zimbório e novas pinturas, 1950;

7º - consertos no zimbório, 1970-1973.

Nas partes que compõem a pintura do zimbório, foram representados os símbolos franciscanos (Figuras 52, 53, 54 e 55): os *Estigmas, as Virtudes Teológicas, o Hábito, as Regras, a Santíssima Trindade e os Votos,* os quais reunidos formam a moldura do painel central com o símbolo dos franciscanos, dois braços cruzados (de Cristo e de são Francisco) sobre a cruz, de onde emergem raios luminosos que animam o cenário onde anjos a carregar pequenas flores dançam enquanto anjinhos de gola observam.



Cada painel é animado pela presença dos anjinhos de gola e dos anjos faceiros que parecem dançar olhando para os símbolos, os últimos foram posicionados logo acima dos *filactérios* com o nome de cada símbolo. O fundo dos painéis é azul com gradações em verde, salpicado por estrelas amarelas, cor pulsante que delas emana como raios luminosos que se dissipam pela pintura. Merece atenção a inserção de três anjinhos mulatos, um deles no painel dos *estigmas,* dos *votos* e o outro na cena central.

Figura 52. Painel central do zimbório. Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo, SP. Foto: autora.

[96] O marceneiro Manuel da Costa Cardoso em 1806 também arrematou pequenas obras na cidade de Itu, consta ter recebido 2.560 réis por uma porta nova grande de cinco peças que foi assentada na igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu (CERQUEIRA, 2015, p. 23). Por não fazer parte do dicionário de pintores mas corroborar com a afirmação da hipótese de ativa e dinâmica circulação dos pintores e artífices entre São Paulo, Itu e Mogi das Cruzes julgou-se ser relevante a inclusão dos dados apurados sobre o marceneiro "Manuel da Costa Cardozo", trabalhando em duas igrejas de duas das cidades pesquisadas.



Figura 53. Detalhe (esquerda): painéis que compõem o zimbório: *os votos, a Santíssima Trindade e as regras*. Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo, SP. Foto: autora.

Figura 54. Detalhe (direita, página 149): painéis que compõem o zimbório: *os estigmas, as virtudes teológicas e o hábito*. Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo, SP. Foto: autora.

Figura 55. Detalhe (direita, inferior, página 149): painel dos *estigmas.* Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo, SP. Foto: autora.


OS ESTIGMAS
VIRTUDES TEOLOGAIS
O HABITO


OS ESTIGMAS



CAPÍTULO III

ITU

Pesquisar as igrejas com pinturas coloniais nos forros das igrejas da cidade de Itu é tarefa ainda mais complexa do que as de São Paulo e Mogi das Cruzes. Embora nem sempre sejam localizados os documentos que respondem às questões propostas, sequer eles existem, no caso ituano a situação se agrava, pois, no ano de 1847, a Casa de Câmara e Cadeia ardeu em chamas e com ela tudo ou grande parte do que havia no prédio foi queimado, inclusive os arquivos documentais existentes, entre eles, os documentos que tratam da fundação do Convento do Carmo em Itu e tantos outros papéis preciosos que lá eram arquivados.

Desse modo, encontrar documentos sobre as igrejas pesquisadas, igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária e igreja da Ordem Primeira de Nossa Senhora do Carmo, torna-se elemento do acaso, sorte, ou qualquer outro nome que não seja fruto somente de pesquisas científicas, como efetivamente tem ocorrido e tal como aconteceu ao maestro Luís Roberto de Francisco que, buscando uma determinada documentação sobre a história ituana, encontrou o contrato da pintura do forro da capela-mor de José Patrício para a igreja Matriz, ou o ocorrido com Cerqueira (2015, p. 16)[1] que localizou, num auto de inventário, o nome do entalhador do retábulo da igreja Matriz.

Logo, para o presente capítulo não houve avanços significativos nos documentos coligidos sobre a história das igrejas, eles são uma parcela ínfima se comparadas às igrejas das demais cidades que contam com farta documentação. Mas a história da pintura ituana esteve em constante transformação nos últimos três anos, os objetos tornaram-se documentos vivos de seu tempo, enquanto o restauro da igreja matriz se prolonga não se sabe quais mais surpresas reservam o futuro, especialmente quando a igreja do Carmo também for restaurada, quem sabe o que as camadas de tintas homogêneas aplicadas sobre a pintura de Jesuíno reservam.

[1] CERQUEIRA, Carlos Gutierrez. Entalhador do retábulo da matriz revela-se em invetário do mecenas da Itu colonial. **Cadernos do Patrimônio de Itu:** patrimônio ituano – salvaguarda, preservação e identidade, Itu, v.1, n.1, p. 16-24, 2015.

Ainda assim, é importante tratar das igrejas ituanas, Carmo e Candelária, as quais estão no cerne da dinâmica dos pintores atuantes em São Paulo, Itu e Mogi das Cruzes, uma espécie de formação triangular da pintura, mesmo antes dos restauros empreendidos nas pinturas da Carmo de São Paulo e Candelária de Itu, as pinturas existentes nos forros das igrejas eram consideradas as mais belas obras de pintura colonial paulista, o que se pode asseverar com segurança, especialmente após o restauro de algumas das obras.

Além da circulação dos pintores, a razão que congrega Itu a esta pesquisa, mesmo com a escassez de documentos, são as pinturas em si, obras de grande valor artístico, histórico e cultural. As pinturas dos forros, assim reunidas, da igreja dos terceiros do Carmo de Mogi, Carmo de São Paulo e Carmo ituana formam "um trio de templos com as mais belas pinturas paulistas (TIRAPELI, 2005, p. 24)"[2] de inclusão indispensável nesta pesquisa.

3.1 IGREJA MATRIZ DE NOSSA SENHORA DA CANDELÁRIA

Fundada em 1679[3] a primitiva igreja Matriz de Itu, foi reedificada pelo padre João Leite Ferraz, que empregou praticamente toda sua fortuna na construção do novo templo, fazendo de sua fazenda uma verdadeira olaria para a produção das telhas da nova construção. A igreja anterior era composta de altar-mor e quatro altares laterais (NARDY FILHO, 1928, p. 69). O padre contou com a concorrência de todo o povo da cidade para as obras da nova matriz que fora inaugurada solenemente no ano de 1780.

Apenas seis anos após sua inauguração, foram contratados diversos artistas para as obras de ornamentação interna, financiadas por Dona Maria Francisca Vieyra, hoje reconhecida como verdadeiro mecenas das artes religiosas ituana (CERQUEIRA, 2015, p. 16). Em 1786 fora contratado o mestre-pintor José Patrício da Silva Manso para a pintura e douramento da capela-

[2] Antes mesmo do restauro as pinturas das igrejas já eram aclamadas entre as mais belas da antiga Capitania de São Paulo. Com exceção da Carmo de Mogi das Cruzes, que sofreu poucas ou pontuais intervenções, as demais em São Paulo e Itu sofreram adulterações, de acordo com o restaurador Júlio Moraes, a qualidade das obras é indubitavelmente melhor do que as pinturas mutiladas que foram vistas por Mário de Andrade e os pesquisadores que o sucederam, o que diriam se tivessem visto as obras originais de Jesuíno, José Patrício, Antônio dos Santos e tantos outros. Agora as pinturas podem ser analisadas em par com as melhores pinturas coloniais produzidas no Brasil, quiçá junto a seus pares em outros continentes.

[3] De acordo com Joaquim Leme Oliveira Cézar (2010, p. 11) que publicou as primeiras notas de Itu em 1869 a primitiva capela foi fundada em 1679, mas Francisco Nardy Filho (1928, p. 69) aponta a datação de 1669, adotou-se o ano indicado pelo primeiro. CÉZAR, Joaquim Leme de Oliveira. **Notas históricas de Itu.** 2 ed. Itu(SP: Ottoni Editora, 2010. NARDY Filho, Francisco. **A cidade de Ytu:** histórico da sua fundação e dos seus principaes monumentos. 1 vol. São Paulo: Escolas Salesianas, 1928.

mor, foram pintados quadros para as paredes dela, realizados em parte por Jesuíno do Monte Carmelo e as paredes receberam pintura do forro até o chão, embora não se saiba em que medida o "pintor" Mathias Teixeira da Silva em 1788 participou das obras de pintura juntamente com o mestre José Patrício e talvez nesse período o oficial de pintura Jesuíno.

O entalhador contratado para a execução do retábulo-mor[4] foi Bartolomeu Teixeira Guimarães em 1796. Atestado pelos documentos e contrariando a tradição que propagou outro nome desde no mínimo 1869 com a publicação do texto de Oliveira Cézar.

Por iniciativa do padre Elias do Monte Carmelo[5] em 1831 foram construídas a torre sineira e também o adro com degraus na frente da igreja, dotando a torre de novos sinos e de um relógio, ainda de acordo com Nardy Filho (1928, p. 72), a capela-mor foi dotada de cadeiras fixas que Elias mandou fazer e "que ainda se conservam na capela-mor", ou seja, datando de 1831, mas Tirapeli (2016, p. 1)[6] indica que os cadeirais eram provenientes do antigo convento franciscano quando de sua demolição em 1918[7].

Após os melhoramentos empreendidos pelo padre Elias a igreja foi reinaugurada em 1833. No ano de 1843 um raio danificou a torre, a igreja que já carecia de outros reparos entrou em reformas entre os anos de 1844 e 1845. Mais tarde o frontispício da igreja foi remodelado, em 1888, pelos engenheiros Ramos de Azevedo e Paula Souza, destruindo o frontispício barroco do templo dotaram-no com uma fachada eclética com torre central.

Outras melhoras foram realizadas, substituindo algumas peças de 1831, como por exemplo novos sinos, novo relógio, novo órgão etc. Nesse período o douramento da igreja foi refeito e nova pintura de fingimento de mármore fora aplicado nas paredes. Estava tudo pronto no ano seguinte.

Em 1896 o Barão de Itaim financiou o (re)douramento do altar-mor e dos dois altares laterais próximos ao arco cruzeiro, as obras ficaram a cargo de Aluizio Cursio, ocultando por séculos o primoroso trabalho de policromia e douramento de José Patrício de meados de 1786.

---

[4] Essas descobertas muito recentes feitas respectivamente pelos pesquisadores Luis Roberto de Francisco (2004), quanto ao contrato de pintura, e Carlos Gutierrez Cerqueira, para o contrato do entalhador (2007) reorientam toda a trajetória das obras de ornamentação que se acreditava para a igreja matriz. Modificando por exemplo os textos de Cézar (2010, p. 13) que dizia ser o entalhador do retábulo o senhor "Guilherme" que morrera em Jundiaí. As pinturas já eram desde meados de 1869 atribuídas ao pintor José Patrício da Silva Manso, mas de acordo com a cronologia estabelecida por Andrade (1963) elas haviam sido realizadas por volta de 1780, portanto estava a atribuição correta, mas em data equivocada.

[5] Filho do pintor e padre Jesuíno do Monte Carmelo.

[6] TIRAPELI, Percival. **Iconografia na Matriz da Candelária, em Itu.** São Paulo: [s.n.], 2016.

[7] Ambos os pesquisadores não apontaram as fontes nas quais se basearam para suas indicações quanto ao cadeiral que estava na capela-mor da Matriz, contudo é possível que o cadeiral apontado por Nardy Filho não tenha sido mandado fazer na ocasião em que estava o padre Elias restaurando e melhorando o templo e sim tenha sido doado pelos franciscanos na ocasião da demolição do convento, pois segundo Tirapeli uma igreja Matriz não necessita destes cadeirais ou "estalas", que são utilizados em conventos e catedrais pelos monges e clérigos.

São inúmeras e conhecidas a maior parte das intervenções realizadas na matriz, grande parte das descobertas documentais ocorridas nos últimos anos foram feitas nos testamentos e inventários dos cidadãos do período, já que os livros da matriz se desencaminharam ou tornaram-se ilegíveis. Resta ainda mensurar que a igreja possui telas (*Apóstolo são Paulo, Cristo no Horto),* do famoso pintor ituano Almeida Junior.

As reformas e "melhoramentos" tornam-se incontáveis e por não serem objeto direto do trabalho não se mencionará tudo quanto fora realizado, mas resta dizer que o piso de madeira fora trocado por revestimento de mosaico, mas que durante o restauro empreendido, nos últimos anos, já fora recuperado o material com o qual a igreja fora pensada nos idos de 1780 pelo padre João Leite Ferraz. Outro aspecto marcante e que não se apurou quando ocorreu foi a cobertura das pinturas que ocupam as paredes da capela-mor, certamente quando o cadeiral foi incorporado, para adequar-se o espaço ao novo mobiliário as cores foram apagadas, ou melhor, veladas, mas felizmente se pôde proceder a recuperação das tintas do século XVIII.

Além da recuperação das tintas das pinturas parietais, outra descoberta fora realizada na igreja matriz durante os anos em que esteve se recuperando das ações que mutilaram suas obras de arte, apagando o luxo e ostentação dos tempos de outrora. Foi no espaço circunscrito ao relógio da fachada da igreja, o qual havia sido fixado lá nos idos de 1882.

Embora fosse patrimônio tombado desde 1938[8], as tratativas para restaurar o patrimônio da matriz tiveram início no ano de 2000, contando com a participação dos cidadãos ituanos, e levada a cabo por eles juntamente com o pároco da igreja, assim constituindo uma comissão nomeada "curadoria" para levar adiante as obras de restauro do templo. Nas incursões feitas aos espaços do templo é que um funcionário mencionou a presença de tábuas pintadas na armação que protegia o mecanismo do relógio, facilmente identificadas como pertencentes ao período colonial e remanescentes do pincel de Jesuíno do Monte Carmelo.

Em 2011 as tábuas puderam ser retiradas daquele espaço "secreto". Após a limpeza das peças elas puderam ser apresentadas ao público, no ano de 2014, pinturas que, embora não se saiba da procedência exata do local que deveriam adornar são o que há de mais puro na obra de Jesuíno, não sofreram com "restauros" ou melhoramentos, ficaram escondidas, adormecidas. Após a sua descoberta, foi possível conhecer toda a potencialidade de suas cores, embora não esteja completa a obra, a julgar pelas partes reunidas trata-se da *Deposição da Cruz*[9] .

[8] Processo n. 0188 – T – 38. Inscrito sob o número 250 no Livro do Tombo n. 3, fls. 40 e no Livro n. 2, número 114, fls. 20, em 26 de dezembro de 1938.

[9] A curadoria fora pensada e iniciada pelo Engenheiro Jair de Oliveira, o professor e maestro Luís Roberto de Francisco, o antigo pároco Monsenhor Durval de Almeida e o arquiteto Alberto Magno de Arruda. Posteriormente outras pessoas foram integradas ao grupo, assim como a comunidade ituana tomou parte nas ações propostas pelo

Agora a igreja Matriz da cidade ressurge, após anos de restauro, outra igreja internamente se levanta, as cores vibrantes de técnicas elevadas de alto requinte e grau de sofisticação empregadas por José Patrício da Silva Manso se espalham por todo o espaço, envolvendo as colunas torsas e se alastrando por toda a igreja. São vermelhos e azuis profundos arrematados pela prata e pelo ouro, tamanha a beleza que se descortina que faltam as palavras para compreender a imensidão do projeto idealizado no período colonial e agora devolvido ao deleite da visão.

Uma pequena escadaria conduz o visitante ao adro da igreja, embora sua fachada seja de grandes proporções, suas linhas não despertam especial interesse, mas ao cruzar a porta do nártex, o maravilhamento toma conta do espectador, a obra barroca por excelência arrebata até os mais resistentes, deixando-se conduzir, quase a transcender o espaço físico. Atravessar a nave tornou-se atividade lenta, o deslumbramento pode se dar em um único altar lateral, por isso é tão custoso chegar ao altar-mor, tudo merece ser apreciado e experimentado, são cores e formas que, agora restauradas, conduzem a uma experiência de retorno ao passado colonial, uma efetiva viagem no tempo.

No corpo da igreja, há seis espaços de tamanho idêntico de cada lado da nave que criam a sensação de serem todos altares laterais, mas na realidade só há quatro altares fronteiriços, os dois primeiros vãos são passagens, entrada laterais da igreja. Os altares são consagrados à *Nossa Senhora das Dores, santa Gertrudes, são José* e do *Sagrado Coração de Jesus.* O altar de santa Gertrudes comporta seis painéis ovais pintados.

Os altares são encimados por tribunas e entre eles há púlpitos ricamente ornamentados, ao longo das paredes os passos da paixão estão dispostos em pequenas imagens. Divisando os espaços uma balaustrada separa os bancos dos altares, criando espaços de circulação bem demarcados. Ao cruzar a portinhola da balaustrada se acede ao cruzeiro, em que dois altares de cruzeiro preparam o espectador para o arrebatamento maior. Os altares guardam as imagens de *são Miguel* (lado direito) e *Nossa Senhora da Conceição* (lado esquerdo).

Em madeira na cor natural, o forro do corpo da igreja, embora desprovido de pintura é composto por exímio trabalho de marcenaria, impondo a sobriedade necessária ao ambiente e harmonizando-se perfeitamente ao fausto barroco que aos poucos se revela.

---

grupo, e embora não tenham conseguido realizar todas as ações de restauro necessárias ao templo conseguiram boa parte do que era preciso e especialmente conseguiram movimentar os órgãos de preservação e da união a fim de garantir que um restauro de gigantescas proporções fosse adiante. É possível acompanhar com riqueza de detalhes a descoberta das novas pinturas de Jesuíno, bem como o trabalho do grupo da curadoria no texto do professor Luís Roberto de Francisco: FRANCISCO, Luís Roberto de. Um novo tesouro artístico na Matriz de Itu. **Cadernos do patrimônio de Itu:** patrimônio ituano – salvaguarda, preservação e identidade, Itu, v. 1, n. 1, p. 14-15, 2015.



Figura 56. Capela-mor**.** Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu, SP. Foto: autora.

Ao atravessar o arco cruzeiro o deslumbramento se completa (Figura 56), a obra é tão completa e coesa que se crê que a alma possa ser envolta por uma centelha divina, tamanha a inspiração que surpreende e invade o espectador. As camadas pictóricas preenchem as paredes integralmente, pintura que emoldura pintura, cores que percorrem toda a sinuosidade do retábulo, elevando o olhar para o ponto alto, a pintura que ocupa o forro da capela, o *Mistério da Purificação de Maria*. Colocar-se nesse espaço torna compreensível a proposta do barroco como bíblia para os iletrados, diante de tantas narrativas e ensinamentos, efetivamente, as palavras escritas fazem-se desnecessárias.

3.1.1 Pintura – Forro da capela-mor

A pintura do forro da capela-mor da igreja matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu é parte essencial de um grande programa iconográfico estabelecido nos idos de 1790 para a comunhão e completa harmonia de todos os elementos que estariam dispostos nesse espaço, alcançando status artístico de proporções únicas no estado de São Paulo. Tal como havia sido feito também na Carmo ituana, mas que em grande parte se perdera quando foram removidas as pinturas que adornavam as paredes da capela-mor e enquanto camadas de tinta velam parcialmente a pintura original do forro.

A pintura do forro da capela-mor sempre foi por tradição atribuída ao pintor José Patrício da Silva Manso, mesmo diante da inexistência dos documentos, "[...] Os dourados dos três altares principais, e as pinturas do tecto da Capella-mór indicam perfeito conhecimento da arte; - devido, segundo a tradição, ao pincel de José Patrício da Silva, natural de Santos; [...] (CÉZAR, 2010, p. 13).

Nardy Filho (1928, p. 76) não adiciona nenhum dado quanto à fatura da pintura, servindo-se de Cézar apenas descreve em outras palavras o mesmo, "O primitivo douramento do altar-mór, dos dous altares lateraes do cruzeiro, bem como do tecto da capella-mór, foi feito por José Patrício da Silva, habil e talentoso artista, natural de Santos; [...]". Andrade (1963, p. 89) declara que "[...] a tradição não se enganou sôbre a autoria do teto espero provar definitivamente."

Para conseguir provar a autoria de José Patrício sobre a pintura do forro da capela-mor mesmo sem os documentos recorreu aos escritos de viajantes como Saint Hilaire que esteve em Itu por volta do ano de 1820 e mensurou em seus textos as pinturas da Candelária e da Carmo, deixando entrever dois pintores distintos e estabelece a divisão entre os autores das pinturas,

ainda que não mencione os nomes dos artistas, que no caso de Jesuíno tornou-se desnecessário em razão da descrição que fez de sua vida particular.

Foram comparadas as pinturas do forro da capela-mor da matriz ituana com o painel da sacristia da Carmo, assim Andrade chegou a uma série de semelhanças entre as obras, corroborando com suas hipóteses, tanto para uma como para outra. Além das análises comparativas a localização do documento comprobatório no caso da Carmo paulista, para a fatura do forro da sacristia, confirmando as suspeitas de Andrade e afiançando o que a tradição ituana havia cunhado.

> A existência dêsse documento faz com que não seja mais o painel de São Paulo que aqui se identifica como de José Patrício da Silva Manso, mas sendo o painel garantidamente dêste e do mesmo pintor do teto da matriz ituana, prova que êste pintor é mesmo o José Patrício da Silva, da bôca sempre duvidosa da tradição (ANDRADE, 1963, p. 104).

As comparações estilísticas que puderam afiançar a tradição na década de 60 agora podem ser reafirmadas por meio do documento encontrado recentemente, trata-se do contrato de ajuste para a pintura e douração da capela-mor com o pintor José Patrício da Silva Manso e ainda o distrato feito com o pintor José Duarte do Rego, que fora preterido à José Patrício.

A escritura que trata da pintura primeiramente faz o distrato do contrato que havia sido celebrado entre o pintor José Duarte e a financiadora da obra Dona Maria Francisca Vieira, que doou vultosa quantia para as obras de ornamentação da igreja. O pintor escolhido inicialmente por D. Maria era irmão de dois genros seus[10], talvez isso esclareça a escolha do artista, entretanto o Bispo Diocesano – Dom Manuel da Ressurreição – discordando do ajuste firmado e informando que a José Duarte faltava o conhecimento da arte e inspiração para obra tão elevada.

Assim o Bispo elege José Patrício da Silva Manso para realizar o novo ajuste, que era considerado "*melhor artífice na verdade e por todos havido, e reputado por tal."* (CERQUEIRA, 2007, p. 18, grifo do autor). Fora contratado o mestre em 28 de janeiro de 1786 para pintar o forro da capela-mor (Figura 57) e dourar o retábulo-mor.

> [...] *o retábulo do altar-mor, com sua tribuna, camarim desta e banqueta, com todo oiro precizo nas talhas e morduras e nas partes onde não levasse ouro com tintas finas, a pedras fingidas o mais perfeito que puder fazer... assim mais a semalha e tal e seis tribunas da dita capela mor com frisos e molduras e talhas douradas, assim mais o arco da dita capella mor e com todas as molduras douradas e pedras fingidas, os dous púlpitos da dita igreja com toda*

[10] Conforme se verifica no capítulo V – Dicionário dos pintores o pintor José Duarte do Rego tinha outros irmãos, dentre eles outro pintor.

> *talha dourada e pedras fingidas como também o Presbitério tingido de pedras*. [...] Quanto à pintura do forro da capela-mor, devia executá-la *a ólio e com suas melhores pinturas e no meio um painel do Mistério da Purificação*. (CERQUEIRA, 2007, p. 21, grifo do autor).



Figura 57. José Patrício da Silva Manso. Forro da capela-mor. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu, SP. Foto: autora.



Figura 58. Detalhe (lado do evangelho): santo Agostinho e são Gregório.
Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu, SP. Foto: autora.

Assim o documento comprova o que as análises estilísticas já haviam afirmado, que a pintura do forro da capela-mor é obra de José Patrício da Silva Manso, o que as análises não puderam alterar, mas o documento bastou para tanto foi a cronologia de fatura da obra, realizada após a contratação do pintor em 1786. O contrato determinava ainda que tudo deveria ser feito em menor tempo possível e em caso de atraso na obra um oficial de pintura deveria ser contratado às custas do mestre.

O forro de aproximadamente 120 pranchas sofreu algumas intervenções de restauro que foram devidamente registradas pelo IPHAN, apurou-se que no ano de 1957 o forro fora restaurado, mas já no ano de 1959 Herman Hugo Graeser solicitou à regional a visita do professor Edson Motta a fim de verificar tábuas que estavam despregando. No ano de 1981 começaram os pedidos para que fosse empreendido um restauro no forro, devido ao seu estado lastimável. Em 1893 as pinturas de Jesuíno foram removidas para a igreja do Carmo para que o restauro fosse concretizado na matriz.

Porém ao que tudo indica só estavam fazendo trabalhos para atenuar os danos sofridos pela obra, pois em 1998 se identificou perdas de pedaços das pranchas pintadas, a madeira apodrecida estava aos poucos se desfazendo e em 1999 foi feita uma proposta de intervenção total da pintura do forro, a fim de resolver não só os problemas superficiais, bem como todo o tratamento da superfície, de ambos os lados das pranchas. No início do ano de 2001 a autorização para o início das obras foi concedida e assim iniciou-se o restauro da pintura do forro da capela-mor, restaurado entre 2001 e 2002[11].

A pintura representa a *Apresentação do Menino Jesus no templo e a Purificação de Maria* ou simplesmente o *Mistério da Purificação*. Nascentes no entablamento estão os

[11] O restauro das pinturas foi feito pela empresa Júlio Moraes - Conservação e Restauro. Todos os procedimentos realizados com a ciência do IPHAN podem ser acompanhados nas 10 pastas que compõem a documentação do monumento salvaguardadas no arquivo do órgão. O período entre 2001 a 2012 foram anos de intensas restaurações na igreja matriz. Com o grupo da curadoria à frente foi possível que se restaurasse ou se reformasse a cobertura da edificação, a substituição do sistema elétrico e a salvaguarda do forro e das pinturas da capela-mor da igreja. Pois tão logo havia sido concluído o restauro da pintura do forro se procedeu ao restauro das pinturas das paredes.



Figura 59. Detalhe (lado da epístola): santo Ambrósio e são Jerônimo. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu, SP. Foto: autora.

doutores da Igreja (Figuras 58 e 59), Jerônimo, Ambrósio, Agostinho e Gregório, inseridos entre os elementos que sustém a visão central.

Do lado do evangelho (lado esquerdo de quem adentra a igreja) estão santo Agostinho e são Gregório. Agostinho, bispo e doutor da Igreja, é apresentado com todos os seus atributos, um querubim voa na direção do santo carregando o livro e a pluma de doutor da Igreja, luzes que surgem por detrás das nuvens iluminam Agostinho, na cabeça a mitra adornada com pedras preciosas recebendo a luz do céu. Traja alva branca e estola, cobertas por capa de asperge branca, bordada em três diferentes tecidos, o primeiro deles marrom com pedras preciosas, depois vermelho como a cor das pedras que o adornam e por último os bordados com fios de ouro na imensa capa fechada por alamar com um rubi incrustado. Nas mãos leva um coração flamejante como símbolo de total entrega a Deus (MUELA, 2014, p. 16)[12] e um anjo se aproxima trazendo-lhe seu báculo.

São Gregório Magno[13], papa e pai da Igreja Latina, o atributo mais recorrente em sua representação é a pomba branca sobrevoando sua cabeça, símbolo do Espírito Santo, que o inspira sugerindo-lhe o que deveria dizer enquanto ditava suas palavras ao diácono que aparece abaixado e com o livro aberto a sua frente (LORÊDO, 2002, p. 197). O santo veste o hábito pontifical: roquete branca com rendas delicadas nas barras, estola vermelha, murça e camauro. Um anjo carrega sua cruz papal e a tiara, que na representação não aparecem claramente as três coroas, algo que talvez se deva a perda do material pictórico anteriores ao restauro e recomposição de algumas partes da pintura; do lado direito do pescoço do anjo pende um cordão com chaves.

Do lado da epístola (lado direito de quem entra) está são Jerônimo, doutor e padre da Igreja latina. Na representação do santo aparece seu atributo mais comum, o leão, representado

[12] MUELA, Juan Carmona. **Iconografia de Los Santos.** 3 ed. Madrid: Akal, 2014.

[13] Todos os atributos e a cena pintada não deixam margens a dúvida que se trata de São Gregório Magno. Primeiro por ser usual sua representação junto aos demais doutores da Igreja, segundo porque a cena representada é uma das mais frequentes em sua iconografia. Contudo em algumas leituras iconográficas da obra se verificou que o confundiram com São Boaventura, que é doutor da Igreja, mas não da Igreja Latina, como: Agostinho, Ambrósio, Jerônimo e Gregório Magno.

próximo ao santo que tem um perizônio vermelho atado à cintura, a cena apresenta são Jerônimo sendo surpreendido pelo anjo envolto em tecidos esvoaçantes e a trombeta anunciando o Juízo Final. O santo empunha um crucifixo e é captado pelo artista no momento em que apontaria seu crucifixo na direção da trombeta. A torsão de seu corpo, o soprar do som que ecoa da trombeta, tudo se movimenta intensamente nessa representação.

A seguir está santo Ambrósio, bispo e doutor da Igreja, considerado também um dos quatro pais da Igreja latina, junto a são Gregório, santo Agostinho e são Jerônimo. santo Ambrósio fora representado com seus atributos de doutor: a pluma e os diversos livros, de sua vasta obra literária, com temas exegéticos, morais e doutrinários (LORÊDO, 2002, p. 54), com trajes episcopais e sobre o peito o pálio sagrado. No canto direito uma luz inspira o santo para poder continuar a escrever nos pergaminhos em branco que se desenrolam sobre a mesa, onde seus escritos são lidos e a mitra encontra-se depositada. Um anjo gorducho enrolado em um fino tecido vermelho parece aplaudir a cena que se passa ante a seus olhos.

Os doutores foram inseridos individualmente[14] num espaço único nas extremidades do forro, são pequenas visões do céu seguindo o entablamento, representados em espaços onde a arquitetura é substituída por colunas de enrolamentos e curvaturas rococó, em gradações de azul e vermelha, que se entrelaçam e se desenvolvem verticalmente até alcançar a cercadura da visão principal. Dos enrolamentos e volutas pendem cordões de flores e folhagens que parecem direcionar o olhar para os doutores, são esses pendões que ditam a movimentação em torno do *Mistério da Purificação.*

Próximo ao arco cruzeiro e ao retábulo-mor foram inseridos anjos adolescentes de feições maduras e um tanto desarmônicas que carregam *filacteras,* no primeiro plano três anjos carregam a seguinte inscrição "*NVNC DIMITTIS SERVVM TVVM DOMINE SECVNDVM VERBVM TVVM IN PACE",* em português "Agora, segundo a palavra, deixai o teu servo partir em paz", no segundo plano dois anjos, de feições mais delicadas e harmoniosas carregam a seguinte inscrição "*HEC EST MAYOR VIRTVS"* ou seja, "Esta é a maior qualidade*",* surgem em pequenas porções do céu, por entre nuvens. O céu não é azul, como preconizado pelos restauros a partir do século XIX, os céus rococós do período colonial têm tons quentes de gradações amarelo terrosas.

Assim se acede ao espaço central, com a devida licença e os ensinamentos dos doutores da Igreja. O quadro em formato oval é emoldurado por rocalhas e elementos conchoides nas

[14] Embora inseridos em espaços individuais, na pintura do forro da capela-mor da Matriz ituana, é comum a representação dos quatro na mesma obra, são os doutores da Igreja Latina, Agostinho, Ambrósio, Jerônimo e Gregório Magno. (MUELA, 2012, p. 86)

mesmas gradações das falsas colunas que o sustêm, ali encontra-se o ponto alto da pintura, quando a Virgem Maria e José levaram o menino Jesus, após se completarem os dias da purificação de Maria, à Jerusalém para apresentá-lo ao Senhor, é a "*Apresentação do menino Jesus no Templo"* (Lc 2, 21-35).

De acordo com os textos sagrados participam da cena Maria com a espada atravessada em seu peito (a Virgem Dolorosa), José acompanhando sua esposa, trazendo consigo lírios, representativos da pureza, atrás do casal uma senhora, certamente a profetisa Ana que carregava numa cesta dois pombinhos ou um par de rolinhas para oferecer em sacrifício, conforme a Lei do Senhor; ao seu lado há outra personagem, que não fora identificada (TIRAPELI, 2016, p. 9). Simeão o sacerdote segurou Jesus nos braços e proferiu as palavras que aparecem nas *filacteras*, "Agora, Senhor, segundo a tua promessa, deixas teu servo ir em paz" (Lc 2, 29). Genuflexo aparece um menino no canto da cena, talvez um coroinha auxiliando o sacerdote no altar, segurando uma vela acesa para iluminar as tábuas das Leis (Figura 60). Com isso, a inscrição em latim fora do quadro central e a cena capturada dentro do quadro, torna-se claro que todos os elementos sem exceção se inter-relacionam, dentro ou fora da visão central, trata-se de um programa iconográfico completo[15]. Da cabeça do risonho Menino Jesus luzes brilham em todas as direções. Anjinhos de



Figura 60. Detalhe: visão central. Forro da capela-mor. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu, SP. Foto: autora.

[15] Para conhecimento da iconografia completa do quadro central, bem como das demais pinturas que se relacionam com a pintura do forro da capela-mor ver TIRAPELI, 2016.

gola agrupados em três e anjos de feições maduras de corpos inteiros povoam a cena vindo dos céus, um deles voa na direção de Simeão, carregando uma coroa de rosas e um ramo de lírios.

3.1.2 Pintura - Parietais da Capela-Mor

As pinturas que ocupam as paredes da capela-mor da matriz ituana não são pinturas no forro de um determinado espaço dentro da igreja, como os objetos do estudo, mas merecem uma breve abordagem, pois a descoberta das pinturas que ficaram ocultadas por mais de um século permite uma análise de conjunto, constituem um programa iconográfico completo e excepcional por diversas razões, é o único caso no estado de São Paulo que se preservou da ruína, pois as pinturas que forravam as paredes da Carmo se perderam. Aliás as paredes da capela-mor se revelaram fonte riquíssima de descobertas, além das pinturas parietais, desenhos inusitados, uma assinatura e monograma de letras iniciais foram encontrados sob as mesmas paredes onde estão as pinturas.

Dentre as biografias que tratam da matriz ituana nenhuma delas mensura pinturas parietais, tão somente os quadros que a adornam que tratam de cenas da vida de Jesus e Maria. Em 1869 Cézar ao se referir à capela-mor indica apenas que os grandes quadros que adornam à capela-mor, nave e sacristia são devidos ao pincel de Jesuíno, enquanto o teto era de José Patrício, mas nenhuma palavra sobre pinturas nas paredes da capela, ao contrário, de acordo com suas informações já se pode observar que as paredes já haviam sido encobertas nesse período, “[...] Por esse tempo foi restaurada a igreja interna e externamente, inclusive as cadeiras fixas, a imitação da igreja do Patrocínio” (CEZAR, 2010, p. 13). Se as cadeiras fixas as quais se refere forem as da capela-mor, significa que em 1869, quando escreveu seu texto as pinturas parietais já estavam ocultadas pelos cadeirais.

No ano de 1928 Nardy Filho (p. 72) escreveu que as cadeiras fixas (Figura 61), que ainda se conservavam na capela-mor foram mandadas construir pelo Padre Elias do Monte Carmelo. A partir de sua explanação não restam dúvidas de que estava se referindo aos cadeirais, duas fileiras de cada lado, que foram instalados na capela-mor. Ou seja, mais uma vez não se mensuram pinturas nas paredes da capela-mor, além dos grandes quadros que o autor mencionará depois. Nem mesmo Saint Hilaire que esteve na igreja nos idos de 1820 mensura as pinturas parietais, embora tenha discorrido sobre as demais obras de pintura (ANDRADE, 1963).

Logo, acredita-se que já estivessem encobertas as paredes mesmo antes de 1820, ou no mínimo desde as reformas empreendidas por padre Elias nos idos de 1831. Assim, ficaram escondidas pelos cadeirais por mais de dois séculos. Após o restauro do forro da capela "[...] algumas prospecções revelaram a existência de pinturas fortemente coloridas em absolutamente todos os elementos de madeira da igreja e mostraram que a pintura do forro se estendia pelas paredes da capela mor até o chão" (MORAES, 2015, p. 10)[16].

A nova etapa de restauro que englobava as pinturas parietais, as dourações de todos os altares, as pinturas dos grandes quadros, enfim, o projeto desenvolvido para o restauro de todos os elementos artísticos que ainda não haviam sido restaurados fora previsto para durar de 2014 a 2016, um dos mais longos dentre os restauros empreendidos na igreja matriz, permitindo com que o programa pictórico definido em 1786 possa agora ser revisto em sua completude, com todas as suas cores, em todas as suas minúcias e símbolos.

Assim como para os iletrados do período colonial, para aceder ao espaço sagrado "[...] não era necessário que ele compreendesse todas essas figuras nem todos esses símbolos; ele aderia pela fé aos mistérios dos quais eram portadores [...]", o mesmo se dá nos dias atuais, especialmente diante do maravilhamento que causa a visão de unicidade completa da matriz, na qual o observador é "[...] envolvido por esse universo de imagens que, na maioria das vezes não entende [...]" (BAZIN, 1997, 90)[17].

Após a remoção da massa branca que cobria as paredes da capela-mor e ocultavam as tintas azuis a modo de azulejaria portuguesa, foram retirados os cadeirais que escondiam as pinturas, comprovando que os cadeirais foram objetos apostos à obra inicial. Quiçá da obra empreendida por padre Elias, mas não da obra de 1780.

> Ao serem retirados os cadeirais, a capela mor pode ser contemplada em sua totalidade artística, com pinturas imitando azulejos, que completam a iconografia das tradicionais pinturas sobre tela já estudadas por Mário de Andrade. O programa iconográfico completa-se com a pintura do forro de José Patrício da Silva Manso [...] (TIRAPELI, 2016, p.1).

Os cadeirais não foram, e nem poderiam ser recolocados no espaço da capela-mor após a recuperação das pinturas, que embora tenham sido obnubiladas por tanto tempo, foram resgatadas em quase sua totalidade, demonstrando a qualidade da obra pictórica que fora empreendida.

---

[16] MORAES, Júlio Eduardo Correia de. O restauro: algumas perguntas e respostas. **Cadernos do Patrimônio de Itu:** patrimônio ituano – salvaguarda, preservação e identidade, Itu, v.1, n.1, 2015.

[17] BAZIN, Germain. Iconologia religiosa barroca na Europa Central. In: ÁVILA, Affonso (Org.). **Barroco:** teoria e análise. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997.

A descoberta das pinturas trouxe questionamentos quanto ao autor da obra. Seriam pinturas de Jesuíno ou José Patrício? Outro ponto importante é a leitura iconográfica das obras, especialmente quando integradas às demais, quais são os temas representados?



Figura 61. Detalhes: (superior) parede da capela-mor com o cadeiral que encobria a pintura parietal; (inferior) a mesma parede após o início do restauro. Capela-mor. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu, SP. Foto: Victor Hugo Mori.

A limpeza das obras e a análise comparativa com as outras obras dos pintores mencionados revelou que não se trata dos mesmos pintores, além das diferenças formais as pinturas parietais não constam do contrato de José Patrício da Silva Manso de 1786. Muito embora elas possam ter sido incluídas em outro contrato, mas certamente não são obras dos referidos pintores.

Quanto à iconografia das pinturas, trata-se de cenas do antigo Testamento, que devem ser lidas em conjunto com as telas altas (cenas da Vida de Maria) e as telas largas (cenas da Vida de Jesus), as quais também foram alvo da última etapa de restauro, ocasião que propiciou aos restauradores nova surpresa com o que estava ofuscado sob as telas.

A retirada das telas grandes que adornavam as paredes da capela mor, pintadas por Jesuíno e José Patrício, provavelmente no período entre 1786 a 1790, possibilitou que fosse identificada sob a tela uma assinatura inscrita com tinta, com o nome de Mathias Teixeira da Silva; sob outra tela estava gravada a data de 1788; debaixo de outras, desenhos de caça, cenas de paisagens externas, "tudo com o mesmo material e indubitavelmente feito pela mesma mão" (MORAES, 2015, p. 12). Segundo Tirapeli os esboços poderiam ter sido "um treino para as cenas campestres (que são muitas, dezesseis ao todo), mais próximas àquela realidade de seus dias[...]" (TIRAPELI, 2016, p. 22). (Figuras 62, 63 e 64)

Os motivos que levariam Mathias a fazer esses rabiscos enquanto as telas não haviam sido fixadas não se sabe, isso é coisa que nem mesmo os documentos se eventualmente encontrados são capazes de esclarecer, Tirapeli os chama de "devaneios" e se regozija ao analisar os desenhos "[...] Que bom que o tal Mathias, em hora de folga, longe dos olhos dos teólogos, filósofos e principalmente do mestre Manso, pincelou aqueles desenhos que passam a ser um documento mais antigo que o olhar exato de Thomas Ender (1817) [...]" (TIRAPELI, 2016, p. 22).

A identificação da assinatura de Matias Teixeira da Silva, bem como seus desenhos, monograma e data fixada sob as telas, leva talvez ao pintor que teria realizado as pinturas imitando azulejos nas paredes da capela-mor. Embora não seja possível, ainda, afirmar conclusivamente, mas diante do cenário que se desenha e das divisões de tarefas entre os artistas, é aceitável que Matias Teixeira tenha sido o autor das pinturas parietais, se não foi seu autor, colaborou ativamente nas cenas.

O estudo iconográfico das pinturas foi elaborado por Tirapeli (2016), de acordo com sua análise do lado do evangelho, a esquerda de quem olha o retábulo, as cenas retratam passagens do Antigo Testamento, o *Êxodo*.







Figura 62. Detalhe (superior): cenas campesinas pintadas na parede por Matias Teixeira da Silva. Capela-mor. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu, SP. Foto: Júlio Moraes.

Figura 63. Detalhe (centro): ano de 1788 pintado em outra área na parede por Matias Teixeira da Silva. Capela-mor. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu, SP. Foto: Júlio Moraes.

Figura 64. Detalhe (esquerda, inferior): iniciais pintadas na parede por Matias Teixeira da Silva. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu, SP. Foto: Júlio Moraes.

> A denominação das cenas dos desenhos do lado da Epistola são: Abraão a sacrificar seu filho Isaac; Venda de José, o Egípcio, pelos seus irmãos; José, o Egípcio é retirado da cisterna; Moisés atravessa o Mar Vermelho com a Arca d'Aliança; Vista da terra prometida (em pesquisa). As cenas do lado do Evangelho foram assim denominadas: Moisés e a sarça ardente; Moisés faz jorrar água de pedra esquecendo-se de santificar o Senhor; Moisés implora, mas Deus o proíbe de entrar na terra santa; Os israelitas apanham o maná enviado por Deus; Moisés eleva uma haste com uma serpente para proteger os israelitas das picadas das serpentes de fogo lançadas como castigo de Deus; Josué e Caleb carregam nas costas uma vara com cachos de uva colhidos em Canaã. As cenas emolduradas são intercaladas com espaços menores e maiores (TIRAPELI, 2016, p. 4).

Além das pinturas parietais, a capela-mor conta ainda com as pinturas de telas da *Vida de Jesus* e de *Maria.* Telas altas – vida de Maria: *anunciação, visitação, nascimento de Maria, nascimento de Jesus, apresentação de Maria ao Templo* e *o batismo*; Telas largas – vida de Jesus: *lava-pés, a ceia, aparição a Madalena no jardim, visita de Nicodemos, banquete em casa de Simão e os discípulos de Emaús*[18].

3.2 IGREJA DE NOSSA SENHORA DO CARMO

Os poucos documentos que falam sobre o convento do Carmo de Itu estão preservados no Arquivo Central da Província Carmelitana em Belo Horizonte, no convento não há nenhum documento do período colonial salvaguardado. Dentre os documentos coligidos a respeito da fundação do convento, encontra-se o livro tombo escrito por frei Ambrósio (prior do convento) em meados de 1922, o qual informou que, por não haver livros anteriores, utilizou-se da obra de Francisco Nardy Filho e Joaquim Leme de Oliveira Cézar (ambos pesquisadores ituanos) para delinear a trajetória dos carmelitas na cidade e o histórico do templo, uma vez que os livros do período colonial não existiam mais[19].

Andrade (1963) utilizou a pesquisa desenvolvida por Cézar (1869) para abordar o histórico da Carmo ituano, tornou-se o pesquisador ituano a referência para os estudos que o sucederam, pois foi um dos poucos a folhear os livros da irmandade, ou ao menos o único que coligiu tais dados e os divulgou. Assim, a referência para a tese também recai, especialmente,

[18] As telas foram devidamente analisadas por Andrade (1963) e a iconografia das obras em relação as demais pinturas estudadas por Tirapeli (2016).
[19] PROVÍNCIA, 20.503 Livro 1º Tombo, Seção Itu. Frei Ambrósio determina a data de 1719 para o livro tombo escrito por ele, embora a (re)escrita só tenha ocorrido no ano de 1922.

nos escritos de Oliveira Cézar (1869)[20], uma vez que poucos foram os documentos que restaram[21].

Outro aspecto que deve ser salientado a respeito da história do Carmo em Itu é a existência ou não da Ordem Terceira. Pois há uma confusão se houve ou não Ordem Terceira em Itu, dado a igreja atual ser pertencente ao Convento. Na realidade houve sim a Ordem Terceira, antes mesmo da fundação do Convento, entretanto a Ordem Terceira cedeu sua capela aos freis da Ordem e ambas as Ordens passaram a conviver dividindo o mesmo espaço religioso. Contudo, depois a ordem terceira se dissolveu, assim como a ordem primeira, posteriormente ambas as ordens foram retomadas, mas com o passar dos anos somente a ordem primeira se manteve e assim está até os dias atuais, igreja de fato só existiu uma, diferente por exemplo de Mogi das Cruzes ou São Paulo, que tinham igrejas contíguas[22].

A primeira informação coligida pelo Frei aponta o ano de 1719 como o ano de fundação do Convento do Carmo, atendendo ao pedido do Senado da Câmara da Vila. Ao procurar por documentos que contivessem o histórico da Ordem somente foram localizados os seguintes livros na ocasião: 1º Inventário dos bens pertencentes ao Hospício e suas fazendas 1837-1863; 2º Livro Caixa da Fazenda Santa Isabel – 1890 e o 3º Livro dos arrendamentos e foros do Convento de Itu. Todos os livros de datação muito recente, não servindo ao intuito histórico do Frei.

Portanto as indicações contidas no livro tombo, o cruzamento de outras obras e documentos possibilitou a inserção de alguns aspectos importantes a respeito da história da igreja e convento carmelita em Itu.

A data mais antiga sobre o Carmo na cidade de Itu é do ano de 1716, mas aí estão falando em Ordem Terceira, não convento. Consta que a Ordem Terceira do Carmo de Itu se instalou na cidade antes mesmo da fundação do Convento, o qual só viria depois, atendendo ao pedido da Câmara do Senado. Essa data foi apontada pelo pesquisador ituano Oliveira Cézar, que indica ter consultado os livros de atas da irmandade, situando 1716 como a data da primeira ata dos terceiros carmelitas.

[20] Para o estudo foi adotada a 2º edição da publicação, do ano de 2010.
[21] Entretanto a publicação de Cezar (*id.*.) e a de Nardy (1928) sejam bem sucintas no concernente às igrejas. Contudo Cezar é taxativo quanto a consulta que realizou dos documentos, não há dúvida que estivera diante dos documentos da Ordem do Carmo quando da escrita de suas notas.
[22] Em Mogi das Cruzes ainda divisam a mesma fachada e torre sineira as igrejas do Carmo, Ordem Primeira e Terceira; em São Paulo a igreja e convento foram demolidos em meados de 1828, a igreja conventual foi transferida para outra localidade, enquanto a igreja dos terceiros permaneceu no mesmo lugar em que está até os dias atuais.

Embora já houvesse por volta do ano de 1706 um religioso carmelita residindo em Itu. O primeiro Frei foi Manuel de Santa Maria, o qual mais tarde fora substituído pelo Frei João Baptista de Jesus, fundador do Convento.

> Tinham esses religiosos sua Capella, que fora construída pelos Irmãos Terceiros que lhes fizeram doação da mesma, e habitaram em casa particular; vê-se, pois, que o estabelecimento da Ordem Terceira do Carmo deve datar dahi, ou talvez antes, visto como essa capella foi construída pelos Irmãos Terceiros, o que quer dizer que já, então, existia em Ytu a Ordem Terceira Carmelita (PROVÍNCIA, 5051 Apontamentos, Seção Itu, p. 14).

Há ainda outras datas importantes da existência da Ordem em Itu que devem ser mensuradas, como o ano de 1716, com a construção do hospício em terreno anexo à capela. Em 1719 ocorreu a reforma da Capela dos terceiros e aumento do hospício, assim tinha início o convento. O pedido de El-Rey para o Senado da Câmara fundar o Convento do Carmo se deu em 1720.

E em 1777 foram iniciadas as obras de construção da nova igreja de Nossa Senhora do Carmo, ano em que foram feitas as encomendas das imagens para a procissão do Triunfo. Portanto data de meados de 1777 a igreja que se pode visitar nos dias atuais, sendo a "capela velha" dos idos de 1706 aproximadamente.

Em 1782 é solenemente inaugurada a igreja do Carmo. Nesse ano os terceiros carmelitas decidem que as missas dos sábados passem a ser acompanhados de música de instrumentos. As pinturas do forro da nave e do forro da capela-mor foram também realizadas alguns anos depois.

Devido ao estado lastimável em que estava a igreja em 1820, foi proposto pelos freis que a ordem terceira assumisse a reforma do templo, pois eles coabitavam na mesma igreja, primeiros e terceiros. Para viabilizar essa empreitada os freis renunciaram a renda do toque dos sinos para os terceiros realizarem os consertos necessários. Após o período inúmeras intervenções ocorreram na igreja[23], além das alterações anteriores, as quais alteraram inclusive as pinturas feitas pelo mestre Jesuíno, por isso serão discutidas na análise das obras.

---

[23] No ano de 1872 a Ordem Terceira foi extinta e o último frei faleceu, caindo em decadência, assim os bens e patrimônio da igreja e do convento passaram a ser cuidados por síndicos. Antes mesmo desse período conturbado outras funções alheias à natureza religiosa já estavam ocorrendo na igreja e no convento, tal como as reuniões da Câmara que passaram a ocorrer em uma cela do convento entre 1847 a 1860. Funcionaram no convento o Instituto do Novo Mundo, a oficina tipográfica da Imprensa Ytuana, o contingente da cavalaria. Em 1901 passam a residir no convento as freiras do Recolhimento de Nossa Senhora das Mercês, em virtude da reforma de seu Recolhimento, lá permanecendo até a conclusão das obras. Em 1909 foi a vez dos jesuítas ocuparem o convento até sua casa e escola serem restauradas. Os padres jesuítas assumiram a capelania da Ordem do Carmo enquanto grassava o convento em completo abandono. Embora os freis carmelitas tivessem abandonado o convento, o culto e os ritos religiosos não deixaram de ocorrer. Somente em 1917 com a chegada de frades carmelitas da Holanda (Maurício Lans e Bruno Nielen) é que o convento foi retomado pela Ordem Primeira. O convento estava quase em ruínas,

Antes de passar ao tratamento das pinturas é necessária uma rápida visualização da igreja, como um todo, percorrê-la, fruí-la, para assim deleitar a alma com a pintura de Jesuíno que adormece no forro da capela-mor, ainda que parcialmente velada por camadas espúrias de tinta e a diminuta pintura que restou na imensidão das tábuas do forro da nave.

A igreja com frontispício[24] barroco possui nave única e capela-mor ao fundo, ao passar sob o coro se vislumbra a nave com seis altares laterais, sendo três de cada lado, ainda sob o coro a imagem do Crucificado do lado direito de quem entra e do outro uma tarja com a pintura do Menino Jesus de Praga. Na nave da igreja estão os altares em talha de meados de 1782, elaborados pelo mestre Miguel Francisco.

Entre os dois últimos altares, um púlpito em madeira, de cada lado. Próximo ao arco cruzeiro há de cada lado uma porta, uma delas leva a recepção da igreja e convento, a outra conecta a sacristia. Ainda na nave ao olhar para cima se avista um forro de grande proporção e no centro dele algumas pranchas pintadas, onde figura a singela representação de santa Teresa.

Adentrando o espaço sagrado da capela-mor, a visão se alegra, as cores são mais quentes e acolhedoras, ao abstrair o branco gélido das paredes e olhar para o retábulo-mor a alma se aconchega no calor da madeira, que carece de profundo restauro para ter suas cores reintegradas, acompanhando o risco do retábulo, passando pelas imagens dos santos patronos se alcança o medalhão da Ordem Terceira, a talha toca as tábuas que formam o forro da capela, onde o céu se desnuda e revela a faceirice dos anjos que brincam enquanto carregam os filactérios e as flores, uma revoada de anjinhos presenciam a visão central da Virgem do Carmo entregando o escapulário aos santos carmelitas, no entablamento meninas aladas assistem às autoridades religiosas.

A igreja tem ainda outras pinturas que ficam reclusas por conta do acesso a elas, como exemplo o forro em gamela representando passagens da vida de santa Teresa que fica na parte

---

foram iniciadas obras emergenciais no convento em maio de 1917 e concluídas em março de 1918, enquanto isso os freis habitaram a casa dos escravos, uma das dependências no convento. Esforçou-se em 1917 também Frei Maurício Lans para reavivar a Ordem Terceira do Carmo, mas não alcançou êxito nem mesmo em 1922. Restaurado o convento, preocupou-se o Frei com a igreja, deliberando também sobre sua restauração, que começara em novembro de 1918 (PROVÍNCIA, **20.503 Livro 1º Tombo do Convento.** Seção Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo. p.1- 24).

[24] A primitiva torre da igreja foi demolida em 1828 e no seu lugar fora construída uma outra de tijolos no ano de 1861. No Ano de 1863 se inaugurou a torre e nela fora instalada uma cruz no topo, em sua base colocaram a ata autentica de toda a solenidade e ainda moedas nacionais de todos os valores. Em 1863 ocorreu a fortificação e restauração da igreja, na qual fora construído um jazigo e jardim. O jazigo desmoronou em outubro de 1962, como não estava sob a proteção do Serviço do Patrimônio não foi reconstruído, tampouco preservado. (PROVÍNCIA, **4947 Apontamentos históricos**, Seção Itu Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo. p. 18; **20.504 Livro 2º Tombo do Convento**, 1943 a 1965. Seção Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo, p. 92-94.).

superior da igreja, na ala lateral ao corpo da nave. Além de outras pinturas em painéis espalhados pela igreja e convento.

3.2.1 Pintura – Forro da nave

Em meio a tábuas em estado natural, sem nenhuma camada pictórica encontra-se uma área pintada (Figura 65), são 14 pranchas quase esquecidas do forro da nave da igreja. No forro de grandes dimensões, aproximadamente 21 m x 8,10 m, há uma pintura atribuída indiscutivelmente a Jesuíno do Monte Carmelo, certamente quando estava realizando as demais pinturas da igreja. Poucos dados existem a respeito da obra, Andrade (1963) conseguiu levantar o primeiro pesquisador que a catalogou como obra de Jesuíno, talvez a descrição mais fiel que encontrara acerca do estado, ainda visível, da pintura[25].

Quanto a cronologia da obra, assim como a capela-mor sua execução deve situar-se por volta de 1793, conforme explanado na cronologia do forro da capela-mor. Dos relatos que a tradição insistiu em consagrar, encontra-se o que fora deixado por Cézar em 1869, quando descreveu que no forro havia no correr do entablamento os apóstolos e evangelistas e ao centro medalhões com os emblemas da paixão. Andrade (1963, p. 130-132) aponta que as pesquisas de Azevedo Marques apresentam descrição similar a Oliveira Cézar, entretanto o crítico discorda da "tradição" e afirma que o forro da nave nunca sofrera nenhum retoque.

Padece da mesma carestia de informações concretas do forro da nave o da capela-mor. São raros os livros existentes, os que ainda restam são de datação posterior ao período em que as obras foram contratadas. Sendo assim, mais uma vez se recorre à literatura consagrada e ao cruzamento dos dados localizados nos arquivos. Andrade (1963) afiança que o forro da nave não fora retocado, assim como a pintura de um medalhão que hoje ocupa uma das laterais sob o coro, o menino Jesus de Praga.

Causa certo estranhamento tal afirmação, não quanto à pintura que nela está visível, pois apresenta indelevelmente as características que consagraram a obra de Jesuíno, mas pensar as razões que levaram o pintor a executar somente esse quadro central, sem nada ao seu redor, só executou essa tarja no meio da imensidão de forro a ser decorado. Ao olhar detidamente a obra se vislumbra que a pintura é interrompida exatamente na divisão das tábuas, que não avança de uma para outra, há uma fronteira, uma espécie de linha delimitada por pranchas cruas. Seria essa pintura proveniente de outro forro, talvez anterior? Talvez um estudo ou preparação para

[25] Nardy Filho (1928) foi o primeiro autor a atribuir a pintura do forro da nave ao pintor Jesuíno do Monte Carmelo.

trabalho de maior fôlego? Não se sabe, só é possível afirmar a partir dos documentos que houve sim uma pintura no forro da igreja por volta de 1919, contrariando a tradição.

3.2.1.1 Os documentos

No arquivo da Província, alguns lançamentos das obras realizadas entre 1918 a 1919 foram localizadas, dentre elas chama a atenção o documento que aponta para a pintura do forro da nave, o dado está lançado na "*Despesa com a pintura do forro da igreja, mez de fevereiro de 1919*"[26], contendo a seguinte indicação:

> Pintura do forro da Igreja:
> 344mt. q. á preço combinado. Rs 2$500.....Rs 860$000
> Pago por conta do mez de janeiro...Rs 322$300
> Saldo .....Rs 537$700
> Rs..... 860$000

A julgar pela metragem do forro e pelos valores cobrados, o aludido pagamento trata da pintura do forro da nave. Talvez fosse uma pintura envoltória, sem nenhuma intenção artística, unicamente um branqueamento no forro[27], como o fundo que envolve o medalhão pintado no forro da nave da igreja dos terceiros franciscanos de São Paulo. Contudo na página do lançamento não há menção ao nome do pintor.

Somente nas páginas subsequentes, já nos idos de maio de 1919 é que o nome do referido é lançado com a designação do ofício:

> Despesas
> 12 – Carlos Capossi pintor
> por conta .....300$000

Ou seja, o nome do pintor que efetua a pintura do forro da nave no ano de 1919 é Carlos Capossi. Ao retornar as páginas anteriores a maio verificou-se que o nome do pintor já havia sido listado, em março e abril, porém sem o designativo de pintor, o que dificultou as buscas. A partir do lançamento encontrado não é possível afirmar como foi a pintura executado no forro da nave em 1919, mas que algum trabalho de pintura (sem pretensões artísticas) ocorreu está comprovado.

---

[26] PROVÍNCIA, **4740 Despesas com a pintura do forro da igreja**, 1919. Seção Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.
[27] A extensão do forro era pintada de tinta a óleo cinza. (IPHAN. **Documentos avulsos:** Relatório 26 julh. 1983. 384-T-48. Cidade: Itu. Monumento: Convento e Igreja do Carmo. Pasta 8/24).

No manuscrito de Nardy[28], o pesquisador ao mensurar o que apurou da reforma de 1919 descreveu um longo trecho que merece uma análise cautelosa,

> [...] **fora totalmente pintada, interna e externamente**; paredes foram reforçadas, todos os altares foram pintados e os nichos do altar-mor foram ampliados; as tribunas foram substituídas por caixilhos; As paredes foram sendo substituídas por tijolos, mas essa troca tornou impossível conservar os quadros do Jesuíno, mas **foi possível salvar o belo grupo que orna o teto da capela-mor e no qual se vê nossa Senhora e os Santos Elias e Eliseu, Santa Thereza e Maria Magdalena de Pazzi, assim como no forro do corpo da Igreja foi conservado a imagem de Santa Threreza**, painéis esses devido ao pincel desse mesmo insigne pintor, ainda é seu trabalho e foi conservado a série de artísticos medalhões que ornam todo o abarrado do corpo da Igreja. **Encarregaram-se da restauração das pinturas do Padre Jesuíno os Irmão Blackman.**
>
> A imagem do Senhor Menino de Praga, também bello trabalho de Padre Jesuíno, e que se via acima do Arco Cruzeiro foi dali retirado e colocado acima do arco do coro, em seu lugar foi colocado em relevo, primeiro trabalho do respeitado artista Fernando Trick, o mesmo que trabalhou nos relevos da Cathedral Paulopolitana. Foram substituídas as colunas, na fachada inseridas janelas, na entrada um para-vento, refeitos o assoalho e teto do coro., dois artísticos confessionários, um belo púlpito portátil e cômodos e bem feitos bancos.
>
> Na fachada no lugar onde antes havia um arco, foi tampado e deu lugar ao escudo da Ordem, também feito por Fernando Trick (PROVÍNCIA. 4947, p. 30, grifo nosso).

Embora Nardy não tenha feito referências em seu livro quanto a exatidão do restauro que observou Frei Maurício Lans conduzir, relatou minimamente o que ocorreu. Sua narrativa corrobora com a intervenção no forro da nave e a contradiz na mesma medida. Quando Nardy declara que a igreja "fora totalmente pintada, interna e externamente" e ainda que as pinturas parietais se perderam, mas fora possível salvaguardar o forro da capela-mor "assim como no forro do corpo da Igreja foi conservada a imagem de Santa Thereza", não restam dúvidas de que sabia da pintura realizada por Carlos Capossi; ele é claro quando diz que a igreja toda fora pintada e que a pequena pintura do forro da nave também fora preservada. Contudo, adiante, suas notas parecem contradizer os documentos ao afirmar que as pinturas de Jesuíno foram restauradas pelos irmãos Blackman. Mas a análise mais comedida das palavras de Nardy revelam outro sentido.

O pesquisador menciona que as pinturas foram "restauradas" pelos irmãos Blackman, enquanto o pagamento de 1919 está se referindo a pintura do forro, ou seja, se houve intervenção na pintura do forro, embora não haja comprovação documental, elas devem ter sido

[28] Também localizado no arquivo da Província Carmelitana de Santo Elias.



Figura 65. Jesuíno do Monte Carmelo. Forro da nave. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP. Foto: autora.

empreendidas por Pery Blackman, ao passo que a pintura do tabuado de maneira geral foi realizada pelo pintor Carlos Capossi[29].

Contudo, parece que após a pintura de Carlos Capossi, as tábuas do forro foram substituídas, permanecendo em estado natural. Um documento, ainda que sem data, corrobora com a proposição, trata-se de uma carta enviada por Frei Rodolfo, do convento de Itu, aos provinciais da Ordem, solicitando o imediato fechamento da igreja, solicitado pela comunidade, haja vista sua situação de risco e o perigo que estava representando a saúde do povo. Duas tábuas do forro haviam caído e se verificou o desabamento de "torrões" sobre a porta da sacristia para a igreja, deste modo comprovaram que estava o pranchado todo "bichado".

Coligiu-se na documentação que o telhado fora completamente trocado no ano de 1950, quando a igreja já estava em processo de tombamento pelo IPHAN[30]. No entanto não se pode atestar que ambos os documentos são do mesmo período. Mas pelo estado das tábuas sem camada pictórica se pode inferir que se trata de madeiramento novo.

[29] Outro artífice que comparece na listagem de pagamentos das obras do ano de 1919, onde Carlos Capossi apareceu listado foi Fernando Trick, o "respeitado artista" que executou os relevos para a igreja.
[30] O Convento e a igreja do Carmo foram inscritos no Livro do Tombo n.2º, sob o n. 401, à folha 65 no dia 21 de junho de 1967, embora o processo para tombamento do referido monumento tenha se iniciado em 1948. Processo 384 – T – 48.

Ao analisar o processo de tombamento da igreja e do convento do Carmo uma informação de extrema importância parece ter passado despercebida dos pesquisadores, consta no ofício 18/67 do dia 16 de março de 1967 que as pinturas foram trabalhadas pelo Professor Edson Mota, isso pode significar duas questões, que foram conservadas pela equipe do referido ou que foram inventariadas, catalogadas pelo professor, o mesmo que cuidou da intervenção processada na Carmo de São Paulo.

Algumas páginas adiante, de anos posteriores, esclarecem a questão, dentre os assuntos tratados no ofício 92/69 de 15 de agosto de 1969 o parágrafo dois é extremamente valioso,

> 2 – A DPHAN realizou no monumento **obras de recuperação e proteção das pinturas** (grifo nosso) com a equipe do professor Edson Motta. Nesta ocasião foi também prestada assistência técnica para os trabalhos de consolidação da estrutura da igreja, para o que a chefia do 4º distrito destacou para o local o mestre Lincol Faria. (IPHAN, Pasta 8/24, 384-T-48., grifo nosso).

Logo, a leitura do documento permite afirmar que além da intervenção ocorrida em 1919 (comprovada documentalmente) intervenções posteriores ocorreram, como havia sido proposto e que agora vem documentada. Não se sabe exatamente o alcance das intervenções, nem mesmo em quais obras, o julgamento do texto conduz ao tratamento de todas as obras de pintura e certamente as pinturas atribuídas à Jesuíno foram o alvo dessa recuperação ou proteção.

Verificou-se que em 1980 houve outro projeto para conservação e substituição de tábuas, assim como levantamentos nas pinturas foram empreendidos pelo IPHAN, se os serviços foram executados não consta, mas o detalhamento é bastante especifico e trata de todos os forros pintados, incluindo nave, capela-mor e o forro em gamela da "capela velha".

No ano seguinte o ofício n. 473/81 esclarece que o projeto de conservação dos forros pintados não fora executado e reclama providências urgentes para que o serviço fosse autorizado, diante dos riscos iminentes à que as obras estavam expostas, sobretudo os forros pintados.

> 2 – Dentre tais problemas, devem ser destacados as questões relativas às pinturas existentes nos forros da capela-mor, nave e corredores laterais, que se encontram em péssimo estado de conservação, exigindo imediatos cuidados.
>
> [...] 5 – De acordo com os entendimentos havidos cm V.Sª., por ocasião da visita conjunta às obras, entramos em contato com o conservador Carlos Regis Leme Gonçalves solicitando apresentação de proposta – que anexo ao presente – para execução dos serviços de emergência de consolidação das pinturas e reconstrução das peças que se encontram espalhadas pelo monumento (IPHAN, Pasta 2/24, 384-T-48).

A análise completa do processo permitiu averiguar que os forros foram todos restaurados e "conservados" a partir do ano de 1981, sendo as pinturas em geral conservadas por Carlos Regis Leme Gonçalves. Em dezembro de 1982, o forro da nave fora completamente desmontado e a camada pictórica fora consolidada. Além da conservação das obras pictóricas foi refeito todo o madeiramento, estrutura dos forros etc., um trabalho importante na conservação das obras.

Dentre a documentação do processo de consolidação dos forros[31], os técnicos mencionam que nas tábuas próximas ao painel central pintado não havia continuidade da pintura, julgando assim que talvez tenha sido pintado para outro forro e reaproveitado na nave em alguma substituição do madeiramento. Proposição aliás muito acertada em face do que já se conhece das pinturas de Jesuíno.

Os relatórios elaborados no curso das obras mencionam o especial cuidado empregado na recomposição do forro, na adaptação das pranchas originais pintadas ao novo madeiramento[32].

> Avaliadas as hipóteses possíveis para a correção das diferenças maiores, restou o entendimento de que a solução mais conveniente envolverá a remoção da parte remanescente do forro e posterior alinhamento de toda a estrutura de apoio [...] Tal solução envolve especiais cuidados na remoção do tabuado primitivo. (IPHAN, Relatório 17 ago. 82, Pasta 5/24, 384-T-48)

Embora não se tenha alcançado a datação de fatura da obra, fica exposta a cronologia das intervenções que sofreu o forro da nave da igreja dos carmelitas ituanos e assegurado que a pintura existente em meio às tábuas nuas foi minimamente conservada, pode não ter sido adulterada, mas recebeu camadas protetivas. A consolidação da camada pictórica foi realizada por Augusto Froelich (técnico do órgão de preservação).

As poucas pranchas pintadas apresentam a transverberação de santa Teresa ou santa Teresa em êxtase (Figura 66), tal qual a pintura dos terceiros Carmelitas de Mogi das Cruzes, a visão se passa por entre as nuvens. Não se pode dizer que se trata de uma tarja, por não haver a cercadura do quadro, aqui as nuvens fazem as vezes de moldura para apresentar o momento do

[31] IPHAN. **Documentos avulsos:** Relatório 29 set. 1981. 384-T-48. Cidade: Itu. Monumento: Convento e Igreja do Carmo. Pasta 2/24(2). Nas fotos anexas ao relatório é possível perceber que o forro (área envoltória à pintura de Jesuíno) as pranchas eram pintadas por uma camada de tinta homogênea, as quais foram trocadas, substituindo-se todo o madeiramento que ficou em estado natural. Na pasta 5/24 da Carmo de Itu é possível acompanhar a desmontagem do forro e os trabalhos de consolidação da pintura, por meio dos relatórios do período de 1982 ou das fotos.

[32] Somente em 1983 é que a pintura voltou ao forro da nave, durante o período subsequente às definições tomadas pelo IPHAN e o restaurador Carlos Régis Lemes Gonçalves o novo forro que comportaria a pintura antiga estava sendo preparado.

êxtase da santa, que se mantém plácida, com as mãos espalmadas e os braços abertos, parece que o artista interrompeu e congelou o momento em que a santa elevou as mãos para o alto. Seus olhos penetrantes perscrutam os do observador e a longa distância observam tudo o que se passa abaixo de si.



Figura 66. Detalhe: Transverberação de s*anta Teresa.* Forro da nave. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP. Foto: autora.

Santa Teresa porta a vestimenta habitual das carmelitas, o hábito castanho é adornado com uma fina renda dourada no centro e nos punhos. O tecido castanho é adamascado por fios de ouro em toda sua extensão. O manto branco a cobrir-lhe os ombros é continuado na touca branca que a santa tem na cabeça, que é coberto pelo véu negro. Não há nenhum atributo disposto na cena, na realidade não há cena ou cenário, é quase um sonho ou uma miragem a imagem que surge de santa Teresa por entre as nuvens, causando a sensação de que a qualquer momento a visão irá desvanecer ao se dissiparem as nuvens.

3.2.2 Pintura – Forro da Capela-Mor

A pintura do forro da capela-mor (Figura 67) que hoje pode ser vista na igreja de Nossa Senhora do Carmo não possui sequer um único documento que traga dados concretos a respeito de sua execução ou mesmo da autoria do pintor. Embora seja indiscutível a atribuição e a análise estabelecidas por Andrade (1963) para a obra, é importante encontrar documentos a respeito das pinturas, quiçá o ajuste feito entre o pintor e a irmandade, contribuindo, assim, para a compreensão do que é intervenção, do que é pintura original. Documentos da natureza do que fora encontrado sobre a pintura da igreja matriz são ricos e preciosos, capazes de transformar informações lacônicas e dispersas em dados concretos.

Na falta dos documentos acerca das pinturas, utiliza-se a tradição a fim de alcançar a oralidade e a memória das gentes do período, as testemunhas do passado colonial, e assim possivelmente preencher as lacunas que a inexistência de documentos fomenta.

Ao tratar das pinturas existentes na igreja, Nardy, em seu manuscrito, faz um apanhado sobre a vida do mestre pintor Jesuíno Francisco, dentre os dados apurados menciona que Jesuíno Francisco de Paula Gusmão nunca teve um mestre, nem sequer visitou um atelier de pintura, mas tornou-se ótimo pintor. Recomendado pelos irmãos do Carmo do Convento de Santos, como um pintor competente e capaz de fazer esse serviço[33].

Segundo Nardy, Jesuíno não recebeu salário algum durante todo seu trabalho e concluída a obra aplicou todo o ganho na compra de paramentos que a igreja carecia[34]. Quanto à pintura da capela-mor declara que,

> [...]no corpo da capela-mor viam se diversos passos da escritura (*sic)* sagrada que se referiam aos profetas Elias e Eliseu, viam-se nas paredes laterais figuras de santos personagens da ordem carmelitana: pontífices, cardeais, bispos, etc. e no alto ao centro unia-se entre nuvens, rodeado em numerosos anjinhos a Virgem do Monte Carmelo (PROVÍNCIA, 4947 Apontamentos, p. 34-38).

A partir da leitura feita pelo pesquisador, é possível perceber que ele vira o que ainda está visível na pintura do forro da capela-mor. O livro publicado por Nardy é de 1928, portanto seu manuscrito que trata especificamente do Carmo deve ser também da década de 20. Para Nardy não parece haver dúvidas da presença de Jesuíno nas pinturas da Carmo.

Por sua vez, Mário de Andrade infere que Jesuíno estava em uma fase plena de sua vida quando pintou a igreja dos carmelitas e por isso mesmo havia feito trabalho superior do que havia a pouco realizado na matriz ituana.

> [...] mas é certo que a obra ficada na Carmo ituana revela à primeira vista uma liberdade, uma firmeza e um prazer da vida, inexistentes nas telas da matriz. Especialmente nas do pintor de Jesus. Só por si, estas características determinam uma época de maior plenitude tanto pessoal como técnica [...] (ANDRADE, 1963, p. 123).

Da documentação localizada por Andrade (1963, p. 124) em Itu[35], o pesquisador informa que os documentos pouco o ajudaram no estabelecimento da cronologia de execução das pinturas no Carmo, que a tradição indica terem ocorrido por volta de 1782, sendo assim, na

[33] No manuscrito Nardy não informa de onde extraiu tais informações.
[34] *Ibid.*
[35] Os documentos em Itu concernente às igrejas, na realidade, foram consultados pelo Sr. Mauro Pereira de Almeida (ANDRADE, 1963, p. 267).

cronologia empreendida Jesuíno teria executado as telas da matriz e depois pintaria a igreja dos carmelitas. Entretanto Paulo Aurisol Cavalheiro Freire (1939)[36] que publicou excepcional artigo sobre o pintor[37] indicava que Jesuíno concluiu as pinturas após 1793, ou seja, após a morte da esposa, é provável que tivesse algum elemento concreto no qual se basear, pois sua pesquisa foi estruturada a partir das fontes primárias consultadas a respeito do artista.

Andrade (1963) ao discordar do pesquisador estabeleceu cronologia própria. Contudo equivocada, como se pode comprovar atualmente, as pinturas da matriz foram realizadas entre os anos de 1786 a 1790 e na Carmo segundo Cerqueira (2015, p. 20) "terá ocorrido por volta de 1790/91 em diante – obra de grande vulto, compreendendo além do painel da capela mor, pinturas executadas sobre tabuado que revestia as paredes laterais da mesma capela mor [...]".

A partir das novas cronologias estabelecidas com embasamento sobre as pinturas da matriz e também das pinturas da Carmo, se regressa aos primeiros esboços sobre Jesuíno e as considerações corretas tecidas por Freire (1939) que haviam sido descartadas por Andrade (1963, p. 128) ao evocar o estado emocional ou psicológico do pintor, que não condizia com a plenitude expressa na pintura, "[...] Não parece possível, pela felicidade que a decoração da Carmo revela. Não é de quem, viúvo, sofria a saudade natural da esposa [...]", portanto as considerações de Freire, com cautela, devem ser analisadas novamente em face dos últimos documentos localizados, pois parece que suas indicações estavam alicerçadas em algo concreto[38].

Isso posto e a obra como documento de si mesma, não resta nenhuma dúvida quanto ao autor da pintura. Embora faltem, ainda, os documentos como testemunhas do passado colonial, a obra será partícipe desse processo, apresentando os traços tão característicos[39] do pincel de seu idealizador.

Quanto ao que se vê da pintura hoje, resta averiguar sobre possíveis interferências na obra, pois aí a ausência de documentos é uma constante. Na literatura especializada consta que Jesuíno pintou completamente a capela-mor (paredes e teto), por volta de 1793, posteriormente

---

[36] FREIRE, Paulo Aurisol Cavalheiro. Um artista notável. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo**. São Paulo, vol. 37, p. 571-578, dez.1939.

[37] Antes mesmo das pesquisas empreendidas por Andrade (1963), o artigo de Freire é uma das primeiras pesquisas sobre Jesuíno, com embasamento documental, embora sucinto o autor aponta os caminhos a respeito da biografia do padre pintor.

[38] Que por alguma razão o autor esqueceu de indicar, como fez com as certidões de batismo, casamento, óbito e etc.

[39] Fisionomias "que Jesuíno persegue, ou repete como receituário, através da sua obra tôda, desde a matriz ituana. [...] sempre pinta penas mais escuras sobre fundos mais claros, sejam estes céus ou panejamentos. [...] do estilo jesuínico, muito mais severo e impositivo, amante do verticalismo linear, pouco especialista nas curvas" (ANDRADE, 1963, p. 150-153).


TU ES MATER SPES ET DECOR CARMELITARUM
ECCE SIGNUM SALUTIS

houve duas reformas, uma em 1861 e outra em 1918. Em todas as obras fala-se em pinturas parietais com passagens bíblicas da vida de Elias e Eliseu (desaparecidas) e no forro da capela-mor nascentes no entablamento papas, cardeais e bispos, ao centro Nossa Senhora do Carmo rodeada por anjos.

A descrição do forro como apresentada, acima, é de 1847, conforme rastreou Andrade (1963, p. 130) em suas pesquisas, ademais, todas as outras descrições sobre a pintura trazem basicamente o mesmo, somente alternam com pequenas variações na maneira de descrever a composição.

3.2.2.1 OS DOCUMENTOS

Na documentação compulsada aparecem os mesmos dados constantes na literatura, com poucos ou inexpressivos dados adicionais. Da reforma de 1861, pouco se sabe a respeito, não há documentos, pois apenas 10 anos depois da reforma, os freis deixaram o convento e a ordem passou para mãos alheias aos carmelitas, foi o momento em que a igreja esteve aos cuidados de síndicos, assim a documentação localizada no arquivo da província não é capaz de suprir as lacunas existentes.

Os documentos foram produzidos após a retomada do convento pelos freis. Os livros anteriores, do concurso dos anos que antecedem os novos religiosos, se desencaminharam.

Concomitantes com a retomada dos carmelitas ocorre a nova reforma do convento e posteriormente da igreja. Embora a documentação ainda seja insuficiente, é possível utilizar o que foi produzido no período e ainda retomar as pesquisas de Andrade (1963), que esteve em contanto com o frei do período e com o pintor que interviu na obra.

Além das duas intervenções minimamente conhecidas (1861 e 1918), algumas outras foram localizadas na documentação coligida sobre "restauração" ou "preservação" da pintura do forro da capela-mor. A reforma empreendida na igreja pelo frei Maurício Lans, durou de maio de 1917 a março de 1918. Para a "renovação do tecto" em cima do presbitério (telhado) foi encarregado o sr. João Prado, para a pintura do forro foi contratado o sr. Demétrio Blackman[40].

Figura 67. Jesuíno do Monte Carmelo. (página 182) Forro da capela-mor. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP. Foto: autora.

[40] *Op. cit.* na nota 2. Nas linhas abaixo ao nome de Demétrio Blackmann surge outra menção quanto ao restauro das pinturas de Jesuíno, na qual é mensurado que as pinturas artísticas foram restauradas pelos irmãos Blackman, ou seja, porém há aí uma ligeira confusão, pois nomeiam como pintores Pery e Demétrio, que na realidade eram filho (Pery Guarany Blackman) e pai (Demétrio Blackman).



Figura 68. Detalhe: calas abertas na pintura do forro da capela-mor. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP. Foto: autora.

Andrade (1963, p. 135) entrevistou diretamente ao senhor Pery Blackman a respeito da intervenção realizada no forro da capela-mor, o pintor garantiu ao ensaísta que havia feito uma restauração, mas que fora respeitoso para com a obra jesuínica, concordando inclusive em informar a lista de tintas utilizada, no "que êle insistiu em ter sido o mais fiel possível, apenas um avivamento do que o tempo envelhecera".

Embora Pery afirme ter sido somente um reavivamento das tintas escurecidas, é possível ver a partir das calas abertas na obra (Figura 68) e ainda pela migração da camada de tinta inferior que marca a tinta azul homogênea que: ou o pintor executou alterações no conteúdo da pintura ou outros o fizeram posteriormente, quiçá anterior a ele.

Assim como na pintura do forro da nave, se registram nos ofícios do IPHAN alguns momentos em que as pinturas (em geral) da igreja do Carmo foram alvo de preservação ou "restauração". No ano de 1969 um ofício[41] trata das obras de recuperação e proteção empreendidas pela equipe do Professor Edson Motta, ou seja, após 1918/19 houve outra interferência na pintura.

[41] IPHAN. **Documentos avulsos:** Ofício 92/69. 384-T-48. Cidade: Itu. Monumento: Convento e Igreja do Carmo. Pasta 2/24.

Embora os documentos e relatórios posteriores não descriminam o que foi realizado pela equipe de Edson Motta, não há margem de dúvidas que alguns cuidados foram tomados e há consenso que o professor não fez a catalogação das obras, pois os documentos relativos ao ofício citado indicam que a catalogação fora feita por Mario de Andrade, enquanto a preservação ficou a cargo de Motta e sua equipe.

No ano de 1980 fora realizado um projeto completo de restauração e conservação em proveito da igreja dos carmelitas ituanos. Mais uma vez os forros pintados foram incluídos no projeto e se determinou que seriam feitas prospecções para determinarem as camadas de tinta existentes nos forros, a fim de se certificarem da existência de pinturas anteriores que pudessem apresentar interesse em serem preservados; seria feita, especialmente, para a capela-mor uma proteção do forro pintado para evitar a infiltração de águas e detritos durante a demolição e restauração da antiga cobertura; tratamento do madeiramento contra o ataque de insetos com atenção às áreas com policromia; limpeza geral dos forros; reparos e recomposição da estrutura dos mesmos onde fosse necessário.

Ou seja, a obra planejada para os forros seria intensa e preventiva. Contudo, um ofício de 1981 menciona que até aquele momento os forros não haviam recebido os cuidados propostos no projeto, acima, e inspiravam medidas severas. As obras na igreja estavam em andamento, mas nos forros não. Mas ao final do ano de 1981 se verifica a continuidade nas obras e a inclusão alternadamente dos forros no cronograma e decurso destas.

Por fim no ano de 2009[42] fora conduzido um projeto de prospecções e diagnósticos da obra de Jesuíno, tal como havia sido realizado nas pinturas da Carmo de São Paulo, a fim de avaliar o desenho que poderia estar velado por tintas homogêneas. Conforme se pode verificar, o resultado do diagnóstico empreendido demonstra haver mais do que o olho humano é capaz de vislumbrar. Acerca das camadas de tinta, em conformidade com os dados apontados, pouco acima, o relatório confirma que houveram efetivamente intervenções após a realizada por Peri Blackman em 1918.

Mesmo com as diversas interferências realizadas na pintura, ainda é possível reconhecer o estilo de Jesuíno do Monte Carmelo no forro que ocupa toda a extensão das tábuas da capela-mor, aproximadamente 13,0 m x 7,0 m, cerca de 136,50 m incluindo a curvatura do forro.

A pintura do forro da capela-mor que está visível (Figura 69) apresenta no centro o tema de "*Nossa Senhora do Carmo entregando o escapulário aos santos Carmelitas*". Ao olhar para as prospecções executadas na obra torna-se imperioso e intrigante ir além do que os olhos

[42] IPHAN. **Documentos avulsos:** Relatório Técnico de Prospecções 2009. 384-T-48. Cidade: Itu. Monumento: Convento e Igreja do Carmo. Pasta 12/24.

podem ver. É sabido o nível de detalhamento e alto grau de requinte empregado por Jesuíno nas vestimentas da Virgem da Carmo de São Paulo, a ínfima abertura no traje da santa ituana revela um padrão de brocados artisticamente pintados em sua túnica, tal qual a pintura paulista, acredita-se, portanto, que a obra visível está “pobre” comparada ao que camadas de tinta de restauro ocultam.

Nossa Senhora do Carmo coroada surge suspensa em nuvens trajando o hábito castanho dos carmelitas e o manto branco com barrado de delicados brocados de ouro. Na destra apresenta o escapulário da Ordem aos santos Carmelitas, enquanto o outro braço sustenta o menino Jesus. Na cabeça a Virgem possui além da coroa um fino e quase imperceptível véu.

Duas meninas aladas que olham diretamente para o observador seguram as pontas do longo manto da Virgem. Na cabeça portam tiaras com pequenas rosinhas. A diferença entre uma e outra é sutilmente dada por uma



Figura 69. Detalhe: visão central da pintura. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP. Foto: autora.

salpicada de cor empregada na barra de suas túnicas, uma vermelho e a outra em azul. A menina da esquerda parecia apoiar o pé em algo que não está mais visível na pintura, talvez uma nuvem que fora apagada pelos restauros.

Abaixo das nuvens que sustém a Virgem estão os santos mais caros ao Carmelo, à esquerda santo Eliseu e santo Elias, à direita santa Teresa e Maria Magdalena de Pazzi. Ajoelhados aos pés da Virgem os santos trajando o hábito castanho dos carmelitas, cobertos pelo manto branco com capuz, as santas apresentam ainda o véu negro, característico das carmelitas (LORÊDO, 2002, p. 121).

Eliseu é representado segurando com a destra o jarro e a mão esquerda apoiada sobre o peito, Elias à sua frente empunha a espada de fogo flamejante e gesticula com a mão esquerda. Na outra ponta está Maria Magdalena coroada por espinhos a segurar sobre o peito uma cruz e a sua frente santa Teresa que demonstra todo o seu respeito pela Virgem, expressos em seus gestos.

Entre os santos, no centro das nuvens, três anjinhos em sua forma imperfeita brincam nas nuvens, cada um em uma posição diferente, um voando em direção a Virgem carregando flores azuis, outro folgadamente fez da nuvem seu banquinho, mas não deixa de exibir sua singela flor solitária, curiosamente o pintor representou um laço de fita azul em sua cabeça, o último anjinho incomodado pelo vento das asas do outro anjinho, que está em pleno voo, recobre a cabeça com a mão, sobressaltado está quase a cair das nuvens (ou estaria apoiado em algo que não está visível?) com seu colorido ramalhete de flores. Pequenas faixas de tecido recobrem suas vergonhas.

Raios dourados e luminosos emanados da Virgem explodem no espaço envolvendo a revoada de anjos que a circundam. Esvoaçantes os anjos gesticulam e brincam entre si e seus pares, são, ao todo, dez criaturas angelicais que carregam flores, a palma, sendo que metade deles tem um laço de fita amarrado na cabeça. Dois anjinhos mais atrevidos, com a vergonhas a mostra, se aproximam do menino Jesus e tentam lhe entregar o ramo de flores que carregam e este lhes estende a pequena mão e lança um discreto olhar com o canto dos olhos.

Meninas aladas foram posicionadas acima e abaixo da visão central carregando filactérios, na parte superior está inscrito: *Tu Es Mater Spes Et Decor Carmelitarum* e na parte inferior *Ecce Signum Salutis.* De modo a formar a cercadura do quadro anjinhos foram posicionados carregando um festão de flores, quase a brincar “de roda”, exceto no centro (da parte superior) onde as meninas aladas seguram os filactérios, o espaço vazio entre as meninas e os anjos forma o elo de ligação entre os grupos, envolvendo a visão central.

Quatro meninas aladas foram posicionadas na extremidade interna do quadro, faceiras carregam numa mão uma cesta repleta de flores e da outra deixam cair um botão. As meninas têm os pés apoiados em algo que não está visível, talvez um ornamento em formato de rocalha, um elemento de arquitetura, esse pormenor ainda é desconhecido, mas é certo que estão suspensas em algo concreto, não estão soltas no ar.

Próxima a santo Eliseu uma menina alada carregadora de flores tem traços que a difere das demais crianças, a tonalidade empregada em sua pele, Andrade (1963, p. 140) salientou essa alteração, que pode ser observada ainda nos dias atuais.

Poderia ser questionado se não se trata de uma interferência nas cores originais da pintura, essa hipótese é plausível, sim, pode ter havido intervenção do restaurador, que ao carregar nas tintas ou no verniz pode ter provocado o escurecimento do pigmento. Ao analisar as minúcias do desenho se pode notar que até o tipo do cabelo é diferente dos demais, não é esvoaçante, tampouco liso, são cachinhos que pendem da cabeça e repousam sobre os ombros. Embora na composição há outros anjinhos de cabelos cacheados.

Nascentes no entablamento, Jesuíno posicionou autoridades religiosas, pontífices, cardeais e bispos (Figuras 70-74), é possível que entre estes religiosos tenha representado alguns dos santos doutores da Igreja. Assistidos por meninas “adolescentes” aladas que carregam ou seguram os atributos hierárquico dos religiosos, como báculo, livro e etc.

Do lado do evangelho (esquerdo de quem entra na igreja) são Jerônimo, ao centro o Papa São Pedro e um por último um bispo.

- São Jerônimo – doutor da Igreja, porta chapéu de abas vermelho adornado com borlas (chapéu cardinalício), trajando o hábito castanho dos carmelitas, sobre este sobrepeliz branca e murça na cor púrpura, na destra segura a cruz dupla. A criatura alada que o acompanha segura um livro fechado em suas mãos.
- Papa São Pedro - representado com as vestes pontificais e as insígnias, traja alva de manga longa trabalhada com rendas no punho e na barra com comprimento abaixo do joelho, presa por um cíngulo, sobre a alva uma estola branca finamente bordada a ouro, assim como a capa pluvial branca bordada com fios de ouro e prata unida por um alamar. Na cabeça tiara papal com três coroas com uma cruz na ponta. Na mão esquerda sustém um livro aberto e a destra aberta no ar. Sob sua vestimenta papal o pintor deixou entrever o hábito castanho dos carmelitas. A menina angelical que o assiste carrega numa mão a cruz papal de três braços e na outra o atributo pessoal de Pedro, as chaves, uma de ouro (poder espiritual) e outra de prata (poder temporal) (ROIG, 1950, p. 218).

- Santo Agostinho ou santo Ambrósio – trajando o hábito dos carmelitas com sobrepeliz branca de barra rendada fina e delicada, capa de asperge e estola púrpura, na cabeça a mitra vermelha. O religioso mantém as mãos cruzadas sobre o peito, desse modo mantém junto ao corpo a cruz dupla. Ao seu lado uma menina alada segura um livro aberto. A cala aberta ao seu lado demonstra haver elementos "arquitetônicos" representados. As tintas homogêneas empregadas na mitra e na capa de asperge causam estranhamento, especialmente quando comparadas aos detalhes empregados na sobrepeliz do religioso ou mesmo aos paramentos dos demais representados. A ausência de detalhes como brocados ou bordados, não condiz com o estilo Jesuínico, tampouco com a hierarquia do representado.

Lado da epístola (direita de quem entra na igreja) foram representados:

- São Pedro Tomaz - traja o hábito dos carmelitas com uma longa capa branca que desce movimentada até a altura do joelho, no pescoço, o palio e na cabeça, o solidéu, a representação de são Pedro Tomaz é a referência clara do que fora pintado posteriormente na Carmo paulistana, com pequenas variações. Segura na mão esquerda um livro aberto, enquanto na destra está estendida em relação à menina alada que procura entregar-lhe a cruz dupla.
- Papa Gregório Magno – doutor da Igreja. Ao centro fora representado um pontífice com características bastante peculiares, marcadamente de tez amorenada, porém não se localizou na iconografia dos papas nenhum que seja representado com tais predicados. O religioso mantém-se com os olhos direcionados ao observador, a mão esquerda segura a cruz papal enquanto a destra (que ostenta um anel de ouro) apresenta o livro aberto. Traja o hábito dos carmelitas, sobrepeliz branca com barra de renda fina e muito delicada, murça na cor púrpura com barra de pele de arminho[43], estola branca com cruz bordada em ouro e franja dourada e na cabeça o camauro[44]. A menina alada que o acompanha carrega sua mitra adornada com pedras preciosas.
- Santo Alberto ou um doutor da Igreja – representado com aparência jovem e imberbe, que condiz com suas representações visuais (ROIG, 1950, p. 34). Assim como na pintura é comum aparecer portando o hábito carmelita e o manto branco, na cabeça a mitra, na destra segura um livro e o braço esquerdo está estendido na direção do báculo que é segurado pela menina alada que aparece sentada ao seu lado.

[43] Desde o barroco os bispos são representados com a murça. Portanto Jesuíno alterna os atributos do papa que representou, ora apresentando os atributos de papa e por vezes o de bispo.
[44] Pequeno gorro vermelho com pele de arminho.









Figura 70. Detalhe (superior, lado do evangelho): santos – são Jerônimo, Papa são Pedro, santo Agostinho ou Ambrósio. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP. Foto: autora.

Figura 71. Detalhe (superior, esquerda, lado da epístola): santo Alberto. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP. Foto: autora.

Figura 72. Detalhe (superior, direita, lado da epístola): Papa Gregório Magno. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP. Foto: autora.

Figura 73. Detalhe (esquerda, inferior, lado da epístola): são Pedro Tomaz. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP. Foto: autora.

O fundo da pintura, foi recoberto por uma tonalidade azul frequentemente empregada por restauradores do início do século XX. Assim como no forro da capela-mor da Carmo de Mogi das Cruzes, está ocorrendo o fenômeno de migração dos pigmentos, cuja qualidade dos materiais precedentes era superior às tintas aplicadas em período posterior, ocasionando essa transferência de uma sobre a outra, deixando entrever contornos que as tintas recentes tentaram ocultar. Resta aguardar os resultados que um trabalho cuidadoso de restauro revelará sobre as verdadeiras e originais pinceladas de Jesuíno.

Se a brincadeira de "roda" dos anjinhos continuará (após o restauro) não é possível precisar, pode ser que eles estejam mais fixados do que flutuantes, mas a alegria e faceirice que essas crianças aladas inspiram e a luz que emana da Virgem preenchendo o espaço, iluminando os caminhos dos santos e religiosos ali presentes não se apagará, é fato consumado, nem mesmo as intervenções espúrias conseguiu aplacar.

3.2.3 Pintura – Forro da "Capela Velha"

O forro do espaço vulgarmente conhecido como "capela velha" situa-se num cômodo lateral da parte superior da igreja do Carmo (Figura 74), com aproximadamente 3.88 m x 8.65 m, cerca de 67,50 m^2. Pela tipologia do forro sua datação de meados de 1750, é anterior ao dos demais forros pintados, quando os forros em gamela e caixotão eram largamente difundidos nas artes religiosas pelo Brasil. Se a documentação é esparsa a respeito das outras pinturas, para o forro da capela velha simplesmente inexiste, assim como não há nenhum dado concreto das mudanças que ocorreram na antiga construção, quando a capela era somente dos irmãos terceiros.

Acredita-se que a pintura tenha sido reaproveitada dessa construção anterior e instalada numa das inúmeras salas que a igreja passou a ter após sua remodelação no ano de 1777, quando já era compartilhada pelos freis e irmãos leigos. Portanto, a autoria da obra e a datação dela são desconhecidas. Os documentos coligidos no arquivo da Província ou mesmo do Iphan pouco contribuíram na compreensão da biografia da pintura, somente permitiram conhecer momentos em que foram "restaurados" os painéis.

Na literatura consultada acerca de Itu são minguadas as informações a respeito da pintura, por exemplo Cézar em *"Notas Históricas de Itu"* (1ª ed. 1869) não faz nenhuma referência às pinturas da igreja quando aborda o histórico da Ordem. Nardy Filho em "*Cidade de Ytu"* (1928) fala da pintura da capela-mor e do forro da nave, mas nenhuma alusão à pintura de caixotão da "capela velha".

As primeiras referências à obra são encontradas em Andrade (2012, p. 336), quando publicou no jornal O Estado de São Paulo o texto sobre as pinturas religiosas de itu. O autor reclama a falta de dados acerca da obra e situa-as com datação próxima a primeira metade do século XVIII, considerando as pinturas "notáveis", com exceção para os anjos dos "painéis de enchimento"[45].

Além das considerações sobre a pintura, Andrade (2012, p. 336) enfatiza que todo o teto estava "num estado desastroso de ruína. Será possível restaurá-lo? Há necessidade de um técnico para estudar o problema. Restaurar ou pelo menos retirar esses painéis do lugar e conservá-los mais protegidamente". Os freis do convento tiveram acesso a esse texto na publicação do jornal O Estado de São Paulo de 01 de fevereiro de 1942, recebendo-o de forma negativa declararam que "[...] O articulista exagerou em seu cuidado quanto aos quadros da capela velha, que não correm nenhum risco imediato." (PROVÍNCIA, 20.503 Livro 1º Tombo do Convento, Seção Itu, p. 84 v.).

3.2.3.1 Os documentos

A apreciação ao texto publicado é plausível, pois em novembro de 1923 fora registrado no livro tombo que as pinturas foram "restauradas", portanto sob a ótica dos freis a crítica de Andrade ao estado do forro poucos anos depois do cuidado que haviam tido era improcedente.

> [...] **foram retocados os quadros no forro do tecto representando scenas da Vida de Santa Teresa de Jesus**, foram rebocadas as paredes de modo que o velho e feio barracão se transformou num bonito salão para as crianças do catecismo e a congregação Mariana. Tudo feito pelo empreiteiro José Rugieri. (PROVÍNCIA, 20.503 Livro 1º Tombo do Convento, Seção Itu, p. 31, grifo nosso)



Figura 74. Forro em caixotão da "capela velha". Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP. Foto: autora.

Portanto, a primeira alusão coligida acerca de intervenções na pintura ocorre em novembro de 1923. Posteriores a essa foram localizadas as intervenções feitas já com acompanhamento do IPHAN, uma delas em 1967, feita pela equipe do professor Edson Motta que também fez a conservação das demais pinturas e pouco se conhece a respeito do que

[45] São os painéis situados longitudinalmente nas extremidades da pintura.

fora efetivamente realizado, exceto o que o conservador posterior mensura[46]. Antes mesmo das intervenções de 1967 e 1982, ocorreu a troca do telhado sobre o forro pintado em meados de 1950[47].

A intervenção de 1982, fartamente documentada é explicita quanto às medidas mais severas no tratamento do forro que se encontrava bastante deteriorado. No ofício 473/81, já mencionado, além dos problemas concernentes às demais pinturas o técnico da Diretoria Regional salienta que "[...] 4- O problema mais grave constatado na pintura do painel central do forro da nave, que se achava solta, foi provisoriamente resolvido por esta Dr., conforme relatório enviado à V. Sa. Através do ofício nº 460/81, de 15 do corrente."

O documento seguinte traz a proposta do restaurador Sr. Carlos Régis Lemes Gonçalves e explica detalhadamente os serviços a serem realizados no forro da "capela velha". É necessária cautela na análise dos documentos referentes a este forro ou ao da nave, pois em diversos documentos produzidos pelo SPHAN ou DPHAN utilizaram o termo forro da nave ao tratar do forro da "capela velha", pois alguns técnicos adotam-na como uma "nave lateral", expressão que é encontrada em meio à documentação, mas a análise da proposta sana todas as dúvidas, não permitindo que fosse criada uma confusão quanto ao forro que inspirava maiores cuidados.

> **Forro tipo 'gamela'** decorado com pinturas representando santos da igreja, datando do séc. XVIII [...]. As pinturas foram distribuídas em painéis limitados por molduras e frisos arrematados por florões em madeira talhada.
> **Este forro foi consolidado há alguns anos pela SPHAN.**
> **As tábuas podres receberam aplicações superficiais de composto de cera com reforço de tecido de algodão no lado posterior**. Esta consolidação de emergência visava salvar as peças em pior estado sendo, é claro, absolutamente insuficiente para interromper o processo de deterioração, uma vez que a própria estrutura do telhado se acha comprometida como revela o levantamento arquitetônico. [...] dada a fragilidade de sua estrutura atual: a pintura descola-se, os frisos e talhas desprendem-se e tombam, as pranchas vergam. (grifo nosso).

Como se pode ver, a proposta visava a uma grande intervenção no forro da "capela velha", não na nave da igreja. O conservador salienta a intervenção realizada pela equipe do professor Edson Motta por volta de 1967, contudo informa que não foram suficientes as medidas adotadas para conservação dos painéis pintados, assim as pinturas ainda estavam em risco iminente.

---

[46] Carlos Régis Lemes Gonçalves

[47] Foi quando alteraram a forma antiga do telhado, nivelando todos na mesma altura, o que posteriormente foi corrigido pelo IPHAN, no restauro da década de 80. PROVÍNCIA **20.504 Livro 2º Tombo do Convento**. Cidade: Itu. Monumento: Convento e Igreja do Carmo, p. 41.

Os relatórios que se seguem acerca da intervenção proposta pelo conservador e pelo IPHAN informam as alterações detalhadas de tudo quanto fora feito para salvaguardar as obras e das modificações estruturais no telhado, no suporte que dava sustentação aos painéis e tudo mais. Cabe registrar que o telhado e o madeiramento foram trocados, houve uma pequena elevação do novo telhado em relação ao estado que encontraram.

Os painéis que formam o forro foram limpos e receberam tratamento adequado contra insetos, remoção de sujeiras e etc. por fim as obras foram consolidadas e conservadas[48]. Contudo, as pinturas que, nos dias atuais, podem ser vistas encontram-se muito escurecidas, a altura do cômodo que ocupam torna difícil a visibilidade dos painéis, tanto em conjunto como em partes isoladas.

Foram representadas as passagens da vida de santa Teresa d'Ávila (Figura 75), são ao todo oito painéis pintados, os seis maiores retratam cenas da vida da santa e dois menores com anjos, dentre as representações da santa o artista figurou (da esquerda para a direita) *a visão de Cristo atado à coluna, matrimônio espiritual e transverberação* e na faixa seguinte *a visão do cravo, santa Teresa inspirada pelo Divino Espírito Santo* e *alegoria da fundação do Mosteiro de são José.*

Ao adentrar a sala a recepção é feita por anjos "adolescentes" representados em sua forma imperfeita de corpo inteiro, em pares, envoltos por faixas de tecido esvoaçante nas cores azul e vermelha, certamente um serafim e um querubim, a dupla (quando adentramos o recinto) carrega em conjunto o livro da Regra e individualmente a pena e a palma.

Na outra extremidade da sala, após as visões de santa Teresa, os anjos são um pouco mais leves do que os anteriores que parecem fincados às nuvens que lhes emoldura. Figurados em poses idênticas (distinto dos anteriores) a dupla carrega em conjunto a igreja dos Carmelitas e na outra mão um ramo de diferentes flores cada um. Os anjos parecem caminhar, não alçam voo, embora a cena se passe por entre as nuvens, sua forma física empurra-os para baixo, ainda que os tecidos que os envolva se pretenda esvoaçante, não consegue mais do que orientar uma hierarquia angelical.

As pinturas estão em painéis retilíneos que atualmente tem a cor de fundo bege, enquanto as molduras são em uma tonalidade cinza, somente os painéis centrais do forro em gamela possuem ornamentos decorativos.

[48] Os detalhes acerca das intervenções realizadas na recuperação do forro estão disponíveis para consulta no arquivo do IPHAN, na seção Itu-SP, Igreja e Convento de Nossa Senhora do Carmo. São ao todo 24 pastas que contém os documentos sobre os serviços realizados pelo IPHAN, entre outros documentos reunidos ao longo do processo de tombamento do monumento.



Figura 75. Detalhe (superiores): painéis verticais *A visão de Cristo atado à coluna, Matrimônio Espiritual e Transverberação;* (2º linha) painéis verticais *A visão do cravo, Santa Teresa inspirada pelo Divino Espírito Santo* e *Alegoria da fundação do Mosteiro de São José;* painéis horizontais *anjos com a igreja e com o livro da Regra*. Forro da Capela Velha. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP. Fotomontagem: autora.


DOM
NE
AUT
PATI
AUT
MORI

CAPÍTULO IV

MOGI DAS CRUZES

As pinturas da igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo e da Ordem Primeira de Nossa Senhora do Carmo, igrejas contíguas em Mogi das Cruzes, ainda se ressentem da falta de pesquisas que preencham todas as suas lacunas quanto a algumas das autorias dos artífices que a ornamentaram, a trajetória desses artistas, a iconografia das representações entre outros aspectos.

Com o intuito de preencher tais vazios, uma vez mais, recorremos ao precioso Arquivo da Província Carmelitana de Santo Elias, em Belo Horizonte, para buscar documentos e papéis que, ao esboçar os traços do passado, permitissem recontar sua história no presente.

Fundamentados na documentação primária encontrada, confirmamos que os primeiros frades carmelitas circularam em Mogi das Cruzes desde sua fundação enquanto povoado (que ocorreria no ano de 1611).

No ano de 1626, o padre Gaspar Sanches pleiteou junto à Câmara Municipal a fundação de um convento para o Carmo. Isso demonstra que deveria haver frades carmelitas residindo na vila antes desse período, devido ao interesse na fundação de um convento (Grinberg, 1961)[1]. Porém, não se pode asseverar a datação, uma vez que não há documentos conclusivos que determinem a data de estabelecimento dos primeiros frades que foram a Mogi.

São diversos os documentos consultados, das mais variadas temáticas de meados de 1611, que demonstram a relação entre o povoado inicial e a chegada dos primeiros carmelitas. Contudo, diante dos documentos, é possível afirmar que, em 1627, o padre Gaspar Sanches doou seus bens aos frades carmelitas e no ano de 1629 foi dado o despacho favorável à construção do convento.

[1] GRINBERG, Isaac. **História de Mogi das Cruzes.** São Paulo: Saraiva, 1961.

Foram então designados os primeiros frades para irem residir na Vila de Mogi das Cruzes: frei Manoel Pereira e frei Sebastião da Encarnação (SILVA, 1937)[2]. A história dos mogianos seria desde então escrita junto à dos carmelitas, pois tornou-se evidente que a penetração dos religiosos nessa região ocorreu, senão ao mesmo tempo do povoamento inicial, em data bastante próxima, porque somente 16 anos haviam se passado da ereção da vila até a primeira petição feita por frei Gaspar Sanches.

Interessa, notadamente, a forma como a igreja dos Terceiros Carmelitas foi incorporada ao convento da Ordem Primeira, uma vez que ambas são do período colonial e possuem ricas pinturas nos forros. No ano de 1698, é anexada "oficialmente" ao Convento do Carmo a igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, que até essa época realizava seus ritos num dos altares laterais da igreja da Ordem Primeira.

Embora não se vá tratar da arquitetura dos templos, mas sim percebê-la como suporte para as pinturas que serão analisadas, faz-se necessário um breve panorama de cada uma dessas igrejas, uma vez que o estilo do qual germinaram só se faz pleno na união de todos os elementos, ou seja, a fusão entre arquitetura, escultura, pintura, música e outros meios artísticos foi o que tornou o barroco um espetáculo único.

Logo, não se pode alcançar à pintura, sem antes minimamente percorrer a arquitetura que sustenta tais obras pictóricas e as tornaram ainda mais surpreendentes. As obras de construção do Convento e da igreja Conventual ou Ordem Primeira de Nossa Senhora do Carmo tiveram início nos idos de 1627, embora o despacho para dar início ao convento só fosse concedido no ano de 1629. Da construção inicial, é crível que em 1633 o convento já tivesse sido concluído (local da atual igreja da Ordem Primeira).

A igreja dos Terceiros ganhou espaço próprio em 1680 e não 1698[3] como se afirma. Na documentação do convento há um livro[4] que é uma espécie de "inventário" dos irmãos mortos enterrados no antigo jazigo que possui indicações e informações que entre os anos de 1680 a 1690 o jazigo fora transformado em "capela" para os terceiros, ou seja, a data real de construção da primitiva capela dos terceiros é anterior à tradição que supõe o ano de 1698.

---

[2] SILVA, Dom Duarte Leopoldo da. **Notas de história ecclesiástica.** São Paulo: Empresa Graphica da "Revista dos Tribunaes", 1937. Para a compreensão do estabelecimento dos Carmelitas em Mogi das Cruzes ver: Pereira (2012) .

[3] Data aceita e estabelecida pela Irmandade como sendo o início de sua fundação oficial, a data em que tomam as "Actas" embora haja consenso entre pesquisadores e documentos que apontam para data anterior.

[4] PROVÍNCIA. **6457 Inventário dos enterrados no Carmo**. Seção MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Onde constam os enterramentos feitos no jazigo da Ordem Primeira, bem como outras questões pertinentes à Ordem Primeira e também à Ordem Terceira.

Outro elemento que corrobora com a retificação da suposta data (1698) encontra-se no *Livro Receitas e Despesas da OTC, de 1780 a 1822*, cujas páginas iniciais contém a inscrição de que, em 1682, os terceiros obtiveram licença para reformar o jazigo existente ao lado da igreja dos primeiros e adaptá-lo para sua capela. A primitiva capela dos irmãos terceiros foi utilizada até o ano de 1776, quando ruiu a frente e grande parte do edifício.

Nos idos de 1950/60, outro fator abalaria a história das igrejas do Carmo, a elaboração de um projeto arquitetônico no qual se intentava demolir ambas as igrejas para a construção de uma única e "moderna" edificação que congregasse Ordem Primeira e Terceira. Segundo os carmelitas, o motivo que os levava a desejar essa alteração era a desproporção entre o que era histórico e o que era recente nas construções, as igrejas e o convento haviam perdido seu caráter barroco, estavam "descaracterizadas" por alterações e "mutilações" sobretudo arquitetônicas.

A Província Carmelitana assinalava na correspondência de junho de 1967[5], enviada ao diretor do IPHAN o Sr. Lucio Costa, o valor das talhas e das pinturas existentes em ambas as igrejas, mas na tentativa de levar adiante a demolição, comprometeu-se a retirar da igreja, antes da destruição, todos os objetos de valor artístico e encaminhar ao IPHAN para que dessem um destino mais conveniente às peças.

Essa foi a última tentativa de levar a cabo a derrubada das igrejas, pois anterior ao "abaixo assignado", o Instituto do Patrimônio já havia enviado ao frei da Ordem Carmelita uma notificação de tombamento do bem, a saber, igrejas da Ordem Primeira, Terceira e convento.

Em agosto de 1967[6], Renato Soeiro, diretor da regional do IPHAN em São Paulo envia correspondência aos carmelitas informando que em última análise e por unanimidade do Conselho Consultivo julgaram improcedentes as razões oferecidas contra o tombamento das igrejas, as quais com exceção do convento, seriam inscritas compulsoriamente nos livros Tombo do Patrimônio.

Em resposta, já sem efeito, a Província informou[7] lamentar o ocorrido, sobretudo por perceber que os argumentos explicitados não haviam sido analisados corretamente. Portanto, o projeto de modernização não foi adiante por obstrução do IPHAN quando determinou o tombamento dos monumentos antes que estes fossem demolidos ao chão.

Dentre as inúmeras alterações sofridas, o conjunto dos Carmelitas resiste ao tempo e às céleres mudanças da malha urbana de Mogi das Cruzes. Não serão abordadas todas as transformações ocorridas nos edifícios (Ordem Primeira e Terceira), fora traçado somente um

[5] PROVÍNCIA. **57013 Correspondência**, Seção Mogi das Cruzes, 1967.
[6] *Id.,*. **57015 Correspondência**, Seção Mogi das Cruzes, 1967.
[7] *Id.,*. **57016 Correspondência**, Seção Mogi das Cruzes, 1967.

esboço, especialmente, interno das igrejas setecentistas a fim de alcançar as maravilhosas pinturas existentes nos forros destas, as quais estão à disposição para serem apreciadas e permitir transitar entre o mundo profano e o espaço celestial que se desnuda ante o olhar.

4.1 IGREJA DA ORDEM PRIMEIRA DE NOSSA SENHORA DO CARMO

As igrejas – Ordem Primeira e Ordem Terceira – fazem parte de um conjunto amplo, são igrejas contíguas interligadas por um corredor interno de aproximadamente cinco metros e compartilham na fachada, sem divisões arquitetônicas, da mesma torre sineira.

A igreja da Ordem Primeira, ainda do período colonial, edificada por ordem do religioso Frei Manoel Pereira, substituiu a primitiva igreja na segunda metade do século XVIII. Com planta de nave única, capela-mor e um transepto definido por dois altares laterais, após a concessão do espaço do jazigo para a construção da Ordem Terceira o acesso entre uma igreja e outra passou a ser feita por uma abertura na parede da Ordem Primeira.

Um esboço (Figura 76) existente no Arquivo da Província Carmelitana permite conhecer algumas alterações sofridas na arquitetura ao longo de alguns anos. O desenho traz a datação de uma reforma ocorrida em 1753, é sabido a partir dos documentos consultados que uma ampla reforma estava sendo realizada na Ordem Primeira nos idos de 1750. Não se sabe exatamente o que fora modificado do primitivo templo, mas, com base no esboço, pode-se inferir as alterações posteriores ao ano de 1753.

Confirma-se, pois, que a igreja foi construída em taipa, composta por nave única com corredores internos (com acesso restrito do interior da igreja) e quatro altares laterais. Uma linha demarcatória assinala a existência do coro e outra após os altares da nave delimita a mesa de comunhão e a grande nave seguindo até o presbitério e o altar-mor.

No ano de 1763, há a indicação da abertura de uma porta na taipa do lado esquerdo, poucos metros após o altar lateral desse mesmo lado. Em frente há outra notação, porém não há como precisar que ambas as passagens tenham sido feitas em 1763, ou que a do lado direito, por exemplo, já existisse.

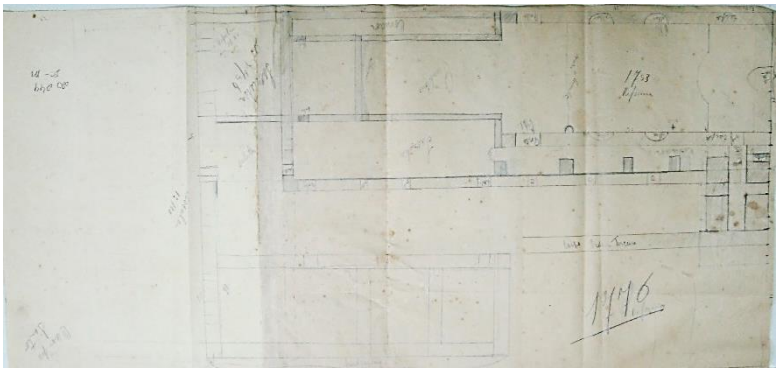


Figura 76. Esboço das alterações construtivas das igrejas do Carmo. Fonte: PROVÍNCIA.

O presbitério é cercado por um corredor ao lado direito e uma sacristia ao lado

esquerdo. Atrás dele não há nomenclatura, mas trata-se do espaço reservado para o altar-mor (a parte posterior traseira do altar e espaço para sua manutenção), a seguir há indicação de que haveria, em 1680 nesse espaço, um refeitório que passou a ser a sacristia da referida igreja em 1756.

O acesso a sacristia que fica ao lado esquerdo do presbitério se dava por uma porta no corredor interno, que permitia a passagem para outra porta, que conectava à torre sineira e uma porta embaixo do coro que dava para o interior da igreja, nesse espaço, acredita-se que era feito o acesso à Ordem Terceira, que aparece datada como de 1776.

Há, ainda no mesmo desenho, a denominação de Campo Santo logo ao final da taipa da Ordem Terceira, ou seja, uma referência ao antigo jazigo dos carmelitas. Na sacristia ao lado do presbitério, havia três portas que se comunicavam com o exterior da igreja na direção do convento e duas janelas. Numa das passagens que está representada com um arco e serve de acesso ao corredor interno entre a nave e o corredor interno dos altares, consta a data de 1830, provavelmente o ano em que essa passagem fora aberta. Na direção oposta há uma espécie de "saleta". Essa foi a única planta localizada a respeito das alterações das igrejas setecentistas do Carmo.

Portanto, nenhuma outra referência a respeito das transformações na arquitetura fora encontrada, exceto as informações coligidas nos livros e documentos das alterações que foram efetuadas, contudo, tais dados pouco contribuem na compreensão das mudanças arquitetônicas, uma vez que não indicam o lado e a forma em que essas construções e modificações eram realizadas, normalmente só se apuram as despesas pagas concernentes às obras.

Após todas as transformações sofridas com o correr dos anos, ao adentrar a igreja conventual setecentista[8], o espectador irá avistar um para-vento de fatura bastante recente e visualmente muito diferente da linguagem dos demais elementos que ornamentam todo o templo. Em ambos os lados da igreja, abaixo do coro, há confessionários.

A nave possui três altares laterais com retábulos em madeira entalhada e policromada com douramentos. Há púlpitos em ambos os lados. No lado do evangelho (à esquerda de quem entra na igreja) havia um altar lateral, o mesmo fora retirado para abertura de uma passagem de acesso restrito para o interior do convento, é o corredor que separa internamente a Ordem Primeira e a Ordem Terceira.

O forro da nave da Ordem Primeira não possui nenhum trabalho pictórico e não fora encontrada nenhuma referência que levasse a crer que tenha havido em outro momento. O

[8] Essa igreja atualmente é reservada à poucos ritos religiosos, pois há no terreno dos Carmelitas uma nova igreja conventual, separada das igrejas do setecentos.

transepto conta com altares laterais e duas portas de cada lado, em ambos os lados[9], posterior às reformas de 1776, última data que aparece na planta que apresenta as alterações arquitetônicas.

Dentre as portas, do lado da epístola (à direita de quem entra na igreja), uma permite acesso ao púlpito e outra, ao corredor lateral que finda na sacristia (atual Museu das Igrejas do Carmo). Do lado do evangelho, no mesmo local, há somente uma falsa ilusão de uma porta, ou seja, é um *tromp l'oeil* em espelho a porta do lado da epístola de acesso à sacristia.

A capela-mor possui um medalhão com belíssima pintura com cercadura de gosto rococó no forro com a visão central de santo Elias, a qual será tratada adiante. O retábulo da capela-mor possui primorosa talha com douramentos; as paredes desse espaço abrem-se e abrigam três tribunas, tanto do lado do evangelho quanto da epístola.

Em 1930, ruiu em um grande estrondo a torre da velha igreja, que segundo dados já apresentava sinais de avarias estruturais. Fora necessário sua completa demolição e em seguida começaram os trabalhos para sua reconstrução.

Foram inúmeras as despesas com obras para a igreja como se pôde apurar a partir dos lançamentos nos documentos consultados, gastos com taipeiros, carpinteiros e carapinas. Supõe-se que tenha sido grande o número de artífices envolvidos no canteiro de obras da igreja conventual. Dentre os pagamentos, há uma extensa relação de despesas efetuadas com a torre e a compra dos sinos. Nota-se que os pagamentos são alusivos à nova igreja, ou seja, são obras pertencentes ao atual templo, não mais à primitiva capela.

O livro *Receitas e despesas de 1749 a 1762*[10] *do convento do Carmo*[11] contém a maior parte dos pagamentos efetuados por conta das obras da nova igreja, mas, poucos são os nomes a quem eles se referem.

Em *Notas históricas do convento do Carmo da villa de Sant'Ana de Mogi das Cruzes*[12], consta que em 1782 as obras da igreja estavam acabadas e que em 1796 fora arrecadado dinheiro entre os fiéis para a douração dos altares. Após esse período somente entre os anos de 1864 é que surgem novos lançamentos acerca de obras no convento ou igreja conventual, mas nenhum desses lançamentos ou pagamentos trazem informações a respeito da pintura do forro da capela-mor, a qual se acredita pertencer ao início do século XIX (PEREIRA, 2012, p. 157-160).

---

[9] Nota-se que as portas e a taipa que haviam nessa região deram lugar aos braços do atual transepto.
[10] PROVÍNCIA. **5776 Livro Receitas e despesas:** convento, 1749 a 1762 Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo. O referido livro avança até o ano de 1768.
[11] *Ibid.*
[12] PROVÍNCIA. **5666 Livro Notas históricas da igreja e do convento do Carmo**. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

Poucos foram os documentos que restaram do período colonial que tratam da igreja da Ordem Primeira de Nossa Senhora do Carmo[13]. Nada, há, que aborde os trabalhos de ornamentação da nova construção, excetuando os lançamentos mencionados que abrangem muito mais a parte construtiva da igreja. Crê-se importante para a história e a memória do bem assinalar alguns documentos e informações[14] relevantes, embora sejam dados que alcançam o florescer do século XX, são parte do patrimônio que se pode ver, ainda, nos dias atuais.

No ano de 1925, foi adquirida a imagem da beata Teresa do menino Jesus (incluída na hagiografia dos carmelitas no século XX), para a qual fora feito um altar novo, cujas despesas correu por conta dos fiéis, que prontamente se uniram para os pagamentos dos trabalhos de pintura, iluminação e compra da dita imagem.

As imagens do profeta Elias e seu discípulo o profeta Eliseu foram adquiridas nos idos 1939, tendo sido produzidas na belle epóque paulista pelo famoso escultor italiano Marino Del Favero[15].

O livro *Tombo da Igreja e Convento* foi feito entre as décadas de 40 e 50 a partir dos dados coligidos com o auxílio do frei carmelita Timotheo Van den Broeck. É encomendado a pedido dos freis do convento, no ano de 1950, um projeto para a construção de uma nova igreja do Carmo, o qual colocaria fim as duas igrejas coloniais (Ordem Primeira e Terceira), mencionado anteriormente.

Dentre as datas relevantes cabe, ainda, registrar que o IPHAN, nas figuras de Lúcio Costa, Renato Soeiro e Luís Saia (diretores e representantes do IPHAN), após longas contendas e conflitos com os freis do Carmo, inseriu ambas as igrejas compulsoriamente no livbro de Tombo no ano de 1967,. O patrimônio foi tombado primeiramente na esfera federal e em 1982 na esfera estadual[16].

4.1.1 Pintura - Forro da capela-mor

[13] Embora a Ordem do Carmo tenha um arquivo central riquíssimo, pouco restou sobre Mogi das Cruzes. O que havia fora consultado e reunido para o estudo.

[14] Esses lançamentos encontram-se em diversos documentos coligidos e consultados no Arquivo da Província Carmelitana de Santo Elias. Os mesmos não serão transcritos por não terem relação direta com as pinturas que são o objetivo principal do trabalho. Mas, ciente da importância da pesquisa em fontes primárias listo os documentos que contém as preciosas informações discriminadas: **6538 Anais do Convento do Carmo** (cópia manuscrita, e o original encontra-se também no Arquivo); **6457 Livro Inventário dos enterrados no Carmo**; **57011 a 57016 Correspondência:** entre a Província Carmelitana e o IPHAN. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

[15] Consultar o verbete Marino Del Favero no Capítulo V – Inventário dos Pintores.

[16] **Processo de tombo 0790-T-67**. Cidade: Mogi das Cruzes (SP). Monumento: Convento e Igreja da Ordem Primeira do Carmo e Igreja da Ordem Terceira do Carmo.

Dentre inúmeros documentos e papéis consultados no Arquivo da Província Carmelitana de Santo Elias, nenhum deles pôde fornecer a informação buscada, a autoria da pintura do forro da capela-mor da igreja da Ordem Primeira, quiçá informações gerais sobre a obra que fora executada, acredita-se, nos anos iniciais do século XIX.

Logo, o artista que pintou o forro da capela-mor da igreja do Convento de Nossa Senhora do Carmo de Mogi das Cruzes continua anônimo e a história da pintura colonial em São Paulo almeja a localização de documentos, até então desconhecidos, que possam identificar o nome do autor da obra.

Da pintura, portanto, somente se pode dizer aquilo que os olhos veem. Outra alternativa seria o confronto ou comparação com os trabalhos pictóricos da igreja contígua, a dos Terceiros do Carmo, contudo, tal análise já fora conduzida em pesquisa pregressa (PEREIRA, 2012, p. 158), resultando-se infrutífera, uma vez que há muito mais diferenças do que semelhanças entre as obras, conclui-se, portanto, não serem obras do mesmo artista.

A pintura existente no forro da capela-mor possui relação estilística com outras pinturas de gosto rococó, como dito anteriormente por suas características tipológicas o que leva a datação da obra aos anos inicias do século XIX, assim como a pintura do forro da nave e capela-mor da igreja dos terceiros, ao lado.

Figura 77. Autoria desconhecida. Forro da capela-mor. Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Mogi das Cruzes, SP. Foto: autora.



Ocupando o espaço de 5,45 m. x 10 m. (Figura 77), é um forro de madeira policromada em abóbada de berço, feito com pranchas largas de dimensões variáveis, fixadas lado a lado sem encaixes, totalizando 77 pranchas, sendo que sete delas não são originais e não possuem policromia, estão em estado natural. As cimalhas integram-se ao forro. O estado geral é instável, tanto no que se refere à madeira como no tocante à pintura.

A camada pictórica possui diversas áreas em descamação, além das tábuas já trocadas que não receberam qualquer pigmento, encontram-se em estado natural, destoando do restante da obra.

A extensão das tábuas é pintada com uma cor uniforme de tinta azul e ao centro é representado o quadro ou visão central, uma espécie de tarja, assim como na Ordem Terceira, que não se origina "a partir de arquitetura fingida, formam uma tarja central sobre fundo sem ornamentação arquitetônica, irmanando-as às pinturas do ciclo do rococó do meio-norte mineiro(PEREIRA, 2012, p. 158). O fundo como a representar o céu, contém ao centro a cercadura com a visão de santo Elias segurando na mão direita uma espada de fogo flamejante enquanto na mão esquerda repousa o livro de suas profecias aberto.

Santo Elias (Figura 78) possui um halo de luz que surge atrás de sua cabeleira branca. O santo foi representado na figura de um profeta senhor da ancestralidade, com cabelos e barba branca comprida, com o rosto bastante marcado por linhas de expressão. Além da túnica de cor castanha o santo veste o manto branco, posterior representação das vestes carmelitas.

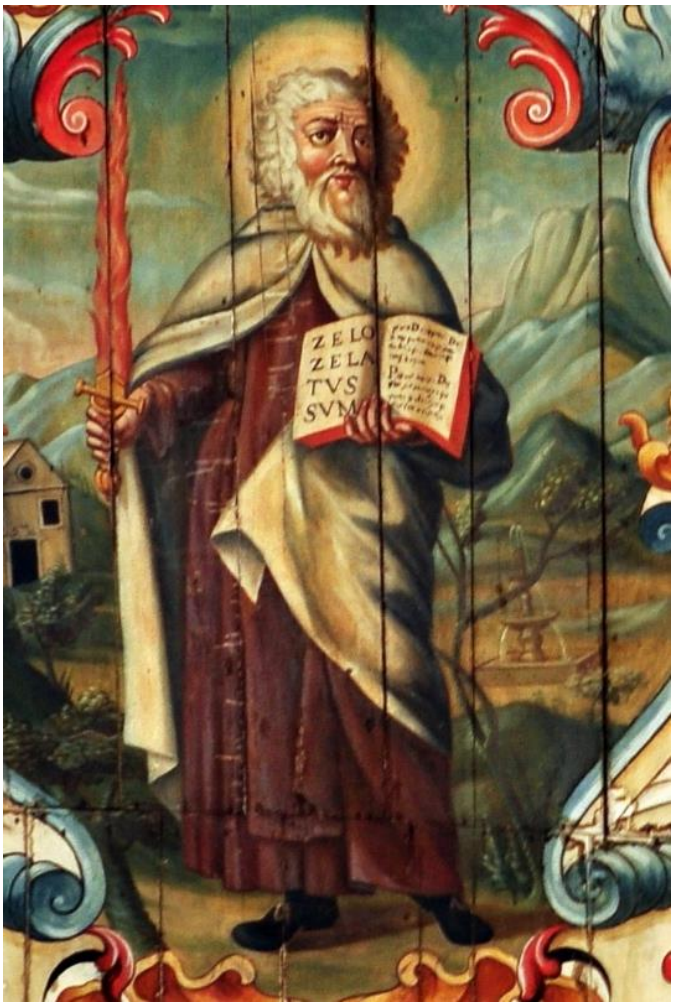


Figura 78. Detalhe: santo Elias. Forro da capela-mor. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. Foto: autora.

O cenário no qual Elias está inserido, um dos mais usuais em sua representação com uma pequena ermida (do lado esquerdo) (LORÊDO, 2002, p. 122), no fundo a paisagem montanhosa, eleva-se para o lado direito da visão, nos quais uma espécie de fonte de águas e

pequenos arbustos foram representados próximos aos pés do santo[17].

Esse quadro central (visão) é emoldurado por motivos *rocaille* com predominância da paleta azul, vermelha e dourada, muito semelhante ao que fora utilizado na igreja da Ordem Terceira, na qual se percebe a influência visual da pintura do meio norte mineiro (PEREIRA, 2012, p. 212).

A partir da base da cercadura, nasce uma concha estilizada azul voltada para baixo, uma outra se une a ela na direção contrária em tons dourados como a formar uma espécie de círculo ou cartela, no interior da formação emerge da junção das rocalhas douradas uma concha estilizada em vermelho, assim o artista apresenta a relação dinâmica das cores que seriam laboriosamente empregadas na cercadura do medalhão.

Foram empregadas folhagens vermelhas, fazendo um contraponto com os ornatos dourados logo acima, todas bastante movimentadas, alegrando a moldura que possui nesse ponto uma cor mais esmaecida, como uma espécie de moldura em marfim, algo muito raro, ou madeira que receberá toda ornamentação posterior.

Ao percorrer a moldura surgem enrolamentos arrematados por volutas com formação em S em tons suaves de azul e acima arranjos curvos em C, ricamente emoldurados por filamentos azuis, das quais nascem novamente rocalhas vermelhas em profusão para todas as direções, trazendo à composição os côncavos e convexos, os cheios e vazios.

Na movimentação das rocalhas, imitando madeiras entalhadas, o pintor criou a sensação de profundidade, a dinâmica formada por festões em vermelho (que lembram borlas) arrematados por folhas de acanto extravasam o espaço da voluta, com essa formação, tal qual um camafeu, formando uma espécie de coroamento preenchidos por massas douradas, reentrâncias e alternâncias, folhas de acanto que se compartimentam e ampliam o espaço ocupado pela cercadura concheada.

Todas as formas vão-se unindo em direção ao centro e à parte superior do quadro, para que unidas possam receber uma linha dourada e sinuosa que sustentará um vaso azul de delicadas e variadas flores.

[17] Dos elementos iconográficos presentes na obra, percebe-se a representação das montanhas como o Monte Carmelo, na Palestina, onde a Ordem teve sua origem; a pequena capela, era a ermida dedicada à Virgem e a fonte de águas é a fonte de "Elias" a que estava presente no Monte Carmelo, onde Elias habitava como eremita. Para representar a origem Eliana (de Santo Elias), a espada flamejante é o atributo designado. Sobre as representações iconográficas contidas na tarja e os atributos de Santo Elias consultar: SANTA TERESA, Frei Joseph de. **Flores del Carmelo:** vida de los Santos de Nuestra Senõra del Carmen. Madrid: Antonio Gonçalez de Reyes, 1678, p. 365-394.

Quanto a iconografia da representação de santo Elias, ou do profeta Elias, sua história e profecia se contam no *Livro dos Reis, do Antigo Testamento*. santo Elias não morre, ele é arrebatado num carro de fogo puxado por cavalos de fogo e sobe aos céus num redemoinho (2Rs 2, 1-15), sendo essa a visão mais tradicional do profeta nas representações visuais carmelitanas.

Santo Elias é considerado o fundador da Ordem do Carmo (SANTA TERESA, 1678, p. 365), por isso sua representação e mesmo a presença de esculturas do profeta são tão comuns nas diversas igrejas, tanto Ordem Primeiras como em Ordens Terceiras. De seus atributos, os mais significativos são o livro de suas profecias ou uma espécie de pergaminho com o texto em latim *Zelo zelatus sum pro Domino Exercitium* (ROIG, 1950, p. 92-93)[18], no Antigo Testamento diz: "Estou ardendo de zelo pelo Senhor, Deus dos exércitos" (1Rs 19, 10).

Na representação, o livro de profecias, sustentando na mão esquerda de Elias, está aberto na página que contém a inscrição: *Zelo Zelatus sum*, ou seja, "Estou ardendo de zelo". Na página ao lado não é possível ler completamente a inscrição, mas, possivelmente, está escrito no parágrafo superior o complemento da frase *pro Domino Exercitium*, "pelo Senhor Deus dos Exércitos".

No século XVIII, outro atributo que passa a ser muito frequente nas representações do profeta Elias é a espada flamejante, empunhada com a destra levantada (ROIG, 1950, p. 93). Elias pode ser representado jovem imberbe para indicar sua perenidade ou, como é o caso, um homem mais velho, na representação, veste uma túnica com cinto de couro atado à cintura e um manto de pelos a cobrir-lhe os ombros e as costas.

Embora a representação de santo Elias com tais atributos e o cenário onde fora inserido sejam muito tradicionais na iconografia dos carmelitas (LORÊDO, 2002, p. 122), não fora localizada, até o presente momento, nenhuma gravura ou fonte impressa, direta ou indireta, que permitisse compreender quais foram as fontes referenciais utilizadas pelo pintor que executou tal obra.

Analisando as diversas imagens retabulares existentes nas igrejas do Carmo mogianas, percebeu-se que a representação pictórica é quase uma espécie de transposição do objeto tridimensional (escultura), para o bidimensional (a pintura), incluindo na representação pictórica características que possam lhe imprimir volumetria.

[18] ROIG, Juan Fernando. **Iconografia de los Santos.** Barcelona: Ediciones Omega, 1850.

Diante do exposto, há algumas obras (Fig. 79 e 80) que podem ter sido utilizadas pelo pintor como referencial, direto ou indireto, no próprio convento ou mesmo em esculturas dos terceiros situados na igreja ao lado, para a representação do profeta da Ordem no forro da igreja.

A imagem de santo Elias presente no retábulo-mor da igreja dos Terceiros (contígua à Primeira) e a imagem existente na Ordem Primeira, apresentam Elias empunhando a espada flamejante e segurando o livro de profecias aberto, são verossimilhantes à obra pictórica. Tal representação de santo Elias foi largamente difundida na imaginária colonial carmelitana.



Figura 79. Santo Elias (direita). Museu das Igrejas do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. Foto: autora.



Figura 80. Santo Elias (esquerda). Retábulo da igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. Foto: autora.

4.2 Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo

A primitiva capela dos terceiros do Carmo havia desabado, tal estado de decadência e ruínas em que se encontrava por volta de 1769; após o ocorrido, passaram-se alguns anos até que o novo prédio tivesse sua construção iniciada e pudessem edificar o patrimônio conhecido nos dias atuais. Portanto, data a construção existente do século XVIII, a edificação do novo templo ocorreu entre os anos de 1776 a 1782, porém a conclusão das obras de ornamentação interna prolongou-se por mais de trinta e seis anos, sendo os últimos andaimes retirados por volta do ano de 1818.

De nave única, sem transepto ou corredores, a igreja dos terceiros abriga seis altares laterais incrustados na taipa oitocentista, são eles: *Bom Jesus no horto, Bom Jesus na prisão, Bom Jesus atado à coluna, Bom Jesus coroado de espinhos, Bom Jesus Ecce Homo e Bom Jesus com a cruz nas costas.* Esses altares apresentam as visões da Paixão de Cristo. Todos com belíssimos trabalhos de talha, imaginária e refinado acabamento com douramentos.

As imagens que coroam os altares, segundo Jurandyr Ferraz de Campos (2004, p. 17)[19] são de 1750. Contudo, não podemos afiançar tal afirmação, pois não há documentos do período. Todavia, tal datação é crível, pois, apurou-se nos documentos posteriores que no ano de 1791 as sete imagens do Triunfo "levaram conserto", uma vez que a antiga igreja ruíra, as imagens, certamente, foram danificadas e por isso receberam o conserto. Não consta o nome de quem realizou tais "consertos", mas é possível que as intervenções efetuadas tenham descaracterizado as peças[20].

Após o conserto das imagens do Triunfo no ano de 1791, elas foram policromadas e encarnadas por volta do ano de 1795, conforme a documentação consultada existente nos documentos que se conservam no Arquivo da Província[21].

A partir das datas coligidas, acima, pode-se afiançar com segurança que as imagens dos Passos são anteriores à fatura dos altares (início de 1791), pois enquanto elas estavam sendo consertadas, os altares ainda estavam sendo feitos, a terra ainda estava sendo retirada do espaço que estes ocupam.

Dos dados coligidos nos documentos dos Terceiros apurou-se, como já havia sido afiançado por Campos (2004), que o mestre entalhador dos retábulos fora João da Cruz e o mestre doirador responsável pelo douramento de toda a capela-mor e dos altares laterais da nave (oneroso e dispendioso aos cofres dos terceiros) fora Antônio da Silva Pontes.

Dentre as inúmeras buscas que foram feitas para o estudo, foi possível encontrar algo até então impensável, posto que o caprichoso dourador que executou o douramento completo da Ordem Terceira, classificado como "mestre" pelos terceiros, era um índio morador de uma

---

[19] CAMPOS, Jurandyr Ferraz. **Suma histórica da Venerável Ordem Terceira do Carmo de Mogi.** Mogi das Cruzes: Murc Editora Gráfica, 2004.

[20] Sobre as Imagens do Triunfo da Ordem Terceira do Carmo ver a tese: PASSOS, Maria José Spiteri Tavolaro. **Imaginária Retabular Colonial em São Paulo**: Estudos Iconográficos. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2015.

[21] PROVÍNCIA Carmelitana de Santo Elias. **5777 Livro Receitas e despesas**, 1768 a 1824. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo. p. 118. O documento sobre a encarnação e policromia das imagens consta do mesmo livro à página 124. Não serão transcritas tais despesas por não serem objeto da pesquisa.

aldeia próxima da freguesia da igreja matriz de Mogi das Cruzes, dado inédito[22], que faz rever inúmeras hipóteses acerca dos pintores que são aqui estudados.

A dificuldade para encontrar dados sobre os pintores analisados pode estar relacionada com a origem deles, como é o caso de nosso mestre dourador. Então é possível supor que tenham sido eles também índios com uma exímia capacidade criadora e detentores de refinadas técnicas artísticas, haja vista que não se pode descartar nenhuma possibilidade na tentativa de estabelecer essas trajetórias.

Transcrição do documento sobre o mestre dourador Antônio da Silva Pontes:

> *Relação dos índios residentes dentro da Estola da freguesia da Villa de Mogy das Cruzes no anno de 1825.*
> *"Antonio da S^{a}. Pontes – 64 V. – Doirador*
> *Roza f^{a}... .....– 13 S."*

Verifica-se então que no ano de 1825 Antônio da Silva Pontes – o mestre dourador contratado para diversos trabalhos na igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Mogi das Cruzes - contava a idade de 64 anos, era viúvo e tinha uma filha Roza com a idade de 13 anos, solteira.

Retornando à edificação dos terceiros, abaixo do coro, do lado direito da entrada, há uma imagem em tamanho natural do *Bom Jesus no Calvário*, como a representar mais um altar. Sob o coro não há representações pictóricas e abaixo dele não há para-vento no acesso à igreja.

A igreja da Ordem Terceira desperta especial interesse dos pesquisadores por suas belíssimas pinturas ilusionistas, ainda existentes, em seus forros. Há aí três pinturas localizadas no forro da nave, no forro da capela-mor e no forro do vestíbulo da sacristia.

Uma pintura ilusionista de grandes dimensões ocupa a totalidade do forro da nave, inicia acima do coro e finda no arco-cruzeiro. Apresenta nas laterais duplas de bispos e papas do Carmelo e entre as colunas fingidas duas duplas de santos e santas carmelitas, totalizando oito imagens de cada lado. Essas autoridades foram inseridas no muro-parapeito que circunda toda a nave, logo acima da cimalha que acompanha a arquitetura da igreja e foram posicionadas entre as colunas tripartites que sustentam a visão central de *santa Teresa em êxtase* sobre nuvens com anjos e querubins. Tal obra foi paga ao pintor Manuel do Sacramento no ano de 1802, pela quantia de 103$000 réis (PEREIRA, 2012).

O arco-cruzeiro foi ornamentado com talha mais singela e pinturas, recebendo o escudo dos terceiros carmelitas para coroar essa parte da edificação. Adentrando o espaço litúrgico está

[22] ACMSP. **Relação dos índios residentes dentro da estola da freguezia da Villa de Mogy das Cruzes**, 1825. Pasta Mogi das Cruzes (SP) – I. Cidade: Mogi das Cruzes.

a capela-mor, uma das últimas etapas construtivas da atual construção, cujo altar-mor possui retábulo em madeira de grande valor artístico com sua imponente talha em estilo barroco. Há ainda na capela-mor portas laterais e tribunas que receberam delicadas e belíssimas obras de talha, especialmente as tribunas, tanto do lado esquerdo, quanto do direito. Todos esses elementos foram dourados ao final da construção[23].

O retábulo contém nichos, festões, peanhas e toda profusão de elementos ornamentais que compõem o estilo barroco, nele há uma extasiante e dramática imagem do *Senhor Crucificado* no trono, abaixo, a presença *de Nossa Senhora do Carmo*. Nos nichos entre colunas, do lado do evangelho, está a imagem de *santo Elias*, do lado da epístola, a imagem de *santa Teresa*.

Na pintura do medalhão do forro da capela-mor, nota-se um conflito entre duas pinturas, uma visível e outra encoberta, que pode ter sido apagada (quando do desabamento parcial do templo primitivo), embora algumas silhuetas pareçam ter resistido ao tempo e à ação humana, segundo Salomão e Tirapeli,

> O exame da pintura do teto da capela-mor mostra que ele está quase todo repintado, tendo restado somente a pintura central. Com recursos de iluminação especial, a equipe de restauro pôde ver que ao redor existe uma espécie de balaustrada, bem como os quatro evangelistas, um em cada canto, reconhecíveis por seus atributos: águia, boi, leão e anjo (2005, p. 113).

Análises estilísticas demonstram ser uma pintura de gosto rococó, característica das igrejas setecentistas, em que o forro foi cercado por muro-parapeito, no qual foram representados os santos evangelistas, nas extremidades, que podem ou não estar assentados por detrás de balcões, porém esse elemento não está visível (até o momento).

A admissão dos santos evangelistas na pintura – invisível – ocorre em virtude das atitudes e gestos que se pode vislumbrar nas manchas visíveis, cujos personagens foram representados. Os símbolos distinguíveis, mesmo nas sombras, estão muito ligados à iconografia dos evangelistas.

Retomando a pintura do medalhão (totalmente visível) no forro da capela-mor da Ordem Terceira, vê-se que o pintor Antônio dos Santos (PEREIRA, 2012) em 1814 executou uma tarja central, algo muito comum ao ciclo das pinturas de gosto rococó do início do século XIX. O

[23] O retábulo-mor foi restaurado no ano de 2004 por Júlio Moraes Conservação e Restauro Ltda. Nota-se nos desprendimentos de tinta óleo nas portas e tribunas da capela-mor vestígios de douração executados pelo mestre Antônio da Silva Pontes. A julgar pela tipologia da capela-mor e o período no qual fora realizado o douramento é possível que a capela-mor dos terceiros do Carmo em seu auge tenha sido um espetáculo de fausto e riqueza, literalmente uma capela dourada.

tema da visão central é a representação da *Entrega do manto pela Virgem do Carmo a são Simão Stock.*

Encaminhando-se para a porta do lado esquerdo, seguindo adiante à direita, se pode acessar o vestíbulo da sacristia, cujo forro plano possui pintura setecentista com a representação da *entrega do escapulário pela Virgem do Carmo à são Simão Stock* no centro, trata-se, portanto, do mesmo tema religioso da capela-mor, porém com tratamento estilístico bastante diverso.

Estudiosos e restauradores[24] suspeitavam que a obra não tivesse sido pintada para esse cômodo, nem mesmo executada para a igreja, pois ao olhar detidamente tal obra, nota-se, nas extremidades do forro, pranchas do tabuado sem pintura, logo, se crê num rearranjo das tábuas para encaixá-lo no espaço disponível. Saindo do vestíbulo há, ainda, um corredor lateral e a sacristia, porém esses cômodos são reservados aos terceiros, o acesso a eles é restrito. Sendo assim, os mesmos não serão delineados.

Portanto a igreja dos terceiros possui três pinturas com autorias distintas, relacionadas pelo tempo e espaço, assim como pela linguagem formal (nave e capela-mor). Para a pintura do forro do vestíbulo e da capela-mor, fora elaborado um estudo pormenorizado com auxílio de profissionais e técnicos especializados nas diversas áreas de análises científicas de obras de arte.

4.2.1 PINTURA - FORRO DA CAPELA-MOR

Antônio dos Santos, pintor, após receber por tábuas para raspar que, certamente, pertenceram a igreja primitiva cujo teto desabou, foi pago para elaborar a pintura do forro da capela-mor da igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

A obra de Antônio dos Santos consiste (visível e encoberta) num medalhão central com a visão celeste de *Nossa Senhora do Carmo entregando o escapulário à são Simão Stock,* temática frequente nas artes visuais das igrejas carmelitas do Brasil[25].

O forro da capela-mor em abóbada de berço é composto por um total de 50 pranchas, com espessuras diferentes, mas, semelhantes no comprimento. O forro da capela-mor ocupa o

---

[24] SALOMÃO, Myriam; TIRAPELI, Percival. Pintura colonial paulista. In: TIRAPELI, Percival (Org.). **Arte Sacra:** barroco memória viva. São Paulo: UNESP, 2005. p. 114; MORAES, Júlio Eduardo Correia de/ JÚLIO MORAES Conservação e Restauro Ltda. **Projeto de Restauro dos bens artísticos das Igrejas do Carmo de Mogi das Cruzes. São Paulo: [s.n., 20--].**

[25] Momento em que São Simão Stock em oração recebe a visão de Nossa Senhora que ao entregar-lhe o escapulário diz: *"Recebe, meu filho, este escapulário da tua Ordem, que será o penhor do privilégio que eu alcancei para ti e para todos os filhos do Carmo. Todo o que morrer com este escapulário será preservado do fogo eterno".*

espaço de 11,30 m x 4,30 m (medidas da capela-mor, estimando-se cerca de 80 m² de área total do forro devido à curvatura).

As pranchas apresentam-se bastante danificadas, deformadas, rachadas, algumas têm buracos que podem ser vistos, a olho nu, o estado geral delas é bastante instável. O forro fora bastante prejudicado porque havia infiltração de água das chuvas, ocasionando muitos danos na estrutura. Reparos mais urgentes foram realizados a fim de salvaguardar a obra, mas é deflagrante a necessidade de restauro da qual padece a obra pictórica de Antônio dos Santos. Outro problema que aflige as pinturas da igreja, assim como toda sua ornamentação é a presença de cupins e outros insetos xilófagos que aos poucos vão destruindo todo o passado colonial.

De acordo com a tipologia da obra, acredita-se que tenha sido empregada a têmpera em sua fatura, mas dos pagamentos encontrados sobre a pintura não há nenhum material que permita essa afirmação, a obra não passou por restauro, das análises científicas empregadas não houve avaliação do material pictórico para confirmar o emprego da têmpera, portanto, não há como assegurar a técnica utilizada pelo pintor.

De acordo com o relatório técnico do ateliê Júlio Moraes Conservação e Restauro (2005), elaborado quando ocorreu o restauro do retábulo-mor, há nesse forro até três camadas de pintura, uma delas, provavelmente a primeira, a qual fora raspada (dos idos de 1750); a segunda, de Antônio dos Santos, o medalhão central, e a terceira ao redor do medalhão na extensão das tábuas.

Após a varredura feita na pintura, conseguiu-se apurar que não há mais indícios da pintura retirada/raspada para receber a pintura de Antônio dos Santos, exceto em áreas que ficam ocultadas pelo retábulo-mor, pois durante o restauro[26] foi possível identificar serem pinturas de faturas bastante distintas.

Além da pintura localizada, escondida pelo retábulo, foram distinguidas as seguintes camadas: a pintura feita por Antônio dos Santos, para a qual é feito o preparo da superfície com uma cobertura de branco na madeira, depois a camada pictórica do artista, posteriormente uma camada de pigmento num tom amarelo pastel, o qual circunda o medalhão central, mas não o suprime, esse é, possivelmente, o momento em que os evangelistas foram velados, por fim, a camada de tinta azul que manteve a velatura dos santos.[27]

[26] O restauro do retábulo-mor ocorreu em 2004.
[27] PEREIRA, Danielle Manoel dos Santos. Os forros pintados em Mogi das Cruzes, São Paulo: século XVIII e XIX. In: MELLO, Magno Moraes (Org.). **Desenhando palavras e construindo geometrias:** espaço escrito e espaço pintado no tempo barroco. Belo Horizonte: Clio Gestão Cultural e Editora, 2016.

Atualmente o forro possui o fundo pintado em tom azul (Figura 81), muito usual em pinturas ilusionistas como representação do espaço celeste, mas no ano de 2005 a tonalidade do fundo era uma nuance amarela. Assim sendo, o azul é recente, cerca de 10 anos. Ao olhar detidamente a obra, nota-se desprendimento da camada pictórica, especialmente onde há o fundo azul, deixando aparente vestígios da pintura amarela anterior.

Quanto à admissão dos evangelistas nas extremidades do forro, visto ser notório o delinear de silhuetas e atributos, não havia consenso se era migração da obra ou transparência da pintura[28]. Havia (até outubro do ano de 2015) a hipótese de que a fibra da madeira tivesse sido danificada quando as tábuas foram raspadas para receber a pintura de Antônio dos Santos, o que justificaria a penetração das tintas nos contornos dos santos, ou ainda, a oxidação dos pigmentos de baixa qualidade que resultaria na migração de pigmentos de melhor qualidade.

Então nessa pintura encoberta (Figuras 82, 83, 84 e 85) temos: lado da epístola (a direita de quem entra na igreja), junto ao arco a figura com um leão - Marcos (Figura 82), junto ao altar a figura com um anjo - Mateus (Figura 83), ao lado do evangelho (a esquerda de quem entra na igreja), junto ao arco a figura com um boi - Lucas (Figura 84) e junto ao altar a figura com uma ave - João (Figura 85).

4.2.1.1 Os documentos

Dentre as hipóteses formuladas e debatidas (PEREIRA, 2015; SALOMÃO; TIRAPELI, 2005, p. 113; MORAES, 2005) quanto ao real estado das manchas que se vislumbra ao olhar para a pintura da capela-mor destacam-se as seguintes: os evangelistas estão ainda na pintura? São obra de Antônio dos Santos? Por que os Evangelistas receberam essa velatura? Quando as tábuas foram raspadas as fibras da madeira foram danificadas?

[28] O restaurador Júlio Eduardo Correia de Moraes acreditava haver outros elementos da pintura de Antônio dos Santos que teriam sido velados por camadas de tinta homogênea, tal qual o fundo azulado visto atualmente. Contudo, nada se podia afirmar neste sentido, uma vez que o levantamento por meio de imagens ultravioleta, infravermelho e luz visível só haviam sido realizados para o forro do vestíbulo da mesma igreja. Entrevista concedida à autora em 2012.







Figura 81. Antônio dos Santos.1814-1815.
(página 215.) Forro da capela-mor. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. Foto: autora.

Figura 82. Detalhe (superior) são Marcos. Forro da capela-mor. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. Foto: Júlio Moraes.

Figura 83. Detalhe (inferior) são Mateus. Forro da capela-mor. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. Foto: Júlio Moraes.





Figura 84. Detalhe (superior) são Lucas. Forro da capela-mor. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. Foto: Júlio Moraes.

Figura 85. Detalhe (inferior) são João. Forro da capela-mor. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. Foto: Júlio Moraes.

As questões são inúmeras, se os Evangelistas faziam parte do forro de Antônio dos Santos, por que foram em algum momento encobertos por camadas de tinta posteriores? Seria escorrimento de água das chuvas que os teria deformado a ponto de a Irmandade desejar encobri-los? Ou seria somente um gosto do período para igualar o forro da capela-mor ao da igreja contígua, encobrindo assim os evangelistas e a balaustrada na qual estão inseridos?

Para responder tais questões os documentos existentes no Arquivo da Província e outros arquivos não foram suficientes. As especulações mantinham-se vívidas por falta de dados concretos. Tornou-se indispensável a realização de um mapeamento na obra. Embora nem sempre seja possível, a possibilidade de averiguar a presença ou não dos Evangelistas tornou-se real[29].

As técnicas não destrutivas elencadas para o mapeamento da pintura foram luz visível, infravermelho e rasante. Os equipamentos e andaimes foram posicionados na região da silhueta indicada como são Marcos, lado da epístola, junto ao arco a figura com um leão (Figura 82).

Os resultados alcançados para o mapeamento empreendido na pintura foram os seguintes: das camadas de pintura, apurou tratarem-se de três camadas[30], a primeira é a pintura de Antônio dos Santos do século XIX; a segunda camada, uma tinta amarela que encobriu os santos evangelistas (não se sabe, ainda, quando fora executada); a terceira e última camada, uma tinta azul que remete ao céu.

Na aplicação das duas camadas adicionais de tinta, somente o medalhão com a visão central fora preservado, contudo é no medalhão que se pode identificar a cor original do fundo, é um bege pálido, que pode ser observado por entre os festões pintados pelo artista na cercadura do quadro. A camada azul de tinta está descascando e muito pulverulenta, nas partes com perda de material pictórico azul o amarelo vai se tornando visível.

No andaime os contornos dos Evangelistas eram ainda mais nítidos, podia-se observar os desenhos debaixo das camadas ulteriores, até mesmo a marca da pincelada torna-se perceptível em curta distância. Dentre as técnicas não destrutivas, em relação às imagens visíveis, pouco agregam, somente aprofundam o que era perceptível a olho nu.

[29] Em 29 de outubro de 2015, uma equipe de profissionais reunida pela autora (formada por: Elizabeth Alfredi de Mattos Kajiya, perita em análises com técnicas não destrutivas; Júlio Eduardo Correia de Moraes, restaurador; Marcelo Pereira de Souza, auxiliar de restauro; Rodrigo Polverino, assistente administrativo; Danielle Manoel dos Santos Pereira, mestre em artes com enfoque nas pinturas mogianas), sob a supervisão direta do IPHAN (na presença do técnico e historiador Carlos Gutierrez Cerqueira da 9º SR/IPHAN) dirigiu-se para a igreja dos terceiros do Carmo de Mogi a fim de realizar um grande levantamento/mapeamento da pintura existente no forro da capela-mor.

[30] Não se considerou como camada a base de preparação da superfície.

A utilização do infravermelho na busca pelos traços subjacentes mostrou-se insatisfatória devido a espessura das duas camadas aplicadas (a amarela e a azul), não permitindo que a pigmentação empregada pelo pintor colonial fosse capturada pelas lentes. Portanto nas áreas analisadas pela fotógrafa nada foi captado nas fotografias com infravermelho.

Entretanto, conseguiu-se distinguir melhor a definição do animal posicionado ao lado de são Marcos e delinear os traços do leão. Como se vê através da imagem (Figura 86), o leão não está posicionado de frente para o observador como normalmente ocorre nas representações visuais, ele olha atentamente a figura do evangelista a escrever em seu livro.

Nas imagens com luz rasante foi confirmado o que a olho nu se julgava ver, os evangelistas ainda estão presentes na pintura, adormecidos por sob camadas recentes de tinta. Alguns traços tornaram-se mais nítidos, como as letras na página escrita do livro (Figura 87), os contornos do corpo e a pincelada do artista que aguardava ser redescoberto, retornar ao espaço do visível. Mesmo diante dos resultados alcançados, não era possível determinar o que restava dos evangelistas, se somente as silhuetas, os contornos das formas. Porém, as técnicas fotográficas não puderam responder tais proposições, assim sendo, prosseguiu-se a técnica da prospecção.

Em área delimitada no contorno de são Marcos[31], na região central (Figuras 88 e 89), foi aberta uma janela de prospecção. A abertura dessa "janela" permitiu solver diversas indagações a um só tempo. Algo que as lentes tecnológicas e especiais não

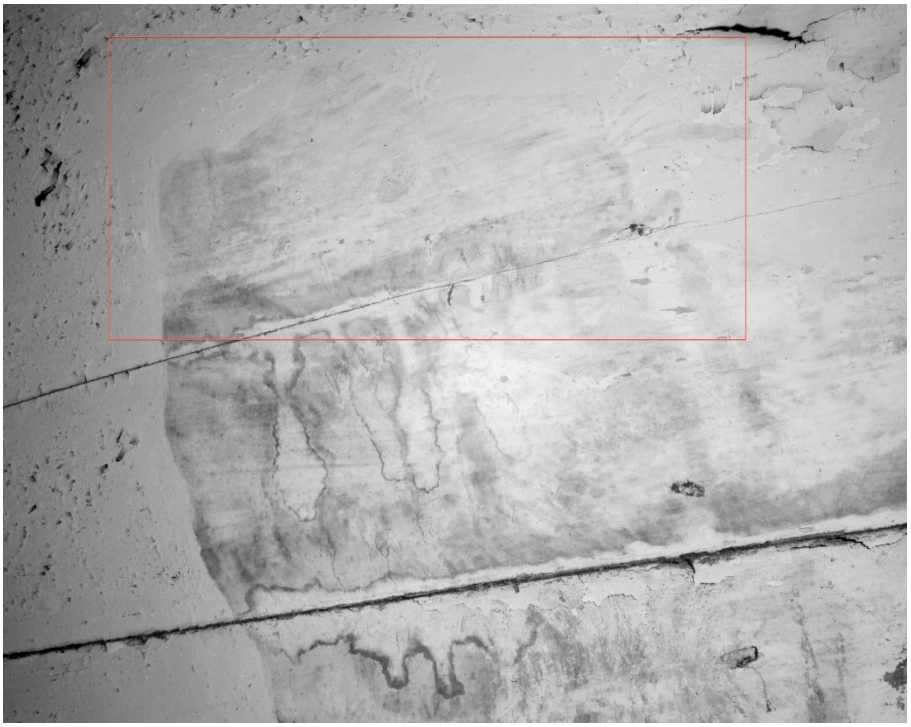


Figura 86. Detalhe: face do leão (imagem em IR). Forro da capela-mor. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. Foto: Elizabeth Kajiya.

[31] Por razões de logística na montagem e desmontagem de andaimes num patrimônio que requer cuidados, todos os levantamentos, tanto as técnicas não-destrutivas como a janela de prospecção aberta na obra, foram feitos somente no evangelista são Marcos.

vislumbraram, mas, os olhos faziam crer fora confirmado, os santos evangelistas da pintura do forro da capela-mor adormecem sob duas espessas camadas de tinta. Eles ainda estão lá, somente esperando que o bisturi cuidadoso do restaurador lhes insufle novamente a vida, e assim, possam novamente compor uma das mais ricas pinturas da antiga Capitania de São Paulo.



Figura 87. Detalhe: pincelada na madeira (imagem IR). Forro da capela-mor. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. Foto: Elizabeth Kajiya.

A beleza do gesto interrompido de são Marcos, libertado de seu sono, agora a pena pode voltar a escrever a página que restou branca do livro que por alguma razão o pintor apagou, talvez profetizando que deveria haver espaço para outro momento em que os Evangelistas seriam uma vez mais conclamados a escrever uma nova história. O livro aberto contém a inscrição em latim: *Duo sunt praecepta*, em português "dois são os preceitos", resta-nos inferir quais seriam os preceitos escritos na página ao lado[32].

A graciosidade desse pequeno quadro com o qual os olhos puderam se deleitar trouxe a certeza da urgência do restauro desta pintura, a qual ao mais leve toque se desfaz, na área da balaustrada ou muro-parapeito[33] que circunda o forro e liga as duplas de evangelistas. A pintura está se desmanchando. Os evangelistas a migrarem através de duas camadas de tinta clamam por socorro.

Quanto à autoria da obra, após a comparação estilística, entre a janela aberta e a visão central, é possível assegurar que os evangelistas são parte da obra oitocentista de Antônio dos Santos, pela relação formal e tonal do desenho. Dos elementos que mais corrobora para esta asserção é a anatomia da mão de são Marcos, ela é idêntica às mãos de Simão Stock que aparece na cena central e a mesma nuance do azul das vestes do evangelista pode ser observada nas rocalhas da cercadura.

Até o presente momento – 2017 – ao olhar o forro, é possível ver a tarja central e as manchas das silhuetas dos evangelistas, mas a obra de Antônio dos Santos era muito mais complexa e completa do que se pode ver. Não restam dúvidas, os evangelistas pertencem

[32] Tradução de Luciano César Garcia Pinto.
[33] Não foi possível com a prospecção realizada averiguar se o elemento arquitetônico que une os evangelistas trata-se de um muro-parapeito ou uma balaustrada.





Figura 88. Detalhe (esquerda): área de prospecção no contorno de são Marcos. Forro da capela-mor. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. Foto: Elizabeth Kajiya.

Figura 89. Detalhe (direita): mão do santo após limpeza superficial. Forro da capela-mor. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. Foto: Elizabeth Kajiya.

originalmente à pintura de 1814 e embora não tenha sido possível asseverar os danos que a pintura sofreu, é possível recuperá-la.

O muro parapeito/balaustrada que acompanha a cimalha está em pior estado de conservação, no encontro entre o arco cruzeiro e o forro, muito do material pictórico se perdeu, embora os restauradores responsáveis pela prospecção afirmaram que ainda é possível impedir que o desenho se desfaça. Os santos doutores estão em melhor estado e praticamente intactos, já as extremidades do forro apresentam maiores perdas.

Entretanto, ainda não se conseguiu apurar a razão pela qual esta parte da pintura tenha sido encoberta. Contudo, a proximidade com o forro leva a crer (todos os envolvidos na análise/mapeamento da obra) que a água das chuvas tenha danificado e lavado as tábuas, ocasionando danos à pintura (na área envoltória aos Evangelistas) que a Irmandade não soube ou não teve recursos para restaurar, optando pelo encobrimento de tais áreas, culminando no desaparecimento dos santos por no mínimo cem anos.

Outro aspecto importante que há no forro da capela-mor é a existência de uma pintura com motivos florais atrás do coroamento do altar mor[34], quiçá uma obra do templo primitivo que não fora raspada, porque ficaria fora do alcance dos olhos dos irmãos. A obra filia-se, tipologicamente, à pintura do forro do vestíbulo da sacristia, talvez por pertencer a datação anterior a obra de Antônio dos Santos.

[34] A pintura de aparência e linguagem formal que a relaciona às pinturas do setecentos fora encontrada durante o restauro do retábulo da capela-mor. Durante a desmontagem do altar ela fora descoberta pela equipe da Júlio Moraes Conservação e Restauro Ltda (2004).

Tratando da obra claramente "visível" (Figura 90), a qual pode ser vista e apreciada por todos, mantém-se como uma tarja central com a cercadura ricamente ornamentada por concheamentos e festões de flores que pendem e se entrelaçam em volutas por toda a volta. A paleta de cores tem predominância de azul, amarelo e vermelho nas mais variadas gradações.

Ao centro o mesmo tema do forro do vestíbulo, *Nossa Senhora entregando o escapulário a são Simão Stock*. Na cena a Virgem traz o menino Jesus no colo, segurando-o com a mão esquerda e na destra entrega delicadamente o manto a Simão. Nossa Senhora traja o hábito dos carmelitas e está sentada em um trono de nuvens. Diante de seus pés um anjo levemente envolto em manto vermelho segura um livro vermelho e um ramo de lírios, a mesma cena tal qual no forro do vestíbulo, em que esses dois objetos são dispostos no chão[35].

São Simão Stock, vestindo o hábito da Ordem coberto pelo manto branco, aparece ajoelhado próximo da Virgem e recebe com a mão esquerda o escapulário e a mão direita mantêm apoiada sobre o peito, os olhos baixos em sinal de respeito por Nossa Senhora.

A visão[36] se passa por entre nuvens que sustêm todos os personagens, com exceção da área onde halos dourados emanam de Nossa Senhora, assim como do menino Jesus, que fazem a cena brilhar.

O quadro é adornado por uma moldura ao gosto das igrejas mineiras oitocentistas (PEREIRA, 2012), sem a inserção de elementos arquitetônicos, aqui o destaque é das formas curvilíneas e do pigmento branco como sensação volumétrica, tanto que é empregado em todas as curvas e contracurvas, nos preenchimentos acânticos das formas conchoides.

Folhagens foram inseridas no arranque da moldura, no cimo delas foram encravados elementos curvilíneos que são o aglutinante para as formações em S que surgem lateralmente, em cujas formações o artista deposita florões que brotam nas pequenas curvas de um madeiramento falseado. Pouco acima a união do côncavo e do convexo preenchem e unificam as formas, que se estendem pelo S, duplicando a curvatura, preenchendo com madeiramento o espaço entre elas.

---

[35]Os lírios são alusivos à consagração de sua virgindade à Nossa Senhora ainda na adolescência, ainda que não seja atributo direto do santo ele pode ser representado com o ramo de lírios e o livro a Regra dos Carmelitas, este sim atributo pessoal.

[36] A cena representada por Antônio dos Santos é uma das mais representativas da história dos carmelitas. Com o crescimento da Ordem e diversos desentendimentos com religiosos de outras ordens os Carmelitas corriam sérios riscos de extinção, então Simão Stock reuniu os religiosos em torno de si, convocando todos a rezarem dia e noite em busca da salvação de Nossa Senhora. No ano de 1251 entre as inúmeras orações feitas pelo Santo em busca de socorro Nossa Senhora apareceu para Simão, entregando-lhe o escapulário e dando também a salvação a todos aqueles que o utilizassem. O tecido que Nossa Senhora entrega ao santo pode ser chamado de "bentinho" ou "escapulário" (LORÊDO, 2002, p. 123).

Em ambos os lados, foram dispostas mísulas em nuances de vermelho, cuja metade inferior apresenta o intradorso fazendo as vezes de uma cariatide e a parte superior tem o dorso voltado e mais alongado para o observador onde fora talhada uma riquíssima folha de acanto crenada em tom azul. Ao lado dessas mísulas empregadas como falsas colunas, há preenchimentos conchoides, na direção externa voltam as formações em C interrompidas por S, em cujo centro surge o intradorso de um concheado que pende de ramículos terrosos que lembram uma delicada flor.

Uma forma que lembra o formato de uma orelha será conectada a essa formação por borlas que pendem do interior de uma voluta que se fixa tal qual um pingente na curva do azul, sendo coroada por uma grande elipse preenchida com linhas estriadas e folhagens no alto. Dessa sairá um grande S, colocado deitado, cuja forma conseguirá unificar as curvaturas para se aproximar do topo, onde surge uma cartela que unificará e coroará a cercadura da visão. Na cartela, em cujo topo há uma profusão de flores está a seguinte inscrição em latim: *Decor Carmeli, Et Carmelitarum Mater*, ou seja, em português: "a beleza do Carmelo e Mãe dos Carmelitas"[37].



Figura 90. Detalhe: cercadura rococó. Forro da capela-mor. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. Foto: autora.

Além desse trabalho de Antônio dos Santos se desconhecem quaisquer outras obras elaboradas por ele, do pouco que fora localizado a respeito do pintor, há um

[37] Tradução de Luciano César Garcia Pinto.

lançamento sobre compra de tintas, que o referido teria adquirido dos Terceiros e possivelmente sua morte, na qual teria deixado pagamentos de missa[38].

4.2.2 Pintura - Forro da nave

A pintura ilusionista do forro da nave (Figura 91) ocupa toda a extensão do tabuado, inicia no coro e finda no arco-cruzeiro. O forro em madeira policromada formando uma abóbada de berço, possui pranchas largas em tamanhos variáveis. Ao todo são 144 pranchas originais fixadas lado a lado (sem encaixes), por meio de cravos, em cambotas suspensas na estrutura de caibro armado da cobertura. As cimalhas integram-se a ele. O estado geral é instável, tanto no que se refere à madeira como no tocante à pintura.

O forro mede 19,20 m x 7,40 m (medidas da nave, estimando-se cerca de 200 m² de área total do forro devido à curvatura)[39]. Como se pode notar mesmo a olho nu, há diversas pranchas quebradas e rachadas, algumas perdas de pintura, alguns remendos no tabuado e marcas de escorrimento de tinta provocados por água da chuva. No ano de 2016 parte da cimalha desabou[40].

A iconografia dessa obra pictórica é bastante rica e elaborada, ao centro temos a visão de santa Teresa que aparece em nuvens povoadas por anjos e autoridades da Ordem do Carmo. Iniciando a análise dessa pintura pela visão central, encontra-se a representação de santa Teresa, a qual podemos assegurar a identificação por meio de seus atributos; na pintura elaborada por Manuel do Sacramento, aparece o livro aberto que o anjo, abaixo de santa Teresa, segura, com a inscrição em latim: *Domine Aut Patí, Aut Mori*, em português: "Senhor ou padecer, ou morrer". Seguindo o martiriológico de santa Teresa tal frase esclarece que ela não se atreveria a viver sem padecer (BERBARA, 2010, p. 40)[41].

Dos atributos associados à santa Teresa de Jesus ou Ávila, tem-se, usualmente, o livro e a pluma de escritora; uma pequena cruz pendente ao peito; e a pomba (símbolo do espírito santo) sobre o ombro (LORÊDO, 2002, p. 123). Das visões, a mais frequente é a cena histórica da transverberação, em que um anjo lhe lança um dardo aceso, inflamando-lhe o coração, estando ela em êxtase.

Figura 91. Manuel do Sacramento. (página 225) Forro da nave. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. Foto: Luciara Bruno Garcia.

[38] Ver o verbete Antônio dos Santos no capítulo V – Dicionário de pintores I.
[39] Conforme Relatório elaborado por Julio Moraes Conservação e Restauro, (MORAES, 2005).
[40] Embora tenha sido recolocada, tal acontecimento demonstra a urgência do restauro e a iminência de acidentes no futuro.
[41] BERABRA, Maria. A dor de Catarina de Siena, Teresa de Ávila e Madalena de Pazzi nas artes visuais. **Concinnitas,** Rio de Janeiro, ano 2, v. 1, n. 16, jun. 2010.



A vestimenta de santa Teresa de Jesus é o hábito carmelitano de cor castanha, com toca branca e véu negro, a cobrir-lhe os ombros um grande manto de lã branca legitimando a representação que Manuel do Sacramento fez nessa obra pictórica de grandes proporções.

A noção visual da transverberação de santa Teresa está intimamente relacionada com a obra que ficou conhecida como *êxtase de santa Teresa* esculpido por Gian Lorenzo Bernini em Roma, cuja figuração mostra o anjo atingindo o coração de santa Teresa com uma flecha ardente, cuja imagem relacionada à santa Teresa pintada por Manuel do Sacramento, suscita alguns questionamentos.

Ao buscar solver tais questionamentos, apurou-se que além do livro com a frase já identificada e das vestes reconhecidamente carmelitas, nenhum outro atributo foi associado à representação da santa doutora de Manuel do Sacramento. No século XVII gestos e poses associados a êxtases e visões míticas eram muito similares àqueles empregados para representar martírios: cabeça voltada para o céu, lábios ligeiramente abertos e braços estendidos (BERBARA, 2010, p. 42), tal qual a imagem central da pintura (Fig. 92).

Apreende-se, então, que a associação de elementos externos como atributos para os santos e santas não necessariamente seria o único meio de os atingir; a transverberação não precisa estar associada ao anjo e a flecha, carecendo somente do estado contemplativo em que se encontra a santa em Mogi das Cruzes.

Nas nuvens que sustêm santa Teresa nos céus, embora a cor de fundo, atualmente, seja amarela e não azul como se poderia supor para dar a sensação de céu, há a presença de diversos anjinhos de gola entre as nuvens e dois anjos de corpo inteiro (quiçá querubins), um deles bastante faceiro e gorducho esboçando um discreto sorriso ao elevá-la ao êxtase, tal qual um filho a segurar a barra do vestido da mãe. Esse anjo alado está envolto por panejamento esvoaçante vermelho e a ponta da asa um leve toque de azul, a esboçar, talvez, a intenção do pintor de demonstrar ser um querubim, o qual fora associado à transverberação de santa Teresa.

Abaixo, aos pés de santa Teresa, há outro anjo de corpo inteiro que parece estar sentado nas nuvens, também a esboçar um leve riso no qual é possível entrever dois dentinhos. O anjo está envolto por panejamento esvoaçante em tons prata azulados e segura aberto o livro com as palavras da santa doutora, já descritas antes, cujas asas parecem multiplicar-se sobre elas mesmas, em nuances de vermelho, indicando um serafim.

Os demais anjos que aparecem nas nuvens da cena central aos pés da santa são anjos de gola, no total de oito, com as pontas das pequeninas asas salpicadas por tons róseos, com as maçãs do rosto coradas e os dois dentinhos que conseguimos entrever nos anjos de corpo inteiro também aparece nos anjos de gola.



Figura 92. Detalhe: santa Teresa. Forro da nave. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. Foto: autora.

Acima da cabeça de santa Teresa, de onde emanam raios luminosos surgem mais nuvens. Na nuvem central, e mais afastada da visão, o artista representou outras duas nuvens que parecem desenvolver-se em cachos pendentes a partir daquela, tanto do lado esquerdo quanto do direito, ambas povoadas por anjos de gola, com as mesmas expressões faceiras do grupo inferior, maçãs do rosto coradas, cabelos dourados cacheados, as asas faiscadas nas pontas com tons róseos e branco e o lábio superior pronunciado. Por entre as três nuvens conta-se o total de dezoito anjos de gola, sete em ambos os lados e quatro na nuvem central.

A visão no centro do forro é sustentada por uma arquitetura fingida que nasce a partir da cimalha que arremata as paredes da igreja. Acima da cimalha surge um muro parapeito[42] que percorre todo o forro seccionado por quatro bases nas quais se assentam possantes colunas tripartites com fuste policromado em imitação de mármore, com entalhes em tons azuis e verdes, arrematadas por um capitel verde seccionado em três partes, logo acima nasce uma espécie de arquitrave vermelha arrematada por diversos segmentos verdes em pequenos côncavos e convexos.

[42] "A presença desses elementos assinala a linguagem das pinturas, de gosto rococó", presente nas igrejas coloniais, sobretudo em Minas Gerais, no final do século XVIII e início do XIX (PEREIRA, 2012, p. 207).

A partir das colunas, o pintor, tal qual um entalhador, representou diversos enrolamentos e concheados que vão se inter-relacionando até formar a cercadura do quadro central. É uma profusão de rocalhas em tons azuis e vermelhos que nascem a partir das volutas inseridas acima do capitel das colunas tripartites. Os concheados vão formando côncavos e convexos por toda a extensão do tabuado, preenchendo os espaços com formas graciosas e leves curvas, num colorido alegre e delicado.

Rocalhas que se entrelaçam formando "S" e "C" no cruzamento das curvas, a paleta de cores que predomina nesse jogo criado por Manuel do Sacramento compreende o azul, vermelho e verde, as cores são dispostas harmoniosamente e vão dando a tônica volumétrica, pronta a iludir com a sensação de profundidade criada por pinceladas de cor ao invés de áreas de sombras. O artista se utiliza da cor para criar esse jogo espacial.

Essas formas conchoides vão-se prolongando pela representação, com a inserção de festões de flores pendentes, ao longo da cercadura do quadro, nas extremidades próximas ao coro ou ao arco-cruzeiro, esses enrolamentos criam uma movimentação que finda em balcões, o do arco-cruzeiro é arrematado pelo escudo da Ordem do Carmo, já o balcão acima do coro não é possível saber como seria, em razão de perdas da camada pictórica e substituição de pranchas sem reintegração da obra.

Ramalhetes de flores foram inseridos cuidadosamente pelo artista no entablamento desses balcões centrais (arco-cruzeiro e coro), nas extremidades do forro, o artista também inseriu balcões arredondados que seguem a linha do muro parapeito e avançam para a frente criando sensação de volume no espaço simulado, mas não foram inseridas as autoridades religiosas que normalmente são postas nesses espaços. Os doutores da Igreja desceram de seus balcões para acompanhar os religiosos Carmelitas.

Há então a representação volumétrica e uma ornamentação com a presença de rocalhas, como se fossem entalhadas na madeira em tons vermelhos. Outro elemento presente em todos os balcões (centrais ou das extremidades) é o sutil acabamento da parte inferior, cujo o artista minuciosamente representou um marmorizado avermelhado.

A coloração do fundo de grande extensão da obra remete a um azul pálido ou mesmo um branco com alguma gradação de cor; Contudo, sem análises científicas não é possível afiançar o pigmento utilizado[43].

[43] A partir da realização de testes microquímicos, que não foram feitos, teríamos informações precisas e concretas quanto as diversas tonalidades empregadas por Manuel do Sacramento. Para este estudo somente no forro do vestíbulo da sacristia foram realizados testes microquímicos, contudo nem todos os pigmentos foram analisados.

4.2.2.1 OS DOCUMENTOS

Das despesas realizadas no mesmo ano em que o pintor recebera pela pintura não há nenhuma listagem com os pigmentos utilizados, mas fora localizada ainda uma preciosa informação que esclarece o tipo de técnica empregada para a execução da pintura, conforme transcrição do trecho da página 131v. do Livro Receitas e Despesas da Ordem Terceira de Mogi das Cruzes (PROVÍNCIA, 5777, p. 131v.):

Dinheiro pela compra de ovos p/ aparelhar tintas...

A partir desse pagamento foi possível determinar, mesmo sem análises químicas, o tipo de base utilizada pelo pintor, tempera a ovo. Tal informação juntamente com os demais pagamentos que seguem logo abaixo na mesma página (131 v.), foram analisados pela restauradora Cristiana Antunes Cavaterra, a qual afirma que tais materiais são necessários e utilizados na preparação de tempera a ovo[44].

Das autoridades religiosas representadas junto ao muro parapeito por Manuel do Sacramento, estudos anteriores identificaram alguns religiosos (PEREIRA, 2012, p. 147). Por razão do presente trabalho, foram buscadas as identidades dos religiosos que permaneciam desconhecidos, analisar os atributos e compreender quem são torna compreensível a importância desses religiosos para a Ordem do Carmo e consequentemente a razão para terem sido representados pelo artista em sua obra[45].

A pintura do forro é uma obra simétrica (Fig. 92), portanto, há a mesma quantidade de autoridades religiosas em ambos os lados (epístola e evangelho), ou seja, oito de cada lado, totalizando dezesseis religiosos separados hierarquicamente. Iniciando sobre o coro, nas extremidades do forro, foi representada uma dupla de bispos de cada lado, em direção ao altar entre as colunas tripartites há duas duplas de santas da Ordem do Carmo, lado da epístola, e duas duplas de santos da Ordem do Carmo, lado do evangelho e próximo ao arco cruzeiro há uma dupla de papas de cada lado.

[44] A restauradora Cristiana Antunes Cavaterra em junho de 2015 analisou os materiais comprados e despesas efetuadas no ano de 1801/1802 pela Ordem Terceira do Carmo e verificou que todas as despesas relacionadas a tintas, materiais e aparelhos tratam-se da preparação dos pigmentos e da têmpera, confirmando a hipótese da técnica de têmpera a ovo após o levantamento completo das despesas.

[45] Somente foi feita uma descrição visual, não foi feita a análise iconográfica das autoridades carmelitas, tampouco dos elementos que compõem a pintura como um todo, portanto somente se procedeu a identificação e detalhamento dos atributos de cada religioso figurado.

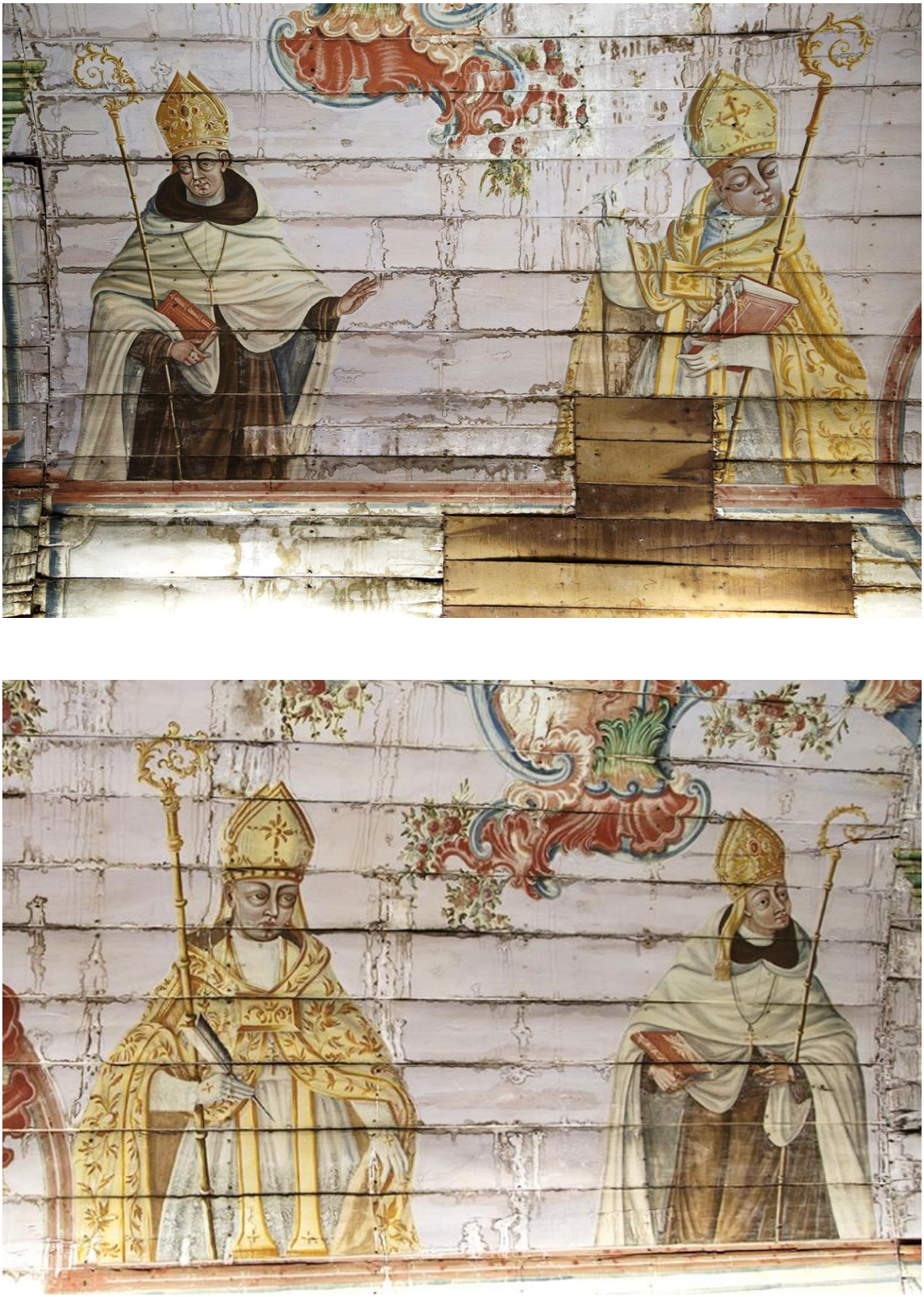


Figura 93. Detalhe (superior, lado da epístola): bispos santo Alberto e santo Agostinho; (inferior, lado do evangelho) santo Ambrósio e santo André Corsini. Forro da nave. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. Foto: Elizabeth Kajiya.

Para tratar da identificação dos religiosos representados, por Manuel do Sacramento, os grupos foram separados de acordo com o lado em que foram realizados, ou seja, lado da epístola e do evangelho[46]. Contudo, para realizar a leitura da obra é imprescindível olhar a pintura em sua completude, sem divisões, só assim alcançamos que os doutores da Igreja Latina foram inseridos na representação junto aos religiosos do Carmo; foram dispostos nas extremidades da obra, como era usual ao período.

Logo, do lado da epístola, acima do coro, encontra-se uma dupla de bispos[47] (Figura 93), o primeiro deles (da esquerda para a direita) é santo Alberto de Vercelli, mais comumente conhecido como santo Alberto de Jerusalém e o segundo é o doutor da Igreja santo Agostinho.

A representação de santo Alberto de Jerusalém na obra é plenamente justificável, por ter sido ele a escrever a Regra original dos Carmelitas, conhecida como Regra do Carmo ou Regra Albertina. O santo frequentemente representado na iconografia carmelitana, aparece portando báculo, mitra, a mão esquerda estendida enquanto a destra segura um livro e o braço sustêm contra o corpo o báculo. Uma cruz pende do cordão sobre o peito.

O segundo bispo que aparece é santo Agostinho, doutor da Igreja Latina. Para nenhum dos bispos e papas há atributos pessoais reconhecíveis, além das vestes ou do livro que portam, com exceção de santo Agostinho que traz também uma pluma, único elemento inserido que o difere dos demais. O livro e a pluma são atributos frequentemente representados com os doutores da Igreja.

Dos atributos aparentes há, portanto, a pluma na mão direita e um livro fechado de capa vermelha na mão esquerda, lado onde o báculo está inserido entre o braço do santo, contra seu corpo, a cabeça sustém a mitra. Traja alva, cíngulo, estola e capa de asperge dourada com bordados por toda extensão.

Do lado do evangelho temos mais dois bispos (Figura 93), os quais foram identificados na hagiografia dos santos e carmelitas, acredita-se serem eles (da esquerda para a direita) santo

[46] A iconografia dos santos e santas não será objeto de estudo e análise do presente trabalho, somente serão delineados atributos que justifiquem sua representação na obra e/ou algum dado importante de sua hagiografia para a compreensão do contexto da pintura.

[47] A identificação das autoridades não é conclusiva por não haver documentos ou contratos da pintura que assegurem os nomes ora apresentados, contudo fora feito um árduo levantamento para identificar os atributos, indumentárias e todos os outros elementos que possam corroborar para que se proceda ao reconhecimento desses religiosos. Para alguns a identificação é conclusiva, mas a complexidade na identificação é maior ao se tratar dos bispos e papas, cujos atributos são todos muito semelhantes na pintura de Manuel do Sacramento, portanto, para estes religiosos, essencialmente fora considerada a representatividade que eles possuem tanto no livro "*Flores del Carmelo*" como na história da Ordem do Carmo.



Figura 94. Detalhe dos santos: Ângelo, João da Cruz, Pedro Tomaz e Simão Stock. Forro da nave. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. Foto: Elizabeth Kajiya.

Ambrósio e santo André Corsini. O último está presente na hagiografia carmelitana "*Flores del Carmelo"*[48].

Santo Ambrósio, bispo e doutor da Igreja Latina, normalmente é representado com livro e/ou a pluma de escritor, atributos de doutor. A pintura do forro da nave dos Terceiros do Carmo de Mogi apresenta um Ambrósio escritor, com toda a vestimenta dos bispos: capa de asperge dourada com brocados delicados formando ramículos de flores[49], cíngulo, alva branca com bordados que iniciam na altura do quadril, mitra dourada, estola também dourada e cuidadosamente acabada com franjas, em cujo comprimento repousa uma cruz, báculo com ornamentos de folhas, próprio do período barroco e na destra a pluma.

No forro da Ordem Terceira, acima do coro (do lado do evangelho), encontra-se o doutor, com sua pluma prestes a escrever, enquanto a mão esquerda afasta sua dourada capa de asperge, é a captura do gesto, do movimento que o pintor magistralmente representa. Ambrósio olha na mesma direção do gesto interrompido, à frente como que a aguardar o despertar para continuar sua caminhada

Ao lado dele, encontra-se também um bispo, santo André Corsini com todos os paramentos dos bispos, báculo, mitra, trajando o hábito dos carmelitas e ainda na destra traz um livro vermelho fechado estendido. Seus olhos estão levemente inclinados para cima como se estivessem direcionados para a cena central.

[48] *Flores del Carmelo* é o livro que trata da hagiografia dos Santos da Ordem de Nossa Senhora do Carmo, escrito pelo historiador geral da Ordem Frei Joseph de Santa Teresa em 1678. Segundo Murayama (2010, p. 198), fora muito utilizado como referencial pelos pintores do período colonial no Brasil, assim como o *Flos Sanctorum*, que trata da vida dos Santos, enquanto o *Flores del Carmelo* é específico aos santos da Ordem.

[49] Semelhante aos festões de flores que pendem da cercadura da visão de santa Teresa no centro da nave.



Figura 95. Detalhe das santas: Francisca de Ambroise, Maria da Encarnação, Angela da Bohemia e Maria Madalena de Pazzi. Forro da nave. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. Foto: Elizabeth Kajiya.

André teve uma vida bastante agitada até converter-se e tomar o hábito dos carmelitas, fora bispo de Fiésole, beatificado e canonizado. Em sua indumentária, é comum aparecer portando o hábito carmelita ou episcopal; dos atributos, os mais frequentes associados a santo André é a presença do lobo ou do cordeiro; mas como se pode notar na representação de Manuel do Sacramento nenhum desses dois atributos está presente.

Os santos (Figura 94) representativos do Carmelo, lado da epístola, portam os atributos com que comumente são concebidos nas artes visuais, então respectivamente: santo Ângelo, são João da Cruz, são Pedro Tomaz e são Simão Stock. Da esquerda para a direita o primeiro santo carmelita é santo Ângelo, considerado o pai da Ordem, por ter sido um dos primeiros santos dos Carmelitas. O pintor Manuel do Sacramento representou o santo com seus principais atributos, como se pode ver, santo Ângelo porta na mão esquerda o livro de capa vermelha, uma espada lhe atravessa a cabeça enquanto um punhal fora cravado do lado esquerdo do peito, na destra segura uma palma rodeada por três coroas. Seus olhos estão levemente inclinados para o lado oposto ao grupo dos santos.

São João da Cruz, o segundo santo representado, destaca-se por ter colaborado com santa Teresa na reforma da Ordem Carmelitana. Ostenta o título de doutor da Igreja (LÔREDO, 2012). Dos atributos ligados a si foi representado trajando o hábito do Carmelo, envolvendo uma cruz com o braço esquerdo e na mão direita sustentando um crânio.

São Pedro Tomaz, o terceiro da esquerda para a direita, um dos religiosos carmelitas representados na pintura, têm olhos levemente inclinados para cima, como a buscar a visão de santa Teresa, na mão esquerda segura um livro com a seguinte inscrição em latim: *Confidito Petre*, as palavras representadas no livro aberto em português significam: Coragem, Pedro.

Sobre as palavras acima, conta-se que santo Elias havia pedido e alcançado de Jesus Cristo, que a Ordem Carmelitana duraria até o fim dos tempos. Tal graça fora concedida a santo Elias, Maria Santíssima fez a revelação dessa concessão a são Pedro Tomaz por meio das palavras transcritas anteriormente. Tal revelação fora aprovada pela Sé Apostólica e incorporada ao Breviário dos Carmelitas.

São Simão Stock, o último do grupo dos santos, é um dos santos mais representados nas artes visuais em igrejas carmelitas, o santo que difunde a devoção ao escapulário. Usualmente traja o hábito branco e pardo da Ordem, não possui muitos atributos pessoais e na pintura foi representado portando em suas mãos o objeto mais fortemente vinculado a ele, que é o escapulário, ou manto ou ainda bentinho, da devoção carmelitana que salvará do inferno todo aquele que o utilizar (MURAYAMA, 2010, p. 32).

No grupo paralelo aos santos estão as santas do Carmelo, lado do evangelho, também distribuídas em duas duplas, assim temos as santas mais representativas da Ordem Carmelita (Figura 95): santa Francisca de Ambroise, santa Maria da Encarnação, santa Angela da Bohemia e santa Maria Madalena de Pazzi, todas vestem o hábito do Carmelo. O culto a Francisca d'Amboise, primeira da esquerda para a direita, é muito difundido no Carmelo em virtude da história da beata que renuncia a sua coroa Ducal e a todas as riquezas.

Normalmente ela é representada com uma coroa caída próxima a seus pés, exaltando a renúncia a sua antiga vida ducal e entregando-se à vida monástica e ao livro da regra dos carmelitas ou seus próprios textos; pode ser representada com um manto de arminho, fazendo alusão à vida nobre que relegou. Contudo, na obra se verifica uma santa com os olhos voltados para baixo segurando um pequeno livro aberto com capa vermelha, como se estivesse a fazer uma leitura profunda, certamente suas sábias exortações, a outra mão está em repouso, sem apresentar nenhum gesto. Além do livro, não traz mais nada consigo. Portanto essa identificação não é conclusiva, uma vez que faltam outros atributos mais concretos acerca de sua iconografia.

Santa Maria da Encarnação, segunda representada, é considerada a mãe fundadora do Carmelo na França. Esposa e mãe dedicada, quando seu marido falece, ela toma o hábito, influenciada por suas conversas com o beato João Soreth e pelos textos de Teresa de Ávila. A santa mantém os olhos voltados para baixo, sobre a cabeça, tem uma coroa de rosas vermelhas, na mão direita, um crucifixo, enquanto o braço esquerdo está flexionado.

Angela da Bohemia, a terceira da esquerda para a direita, devotíssima e religiosa dedicada, foi representada com sua destra a envolver um delicado véu com o qual segura o Santíssimo, único atributo que a distingue na representação pictórica, seu olhar também é direcionado para baixo.

A última santa representada é Maria Magdalena de Pazzi, seu lema era: não morrer, mas sofrer[50]. Na representação da nave dos carmelitas, santa Maria Magdalena de Pazzi aparece com o olhar baixo e dentre seus atributos pessoais fora representada com o ramo de açucenas na mão direita enquanto a mão esquerda apoia sua capa, na cabeça a coroa de espinhos.

Por fim os últimos religiosos representados pelo pintor, próximos ao arco-cruzeiro, papas que foram importantes para a história dos Carmelitas, de cada lado, epístola e evangelho (Figura 96), dois papas: um com trajes episcopais e outro com hábito do Carmelo.

Quanto às vestes das duplas, o pintor retratou as duplas da seguinte maneira, dois papas estão trajando alva, cíngulo, estola e capa de asperge douradas com bordados por toda a extensão, no peito crucifixo pendente com três travessões, tiara processional com três coroas e ainda a cruz papal. Os outros dois são representados trajando o hábito da Ordem dos Carmelitas, o que os difere dos santos representados ao centro da nave são as tiaras processionais com três coroas, cordão com crucifixo de três travessões e a cruz papal.

As indicações e identificações baseiam-se na hierarquia e importância de cada religioso na Ordem do Carmo, somente por atributos pessoais não seria possível a identificação dessas autoridades, uma vez que não há nenhum objeto direto e específico, a exemplo dos que estão trajando o hábito do Carmelo, esses últimos não possuem nenhum atributo particular além das vestes.

Dentre papas que são, também, religiosos Carmelitas, estão dois nomes: são Dionísio e são Telesforo. Seguindo as representações visuais encontradas são Telesforo é normalmente representado com aparência mais velha do que a de são Dionísio, embora seja uma diferença muito sutil, ela é perceptível na pintura de Manuel do Sacramento, pois o papa Carmelita ao lado da epístola possui traços mais jovens do que o representado do lado do evangelho, sendo assim, o papa do lado do evangelho fora identificado como são Telesforo.

Representado ao lado da epístola, julga-se ser são Dionísio, o qual também optou pela vida eremita e seguia com perfeição os passos dos filhos dos profetas Elias e Eliseu. Normalmente é representado nas artes visuais trajando o hábito dos carmelitas e com os objetos papais. Não há em sua hagiografia nenhum atributo pessoal que o diferencie, tal qual o são Dionísio representado pelo pintor do forro em questão.

O outro papa do Carmelo é são Telesforo, venerado pelos Carmelitas como um santo padroeiro, cuja história narra que antes de aceitar o papado teria vivido como um monge eremita no Monte Carmelo. Telesforo foi o oitavo papa da Igreja Católica, estabeleceu diversos

[50] Posição diversa da adotada por santa Teresa de Jesus ou santa Teresa de Ávila que está ao centro da pintura, cujo lema era: ou padecer, ou morrer (BERBARA, 2010, p. 40)

regulamentos para a disciplina eclesiástica e foi mártir. Quanto aos atributos pessoais de Telesforo, exceto pelos atributos pontificais nada mais há que demonstre sua identificação, exceto a idade, a qual se pode inferir através da representação da barba do sumo pontífice.

Das duplas de papas que trajam vestes papais são respectivamente, lado da epístola e



Figura 96. Detalhe (cima para baixo, esquerda para direita): duplas de Papas: Gregório Magno, Dionísio, Telesforo e Jerônimo. Forro da nave. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. Foto: Elizabeth Kajiya.

lado do evangelho, Gregório Magno e Jerônimo, os dois últimos doutores da Igreja Latina a serem representados por Manuel do Sacramento.

Esse grupo de papas tem os olhos direcionados para o horizonte, com exceção de Gregório Magno, cujos olhos estão voltados para o livro que segura em suas mãos. Não é crível que o pintor ou mesmo a mesa encomendante da pintura representasse religiosos tão ilibados e

deixasse tais autoridades fora da representação, era frequente a representação nos cantos das pinturas de forro os evangelistas e/ou os doutores da Igreja. Quanto aos doutores são representados juntos ou separados, mas sempre os quatro, Gregório, Ambrósio, Agostinho e Jerônimo.

O papa está representado com um livro aberto na mão esquerda e a destra segura uma pena, cujo gesto interrompido pelo instante da pintura faz crer que fosse um momento memorável. Nas representações de Gregório Magno[51], ele aparece com os atributos papais e ainda um livro aberto, no qual demonstra escrever com uma pluma, tal como o papa representado por Manuel do Sacramento.

Do lado do evangelho o último representado foi são Jerônimo, com vestes pontificais, a mão esquerda segura a cruz enquanto a destra ostenta a pluma de doutor. Entretanto, causa certo estranhamento ter sido representado com a indumentária papal, uma vez que somente fora bispo. Porém o artista pode ter se utilizado dos trajes papais para compor sua obra, pois ao analisá-la é notória a organização da pintura de maneira simétrica, não cabendo, portanto, naquele espaço a presença de um bispo, os quais já haviam sido alocados acima do coro.

4.2.3 PINTURA - FORRO DO VESTÍBULO

Em pesquisa pregressa[52], a análise da pintura do forro do vestíbulo da sacristia da igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Mogi das Cruzes foi dispensada, embora seu valor artístico e histórico fossem reconhecíveis. A obra com programa pictórico relacionado às pinturas barrocas da primeira fase[53], não se enquadrava na temática que abrangia pinturas de gosto rococó (PEREIRA, 2012), que possuem cercaduras concheadas emoldurando a visão,

[51] É imprescindível salientar que não há confirmação absoluta da identidade dentre as duplas de papas e bispos, uma vez que não fora encontrado até o momento nenhum termo que especifique detalhes sobre a pintura que seria realizada por Manuel do Sacramento, ou ainda, alguma gravura ou fonte impressa que possa ter sido utilizada como referencial iconográfico direto ou indireto para o pintor.

[52] Pereira (2012).

[53] Embora não seja uma pintura de perspectiva, sua tipologia possui íntima relação com as pinturas anteriores a 1755, condicionadas por caixotões ou painéis (ÁVILA, 1980, p. 166), nas quais o espaço é completamente preenchido, a paleta de cores é mais forte e escura, ou seja, a pintura do vestíbulo é anterior à pintura de falsa arquitetura ou quadratura. No Brasil a quadratura passa a ser difundida a partir de 1755, cujas formas são dispostas para serem vistas de baixo para cima, tudo converge para um ponto de fuga, onde o desenho de falsa arquitetura cria prolongamentos ilusórios do espaço real (MELLO, 1998, p. 75). As pinturas do forro da nave e da capela-mor com cores mais suaves e alegres (azuis, vermelhos, amarelo/dourado) são difundidas no Brasil no início do séc. XIX, cujo fundo é preenchido por cor uniforme de tonalidade clara, a arquitetura cede espaço aos muros-parapeito contínuos que vão receber ao centro uma tarja com ornamentos em forma de rocalha. Muito embora a divisão estabelecida não seja determinante, cada região recebia as influências quanto a tipologia das pinturas de maneiras distintas e de acordo com o encomendante, ocasionando que em determinadas regiões houve maior prolongamento no uso de uma técnica em detrimento de outra.

cuja falsa arquitetura, quando há, é somente suporte para o quadro central, como o forro da nave e da capela-mor.

Logo, a tipologia das obras marcadamente distintas não permitiu a análise pregressa da pintura. Contudo, o presente estudo pôde ir além do que havia sido feito ao abranger todas as pinturas dos terceiros do Carmo de Mogi das Cruzes.

A pintura (Figura 97) encontra-se no forro do vestíbulo da sacristia da igreja e hipóteses aventavam que não teria sido pintada para o cômodo onde se localiza. Ao incorporar tal obra pictórica no estudo, fez-se necessário analisar minuciosamente cada um dos documentos que haviam sido vistos anteriormente, para com um novo olhar buscar e pesquisar algum dado que fosse elementar para essa empreitada.

Antes de esquadrinhar as questões que essa pintura suscita, são necessárias algumas informações a respeito do estado da obra, baseadas no que é perceptível e em relatório técnico[54]. O forro possui 6,78 m x 5,40 m, num total de 40 pranchas, dessas, oito pranchas possuem pintura total de um tom de cinza bastante espesso, outras 4 mais estreitas (mesma espessura das demais pranchas que possuem camada pictórica) possuem repintura parcial, sendo duas de cada lado.

O tabuado é plano, ao contrário dos demais forros abobadados e há maior dificuldade em expor o real estado das tábuas pelo verso, uma vez que o acesso ao forro é diferente dos demais, o que impossibilita tal conhecimento.

Outra dificuldade é averiguar se as extremidades do forro próxima às portas foram cortadas ou não, uma vez que sem projetos para restauro da pintura não se pode desmontar a cimalha que arremata o encontro entre as pranchas e a parede, logo não é possível precisar os consertos exatos que essas tábuas tiveram quando da queda da primitiva igreja em 1769.

Mesmo em extenso relatório técnico elaborado por restauradores não existem maiores detalhes, exceto algo que é perceptível a olho nu, que o estado de conservação da pintura é melhor do que as demais obras pictóricas da mesma igreja. É crível que essa condição lhe tenha sido, felizmente, imposta pela localização onde provavelmente sempre estivera, embora no mesmo local desde a construção da nova igreja, mas com nomenclaturas diferentes para o mesmo cômodo: consistório, sacristia ou atualmente o cômodo do vestíbulo da sacristia[55].

[54] Moraes (2005).

[55] A mudança de nome/função do cômodo ocorreu e ocorre em conformidade com as necessidades da Irmandade, que busca adequar os espaços a suas necessidades. Portanto, o cômodo que atualmente nomeiam por vestíbulo, há alguns anos era a sacristia como se comprovou durante as análises da pintura.



Figura 97. Lourenço da Costa de Macedo. Forro do vestíbulo da sacristia. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. Foto: Luciara Bruno Garcia.

Dos questionamentos existentes acerca da pintura, algumas lacunas puderam ser preenchidas com a ampliação na busca documental e um grande mapeamento da obra feito por profissional especializada, equipamentos técnicos e análises microquímicas. As questões buscadas eram então: primeiro, averiguar se a pintura fora executada para a igreja dos Terceiros. Pois ao olhar detidamente tal obra nota-se nas extremidades do forro sobra de tábua sem pintura, portanto poderia ser um rearranjo do tabuado para encaixá-lo no espaço disponível.

Segundo, não há relação estilística com as duas outras obras pictóricas existentes, ou ainda com a pintura da igreja conventual, por quê? As datações divergem? Terceiro e último, Salomão e Tirapeli (2005, p. 114) sugerem que as características e elementos constituintes da obra a aproximam muito das pinturas de sacristia coloniais, embora ela esteja ocupando o forro do vestíbulo, seria então obra de outro cômodo?

4.2.3.1 OS DOCUMENTOS

A análise do livro *Receitas e Despesas da Ordem Terceira do Carmo, 1768 a 1818*[56] foi infrutífera, embora tenha sido o livro que traz os dados a respeito da pintura do forro da nave e

[56] Campos (2004) informa que este Livro Receitas e Despesas (PROVÍNCIA, 5777) se estende até meados do ano de 1824, porém ao estudar o material se notou que várias páginas não existem mais, tanto no final do livro quanto no início e está sem capa. Logo é cabível que Campos tenha tido contato com os anos finais do livro, sobretudo porque o próximo livro é iniciado ao término do ano anterior, ou seja, o ano de 1824. Entretanto, adota-se a datação de 1818 como período final, por ser o que resta do documento, a fim de evitar afirmações equivocadas.

forro da capela-mor, respectivamente pintados entre 1801 e 1814/15, tal pintura (forro do vestíbulo) ou teria sido executada antes de 1768 ou após 1818, uma vez que o livro de receitas e despesas não possui nenhuma indicação da obra[57].

Logo, se a dita pintura não se encontrava ali, restava buscar em livros anteriores ou posteriores a ele. Anteriores não seria possível, pois o livro de Receitas e Despesas era o mais antigo e único da Ordem Terceira arquivado no Arquivo da Província Carmelitana[58]. Quanto aos livros mais recentes tal busca fora feita, mas não alcançou resultados, o que já era esperado, uma vez que a pintura se liga muito mais a pinturas setecentistas[59], nas quais o espaço é completamente preenchido, as cores são mais fortes e carregadas, entre inúmeros outros elementos formais que afastam essa pintura do estilo das pinturas oitocentistas, como é o caso do forro da capela-mor e da nave.

Restava, somente, buscar referências sobre a pintura em livros que não fossem Receitas e Despesas da Ordem Terceira do Carmo. Diante da diversidade dos documentos coligidos e analisados, um documento localizado pode responder às conjecturas sobre a obra e a circunscreveria no panorama da pintura colonial como uma das obras mais antigas, ainda existentes, da Capitania de São Paulo.

No Arquivo da Província Carmelitana de Santo Elias, há na cópia de um livro datilografado a informação que responderia à maior parte dos questionamentos feitos, como se pode constatar na página 12 do referido e precioso relatório intitulado: *A Ordem Terceira do Carmo e sua Igreja*[60], escrito por Frei Timotheo Van den Broeck, com base nos relatórios do Prior Francisco Pinheiro Franco, que em 1900 teve acesso a documentação dos Terceiros.

Transcrição do trecho:

> Nota: De 1769 data a tentativa de salvar o templo antigo da ordem Terceira. O mestre Pedreiro, Paulo Gomes reformou a Capela com novo reboque e retelha e levou só 15.000. O carpinteiro André da Costa concertou as janelas e a escada do Noviciado, como também as "sepulturas" e banqueta. Fez o serviço quasi de graça por 4$600. José Francisco dos Santos forneceu os pregos e José Alvares Viana fez a encarnação nova da imagem do Senhor para o altar por apenas dez patacas ou seja 5$200. Os negros para a factura do trabalho foram pagos com 8$400. Assim estava remediada a Capela, mas não resistiu não ser até o anno de 1776, em que ruiu o tecto da igreja. **O Consistório ficou salvo, e a pintura feita em mais ou menos 1750 por**

[57] A afirmação é segura, pois o citado livro fora lido e relido algumas vezes, esquadrinhando minuciosamente todos os lançamentos, sejam eles de receitas ou despesas. Não há nenhum lançamento que trate da recepção da obra vinda de outro lugar.
[58] Desconhece-se qualquer outro arquivo ou repositório que possua documentos da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Mogi das Cruzes, São Paulo.
[59] *Cf.* capítulo I.
[60] PROVÍNCIA. **8312 Livro A ordem terceira do Carmo e a sua igreja.** Seção: OTC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

> **Lourenço da Costa ficou preservada da ruína. Só mais tarde levou concerto a taboada** (PROVÍNCIA, 8312, p. 12, grifo nosso).

Diante do exposto, não resta dúvida de que a pintura indicada como sido realizada em meados de 1750 por Lourenço da Costa é a que se encontra hoje no forro do vestíbulo da sacristia. Embora se possa apontar o documento como lacônico, após encontrar o relatório do frei carmelita, diversos outros documentos e evidências foram localizados e corroboraram com a indicação de autoria desta obra pictórica ao pintor Lourenço da Costa.

A análise do *Livro Receitas e Despesas dos Terceiros, 1768 a 1818* (permite constatar que estava a igreja passando por profundas obras, aliás sendo totalmente reconstruída, momento esse em que os pintores Manuel do Sacramento e Antônio dos Santos são contratados para a fatura das pinturas nos forros recém instalados. Indo além, é sabido que o forro da capela-mor fora inclusive reaproveitado, pois foi pago ao pintor para que raspasse as tábuas antes mesmo da execução de seu trabalho[61], portanto é crível que tanto a nave quanto a capela-mor, assim como o consistório tivessem trabalhos de pintura, mas como se apurou no relatório, somente ficou salvo da ruína o do consistório.

Sendo assim, afirma-se que essa pintura sempre pertenceu aos terceiros Carmelitas de Mogi das Cruzes, contudo ou ela mudou de espaço ou o espaço mudou de nome, é provável que quando da elaboração e reconstrução da nova igreja tenham ampliado alguns cômodos e reduzido outros, mas não é possível precisar todas as alterações arquitetônicas ocorridas por falta de dados concretos. Somente averiguou tratar-se quase de uma "nova construção" em vista das despesas lançadas, no livro anteriormente mencionado.

Outro dado que corrobora para a identificação de Lourenço da Costa como pintor do forro do vestíbulo é sua circulação comprovada exercendo sua arte de pintura em Mogi das Cruzes no período indicado como da fatura da obra, ou seja, em meados do ano de 1750. Não foi possível, ainda, explorar a origem do pintor, o qual Frei Timotheo Van den Broeck aponta como natural de Santos e mestre do pintor Jesuíno do Monte Carmelo[62].

Para afiançar que Lourenço da Costa teria executado essa pintura foi fundamental saber se ele esteve em Mogi das Cruzes nos anos próximos à data apontada por Frei Timotheo como

[61] Como exposto no presente capítulo ao tratar da pintura do forro da capela-mor.
[62] Verificar verbete Lourenço da Costa de Macedo no capítulo V – Dicionário de pintores I.

datação da obra, sendo assim, a busca em outros documentos foi realizada para corroborar com a proposição[63].

Consta no *Livro Receitas e Despesas do Convento de Nossa Senhora do Carmo de Mogi das Cruzes, 1749 a 1762*[64], no ano de 1752, um lançamento ao pintor Lourenço da Costa na página 41 (verso), conforme a transcrição a seguir:

> *Pintura - G. Sete mil e duzentos na pintura em Carne de S. José ... ao pintor Lourenço da Costa -------7$200.*

Há ainda outros dois lançamentos (e uma cópia)[65] de documentos do Senado da Câmara de Mogi das Cruzes que comprovam que Lourenço da Costa esteve em Mogi das Cruzes no ano mencionado pelo Prior para a pintura do forro consistório dos Terceiros, são eles no *Livro Contas do Conselho da Vila, de 1749 a 1801*[66] na página 25v. em 1753 e na página 30 v. ano de 1754:

> *fls 25 v. – Recebido de foros (1753)*
> *Lourenço da Costa de sua chácara $320*
> *fls. 30 Recebido de Foros (1754)*
> *Lourenço da Costa, paga para André Lopes, de sua chácara $320*

Os lançamentos apontados bastariam para assegurar a circulação do pintor Lourenço da Costa tanto trabalhando para os carmelitas, ainda que o lançamento seja para uma carnação de imagem da igreja conventual e como foreiro do Senado da Câmara em Mogi das Cruzes entre os anos de 1750 a 1754.

No mesmo documento em que estão os lançamentos de Lourenço da Costa como foreiro, há um outro dado que fora registrado, por equívoco, no lançamento de despesas do *livro do Senado da Câmara da Villa* de Mogi das Cruzes, que legitimaria a presença e a ocupação do pintor na vila, conforme transcrição abaixo:

> *Alguns destes recibos por engano acham-se lançados neste livro. São interessantes os de fls. 147*

---

[63] Todos os documentos citados (a respeito de Lourenço da Costa) encontram-se no Arquivo da Província Carmelitana de Santo Elias e os que se referem às cópias de livros da Câmara Municipal foram localizados os originais no Arquivo Histórico Municipal "Historiador Isaac Grinberg" de Mogi das Cruzes.

[64] PROVÍNCIA. **5776 Livro Receitas e despesas:** convento, 1749 a 1762. Seção MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

[65] É desconhecida a razão para a existência desse livro no Arquivo Central dos Carmelitas, mas a presença dele e seu conteúdo são sobremaneira importantes para a explanação feita. No original da Câmara há assinaturas de Lourenço da Costa ou Lourenço da Costa de Macedo.

[66] MOGI DAS CRUZES (cidade). **Livro Contas do Conselho da Vila,** 1749 a 1801. Senado da Câmara. Armário: A01. Pasta: 19.

> *Recebi do Sr. Bento de Araújo, como procurador da Camara 11$200 da* ***pintura das varas do Senado*** *desta Camara e para sua clareza lhe passei este de minha letra e sinal. 5 de Maio de 1750 anos. (a) Lourenço da Costa de Macedo* (MOGI DAS CRUZES (cidade), Livro Contas do Conselho da Vila, p. 147, grifo nosso).

Diante do exposto, fica comprovado o trânsito do pintor em Mogi das Cruzes entre 1750 a 1754, após esse período não fora localizado na documentação da Câmara, posteriormente, a presença ou menção à Lourenço da Costa, o qual desaparece dos pagamentos de foreiros da Vila de Mogi das Cruzes. É admissível que tenha permanecido em Mogi das Cruzes somente enquanto realizava as grandes obras de pintura para os terceiros do Carmo e pouco tempo depois tenha regressado a Santos.

Quanto as dúvidas que o estado da pintura suscita nos pesquisadores, destaca-se a ideia aventada por outros estudiosos de que a obra não seja desse cômodo, por conta dos acréscimos nas tábuas, da qual se discorda. Ora, é sabido que algum tipo de dano a dita pintura sofreu quando o teto da igreja primitiva ruiu, talvez isso explique os "supostos" acréscimos no madeiramento e "recortes".

De dados técnicos sobre a pintura, somente se contava com o descritivo elaborado pela Júlio Moraes Conservação e Restauro (MORAES, 20--) quando de um projeto para a captação de recursos para restauro que não foi adiante. Entretanto, tais informações não eram conclusivas quanto ao "acréscimo" ou "redução" nas tábuas, para tanto outras análises deveriam ser empreendidas para a obra.

Uma análise minuciosa na obra precisava ser conduzida com obtenção de imagens com luzes especiais, análises microquímicas etc. A perita em imagens e análises científicas em obras de arte Elizabeth Alfredi de Mattos Kajiya, contratada para o mapeamento profundo da obra pictórica executou as seguintes técnicas: luz visível, reflectografia de infravermelho (IR), fluorescência visível com radiação de ultravioleta (UV) e espectroscopia[67]. Os dados obtidos após profundas análises da obra revelaram gratas surpresas como se pode constatar a partir de agora[68].

4.2.3.2 Análise Científica da Obra

[67] O levantamento fotográfico da obra pictórica fora realizado entre os meses de março a abril de 2015. Para consulta ao relatório integral elaborado por Elizabeth Alfredi de Mattos Kajiya da análise científica da pintura, ver Apêndice A, ao final do trabalho, páginas 367 a 394.

[68] Levantamento custeado com recursos da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP.

Cada técnica bem como os resultados alcançados em cada análise salientam a importância que tal levantamento teve, para afiançar para além dos documentos encontrados e já mencionados, que esta obra é, na antiga Capitania de São Paulo, um dos mais antigos exemplares existentes da pintura de caráter barroco.

A técnica de luz visível "reproduz a obra de forma fidedigna, quanto cor e forma, auxiliando nas análises da superfície da pintura. [...] como: composição, texturas, detalhes estilísticos, estado de conservação geral dos materiais e a paleta cromática" (KAJIYA, 2015, p. 3). Essa técnica é a forma mais convencional de análise de uma fotografia e por meio da ampliação de cada microimagem permite conhecer detalhes da obra que passam desapercebidos. Embora a ampliação dos elementos seja ampla, as sujidades existentes e a oxidação do verniz que recobre a pintura tornaram bem difíceis a visão de diversos detalhes, mesmo com a aproximação possibilitada pela referida técnica.

Os resultados alcançados com a utilização da técnica de luz visível (Figura 98) são: percepção dos detalhes dos medalhões existentes na obra pictórica que se revelaram um pouco mais claros, porém, a oxidação do verniz impede que os elementos constituintes dos medalhões sejam integralmente perceptíveis. Contudo, foi possível identificar melhor os frutos e flores presentes na representação. Assim como a cena da Virgem entregando o escapulário à são Simão.

Dos pigmentos empregados pelo artista, sua paleta de cores é predominantemente azul, vermelho, amarelo e marrom com gradação das mesmas cores e alguns tons ocres. A técnica empregada para a inserção da pintura foi a tempera, provavelmente tempera a cola, mas o relatório elaborado pela perita após o mapeamento não foi conclusivo quanto ao tipo da tempera. Há perdas da policromia da obra e diversas manchas provocadas pela oxidação do verniz.

A segunda técnica utilizada foi a reflectografia de infravermelho (IR) (Figuras 98 e 99), *"*uma técnica óptica não destrutiva na qual a imagem [...] observada resulta da conjunção dos fenômenos de reflexão, absorção e transmissão da camada superficial revelando peculiaridades escondidas" (KAJIYA, 2015, p. 9). Com a obtenção dessas imagens, a pintura executada em meados de 1750 por Lourenço da Costa se revelou em todos os seus contornos e pormenores, tornando-se ainda mais admirada e apreciada.

Foi possível determinar que o artista utilizou uma técnica bastante recorrente no período colonial (Figura 99), que é o *spolvero*, essa técnica consiste na transferência do desenho feito normalmente em papel para o suporte em que será executado, nesse caso o forro em madeira. "[...] o artista utilizou a técnica do *spolvero* para transpor o desenho no suporte. O desenho é

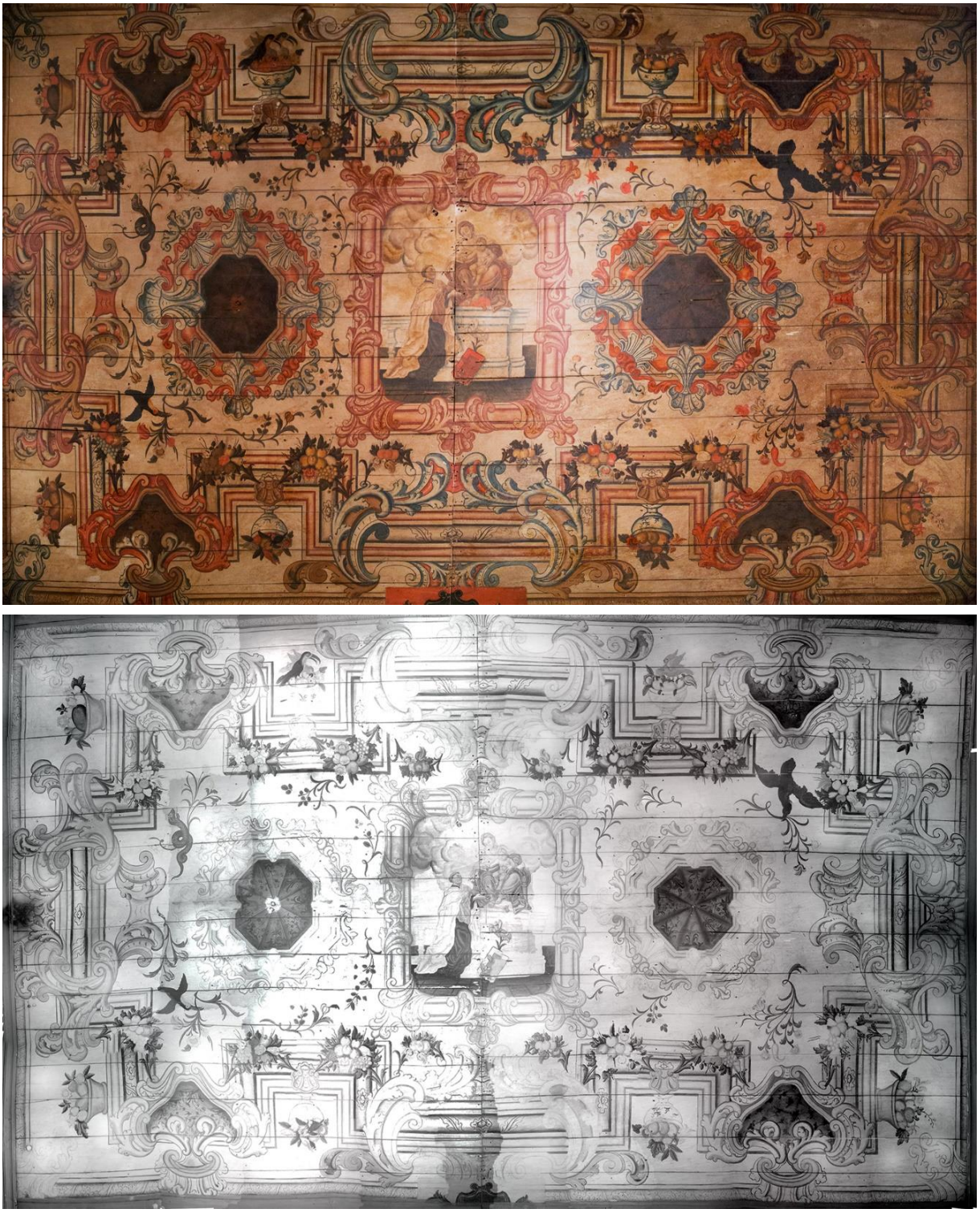
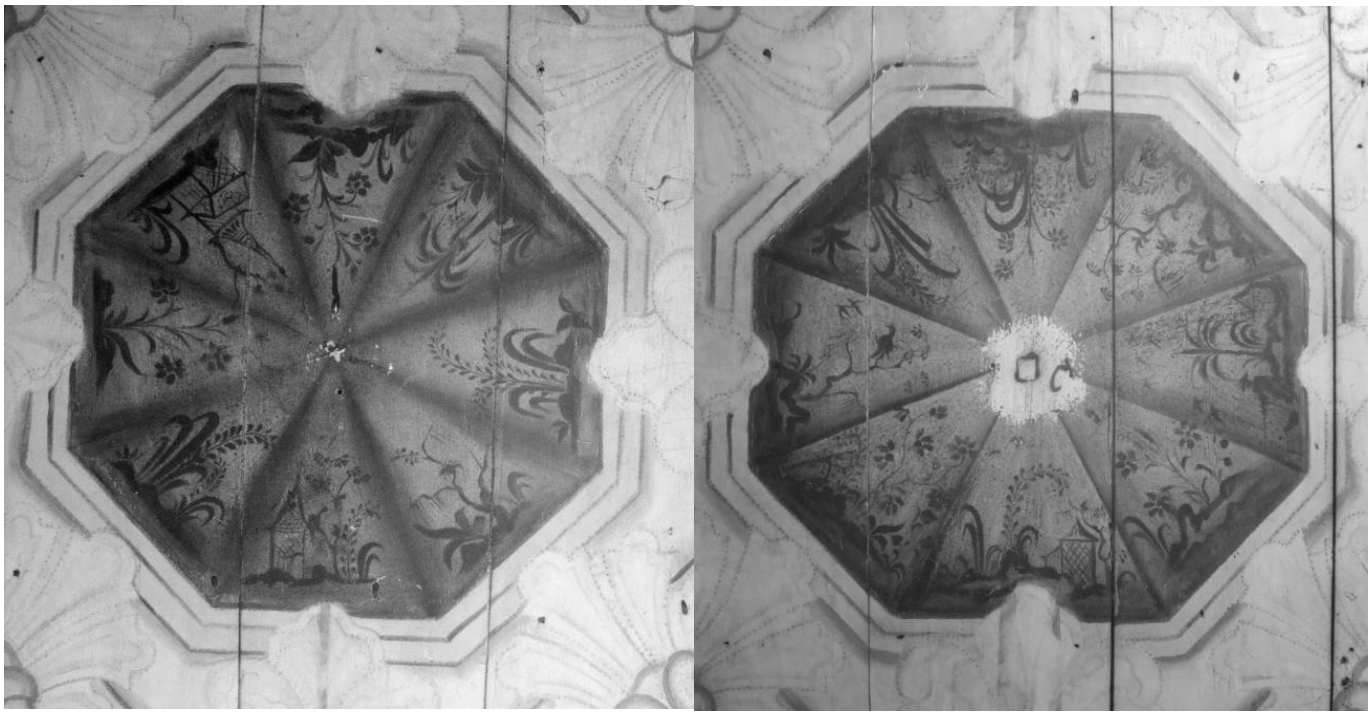


Figura 98. Detalhe: forro do vestíbulo com luz visível (superior) e reflectografia de infravermelho (inferior). Foto: Elizabeth. Kajiya.



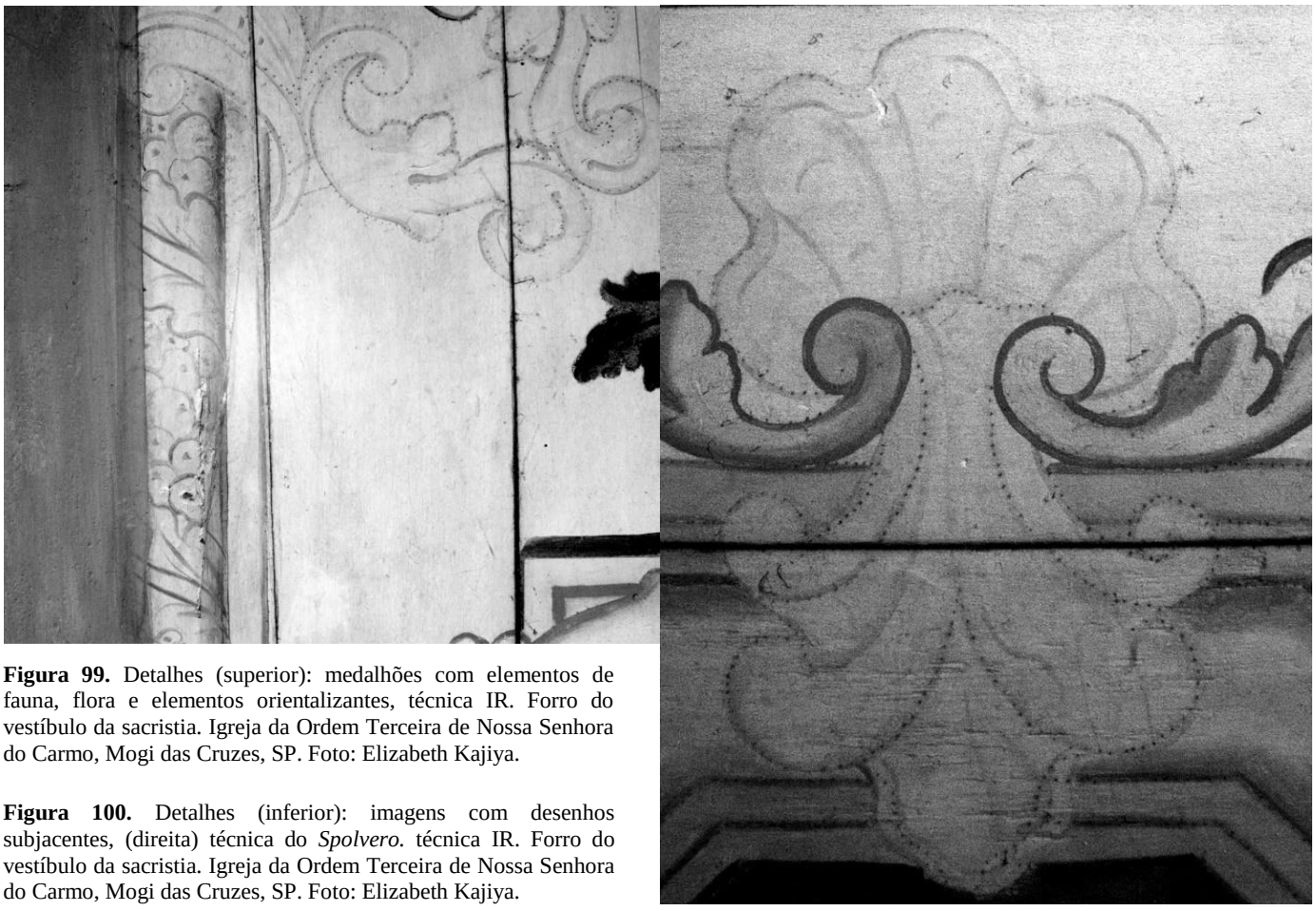


Figura 99. Detalhes (superior): medalhões com elementos de fauna, flora e elementos orientalizantes, técnica IR. Forro do vestíbulo da sacristia. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. Foto: Elizabeth Kajiya.

Figura 100. Detalhes (inferior): imagens com desenhos subjacentes, (direita) técnica do *Spolvero*. técnica IR. Forro do vestíbulo da sacristia. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. Foto: Elizabeth Kajiya.

passado para a parede com pulverização de carvão ou pigmento em pó, em um papel perfurado através de um chumaço de pano (boneca)" (KAJYIA, 2015, p. 10).

Graças às imagens em IR, é possível visualizar por toda extensão da composição os pontos subjacentes feitos para a transposição do desenho por meio do *spolvero*. Por meio das imagens de IR, também foi possível a identificação dos elementos internos constituintes dos medalhões e das porcelanas presentes na obra, que se assemelham a elementos orientalizantes, tal como as porcelanas dispostas nos caixotões do forro da igreja de Nossa Senhora das Neves em Olinda (PE).

O uso desse tipo de desenhos, elementos orientalizantes como pagodes, vegetação exótica, pássaros e ornamentos florais, também corrobora para nossa assertiva quanto a datação dessa pintura, pois tais desenhos eram mais frequentes nas obras setecentistas, enquanto as pinturas do oitocentos são mais leves e não caberia essa inserção.[69]

Ambos os medalhões, presentes no forro, possuem desenhos dessa tipologia e foram preenchidos de forma semelhante, porém não idênticas; agora os motivos são diferentes e totalmente identificáveis (Figura 100), assim como as porcelanas dispostas simetricamente em toda a moldura e os pássaros e flores que o artista distribuiu por toda extensão do forro.

Pelas imagens em infravermelho, é possível identificar, nas bordas da pintura onde as tábuas foram repintadas, a continuidade da pintura original (Figura 99 e 100), mesmo debaixo dessa camada espessa aplicada, os contornos do desenho subjacente são perceptíveis. Além da continuidade da obra próxima à área pintada foram localizados vestígios de traços subjacentes nas tábuas mais distantes.

O desenho que se revela nas pranchas mais afastadas apresenta flores com folhagens, porém em razão da espessura da tinta empregada nessas áreas é muito difícil conseguir visualizar por completo o desenho subjacente, em algumas áreas esse trabalho foi possível, mas não em todo o conjunto.

A técnica de fluorescência visível com radiação de ultravioleta (UV), possibilita investigar intervenções posteriores na obra primitiva.

> A Fluorescência Visível com Radiação de Ultravioleta (UV) (10nm-380nm) é uma técnica fotográfica em que é registrada a fluorescência gerada pela radiação UV que incide na pintura. Nas medidas UV realizadas utilizam-se

[69] O uso dos elementos orientalizantes em São Paulo corrobora com a datação na medida em que a pinturas do início do XIX não possuem tais elementos, cuja tipologia adotou o modelo de quadro recolocado ou simplesmente a visão central. Nesse sentido, o uso dos elementos orientalizantes na pintura do forro do vestíbulo da sacristia agrega valor à datação aventada. Mas, é sabido que o uso de chinoiserie se prolonga inclusive no rococó, especialmente na França, contudo a manutenção de estilos na colônia ocorre em datação diversa da metrópole segundo Álvaro Samuel Guimarães da Mota. **Gravuras de choniserie de Jean-Baptiste Pillement.** Dissertação (Mestrado em História da Arte). Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, v. 1, 1997, p.19-25.

> dois feixes de luz UV, de vapor de mercúrio de 125 W cada, e um filtro acoplado à lente em uma câmera digital num ambiente escuro.
> A técnica fotográfica sob a excitação de luz ultravioleta, fornece informações sobre as áreas retocada ou áreas recém-pintada, camadas de verniz e sobre a natureza de certos pigmentos empregado na pintura (KAJIYA, 2015, p. 19).

Com o uso das imagens de UV, foi possível confirmar algumas suspeitas, que essa pintura nunca havia sofrido nenhum tipo de restauro, se muito, intervenções feitas nas tábuas para poder ajustá-la, sustentá-la após a queda de grande parte da primitiva igreja, mas restauros não ocorreram conclusivamente.

A fluorescência conseguiu identificar que um dos vermelhos presentes na pintura tinha característica de vermelho de cádmium, nas colorações mais escuras foi identificado que há uma mistura de pigmento verde a base de ocre, que o torna um tom quase preto, causado pelo excesso de verniz aplicado na área onde os medalhões foram pintados, tornando-os escurecidos em demasia, impedindo ao olho humano a visão dos detalhes desses elementos.

Por toda a extensão do forro, não há retoques de policromia, ao contrário, as imagens tornaram mais nítida a perda de policromia em algumas áreas da pintura, tal qual a área acima da cabeça da Nossa Senhora, onde ocorreu o dano, ali o que se observa é efetivamente a madeira sem reintegração cromática, com perda do material pictórico, mesmo sem intervenção de restauro.

A última técnica aplicada foi a espectroscopia,

> O espectrómetro ALPHA diamante analisa as estruturas e componentes moleculares, são identificados através de suas bandas típicas de absorção de infravermelho. Espectroscopia FT-IR pode ser aplicado para a caracterização qualitativa dos materiais, bem como para a sua quantificação. Essas análises foram efetuadas em caráter demonstrativo para conhecer a potencialidade do equipamento e responder algumas questões. Foram recolhidas 06 micro-amostras). Se faz necessário mais análises *in loco* (KAJIYA, 2015, p. 25).

Dos materiais analisados, em laboratório, foi possível identificar que o verniz empregado na pintura é "uma resina alquídica, sintética, e comumente usada em pinturas à óleo" (KAJIYA, 2015, p. 25), o emprego desse verniz, bem como seu surgimento se deu após a II Guerra mundial.

Com a análise da amostra do pigmento marrom foi possível identificar que o pintor utilizou uma têmpera a cola. Há na pintura mais de um tom de vermelho, um deles possui características de vermelho de cádmium e um outro tom vermelho analisado, também, em laboratório permitiu reconhecer a presença do pigmento pau-brasil que foi largamente utilizado nas pinturas do período colonial.

Os resultados encontrados e apresentados não deixam dúvidas de que essa pintura tenha sido executada no período setecentista, uma vez que os pigmentos que a constituem, os elementos da composição com a presença de elementos orientalizantes, fauna, flora e a linguagem formal da pintura, foram elementos fortemente utilizados e difundidos pelos pintores nos forros em caixotão ou painéis das igrejas setecentistas.

A arte da pintura transformou-se com o caminhar dos anos, essa diferença é notória ao olhar as pinturas, na igreja dos terceiros, pinturas oitocentistas em linguagem estilística totalmente diversa da que se situa no forro do vestíbulo, revelando fases distintas da pintura colonial salvaguardadas no mesmo templo.

O pintor Lourenço da Costa apresenta no quadro central uma das visões mais recorrentes nas representações Carmelitas, Nossa Senhora entregando o escapulário a são Simão Stock. Da cena representada não permanece dúvida quanto ao motivo iconográfico, pois a imagem congrega em si todos os atributos reconhecíveis na hagiografia de Simão Stock e do momento em que o santo tem a visão.

São simão Stock é responsável por iniciar uma das maiores devoções da doutrina carmelita: o escapulário. A cena pintada ilustra a visão de Simão que, após inúmeras orações feitas pelo santo em busca de socorro Nossa Senhora, apareceu, entregando-lhe o escapulário e dando também a salvação a todos aqueles que o utilizassem.

Na representação do quadro Nossa Senhora do Carmo aparece sentada no trono sobre um balcão duplo em pedra, ao colo segura o menino Jesus, trajando o hábito dos Carmelitas que cai por sobre suas pernas numa movimentação suave, formando um grande volume de panejamento próximo a seus pés apoiados sobre uma almofada vermelha. A mão esquerda de Nossa Senhora segura delicadamente o gorducho menino Jesus, enquanto a destra entrega o escapulário a são Simão Stock. Acima de sua cabeça somente nuvens aparecem na cena.

São Simão Stock por sua vez aparece como se estivesse em pé diante de Nossa Senhora, porém há uma intenção de movimento provocado pela inclinação do santo em direção à Virgem no momento em que recebe da mão dela o escapulário do Carmelo. Seus olhos admiram o amor diante de si, a Virgem com o Menino Jesus no colo, suas mãos se elevam na direção do sagrado manto que lhe é depositado em socorro às aflições dos carmelitas.

Próximo a são Simão, na parte inferior da cena junto ao balcão há um livro vermelho e um ramo de lírios, ambos os objetos são frequentemente representados nas artes visuais como atributos de Simão Stock. O livro representa a Organização da Regra dos Carmelitas no século XIII e as flores são lírios, embora não estejam relacionadas como atributo pessoal de são Simão Stock, podem ser associadas como símbolo de pureza, por ter ele consagrado sua virgindade,

ainda adolescente, a Nossa Senhora (HONOR, 2009, p. 53)[70], e assim ambos aparecem agrupados, o livro e o ramo de flores, em tamanho bastante ampliado em relação aos demais elementos que compõem a cena.

Na imagem o piso representado parece um assoalho de madeira, talvez fazendo alusão à cena da visão na cela de são Simão Stock, entretanto a presença do balcão e da balaustrada remetem ao espaço exterior. Por trás de Simão Stock o pintor representou uma balaustrada que é interrompida pela moldura do quadro central, tal qual uma cercadura entalhada na madeira, em que nascem folhas de acanto enroladas finalizando em pequenas volutas, criando um jogo de volumes para dentro e para fora por toda a volta do quadro central.

Na área inferior e superior da cercadura da visão central, o artista inseriu uma tímida rocalha, já um prenúncio das mudanças pelas quais a pintura passaria pouco tempo depois, com o gosto pelo rococó. Na extensão do tabuado foram inseridos diversos elementos fitomórficos e animais como tucanos, papagaios, cobra e outros pássaros. Há também muitos frutos como a maçã, uva, caju etc., elementos muitos comuns nas representações com elementos orientalizantes.

Além do quadro central, o artista estabeleceu uma simetria para compor o restante do forro, portanto os mesmos elementos foram reproduzidos em ambos os lados, exceto os animais, que não foram repetidos, há somente um exemplar de cada posicionados simetricamente, somente pela parte inferior lateral direita, onde não há a repetição de um animal, tal qual o lado esquerdo.

Lourenço da Costa pinta uma faixa que remete a uma grande moldura em tons marrons na parte mais externa da obra, toda desenhada, nos cantos insere uma espécie de folhagem que se enrola nessa moldura. No interior ele estabelece uma espécie de cartela geométrica ou moldura que percorre todo o espaço interior, formando com essa moldura de tonalidade azul (camada mais interna) e vermelha (os filetes externos e menores que circundam o filete mais espesso azul) uma espécie de degrau. No momento em que essa moldura sobe, na área central[71], ela é ornada com enrolamentos que saem da base e findam na camada superior, nos enrolamentos em "C", com volutas nas pontas, surgem outros entrelaçamentos que se desenvolvem por cima da moldura retilínea.

[70] HONOR, André Cabral. Alegorias no Carmo da Paraíba. In: **O verbo mais que perfeito:** uma análise alegórica da cultura histórica carmelita na Paraíba Colonial. Dissertação (Mestrado em História). PPGH/CCHLA, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009.
[71] O mesmo ocorre na horizontal e vertical.

Em nível inferior criado ao lado, o artista posiciona vasos (Figura 101) com naturezas mortas, recheado de frutas, e aí percebemos uma dificuldade técnica do pintor, em inserir um elemento curvo com profundidade na moldura retilínea que circunda o forro, essa dificuldade é notória nos quatro vasos existentes nos "degraus" onde foram posicionados. A diferença entre os vasos está no tipo das frutas dispostos e nas pequenas e delicadas flores pintadas junto das frutas.

Quando a moldura avança para a transversal, ela quase desaparece, por trás de uma grande cartela, com motivos orientalizantes no interior, o artista então cria um jogo, pois essa cartela não dialoga com seu par que está em frente nem ao lado, os motivos dela são inseridos na cartela situada em sua diagonal, e como os elementos estão muito escurecidos, foi a utilização da imagem infravermelho que permitiu perceber essa peculiaridade.

Sendo assim, dois foram preenchidos com uma espécie de rendilhado, em que todos os elementos disformes, interligados por um fio, no par diametralmente oposto, os motivos são orientalizantes, com a presença de ramículos, folhagens e pássaros voando tal qual ocorrera nos grandes medalhões octogonais internos.

Esse medalhão tem uma formação triangular que avança para dentro da moldura com uma coloração marrom, em sua volta se desenvolvem enrolamentos terminados em volutas em formato de "C", na área superior se desdobram formando espaços côncavos, ainda em forma de "C" que se estende para além da moldura maior e perdendo-se por debaixo da espessa camada de tinta.

Na parte inferior do triângulo as folhagens se desenvolvem no sentido inverso e do centro das volutas nascem festões carregados de frutas que se entrelaçam por toda a extensão

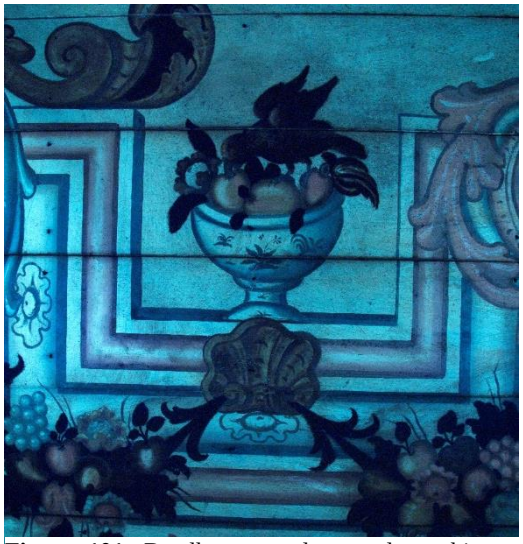


Figura 101. Detalhe: vaso de porcelana chinesa. Técnica UV. Forro do vestíbulo da sacristia. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. Foto: Elizabeth Kajiya.



Figura 102. Detalhe: vaso de porcelana chinesa. Técnica luz visível. Forro do vestíbulo da sacristia. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. Foto: Elizabeth Kajiya.

do tabuado, interligando os medalhões triangulares aos ornamentos centrais. Dessa forma, Lourenço da Costa conseguiu inserir diversos motivos e relacionar todos eles, formando uma moldura dentro da outra sucessivamente até alcançar o momento mais importante de sua obra, direcionando o olhar do observador à visão celeste da Virgem em uma das cenas mais significativas para o Carmelo.

Na formação côncava da moldura horizontal, o pintor inseriu vasos de porcelana mais bojudos que os da vertical e os preencheu com diversas frutas e alguns pássaros bicando os alimentos. Com exceção do vaso inferior no quadrante direito, não há nenhuma representação além de frutas e flores. A dificuldade perspéctica enfrentada pelo artista nos vasos que estão na vertical, conforme descrito, foram atenuadas pela mudança no desenho do vaso e sua base mais retilínea. Embora seja sutil, com imagens dos pormenores da obra se pode notar essa inabilidade na inserção do círculo no plano em perspectiva (Fig. 101 e 102).

O barroco tinha horror aos espaços vazios, sendo assim, ao pintor caberia preencher todo o espaço do forro, para tanto Lourenço da Costa insere medalhões ao lado do quadro central, esses medalhões octógonos têm a mesma tonalidade das cartelas triangulares que circundam o forro. No interior deles, o pintor utiliza motivos orientalizantes, com pequenas diferenças entre ambos, ele secciona cada uma das partes do octógono e nas oito fatias insere um motivo, como pássaros com folhagens na boca e pagodes. Os medalhões são ricamente ornados com uma formação retilínea que é preenchida com rocalhas que findam em volutas e terminam em elementos fitomórficos ou enrolamentos.

O artista inseriu ramos de diferentes flores nos espaços vazios entre os ornamentados medalhões octogonais, a visão central e a moldura falseada do forro. Do lado direito o ramo superior é carregado por uma ave e o inferior que é mais cheio está solto. Do lado esquerdo o ramo inferior é carregado por uma ave, enquanto o superior é envolto numa cobra. Há mais alguns pequenos e delicados ramos de flores que foram posicionados ao redor destes medalhões, porém estão soltos.

Diante dos elementos empregados pelo pintor, nota-se ser ele um homem bastante erudito por empregar elementos simbólicos e ainda outros não tão usuais na antiga Capitania de São Paulo, como os elementos orientalizantes.

Na análise da pintura do forro do vestíbulo da sacristia, cabe por fim, explanar que há uma repintura que destoa do restante do forro, um espaço retangular fora pintado de vermelho, onde fora inserido uma espécie de medalhão preto pintado no centro do retângulo vermelho (Figura 103). Essa intervenção na pintura ocorreu quando o cômodo era utilizado como sacristia e o espaço pintado/repintado era o local onde ficava um retábulo.

O retábulo que compunha a pintura foi localizado na reserva técnica do Museu das Igrejas do Carmo, onde está salvaguardado (Figura 104), o qual se encaixa perfeitamente abaixo do forro, na área pintada em vermelho. A peça é pintada em vermelho (já foi restaurada e teve suas cores reintegradas) com falseamento de grade em preto, possivelmente o "medalhão pintado no forro" era uma espécie de coroamento do retábulo que possui fatura bastante singela[72].



Figura 103. Detalhe (superior): repintura no forro. Forro do vestíbulo da sacristia. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. Foto: Elizabeth Kajiya.



Figura 104. Detalhe (direita): retábulo de sacristia Museu das Igrejas do Carmo, Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. Foto: autora.

[72] A comparação do tamanho da peça em relação a área pintada e as cores empregadas em ambos (pintura e retábulo) são idênticos, embora não se possa precisar a data em que essa intervenção ocorreu, fica comprovado o motivo pela qual foi feita.

1	Cruz dourada p.ª a entrada do Corredor p.ª	3$000
1	D.ª prateada p.ª	2$400
4	Caixas pintadas com Armas Reaes p.ª	5$000
6	Frocados a 480	2$880
		13$280

Recebi do S.r Cap.am Antonio J.e de Brito Procurador da Camara desta Cidade a quantia abaixo de treze mil duzentos e oitenta reis proc.e das duas Cruzes douradas e Prateada p.ª entrada do Corredor na Sé, e dous e quatro Caixas, e seis Frocados q. puz à disposição passei o presente p.ª mi Ella letra, e sig.m Sé 16 de Maio de 1823.

Manuel L.o Sacramento

CAPÍTULO V

INVENTÁRIO DOS ARTISTAS

Muitos foram os artistas e artífices que trabalharam na antiga Capitania de São Paulo para erigir as igrejas coloniais que até os dias atuais subsistem, incrustadas em meio aos arranha-céus na cidade de São Paulo ou em paisagens mais horizontais como as de Itu e Mogi das Cruzes.

Com o caminhar dos anos e dos séculos, a maioria dos artistas coloniais foram gradativamente apagados da memória e consequentemente da história. Dentre os pintores dois nomes ficaram gravados indelevelmente, o de Jesuíno do Monte Carmelo e o de José Patrício da Silva Manso, por meio das pesquisas desenvolvidas por Mário de Andrade para o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em meados da década de 30.

O advento de novas pesquisas e até mesmo na publicação de Andrade (1945) a respeito do Padre Jesuíno do Monte Carmelo trouxeram os nomes de outros pintores que – ainda que de modo superficial –fizeram parte do cenário colonial, ou seja, contemporâneos à José Patrício e Jesuíno e também extemporâneos a eles. Tais nomes foram mensurados, mas pouco estudados.

Atribuir aos artistas consagrados obras das quais não se tem comprovação documental não é fato isolado em São Paulo, ao contrário é algo comum na história das artes, como se pode observar nas pesquisas de Maria Helena Ochi Flexor (2015, p. 162)[1], ao indicar que Manoel Querino e Carlos Ott, assim como os historiadores da arte posteriores a eles

> [...] buscaram incessantemente a autoria de obras de escultura, de pintura ou arquitetura. Na falta de indicadores, como documentação específica, passaram, como se disse, a repetir suas informações. E ainda, como eles, basearam-se em observações visuais, e tentaram identificar semelhanças nas formas, na temática, nas cores, nos materiais, etc., e foram atribuindo as obras àqueles artistas cujos nomes foram mais divulgados.

[1] FLEXOR. Maria Helena Ochi. Estudo da escultura setecentista baiana: questões de autoria. In: TIRAPELI, Percival (Org.). **Patrimônio Sacro na América Latina.** São Paulo: Arte Integrada; UNESP, Instituto de Artes; FAU-USP; Faculdade de São Bento de São Paulo, 2015.

A atribuição de autoria baseada na obra por si pode levar a equívocos, pois por vezes as obras sofreram diversas interferências posteriores, até mesmo o material empregado como o verniz prejudicam a análise e comparação estilística entre uma obra e outra, anulando o juízo oriundo da avaliação. Como exemplo a pintura do forro da nave da igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo que não se prestava a comparações com outras obras do pintor Jesuíno do Monte Carmelo, cujas intervenções transformaram substancialmente a obra, omitindo por décadas a verdadeira Nossa Senhora pintada pelo artista que fora redescoberta em recente restauro.

Para conhecer os nomes dos pintores atuantes na antiga Capitania, especialmente nas cidades de São Paulo, Itu e Mogi das Cruzes é necessário recorrer à uma série de estudos, textos e trabalhos isolados. Na tentativa de tornar esse trabalho menos enfadonho e moroso, foram catalogados e reunidos, no presente capítulo, os pintores mencionados nas publicações disponíveis, sobretudo os nomes coligidos nas fontes primárias[2] dos diversos arquivos consultados.

No arrolamento dos pintores, há uma série de profissionais atuantes no campo artístico pictórico, que não estão vinculados às obras pictóricas objeto deste trabalho (as pinturas dos forros das igrejas), no entanto seus nomes foram incluídos no dicionário, por terem sido os artistas que circularam nas cidades de São Paulo, Itu e Mogi das Cruzes, com trabalhos de diferentes escalas, assim como também foi diverso o status alcançado ao longo de suas trajetórias profissionais, segundo Flexor (2015, p.169) os pintores,

> [...] tanto pintavam e douravam imagens, quanto as talhas, molduras de painéis, retábulos, emblemas, urnas, grades, interior de arcas, preparavam andores para procissões, figuras, pendões, tochas, restauravam pinturas, douravam ou prateavam castiçais, cimalhas, sanefas, jarrinhas [...]

Logo, a pintura nos forros das igrejas era apenas um dos muitos campos que os pintores poderiam explorar, havia muito mais peças e talhas para dourar do que forros, a atividade variava de acordo com a encomenda. Ainda que nem todos os pintores incluídos no rol, a seguir, trabalharam nas pinturas dos forros das igrejas coloniais, a falta de um rol dos pintores atuantes na antiga Capitania de São Paulo justifica a entrada de todo e qualquer nome de pintor aos quais foi possível catalogar, nem sempre com informações vastas, mas como um contributo para pesquisas do porvir.

[2] Os nomes dos artistas do período colonial podem ser pesquisados em Livros de Irmandades religiosas, Livros de Despesas da Câmara, Censos a partir de 1765, processos judiciais, inventários, contratos de obras, registros de cartórios, entre outros.

O inventário dos artistas foi dividido em duas partes, um dicionário com os nomes dos pintores em atividade de 1750 até 1850 e o segundo com os pintores atuantes a partir de 1851. Foram levantados para o primeiro período 56 nomes de pintores e para o segundo período 50 nomes (entre pintores e oficinas de pintura), totalizando 106 pintores listados no inventário dos artistas.

O número de pintores atuantes, em ambos os períodos, era muito maior do que se conseguiu apurar, pois muitos deles não arrematavam obras, trabalhavam como oficiais, aprendizes e até mesmo serventes, nessa situação é mais difícil levantar o nome ou a trajetória profissional. Em casos como Silvestre do Sacramento, por exemplo, têm-se uma boa ideia de como e com quem aprendeu o ofício da pintura, mas não há nenhum documento ou despesa de pagamento que o coloque na condição de mestre de pintura e não se localizou nenhuma obra arrematada por ele. Foi possível acompanhar parte de sua vida por causa do trabalho do pai, mestre pintor, mas no caso de outros aprendizes, não há o registro, com exceção, muitas vezes do primeiro nome.

Há ciência de que há mais nomes do que se conseguiu identificar, o ciclo da pintura e a circulação dos pintores é mais dinâmica e ativa do que se poderia inferir, a partir da relação que será apresentada a seguir, é possível vislumbrar uma pequena parcela do que foi o trânsito dos pintores ativos na antiga Capitania de São Paulo.

Para alguns dos pintores catalogados, não foi possível identificar nenhuma obra que tenham realizado, mas foram arrolados no dicionário de pintores em virtude de serem indicados nos censos dos habitantes da cidade de São Paulo com a ocupação de pintor, sendo assim, na tentativa de alcançar o mais próximo possível a realidade do cenário dinâmico de trânsito dos pintores no período colonial, foi registrado todo e qualquer nome de artista ou artífice que tenha se declarado pintor, ou realizado obras de pintura nas irmandades religiosas estudadas ou nos arquivos consultados.

Os nomes foram dispostos em ordem alfabética, a partir do primeiro nome, consta também o período de atividades, a biografia e os trabalhos realizados pelo artista ou pelos quais recebeu[3]. De alguns pintores, coligiu-se pouco mais que o nome encontrado em algum

[3] As obras podiam ser arrematadas por empreitadas por um determinado artista, este poderia executá-la integralmente ou não, mas era seu nome que figurava na lista de pagamentos. No período colonial a produção de grande parte das obras que se vê nos dias atuais é fruto de trabalho coletivo, tal como na pintura, cujo artista que melhor dominasse determinada técnica a executaria, ou seja, um artista desenhava melhor a anatomia humana portanto desenharia os corpos, mas não tinha domínio das feições do rosto, enquanto o outro dominava tais traços, então as habilidades de cada indivíduo eram empregadas para criar a melhor composição, contudo o nome registrado nos Livros de Receitas e Despesas das Irmandades era usualmente o do mestre pintor, não de seus ajudantes ou discípulos (PEREIRA, 2012, p. 173).

lançamento de despesa, ao passo que para outros artistas que eram pouco conhecidos ou "desconhecidos", tal como Manuel do Sacramento, foi possível cruzar dados, trabalhos, trajetória pessoal e esboçar a trajetória profissional.

Ao tratar o item período de atividade não se deve compreender nascimento e morte do referido pintor, tão somente procurou-se abranger o período que foi detectado para o desenvolvimento de suas atividades profissionais ou quando o nome apareceu nos censos populacionais, ou seja, quando é localizado a partir dos documentos consultados.

4.1 DICIONÁRIO DE PINTORES[4] - I

Alexandre da Costa – Período de Atividade: Em São Paulo entre 1821 a 1836.

Biografia: No ano de 1836 é pela primeira e única vez listado no rol dos habitantes da cidade de São Paulo, aos 62 anos declarou-se natural de Itu e morador na rua do Tamanduateí juntamente com sua esposa Angela Maria de 32 anos. As únicas referências a ele como pintor são as que constam nos censos populacionais de São Paulo (SÃO PAULO (estado), Companhia...,1836, Rolo 45) e trabalhando para o Senado da Câmara de São Paulo.

Obras: No Senado da Câmara (1821) pinturas das cabeças para as cavalhadas nas festas reais (SÃO PAULO (cidade), Livro 16, p. 118).



Antonio da Costa - Período de Atividade: Em Mogi das Cruzes no ano de 1816.

Biografia.

Obras: Na igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Mogi das Cruzes (1816) pintura de três estampas para o trono de santa Teresa (PROVÍNCIA, 5777, p. 155).

[4] A utilização do termo "Pintores" engloba uma série de outros artistas/artífices vinculados à arte da pintura, como os estofadores, encarnadores, douradores e etc., não se aplicará a distinção de ofício entre os artistas do campo da pintura, pois mesmo os Mestres-pintores mais conhecidos na antiga Capitania de São Paulo além das obras pictóricas de grande extensão nos forros das igrejas eram também contratados para trabalhos menores como a douração de tochas para as festividades religiosas, como se poderá perceber ao longo do rol elaborado.

Antônio da Silva Pontes - Período de Atividade: Em Mogi das Cruzes entre 1791 a 1825.

Biografia: Dourador, estofador e pintor. Consta na relação dos indíos residentes de Mogi das Cruzes do ano de 1825, na qual o mestre dourador declarou-se viúvo, com 64 anos de idade, informou viver do ofício de dourador e residir em companhia de sua filha Rosa que tinha 13 anos e era solteira (ACMSP, Relação dos índios..., 1825)[5]. Realizou pinturas e/ou douraçõe para o Senado da Câmara de Mogi das Cruzes (1791), porém sem especificação do trabalho realizado. Antônio da Silva Pontes fez a douração dos alatres laterais e de toda a capela-mor para a igreja dos terceiros do Carmo de Mogi das Cruzes, não há como negá-lo na condição também de pintor, uma vez que os pagamentos a ele incluíam "douramento e pintura" dos alatres. Pode ter realizado trabalhos de pintura em parceira com o pintor Antônio dos Santos (pintor do forro da mesma capela), uma vez que seus trabalhos foram contemporâneos, mas não há como precisar que tal relação de trabalho tenha ocorrido, tampouco que ele tenha sido o pintor responsável pelo branqueamento do retábulo-mor, tribunas etc., cujo nome não fora especificado no lançamento da despesa (PROVÍNCIA, 5777, p. 139-159)[6].

Obras: Para o Senado da Câmara de Mogi das Cruzes (1791) trabalhos sem indicação do que foi feito (MOGI DAS CRUZES (cidade), Livro Contas do Conselho... pasta 19, p. 225v.). Na igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Mogi das Cruzes (1795) douração dos altares da nave, (1813) encarne da imagem do Senhor Crucificado da sacristia e (1814/18) douração e pintura da capela-mor (PROVÍNCIA, 5777 p. 124, 149 v., 154-159 v.).

Antonio dos Santos - Período de Atividade: Em Mogi das Cruzes entre 1811 a 1815.

Biografia: Trabalhou na ornamentação da igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Mogi das Cruzes, além da despesa lançada ao pintor, é possível averiguar que a irmandade vendeu tintas ao referido artista no ano de 1818 (PROVÍNCIA, 5777, p. 161v.), certamente tintas que sobraram da pintura que realizou no forro da capela-mor. No ano de 1828

[5] Segundo Rosada (2016, p. 418) Antônio da Silva Pontes foi listado no censo populacional de Mogi das Cruzes no ano de 1803, casado com Anna e pai dos filhos Benedito, Anna, Francisca e Lúcia, vivendo do ofício de imaginário, entretanto fora registrado ser ele "branco", algo que não condiz com a listagem dos índios residentes em Mogi das Cruzes, pois sendo ele um índio não poderia ser declarado branco, exceto por um equívoco no lançamento de seu registro em tal documento.

[6] Há diversos lançamentos de pintura que apontam para dois artistas Antônio da Silva Pontes ou Antônio dos Santos, por serem despesas nas quais não consta o nome do pintor que as recebeu, como exemplo a raspagem das tábuas do antigo forro da capela-mor, na preparação do retábulo (1806) e das tribunas (1810) para receber posterior camada de pintura e douração. O nome de Antônio dos Santos é mencionado pela primeira vez no ano de 1811 fazendo o encarne de Santo Elias, enquanto Antônio da Silva Pontes só foi mencionado no ano de 1813, mas a partir dos lançamentos sobre douramentos que estava trabalhando para a irmandade desde 1795, portanto ambos os artistas se encaixam nos trabalhos sem denominação, porém essa lacuna só pode ser preenchida mediante os recibos de pagamentos que não foram encontrados ou quiçá não existem mais.

há nas receitas um lançamento da profissão de Antonio dos Santos o qual paga uma expressiva soma para sua admissão à Ordem, entretanto no verso da receita há a subtração do valor e o esclarecimento de que Antonio dos Santos professou na hora da morte na vila de Jacareí e há menção explícita de seu falecimento[7] (PROVÍNCIA, 20.575, p. 11-11 v.).

Obras: Na igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Mogi das Cruzes (1811) encarne de Santo Elias e (1814) pintura do forro da capela-mor (PROVÍNCIA, p. 146; 154).

Antônio dos Santos Viana – **Período de atividades**: Em São Paulo no ano de 1763.

Biografia: Embora seu nome não conste nos censos da cidade de São Paulo foi localizado seu nome na documentação da igreja dos terceiros carmelitas, uma única vez.

Obras: Na igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo (1763) douração e pintura de quatro altares, cinco tribunas e aparelho do altar do Sr. da Coluna[8] (VOTC, Livro 15, p. 24 v.).

Antônio Ferreira - **Período de atividades**: Em São Paulo no ano de 1818.

Biografia: O nome de Antônio Ferreira encontra-se somente nos censos da cidade de São Paulo do ano de 1818, no qual o declarante informou ser natural de Cuiabá, solteiro, pardo, com 30 anos de idade e vivendo do ofício de pintor (SÃO PAULO (estado), 036_008, p. 5).

Obras.

Antônio José Pires – Período de atividades: Em São Paulo entre 1813 a 1814.

Biografia: O referido pintor não aparece nos censos da cidade de São Paulo, a única referência ao seu nome ocorre nos lançamentos de despesas do Senado da Câmara de São Paulo.

Obras: Para o Senado da Câmara (1813 a 1814) pintura e douramento de tochas (SÃO PAULO (cidade), Livro 11, p. 45; 121; 123; 161; 229).

[7] Entretanto não há nenhuma referência de que o falecido e professo Antônio dos Santos do ano de 1828 seja o pintor Antônio dos Santos que fez a pintura do forro da capela-mor dos irmãos no ano de 1815, muito embora quando há coincidências quanto a nomes os irmãos terceiros em geral são cuidadosos em fazer observações quanto ao ofício ou outra distinção, algo que não ocorreu nesse caso, sendo assim, acredita-se que ambos sejam a mesma pessoa.

[8] O qual foi dourado e pintado por João Pereira da Silva (VOTC, Livro 15, p. 17), entretanto o pagamento da pintura e douração foi antecipado.

Apolinário José Teixeira – Período de atividades: Em São Paulo entre 1829 a 1848.

Biografia: Pintor e Cabo de esquadra. Natural da cidade de São Paulo, morador do bairro de Nossa Senhora da Conceição (Guarulhos) no ano de 1829, com 16 anos de idade, branco e, ainda, solteiro. No ano de 1836 o pintor continua solteiro, mas residia com ele uma agregada e a filha dela (SÃO PAULO (estado), Companhia...,Rolo 45). No mesmo período em que trabalhava em pinturas e douraçõe para as irmandades religiosas (1843), fazia também pintura em obras civis, tal como nas casas de propriedade da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo (ACMSP, Receitas e Despesas 1843-1844, Caixa 13). Tais trabalhos não lhe permitiram acumular o qualitativo de mestre-pintor, mas garantiram sua vida financeira.

Obras: Na igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo (1844) douração e pintura de jarras, encarne de imagens (ACMSP, recibo n. 33, Caixa 19), pintura no depósito dos ossos, (1847) pintura nos cinco altares da nave, nos batentes das tribunas e em duas portas da igreja (ACMSP, recibos ns. 47 e 63, Caixa 20), (1848) consta no rol dos gastos com o frontispício, mas sem especificação do trabalho (ACMSP, relação de gastos, Caixa 13,).

Bento José Barboza – Período de atividades: Em São Paulo entre 1802 a 1810.

Biografia: Nos censos populacionais da cidade de São Paulo consta Domingos Leite, o qual declarou-se viúvo e negro, aos 40 anos de idade vivendo da assistência de seu filho que era pintor, dentre os cinco filhos estava Bento com 25 anos de idade, essa foi a primeira menção localizada sobre o pintor Bento, que ainda não havia sido listado com sobrenomes (SÃO PAULO (estado), 033_017, 1802, p. 60), contudo poucos anos depois já é possível localizar Bento utilizando o sobrenome, porém com a idade declarada menor do que três anos antes, o pintor declarou-se com 22 anos viúvo, pardo, morando com o pai e os irmãos (SÃO PAULO (estado), 033_017, 1805, p. 20).

Obras: Para o Senado da Câmara de São Paulo, executou pinturas e douramento para as festividades religiosas, (1809) pintura da manta do cavalo, (1810) pintura de tochas e a pintura e douração dos cascos do cavalo do santo (SÃO PAULO (cidade) Livro 08, p. 144; 236; 256; 258). Na igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo (1789) preparação das jarras do andor das Chagas (VOTSF, Livro de Receitas e Despesas 1782 a 1853, p. 28).

Boaventura dos Santos – Período de atividade: Em São Paulo entre 1767 a 1794, em Guarulhos e São Luiz do Paraitinga entre 1779 a 1792.

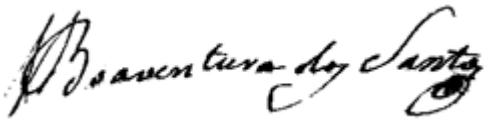
Biografia: Pintor, cabo de esquadra, entalhador e imaginário. O pintor era o 13º cabo de esquadra de São Paulo no ano de 1767 e em 1772 foi registrado na lista da Companhia das Ordenanças no "rol dos cabos pardos da cidade", já era citado como pintor (SÃO PAULO (estado), 030_008, p. 9). Em 1775 Boaventura dos Santos era solteiro e morava na casa paterna, mas nos idos de 1783 já havia constituído sua própria família, casou-se com Gertrudes Maria (18 anos), era pai de Ignácio (02 anos) e Antônio (recém-nascido), junto à família morava também o afilhado Francisco (12 anos) e os "discípulos"[9] Mathias (50 anos), Pedro (20 anos) e Miguel (18 anos) (SÃO PAULO (estado), 031_004, p. 57), esse foi o último lançamento sobre o pintor nos maços de habitantes. Trabalhou junto com Inácio da Costa Xavier na douração de andores e castiçais na igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo[10]. Na Matriz de São Luiz do Paraitinga há uma imagem com datação (1779), local (Guarulhos) e assinatura do pintor, que como se pode apreender era também entalhador e imaginário (ROSADA, 2016, p. 421). Na igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência era descriminado com o qualitativo de "mestre".

Obras: Na igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo (1792-93) douração de cinquenta castiçais, oito varas de palio, três maçanetas do "pendão" (VOTC, Livro 16, p. 32), (1794) douração de mais andores e castiçais (ACMSP, recibo n. 6, Caixa 9). Para a igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo (1782) encarne e/ou conserto das imagens para a procissão de Cinzas, preparação de quatorze cruzes para a via sacra (VOTSF, Caixa s/n, recibo n. 4, pasta 341), (1783-1784) fatura/reforma do andor da divina justiça com três imagens: do Senhor, Senhora e o Santo

[9] Desperta atenção o emprego da palavra "discípulo" no fogo do referido mestre pintor, é possível inferir que Boaventura dos Santos estivesse ensinando a arte da pintura aos três. A análise dos maços de população demonstra haver outro artista que tinha em sua casa discípulos, era o músico Antônio Manso da Motta, no ano de 1775 foram registrados além de sua família, escravos e agregados dois de seus "discípulos" Joaquim (17 anos) e Leandro (12 anos) (SÃO PAULO (estado), 030_010, 1775, p. 18). Com base em tais apontamentos não se pode acreditar que o termo discípulo fosse empregado casualmente, como um simples agregado, pois na casa de outros habitantes da mesma cidade os moradores que não são da família são classificados como agregados, ou ainda há os escravos. O emprego do termo discípulo não é usual nas listagens populacionais do período, demonstrando assim haver a relação de mestre e aprendiz para o ensino da arte da pintura, ainda que não vinculado aos ofícios mecânicos como apontado por Pereira (2012).

[10] Nos lançamentos da igreja dos terceiros do Carmo de São Paulo não aparece o nome Boaventura, somente Ventura, porém não há nos censos da cidade de São Paulo nenhum Ventura pintor, somente um jovem de 13 anos, vivendo com sua família no ano de 1777. No ano de 1784 há um Ventura morando como agregado na rua do Conego Faustino, porém não há nenhum tipo de informação quanto ao ofício que exercia (ACMSP, Rol de Famílias, 1784, p. 22), entretanto há nos censos o Boaventura dos Santos, este sim pintor, contudo não é possível afirmar que Ventura e Boaventura sejam a mesma pessoa, porém, todos os dados localizados apontam nessa direção (SÃO PAULO (estado), 030_016, 1777, p. 56; 100).

Padre, mais o globo, serafins e adamascar o andor (VOTSF, Caderno de contas, Caixa 6, pasta 142,), (1785) encarne das mãos e cabeça de santa Rosa, (1786) olear a frente das casas da ordem, (1787) olear e betumar os "pés direitos" do zimbório e a cimalha ao redor do mesmo, douração da cruz para o zimbório (VOTSF, Caixa 5, pastas 247, 248 e 249), (1789) encarne da imagem do Senhor do andor das chagas, pintura e encarne do andor e imagem da divina justiça (VOTSF, Livro de Receitas e Despesas, 1782 a 1853, p. 29). Para a igreja Matriz de São Luiz do Paraitinga (1779) imagem de Nossa Senhora das Dores (ROSADA, 2016, p. 421).



Camilo José Guedes – Período de atividade: Em São Paulo entre 1811 a 1822**.**

Biografia: Pintor e sargento, só foram localizadas referências ao pintor nos censos dos habitantes da cidade de São Paulo, nenhuma informação de obra ou outro dado pessoal. No ano de 1811 estava com 31 anos de idade, era solteiro, declarou-se branco e natural da cidade, embora não tenha sido localizada nenhuma referência anterior sobre ele. Junto com o pintor residia João Pedro de 17 anos, também branco e solteiro (possivelmente irmão do pintor) e escravos (SÃO PAULO (estado), 034_011, 1811, p. 24). Passados três anos informou residir sozinho (exceto por seus escravos) na rua do Rosário, ao censo, Camilo declarou ter 43 anos, algo bem diferente da primeira entrada localizada, contudo os censos seguintes são mais coerentes com a idade informada, sendo crível que tenha feito confusão no informe do ano de 1811 (SÃO PAULO (estado), 035_002, p. 18). Nos idos de 1818 embora não estivesse casado, tampouco constasse o indicativo de viúvo, o 1º sargento declarou ter três filhos: Thomas (04 anos), Bebiana (3 anos) e Gertrudes (1 ano), além do registro de sua casa, Camilo foi também recenseado em sua companhia de Ordenança (SÃO PAULO (estado), 036_004, p. 5), fora listado em mais um censo e depois seu nome não é mais localizado (SÃO PAULO (estado), 036_015, 1822, p. 1).

Obras.

Francisco das Chagas de Jesus – Período de Atividades: Em São Paulo entre 1812 a 1821**.**

Biografia[11]**:** Pintor e tenente. As únicas referências ao seu nome apareceram nas despesas do Senado da Câmara da cidade de São Paulo.

Obras: Para o Senado da Câmara pintura e douração de tochas para as festividades religiosas, retoque e douração de armas "brancas" (SÃO PAULO (cidade), Livro 12, 1812, p. 69; Livro 15, 1820, p. 41, 80, 99, 172; Livro 16, 1821, p. 155, 282, 284).



Francisco de Assis – Período de atividades: Em São Paulo entre 1817 a 1836.

Biografia: Pintor e tenente. Oficial de pintura na equipe do mestre pintor Manuel do Sacramento, trabalharam juntos em algumas empreitadas arrematadas pelo mestre, tal como na praça do Curro que foi preparada por ocasião das Festas Reais (SÃO PAULO (cidade), Livro 13, 1817, p. 145, 148 e 226; Livro 14, 1818, p. 124, 125, 129). Em 1826 o pintor aparece nos censos da cidade de São Paulo com a idade de 30 anos, pardo, natural da cidade, vivendo da arte da pintura e casado com Gertrudes (25 anos) (SÃO PAULO (estado), 036_039, p. 16). No ano de 1836, há novamente a entrada de seu nome, ainda vivendo do ofício de pintor declarou que sabia ler e estava de viagem para fora, certamente trabalhava por empreitadas junto à mestres pintores circulando entre as regiões de acordo com a demanda de trabalho. (SÃO PAULO (estado), 037_011, p. 39). Além de trabalhos no Senado da Câmara, também trabalhou para os terceiros carmelitas e franciscanos, nessa última trabalhava com a ajuda do filho (VOTSF, Caixa 1, 1835, recibo 272).

Obras: Para o Senado da Câmara pintura e douração das varas (SÃO PAULO (cidade), Livro 21, 1825, p. 49, 51). Na igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo aplicação de betume em vidros, pintura de caixilhos e batentes das janelas **(**VOTC Livro 16, 1824, p. 142). Na igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência

[11] Há nos censos da cidade de São Paulo dois Francisco das Chagas/Xagas, a primeira entrada é do ano de 1775, na qual Francisco das Chagas está com 20 anos, é auxiliar de "pé", filho de Mariana Ferreira da Luz, morando na rua das flores juntamente com seus irmãos, irmãs e cunhados (SÃO PAULO (estado), 030_011, 1775, p. 51); a segunda entrada é de 1795 em nome de Francisco das Xagas, com 24 anos, agregado de Anna Custodia, morando à rua Direita; depois no ano seguinte aparecerá novamente, morando na mesma casa (SÃO PAULO (estado), 032_011, 1796, p. 1). Além destes registros não há nenhuma outra referência à Francisco das Chagas ou Xagas nos censos da cidade de São Paulo, nas entradas apontadas nenhum deles é identificado como pintor, entretanto diante dos inúmeros dados analisados acredita-se que um deles seja referente à Francisco das Chagas de Jesus. É importante salientar a similaridade entre os nomes existentes nos censos populacionais em cujas declarações ainda não aparecia a ocupação dos habitantes, embora não tenha sido possível distinguir qual deles era o pintor.

da cidade de São Paulo (1823) douração de argolas para um caixão (VOTSF Livro de Receitas e Despesas, 1782 a 1853, p. 134) e (1835) pinturas não especificadas (VOTSF, Caixa 1, recibos diversos).



Francisco Duarte – Período de atividade: Em São Paulo no ano de 1776.

Biografia: Dourador. A única referência ao artista está no censo populacional do ano de 1776, no qual declarou morar sozinho na rua que principiava do pátio da Sé, ter a idade de 70 anos, ser casado em Portugal e dourador (SÃO PAULO (estado), 030_012, p. 66).

Obras.

Francisco Duarte do Rego – Período de atividades: Em São Paulo entre 1767 a 1782.

Biografia: No ano de 1767 Francisco Duarte do Rego é arrolado no censo da cidade de São Paulo, morando na rua de São Bento juntamente com sua esposa Mariana Roiz (22 anos) e os irmãos agregados: Joseph (20 anos), Ignácio (16 anos) e Joaquim (14 anos), o pintor declarou ter a idade de 26 anos. Além dos registros com seu nome nos maços de população é desconhecido qualquer outra menção a si ou aos trabalhos que Francisco possa ter executado (SÃO PAULO (estado), 030_002, 1767, p. 44). No rol de 1776 seus irmãos já não moravam mais em sua companhia, mas passa a constar a presença do filho Manoel Duarte (08 anos) e da sogra Angela Roiz (50 anos) juntamente com a filha solteira Anna Joaquina (36 anos) (SÃO PAULO (estado), 030_012, p. 15). A última referência ocorre no censo do ano de 1782, quando estava o pintor com 40 anos e, acreditava-se, gozando de boas condições financeiras, haja vista a quantidade de escravos que possuía, eram oito ao todo (SÃO PAULO (estado), 031_004, p. 44).

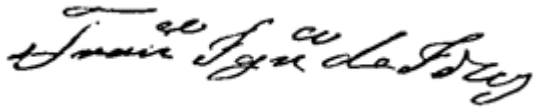
Obras.

Francisco Inácio de Jesus – Período de atividades: Em São Paulo entre 1798 a 1825.

Biografia: Pintor e soldado de milícias. Se há uma distinção entre os pintores, é possível com base nos documentos consultados classificar, a partir das obras que arrematou, que Francisco Ignácio de Jesus tenha sido um "pintor de paredes", não um artista. Natural do Rio de Janeiro, a primeira vez que o nome de Francisco apareceu nos censos populacionais foi no ano de 1798,

junto de sua família, com a tenra idade de 7 anos, portanto não seria possível ao garoto uma ocupação, entretanto é filho do pintor João Francisco Xavier, o que leva a crer que tenha sido aprendiz do pai, que também era natural do Rio de Janeiro (SÃO PAULO (estado), 034_001, p. 25). Francisco foi recenseado pela última vez em 1825, quando estava com 38 anos e casado com Gertrudes, quando se declarou como pintor (SÃO PAULO (estado), 036_029).

Obras: Para o Senado da Câmara (1820-21) pintura das janelas das salas do Senado (SÃO PAULO (cidade), Livro 15, p. 178; Livro 16, p. 9). Para a igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo (1824) oleou os fogaréus e cruz do frontispício, preparou a beirada da rua, janelas e batentes para receber pintura **(**VOTC Livro 16, p. 142).



Francisco Péres – Período de atividade: Em São Paulo no ano de 1783.

Biografia: Trabalhou para a igreja dos terceiros franciscanos junto ao pintor Miguel Lopes.

Obras: Na igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo (1783) pintura dos andores, lanternas, varas das tarjas e asas do Senhor (VOTSF Livro Receitas e Despesas, 1782-1851, p. 6)

Inácio da Costa Xavier - Período de atividades: Em São Paulo entre 1793 a 1795.

Biografia: No censo do ano de 1795 do bairro de São Miguel e Penha o pintor Inácio da Costa se declarou pardo com a idade de 28 anos, casado com Gertrudes e pai de cinco filhos (SÃO PAULO (estado), 032_009, p. 106). Nesse período não era registrada a ocupação dos habitantes, acarretando em imprecisões no levantamento dos pintores, pois no ano em questão há outro Inácio da Costa, casado com Anna da Conceição e pai de dois meninos (ROSADA, 2016, p. 433). Após essa entrada não há mais nenhuma referência ao pintor nos censos da antiga Capitania de São Paulo, é possível que se tenha mudado, ou ainda que estivesse só de passagem pela Capitania. Inácio da Costa era um pintor proeminente, pois foi incluído na lista dos mestres-pintores a dar parecer sobre o novo prédio do quartel no Governo de Bernardo José de Lorena, além dele, outros dois importantes pintores: José Patrício da Silva Manso e Vicente Luis de Brito (ARAÚJO, 1997, p. 52).

Obras: Na igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo (1785) pintura de dois altares e nicho de Nossa Senhora, (1788) pintura de armários, arcás, bancos da sacristia e feitio da Santa Matriarca (VOTC, Livro 16, p. 3, 4, 19), (1793)

bronzeamento de seis tocheiros (ACMSP, recibo n. 3, Caixa 14) e (1794) douração de andores e castiçais (ACMSP, recibo n. 6, Caixa 9). Na igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo (1789) pintura de dois cofres para as urnas das eleições (VOTSF Livro Receitas e Despesas, 1782 a 1853, p. 28).

Inácio Joaquim Monteiro (1766-1841)[12] **– Período de atividades:** Em São Paulo entre 1789 a 1798, em Guaratinguetá de ca.1809 a 1841.

Biografia: Pintor e alferes. Natural de São Paulo, filho de Antônio Monteiro e Mônica da Silva Passos (ROSADA, 2016, p. 425). Inácio era irmão terceiro franciscano desde 1791, quando ainda era solteiro e foi registrado como oficial de pintor, ou seja, não era considerado mestre-pintor pelos franciscanos, diferente do registro do "mestre pintor" João Pereira da Silva, também franciscano (VOTSF, Caixa 3, pasta 125, p. 17 do 2º Livro das profissões). Em 1809 estava com 38 anos de idade, casado com Anna Joaquina, natural do Rio de São Francisco do Sul com 24 anos, ambos brancos, morando na cidade de Guaratinguetá, juntamente com seus quatros filhos, de acordo com os dados declarados no censo Inácio Joaquim Monteiro vivia de sua arte de pintar (SÃO PAULO (estado), 052_004, p. 40). É referido como pintor, também, no Livro de Receitas e Despesas da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, sem indicação do que fizera (VOTC, Livro 16, p. 50). São atribuídas ao artista as pinturas dos forros das igrejas sorocabanas de Aparecida do Pirajibu (Aparecidinha c. 1810), do Mosteiro de Santa Clara (c. 1811) (ALMEIDA, 1969, apud ROSADA, 2016, p. 416) e da capela de Nossa Senhora das Dores, na fazenda Pirapora (MOURA, 2002, apud ROSADA, 2016, p. 416), porém sem comprovação documental. É possível que tenha trabalhado junto com o pintor José Patrício da Silva Manso na igreja dos terceiros franciscanos (ARAÚJO, 1997, p. 37), embora não haja comprovação documental a teoria é bastante plausível, uma vez que trabalharam na referida igreja no mesmo período.

Obras: Na igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo (1798) douração de seis altares (VOTC, Livro 16, p. 52 e 69), pinturas não especificadas, pintura e douração dos púlpitos (ROSADA, 2016, p. 416)[13].. Na igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da cidade de São Paulo (1790) douração das urnas do jazigo e consistório, preparação do forro da igreja (VOTSF, Caixa 5, pasta 252), (1789) preparação das cimalhas, frente do coro,

[12] ROSADA, 2016, p. 416

[13] Embora, nos lançamentos das despesas de douração e pintura dos púlpitos, não conste o nome do pintor que o executou, o qual poderia ser Manoel da Costa Valle ou até mesmo José Patrício da Silva Manso, pois ambos os pintores são mencionados na mesma listagem de despesas em que aparece Inácio, mas nenhum lançamento possui especificação do trabalho feito (VOTC, Livro 16, p. 50 e 51).

pilastras, arcos, altares, tarja e asas do Senhor do andor das Chagas para receber camada de pintura e/ou douração posterior, (1791-1792) douração e pintura em castiçais, ambulhetas, estantes, cruzes e tocheiros (VOTSF, Livro Formação do Patrimônio, p. 96v., 97, 99; Livro Receitas e Despesas, 1782-1851, p. 45), (1794) encarne da imagem de Cristo e imagem do S. P. (?) (VOTSF, Caixa 5, pasta 255).

Jesuíno Francisco de Paula Gusmão ou Jesuíno do Monte Carmelo (1764-1819) – Período de atividades: Em Santos 1764 a 1784, em Itu entre 1784 a 1819 e em São Paulo entre 1795 a 1797.

Biografia: Pintor, músico, compositor e arquiteto. Filho de Domingas Inácia de Gusmão e Geraldo Jácome (segundo a tradição oral, mas de acordo com seu batismo é filho de pai incógnito), nasceu em 25 de março de 1764 na cidade de Santos. Seu nome de batismo é Jesuíno Francisco de Paula Gusmão. O artista começou a fazer suas primeiras pinturas aos quatorze anos, embora não se saiba com quem aprendera o ofício[14]. Com apenas 17 anos de idade acompanhou um dos freis carmelitas à cidade de Itu, para onde mais tarde retornou, ali viveu, casou-se, teve filhos e morreu. Quando foi pela primeira vez a Itu, Jesuíno não conheceu o pintor José Patrício da Silva Manso, como afirma a tradição, pois ele só viria a Itu em meados de 1786, quando estava a igreja Matriz de Itu em obras, talvez Jesuíno tenha feito algo nesse período, mas pouco tempo depois retornou a Santos. No ano de 1784, regressou a Itu para contrair as primeiras núpcias na matriz ituana com Maria Francisca de Godói, tiveram cinco filhos Maria, Elias, Eliseu e Simão Stock, sendo que o primeiro filho faleceu. Em 1793 sua esposa faleceu, pouco tempo depois o pintor foi a São Paulo pintar para os terceiros carmelitas de lá (1795-1797), entretanto não há nos censos de São Paulo nenhuma entrada com o nome dele. Nos idos de 1797, o pintor tornou-se padre, quando então alterou seu nome para Jesuíno do Monte Carmelo, de volta a Itu rezou sua primeira missa. A vida sacerdotal arrebatara também sua família, os filhos tornaram-se padres e a filha freira, exceto Eliseu que optou por seguir a veia artística do pai e tornou-se escultor. Jesuíno Francisco, agora padre do Monte Carmelo, ainda tinha um grande projeto em mente, a edificação de um templo, projeto que o levou ao risco e construção da igreja do Patrocínio, a qual Jesuíno não conseguiu ver

[14] Segundo o Frei carmelita Timotheo Van den Broeck o mestre que ensinou o ofício a Jesuíno foi o pintor Lourenço da Costa, entretanto o frei pesquisador não informa a origem de suas afirmações, somente que Lourenço era santista, sendo esta a naturalidade de Jesuíno, algo que possibilitaria o encontro de ambos os pintores após o regresso de Lourenço de Mogi das Cruzes (PROVÍNCIA, 8312 Notas históricas...). Segundo Mário de Andrade (1963), a relação de aprendizagem pode ter se dado entre Jesuíno e José Patrício, embora só se possa comprovar a relação de compadrio entre ambos. Até o presente momento nenhum documento fora encontrado que demonstre a relação de mestre e aprendiz, como se pode ver no verbete José Patrício da Silva Manso.

concretizado, faleceu antes da inauguração de seu ambicioso projeto, morreu no ano de 1819, enquanto a igreja só fora inaugurada em 1820 (ANDRADE, 1963, p. 31-78). Seus restos mortais foram trasladados para a igreja do Patrocínio em 1821.

Obras:[15] Para a igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu, a pintura de doze quadros a óleo sobre tela para a capela-mor[16], dois quadros a óleo para o batistério, pranchas pintadas sem procedência de origem descobertas em 2001[17]. Na igreja do convento de Nossa Senhora do Carmo de Itu, pintura do forro da capela-mor, forro da nave e um medalhão representando o menino Jesus de Praga. Na igreja do convento de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo, pintura do forro da igreja e pintura do forro de uma capela lateral. Na igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo (1796-1797) pintura do forro da capela-mor, nave e coro (VOTC, Livro n. 16, p. 48). Para o Convento de Santa Teresa de São Paulo, pintura do forro em caixotões (29 painéis, dos quais dezenove estão na Ordem Terceira do Carmo e os demais foram transferidos para o Museu de Arte Sacra de São Paulo quando o edifício que os guardava foi desapropriado)[18]. Na igreja do Patrocínio de Itu, pintura de oito quadros a óleo sobre tela (ANDRADE, 1963, p. 82-85). Na igreja do Bom Jesus de Itu, pintura do forro do salão lateral (MURAYAMA, 2016, p. 312, 313).

João de Deus – Período de Atividade: Em São Paulo entre 1794 a 1809.

Biografia: Pintor, tenente e auxiliar de cavalaria. A primeira vez que João de Deus foi listado como pintor ocorreu quando já estava com 21 anos e morando sozinho, em casa diferente do irmão mestre-pintor Manuel do Sacramento, o qual havia se casado. O pintor natural de Guaratinguetá, era solteiro, pardo e vivia de sua arte da pintura, assim como o irmão, (SÃO PAULO (estado), 033_002, 1802, p. 41), entretanto não foi localizada nenhuma empreitada arrematada por João, nem sequer em trabalhos coletivos como oficial de pintura, aprendiz, tampouco como servente. Filho de Rita Antonia de Oliveira, a primeira menção ao seu nome

[15] Somente foram listadas as obras relacionadas ao ofício da pintura.

[16] Segundo Murayama, essas telas foram desenhadas por José Patrício e coloridas por Jesuíno, ou seja, há atuação de ambos os pintores em tais obras (2016, p. 293).

[17] As pranchas pintadas por Jesuíno estavam desaparecidas, eram usadas internamente para proteger o relógio e os sinos da igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu e foram encontradas ao acaso durante o levantamento de um inventário no ano de 2001. Em 2011 elas foram retiradas do local e salvaguardadas, em 2015 foram expostas ao público na mostra "Tesouros da Matriz de Itu", já limpas e catalogadas. Pelo reduzido número de pranchas descobertas não foi possível reconstruir o tema da obra, tampouco precisar de onde teriam sido as pinturas (FRANCISCO, 2015, 14-15).

[18] Embora as análises realizadas por Andrade (1963) afiancem não serem as obras que estão no Museu de arte Sacra de São Paulo obras de Jesuíno, o pesquisador esclarece que o estilo, cores e formas não se filiam ao artista e a suas demais obras, estudos apontam serem essas telas pertencentes à primeira escola de pintura de São Paulo, ver o verbete Jorge José Pinto Vedras.

ocorreu no ano de 1794, quando morava com seu irmão e sua mãe na rua da Boa Vista, embora, estivesse agora em casa nova a rua permanecia a mesma[19]. Foi arrolado pela última vez no ano de 1809 com a idade de 28 anos, casado com Maria Joaquina da Conceição de 26 anos e natural de Porto Feliz, com quem teve uma filha Maria, natural de Cotia. De acordo com o número dos fogos os irmãos pintores foram vizinhos (SÃO PAULO (estado), 033_016, p. 16).
Obras.

João de Moura – Período de atividade: Em São Paulo no século XVIII.

Biografia: Pintor de meados da segunda metade do setecentos. A única referência ao artista foi feita por Ortmann, para o qual atribui retratos de senhoras (madamas) e treze apóstolos.
Obras: Retratos particulares (ORTMANN, 1951, p. 83-84).

João Francisco de Vasconcelos – Período de atividade: Em São Paulo no ano de 1788.

Biografia.
Obras: Na igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo (1788) douração da capela-mor e várias despesas não especificadas (VOTSF, Livro Formação do Patrimônio, p. 85).

João Francisco Xavier Lima – **Período de Atividade:** Em São Paulo entre 1798 a 1808.

Biografia: Pintor e alferes. Natural do Rio de Janeiro, seu nome é listado no censo da cidade de São Paulo no ano de 1798, vivendo de sua arte de pintar com a idade de 43 anos, casado com Mariana Tereza (45 anos), pai de Francisco Ignácio de Jesus (7 anos), Ignácia Maria do Espírito Santo (18 anos) e João Xavier de Lima (16 anos) (SÃO PAULO (estado), 032_022, p. 23). No ano de 1802, estava trabalhando para os terceiros carmelitas. A partir das declarações nos censos, calcula-se ter nascido em meados de 1755. Seu nome aparece pela última vez nos censos da cidade de São Paulo no ano de 1808, com a idade de 51 anos, vivendo de seu ofício de pintor, morador na rua da Boa Vista com sua família (SÃO PAULO (estado), 034_005, p. 104). **Obras:** Na igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo (1802), douração do retábulo da Capela-mor (VOTC, Livro 3, p.113v.; Livro 16, p. 60), (1802) douração de banquetas, urnas, sacrário, castiçais, pintura da charola e (1804) pintura das tribunas e grades (VOTC, Livro 16, p. 64, 67 e 70).

[19] Sobre a trajetória pessoal pregressa de João de Deus consultar o verbete Manuel do Sacramento.

João Gomes – Período de atividade: Em São Paulo no ano de 1818.

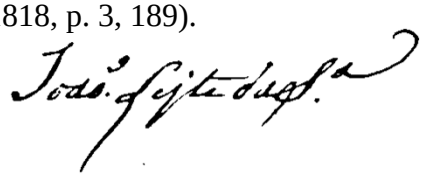
Biografia: Há uma única menção a João Gomes, ela é do ano de 1818, quando declarou ser negro, vivendo de seu ofício de pintor aos 36 anos de idade, morando no pátio de São Francisco. Após esse registro não há mais notícias sobre seu paradeiro (SÃO PAULO (estado), 036_006, p. 13).

Obras.

João Leite da Silva – **Período de atividade:** Em São Paulo entre 1807 a 1818.

Biografia: Pintor e escultor. Natural de São Paulo, no ano de 1807 estava com 27 anos de idade, era pardo, casado com Anna Custodia do Sacramento (34 anos), pai de quatro filhos: Francisco de Paulo (18 anos), Benedita (7 anos), Jesuíno (5 anos) e Maria (1 ano), o artista se declarou vivendo da arte de Escultura (SÃO PAULO (estado), 034_001, p. 101). Morava na rua de São José em 1816, quando então declarou sua ocupação como pintor, embora na maioria das vezes somente tivesse informado viver de escultor ou de seus negócios (SÃO PAULO (estado), 035_013, 1805, p. 15). A última vez que apareceu nas listagens populacionais foi no ano de 1818, já com idade de 59 anos (SÃO PAULO (estado), 036_002, p. 18). Na comparação entre as diversas entradas dos censos de diferentes anos, nota-se um descompasso entre a idade declarada pela primeira vez por João Leite com as demais, pois em 1807 ele se declarou com apenas 27 anos, ao passo que apenas um ano depois, em 1808, o referido pintor indica ter a idade de 50 anos, mais coerente com os demais anos em que seu nome constará nos censos[20]. Calcula-se, portanto, que no ano de 1807, estivesse o pintor com a idade de 49 anos, não 27 como consta e com base nas idades declaradas estima-se que João Leite deva ter nascido em meados de 1758. De trabalhos que tenha executado só foram localizados os registros das obras arrematadas do Senado da Câmara de São Paulo.

Obras: Para o Senado da Câmara de São Paulo trabalhou na ocasião das festividades religiosas e outras obras para o órgão, executando pintura e douramento de tochas, de varas (SÃO PAULO (cidade) Livro 10, 1815, p.3, 103, 160; Livro 13, 1817, p.43, 61, 92, 133), tingimento de uma mesa, prateou varas de palio e pinturas em luminárias (SÃO PAULO (cidade) Livro 11, 1814, p. 237, 246, 324, 333; Livro 14, 1818, p. 3, 189).



[20] Esse descompasso na idade de João Leite é muito comum como se pode inferir na leitura dos Maços de População, possivelmente ocorria por duas razões, poderia ser um erro cometido pelo escrivão na tomada dos dados ou até mesmo desatenção por parte do declarante, ambas as situações ocorrem por diversas vezes entre quase todos os pintores relacionados na listagem, acima, onde se perceberá diversos equívocos dessa natureza.

João Pereira da Silva – **Período de atividades**: Em São Paulo entre 1756 a 1769.

Biografia: Pintor e capitão. O nome do referido pintor português (ORTMANN, 1951, p. 90) aparece já no primeiro maço de população da cidade de São Paulo, o censo do ano de 1765, com a idade de 48 anos, morador na rua do Canto do Cirurgião Fonseca até o Beco de Santa Thereza e travessas, casado com Catarina Xavier da Assumpção, pai de quatro filhas: Anna (19 anos), Francisca (17 anos), Rosa (15 anos) e Manoella (13 anos) (SÃO PAULO (estado), 030_001, p. 48). Tornou-se irmão da Ordem Terceira de São Francisco, juntamente com sua esposa, em 1760. Em sua profissão consta o qualitativo de mestre-pintor (VOTSF Caixa 3, pasta 125, p. 5). Suas filhas Francisca Pereira da Silva e Manuela Angélica do Sacramento também professaram na mesma fraternidade. Foi mesário da Ordem Terceira franciscana entre 1761 a 1768 (ORTMANN, 1951, p. 90) e Capitão de Ordenanças dos bairros de São Miguel e da Penha em 1775 (SÃO PAULO (estado), 030_010, p. 41). Com base nos censos, estima-se que tenha nascido por volta do ano de 1717 e a última vez que o nome do pintor e de sua família aparece nos censos da cidade de São Paulo data do ano de 1779, não 1778 como indicou Rosada (2016, p. 431), quando estava com a idade de 63 anos; após esse período mudam-se (João Pereira e sua mulher)[21] para Jundiaí onde viveram até morrer (VOTSF, Livro Termos das profissões, 1747-1814, p. 39), o que ocorreu em meados de 1783-1784, pois nas despesas de missas ditas pelos irmãos falecidos, nesse período, consta a despesa de 25 missas ditas pelo irmão João Pereira da Silva (VOTSF caderno de contas 1783-1784, Caixa 6, pasta 142,).

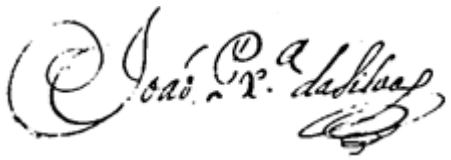
Obras: Na igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo[22] (1759-60) pintura do forro da capela-mor, (1761) pintura e douração dos altares, pintura e douração do retábulo da capela-mor, das quatro tribunas, das portas da capela, arco, douração do altar do Senhor da Pedra Fria (VOTC, Livro 3, p. 41, 48v., 49), (1762) douração e pintura do altar do Senhor da Coluna, pintura do pano da porta e de seis empanadas[23] para a nave e (1763) pintura de seis frontais para os altares da nave (VOTC, Livro 15, p.17, 19, p.24v.). Na igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo (1756) encarne da imagem do santo Cristo da sacristia, (1758) pintura do andor das Chagas, tarjas dos anjos, forquilhas e varas das tarjas, dourou a cruz do pontífice, prateou quatro

[21] Rosada (2016) afirma que em 1775 João Pereira estava viúvo, entretanto, os censos populacionais posteriores, até meados de 1779 registraram a presença de sua esposa, a qual morreu em Jundiaí conforme a documentação mencionada aponta.

[22] Somente foram indicados como trabalhos de João Pereira da Silva aqueles para os quais há comprovação documental encontrados nos arquivos consultados, com menção literal a seu nome, pois há despesas com pintura em alguns anos nos quais não se indica nome de pintor, não há como precisar terem sido realizadas por João Pereira.

[23] Empanada – "[...] é o caixilho feito de pano ou papel. " (ANDRADE, 1963, p. 155)

castiçais grandes do Trono, outras miudezas, (1759) pintura das asas novas e engaste e braços da cruz do Senhor, pinturas na sacristia, consistório e outras miudezas, (1766) conserto do engaste da cruz do andor das Chagas, prateou castiçais, cruz e imagem do Senhor, encarne do Senhor do Trono, pintura dos castiçais do sepulcro e tábuas da cimalha, (1767) pintura de doze painéis para o corredor da capela, sacristia e altares colaterais, renovação da pintura do forro do consistório e das imagens de santa Isabel e santa Rosa do altar-mor e(1769) pintura e douração de uma cruz (VOTSF, Livro Formação do Patrimônio, p. 4-39[24]);



Joaquim José de Oliveira (Abreu) ou Joaquim José de Abreu (Oliveira) – Período de Atividade: Em São Paulo entre 1805 a 1814.

Biografia: Embora não tenha sido encontrado nenhum trabalho do referido pintor, ele aparece nos censos populacionais da cidade de São Paulo no ano de 1805, no qual declarou ser natural de Jundiaí, estar com 28 anos de idade, ser um homem pardo, vivendo do ofício de pintor e casado com Antonia Maria (21 anos), natural da cidade de São Paulo (SÃO PAULO (estado), 033_017, p. 31). A última referência ao pintor encontra-se nos censos do ano de 1814, quando já era pai de Maria (8 anos), após essa entrada não há mais indicação a seu respeito (SÃO PAULO (estado), 035_003, p. 50), exceto um descompasso em seu sobrenome, pois apenas algumas páginas após o fogo de Joaquim José há outro nome semelhante, mas a família é a mesma, declarando inclusive a mesma idade da mulher e da filha, com ofício idêntico, sendo assim, pode-se concluir que o pintor tivesse duas casas na mesma vizinhança, entretanto há uma alteração no nome do pintor, que no segundo fogo declara ser Joaquim José de Abreu, algo usual para o período, exceto pelo fato de no ano de 1806 ele haver se declarado como Joaquim José de Oliveira. São aceitas algumas variações para o nome completo do pintor: Joaquim José de Abreu Oliveira ou Joaquim José de Oliveira Abreu. A hipótese de que Joaquim José de Abreu e Joaquim José de Oliveira são a mesma pessoa é aceitável, a partir dos dados declarados a respeito de sua família e também por seu ofício (SÃO PAULO (estado), 035_003, 1814, p. 50, 54), outra hipótese, porém menos provável é a de o escrivão ter redigido errado, porém essa

[24] VOTSF Livro Formação do Patrimônio 1754 a 1801 é o mesmo livro ao qual Ortmann (1951) se refere como Livro do Patrimônio da Capela "1753 a 1782", o qual se indicou nos verbetes para melhor leitura e visualidade Livro Formação do Patrimônio.

hipótese é facilmente descartada já que os registros não estão na mesma página e no caso da diferença de sobrenome sequer estavam no mesmo rol, haja vista que entre os censos existe um espaço de nove anos.

Joaquim José de Quadros[25] **– Período de atividade:** Em São Paulo entre 1836 a 1844 e Itu s/d.

Biografia: Pintor e alferes. O pintor é listado no censo dos idos de 1836[26], morando no terceiro quarteirão do distrito sul da cidade de São Paulo (SÃO PAULO (estado), 037_008, s/d, p. 1), após esse registro não foi localizado nenhuma outra entrada com seu nome. Trabalhou para a Irmandade dos terceiros franciscanos de São Paulo. No ano de 1844, a igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo realizou uma extensa compra de materiais de pintura e enviou o pintor para receber os materiais (VOTSF, Caixa 1, 1844, pasta 281).

Obras: Na igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo (1843) pintura de quatro painéis para debaixo do coro, douração de parte deles e os dois painéis da capela-mor (VOTSF, Livro Receitas e Despesas, 1782 a 1853, p. 205.); a informação é ambígua, contudo o recibo passado pelo pintor é mais esclarecedor, cujo teor atesta que fez a pintura de seis painéis grandes, douração de quatro molduras[27] e outras miudezas que fez em diferentes partes (VOTSF, Caixa s/n, pasta 142, recibo de 1843) e (1844) pintura dos escabellos (VOTSF, Caixa 1, 1844, pasta 281). Na cidade de Itu pintou o quadro da "adoração do Salvador do mundo (ANDRADE, 2012, p. 343).



[25] No censo da cidade de São Paulo no ano de 1797 foi localizado um habitante com o nome de José de Quadros com a idade de 55 anos, casado com Maria da Assumpção (48 anos), porém não foi nesse ano registrado o ofício dos habitantes, sendo assim, não haveria como afirmar ser José de Quadros o pintor Joaquim José de Quadros, ao aceitar o registro como do pintor é preciso, ainda, admitir que o escrivão ou o declarante cometeram um equívoco no lançamento da idade, senão torna-se pouco provável ser a mesma pessoa, senão estaria o pintor com cerca de 93 anos de idade trabalhando para os franciscanos (SÃO PAULO (estado), 032_016, 1797, p. 6).

[26] Sobre a datação do censo onde foi encontrado o nome do pintor Joaquim José de Quadros ver o verbete Pedro Alexandrino.

[27] Certamente das quatro pinturas que havia feito para colocar sob o coro/nártex.

Joaquim Pereira dos Santos – Período de Atividades: Em São Paulo no ano de 1782.

Biografia: Seu nome não consta nos maços de população da cidade de São Paulo, a única referência encontrada a respeito do pintor é do ano de 1782, quando realizou trabalhos para a Venerável Ordem Terceira Franciscana de São Paulo.

Obras: Na igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da Cidade de São Paulo pintura das portas grandes do arco, encarne de duas imagens pequenas do santo Cristo para os altares, encarne das imagens da procissão e "harmonização" das argolas do esquife, olear e preparar tintas para as obras das casas da fraternidade na rua da quitanda (VOTSF, Caixa s/n, 1782, pasta 340, recibos diversos).

Joaquim Prudêncio – Período de atividade: Em São Paulo no ano de 1791.

Biografia.

Obras: Na igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo (1791) pintura de vinte castiçais para os altares colaterais e altar de Nossa Senhora da Conceição (VOTSF, Livro Receitas e Despesas 1782 a 1853, p. 38).

José Alvarez Viana - Período de Atividade: Em São Paulo em 1765 e de 1776 a 1778, em Mogi das Cruzes nos idos de 1769.

Biografia: Pintor e estofador. Seu nome é registrado nos censos da cidade de São Paulo no ano de 1765 (o pirmeiro maço produzido) morando na rua do Canto do Cirurgiao Fonseca, vivendo do ofício de pintor, com 37 anos, casado com Tereza Maria de Jesus (30 anos), ainda não tinha filhos (SÃO PAULO (estado), 030_001, 1765, p. 44). Após esse período, o pintor pode ter-se mudado com sua esposa para Mogi das Cruzes, mas onze anos depois voltam a ser listados entre os habitantes da cidade, morando na rua das Flores, aos 48 anos e pai de três filhos: José (8 anos), Maria (6 anos) e Miguel (11 anos) (SÃO PAULO (estado), 030_012, 1776, p. 59). O último registro localizado em São Paulo apresenta José com a idade de 50 anos, depois dessa entrada não haverá mais registros sobre ele e sua família vivendo na cidade de São Paulo (SÃO PAULO (estado), 030_016, 1777, p. 118).

Obras: Na igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Mogi das Cruzes (1769) encarnação da imagem do Senhor para o altar (PROVÍNCIA, 5777 , p. 19).

José Carlos Duarte – Período de atividade: Em São Paulo entre 1802 a 1804.

Biografia: Pintor e sargento. Natural de São Paulo, aos 28 anos José Carlos estava solteiro e vivia em companhia de seus dois irmãos: Anna Jacinta (24 anos) e Antonio Duarte (17 anos), todos brancos, morando em uma nova casa no ano de 1802 (SÃO PAULO (estado), 033_002, p. 139), esse foi o único registro localizado sobre o pintor.

Obras: Para a igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo (1803) retoque da douração do andor de Nossa Senhora da Conceição (VOTSF Livro Receitas e Despesas, 1782 a 1851, p. 78)[28] tal retoque ocorreu em meados de 1803 a 1804 como se pode verificar na despesa, lançada no livro acima especificado, não em 1797 (ROSADA, 2016, p. 417).

José Duarte do Rego – Período de atividade: Em São Paulo entre 1767 a 1776, em Itu em 1785.

Biografia: Pintor, mascate e auxiliar de pé. O referido pintor foi localizado nos censos populacionais da cidade de São Paulo, não há conhecimento de nenhuma obra realizada por ele. No ano de 1776, há a primeira entrada com seu nome e profissão, José Duarte aos 26 anos era casado com Ursula Maria (22 anos) e pai de quatro filhos, os gêmeos Joaquim e Maria (04 anos), José (02 anos) e Francisco (01 ano), moradores da rua do Rosário. Entretanto, em 1767 antes de constituir família morava como agregado na casa de seu irmão, também pintor, Francisco Duarte do Rego (SÃO PAULO (estado), 030_012, p. 29; 030_002, p. 44). Esses foram os únicos registros localizados nos documentos sobre o dito pintor na cidade de São Paulo, algo que talvez se justifique pela função de mascate[29] que exercia, conforme declarou ao escrivão. Embora Cerqueira (2007, p. 20) afirme que José Duarte do Rego aparece como pintor auferindo 300 mil réis em 1767, apurou-se que há um equívoco quanto ao dado, pois José Duarte vivia como agregado em casa de seu irmão, o qual era pintor e auferia tal renda, é possível que tenham trabalhado juntos, mas a renda declarado era do irmão. A história de José Duarte do Rego se cruzou com a de outro pintor de renome na antiga Capitania, José Patrício da Silva Manso, quando àquele foi preterido a este em meados de 1785 na cidade de Itu. Dona

[28] No lançamento da despesa do retoque da douração do andor consta somente o nome Duarte e como se poderá ver no dicionário de pintores há diversos outros pintores e douradores com o sobrenome Duarte, a inclusão deste trabalho ao pintor José Carlos Duarte deve-se à datação, pois ele se encontra listado no rol dos habitantes do ano de 1802 morando em São Paulo, os demais "Duarte" não constam nas listagens em data próxima a do trabalho realizado, entretanto não é possível afirmar ter sido o referido pintor que realizou tal obra.

[29] O mascate ou caixeiro-viajante é uma das profissões mais antigas do Brasil, são vendedores ambulantes que comercializam toda sorte de produtos pelas cidades afora. Nos dias atuais (2017) ainda é possível encontrar mascates vendendo seus produtos em regiões mais afastadas dos grandes centros.

Maria Francisca Vieira havia ajustado a obra de ornamentação da igreja matriz de Itu com José Duarte, mas por uma contenda entre o bispo e Dona Maria Francisca o contrato com o referido pintor foi desfeito e novo ajuste foi feito com o pintor José Patrício da Silva Manso para as obras de pintura e douração da igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária na cidade de Itu (CERQUEIRA, 2007, p. 18).

Obras.

José Francisco Solano – Período de atividade: Em São Paulo entre 1776 a 1782.

Biografia: Morador da travessa da Cadeia, José Francisco declarou-se bastardo, com 32 anos de idade, casado com Anna Maria de Jesus (30 anos), pai de Margarida (5 anos) e José (2 anos), quanto ao ofício declarou viver de sua "curiosidade" de pintor (SÃO PAULO (estado), 030_012, 1776, p. 48). No ano de 1782, a família do pintor havia aumentado, são registrados além dos filhos anteriores as filhas Maria Magdalena (02 anos) e Gertrudes (recém-nascida), essa é a última entrada com seu nome, porém nos registros desse período o ofício dos habitantes não foi classificado, portanto não foi possível precisar se com o passar dos anos Solano tenha se decidido quanto ao ofício que exerceria (SÃO PAULO (estado), 031_004, p. 41). Não há conhecimento de nenhum trabalho seu.

Obras.

José Manuel Monteiro – Período de Atividade: Em São Paulo entre 1802 a 1810.

Biografia: Pintor, sargento de sertanejos e alferes de milícias. O nome do artista aparece pela primeira vez nos censos de 1802, onde já consta viver da arte de pintura, natural da cidade com a idade de 19 anos, branco, casado com Maria Cândida de 16 anos. (SÃO PAULO (estado), 033_003, p. 32). No censo de 1807, declara-se pai de duas crianças: Candido (04 anos) e Maria (8 meses). Gozava de boa situação econômica, tinha dois escravos, Ignácio (25 anos) e Gertrudes (11 anos) (SÃO PAULO (estado), 034_001, p. 36). No ano de 1810 morava com sua família na rua Guaçu, após esse período não há mais referências ao pintor nos censos populacionais (SÃO PAULO (estado), 034_007, p. 101). A partir dos dados coletados nos censos, estima-se que o pintor tenha nascido por volta do ano 1783.

Obras: Para o Senado da Câmara de São Paulo (1809) pintura e douração de tochas para a festividade de são Sebastião e também para a festividade do Corpo de Deus (SÃO PAULO (cidade), Livro 8, p. 230, 236).

José Patrício da Silva Manso – Período de atividades: Em São Paulo entre 1777 a 1801, em Itu entre 1786 a 1790.

Biografia: É registrado como habitante de São Paulo a partir do ano de 1779, quando declarou ter 25 anos e morava com Joaquim (12 anos) possivelmente um escravo (SÃO PAULO (estado), 031_002, p. 54). No entanto há indícios de que estivesse de passagem por São Paulo pelos idos de 1777 (SILVA-NIGRA, 1954, p. 54), quando então fora convidado pelos monges beneditinos a efetuar obras de pintura para a antiga igreja do mosteiro. Calcula-se que tenha nascido por volta do ano de 1754, de acordo com sua declaração no primeiro censo e confrontando as idades que o artista declarou nos censos posteriores; essa datação é bastante provável, haja vista que o pintor no ano de 1798 declarou a idade de 45 anos, essa foi a última vez que José Patrício apareceu nos censos da cidade de São Paulo. Embora em alguns censos haja descompasso entre as idades declaradas, a primeira e a última idade declaradas de José Patrício se harmonizam em relação ao ano de referência para seu provável nascimento. Aos 45 anos de idade estava o pintor morando com sua família no bairro do Bixiga, ele vivendo da arte de pintor, casado com Angela Maria Nascimento (36 anos), pais de Anna Izabel (12 anos), Antonio Luiz Patrício da Silva Manso (8 anos), Maria Thereza (5) e João (2), na casa da família viviam alguns agregados e seis escravos (SÃO PAULO (estado), 032_020, 1798, p. 38), consta ainda terem tido a menina Angela Penelope (ARAÚJO, 1997, p. 53). José Patrício foi um próspero artista, trabalhou para as principais irmandades religiosas de São Paulo e Itu, comprovadamente esteve em São Paulo de 1777 a 1785, em Itu de 1786 a 1791[30], a partir de 1791 regressou de Itu para São Paulo onde viveu até falecer em 1801 (ARAÚJO, 1997, p. 53) e foi enterrado na igreja de São Bento. De acordo com o inventário do mestre pintor se pôde apreender que estava buscando diversificar seus negócios ao final de sua vida. Passou a comercializar mulas e preparava-se para produzir aguardente (SÃO PAULO (estado), Inventário 1801, 41.3876, caixa 368). Conforme sua certidão de óbito o artista nasceu em Minas Gerais (ARAÚJO, 1997, p. 58), possivelmente na cidade de Sabará (MG)[31].Trabalhou para os terceiros franciscanos desde 1781 e ao regressar de

[30] Cerqueira (2007, p. 23) indica que José Patrício retorna a São Paulo somente no ano de 1791, contudo causa estranhamento o filho do pintor, Antonio Luis da Silva Manso, ter sido batizado na Sé de São Paulo em março de 1790 (SILVA-NIGRA, 1954, p.54), o que talvez explique a questão é que o pintor estivesse já se organizando para retornar a São Paulo, mas ainda concluía algum serviço em Itu, o que lhe causaria impedimentos para deixar de vez a cidade. Tão logo regressou a São Paulo, já estava novamente trabalhando para os terceiros franciscanos.

[31] Silva-Nigra (1954), Araújo (1997) e Cerqueira (2007) indicam a origem mineira do pintor, portanto a hipótese de que teria nascido em Santos é inaceitável, mediante as informações, ainda que esparsas, presentes em sua certidão de óbito (ARAÚJO, 1997, p.58). Cerqueira localizou uma certidão de batismo a qual acredita ser de José Patrício da Silva Manso, data de 1740, com filiação de Brás Gonçalves da Mota e Sebastiana de Souza (Cerqueira, 2007, p. 16-28), entretanto se tal certidão for de fato do referido artista isso eleva em 14 anos sua idade, algo que tornaria suas declarações nos censos populacionais ainda mais divergentes e discrepantes da realidade. Quanto a sua morte, esta data é correta, pois baseia-se em sua certidão de óbito, desfazendo assim qualquer estória a respeito

Itu[32] lhe fazem uma grande compra de tintas, alvaiade, sombra colonial, ouro, prata, flor de anil e sinopla (VOTSF Caixa 5, pasta 251), certamente para as novas pinturas que executaria. A importância do pintor José Patrício da Silva Manso na antiga Capitania é registrada não somente pelo grande número de obras que arrematou, como também pela envergadura de tais obras, mas é possível atestar sua qualificação como mestre-pintor quando o mesmo é chamado a dar parecer sobre o novo prédio do quartel do governo de Bernardo José de Lorena, juntamente com outros dois mestres-pintores, Vicente Luis de Brito e Inácio da Costa Xavier (ARAÚJO, 1997, p. 52).

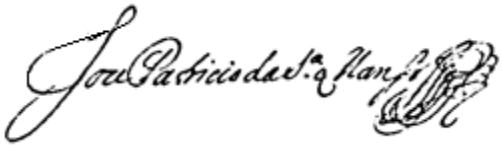
Obras:[33] Para a antiga igreja do mosteiro de São Bento de São Paulo (1777), pintura do arco, do teto da capela-mor, tribunas e quatro painéis de São Bento, retábulo, camarim e trono (SILVA-NIGRA, 1954, p. 54). Na igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo (1785) pintura do forro da capela-mor e forro da sacristia (VOTC, Livro. 16, p. 4). Na igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo (1781) pintura não especificada (VOTSF Livro Formação do Patrimônio, p. 64), (1782) pintura da urna de preto e douração das borlas/ferrolhos do esquife (VOTSF Caixa s/n, pasta 340, recibo; Livro Formação do Patrimônio, p. 69), (1784) pintura de dois anjos "ricos" e pintura de dez andores adamascados de roxo para a procissão de Cinzas, pintura de oito andores pequenos, um da cúria e o andor das chagas todos pintados a óleo e envernizados de preto prateados com douraduras, uma insígnia do sol para o anjo, uma insígnia para o andor da divina justiça, douração de duas varas e ½ de renda larga e cinco estreitas de ambas as partes (VOTSF Livro Receitas e Despesas 1782 a 1853, p. 9, 9v; Caixa s/n., pasta 354, recibo 19, 20), (1791) pintura de dois painéis grandes para a capela-mor (VOTSF Livro Receitas e Despesas 1782 a 1853, p. 38), (1792) seis painéis para a nave (VOTSF Livro Formação do Patrimônio,

de ter sido o artista "assassinado", uma vez que morreu de mal súbito. A busca incessante por sua cidade natal decorre da necessidade em compreender onde José Patrício da Silva Manso aprendeu a arte da pintura, dado sempre muito controverso em sua biografia, no entanto essa lacuna, sobre a cidade de origem, uma vez preenchida esclareceria quiçá muito da obra do artista.

[32] Do período que esteve realizando a pintura da matriz de Itu se propõe uma relação de trabalho de mestre e aprendiz entre José Patrício da Silva Manso e Jesuíno do Monte Carmelo, porém até o momento a única prova documental de relacionamento que se desenvolveu entre ambos é a de compadrio, pois José Patrício batizou o filho de Jesuíno (CERQUEIRA, 2007, p. 23). Faz-se necessário que mais pesquisas se desenvolvam para averiguar as relações de trabalho entre os diversos pintores que se cruzaram nos mesmos períodos trabalhando nas mesmas igrejas como se poderá perceber ao longo do dicionário, contudo o presente estudo não objetiva tal empreitada.

[33] Há mais obras atribuídas à José Patrício dos que as que foram listadas, porém elas foram sem indicação de onde tais dados foram levantados, como exemplo as obras do mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro em que Silva-Nigra não esclarece onde tal dado foi extraído; o mesmo para as pinturas que alega ter feito o artista na nova igreja do mosteiro, pois os pagamentos que utiliza como referência não trazem o nome de José Patrício ou de qualquer outro pintor (SILVA-NIGRA, 1954, p. 54).

p. 99v.)[34], (1792) encarne do Cristo Seráfico, (1793-1796) douração da capela-mor, retábulo e pintura do forro da capela-mor (VOTSF Livro Formação do Patrimônio, p. 105v.; Livro Receitas e Despesas 1782 a 1853, p. 36)[35]. Na igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária em Itu (1786) pintura e douração dos retábulos, pintura no forro da capela-mor (CERQUEIRA, 2007, p. 18) e pintura parcial dos painéis das paredes da capela-mor (MURAYAMA, 2016, p. 293).



Livranda – Período de atividade: Em São Paulo no ano de 1841.

Biografia: Dourador. Trabalhou na terceira franciscana de São Paulo e segundo informações por ele registradas faria toda a obra contratada em sua melhor perfeição. O detalhamento do recibo passado nos documentos que fez para a igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da cidade de São Paulo permitiu conhecer o que foi feito, contudo o nome do artista, que não se sabe exatamente se carpinteiro, entalhador ou dourador, só consta a designação Livranda, nome que só foi visto no lançamento das obras e no livro de receitas e despesas, no qual indicam ser ele um "mestre francês", muito apreciado pelos irmãos que utilizam o pronome de tratamento "querido" (VOTSF Receita e Despesa 1782 a 1851, p. 199). Além dos documentos citados, seu nome não foi localizado em nenhum outro documento dentre todos os arquivos pesquisados.

Obras: Para a igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo (1841) douração do altar-mor e sua banqueta, douração de duas credências, fatura de três remates da cruz do Senhor do Trono e douração da mesma, assoalhamento da igreja, desceu altares, pedestais e pilastras, compôs o presbitério do altar da Conceição e forrou as paredes debaixo do coro (VOTSF, Caderno de contas de 1841Caixa 6, pasta 142,).



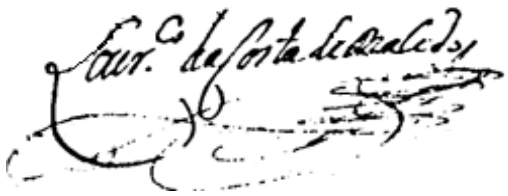
[34] Esse lançamento não é sobre a pintura do forro da capela-mor, pois na página 36 v. há dívidas que estão sendo pagas por **dois painéis** e alcatifas **da Capela-Mor**, já na página 38 compram gesso para a frente do arco, púlpitos e paredes da capela-mor, pagam aos pintores de dar de branco nas paredes da capela mor e na sequência a José Patrício **dos painéis grandes da capela-mor**, ou seja não resta dúvidas que os painéis são para as paredes, e não para pintura do forro da capela seccionada em partes como pretendeu Ortmann (grifo nosso).

[35] Pelos vários pagamentos recebidos posteriores à esse lançamento e a soma deles do que a ordem lhe devia é possível que tais lançamentos sejam os referentes a pintura do forro da capela-mor, não o lançamento dos painéis grandes como Ortmann afiançou.

Lourenço da Costa de Macedo – Período de Atividade: Em Mogi das Cruzes entre 1750 a 1754.

Biografia: Pintor e músico. Lourenço da Costa de Macedo trabalhou em obras religiosas e para o Senado da Câmara. Segundo Frei Timotheo van den Broek, o pintor era natural da cidade de Santos e foi a Mogi das Cruzes, em meados de 1750, fazer pinturas para ornamentação das igrejas do Carmo por conta da festa do Jubileu de santa Teresa e por aí permaneceu por alguns anos a trabalhar para o Senado da Câmara e para os carmelitas. Lourenço da Costa pagou uma multa ao Senado, porém não há informação do motivo dessa multa/condenação no ano de 1751, o pintor foi foreiro da Câmara (MOGI DAS CRUZES (cidade), Livro Contas do Conselho, p. 4, 7, 9, 14 (v.), 25, 147, Pasta 19). De acordo com os documentos produzidos pelo órgão, pode-se assinalar com segurança a estada de Lourenço da Costa vivendo em Mogi das Cruzes de 1750 a 1754. A partir dos diversos documentos localizados, concluiu-se que havia um irmão ou sobrinho (CAMPOS, 2004, p. 14) do pintor residindo em Mogi das Cruzes também, era o músico e carpinteiro Estevão da Costa de Macedo (MOGI DAS CRUZES (cidade), Registro de Mandato, 1774, p. 284v., pasta 14; Livro Contas do conselho da Vila, p. 52, 55, pasta 19). Bem como outros membros da família Costa de Macedo. Lourenço é dito como mestre do pintor Jesuíno do Monte Carmelo (CAMPOS, 2004, p. 14)[36].

Obras: Na igreja do Convento de Nossa Senhora do Carmo de Mogi das Cruzes (1752) encarnação de são José (PROVÍNCIA, 5776, p. 41v.). Para o Senado da Câmara de Mogi das Cruzes (1750) pintura de varas (MOGI DAS CRUZES (cidade), Livro Contas do conselho da Vila, p. 147, pasta 19). Na igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Mogi das Cruzes, pintura do forro do vestíbulo (antiga sacristia, ca. 1750) (PROVÍNCIA, 8312 Notas históricas).



[36] Segundo frei Timótheo (CAMPOS, 2004, p. 14), Lourenço da Costa era de Santos, entretanto o frei carmelita não informa a fonte de suas informações sobre a origem de Lourenço da Costa, tampouco sobre a relação de mestre e aprendiz entre o "célebre" pintor e Jesuíno do Monte Carmelo. Para que a teoria aventada pelo frei seja razoável é preciso considerar que Lourenço da Costa após ter residido em Mogi das Cruzes aproximadamente de 1750 a 1754, por conta das encomendas dos carmelitas e do Senado da Câmara, tenha regressado a Santos. Jesuíno nasceu em 1764, ou seja, o mestre pode ter lhe ensinado o ofício quando era Jesuíno apenas um menino. Contudo nenhuma dessas informações, até o momento, foram localizadas ou confirmadas.

Lourenço Moreira – Período de Atividades: Em São Paulo entre 1804 a 1807.

Biografia: O pintor não consta nos maços de população de São Paulo, pode-se concluir, portanto que sua passagem pela cidade foi bastante rápida.

Obras: Para o Senado da Câmara de São Paulo (1807) pintura de tochas nas festividades de santa Isabel e do Anjo Custódio (SÃO PAULO (cidade), Livro 06, p. 35). Na igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo (1804) pintura de armários (VOTC, Livro 16, p. 71).

Luís Ferreira – Período de Atividade: Em São Paulo entre 1818 a 1822.

Biografia: Pintor e soldado. Luís Ferreira no ano de 1818 residia na rua do Príncipe, era natural do Sul, solteiro, branco e tinha 36 anos de idade. A partir dos dados informados por ele, nota-se não ter havido muita preocupação no informe dos dados para registro, pois em anos diversos informou ter 36 anos, embora haja entre um censo e outro 4 anos de diferença, é provável que tenha sido transferido para outra região, pois após o censo de 1822 não há nenhum outro registro de Luís Ferreira (SÃO PAULO (estado), 036_001, 1818, p. 23; 036_015, 1822, p. 25).

Obras.

Manoel da Costa Valle – **Período de Atividade:** Em São Paulo entre 1786 a 1815.

Biografia: Pintor, dourador e alferes. Filho de José da Costa Valle (cuteleiro) e Maria Francisca da Encarnação, ambos brancos. Manoel, nasceu nos idos de 1771, natural de São Paulo era o quarto filho dentre seis, a primeira referência ao seu nome encontra-se no censo do ano de 1775, com a tenra idade de 4 anos, morando com sua família na rua do Rosário (SÃO PAULO (estado), 030_010, p. 16). Nos idos de 1804, Maria Francisca passa a viver da assistência financeira do filho pintor e alferes de milícias após a morte do marido (SÃO PAULO (estado), 033_010, p. 38). No ano de 1790 é admitido na Ordem Terceira do Carmo embora seus pais fossem irmãos terceiros franciscanos. (ACMSP, Profissão de irmãos, Caixa 9). Entre 1808 a 1810, Manoel da Costa passou a declarar no censo que vivia do ofício de Almoxarife do Hospital Militar, após esse período seu nome não seria mais listado como pintor, passando a viver de ordenados dos cargos que ocupou na administração do Hospital Real (SÃO PAULO (estado), 034_007, P. 21). O último censo em que fora registrado foi do ano de 1815, quando declarou ter a idade de 44 anos, ser solteiro, ainda, morando em companhia da mãe e de uma tia, mas já não vivia mais de seu ordenado como administrador e sim de seus negócios, os quais não foram especificados (SÃO PAULO (estado), 035_007, p. 19). Enquanto exerceu atividade

como pintor foi bastante conhecido, trabalhando para as diversas irmandades e festividades religiosas em São Paulo. Usualmente seu nome era lançado nas despesas somente como Manoel da Costa, o que gerou e gera equívocos (ROSADA, 2016, p. 407, 423). Era pintor e dourador, não havia em São Paulo um pintor e um outro dourador com o mesmo nome,[37] trata-se da mesma pessoa como se pode comprovar no cruzamento dos recibos assinados, cuja assinatura traz o nome completo do pintor, diferente dos livros de despesas, que trazem somente o nome Manoel da Costa e vez por outra Manoel da Costa Valle.

Obras: Na igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo (1786) pintura de andores, (1787) douração de quarenta e seis castiçais (VOTC, Livro 16, p. 8, 16), (1791), pintura de lanternas, pintura do Camarim da Senhora da Capela mor e do oratório do Sr. do consistório, pratear o resplendor e fingir damasco no frontal do oratório (ACMSP, recibos ns. 14 e 37, Caixa 12), (1794) pintura dos andores e douração de uma cruz para o altar-mor (ACMSP, recibos n. s/n e 2, Caixa 09), (1805) encarne e estofamento de sete imagens, assentando-lhes olhos de vidro e douração de sete cruzes (VOTC Livro 16, p. 73). Para o Senado da Câmara (1808) pintura e douração de tochas para as festividades (SÃO PAULO (cidade) Livro 07, p. 260, 262, 264). Na igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo (1798) pintura do zimbório, (1799) pratear um cofre, betumar vidros do zimbório e (1803) pintura e douração do arco da capela-mor (VOTSF Livro Receitas e Despesas 1782 a 1853, p. 62v., 66, 66v., 78v.).



Manuel do Sacramento (1769-1832) – Período de Atividades: Em São Paulo entre 1794 a 1832, em Mogi das Cruzes entre 1802 a (ca.)1804.

Biografia: Pintor, dourador, tenente, soldado e alferes de milícias. Com base nos dados localizados sobre Manuel do Sacramento é possível indicar que nasceu no ano de 1769[38]. A

[37]Nos censos populacionais de São Paulo há outros habitantes com o nome de Manoel da Costa, entretanto o único que se declarou como pintor foi Manoel da Costa Valle, que na maioria dos censos é declarado somente como Manoel da Costa. A fim de encerrar os equívocos em torno de seu nome foram compulsados todos os maços de São Paulo existentes de 1765 a 1845, conseguindo dessa maneira cruzar todos os dados e esclarecer toda e qualquer dúvida que por ventura pudesse surgir. Na igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco há um carpinteiro listado nas despesas como Manoel da Costa, mas ao esmiuçar todos os documentos foi localizado o nome completo do oficial de carpintaria Manoel da Costa Cardoso, evitando-se assim para o porvir qualquer confusão ou incorporação do ofício de carpinteiro ao pintor Manoel da Costa Valle.

[38] Manuel foi batizado na Sé de São Paulo em 01 de junho de 1769, foram seus padrinhos o padre João Domingues (o Velho), Amaro Antunes da Silva e Tereza Maria de Jesus (sobrinha do padre), todos pertencentes a mesma

primeira vez que seu nome irá aparecer nos censos de população da cidade de São Paulo data de 1776, com apenas 6 anos de idade, morando com o pai, o pintor Pedro dos Santos e a mãe Rita Antônia de Oliveira. No ano seguinte nasceu a irmã do artista, Maria, que morreu alguns anos depois. Passam-se 20 anos sem nenhuma menção a família do artista entre os habitantes da cidade, quando então localizamos em 1794 novamente o artista com cerca de 26 anos, era auxiliar de Ordenanças, natural de São Paulo[39], morava com a mãe (47 anos) e o irmão João de Deus (17 anos), todos pardos (SÃO PAULO (estado), 032_008, p. 25)[40]. A pequena família se manteve por longos anos morando na rua da Boa Vista. Tanto Manuel do Sacramento como João de Deus aprenderam o ofício da pintura com o pai, o pintor forro Pedro dos Santos. Quando a mãe dos pintores faleceu (entre 1798 a 1800) eles continuaram morando juntos até os idos de 1801, quando Manuel do Sacramento se casou com Anna Thereza de Jesus, forra e natural de São Paulo (ACMSP, Processos matrimoniais, 1801, 7-14-2641)[41]. Por volta de 1802 o artista viajou para Mogi das Cruzes afim de realizar a pintura no forro da nave da Ordem Terceira dos Carmelitas, exatamente o mesmo período em que desaparece dos censos da cidade de São Paulo. No rol de famílias da Paróquia da Sé do ano de 1802 veremos João de Deus, Manuel do Sacramento e sua esposa Anna morando na rua da Boa Vista como agregados na casa do português João Soares de Figueiredo[42], o rol de confissões foi realizado antes do censo da cidade, pois em 1802 João estava adquirindo sua casa e Manuel não será declarado nesse censo, pois estava fora (em Mogi das Cruzes) e no "fogo" do português João Soares de Figueiredo, os agregados já não se encontravam mais (ACMSP, Livro Rol de famílias, 1802, p. 68; SÃO

freguesia. Era usual no período batizar os nascidos poucos dias após o nascimento da criança, embora não se possa apontar com segurança a data de nascimento do pintor, a datação de seu batismo é comprovadamente documentada.

[39] Acreditava-se que Manuel do Sacramento fosse natural de Minas Gerais (SALOMÃO; TIRAPELI, 2005, p. 114-166), pela relação visual entre a pintura do meio-norte mineiro sobre a pintura do forro da nave de Mogi das Cruzes, pintada pelo mestre. Entretanto não havia nenhum documento que comprovasse sua origem (PEREIRA, 2012, p. 198). A descoberta dos documentos, agora, esclarece os equívocos, Manuel do Sacramento era como se pode averiguar a partir dos censos dos habitantes da cidade de São Paulo natural da mesma cidade, seu batizado corrobora com a afirmação de sua naturalidade paulista, não restando mais dúvidas quanto a sua origem, o cruzamento dos dados de batismo com os maços de população permitiram compreender como e com quem Manuel do Sacramento aprendera o ofício da arte.

[40] Há nas declarações de Rita um descompasso nas idades fornecidas, pois em 1797 a declarante informa ter a idade de 40 anos, enquanto os filhos Manuel e João terem respectivamente 17 e 14, sendo que no ano de 1794 ela havia informado respectivamente 50, 19 e 17, embora essa imprecisão não altere o significado dos dados encontrados acerca do pintor, mas ao cruzar tais dados com documentos como o batismo do referido é possível inferir que não havia uma preocupação com precisão ao declarar idade. Manuel deveria ter no ano de 1794 cerca de 25 anos.

[41] O processo matrimonial de Manuel do Sacramento e Anna ocorreu entre 20 a 22 de maio de 1801, é possível que tenham se casado pouco depois dessa data, mas não há como indicar o dia exato em virtude da lacuna que há no livro no período dos casamentos ocorridos entre março a agosto de 1801, há diversos espaços que ficaram em branco no livro de casamentos da Sé, provenientes dos assentos que não foram devidamente registrados, entre eles está o de Manuel do Sacramento, embora o processo matrimonial supra essa falha.

[42] Anna era escrava de João Soares de Figueiredo antes de casar-se com Manuel do Sacramento, assim como sua mãe que havia sido escrava da mesma família (ACMSP, Processos matrimoniais, 7-14-2641).

PAULO (estado), 033_002, p. 35, 41). Ao regressar de Mogi das Cruzes, Manuel do Sacramento fixou nova moradia juntamente com sua esposa, novamente na rua da Boa Vista (SÃO PAULO (estado), 033_010, 1804, p. 38). Nasceu no ano de 1804 o segundo filho do casal, Silvestre do Sacramento, o qual seguiu os passos do pai, aprendendo com ele a arte da pintura. O artista teve três filhos[43] ao longo de sua vida, dos quais um faleceu aos 10 anos – Bento (1800-1810)[44], e os outros dois moraram com o pai durante muitos anos - Silvestre do Sacramento (1804 – ?)[45] e Gertrudes Thereza (1807 - ?) (SÃO PAULO (estado), 1807, 034_002, p. 20; 034_011, 1811, p. 88). Januário Mendes e "outros" moveram um processo de penhora conta o pintor Manuel do Sacramento, em 06 de fevereiro de 1812, por aluguéis vencidos da casa arrendada na rua da Boa Vista no valor de 34.960 réis, devido à ausência de pagamentos a penhora dos bens foi requerida e autorizada, dentre os bens penhorados consta uma pedra de mármore para moer tintas e condimentos (SÃO PAULO (estado), Processo: Autos Cíveis..., 4.1.3450, Caixa: 325). Após a ação judicial, Manuel deixou a casa da rua da Boa Vista e passou a residir com sua família na rua de São Bento (SÃO PAULO (estado), 035_017, 1816, p. 8). A última referência ao pintor nos censos ocorrerá por volta de 1829, quando estava com a idade de 58 anos, morando novamente na rua da Boa Vista com sua família. A filha Gertrudes já havia deixado a casa paterna e Silvestre do Sacramento se preparava, também, para fazê-lo, visto que no mesmo rol ele está listado na casa dos pais e em outra casa sozinho (SÃO PAULO (estado), Rolo 45). O censo de 1829 é o último registro demográfico do pintor Manuel do Sacramento na cidade de São Paulo. Após esse período, não há mais nenhum registro do pintor por São Paulo, exceto seu óbito. Morreu em 22 de agosto de 1832, de moléstia interna e foi sepultado na igreja de São Gonçalo, com pouco mais de 60 anos de idade[46]. Embora já estivesse

[43] A partir de 1813 passou a viver na casa de Manuel a enteada Antônia do Espirito Santo, com 20 anos, solteira e mão de dois filhos, Bento (6 anos) e Carolina (1 ano) e também a agregada Luciana Maria (25 anos), mãe de Jacinto (3 anos) e Martiniano (2 anos). (035_001, p. 11). Já no ano de 1818 ainda encontraremos Antônio morando na casa do padrasto, porém com mais 3 filhos, Anna (4 anos) e os gêmeos Thomas e Luiza com apenas 18 meses. Com o passar dos anos, 1823, a enteada ainda terá mais dois filhos Francisca (5 anos) e João (1 ano) (1825, 036_026, p. 7). Após a enteada ter deixado a casa (não se buscou averiguar o motivo da ausência de Antônia, acredita-se que tenha contraído matrimônio ou falecido) seus filhos continuaram a morar com os avós, ao menos até o último registro que há de Manuel do Sacramento nos censos da cidade de São Paulo (SÃO PAULO (estado), rolo 45, 1829)

[44] Pode haver pequenas variações no ano de nascimento dos filhos de Manuel do Sacramento, uma vez que as certidões de batismo não foram buscadas para o presente estudo, somente foram utilizados os dados declarados pelo artista na lista dos habitantes da cidade de São Paulo.

[45] Silvestre do Sacramento aos 18 anos, em 1823, casa-se com uma jovem de 14 anos, Jesuína Maria, que no curto período de 1824 a 1825 faleceu (SÃO PAULO (estado), 036_029, p. 18), deixando o filho recém-nascido Francisco de Paula, o qual ficou morando na casa do avô Manuel e posteriormente na casa nova de seu pai e sua madrasta, Lauriana Joaquina (SÃO PAULO (estado), 037_011, 1836, p. 66).

[46] Fora sepultado a noite, acompanhado e encomendado pelo pároco e por sua esposa Anna Thereza (ACMSP, Livro Óbitos, 3-1-36, p. 349v.)

em idade avançada por volta de 1826, ainda, estava ativo em sua arte da pintura. Pintor e dourador por toda a vida, o referido artista trabalhou ativamente para as principais irmandades religiosas de São Paulo e Mogi das Cruzes, foi além, trabalhando também como pintor nas festividades religiosas e reais para o Estado, durante a maior parte de sua vida profissional (1800 a 1826). No lançamento da despesa do Senado da Câmara é possível identificar alguns oficiais e serventes que trabalhavam junto a ele. Na pintura da praça do Curro que estava sendo preparada para as festas reais, o pintor Tenente Manuel do Sacramento estava na condição de mestre/arrematante da empreitada e tinha para lhe ajudar os seguintes pintores: dois oficiais[47] Francisco de Assis e Francisco Sampaio, o aprendiz Silvestre do Sacramento (seu filho) e o servente Domingos. (SÃO PAULO (cidade), Livro 13, 1817, p. 145, 148 e 226; Livro 14, 1818, p. 124, 125, 129, 157). Quando Manuel arremata, em 1821, a nova obra de retoques das pinturas da praça do Curro, ele contou com a ajuda do aprendiz Silvestre (seu filho), do oficial Benedito e do servente Mariano[48] (SÃO PAULO (cidade), Livro 16, 1821, p. 124).

Obras: Na igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo (1822) pintura de siriais, jarras, douração de castiçais e tocheiros, (1823) retoque do pano da porta da igreja e das imagens da Paixão de Cristo, (1824) pintura do pano da porta da igreja e grafia das letras no mesmo e (1826) várias pinturas sem especificação (VOTC, Livro 16, p. 135, 138, 142, 150; ACMSP, Recibo n. 2, Caixa 13; recibo n. 27, Caixa 14). Para a igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo (1822) pintura das asas, retoque da Imagem do Senhor, (1823) conserto das mãos das Imagens do andor da divina justiça, retoque e douração da Divina Justiça (VOTSF, Livro Receitas e Despesas, 1782 a 1853, p. 130v., 133). Para as festividades religiosas do Senado da Câmara (1800) pintura de tochas, (1807) pintura de tocheiros e tochas, (1809) feitio e escrita com letras de ouro no malote (saco) para envio de correspondência oficial e pintura de tochas, (1813) pintura das Armas Reais no Sólio[49] do Ouvidor, retoque de painel grande, (1817) pintura da praça do Curro, (1821) pintura de "cabeças"[50] para a praça do Curro, retoques nas pinturas existentes na praça, (1823/24) pintura das armas imperiais na porta principal da cadeia e escrita de ouro em "malotes" para ofício (SÃO PAULO (cidade), Livro 03, p. 9, 50; Livro 06, p. 26, 29; Livro 08,

[47] A diferença de hierarquia entre os pintores se pode determinar a partir das diferenças entre o valor das diárias de cada um deles.

[48] Mariano que fora servente do mestre Manuel do Sacramento provavelmente é o mesmo pintor Mariano que consta nos livros de despesas da igreja dos terceiros franciscanos "dando" de branco na capela-mor (1793) que seria dourada por José Patrício da Silva Manso (VOTSF Livro Formação do Patrimônio, p. 105).

[49] Sólio é o mesmo que trono ou assento real.

[50] No ano de 1821 a Praça do Curro estava sendo preparada para o nascimento do príncipe, as "cabeças" seriam utilizadas nas cavalhadas, espécie de desfile a cavalo ou torneio entre cavaleiros. Em Portugal as cavalhadas eram sempre realizadas em festividades religiosas e políticas.

p. 100, 105, 223, 238; Livro 19, p. 217; Livro 11, p. 6, 36, 37; Livro 12, p. 19, 150, 158; Livro 13, p. 145, 148-150; Livro 16, p. 114, 124, 137, 143; Livro 19, p. 220, 221, 222; Livro 20, p. 106, 107). Para a igreja de Nossa Senhora da Boa Morte de São Paulo (1826) douração em varas de palio, em uma banqueta de castiçais (ACMSP, Livro Receita e despesa, 01.03.069, p. 12) e a pintura do forro da capela-mor (vide capítulo I).[51]



Manuel dos Santos de Jesus – Período de Atividades: Em São Paulo entre 1787 a 1788.

Biografia: Não consta nos censos da cidade de São Paulo, embora Rosada (2016, p. 420) tenha mencionado que o pintor fora listado no ano de 1778, entretanto em tal censo há dois fogos com o nome "Manoel de Jesus" que não são o referido pintor, um deles é um barbeiro (fogo 13) e o outro é Manoel de Jesus "Pereira" (fogo 43), ou seja, nem a profissão de um, nem o nome do outro estão de acordo com o pintor Manoel dos Santos de Jesus. O nome completo do pintor foi localizado em recibos de pagamentos passados por ele para a igreja dos Terceiros do Carmo de São Paulo. É desconhecida a procedência do ofício de "imaginário" computada ao pintor (ROSADA, 2016, p. 420), uma vez que não se conhece nenhuma de suas obras acerca de imaginária.

Obras: Na igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo (1787) douração e pintura de andores, (1788) pintura do arcás e armários (VOTC, Livro 16, p. 8, 18).

[51] Segundo Rosada (2016, p. 421), Myriam Salomão (2016) atribui a autoria da pintura do forro da Capela-mor da igreja de Nossa Senhora da Boa Morte de São Paulo à Manuel do Sacramento. De acordo com as explanações feitas pela pesquisadora, em entrevista concedida em 25 de outubro de 2016, a pintura pode ser de meados do ano de 1826, quando estava Manuel do Sacramento trabalhando para a irmandade ou 1853, quando este já não estava mais vivo, portanto, não seria possível ter sido ele a realizá-la em data tão avançada. A consulta a esparsa documentação existente da Irmandade, *Livro de Receitas e Despesas 1820-1858*, apurou que não há nenhuma menção ao autor da pintura do forro da capela-mor, em 1826 o pintor estava fazendo algumas dourações para a dita irmandade e nesse mesmo ano ocorrem os pagamentos ao mestre de obras para finalizar o forro da capela, por ser o único nome de pintor mencionado até então tem sido vinculado à pintura. Em 1852 há no livro, mencionado, o lançamento à folha 86 a despesa para reboque da capela-mor e para pintura no forro da mesma, porém não há como precisar que tal lançamento fosse para uma nova pintura ou somente para a restauração da pintura existente de meados de 1826/8. Diante dos poucos e lacônicos dados existentes foi necessário empreender a análise estilística da obra para atribuir-lhe finalmente ao referido pintor. Após a análise estilística foi possível estabelecer relações entre a pintura da dita irmandade e a outra obra existente do artista em Mogi das Cruzes e ainda que sem comprovação documental, a pintura do forro da capela-mor da igreja de Nossa Senhora da Boa Morte é provavelmente obra do pintor Manuel do Sacramento (ca. 1826). Cabe ressalvar que após a referência no livro da irmandade ao nome do artista, somente outro lançamento com referência ao nome de pintor (a) seria feito no ano de 1830.

Manuel José Gentil – Período de Atividades: Em São Paulo no ano de 1817.

Biografia.

Obras: Para o Senado da Câmara de São Paulo (1817) pintura de um retrato de S. Majestade – Dom João VI (SÃO PAULO (cidade), Livro 13, p. 118).



Manuel José Pereira - **Período de atividades**: Em São Paulo entre 1800 a 1801.

Biografia: Seu nome não consta nos maços de população da cidade de São Paulo (1765-1836). A alusão ao pintor ocorre entre os anos de 1801-1802 no lançamento de despesas da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo (ANDRADE, 1963, p. 164). Havia na Ordem nos idos de 1792 um irmão com o nome de Manuel José Pereira de Andrade, o qual era procurador da Irmandade e por seu cargo realizava pagamentos de trabalhos feitos, portanto o pagamento ao irmão Manuel José Pereira não seria conclusivo, salvo pela análise das demais despesas contidas na mesma página (VOTC, Livro 3, 1792, p. 100).

Obras: Na igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo (1801-2) pintura do forro do jazigo (VOTC, Livro 16, p. 60).

Martinho dos Anjos – Período de atividade: Em São Paulo entre 1807 a 1813.

Biografia: Pintor e louceiro. Martinho dos Anjos vivia com a família na Freguesia da Penha em 1807, era natural de São Miguel e aos 24 anos era casado com Maria Rosa (21 anos), pai de Maximo (3 anos) e Floriano (2 anos) (SÃO PAULO (estado), 034_004, p. 44). Até o ano de 1808 Martinho se declarava vivendo do ofício de pintor, a partir de 1810 passa a informar viver de fazer louça; nesse período apura-se que o filho Maximo havia falecido e o pintor tinha tido outros dois além de Floriano, Mariana e José (recém-nascidos). (SÃO PAULO (estado), 034_008, p. 34; 034_013, p. 37). A última referência localizada data de 1813, quando estava morando no bairro de São Miguel com a família, aos 32 anos de idade (SÃO PAULO (estado), 035_001, p. 110).

Obras.

Matheus – Período de atividade: Em São Paulo no ano de 1778**.**

Biografia: Pintor. No censo do ano de 1778 do bairro de Santana consta o registro de Matheus (não há indicação do sobrenome), o qual era viúvo e bastardo, com a idade de 52 anos, em sua companhia moravam alguns filhos e agregados pardos (SÃO PAULO (estado),030_019, p. 6).
Obras.

Matias Teixeira da Silva – Período de atividade: Em Itu no ano de 1788.

Biografia: Matias era filho do português Antônio Teixeira da Silva (falecido em 1782) e Gertrudes Furquim da Luz, seu pai possuía terras e engenho no bairro ou freguesia de Ararytaguaba (Porto Feliz), onde morava com a mulher e os filhos (CERQUEIRA, 2015, p.8). Matias casou-se em 1786 com Francisca Maria de Paula (ROSADA, 2016, p. 421), nos idos de 1788 tinha cerca de 24 anos, quando assinalou seu nome na matriz ituana. A julgar pelo sobrenome "Teixeira", é possível supor parentesco com o entalhador do retábulo da capela-mor da Matriz, o qual foi dourado por José Patrício da Silva Manso nos idos do mesmo ano em que Matias escreveu seu nome nas paredes da capela-mor da mesma igreja, sendo assim é possível que tenha realizado trabalhos de pintura determinados pelo arrematante das obras de ornamentação, o mestre José Patrício (CERQUEIRA, 2015, p. 8). Cabe salientar ainda o convívio que deveriam ter os pintores, uma vez que ambos foram testemunhas de casamento de Custodio Ferreira da Silva e Maria Domitila, ocorrido em vinte de outubro de 1788 na própria igreja Matriz, onde certamente trabalharam juntos. Além dos esboços feitos por Matias e de sua assinatura descobriu-se também que tais paredes eram completamente pintadas a modo de azulejaria portuguesa, em tons brancos e azuis. Diante da descoberta das pinturas e da assinatura escondida acredita-se serem as pinturas, agora reintegradas à visão, obras do referido artista.
Obras: Para a igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu (1788) pintura parietal da capela-mor.



Miguel dos Anjos – Período de atividade: Em São Paulo entre 1807 a 1829.

Biografia: Pintor, louceiro e imaginário. Natural de São Miguel, aos 44 anos de idade, vivia com a família na Freguesia da Penha em 1807, casado com Bernarda Cardosa (34 anos), a qual

fazia louças, pai de João (14 anos), Inês (08 anos) e José (15 anos). Em sua residência viviam, também, a sogra e a irmã da mesma (SÃO PAULO (estado),034_004, p. 46). Até o ano de 1808 Miguel se declarava vivendo do ofício de pintor, a partir de 1810 passa a informar viver de fazer louças; nesse período o filho José faleceu, enquanto João casou-se, na residência passaram a viver junto aos pais somente a filha e a sogra que faleceu no ano seguinte, quando Miguel declarou novamente viver do ofício de pintor (SÃO PAULO (estado), 034_008, 1810, p. 37; 034_013, 1811, p. 41). Diferente do irmão Martinho dos Anjos[52], Miguel não se mudou para outra região, pois foi possível acompanhar sua trajetória até seus 70 anos de idade, quando já estava viúvo e havia mudado mais uma vez o ofício que declarara anteriormente, agora dizia viver de fazer "imagens", ou seja, imaginário, morando somente com a filha Inês. É possível que Miguel dos Anjos tenha sido, pintor, louceiro e imaginário, tudo ao mesmo tempo, trabalhando conforme a demanda e o ritmo das encomendas, se havia serviços de pintura o executava, quando escasseava fazia louças, e assim também com as imagens, não se pode pensar que em cada momento tenha exercido um só ofício como foi declarado nos censos populacionais, tão somente era o que estava fazendo quando ocorria o recenseamento. Embora tenha vivido muitos anos não foi localizada nenhuma referência a trabalhos que o pintor tenha executado (SÃO PAULO (estado),037_003, 1829, p. 104).

Obras.

Miguel Lopes – Período de atividade: Em São Paulo no ano de 1783.

Biografia: Trabalhou para a igreja dos terceiros franciscanos junto ao pintor Francisco Péres.
Obras: Na igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo (1783) pintura dos andores, lanternas, varas das tarjas e asas do Senhor (VOTSF, Livro Receitas e Despesas, 1782-1851, p. 6)

Miquelina Constância das Chagas – Período de Atividades: Em São Paulo entre 1826 a 1848.

Biografia: Seu nome consta nos censos de 1836, no qual se declarou casada, parda, com 37 anos, natural da cidade de São Paulo, vivendo do ofício de pintora com sua filha Maria (5 anos) e possivelmente uma agregada, Joanna Baptista (24 anos), não consta no levantamento o nome

[52] As semelhanças em diversos aspectos permitem concluir que sejam os pintores da mesma família, primeiro em razão do sobrenome "dos Anjos", segundo das trajetórias profissionais, terceiro pela naturalidade de ambos os artistas e por fim o fato de serem praticamente vizinhos, morando no mesmo bairro, quiçá na mesma rua, pois a numeração que identifica as casas nos censos demonstra serem muito próximas.

do marido (SÃO PAULO (estado),037_012, p. 29)[53]. Em 1842 o nome de Miquelina aparece também na lista dos eleitores do distrito Norte da Sé de São Paulo (SÃO PAULO (estado), 037_016, p. 12). A pintora e douradora era também uma grande empreendedora, pois arrematava diversas obras e tinha uma equipe para auxiliá-la nas empreitadas. Miquelina empreendia até mesmo obras de carpintaria, embora nessas somente tivesse seus oficiais a trabalhar, enquanto nas obras de pintura e douração, além de uma equipe de oficiais e serventes ela também trabalhava efetivamente, alcançando a condição de mestre do ofício, tanto que em alguns pagamentos feitos a ela consta o qualitativo "mestre pintora ou mestre doiradora". Além de Miquelina, até o momento, nenhuma outra pintora ou douradora foi localizada no período. Trabalhou para as principais irmandades da cidade de São Paulo e tornou possível, a partir dos recibos passados por ela, a identificação de alguns oficiais e serventes que trabalharam em sua equipe, com alternância de nomes foram arrolados os mais costumeiros Massimo e Francisco, mas há também Domingos, vez por outra surge o nome de Joaquim e Manoel. Contudo não constam os sobrenomes dos pintores/ajudantes, o que dificulta a inclusão deles no dicionário de pintores (VOTSF, recibos diversos, 1837, Caixa 1,). Miquelina trabalhou por longos anos para os terceiros franciscanos de São Paulo, esteve envolvida em pinturas e douração de 1833 a 1843. A partir de 1845, os lançamentos para a mestre foram mais específicos e detalharam o que ela estava realizando junto aos seus oficiais e serventes. No ano de 1846, Miquelina esteve envolvida na douração dos altares e na preparação e assento desses junto aos carpinteiros, ela era arrematante da obra completa dos altares (que incluía conserto, segurança dos altares, douração e pintura).

Obras: Na igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo (1826) douração e pintura da sacristia e retábulo do jazigo (VOTC, Livro 16, p. 150). Na igreja de Nossa Senhora da Boa Morte (1830) pintura de uma cruz, da sacristia e do arcáz (ACMSP, Livro Receitas e Despesas, 01.03.069, p. 18). Na igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo (1833), pinturas sem especificação, (1835) douração de ambulheta (VOTSF, recibo n. 313, 1835, Caixa 1), (1841), pintura e douração dos altares da nave (VOTSF, Livro Receitas e Despesas, 1782 a 1853, p. 200), (1842), conserto da

[53] No censo de 1829 há no fogo 23, da ladeira da Tabatinguera a família de Joaquim Lustosa, com idade de 40 anos que vive de pintor, casado com Miquelina Constansa, parda com 25 anos e mãe de Anacleta (SÃO PAULO (estado), Rolo 45). Ao cruzar os dados de ambas, nota-se tratar de duas pessoas diferentes, pelas razões expostas: o nome das filhas é diferente e a idade da Miquelina de 1829 não confere com a de 1836. Entretanto a jugar pelos equívocos nas idades declaradas nos censos de vários pintores é possível que tenha havido algum equívoco de parte da pintora e que a primeira filha do casal tenha morrido (algo muito comum para o período), sendo Maria a segunda filha de Miquelina, a qual se declarou pintora.

urna e pinturas sem especificação, (1845) douração do altar de são Salvador, (1846) douração do altar de santo Ivo, (1846-47) douração do altar de santa Isabel, (1846) douração do altar de santo Antonio e (1847-48) douração do altar de são Francisco (VOTSF, Caixa 1, pasta 279, 282; Caixa 2, pasta 284, 285, 286).



Pedro dos Santos – Período de atividade: Em São Paulo entre 1765 a 1790.

Biografia: Pintor e cabo de ordenanças. Consta nos censos dos habitantes de São Paulo no ano de 1765, mulato/pardo, forro, solteiro com a idade de 24 anos. No ano de 1767 era o 14º cabo da Cia de Ordenanças (SÃO PAULO (estado), 030_001, 1765, p. 10; 030_002, 1767, p. 70). Em 1772 o pintor é incluído na lista dos "Pardos da Cidade" (SÃO PAULO (estado), 030_008, p. 10). No ano de 1777[54], foi listado morando na rua da Boa Vista, agora casado com Rita (28 anos), o filho Manuel (07 anos) e a filha Maria (recém-nascida) (SÃO PAULO (estado), 030_012, 1776, p. 20; 030_016, 1777, p. 28). Após tais registros o nome do pintor não foi mais relacionado dentre os habitantes da cidade de São Paulo. Com base nos dados do filho, o pintor Manuel do Sacramento, estimasse que Pedro dos Santos tenha falecido entre os anos de 1777 a 1794, quando a família passa a ser recenseada sem o chefe da família. É possível que Pedro tenha mudado de ofício e cidade antes de falecer, pois há referências sobre um entalhador de mesmo nome ativo em Aparecida nos idos de 1790 (ROSADA, 2016, p. 421).

Obras.

Silvestre do Sacramento – Período de atividades: Em São Paulo entre 1817 a 1842.

Biografia: Filho do mestre pintor Manuel do Sacramento, Silvestre trabalhou com o pai inúmeras vezes. A partir dos documentos localizados, tornou-se possível afirmar com segurança ao menos duas vezes em que pai e filho trabalharam na mesma empreitada para o Senado da Câmara (SÃO PAULO (cidade), Livro 13, 1817, p. 145, 148 e 226; Livro 14, 1818, p. 124, 125,

[54] Há incompatibilidade entre as idades declaradas por Pedro dos Santos, pois no ano de 1765 declarou ter 24 anos, enquanto no ano de 1776 informou ter 36 anos, como se pode calcular pela idade informada no primeiro censo populacional o pintor deveria ter cerca de 33 anos em 1776, mas como já fora exposto, há certo descompasso entre as idades informadas pelos habitantes, quer seja por incompatibilidade do mês em que o rol é formulado com o mês de nascimento do declarante como por mero esquecimento, ou alguma outra razão desconhecida.

129, 157; Livro 16, 1821, p. 124). Silvestre se casou pela primeira vez aos 18 anos, cerca de um ano depois, sua jovem esposa faleceu deixando o filho recém-nascido Francisco de Paula, o qual morou junto com o pai na casa do avô, até que o jovem pintor tivesse condições de deixar a casa paterna e iniciar nova família com Lauriana Joaquina e seu filho do primeiro casamento[55] (SÃO PAULO (estado),037_011, 1836, p. 66). Silvestre declarou-se como pintor e informou, também, que sabia ler e escrever. A última entrada com o nome de Silvestre foi no rol de eleitores do distrito norte, como morador do 10º quarteirão no ano de 1842, após esse período, os maços de população escasseiam e não se localizou nenhuma outra referência ao pintor nos esparsos maços seguintes (SÃO PAULO (estado), 037_016, 1842, p. 5).

Obras: Para o Senado da Câmara de São Paulo (1817, 1818) pintura da praça do Curro, (1821) retoques nas pinturas existentes na praça, (SÃO PAULO (cidade), Livro 13, 1817, p. 145, 148 e 226; Livro 14, 1818, p. 124, 125, 129, 157; Livro 16, 1821, p. 124).

Vicente Luís de Brito – Período de atividade: Em São Paulo entre 1782 a 1808.

Biografia: Era considerado mestre-pintor na antiga Capitania de São Paulo, pois fora incluído na lista dos especialistas mestres-pintores para dar parecer sobre o novo prédio do quartel em São Paulo no governo de Bernardo José de Lorena, junto a outros dois mestres-pintores, José Patrício da Silva Manso e Inácio da Costa Xavier (ARAÚJO, 1997, p. 52). Embora nos censos onde fora localizado não se declarasse como pintor e sim como avaliador do juízo, certamente era quem regulava o ofício dos pintores na Capitania. A primeira entrada de seu nome nos censos populacionais fora no ano de 1782, residindo no fogo 38, quando estava com 40 anos de idade, casado com Gertrudes Xavier e pai de Antônio, José, Maria, Joaquim, Francisca, João e Manuel, nesse censo ainda não se declarava o ofício dos habitantes (SÃO PAULO (estado), 031_004, p. 11). No ano de 1798 consta no rol dos habitantes que Vicente tenha declarado o ofício de avaliador do juízo, em nenhuma das listas com ofício declarou ser pintor, em 1802 informou ser natural da cidade de São Paulo (SÃO PAULO (estado), 032_020, p.66; 033_002, p. 90), o último registro com seu nome é do ano de 1808, com a idade de 70 anos, ainda vivendo do ofício de avaliador (SÃO PAULO (estado), 034_005, p. 67).

Obras.



[55] Sobre a vida pregressa de Silvestre do Sacramento consultar o verbete Manuel do Sacramento.

4.2 PINTORES DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX

Em linhas gerais a busca em fontes primárias pelos pintores que circularam na antiga Capitania de São Paulo se estendeu aos pintores encontrados até os anos de 1850. Após a segunda metade do século XIX, os dados coligidos sobre novos nomes que surgiram já não são suficientes e tornam-se superficiais e, ainda, os trabalhos realizados pelos pintores em geral após 1850 escapam à temática de gosto barroco e rococó. Entretanto, nesse período, os restauros passam a interferir e modificar muitas das pinturas coloniais existentes nos forros das igrejas, com isso, é importante conhecer tanto o autor da obra "original[56]" como o pintor que as restaurou.

A partir dos contratos dos pintores que interferiram nas obras de Jesuíno, José Patrício, Manuel do Sacramento e tantos outros, será possível compreender o grau de intervenção nas obras e analisar em que medida as alterações foram destrutivas ou colaborativas, auxiliando inclusive aos restauradores na percepção de tantas e diversas mãos sobre uma mesma obra.

O rol a seguir não abrange todos os pintores do estado, foram arrolados somente aqueles cujos nomes se conseguiu averiguar trabalhando para as igrejas do Carmo, São Francisco e matriz da Candelária nas cidades de São Paulo, Itu e Mogi das Cruzes, ainda assim, os dados explanados acerca desses artistas foram somente aqueles relacionados diretamente ao envolvimento com os encomendantes citados.

Nenhum dado acessório foi buscado sobre vida e obra dos pintores de 1850 em diante, primeiro por não fazer parte do objetivo do estudo, portanto não houve desmesurada preocupação no registro da biografia. Segundo porque embora, isto, não se aplique a todos há uma variedade de estudos e bibliografias que tratam de suas trajetórias, tanto pessoal como profissional, são trabalhos científicos recentes que abordam alguns dos artistas mensurados, como por exemplo Marino del Favero, para o qual existe estudo bastante abrangente de toda a sua trajetória pessoal e profissional[57]. Só foram inseridos dados adicionais quando localizados nos documentos consultados.

O dicionário contendo os nomes dos pintores após a segunda metade do século XIX tornou-se essencial ao estudo, na medida em que documentos localizados alteram significativamente a tradição das atribuições feitas entre as décadas de 40 e 50 por Frei

[56] Os pintores arrolados no Dicionário I.
[57] Sobre o artista consultar CAVATERRA, Cristiana Antunes. **Marino Del Favero**, escultor e entalhador (1864-1943). Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2015.

Adalberto Ortmann, Mário de Andrade e Dom Clemente Maria da Silva Nigra, cujos pintores por eles identificados granjearam a "autoria" pela maior parte das obras de pintura das igrejas que foram analisadas nos capítulos anteriores, ainda que os estudiosos não dispusessem de documentos que comprovassem tais feitos.

Logo, não seria possível omitir os nomes dos pintores encontrados, notadamente o de Laurindo Francisco dos Santos, ainda que, sejam escassas as informações e dados dos pintores que foram brevemente listados.

Dentre a documentação coligida, outros pintores, além dos relacionados neste rol foram identificados, contudo não foram incluídos no dicionário porque os dados encontrados a respeito dos trabalhos executados por eles estavam relacionados a pinturas de serviços gerais, como por exemplo a pintura de fachadas, lavagem e caiação de paredes, etc., não há execução ou relação com douração, carnação de imagens ou intervenção nas obras artísticas, dentre eles cabe mensurar Jacomo Ponzini, Bruno de Azevedo e Silva, Jeronymo da S. Carvilhe, Laurindo Sertório etc. Contudo, é possível que tenham desenvolvido trabalhos artísticos os quais não foram localizados.

Cabe salientar que os pintores listados a seguir somente o foram para que seus nomes possam ser conhecidos e quiçá suas trajetórias possam ser buscadas em outras pesquisas, por outros pesquisadores, tampouco houve intenção de listar todos os pintores após a segunda metade do século XIX, há clareza de que os números estão muito acima dos 50 pintores identificados.

O acesso a documentação do final do século XIX torna-se mais acessível e por não serem tais pintores os responsáveis pelas pinturas do período colonial não houve uma explanação mais profunda. Apenas foram lançados os dados encontrados, sobretudo, a respeito de obras ou intervenções, para que outras pesquisas possam ser ampliadas e completadas com as informações doravante disponibilizadas.

4.3 DICIONÁRIO DE PINTORES – II

Adolfo Boult Delbon - Período de atividade: Em São Paulo entre 1850 a 1854.

Biografia: Aluno da primeira escola de pintura de São Paulo e discípulo do pintor Jorge José Pinto Vedras por volta de 1850 (MURAYAMA, 2016, p. 272)

Obras: Para a igreja do Recolhimento de Santa Teresa em São Paulo (1854) um quadro do Santíssimo Coração de Jesus para o altar. Para a igreja do Convento da Luz (1854) um quadro grande da Assunção da Virgem e retratos dos santos doutores (HILSDORF, 2001, p. 88 *apud* MURAYAMA, 2016, p. 272).

Alfredo Ferreti – Período de atividade: Em Itu entre os anos de 1922 a 1923.

Biografia: Alfredo Ferreti foi o arrematante das obras de pintura e douração da igreja de Nossa Senhora do Carmo de Itu entre os anos de 1922 a 1923, junto a ele trabalharam os pintores e/ou ajudantes Adelmo Perdiza e Luiz González.

Obras: Na igreja de Nossa Senhora do Carmo de Itu (1919) pintura das paredes da capela-mor com fingimento de mármores e cortinas, pintura dos Emblemas da Eucaristia entre as janelas, pintura dos altares laterais da nave, do corpo da igreja (PROVÍNCIA, 20.503 Livro 1º Tombo, p. 17V.), (1922) restauro do altar-mor, fazendo a preparação da superfície e pintura de fingimento no altar, douração no topo, nas colunas, cordões e sacrário, pintura do fundo do nicho, pintura da tela "segurando os dois anjos e a coroa", imitação de bronze na moldura grande, douração dos cordões e douração dos ornatos nos quais estavam inseridas as imagens (PROVÍNCIA, 4979 Orçamento).

Antônio Alves Romariz – Período de atividade: Em São Paulo no ano de 1941.

Biografia.

Obras: Na igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo (1941) pintura a óleo do trono do altar da capela-mor e caiação do corredor lateral (VOTSF, Livro Caixa, 1939 a 1942, p. 66).

Antônio Teixeira Correia – Período de atividade: Em São Paulo entre 1876 a 1877.

Biografia: Em janeiro do ano de 1876 formulou um orçamento de pintura e douração para a igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo, no qual se comprometia a retocar inclusive as figuras do forro da nave, fingindo novamente o mesmo forro e envernizando tais figuras. Sua proposta se estende também a caiação de paredes, pintura das paredes da capela-mor, etc. (ACMSP, Propostas, 1876, Caixa 6; VOTC, Livro 5, p. 173). Contudo não há confirmação que tenha arrematado a obra orçada.

Obras: Na igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo (1877) pintura nas casas da Ordem (ACMSP, Receita e Despesa, Caixa 20).

Asuar & Ranaldi – Período de atividade: Em São Paulo no ano de 1907.

Biografia: Aqui não se trata de um pintor e sim de uma *Officina de pintura e douração.*

Obras: Na igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo (1907) aplicação de gesso e cola na capela de Nossa Senhora da Conceição, lavagem e limpeza da douração, pintura de tinta óleo branca no forro e paredes, lavagem, pintura de branco e retoque com purpurina de 28 castiçais, encarne do senhor crucificado e pintura de portas e janelas a óleo (VOTSF, recibos, Caixa s/n, pasta 327).

Bruno Zurawski – Período de atividade: Em São Paulo no ano de 1934.

Biografia: O pintor e encarnador fazia parte da empresa *Officina de Arte Christa*.

Obras: Na igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo (1934) pintura, douração e reparo na Nossa Senhora do Carmo do altar-mor (ACMSP, Recibos, Caixa 17).

Carlos Caposi – Período de atividade: Em Itu no ano de 1919.

Biografia.

Obras: Na igreja de Nossa Senhora do Carmo de Itu (1919) (re)pintura do forro da nave no ano de 1919[58] (PROVÍNCIA, 4740 Despesas com a pintura).

Demétrio Blackman – Período de atividade: Em Itu entre 1917 a 1920.

Biografia: Demétrio Blackman e seu filho Pery Blackman trabalharam no restauro das pinturas de Jesuíno do Monte Carmelo na igreja de Nossa Senhora do Carmo de Itu.

Obras: Na igreja de Nossa Senhora do Carmo de Itu (1920) restauro da pintura do forro do presbitério (PROVÍNCIA, 20.503 Livro 1º Tombo, p.13)[59], (1917) pintura em aquarela representando o convento (PROVÍNCIA, 20.504 Livro 2º Tombo, p. 12v.).

Domingos Xavier – Período de atividade: Em São Paulo entre 1956 a 1957**.**

Biografia.

Obras: Na igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo (1956) pintura do tapa-vento, (1957) pintura da nave e do forro da igreja (VOTSF Balancete, Caixa s/n., pasta 127, 128).

[58] Foram diversos pagamentos ao pintor.

[59] Segundo a tradição os "irmãos Blackman" fizeram também o restauro da pintura do forro da nave. Contudo foi Carlos Caposi quem fez a pintura (ou repintura) do forro da nave.

Francisco José Pereira – Período de atividade: Em São Paulo entre 1850 a 1854, em Itu após 1854.

Biografia: Aluno da primeira escola de pintura de São Paulo em 1854, fazia douraçõe, pinturas a óleo, aquarelas e tempera em Itu (MURAYAMA, 2016, p. 389).

Obras.

Francisco Pereira de Almeida Guimarães – Período de atividade: Em São Paulo entre 1845 a 1877.

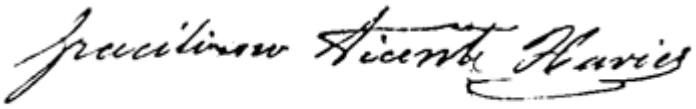
Biografia: Pintor, escultor e dourador. Em janeiro do ano de 1876, o pintor apresentou orçamento para concorrência da empreitada das obras de pintura necessárias na igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo, concorrendo com Villaronga, Antonio Teixeira Correia e Joaquim de Almeida Andrade. Causa estranhamento que a proposta de Francisco não tenha sido lida e incluída na Ata da reunião onde as demais foram discutidas (VOTC, Livro 5, p. 173). Ao final da proposta o artista coloca informações sobre seu trabalho, fornecendo mais elementos sobre sua trajetória profissional e pessoal. De acordo com o texto do orçamento Francisco era "Escultor em madeira e massas douradas e Pintor. Aprezenta documentos de seos trabalhos nesta capital e no Norte desta Província. Rezide na rua da Glória, n. 67" (ACMSP, Propostas, 1876, Caixa 6).

Obras: Na igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo (1845) douração de um altar, (1849) douração de um andor grande e uma banqueta (VOTSF Caixa 1, pasta 282; Caixa 2, pasta 287).

Graciliano Vicente Xavier – Período de atividade: Em São Paulo entre 1912 a 1934.

Biografia: Era irmão terceiro franciscano em 1912 e, quando ocupou o cargo de mesário da fraternidade, no ano de 1916, ofereceu aos terceiros franciscanos a tela da "Virgem" que se encontrava no teto da antiga Igreja do Mosteiro de São Bento, comprometendo-se a mandar colocá-la por sua conta no espaço que ficava acima da porta de comunicação da igreja dos terceiros franciscanos com o convento, o que foi prontamente aceito pelos irmãos (VOTSF Livro Atas, 1908 a 1918, p. 168v.). Em março de 1922, a fraternidade definiu que deveria haver obras de retelha na igreja e Graciliano seria o responsável por fiscalizar e dirigir os trabalhos das obras, na ata há menção de que o pintor já havia prestado muitos trabalhos à irmandade sem remuneração e que sendo ele pobre, deveria receber pelo trabalho que desenvolveria. Na ata de novembro de 1934, foi comunicado aos irmãos da mesa que no dia 23 de agosto do corrente

ano, o irmão e pintor Graciliano havia falecido (VOTSF, Livro Atas, Caixa s/n., pasta 510, p. 29, 30, 71). **Obras:** Na igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo (1885) pintura de fingimento de mármore, sem especificação do cômodo (VOTSF, Livro Caixa, 1869 a 1889, p. 92), (1915) pintura do trono da capela-mor (VOTSF, Livro Atas, 1936 a 1944, recibo avulso), (1917) pintura da portaria da igreja (VOTSF, Livro Atas, 1908 a 1918, p. 176v.), (1919) no jazigo: pintura do teto, das paredes, das catacumbas, fingimento de mármore, renovação das inscrições e emblemas dos túmulos, pintura do corredor externo ao jazigo, caiação nas paredes, pintura no teto do corredor, na barra do mesmo, nas portas e administração dos demais serviços[60] da obra (VOTSF, recibos, Caixa s/n, pasta 344).



Ítalo Molin – Período de atividade: Em São Paulo entre 1894 a 1907.

Biografia: Pintor e dourador. Em maio de 1894, Ítalo Molin apresentou para a igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo uma proposta semelhante a do pintor José do Nascimento, em que orçava a douração e pintura do altar na sala do noviciado (ACMSP, Proposta, 1894, Caixa 13).

Obras: Na igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo (ca. 1893) pintura do forro do coro e cartelas "bandeiras" (ACMSP, recibo n. 6, Caixa 18), (1894) pintura do forro do corredor, portas e balaústres, sala do noviciado, sendo forro, portas e caixilhos, douração de um altar, pintura na sala do consistório, forração e pintura de armários, janelas, portas e forro, pintura a óleo da frente da igreja, bronzeamento e prateamento das grades, fingimento de mármore na entrada da igreja, pintura dos forros (não indica quais), retoque do medalhão, etc. (ACMSP, recibos n. 7, 17, 22, Caixa 18)[61], (1907) retoque de pintura feito na parede da capela

[60] Foi ele quem avaliou os serviços de marcenaria e escultura prestados por Luigi Russo no jazigo da fraternidade.
[61] Entre 1891 a 1894 os serviços de pintura e douração foram autorizados, bem como as demais despesas, mas nas Atas e Termos das reuniões da Mesa, não houve descriminação do que estava sendo feito, os lançamentos das despesas eram sucintos e agrupados, incluídos no nome de quem realizava os determinados pagamentos, ou seja, a partir das atas ou das receitas e despesas não é possível esmiuçar os trabalhos que Ítalo Molin desenvolveu para a Irmandade, sequer precisar quais alterações tenha realizado nos forros que mensura nos recibos de pagamento que passa a Ordem. No relatório do Triênio apresentado à nova mesa apenas pontuam que estavam sendo feitas obras internas e externas na igreja, tais como concertos dentro e fora da igreja, pintura de corredores e áreas adjacentes, pintura e decoração do noviciado, colocação de altar, retirada do tapa-vento para colocação de uma porta de vidro, etc. (VOTC, Livro 9, p. 17). Embora seja um período com farta documentação, a forma como os dados foram formulados nos diversos livros de termos, receitas e despesas foram muito abreviadas, dentre os documentos analisados para os trabalhos de Ítalo Molin somente os recibos passados pelo artista continham elementos descritivos de suas obras.

do jazigo, (1906) pintura de charolas e outras miudezas, (1907) pintura de corredores, portas e etc. (ACMSP, recibo n. 253, 10, 9, 1906, Caixa 18).

Jesuíno Ferreira de Almeida - Período de atividade: Em São Paulo entre 1850 a 1854.

Biografia: Aluno da primeira escola de pintura de São Paulo e discípulo do pintor Jorge José Pinto Vedras em 1850 (MURAYAMA, 2016, p. 272).
Obras: Para a igreja do Convento da Luz (1854) um quadro grande da Assunção da Virgem e retratos dos santos doutores (HILSDORF, 2001, p. 88 *apud* MURAYAMA, 2016, p. 272).

João Baptista de Lara – Período de atividade: Em São Paulo no ano de 1861.

Biografia: Era irmão terceiro franciscano (VOTSF, Caixa 2, pasta 292).
Obras: Na igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo (1846) conserto e encarne da imagem da divina justiça (VOTSF, Caixa 2, pasta 284).

João Floriano do Monte Carmelo França – Período de atividade: Em São Paulo no ano de 1853.

Biografia.
Obras: Na igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo (1853) douração de jarras (ACMSP, Recibo n. 104, Caixa 20).

João Trombini – **Período de atividade:** Em Itu entre 1933 a 1954.

Biografia: Ao trabalhar pela primeira vez para os carmelitas em Itu contou com o auxílio do pintor Virgílio, que era de São Paulo, por cerca de um mês. João Trombini era membro da liga católica de Itu.
Obras: Na igreja de Nossa Senhora do Carmo de Itu (1933) nova douração do altar-mor, altares laterais, púlpitos, arco e castiçais, (1954) reparos nas pinturas (PROVÍNCIA, 20.503 Livro 1º Tombo, p. 55; 20.504, Livro 2º Tombo, p. 58 v.).

Joaquim Alves dos Santos – Período de atividade: Em São Paulo no ano de 1887.

Biografia: No ano de 1887, estava concorrendo para a obra de pintura e douração na sacristia da igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo. Consta nas atas que os orçamentos foram analisados pelos irmãos da mesa, os quais salientaram trabalhos realizados e

conhecidos dos proponentes, no caso de Joaquim mensuraram seu trabalho, sem especificação, na Capela de Pirapora (VOTC, Livro 7, p. 191-192).

Obras: Capela de Pirapora (?) (1887) pintura sem especificação.

Joaquim de Almeida Andrade – Período de atividade: Em São Paulo entre 1876 a 1877.

Biografia: Em janeiro do ano de 1876, o pintor apresenta seu orçamento para concorrência da empreitada das obras necessárias na igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo, ele concorria com Villaronga e Antonio Teixeira Correia (ACMSP, Propostas, Caixa 6; VOTC, Livro 5, p. 173).

Obras.

Joaquim de Oliveira Andrade - **Período de atividade:** Em São Paulo no ano de 1865.

Biografia.

Obras: Na igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo (1865) pintura do tapa-vento (VOTSF, Caixa 2, pasta 294).

Joaquim Gaspar dos Santos - Período de atividade: Em São Paulo entre 1850 a 1854.

Biografia: Aluno da primeira escola de pintura de São Paulo e discípulo do pintor Jorge José Pinto Vedras em 1850 (MURAYAMA, 2016, p. 272).

Obras: Para a igreja do Convento da Luz (1854) pintura de quatro painéis grandes dos quatro Evangelistas para as paredes da capela-mor (HILSDORF, 2001, p. 88 *apud* MURAYAMA, 2016, p. 272).

Joaquim Inácio de Siqueira - Período de atividade: Em São Paulo entre 1850 a 1854.

Biografia: Aluno da primeira escola de pintura de São Paulo e discípulo do pintor Jorge José Pinto Vedras em 1850 (MURAYAMA, 2016, p. 272).

Obras: Para a igreja do Recolhimento de Santa Teresa (1854) pintura de sete painéis para a nave (HILSDORF, 2001, p. 88 *apud* MURAYAMA, 2016, p. 272).

Joaquim José da Silva – Período de atividade: Em São Paulo no ano de 1847.

Biografia: Consta nos maços de população da cidade de São Paulo o jovem Joaquim José com 24 anos, filho do carpinteiro Deziderio Assumpção, porém não há informação de que Joaquim seja pintor, somente miliciano, portanto não há como afirmar tratar-se da mesma pessoa (SÃO PAULO (estado), 035_008, 1815, p. 35).

Obras: Na igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo (1847) aparelho do retábulo, trono, nicho de Nossa Senhora do altar-mor, cinco altares colaterais e diversas pinturas miúdas (sem especificação) (ACMSP, recibo n. 64, Caixa 20).

Jorge José Pinto Vedras – Período de atividade: No Rio de Janeiro entre 1839 a 1844, em São Paulo entre 1845 a 1864.

Biografia: Mencionado por Ortmann como pintor da primeira escola paulista de pintura de meados do quarto decênio do século XIX, embora o autor indique que em suas buscas não localizou nada a respeito do pintor (ORTMANN, 1951, p. 95, 98, 112). Segundo Murayama (2016) Vedras foi professor de pintura da primeira escola oficial de artes de São Paulo de 1846 a 1864, o professor/pintor e seus discípulos teriam abastecido o mercado de arte em São Paulo nos idos de 1850 e 1860. Vedras era um pintor conhecido na Corte, foi pintor e litógrafo do Arquivo Militar, atuante no Rio de Janeiro veio para São Paulo em meados de 1845/1846. Em São Paulo ministrou aulas de desenho e pintura inicialmente nas dependências do Palácio do Governo, posteriormente na Academia de Direito. O estilo "sacro-barroco" de Vedras foi criticado pelos inspetores do curso, com o passar dos anos houve uma queda no número de alunos matriculados e então quando Vedras morreu, em 1865, o curso foi fechado (MURAYAMA, 2016, p. 257-271). O referido pintor teve alguns discípulos que trabalharam junto a ele em algumas obras que haviam sido atribuídas à Jesuíno do Monte Carmelo, mas tais atribuições tem sido revistas após a localização de documentos que apontam para Vedras e seus discípulos[62].

Obras: Para o Mosteiro de São Bento de São Paulo (1839) pintura em tela de São Jorge M. defensor do Império. Na igreja do Bom Jesus do Carlvário (1839) pintura de retratos dos fundadores da igreja. Mosteiro de São Bento no Rio de Janeiro (1841-1844) restauração dos painéis de Frei Ricardo do Pilar. Para o teatro de São Paulo (?) (1846) pintura do teatro. Antigo Recolhimento de Santa Teresa (ca.1846) pinturas dos evangelistas (demolido em 1918 as pinturas foram recolhidas e agora estão salvaguardadas no Museu de Arte Sacra de São Paulo) (MURAYAMA, 2016, p. 256).

---

[62] Dentre os discípulos de Jorge José Pinto Vedras constavam os nomes de José Isidro Gonçalves, Joaquim Inácio de Siqueira, Adolfo Boult Delbon, Jesuíno Ferreira de Almeida, José Sabino de Melo e Joaquim Gaspar dos Santos (HILSDORF, 2001, p. 88 *apud* MURAYAMA, 2016, p. 272).

José Augusto da Silva Ferreira – Período de atividade: Em São Paulo no ano de 1887.

Biografia: O pintor era irmão terceiro do Carmo de São Paulo e em reuniões da mesa seus confrades mencionavam sua perícia e boa vontade na arte da pintura (VOTC, Livro 7, p. 192 v.). No ano de 1887 apresentava propostas para pintura na sacristia da igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo, concorreu com Laurindo Francisco dos Santos e conseguiu arrematar a dita obra (ACMSP, Propostas, Caixa 16).

Obras: Na igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo (1887) pintura a óleo no forro da sacristia, aplicação de verniz no painel do forro, imitação de mármore na barra, raspagem, lavagem e douração do altar, pintura do nicho com filetes dourados e fundo griz (VOTC, Livro 19, p. 337; Livro 7, p. 189-193).

José Cursino – Período de atividade: Em São Paulo no ano de 1887.

Biografia: José Cursino era mais um dos concorrentes do ano de 1887 para as obras de pintura e douração na sacristia da igreja da venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo (VOTC, Livro 7, p. 191).

Obras.

José do Nascimento Borges – Período de atividade: Em São Paulo entre 1891 a 1895.

Biografia: Pintor e dourador. Em 1891 o pintor propôs o orçamento para pintura e douração de um crucifixo para a sacristia dos terceiros do Carmo de São Paulo, em concorrência com José Rocca. No ano de 1894 José do Nascimento apresentou propostas para douração e pintura do altar onde se deposita o Santíssimo Sacramento para a mesma igreja (ACMSP, Proposta, Caixa 13). No ano seguinte a obra é arrematada pelo pintor que ganhou a concorrência, mas somente foi executado parte do serviço proposto inicialmente.

Obras: Para a igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo (1895) douração, ornamentação e molduras da urna e banqueta, pintura de branco em todo o altar de Nossa Senhora das Dores, douração do novo nicho de Nossa Senhora (ACMSP, Recibo, Caixa 13; VOTC Livro 9, p. 30).

José Francisco de Azevedo – Período de atividade: Em São Paulo entre 1846 a 1859.

Biografia: Pintor, encarnador e dourador. José Francisco de Azevedo é contratado pela igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo para encarnar uma imagem de roca de Nossa Senhora com o menino, em madeira de cedro. O pintor é reputado

pelos irmãos terceiros como o "melhor encarnador" que havia no período (ACMSP, Correspondência, Caixa 6).

Obras: Para a igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo (1846-47) conserto, douração e pintura das "socenas", bicheiros e castiçais, pintura do forro da Capela-mor (ACMSP, Receita e Despesa 1846 a 1847, Caixa 13; recibos ns. 20, 31, Caixa 20; VOTC, Livro 17, 1846 a 1847, p. 133), (1848) aparelho do tapa-vento para douração (ACMSP, recibo n. 17, Caixa 20) e (1852) douração dos bicheiros (ACMSP, Despesas de 1852, Caixa 2).

José Isidro Gonçalves – Período de atividade: Em São Paulo entre 1850 a 1854.

Biografia: Aluno da primeira escola de pintura de São Paulo e discípulo do pintor Jorge José Pinto Vedras em 1850 (MURAYAMA, 2016, p. 272).

Obras: Para a igreja do Recolhimento de Santa Teresa (1854) pintura de sete painéis para a nave, quatro painéis dos santos evangelistas para a capela-mor e um quadro de Nossa Senhora do Carmo para o convento do Recolhimento (1854) (HILSDORF, 2001, p. 88 *apud* MURAYAMA, 2016, p. 272).

José Joaquim de Jesus França – Período de atividade: Em São Paulo entre 1888 a 1897.

Biografia: Além de serviços gerais como administrador do cemitério da igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo, José Joaquim executava também a encarnação de imagens e a douração de diversas peças. (VOTC, Livro 22, 1888-1894).

Obras: Na igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de são Paulo (1888) pintura dos caixilhos das janelas da sacristia (ACMSP, recibos, Caixa 15), (1894) reforma e encarne do Cristo Crucificado da sacristia (ACMSP, recibo n. 258, Caixa 18) e (1897) douração de jarras (ACMSP, Recibo n. 172, Caixa 14).

José Maria Leite Pereira – Período de atividade: Em São Paulo no ano de 1853.

Biografia.

Obras: Na igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo (1853) pintura de vinte e quatro castiçais (ACMSP, Recibo n. 121, Caixa 20).

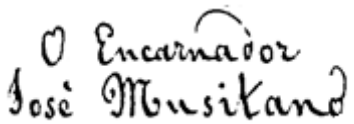
José Maria Villaronga y Panellas (1809-1894) – Período de atividade: Em São Paulo entre 1876 a 1877.

Biografia: Arquiteto, restaurador e pintor. Nasceu em Barcelona no ano de 1809 e faleceu em São Paulo em 1894. Artista proeminente no Estado de São Paulo, decorou sedes de fazendas, palacetes, igrejas e teatros (ROSADA, 2016, p. 433). Em janeiro do ano de 1876 José Maria Villaronga representando a Firma *Mal Sculadi Faria Ariosa Villaronga* formulou um orçamento de pintura e douração para a igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo, nos mesmos moldes da proposta de Antonio Teixeira Correia, pois estavam concorrendo pela empreitada da dita obra na igreja (ACMSP, propostas, Caixa 6; VOTC, Livro 5, p. 173). **Obras:** Em Bananal na fazenda Rialto (1860) pinturas parietais; na igreja Matriz de Bom Jesus do Livramento coordenou obras e pinturas (1836-1871); em Campinas na Catedral (1872-1876 – não realizado) projetou uma fachada neogótica e (1873)restaurou quadros de Claude Joseph Barandier. Em São Carlos (1874) cenografia da ópera II Guarany no teatro São Carlos. Em São Paulo (1876) decorou o teatro São José (ROSADA, 2016, p. 433).

José Musitano – Período de atividade: Em São Paulo entre 1894 a 1896.

Biografia.

Obras: Na igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo (1894) conservação e pintura da imagem de são Francisco da entrada da igreja, (1896) pintura e encarne do Crucificado do altar da Conceição, (VOTSF, Livro Receitas e Despesas 1894, p. s/n; Livro Receitas e Despesas, 1857 a 1912, p. 31) e (1896) conserto, encarne de um Menino em madeira (VOTSF, Caixa 4, pasta 316).



José Rocca – Período de atividade: Em São Paulo entre 1889 a 1901.

Biografia: José Rocca era irmão terceiro carmelita, no ano de 1893 desempenhou a função de tesoureiro da Cera (VOTC, Livro 8, p. 172). Em 1891 fazia orçamentos de pintura e douração de peças para os carmelitas e posteriormente participou da concorrência para pintura e douração da sala do noviciado e consistório, assim como Ítalo Molin e José do Nascimento Borges.

Entretanto de acordo com os documentos localizados a obra foi adiada (ACMSP, Propostas, Caixa 13).

Obras: Na igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo (1889) douração da galeria da porta principal (ACMSP, Recibos, Caixa 17), (1890) douração da urna (ACMSP, recibo n. 81, Caixa 20), (1892) douração e pintura do nicho para o Sr. Crucificado da sacristia (ACMSP, recibo n. 10, Caixa 15), (1894) pintura de "socenas" e tocheiros (VOTC, Livro 8, p. 182v.; Livro 25, p. 5), (1896) douração do trono (VOTC, Livro 25, p. 39), (1898) pintura e douração do altar mor, do fundo do altar, douração da boca do trono, banqueta e urna, limpeza da douração anterior e da parede da capela-mor e pintura das pilastras (ACMSP, recibo n. 318, Caixa 21) e (1899) pintura e douração de duas credências, douração em relicários e caixas de metal para a guarda dos mesmos (ACMSP, recibos ns. 5, 366, Caixa 19).

José Sabino de Melo - Período de atividade: Em São Paulo entre 1850 a 1854.

Biografia: Aluno da primeira escola de pintura de São Paulo e discípulo do pintor Jorge José Pinto Vedras em meados de 1850 e fora localizado trabalhando em Porto Feliz (MURAYAMA, 2016, p. 272, 389)

Obras: Para a igreja do Convento da Luz (1854) um quadro grande da Assunção da Virgem e retratos dos santos doutores (HILSDORF, 2001, p. 88 *apud* MURAYAMA, 2016, p. 272).

José Zarogaza - Período de atividade: Em São Paulo no ano de 1908.

Biografia: Participou da concorrência para o restauro das pinturas e dourações da capela-mor da igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo (ACMSP, Orçamentos, Caixa 4).

Obras.

Laurindo Francisco dos Santos – Período de atividade: Em São Paulo entre 1884 a 1887.

Biografia: O referido pintor apresentava, no ano de 1887, propostas de pintura para a sacristia da igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, na proposta haveria intervenção na pintura do forro. Contudo, não arrematou a obra (VOTC, Livro 7, p. 191; ACMSP, Propostas, Caixa 16). Na igreja dos terceiros franciscanos, de acordo com um termo da mesa, Laurindo era artista que excedia aos demais proponentes (de obras de ornamentação do interior da igreja dos terceiros franciscanos) em perícia, possuía incontestável aptidão, como se podia atestar nas obras de outra igreja que tinham conhecimento (nome da igreja

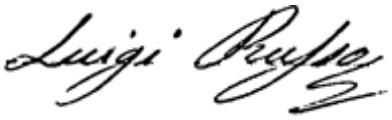
ininteligível). Laurindo arrematou obras na terceira franciscana em meados de 1894, reclamou em 1886 que as obras executadas só lhe trouxeram prejuízo, que era necessário reajustar o valor firmado, deste montante deveria se descontar o que já havia sido dispendido nas pinturas e a mesa queria incluir, ainda, a douração de diversas peças do altar da Conceição em seu contrato (VOTSF, Livro Atas 1863 a 1894, p. 167).

Obras: Na igreja do Convento de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo (1886) pinturas não especificadas (PROVÍNCIA,426 Livro Caixa 1873-1890, p. 33). Na igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo (1884) obras não especificadas, (1885) douração da cimalha da capela-mor, douração das arquitraves dos altares laterais e os raios do zimbório, (1886) douração das listras das colunas do altar-mor, pintura do medalhão da nave e douração dos quadros do altar da Conceição (VOTSF, Livro Atas, 1863 a 1894, p. 129, 135 v., p. 143 - 144v.).

Luiz Russo ou Luigi Russo – Período de atividade: Em São Paulo entre 1899 a 1919.

Biografia.

Obras: Para a igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo (1899) douração de um púlpito, (1900) douração da urna do Santíssimo Sacramento (VOTSF, Caixa 4, pasta 319, 320), (1919) serviços de marcenaria, douração[63] e escultura do altar do jazigo da ordem (VOTSF, Recibos, Caixa s/n, pasta 344).



Marino Del Favero – Período de atividade: Em São Paulo, Itu e Santos entre 1898 a 1934.

Biografia:.[64]

Obras: Para a igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo (1934) pintura e douração de Nossa Senhora do Carmo na torre (ACMSP, Recibos, Caixa 16).

[63] No orçamento apresentado por Luigi, ele especificou o serviço da seguinte maneira:
"Orçamento para os serviços de Douração do Altar Mor do jazigo da Igreja da Ordem 3º de São Francisco =
A saber –
Douração de um altar em Santuário de Estylo "Barroco"

Dorar com ouro em folhas mate e brunido e pintar todos os fundos brancos com oleo mate [...]
Dorar um banco com seis candelabros com uma cruz". (VOTSF, Recibos, Caixa s/n, 1919, pasta 344)

[64] Consultar Cavaterra (2015).

Para a igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da cidade de São Paulo (1898) um sacrário dourado (VOTSF, Caixa 4, pasta 318). Para a igreja do convento de Nossa Senhora do Carmo de Mogi das Cruzes (1939) imagens de santo Elias e santo Eliseu (PROVÍNCIA, 6442 Acontecimentos diários do convento, p. 16). Para a igreja de Nossa Senhora do Carmo de Itu (1933-34) imagem de Nossa Senhora do Carmo, santo Elias e santa Teresa (PROVÍNCIA, 20.503 Livro 1º Tombo, p. 55 e 56). Para a igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo de Santos imagens de santa Teresa e são João da Cruz (ACMSP, Avulso sem data, Caixa 27)[65].



Mateus de Abreu Pereira – Período de atividade: Em São Paulo no ano de 1861.

Biografia.

Obras: Para a igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo (1861) pintura sem especificação (VOTSF, Caixa 2, pasta 292).

Pedro Alexandrino Borges – **Período de Atividade**: Em São Paulo entre 1885 a 1891.

Biografia: Em 1836[66], há um Pedro Alexandrino morando no quinto quarteirão do distrito Sul da cidade de São Paulo, embora aí não haja declarações sobre ofício, idade, estado civil etc., é possível que se trate da mesma pessoa, uma vez que Pedro Alexandrino era nomeado dessa forma nos documentos, somente quando assinava é que inseria o restante do sobrenome "Borges", no período era usual a indicação somente do primeiro nome ou do nome composto nos lançamentos de despesas e também nos censos, especialmente ao se referir aos filhos e agregados (SÃO PAULO (estado), 037_008, s/d, p. 2)[67].

[65] É possível que tenha feito para a igreja dos terceiros do Carmo de São Paulo as mesmas imagens, já que o documento localizado menciona que o Carmo de Santos havia encomendado as imagens de Marino del Favero e queriam se utilizar das imagens do Carmo de São Paulo para que o artista pudesse usá-las como modelos para produzir as deles.

[66] Não há como precisar a data dessa documentação, são duas páginas avulsas, a tentativa de estabelecer uma datação é baseada na mudança que há em meados de 1836, quando os maços de população deixam de indicar os nomes das ruas e passa a indicar somente o quarteirão e ainda ocorre a separação entre distrito Sul e Norte, algo que condiz com o rol onde Pedro Alexandrino está, que é o distrito Sul, no quinto quarteirão. É importante, ainda, salientar que os censos escasseiam a partir de 1836, indo somente até 1847, mas já com pouquíssimos dados, sendo assim o período em que esse censo (onde consta o nome de Pedro Alexandrino) foi produzido, situam-se os anos de 1836 a 1847.

[67] Há ainda outro registro de Pedro Alexandrino, no bairro de Nossa Senhora do Ó, vivendo como agregado na casa de José Pires de Campos no ano de 1804, era solteiro, branco com a idade de 14 anos, natural de São Paulo. Ao estimar a idade de Pedro Alexandrino Borges descarta-se a possibilidade de o jovem de 14 anos ser o pintor

Obras: Na igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo (1889) um retrato a óleo com sua respectiva moldura (ACMSP, recibo 21/09/1889, Caixa 27), (1891) (re)pintura do forro da nave (ANDRADE, 1963, p. 166). Na igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo (1885) retoque de alguns quadros (VOTSF, Livro Caixa, 1869 a 1889, p. 92). Para o Senado da Câmara de São Paulo há um pagamento recebido pelas mãos de Pedro Alexandrino, porém sem especificação do trabalho (SÃO PAULO (cidade), Livro 01, 1714-1797, s/d, p. 147).

Perticarati & Ciglioni – Período de atividade: Em São Paulo no ano de 1908.

Biografia: Participou da concorrência para o restauro das pinturas e dourações da capela-mor da igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo, no logotipo do orçamento constam os tipos de trabalhos que a oficina desenvolvia, do lado esquerdo "Executam-se Retratos a oleo e Pintura de Luxo", do lado direito "preços módicos", embaixo "Nesta Officina executam-se qualquer trabalho de Pintura e Decoração, Rua Libero Badaró, 56, São Paulo" (ACMSP, Propostas, Caixa 4).

Obras.

Pery Blackman – Período de atividade: Em Itu entre 1917 a 1920.

Biografia: Filho de Demétrio Blackman, ambos trabalharam juntos na restauração das pinturas de Jesuíno do Monte Carmelo na igreja de Nossa Senhora do Carmo de Itu.

Obras: Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Itu (1918/1920) restauro das pinturas do forro da capela-mor (ANDRADE, 2012, p. 142).

Pose (A. ou M.) – Período de atividade: Em São Paulo no ano de 1908.

Biografia: Participou da concorrência para o restauro das pinturas e dourações da capela-mor da igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo, no cabeçalho da proposta consta o seguinte endereço: Av. Tiradentes, 97, SP (ACMSP, Propostas, Caixa 4).

Obras.

---

dos quadros e forro citados, pois este quando da execução do retoque da pintura do forro estaria com idade superior a 90 anos.

Roque José – **Período de atividade:** Em São Paulo no ano de 1881.

Biografia.

Obras: Na igreja Venerável da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo (1881) intervenção na pintura no forro da nave e possivelmente também da capela-mor (CERQUEIRA, 2016, p. 118).

Sebastião e Bassani – Período de atividade: Em São Paulo no ano de 1941.

Biografia: Oficina de pintura.

Obras: Para a igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo (1941), pintura da cruz do Calvário (VOTSF, Livro Caixa, 1939 a 1942, p. 61).

Sebastião Sparafani – Período de atividade: Em São Paulo entre 1907 a 1910.

Biografia: Participou da concorrência para o restauro das pinturas e dourações da capela-mor da igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo (ACMSP, Propostas, Caixa 4). No contrato para a igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo, aparece o endereço rua do Carmo n. 21. Contudo, não está descriminado se era o ateliê ou a casa de Sebastião.

Obras: Para a igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo (1907) pintura e douração de um púlpito portátil, tingimento do órgão, douração de três cadeiras do altar-mor e caiação das paredes do corredor (ACMSP, recibo n. 114, Caixa 18), (1908) (re)pintura do forro da capela-mor (VOTC Livro 31, p. 105), (1964) pintura do corredor lateral e da parte reconstruída da igreja (VOTC, Livro Atas das reuniões...1966, p. 111, 121) Na igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo (1909-1910), pinturas gerais e também a pintura no salão do consistório, sendo: tinta a óleo no altar mor, altar lateral e filetes de ouro e o fundo com estrelas, pintura a óleo na porta (que dá no trono do altar mor da igreja), pintura do salão, escada e sala do consistório, verniz em 33 bancos, pintura na porta entre a sacristia e a escada, pinturas no quarto do sacristão, pintura e douração no oratório, 12 castiçais e no pedestal do nicho, pinturas gerais internas e externas, caiação de paredes, verniz na balaustrada do púlpito, fingimento a mármore, verniz nos pilares dos altares, pintura a óleo nos arcos e várias partes dos seis altares, limpeza das mesas dos altares, limpeza do ouro dos arcos dos seis altares, aplicação de tinta a óleo na madeira do altar mor, em seis janelas acima dos altares, portas do coro, barra do coro e janelas (VOTSF, docs. avulsos, Caixa s/n, pasta 327,).



Victor Devroede & C. - Período de atividade: Em São Paulo no ano de 1908.

Biografia: Participou da concorrência para o restauro das pinturas e douração da capela-mor da igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo, no cabeçalho da proposta consta *Officina Victor Devroede & C.* (ACMSP, Propostas, Caixa 4).

Obras.



Virgílio – **Período de atividade:** Em Itu no ano de 1933, Em São Paulo após 1933.

Biografia: O pintor residia em São Paulo, entretanto é em Itu que se encontra referência a trabalho dele juntamente com o pintor João Trombini. De acordo com os documentos analisados, o pintor Virgílio iniciou no mês de outubro do ano de 1933 trabalhos de pintura e douração junto a João Trombini na igreja de Nossa Senhora do Carmo da cidade de Itu, mas no mês seguinte por razões que não foram explicitadas fora obrigado a retornar a São Paulo, ficando João Trombini responsável pela conclusão das obras (PROVÍNCIA, 20.503 Livro 1º Tombo, p. 55.).

Waldemar Teixeira Chaves – Período de atividade: Em São Paulo em 1954.

Biografia: Era funcionário da igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo, cuidava da preservação das peças e ornamentos da irmandade (segundo a tradição oral e recibos de ordenados).

Obras: Para a igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo (1954) restauração e douração do altar de Nossa Senhora da Conceição (VOTSF, Balancete, Caixa s/ n., pasta 126,).



CONSIDERAÇÕES FINAIS

A expressão “considerações finais” parece ingrata, nesta etapa do trabalho, é como considerar pôr fim àquilo que se mostra ainda tão vivo e com tanto por se fazer. O percurso foi longo e demorado, finalizar quatro anos de pesquisa é uma crueldade quando possibilidades se desdobram, quando documentos levam a outros, o cruzamento de dados que se inter-relacionam e trazem múltiplos desdobramentos, percebo tudo quanto fora feito e também aquilo que não foi possível, o tempo é o maior vilão do pesquisador, no meu caso, investigadora.

Foram quatro anos cerrada em arquivos, em cofres, sim há arquivos que ficam em cofres, no universo da busca documental nada me assusta, lastimo muitas vezes o estado e a precariedade dos documentos, contudo isso não assusta, o que me causa espanto e consternação é quando o documento não existe mais, pois a falta desses papéis que, para alguns, são material sem nenhuma importância, aos meus olhos brilham como diamantes preciosos, porque sem os documentos produzidos no período colonial esta pesquisa não teria existido, a essência do trabalho está nas fontes primárias.

E foram tantas as páginas e papéis avulsos consultados, parei de contar após 32.000 páginas, e ainda assim não consegui alcançar a todos, mas isso em razão de que outros tantos aos quais eu não havia sequer listado ou imaginado que existissem se abriram timidamente e me deram a conhecer verdadeiras joias guardadas, empoeiradas, que agora são compartilhadas e podem ser percebidas ao longo do texto, foram meus tesouros por quatro anos, mas é chegada a hora de permitir que voem, que possam ir além e encantar a outros pesquisadores e investigadores, que saiam do limbo do esquecimento e tornem-se profícuos materiais de investigação.

Em São Paulo, foram poucas as pesquisas precedentes que se debruçaram nos documentos e fontes primárias, sem demérito às pesquisas com outras fontes, mas os monumentos carecem de tais pesquisas, muitos autores e datas são ainda desconhecidos, em outras regiões como Minas Gerais, Rio de Janeiro e Bahia essa pesquisa documental nunca parou, em São Paulo os documentos foram objeto de grande interesse dos pesquisadores que nos precederam, como Mario de Andrade, Adalberto Ortmann e Dom Clemente Maria Silva-

Nigra, dos trabalhos que os sucederam os nomes podem ser contados nos dedos das mãos e sobram dedos.

Recordo-me de uma tarde em Minas Gerais na reinauguração da igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré em Cachoeira do Campo, fomos acompanhar o restauro recém-concluído, diversos estudantes e pesquisadores de história da arte se agrupavam em torno dos especialistas ali presentes e o professor Percival Tirapeli foi convidado a proferir algumas palavras a respeito do monumento. Ao falar sobre as pesquisas empreendidas sobre a igreja se referiu às pesquisas que eu estava desenvolvendo em São Paulo, "olha esta é a pesquisadora Danielle, seu trabalho é muito importante para nós, depois do Mário ninguém mais foi fazer o que ela está fazendo agora, se ela não fizer, ninguém mais fará".

Ao envaidecer meu ego suas palavras me incentivaram ainda mais na busca documental que é tão solitária e morosa, culminando num entrar e sair de arquivos até o último momento, disputando com as traças os papéis poeirentos.

As pinturas ilusionistas existentes nos forros das construções religiosas careciam de uma espécie de inventário e classificação tipológica, que existe para a maioria das regiões, em São Paulo, já havia um esboço nesse sentido, mas era necessário fazer um levantamento maior das obras, um inventário muito específico, para tratar somente das pinturas existentes nos forros das construções religiosas.

Sabemos que há diversas outras pinturas que requerem o mesmo cuidado e desmesurada atenção, mas o inventário e a tipologia dos forros se restringiu às pinturas nesse tipo de suporte, para não perder de vista os objetos elencados para o estudo. Cientes de que podem ser que surjam notícias de outras obras que possam vir a aumentar e modificar a classificação empreendida, mas ela era necessária, sobretudo pelos dados inéditos a respeito das obras que se alcançou, modificando, em certa medida, todas as catalogações anteriores.

Em São Paulo o processo de transição dos estilos artísticos se deu de forma muito *sui generis*, especialmente no período em que temos o maior número de exemplares, o rococó. As pinturas não se apresentam por sua cronologia numa linha evolutiva, na realidade, a pintura paulista teve dois processos e estilos distintos, a primeira fase ainda muito ligado às cores penumbristas do barroco, com tons ocres e terrosos, mas sem elementos de arquitetura, muito alheio ao conceito do *horror vacui*.

Portanto não se pode dizer que fosse uma pintura que evoluiu do barroco para o rococó, é mais o caso de uma pintura que, afeita às cores do barroco, as impregna numa pintura mais solta e fluida, sem fingimentos arquitetônicos, cuja preocupação principal era a visão central, sequer havia uma cercadura a emoldurá-las, as visões eram reproduzidas diretamente nos

espaços contínuos. Enquanto a outra corrente, posterior em termos de datação, possui a trama arquitetônica das primeiras manifestações do estilo rococó, mas com as cores, elegância e leveza que só os pintores que atingiram a maturidade do estilo souberam empregar.

Ao término da pesquisa documental, foi possível identificar a autoria da maior parte das pinturas, como na igreja da Ordem Terceira do Carmo de Mogi das Cruzes, realizada em pesquisa pregressa, mas para a qual o forro do vestíbulo não havia sido englobado, sua inclusão possibilitou descobrir uma de nossas pinturas mais antigas, de transição do estilo barroco para o rococó, o único exemplar sobrevivente dessa fase.

Além de identificar a datação aproximada da obra citada, foi identificado o pintor que a realizou, Lourenço da Costa de Macedo, e também foi feito uma extensiva análise da pintura que permitiu encontrar vestígios de traços subjacentes na obra, assim como confirmar que a pintura do vestíbulo sempre pertenceu a igreja, não é proveniente de origem incerta. Embora haja outras tábuas para lhe dar sustentação, o que pode ser esclarecido, uma vez que a pintura sofreu danos na queda de grande parte da construção primitiva, o que justifica os remendos que se podem perceber.

Na tarde em que mapeávamos a pintura do forro do vestíbulo por alguma razão que não recordo, era necessário cruzar a capela-mor para ir à porta que dá acesso ao corredor que liga à Ordem Primeira. Ao passar pela capela-mor olhei rapidamente, quase por hábito, para a nave da igreja e voltei o olhar para a direção que ia, mas algo que meus olhos viram, num relance, me fizeram retornar, instintivamente, num impulso. Em frenesi com a visão que tive, parei e por instantes só admirei. A luz do fim de tarde ao adentrar pelo óculo do frontispício se projetou exatamente em toda a sua proporção num dos altares laterais, tive a visão dos tempos de outrora! Foi literalmente uma viagem no tempo. Embora não seja possível e até soe anacrônico, tive a sensação de vislumbrar e compreender o arrebatamento que a arte produzia nas pessoas, na mais pura essência, no tempo em que ela fora concebida.

Foi uma experiência muito significativa, natural e intensa, admito que foi uma das sensações mais marcantes de toda minha vida. Naquele instante tive certeza do que eu estava fazendo ali e da grandeza de todos os artistas e artífices que ergueram em tempos remotos tão raras belezas, que hoje, pela iluminação artificial constante, entre outros, nos escapa. Mas ali, paralisada, ao ver a luz natural que penetrava a taipa por um único orifício criando efeitos luminosos inimagináveis (nada que a ciência possa expressar), extasiada, compreendi que estava no local certo e na hora certa, arrebatada de forma profunda e maravilhada com os efeitos que toda ornamentação barroca causou e ainda causa.

Ainda no mesmo monumento o forro da capela-mor foi outro objeto de profundos questionamentos, quanto às manchas e contornos que se desenham sobre a tinta homogênea azul que recobre o fundo da pintura. Ali foi possível libertar a mão e a pena de são Marcos, nas cores lindas e delicadas empregadas por Antônio dos Santos na tarja central. Com esse levantamento conseguimos averiguar que é possível restaurar todo o muro-parapeito que circunda o forro, onde estão posicionados os santos evangelistas, ou seja, a obra é muito mais complexa e completa do que se pode observar atualmente, e alguns poucos pesquisadores puderam presenciar o momento tão especial, de resgate de uma ínfima parcela da pintura velada de Antônio dos Santos.

Das experiências vividas ao longo do doutorado, a visão do evangelista nessa pintura foi uma delas, ali prostrada em frente a cala aberta na pintura pude sentir o olor das tintas usadas em 1814, quando permitimos que a pena de são Marcos fosse liberta da camada de tinta que lhe interrompia o gesto, desvelamos a pena e as páginas para que o santo escritor pudesse continuar a escrita de seus preceitos. O momento em que a vista alcançou as delicadas e frágeis mãos de são Marcos, senti o êxtase permeando cada célula do corpo, quando as lágrimas não mais se contiveram, escorreram livres pela face inundada diante de tamanha beleza. Agora a pena desvelada anseia escrever a próxima página!

Dentre as pinturas mogianas, nenhuma delas sofreu qualquer alteração restauradora, exceto o forro da capela-mor, que na realidade não teve alterações de restauro, apenas (e desgraçadamente) o fundo da pintura foi coberto, escondendo os evangelistas e os suportes arquitetônicos que os assenta. Mas é perceptível que na tarja nenhuma alteração foi realizada, nem mesmo a aplicação "protetora" de verniz, nos vazados da cercadura de Antônio dos Santos ainda é possível identificar a cor clara que acompanhava sua pintura quando a executou.

Na igreja do Convento, contígua à Ordem Terceira, não houve avanços, quase nada se alcançou, praticamente inexistem os documentos, e as diferenças entre as obras, tanto em Mogi das Cruzes, São Paulo, como Itu, não permitem sequer atribuir a qualquer um dos pintores analisados a fatura da obra.

Na cidade de São Paulo, as pesquisas acerca da igreja dos Terceiros Carmelitas e Franciscanos tinham bom desenvolvimento, mas suscitavam dúvidas, portanto foram incorporadas à pesquisa. As autorias descobertas por Mário de Andrade na igreja carmelitana não deixavam margens à dúvida, afinal o pesquisador havia se debruçado nos documentos. O que conseguimos para essas obras foi compreender o processo em que as pinturas foram gradativamente se perdendo, sofrendo com ações espúrias de "preservação", retirando todo o espetáculo que o último restauro empreendido foi capaz de nos devolver.

E como se pode ver, foram inúmeros os restauros, alguns mais danosos, outros participativos, no qual incluíram anjos, avivaram as cores. Os documentos ainda revelaram outros detalhes de um aspecto que nunca fora compreendido pelos pesquisadores, por que haviam mudado o forro da capela-mor três vezes em tão pouco tempo? A descoberta do contrato do último forro, mais documentos do período do forro anterior indicam os motivos. Uma das razões que culminaram na troca do forro da pintura de José Patrício pela de Jesuíno foi o "gosto" pela inovação, motivo similar que os levaram a alterar o forro da capela-mor trocando a pintura de João Pereira da Silva pela de José Patrício.

O forro da igreja dos freis franciscanos era alteado, abobadado, para poder igualar-se ao dos franciscanos, os carmelitas decidiram alterar o forro e o retábulo, assim contrataram o entalhador José Fernandes de Oliveira para modernizar a capela-mor, que o executou e fez um forro de "volta redonda", dotando a igreja do que havia de mais moderno em voga na colônia.

Embora o trabalho de Mário tenha sido exemplar quanto a documentação coligida no arquivo dos terceiros, não lhe seria possível alcançar o último contrato, porque a série de documentos consultados que deu conta dos restauros, dos contratos de alguns artistas não estão salvaguardados no arquivo próprio da Ordem, estão em arquivo externo e são todos documentos avulsos. Uma raridade a qual tive acesso, possibilitando responder aos inúmeros questionamentos que havia sobre as pinturas, que poderá ser visto pela primeira vez e traz muito da mentalidade do período.

Na igreja dos terceiros franciscanos, a pesquisa foi além do que Adalberto Ortmann havia alcançado, o frei franciscano e as pesquisas que lhe sucederam adotaram uma datação para a fatura da pintura da capela-mor, realizada por José Patrício da Silva Manso, da qual conseguimos rever a data de execução e ainda a atribuição que lhe haviam feito do pequeno medalhão do forro da nave.

Causava estranhamento tal atribuição desde o início das pesquisas, por serem composições muitos destoantes, as suspeitas tinham razão de ser, a pintura da nave não é de José Patrício, nunca foi, é obra recente, do final do XIX realizada pelo pintor Laurindo Francisco dos Santos. Embora haja no forro camadas de tinta a óleo que circundam a pintura, os documentos demonstraram que houve repinturas no forro da igreja posteriores ao que foi feito pelo pintor, mas nenhuma delas interferindo no medalhão central, exceto por alguns descuidos do pincel que acabam por borrar a moldura do quadro, mas nada além disso. Aliás, pintura que foi duramente criticada quando de sua execução.

Na cidade de Itu as pesquisas não tiveram os mesmos desdobramentos das demais cidades (São Paulo e Mogi das Cruzes), não houve tempo hábil para empreender muitas

pesquisas, ao menos não tanto quanto o que fora realizado para as outras. A igreja do Carmo contou com maior detalhamento documental, pois no Arquivo Central da Província do Carmo de Santo Elias em Belo Horizonte foi possível realizar uma extensa pesquisa sobre os monumentos carmelitanos, mas sobre a igreja Matriz a pesquisa se restringiu às fontes secundárias.

Quanto à igreja do Carmo, foi possível analisar melhor os restauros empreendidos nas pinturas, detalhar os momentos em que tais trabalhos aconteceram, bem como o que fora feito em cada uma das pinturas. Com exceção do forro caixotonado da "capela velha" pouco evoluímos. Mas a questão autoral das igrejas ituanas já era fato consumado, não havia nenhuma revisão a fazer quanto à autoria das pinturas, exceto do forro caixotonado, e ao longo desta pesquisa outras surgiram trazendo documentos importantes como o contrato de José Patrício para a pintura e douração da capela-mor da Matriz, alterando a cronologia das obras.

Desse modo as pinturas ituanas sempre estiveram muito atreladas a problemas de cronologia, não de autoria, suscitando desde o princípio menos questionamentos. Embora novas pesquisas e o restauro em andamento venham revelando segredos de Itu.

Aliás o restauro da matriz ituana vem comprovar um aspecto que desde o início me incomodava, a propalada pobreza da antiga Capitania de São Paulo. Adentrar o espaço da igreja matriz é comprovar que não havia nada de pobre, ingênuo ou popular na arte colonial paulista. Sim os paulistas seguiam o conceito do *horror vacui* de perto.

Dizer que em Portugal e Minas o conceito foi difundido e aqui não é uma afirmação equivocada e sem propósito, certamente a teatralidade da matriz ituana era a moda em voga nos arredores paulistas, a riqueza e a ostentação se assenhoram dos altares, das pinturas e das cores vibrantes empregadas nessa igreja, não havia parcimônia ou comedimento, como se quer propagar, ou como a mentalidade cunhada de pobreza na Capitania.

Se a população era pobre não sabemos ao certo, nem se pretende ir adiante nessa questão, mas o interior dos templos era riquíssimo, é certo que empregavam muito do quanto dispunham na ornamentação das igrejas, assim como em qualquer outra região.

Os poucos contratos localizados demonstram esse alto poder econômico que alguns paulistas dispunham ou que acreditamos tratar-se mais de uma visão criada pelas gentes da terra para quem sabe fugir dos altos impostos praticados pela metrópole, que a tudo recorria à colônia, éramos nós quem pagávamos a conta, inclusive das espetaculosas festas cortesãs.

Está nos documentos, basta os ler com atenção e cruzar os dados, é possível citar como exemplo a mecenas ituana Dona Maria Francisca Vieira, que em vida destinou a "tersa" de sua fortuna para patrocinar as obras de ornamentação da matriz no ano de 1796 e em 1786 já havia

pagado pela pintura e ornamentação da capela-mor Um conto e Duzentos mil Réis (1:200,00). Estamos falando de apenas uma única pessoa que doou somas colossais à ornamentação da igreja, o valor doado pela senhora para a pintura e douração é maior do que o valor pago pelo pintor José Patrício quando adquiriu um sítio com engenho em São Carlos.

Em Minas Gerais e em outras regiões a situação não era diferente, o produto dos metais e pedras preciosas escoava da colônia para a metrópole, é uma ilusão acreditar que só os paulistas eram pobres, a obra de Laura de Mello e Souza desmistifica essa visão de riqueza das gentes mineiras.

A igreja Matriz de Itu assim como está, brilhando com o ouro e a prata, pulsando com cores vibrantes como o vermelho das colunas do retábulo mor, com pinturas artísticas do chão até o teto é fato consumado da riqueza empregada nas igrejas para que a arte produzisse o que de melhor havia naqueles tempos.

A diversidade dos documentos lidos e analisados ampliou a dimensão do que os pintores faziam quando findavam as encomendas e trabalhos nas igrejas, muito embora não acabassem nunca, porque as festas religiosas demandavam um número grande de artistas empregados na decoração do aparato utilizado. A literatura fala de um número pequeno de pintores circulando na antiga Capitania, mas consideramos o número alcançado grande para o tamanho do território.

Foram identificados cinquenta e seis pintores, a maior parte deles trabalhando para as irmandades religiosas ou nas festividades religiosas realizadas pelo Senado da Câmara, ou seja, havia trabalho e havia quem os realizasse, poucos foram os pintores portugueses identificados no período entre 1756 a 1845 (período dos maços de população de São Paulo), grande parte dos nossos artistas eram naturais de São Paulo. A origem de Jesuíno e de José Patrício já havia sido esclarecida, restava buscar nos documentos a origem de Antônio dos Santos e Manuel do Sacramento, a ambos se julgava uma naturalidade mineira, pela semelhança entre as obras deles em consonância com o que estava em voga, especialmente no meio norte mineiro.

Ao iniciar a pesquisa, objetivávamos apenas descobrir a origem dos pintores e quiçá outros trabalhos de sua autoria, embora a pesquisa sobre o pintor Antônio dos Santos termine como começou, sem nenhum novo dado, o levantamento acerca de Manuel do Sacramento foi surpreendente, embora só haja uma outra obra existente (à qual corroboramos com a atribuição) pretendida ao referido artista, sua trajetória pessoal e profissional foi quase toda reconstruída.

Encontramos sua família de origem e a família que construiu após contrair as núpcias, mapeamos inclusive outros pintores que trabalhavam em empreitadas arrematadas pelo mestre, a grandiosidade e delicadeza dos traços rococós na Carmo mogiana é devida ao pincel de um paulista, pois Manuel do Sacramento é natural da cidade, hoje sabemos com quem aprendeu o

ofício, o pai pintor Pedro dos Santos, e sabemos que o ensinou ao filho, com quem trabalhou algumas vezes.

Com os documentos das empreitadas arrematadas por ele no Senado da Câmara se comprova quão usual era os mestres terem cerca de quatro outros pintores trabalhando colaborativamente dependendo da envergadura do trabalho, mas o único nome que aparece nos registros e lançamento das despesas é o do mestre.

Somente em contratos e especificações da obra, ou recibos passados pelos artistas torna possível vislumbrar o universo de trabalho desses pintores e ver demais designações ou qualitativos como oficiais e serventes, talvez isso nos esclareça um pouco mais sobre o ofício da pintura em São Paulo, se havia relação de mestres e aprendizes tal qual em Portugal antes da "liberalidade" da pintura não se pode concluir, mas que havia hierarquia entre as partes e que utilizavam as expressões "mestre", "oficial" e "servente" não cabe dúvidas.

Dos pintores mais famosos pouco alcançamos, exceto recibos assinados por José Patrício na terceira Franciscana, o segundo documento passado pelo mestre. Mas dos pintores que a história se esqueceu, esses agora ressurgem do pó dos arquivos e entram para a história da arte colonial, da qual São Paulo pode se vangloriar, se em Óbidos o nome que se registrou foi o de Josefa Ayala, em São Paulo, Miquelina Constância das Chagas deixa sua marca registrada.

No início dos levantamentos seu nome era obscuro, Fioravanti (2007) mencionou seu primeiro nome, mas não se sabia se era pintora de paredes ou se fazia pinturas artísticas. A pintora atuante em São Paulo, a partir da segunda década do século XIX, era artista e de alto nível, era reputada como "Mestre" nas empreitadas e nos recibos passados a ela. Era empreiteira, tinha uma equipe de oficiais e serventes a auxiliar nas douraçõs dos retábulos da nave da igreja dos terceiros franciscanos.

A pintora e douradora assentou ouro em todos os retábulos laterais, entre tantos outros trabalhos que prestou para a fraternidade, trabalhou tanto na Carmo quanto na São Francisco. Seu nome, é inclusive o último a se mencionar em trabalhos de pintura na igreja da Boa Morte.

Trabalhou na Carmo ao mesmo tempo que Manuel do Sacramento, no ano de 1826, certamente os pintores se conheciam e deviam pertencer ao mesmo círculo de amizade, trabalharam para os mesmos clientes em São Paulo, moravam muito próximos. A diferença de idade entre ambos e o fato de trabalharem ao mesmo tempo num determinado cliente talvez indiquem com quem Miquelina possa ter aprendido seu ofício.

Além de pintora e douradora, tinha espírito empreendedor, pois arrematava até mesmo obras de carpintaria, embora nessas não tivesse participação direta, conforme os documentos

podem comprovar, mas arrematava e punha oficiais a executarem os serviços. A julgar pelo nome e sobrenome se poderia supor ser de origem portuguesa, mas ela é mais uma das gentes da terra, mestre Miquelina era natural da cidade de São Paulo.

Os protagonistas da pesquisa eram as pinturas, mas os pintores roubaram a cena, o número dos pintores que circularam em São Paulo impressiona, infelizmente, da maioria não conhecemos absolutamente nada nos dias atuais, muito se perdeu da pintura colonial paulista, muitas obras eram efêmeras, algo que dificulta ainda mais esse processo. São muitos os pintores para poucos exemplares de forros pintados, embora haja clareza que nem todos os pintores eram mestres, nem todos alcançariam status e notoriedade para arrematar a decoração de um forro na extensão da Carmo paulista, por exemplo. Os notáveis, ou que alcançaram notoriedade, são número menor como se pode ver, não tão reduzido quanto a história consagrou legando somente os nomes de José Patrício e Jesuíno Francisco. O dicionário dos pintores pode comprovar isso.

Espera-se que outras pesquisas possam contribuir para o crescimento do inventário das obras e dos pintores que se apresenta, para que nomes como o de Manuel do Sacramento, Antônio dos Santos, Miquelina Constância das Chagas, Inácio Joaquim Monteiro, o atrevido Matias Teixeira da Silva (que deixou sua marca registrada nas paredes da matriz ituana), José Duarte do Rego, Manoel da Costa Valle, José Joaquim de Quadros e tantos outros possam ser divulgados e pesquisados, ainda que não tenham decorado os forros das igrejas, é importante recensear as obras desses artistas, quem sabe assim se possa estabelecer um inventário da pintura nos mesmos moldes que Vítor Serrão produziu para Portugal, que cataloga não só os forros pintados, mas toda a produção maneirista, barroca e rococó do país, incluindo todos os gêneros de pintura, como painéis, quadros, retratos etc.

É preciso ainda que pesquisas profundas sejam desenvolvidas nos arquivos que contém a documentação ituana, para São Paulo e Mogi das Cruzes grande parte dos arquivos foi verificado, ao menos os documentos que são propriedade particular das ordens e os arquivos que salvaguardam os documentos das ordens foram lidos e revirados, não há um papel avulso nesses arquivos que não tenha sido verificado, incluindo-se arquivos particulares das ordens, mas que não estão sob sua tutela, documentos restritos e desconhecidos puderam ser pesquisados, as portas dos arquivos foram abertas.

Os documentos produzidos pelo Senado da Câmara se configuraram num receptáculo de papéis preciosos, em que muitos nomes foram levantados e identificados. Os maços de população foram esquadrinhados em São Paulo, desde o primeiro até o último (1765 a 1845), página por página, casa a casa, mas não foi possível fazer o mesmo em Mogi das Cruzes, Itu, e possivelmente Santos (onde indicam a origem do pintor Lourenço da Costa), portanto a

documentação existente não foi esgotada, nunca será, pois, os inventários das pessoas do período não foram lidos, esse trabalho ocuparia uma vida e nem sempre resultaria algo proveitoso.

Mas em Itu é essa a tarefa que espera o próximo pesquisador/investigador, os dados que podem tratar das igrejas estão contidos nos documentos de pessoas particulares, em inventários, processos judiciais, autos de ofício e documentos inimagináveis que nem sempre estão catalogados ou disponibilizados ao público.

Contudo, esse é o caminho, não há outras rotas ou direções para traçar a biografia das obras e de seus autores. Para São Paulo (Ordens Terceiras do Carmo e de São Francisco), Mogi das Cruzes (Ordens Primeira e Terceira do Carmo) e Itu (Ordem Primeira do Carmo e Matriz da Candelária) um grande caminho fora percorrido até então, esperamos que mesmo sendo um percurso muitas vezes árido outras pesquisas possam se desenvolver a partir dos dados disponibilizados e novas indagações sejam propostas para tratar de questões outras que não se pretendia neste estudo.

Por exemplo, a forma como o rococó foi introduzido no território paulista? Como ou onde se deu o processo de aprendizagem dos nossos mestres pintores? Quais eram as referências iconográficas utilizadas pelos artistas em São Paulo? São todas questões necessárias para que se possa compreender com maior clareza como chegar a um ciclo pictórico tão particular (quanto o das fases da pintura do rococó) e de excelência (pela qualidade em ambas as vertentes tipológicas).

As perguntas não param, quanto mais respostas se obtém mais questionamentos são feitos e o relógio também não para, a ampulheta se apresenta como um carrasco impiedoso a nos ilustrar que o tempo corre contra nós no universo das pesquisas, especialmente no uso das fontes primárias, cuja ação indelével do tempo e das traças corroem e apagam a história.

Mas são as experiências, como as que vivi ao longo da pesquisa, que escapam ao racional que imprimem na alma a necessidade contínua de pesquisas e estudos sérios em tais obras, para que assim seja possível percorrer, ainda que, de forma ínfima a essência da arte produzida no período colonial e a maestria dos nossos artistas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BÁSICA - FONTES PRIMÁRIAS

Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo (ACMSP)

ACMSP. **Autos cíveis**. Séculos: XVII, XVIII, XIX. Seção: Fichas. Cidade: São Paulo e Interior (SP).

___. **Documentos avulsos:** profissões; mesadas. Caixa: 1. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **Documentos avulsos**: Receita e despesa 1873 a 1874; 1800; 1852 e 1896; recibos; balancete de despesas 1844 a 1845; 1831 a 1832; jornais e férias; relação dos trabalhadores da obra de 1815; balancete de despesas de 1825 a 1826. Caixa: 2. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **Documentos avulsos**: Requerimentos profissão 1919 a 1920; ofícios e papéis diversos. Caixa: 3. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **Documentos avulsos**: profissões, mesadas e diplomas 1710 a 1907; requerimento de sepultamentos no cemitério da Ordem; correspondências; relação dos paramentos e alfaias 1901; relatório compromissal: 1902 a 1905; 1905 a 1906; 1908 a 1909; propostas: Pintura e limpeza da capela-mor, 1908. Caixa: 4. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **Documentos avulsos:** requerimentos de profissão 1901; 1925; requerimentos ao noviciado 1905 a 1906; 1926. Caixa: 5. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **Documentos avulsos:** Receitas e despesas 1856 a 1857; correspondência de 1859; propostas: Limpeza dos dourados e pinturas da capela-mor, 1876; orçamentos: Retelha da igreja, 1876; relatório: Obras de conservação, 1852 a 1853; 1854; 1861. Caixa: 6. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **Documentos avulsos:** Recibos: 1900 (encadernados); relatório compromissal: 1906 a 1907, p. 16; 1943 a 1944, p. 4-5. Caixa: 7. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **Documentos avulsos:** 1780 a 1790; certidões: óbitos. Caixa: 8. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **Documentos avulsos:** Pagamento de admissão ao noviciado de Manoel da Costa Valle, 1789; recibos de 15 fev. 1794: n. 2 Manoel da Costa Valle, n. 6 Inácio da Costa Xavier; recibo de 21 nov. 1787: Boaventura; requerimentos de profissão; pagamentos: profissões, 1799. Caixa: 9. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

ACMSP. **Documentos avulsos:** Contrato de Joaquim Xavier dos Santos, 1793; contrato de José Fernandes de Oliveira, 1794; profissão de irmãos. Caixa: 10. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **Documentos avulsos:** Profissões de irmãos: século XVIII; profissão de Joaquim Xavier dos Santos, 6 abr. 1804. Caixa: 11. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **Documentos avulsos:** Profissões de irmãos; certidões de missa; recibos de Joaquim Xavier, 1790, ns. 10, 19, s/n.; 1793, diversos recibos; recibos de Manoel da Costa Valle, 1791, ns. 14, 37; s/n., recibos de José Fernandes de Oliveira, 1793 a 1794; recibo de Inácio da Silva, 1792; Correspondências diversas, 1786; rol de férias de pedreiros e serventes 1825 a 1826; certidões de missas 1829 a 1830, 1836 a 1837; recibos diversos de 1829 a 1830. Caixa: 12. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **Documentos avulsos:** Relação dos gastos com o frontispício, 1848; recibos de obras, 1840; rol de materiais de pintura, 1850; receita e despesa: 1846 a 1847; 1847 a 1848; 1843 a 1844; subscrição de 05 out. 1844 para forrar a capela mor; orçamentos para dourado da capela, 1894; orçamentos para reforma da pintura da sala do noviciado, 1893; orçamentos diversos. Caixa: 13. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **Documentos avulsos:** Recibos de Manuel do Sacramento, 1821 n. 2; 1825 n. 27; recibo de Francisco Ignacio de Jesus, 1825 n. 16; recibo de Ignacio da Costa, 1793 n. 3; recibo de José Joaquim Jesus França, 1897 n. 172; documentos de 1790 a 1900. Caixa: 14. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **Documentos avulsos:** Receita e despesa de 1892; despesas de 1917; recibos de José Rocca, 1892 n. 1; despesas de 1888 a 1889. Caixa: 15. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **Documentos avulsos:** Orçamentos e despesas com obras da capela do cemitério, 1887 a 1888; orçamentos de Laurindo Francisco dos Santos, 1887; orçamentos avulsos. Caixa: 16. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **Documentos avulsos:** Recibos de 1934; recibo de Marino Del Favero; pagamentos de pensões mensais 1887 a 1889. Caixa: 17. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **Documentos avulsos:** Papéis de 1893; recibo de Italo Molin, s/d n. 6; 1894 ns. 7, 17, 22; recibo de José Joaquim de Jesus França, 1894 n. 258; recibo de Ítalo Molin, 1906 n. 9, 1907 n.253; recibo de Sebastião Sparafani, 1907 n. 114; demonstrativo de receita e despesa, 1898. Caixa: 18. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **Documentos avulsos:** Recibos de José Rocca, 1899 ns. 369, 366; pensões e requerimentos. Caixa: 19. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

ACMSP. **Documentos avulsos:** Recibos de 1845 a 1848; recibo de José Francisco de Azevedo, 1847 ns. 20, 31, 1848 n. 17, 1849 n. 41; recibo de Apolinário José Teixeira, 1844 ns. 33, 47, 1847 ns. 32, 63; recibo de Joaquim José da Silva, 1847 n. 64, 1848 n. 42; recibo da pintura dos altares, 1847 n. 104; conta da despesa com limpeza do forro, 1844 n. 44; conta da limpeza da douração do retábulo-mor, 1847 n. 106; certidões de missas; mensalidades. Caixa: 20. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **Documentos avulsos:** Recibo de José Maria Leite Pereira, 1853 n. 121; recibo de José Antonio, 1852 n. 111; recibo de José Rocca, 1898 n. 318; despesas de 1860 a 1864; despesas com pintura das casas da Ordem 1865 a 1866; conta de douramento 1838. Caixa: 21. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **Documentos avulsos:** Profissões 1805 a 1900 (documentos fora de ordem). Caixa: 22. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **Documentos avulsos:** Requerimentos de admissão ao noviciado, 1860 a 1904 (documentos fora de ordem). Caixa: 23. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **Documentos avulsos:** Requerimentos de admissão ao noviciado e profissões, 1890 (documentos fora de ordem). Caixa: 24. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **Documentos avulsos:** Requerimentos de admissão ao noviciado e profissões, 1794 a 1906 (documentos fora de ordem); profissão de Manoel da Costa Valle, 12 abr. 1790. Caixa: 25. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **Documentos avulsos:** Profissões, 1850 a 1903 (documentos fora de ordem). Caixa: 26. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **Documentos avulsos:** Encomenda ao Sr. Marino Del Favero, s/d; exame de obras, 1925; orçamento de Pedro Alexandrino Borges, 1889; diversos. Caixa: 27. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **Documentos avulsos:** Requerimentos de admissão ao noviciado e profissões, 1720 a 1780 (documentos fora de ordem). Caixa: 28. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **Livro Assentos de irmãos**, 1745 a 1880. Notação: 02.03.027. Cidade: São Paulo. Monumento: Paróquia da Sé. Irmandade de São Miguel e Almas.

___. **Livro Atas e eleições das mesas**, 1872 a 1916. Notação: 02.02.037. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Boa Morte.

___. **Livro Atas e eleições das mesas**, 1935 a 1973. Notação: 02.02.038. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Boa Morte.

ACMSP. **Livro Baptizados**, 1762 a 1772. Notação: 02.02.024. Batismo: Manoel. Cidade: São Paulo. Monumento: Paróquia da Sé. 1 jun. 1769. p. 179v.

___. **Livro Compromissos**, 1813. Notação: 04.02.075. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Boa Morte.

___. **Livro Índice de Irmãos**, s/d. Notação: 01.03.068. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Boa Morte.

___. **Livro Inventário**, 1920. Notação: 74.01.007. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Boa Morte.

___. **Livro Óbitos**. Notação: 03.01.036. Óbito: Manuel do Sacramento. Cidade: São Paulo. Monumento: Paróquia da Sé. 28 ago. 1832. p. 349v.

___. **Livro Receita e despesa**, 1746 a 1756. Notação: 12.02.47. Seção: Livros históricos. Monumento: Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Cidade: Mogi das Cruzes. (SP).

___. **Livro Receita e despesa**, 1748 a 1817. Notação: 02.03.042. Cidade: São Paulo. Monumento: Paróquia da Sé.

___. **Livro Receita e despesa**, 1821 a 1858. Notação: 01.03.069. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Boa Morte.

___. **Livro Receita e despesa**, 1891 a 1893. Notação: 59.02.047. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo. Balancete.

___. **Livro Registro de entradas**, 1823 a 1898. Notação: 01.03.070. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Boa Morte.

___. **Livro Registro de entradas**, 1829 a 1866. Notação: 09.01.029. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Boa Morte.

___. **Livro Registro de despesa das obras da capela**, 1746 a 1756. Seção: Livros históricos. Monumento: Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Cidade: Mogi das Cruzes. (SP).

___. **Livro Rol das pessoas de confissão**, 1863. Seção: Livros históricos. Monumento: Paróquia de Santana de Mogi das Cruzes. Cidade: Mogi das Cruzes. (SP).

___. **Livro Rol de famílias**, 1784. Notação: 02.02.026. Cidade: São Paulo. Monumento: Paróquia da Sé.

___. **Livro Rol de famílias**, 1800. Notação: 01.02.014. Cidade: São Paulo. Monumento: Paróquia da Sé.

___. **Livro Rol de famílias**, 1802. Notação:. Cidade: São Paulo. Monumento: Paróquia da Sé.

___. **Livro Termos de entrada de irmãos**, 1722 a 1836. Seção: Livros históricos. Monumento: Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Cidade: Mogi das Cruzes. (SP).

ACMSP. **Processos criminais.** Séculos: XVII, XVIII, XIX. Seção: Fichas. Cidade: São Paulo e Interior (SP).

___. **Processos matrimoniais**. Índice: 2; 3; 4. Cidade: São Paulo e Interior (SP).

___. **Processos matrimoniais**. Notação: 7.18.2685. Contraentes: Antônio dos Santos e Anna Pereira do Rosário, 1802. Índice: 3. Cidade: São Paulo.

___. **Processos matrimoniais.** Notação: 7.30.2806. Contraentes: Antônio dos Santos e Maria Laurença da Silva, 1803. Índice: 3. Cidade: São Paulo.

___. **Processos matrimoniais**. Notação: 7.30.2806. Contraentes: Antônio dos Santos Ramires e Maria da Candelária Luz, 1803. Índice: 3. Cidade: São Paulo.

___. **Processos matrimoniais.** Notação: 7.41.2941. Contraentes: Antônio dos Santos e Gertrudes Maria do Espirito Santo, 1804. Índice: 3. Cidade: São Paulo.

___. **Processos matrimoniais.** Notação: 7.14.2641. Contraentes: Manuel do Sacramento e Anna, 1801. Índice: 3. Cidade: São Paulo. p. 1-5.

___. **Processos matrimoniais.** Notação: 7.53.3080. Contraentes: Antônio dos Santos Macedo e Anna Venancia da Silva, 1805. Índice: 4. Cidade: São Paulo.

___. **Processos matrimoniais**. Notação: 7.53.3080. Contraentes: Antônio dos Santos da Silva e Feliciana Antônia, 1805. Índice: 4. Cidade: São Paulo.

___. **Processos matrimoniais**. Notação: 7.77.3356. Contraentes: Antônio dos Santos e Francisca Maria da Silva, 1807. Índice: 4. Cidade: São Paulo.

___. **Processos matrimoniais.** Notação: 8.17.3666. Contraentes: Antônio dos Santos e Rita Maria, 1809. Índice: 4. Cidade: São Paulo.

___. **Processos matrimoniais**. Notação: 8.48.4059. Contraentes: Antônio dos Santos Cordeiro e Maria da Conceição, 1812. Índice: 4. Cidade: São Paulo.

___. **Relação dos índios residentes dentro da estola da freguezia da Villa de Mogy das Cruzes**, 1825. Pasta: Mogi das Cruzes (SP) - I. Cidade: Mogi das Cruzes.

___. **Testamentos.** Séculos: XVII, XVIII, XIX. Seção: Fichas. Cidade: São Paulo e Interior (SP).

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), 9º Superintendência Regional, São Paulo.

IPHAN. **Documentos avulsos.** 0188-T-38. Monumento: Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária. Cidade: Itu (SP). Pastas: PT00262 a PT00271, 1/10.

___. **Documentos avulsos.** 0384-T-48. Monumento: Convento e Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Cidade: Itu (SP). Pastas: PT00238 a PT00261, 1/24:

IPHAN. **Documentos avulsos.** 0790-T-67. Monumento: Convento e Igreja da Ordem Primeira do Carmo e Igreja da Ordem Terceira do Carmo. Cidade: Mogi das Cruzes (SP). Pastas: PT00318 a PT00343, 1/26.

___. **Documentos avulsos.** 1176-T-85. Monumento: Capela da Venerável Ordem Terceira do Carmo. Cidade: São Paulo (SP). Pastas: PT00504 a PT00512, 1/9.

___. **Documentos avulsos.** Cidade: São Paulo (SP). Monumento: Igreja da Boa Morte. Pasta: PNT00415.

___. **Documentos avulsos.** Cidade: São Paulo (SP). Monumento: Igreja da Ordem Primeira do Carmo. Pasta: PNT00416.

___. **Documentos avulsos.** Cidade: São Paulo (SP). Monumento: Igreja de São Francisco. Pasta: PNT00418.

___. **Processo de tombo 0188-T-38.** Cidade: Itu (SP). Monumento: Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária.

___. **Processo de tombo 0384-T-48.** Cidade: Itu (SP). Monumento: Convento e Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **Processo de tombo 0790-T-67.** Cidade: Mogi das Cruzes (SP). Monumento: Convento e Igreja da Ordem Primeira do Carmo e Igreja da Ordem Terceira do Carmo.

___. **Processo de tombo 1176-T-85.** Cidade: São Paulo (SP). Monumento: Capela da Venerável Ordem Terceira do Carmo.

Arquivo Histórico Municipal "Historiador Isaac Grinberg", Mogi das Cruzes (SP).

MOGI DAS CRUZES (cidade). **Registro de recibo:** 1716 a 1739; documentos avulsos. Senado da Câmara. Armário: A01. Pasta: 7.

___. **Livro Receita e Despesa**, 1717 a 1805; documentos avulsos. Senado da Câmara. Armário: A01. Pasta: 8.

___. **Livro Inventário do Cartório da Vila de Mogi das Cruzes**, 1724 a 1744; documentos avulsos. Senado da Câmara. Armário: A01. Pasta: 9.

___. **Livro Registro de bandos, cartas e alvarás régios, patentes, recibos e provisões, e licenças de porte de armas, requerimento de profissões de ofícios**, 1732 a 1749; documentos avulsos. Senado da Câmara. Armário: A01. Pasta: 10.

___. **Livro Ata de vereança**, 1742; documentos avulsos. Senado da Câmara. Armário: A01. Pasta: 13.

___. **Registro de mandatos**, 1742-1768; documentos avulsos. Senado da Câmara. Armário: A01. Pasta: 14.

MOGI DAS CRUZES (cidade). **Livro Inventários e termos de eleições**, 1742-1765; documentos avulsos. Senado da Câmara. Armário: A01. Pasta: 15.

___. **Livro Tombo da Câmara**; documentos avulsos. Senado da Câmara. Armário: A01. Pasta: 17.

___. **Livro Contas do Conselho da Vila**, 1749 a 1801; documentos avulsos. Senado da Câmara. Armário: A01. Pasta: 19.

___. **Livro Conselho Registro de Termos das Rendas**, 1756 a 1829; documentos avulsos. Senado da Câmara. Armário: A01. Pasta: 22.

Arquivo Central da Província Carmelitana de Santo Elias – Belo Horizonte (MG)

PROVÍNCIA Carmelitana de Santo Elias. **326 Livro Anais do convento**, 1905 a 1954. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **331 Livro Tombo**, 1905. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **424 Livro Despesas**, 1873 a 1876. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **426 Livro Caixa**, 1873 a 1890. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **2599 Avulsos:** Legados. Seção História da Ordem/Parte Histórica. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **2603 Relatório:** Encargos de legados. Seção História da Ordem/Parte Histórica. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **2614 Avulsos:** Missas fundadas do convento do Carmo. Seção História da Ordem/Parte Histórica. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **2656 Livro Dados históricos**. Seção História da Ordem/Parte Histórica. Cidades: Santos, Itu e Mogi das Cruzes. Monumento: Igrejas de Nossa Senhora do Carmo.

___. **2672 Livro O convento do Carmo**. Seção História da Ordem/Parte Histórica. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **3451 Livro 1º tombo do Convento**. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo. (Cópia datilografada).

___. **3453 Livro Receitas e despesas**, 1947. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **3454 Livro 2º tombo do convento**, 1943. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo. (Cópia datilografada).

PROVÍNCIA Carmelitana de Santo Elias. **3459 Avulsos**: Fechamento da igreja. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **3462 Avulsos**: Limpeza do convento. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **3467 Avulsos**: Fundação da VOTNSC. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **3470 Avulsos**: Orçamento reforma, 1954. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **3473 Correspondência**: não tombamento. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **3474 Correspondência**: do IPHAN para a Província. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo. 02 set. 1948.

___. **3475 Correspondência**: pedido para a província assumir os custos do convento. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo. 1948.

___. **3500 Correspondência**: entre Freis. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo. 10 ago. 1977.

___. **3520 Correspondência**: moção sobre a liberação de verbas para a reforma da igreja. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo. 1975.

___. **3522 Recorte de jornal**: Carmo, convento e igreja. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **3523 Recorte de jornal**: Pe. Jesuíno e o cenóbio dos Padres do Patrocínio. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **3550 Livro Receitas e despesas**, 1960. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **3610 Livro Balancete receitas e despesas**, 1959 a 1960. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **3620 Livro Receitas e despesas**, 1958. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **3631 Relatório**: Benfeitorias, 1963 a 1965. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **3672 Recorte de jornal**. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.1928.

___. **3811 Avulsos**: Reforma do telhado do convento e igreja. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

PROVÍNCIA Carmelitana de Santo Elias. **3812; 3813; 3814 Avulsos**: Recibos sobre o trabalho do telhado. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **3964; 3965; 3966; 3967 Avulsos**: Despesas, 1950. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **4398 Livro Inventário de bens do convento**, 1833. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **4474 Livro Receitas e despesas**, 1942. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **4728 Avulsos**: Despesas com as obras do convento, 1900. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **4735 Livro Apontamentos históricos**, 1833. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **4738 Avulsos**: Rol de pagamentos, 1918. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **4739 Avulsos**: Pagamentos, 1918. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Datilografado.

___. **4740 Avulsos**: Despesas com a pintura do forro da igreja, fev. 1919. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___**. 4772 Avulsos**: Recibo de pagamento. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **4791 Livro Inventário do convento**, 1938. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **4792 Livro Despesas convento do Carmo**. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **4793 Livro Inventário**, 1944. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **4794 Relatório**: Financeiro, 1942 a 1944. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **4795 Relatório:** 1953. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **4796 Livro Inventário**, 1954. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **4807 Correspondência**: reforma. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.1918.

PROVÍNCIA Carmelitana de Santo Elias. **4813 Avulsos**: Pedido de Carpinteiro. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **4824; 4828 Correspondências**: Freis holandeses. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **4832 Avulsos**: Parecer sobre a igreja do convento. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **4853 Correspondência**: do IPHAN. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.14 out. 1941.

____. **4854 Correspondência**: ao IPHAN. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.16 jun. 1941.

___. **4855 Correspondência**: do IPHAN. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.14 jun. 1941.

___. **4864 Avulsos**: Reforma. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.1901.

___. **4869 Correspondência**. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.1901.

___. **4873 Avulsos**: Folha de pagamentos. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **4907; 4909 Restauração do convento**. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **4914 Correspondência**. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo. 1916.

___. **4922 Correspondência**: contrato com o pintor. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.1916.

___. **4947 Livro Apontamentos históricos do Carmelo Ituano**, 1719 a 1919. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **4972 Avulsos**: Pintura do altar-mor da igreja. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **5051 Livro Apontamentos históricos**. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **5052; 5069; 5073; 5074; 5075; 5078 Avulsos**: Despesas com as obras. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **5054; 5055 Avulsos**: Despesas com a reforma do telhado, 1946 a 1947. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

PROVÍNCIA Carmelitana de Santo Elias. **5072 Relatório**: Construção, 1948. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

____. **5607 Recorte de jornal**. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **5631 Avulsos:** orçamento para reforma do salão. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **5632 Livro Profissões**, 1754 a 1834. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **5633 Livro Inventários e testamentos**, 1597 a 1605. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **5634 Livro Inventários e testamentos**, 1607 a 1621. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **5653 Livro Testamentos**, 1695 a 1699. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **5654 Livro Testamentos**, 1616 a 1738. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **5655 Livro Testamentos**, 1644 a 1699. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **5657 Fotografia**: s/ título. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **5665 Livro Relação de terras**. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **5666 Livro Notas históricas da igreja e do convento do Carmo.** Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **5704 Avulsos:** Fachada frontal. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **5705 Fotografias:** Forro da igreja. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **5709 Livro Apontamentos para a história de Mogi** (terras do convento). Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **5716 Livro Bens móveis e imóveis**. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **5724 Livro Terras doadas ao convento**. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

PROVÍNCIA Carmelitana de Santo Elias. **5776 Livro Receitas e despesas:** convento, 1749 a 1762. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **5777 Livro Receitas e despesas**, 1768 a 1824. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **5778 Livro Bens móveis e imóveis**: convento, 1777 a 1800. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **5814/5815 Livro Inventários**. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **5828 Livro Bens do convento**. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **5843 Livro Bens móveis e imóveis**, 1860. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **5844 Livro Bens móveis**, 1782. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **5896 Apontamentos de Frei Thimoteo.** Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **5900 Livro Receitas e Despesas,** 1754 a 1845. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **5902 Avulsos**: Autos cíveis, 1800. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **5960 Pobreza dos bens do Convento,** 1793**.** Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **5969 Livro de Receitas e Despesas da Camara de Mogi das Cruzes,** 1749-1800**.** Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo. (cópia datilografada).

___. **5972 Relatório de obras,** 1750**.** Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **5973 Apontamentos diversos,** Convento - 1860**.** Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **6016 Notas sobre a história de Mogi das Cruzes,** Frei Thimoteo**.** Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **6082 Livro Despesas do Convento,** 1795 a 1802**.** Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

PROVÍNCIA Carmelitana de Santo Elias. **6083 – Livro Despesas do Convento,** 1866. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **6084 Livro Despesas do convento,** 1830-1836. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **6086 Livro Pagamentos de taxas**: annuaes, 1891 a 1900. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **6122 Livro Relação nominal de irmãos e taxas**, 1806 a 1858. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **6136 Livro Inventário de bens móveis e imóveis**: convento, 1802 a 1868. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **6137 Livro Inventário de bens**: convento, 1845. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **6139 Livro Relação de annuaes pagamentos dos irmãos**, 1754. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **6211 Avulsos**: Recorte de jornal. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **6260 Avulsos**: Construção do noviciado. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **6263 Livro Relação de bens móveis e imóveis**: convento, 1860. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **6264 Livro Fundação do convento do Carmo e do seu patrimônio tanto urbano como rural: convento**. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **6265 Livro Relação dos bens do convento**, 1850. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **6276 Livro Atas**, 1901- a 1904. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **6366 Livro Inventário de bens do convento**, 1777 a 1861. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **6407 Livro Apontamentos históricos**, 1747. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **6440 Livro Profissões dos Freis**. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **6442 Livro Acontecimentos diários do convento**, 1919 a 1933. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

PROVÍNCIA Carmelitana de Santo Elias. **6456 Livro Apontamentos para a história do convento**: compilação dos dados existentes no livro de tombo do Convento. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **6457 Livro Inventário dos enterrados no Carmo**. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **6462 Avulsos:** s/ título. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **6463 Livro Annaes do Rio de Janeiro:** sobre o Convento de Mogi. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **6465 Livro Receitas e despesas do convento**, 1830. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **6486 Livro Inventário dos bens,** 1833. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **6538 Livro Anais do convento**. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Datilografado.

___. **6634 Avulsos:** Convite, abr. 2004. Restauro do Altar Mor. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **6754 Livro Cronologia dos acontecimentos mais notáveis**: província. 1500 a 1876. Datilografado. Seção História da Ordem/Parte Histórica. Cidade: São Paulo. Monumento: Igrejas de Nossa Senhora do Carmo.

___. **6902 Livro Patrimônio do convento,** 1858. Seção História da Ordem/Parte Histórica. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **6903 Livro Patrimônio do convento**, 1871. Seção História da Ordem/Parte Histórica. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **6905 Livro Patrimônio do convento**, 1858. Seção História da Ordem/Parte Histórica. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **6913 Livro Apontamentos históricos**. Seção História da Ordem/Parte Histórica. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **6914 Livro Fundação do convento do Carmo**. Seção História da Ordem/Parte Histórica. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **6916 Avulsos:** Referências do Carmo, 1738. Seção História da Ordem/Parte Histórica. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **6917 Livro Inventário dos bens**, 1826. Seção História da Ordem/Parte Histórica. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **6918 Livro Óbitos do convento**. Seção História da Ordem/Parte Histórica. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

PROVÍNCIA Carmelitana de Santo Elias. **6930 Livro Óbitos do convento**, 1785. Seção História da Ordem/Parte Histórica. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **6935 Livro Inventário dos bens**. Seção História da Ordem/Parte Histórica. Cidade: Santos. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **6945 Avulsos:** Outro inédito de Frei Gaspar da Madre de Deus. In: Revista do IHGSP. Seção História da Ordem/Parte Histórica. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo. (Cópia),1949.

___. **6947 Avulsos**: Documentos e arquivos do convento. Seção História da Ordem/Parte Histórica. Cidade: Santos. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **6955 Avulsos**: Reabertura da igreja. Seção História da Ordem/Parte Histórica. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo. 16 jul. 1919.

___. **6956 Livro Tombo**, 1629. Seção História da Ordem/Parte Histórica. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo. (Cópia parcial).

___. **6979; 6980 Notas históricas**. Seção História da Ordem/Parte Histórica. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **7004 Avulsos**: Socorro ao convento. Seção História da Ordem/Parte Histórica. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **7509 Livro Testamentos**. Seção História da Ordem/Parte Histórica. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **7514 Livro Inventário dos bens**. Seção História da Ordem/Parte Histórica. Cidade: Santos. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **7544 Avulsos**: Documentos diversos. Seção História da Ordem/Parte Histórica. Cidade: Santos. Monumento: Igrejas de Nossa Senhora do Carmo.

___. **7695 Avulsos:** Estudos sobre Conventos. Seção História da Ordem/Parte Histórica. Brasil. Monumento: Igrejas de Nossa Senhora do Carmo.

___. **7967 Relatório**, 1957. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **7968 Relatório**: Pintura da igreja e obras anexas, 1960. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **7969 Relatório:** Obras de restauração e pintura da igreja, 1963. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **7970 Livro Estatutos da ordem**. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **7971 Relatório**, 1952. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

PROVÍNCIA Carmelitana de Santo Elias. **8000 Avulsos:** Litígio: entre os primeiros e terceiros do Carmo (cópia). Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumentos: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo e Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **8001/8002 Correspondências**. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo. 1955.

___. **8007 Livro Trechos de atas**. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **8018 Avulsos:** Instruções adotadas pela ordem, 1972. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **8312 Livro A ordem terceira do Carmo e a sua igreja.** Seção: OTC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **8317 Recorte de jornal**. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **8396 Avulsos**: Obras na igreja. Seção: OTC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **8493 Avulsos**: Informações sobre a igreja. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **8500 Avulsos**: Recibo de empréstimo. Seção: OTC. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **8501 Avulsos**: Decadência da ordem, 1965. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **8667 Livro Atas**, 1762 a 1807. Seção: OTC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo. (Cópia).

___. **8668 Avulsos**: Início da OT. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **8670 Livro Regulamento do cemitério**. Seção: OTC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **8673 Avulsos:** Acertos financeiros, 1910. Seção: OTC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **8756 Avulsos:** Recibos diversos, 1910 a 1911. Seção: OTC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **8763 Avulsos:** Lista das coletas durante festividades. Seção: OTC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **8773 Livro Balancete das despesas**. Seção: OTC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

PROVÍNCIA Carmelitana de Santo Elias. **8791 Avulsos**: s/ título, 1793. Seção: OTC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **8847 Avulsos:** Demolição do teto, 1967. Seção: OTC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **8848 Correspondência**. Seção: OTC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **8849 Livro Entrada de irmãos**, 1866. Seção: OTC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **8884 Relatório:** Obras das vocações Carmelitanas, 1954. Seção: OTC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **8892 Relatório**: 1949 a 1950. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **8893 Relatório**: 1960. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **8912 Correspondência**. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumentos: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo e igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **8913 Livro Estatutos da ordem**, 1966. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **8915 Avulsos**: Visita Canônica. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **8918 Avulsos**: Funcionamento das OTC no Estado de São Paulo. Seção: OTC. Estado: São Paulo. Monumentos: Igrejas da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **8960/8975 Relatório:** Visita aos sodalícios. Seção: OTC. Cidades: São Paulo, Mogi das Cruzes e Itu. Monumentos: Igrejas da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **8981 Avulsos**: Questionário. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **8990 Livro Ata de fundação da Ordem Terceira**. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **9106 Avulsos:** Questionário Itu: a Ordem Terceira do Carmo, 1954. Seção: OTC. Cidade: Itu. Monumento: Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **9107 Avulsos**: Instalação da OTC, 1960. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **9108 Avulsos:** Fichário provincial. Seção: OTC. Brasil. Monumento: Igrejas da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

PROVÍNCIA Carmelitana de Santo Elias. **9171 Avulsos**: Carta e Compromisso da OTC. Seção: OTC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **9176 Avulsos**: Parte histórica. Seção: OTC. Brasil. Monumento: Igrejas da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

___. **9407 Livro Inventário dos bens**, 1963. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **9516 Livro Caixa**, 1815 a 1818. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **9517 Livro Alfabético**, 1754. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **9518 Livro Inquilinos e escravos alugados e pertencentes ao convento**. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **9519 Livro Receitas e despesas,** 1861. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **9521 Livro Missas e encargos**. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **9538 Recorte de jornal**. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **9605 Livro Matrículas**, 1884. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **9636 Livro Caixa**, 1849 a 1851. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **9637 Livro Alfaias e objetos**, 1967. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **9649 Livro Receitas,** 1857 a 1859. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **9654 Livro Receitas,** 1849 a 1839. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **9726 Livro Despesas,** 1854. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **9736 Recorte de jornal**. In: Diário Popular. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo. 2 set. 1943.

___. **9894 Livro Sacristia do convento**. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

PROVÍNCIA Carmelitana de Santo Elias. **9949 Livro Pessoas enterradas no Carmo**, 1595 a 1738. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **10044 Correspondência.** Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **10066 Avulsos:** Desapropriação do convento, 1893. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___**. 10067 Avulsos:** Divisão entre ordem primeira e ordem terceira. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **10085 Livro Caixa**, 1857. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **10087 Livro Caixa**, 1851. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **10095 Livro Caixa**, 1854. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **10220 Livro Caixa**, 1849. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **10273 Livro Caixa**, 1851. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **10385 Livro Caixa**, 1832 a 1838. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **10611 Avulsos**: Declaração de bens deixados. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **10659 Avulsos**: Alinhamento do terreno. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **10986 Recorte de jornal**, (cópia). In: O Estado de São Paulo. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo. 17 abr. 1928.

___. **11066 Avulsos**: Parecer do IHGSP. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **11122 Livro Inventário**, 1832. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **11136 Livro Apontamentos históricos**. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **11183 Correspondência**. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo. set. 1940.

PROVÍNCIA Carmelitana de Santo Elias. **11326 Correspondência.** Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **11356 Livro Acontecimentos em São Paulo**. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **12219 Recorte de jornal:** Recuperação da igreja do Carmo, 1980. In: Folha de São Paulo. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **12286 Livro Crônica do convento**. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **12299 Livro Caixa** (fragmentos), 1813. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **12300 Livro Receitas e despesas**, 1889 a 1890. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **16104 Livro Inventário dos bens**, 1801. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **16105 Livro Inventário dos bens**, 1827. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **16106 Livro Inventário dos bens**, 1860. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **16107 Livro Inventário dos bens**, 1869. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **16108 Livro Inventário dos bens**, 1827. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **17885 Livro Memorial de construção dos prédios para o convento do Carmo**. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **17887 Avulsos**: Relatório geral, 1915. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **17937 Livro Inventário**: relação das joias, out. 1873. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **17938 Correspondência**. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **17939 Correspondência.** Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **17964 Livro Objetos**. Seção: São Paulo. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

PROVÍNCIA Carmelitana de Santo Elias. **20.501Avulsos**: Arrendamentos e Foros. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **20.503 Livro 1º tombo do convento**.: Frei Ambrósio, 30 out.1922. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **20.504 Livro 2º tombo do convento**, 1943 a 1965. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **20.506 Livro Caixa**, 1926 a 1938. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **20.507 Livro Registros**, 1912. Seção: Itu. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **30.704 Avulsos**: Convento de Taubaté. Seção História da Ordem/Parte Histórica. Cidade: Taubaté. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **30.732 Avulsos**: Reunião. Seção História da Ordem/Parte Histórica. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo. 15 jun. 1978.

___. **30.745 Avulsos**: Carta de Padre Jesuíno. Seção História da Ordem/Parte Histórica. Cidade: Itu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **30.893; 30.915; 56.806 Avulsos:** Fundação de Conventos Carmelitas no Brasil. Seção História da Ordem/Parte Histórica. Brasil. Monumento: Igrejas de Nossa Senhora do Carmo.

___. **30.916 Avulsos**: Noviciados do Carmo. Seção História da Ordem/Parte Histórica. Brasil. Monumento: Igrejas de Nossa Senhora do Carmo.

___. **57009 Livro Relatório financeiro**. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

___. **57011 Correspondência**. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo. 1967.

___. **57012 Correspondência**. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo. 1967.

___. **57013 Correspondência**. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo. 1967.

___. **57014 Desenho:** Planta igreja e convento do Carmo. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo. 1967.

___. **57015 Correspondência**. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo. ago.1967.

___. **57016 Correspondência**. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo. set. 1967.

PROVÍNCIA Carmelitana de Santo Elias. **57017 Correspondência**. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo. 1967.

___. **57018 Correspondência**. Seção: MC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

Arquivo da Província Franciscana da Imaculada Conceição do Brasil

PROVÍNCIA FRANCISCANA da Imaculada Conceição do Brasil. Documentos diversos. Caixa 5:57. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de São Francisco.

___. Documentos diversos. Gaveta: 8. Pasta "8". Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja de São Francisco.

Arquivo Histórico de São Paulo (AHSP)

SÃO PAULO (cidade). **Livro 1**, 1714 a 1797. Documentos diversos encadernados. Fundo: Papéis avulsos. Série: Senado da Câmara.

___. **Livro 2**, 1714 a 1797. Documentos diversos encadernados. Fundo: Papéis avulsos.Série: Senado da Câmara.

___. Livro 3, 1877 a 1878. Documentos diversos encadernados. Fundo: Papéis avulsos. Série: Senado da Câmara.

___.. **Livro 3**, 1800 a 1801. Documentos diversos encadernados. Fundo: Papéis avulsos. Série: Senado da Câmara. v. 2.

____. **Livro 4**, 1802 a 1803. Documentos diversos encadernados. Fundo: Papéis avulsos. Série: Senado da Câmara.

___. **Livro 5,** 1804 a 1806. Documentos diversos encadernados. Fundo: Papéis avulsos. Série: Senado da Câmara.

___. **Livro 6**, 1807. Documentos diversos encadernados. Fundo: Papéis avulsos. Série: Senado da Câmara.

___. **Livro 7**, 1808. Documentos diversos encadernados. Fundo: Papéis avulsos. Série: Senado da Câmara.

___. Livro 8, 1809. Documentos diversos encadernados. Fundo: Papéis avulsos. Série: Senado da Câmara.

___. **Livro 9**, 1810 a 1811. Documentos diversos encadernados. Fundo: Papéis avulsos. Série: Senado da Câmara.

___. **Livro 10**, 1812. Documentos diversos encadernados. Fundo: Papéis avulsos. Série: Senado da Câmara.

SÃO PAULO (cidade). **Livro 11**, 1813 a 1814. Documentos diversos encadernados. Fundo: Papéis avulsos. Série: Senado da Câmara.

___. **Livro 12**, 1812. Documentos diversos encadernados. Fundo: Papéis avulsos. Série: Senado da Câmara.

___. **Livro 13**, 1816 a 1817. Documentos diversos encadernados. Fundo: Papéis avulsos. Série: Senado da Câmara.

___. **Livro 14**, 1818 a 1819. Documentos diversos encadernados. Fundo: Papéis avulsos. Série: Senado da Câmara.

___. **Livro 15**, 1820. Documentos diversos encadernados. Fundo: Papéis avulsos. Série: Senado da Câmara.

___. **Livro 16**, 1821. Documentos diversos encadernados. Fundo: Papéis avulsos. Série: Senado da Câmara.

___. **Livro 17**, 1822. Documentos diversos encadernados. Fundo: Papéis avulsos. Série: Senado da Câmara.

___. **Livro: 18**, 1822. Documentos diversos encadernados. Fundo: Papéis avulsos. Série: Senado da Câmara. v. 2.

___. **Livro: 19**, 1823. Documentos diversos encadernados. Fundo: Papéis avulsos. Série: Senado da Câmara.

___. **Livro 20**, 1824. Documentos diversos encadernados. Fundo: Papéis avulsos. Série: Senado da Câmara.

___. **Livro 21**, 1825. Documentos diversos encadernados. Fundo: Papéis avulsos. Série: Senado da Câmara.

___. **Livro 22**, 1825. Documentos diversos encadernados. Fundo: Papéis avulsos. Série: Senado da Câmara. v. 2.

____. **Livro 23**, 1826. Documentos diversos encadernados. Fundo: Papéis avulsos. Série: Senado da Câmara.

___. **Livro 24**, 1826. Documentos diversos encadernados. Fundo: Papéis avulsos. Série: Senado da Câmara.v.2.

___. **Livro 25**, 1827. Documentos diversos encadernados. Fundo: Papéis avulsos. Série: Senado da Câmara.

___. **Livro 26**, 1827 a 1831. Documentos diversos encadernados. Fundo: Papéis avulsos. Série: Senado da Câmara.

___. **Receitas e despesas do Senado da Câmara.** Caixa: 28: Festividades Religiosas. Fundo: Procuradoria. Série: CMSP.

SÃO PAULO (cidade). **Receitas e despesas do Senado da Câmara.** Caixa: 43: Festividades Religiosas. Fundo: Procuradoria. Série: CMSP.

Arquivo Público do Estado de São Paulo

SÃO PAULO (Estado). **Documentos diversos.** Notação: PR00395. Caixa: 325. Fundo: Genealogia Guaratinguetaense - Frei Adalberto Ortmann .

___. **Processo: Autos Cíveis de Acção Excelectiva entre parte:** réu Manuel do Sacramento, 1812. Notação: 4.1.3450. Caixa: 325. Fundo: Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo.

___. **Inventário de Raimundo Rodrigues**, 1801. Notação: 4.1.4429. Caixa: 426. Fundo: Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo.

___. **Inventário de José Patrício da Silva Manso**, 1801. Notação: 4.1.3876. Caixa: 368. Fundo: Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo. 613 p.

___. **Inventário de Antonio dos Santos Costa**, 1823. Notação: 4.1.3163. Caixa: 295. Fundo: Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo**: Lista dos Fogos da Sé, s/d. Maços de População. Notação: 037_008. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital.

___. Companhia de Ordenanças de Sam Paulo: Lista geral, 1765. Maços de População. Notação: 030_001. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 112 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo**: Lista geral, 1767. Maços de População. Notação: 030_002. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 74 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo**: Lista geral,1768. Maços de População. Notação: 030_004.Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 34 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo**: Relação dos Soldados, 1769. Maços de População. Notação: 030_005. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 3 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo**: Mostra geral da Villa de Itu, 1770. Maços de População. Notação: 030_014. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 14 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo**: Lista geral, 1770. Maços de População. Notação: 030_006.Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 22 p.

Companhia de Ordenanças de Sam Paulo: Lista geral, 1772. Maços de População. Notação: 030_008. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 11 p.

SÃO PAULO (Estado). **Companhia de Ordenanças de Sam Miguel e Penha**: Lista geral, 1773. Maços de População. Notação: 030_009. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 31 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo**: Lista geral, 1775. Maços de População. Notação: 030_011. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 34 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo**: Lista geral, 1775. Maços de População. Notação: 030_010. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 67 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo**: Lista geral, 1776. Maços de População. Notação: 030_012. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 98 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Nossa Senhora do Hó**: Lista geral, 1776. Maços de População. Notação: 030_013. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 32 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Miguel e Penha:** Lista geral, 1776. Maços de População. Notação: 030_014. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 28 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Miguel e Penha**: Lista geral, 1777. Maços de População. Notação: 030_017. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 33 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Nossa Senhora do Hó**: Lista geral, 1777. Maços de População. Notação: 030_016. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 34 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Lista geral, 1777. Maços de População. Notação: 030_016. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 151 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sant'Anna**: Lista geral, 1777. Maços de População. Notação: 030_015. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 39 p.

___. **Companhia de Ordenanças de São Miguel e Penha:** Lista geral, 1777. Maços de População. Notação: 030_018. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 27 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sant'Anna:** Lista geral, 1778. Maços de População. Notação: 030_019. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 34 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Penha e Sam Miguel:** Lista geral, 1778. Maços de População. Notação: 030_020. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 32 p.

SÃO PAULO (estado). **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Lista geral, 1778. Maços de População. Notação: 030_022. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 107 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Lista geral, 1779. Maços de População. Notação: 031_002. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 91 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sant'Anna, Nossa Senhora do Hó e Nossa Senhora da Penha e Sam Miguel:** Lista geral, 1779. Maços de População. Notação: 031_001. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 160 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Nossa Senhora do Hó**: Lista geral, 1781. Maços de População. Notação: 031_003. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 32 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Lista geral, 1782. Maços de População. Notação: 031_004. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 128 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sant'Anna, Nossa Senhora do Hó, Penha e Sam Miguel:** Lista geral, 1782. Maços de População. Notação: 031_005. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 87 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sant'Anna, Nossa Senhora do Hó, Penha e Sam Miguel.** Lista geral, 1783. Maços de População. Notação: 031_006. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 123 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Miguel e Penha, Sant'Anna e Nossa Senhora do Hó**: Lista geral, 1783. Maços de População. Notação: 031_008. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 31 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Mapas demográficos, 1785. Maços de População. Notação: 031_007. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 34 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sant'Anna, Penha e Sam Miguel**: Lista geral, 1786. Maços de População. Notação: 032_001. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 69 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo**: Mapas demográficos, 1787. Maços de População. Notação: 032_002. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 3 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Mapas demográficos, 1789. Maços de População. Notação: 032_003. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 8 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Mapas demográficos, 1790. Maços de População. Notação: 032_004. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 7 p.

SÃO PAULO (estado). **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Mapas demográficos, 1792. Maços de População. Notação: 032_005. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 7 p.

___. **Companhia de Ordenanças de São Miguel e Penha:** Mapas demográficos, 1793. Maços de População. Notação: 032_006. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 7 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Mapas demográficos, 1793. Maços de População. Notação: 032_007. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 11 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Lista geral, 1794. Maços de População. Notação: 032_008. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 166 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Lista geral, 1795. Maços de População. Notação: 032_009. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 120 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo**: Lista geral, 1796. Maços de População. Notação: 032_011. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 41 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Lista geral, 1796. Maços de População. Notação: 032_010. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 26 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Nossa Senhora do Ó:** Lista geral, 1796. Maços de População. Notação: 032_013. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 15 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Miguel e Penha:** Lista geral, 1796. Maços de População. Notação: 032_014. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 41 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sant'Anna:** Lista geral, 1796. Maços de População. Notação: 032_012. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 24 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Penha e Sam Miguel:** Lista geral, 1797. Maços de População. Notação: 032_019. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 42 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Lista geral, 1797. Maços de População. Notação: 032_016. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 21 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo**: Lista geral, 1797. Maços de População. Notação: 032_017. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 12 p.

SÃO PAULO (estado). **Companhia de Ordenanças de Nossa Senhora do Ó**: Lista geral, 1797. Maços de População. Notação: 032_018. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 13 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo**: Lista geral, 1797. Maços de População. Notação: 032_015. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 36 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Penha e Sam Miguel**: Lista geral,1798. Maços de População. Notação: 032_025. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 30 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Nossa Senhora do Ó:** Lista geral, 1798. Maços de População. Notação: 032_024. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 56 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sant'Anna:** Lista geral, 1798. Maços de População. Notação: 032_023. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 44 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo**: Lista geral, 1798. Maços de População. Notação: 032_022. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 56 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Lista geral, 1798. Maços de População. Notação: 032_021. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 56 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Lista geral, 1798. Maços de População. Notação: 032_020. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 84 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Mapa demográfico, 1799. Maços de População. Notação: 032_026. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 1 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Mapas demográficos, 1801. Maços de População. Notação: 033_001. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 2 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Lista geral, 1802. Maços de População. Notação: 033_002. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 145 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Lista geral, 1802. Maços de População. Notação: 033_003. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 91 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Lista geral, 1802. Maços de População. Notação: 033_004. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 74 p.

SÃO PAULO (estado). **Companhia de Ordenanças de Penha e Sam Miguel:** Lista geral, 1802. Maços de População. Notação: 033_007. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 46 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sant'Anna:** Lista geral, 1802. Maços de População. Notação: 033_008. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 25 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Nossa Senhora do Ó:** Lista geral, 1802. Maços de População. Notação: 033_009.Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 72 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Mapas demográficos, 1803. Maços de População. Notação: 033_006. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 22 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Certificados, 1803. Maços de População. Notação: 033_005. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 3 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Nossa Senhora do Hó:** Lista geral, 1804. Maços de População. Notação: 033_013. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 101 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Mapas demográficos, 1804. Maços de População. Notação: 033_015. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 22 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Lista geral, 1804. Maços de População. Notação: 033_012. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 74 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Lista geral, 1804. Maços de População. Notação: 033_010. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 166 p.

___. **2º Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Lista geral, 1804. Maços de População. Notação: 033_011. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 102 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sant'Anna:** Lista geral, 1804. Maços de População. Notação: 033_014. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 20 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Lista geral, 1805. Maços de População. Notação: 033_016. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 99 p.

___. **2º Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Lista geral, 1805. Maços de População. Notação: 033_017. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 61 p.

SÃO PAULO (estado). **Companhia de Ordenanças de Sant' Anna:** Lista geral, 1805. Maços de População. Notação: 033_018. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 30 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Nossa Senhora do Hó:** Lista geral, 1805. Maços de População. Notação: 033_019. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 48 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Penha e Sam Miguel:** Lista geral, 1805. Maços de População. Notação: 033_020. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 35 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Mapas demográficos, 1806. Maços de População. Notação: 033_021. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 43 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Penha e Nossa Senhora do Hó:** Lista geral, 1807. Maços de População. Notação: 034_004. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 104 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sant'Anna:** Lista geral, 1802. Maços de População. Notação: 034_003. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 25 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo**: Lista geral, 1807. Maços de População. Notação: 034_002. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 97 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo**: Lista geral, 1807. Maços de População. Notação: 034_001. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 123 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo**: Lista geral, 1808. Maços de População. Notação: 034_005. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 259 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo**: Lista geral, 1809. Maços de População. Notação: 034_006. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 151 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo**: Lista geral, 1810. Maços de População. Notação: 034_007. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 161 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Nossa Senhora da Penha e Nossa Senhora do Ó:** Lista geral, 1810. Maços de População. Notação: 034_008.Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 78 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo**: Dados estatísticos, 1811. Maços de População. Notação: 034_016. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 8 p.

SÃO PAULO (estado). **Companhia de Ordenanças de Sant'Anna:** Lista geral, 1811. Maços de População. Notação: 034_015. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 39 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Nossa Senhora da Penha:** Lista geral, 1811. Maços de População. Notação: 034_013. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 45 p.

___. **2º Companhia de Ordenanças de Sam Paulo**: Lista geral, 1811. Maços de População. Notação: 034_012. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 53 p.

___. **1º Companhia de Ordenanças de Sam Paulo**: Lista geral, 1811. Maços de População. Notação: 034_011. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 99 p.

___. **3º Companhia de Ordenanças de Sam Paulo**: Lista geral, 1811. Maços de População. Notação: 034_010. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 58 p.

___. **Companhia de Ordenanças da Freguesia de Nossa Senhora do Ó**: Lista geral, 1811. Maços de População. Notação: 034_009. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 50 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo**: Lista geral, 1813. Maços de População. Notação: 035_001. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 208 p.

___. **Companhia de Ordenanças da Freguesia da Penha:** Lista geral, 1814. Maços de População. Notação: 035_006. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 24 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sant'Anna:** Lista geral, 1814. Maços de População. Notação: 035_005. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 26 p.

___. **Companhia de Ordenanças da Freguesia de Nossa Senhora do Ó**: Lista geral, 1814. Maços de População. Notação: 03_004. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 48 p.

___. **2º Companhia de Ordenanças de Sam Paulo**: Lista geral, 1814. Maços de População. Notação: 035_003. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 80 p.

___. **1º Companhia de Ordenanças de Sam Paulo**: Lista geral, 1814. Maços de População. Notação: 035_002. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 87 p.

___. **Companhia de Ordenanças da Freguesia da Penha:** Lista geral, 1815. Maços de População. Notação: 035_011. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 34 p.

SÃO PAULO (estado). **Companhia de Ordenanças de Sant'Anna**: Lista geral, 1815. Maços de População. Notação: 035_010. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 21 p.

___. **1º Companhia de Ordenanças de Sam Paulo**: Lista geral, 1815. Maços de População. Notação: 035_007. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 74 p.

___. **2º Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Lista geral, 1815. Maços de População. Notação: 035_008. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 103 p.

___. **Companhia de Ordenanças da Freguesia da Penha de França**: Lista geral, 1816. Maços de População. Notação: 035_017. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 33 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Nossa Senhora do Ó**: Lista geral, 1816. Maços de População. Notação: 035_016. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 52 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sant'Anna:** Lista geral, 1816. Maços de População. Notação: 035_015. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 49 p.

___. **3º Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Lista geral, 1816. Maços de População. Notação: 035_014. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 38 p.

___. **2º Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Lista geral, 1816. Maços de População. Notação: 035_013.Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 78 p.

___. **1º Companhia de Ordenanças de Sam Paulo**: Lista geral, 18116. Maços de População. Notação: 035_012. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 70 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Mapa demográfico, 1817. Maços de População. Notação: 035_022. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 1 p.

___. **Companhia de Ordenanças da Freguesia da Penha de França:** Lista geral, 1817. Maços de População. Notação: 035_021. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 27 p.

___. **3º Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Lista geral, 1817. Maços de População. Notação: 035_018. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 49 p.

___.**1º Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Lista geral, 1817. Maços de População. Notação: 035_019. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 71 p.

SÃO PAULO (estado). **Companhia de Ordenanças da Freguesia de Nossa Senhora do Ó:** Lista geral, 1817. Maços de População. Notação: 035_020. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 53 p.

___. **4º Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Lista geral, 1818. Maços de População. Notação: 036_004. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 25 p.

___. **1º Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Lista geral, 1818. Maços de População. Notação: 036_001. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 40 p.

___. **2º Companhia de Ordenanças de Sam Paulo**: Lista geral, 1818. Maços de População. Notação: 036_002.Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 40 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sant'Anna, Nossa Senhora do Ó e Santa Efigênia:** Lista geral, 1818. Maços de População. Notação: 036_010. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 31 p.

___. **Companhia de Ordenanças Freguesia da Penha e São Miguel:** Lista geral, 1818. Maços de População. Notação: 036_012. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 50 p.

___. **Companhia de Ordenanças Freguesia de Nossa Senhora do Ó:** Lista geral, 1818. Maços de População. Notação: 036_011.Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 60 p.

___. **3º Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Lista geral, 1818. Maços de População. Notação: 036_003.Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 39 p.

___. **9º Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Lista geral, 1818. Maços de População. Notação: 036_009. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 38 p.

___. **5º Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Lista geral, 1818. Maços de População. Notação: 036_005. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 26 p.

___. **6º Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Lista geral, 1818. Maços de População. Notação: 036_006. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 29 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Mapas demográficos, 1818. Maços de População. Notação: 036_007. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 3 p.

___. **8º Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Lista geral, 1818. Maços de População. Notação: 036_008. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 26 p.

SÃO PAULO (estado). **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Mapas dos Vacinados e enfermos, 1819. Maços de População. Notação: 036_013. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 26 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sant'Anna:** Lista geral, 1820. Maços de População. Notação: 036_014Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 35 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Mapas demográficos, 1822. Maços de População. Notação: 036_024. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 9 p.

___. **Companhia de Ordenanças da Freguesia da Penha:** Lista geral, 1822. Maços de População. Notação: 036_023. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 35 p.

___. **1º Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Lista geral, 1822. Maços de População. Notação: 036_015. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 32 p.

___. **6º Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Lista geral, 1822. Maços de População. Notação: 036_026. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 20 p.

___. **2º Companhia de Ordenanças de Sam Paulo**: Lista geral, 1825. Maços de População. Notação: 036_029. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 43 p.

___. **5º Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Lista geral, 1826. Maços de População. Notação: 036_039. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 32 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Lista geral, 1829. Maços de População. Notação: 037_003. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 32 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Lista do distrito Sul da Sé, 1836. Maços de População. Notação: 037_011. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Lista do distrito Norte da Sé, 1836. Maços de População. Notação: 037_012. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo:** Lista dos eleitores do distrito Sul, 1842. Maços de População. Notação: 037_016. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 16 p.

___. **Companhia de Ordenanças da Freguesia do Senhor Bom Jesus de Matozinhos do Braz, Sam Paulo:** Lista das pessoas activas, 1842. Maços de População. Notação: 037_017. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 6 p.

SÃO PAULO (estado). **Companhia de Ordenanças da Freguesia de Nossa Senhora do Ó:** Lista das pessoas activas, 1842. Maços de População. Notação: 037_018. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 4 p.

___. **Companhia de Ordenanças da Freguesia da Penha:** Lista das pessoas activas, 1842. Maços de População. Notação: 037_019. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 5 p.

___. **Companhia de Ordenanças de São Paulo:** Lista dos eleitores da Província, 1842. Maços de População. Notação: 037_020. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 5 p.

___. **Companhia de Ordenanças de São Paulo:** Lista geral, 1845. Maços de População. Notação: 037_022. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 3 p.

___. **Companhia de Ordenanças de São Paulo:** Lista dos habitantes livres de Sancta Efigência, 1846. Maços de População. Notação: 037_023. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 37 p.

___. **Companhia de Ordenanças da Freguesia da Penha**: Lista dos habitantes votantes elegíveis, 1846. Maços de População. Notação: 037_024. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 3 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo**: Lista dos habitantes livres do Brás, 1847. Maços de População. Notação: 037_026. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 15 p.

___. **Companhia de Ordenanças da Freguesia de Nossa Senhora do Ó**: Lista habitantes livres, 1847. Maços de População. Notação: 037_027. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 42 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Guaratinguetá**: Lista geral, 1809. Maços de População. Notação: 052_004.Cidade: Guaratinguetá. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Repositório Digital. 293 p.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo**: Lista geral, 1787 a 1793. Maços de População. Rolo: 39. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Microfilme.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo**: Lista geral, 1818 a 1822. Maços de População. Rolo: 44. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Microfilme.

___. **Companhia de Ordenanças de Sam Paulo**: Lista geral, 1829 a 1832. Maços de População. Rolo: 45. Cidade: São Paulo. Fundo: Secretaria de Governo. Acervo: Microfilme.

Arquivo da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo (VOTSF)

VOTSF. **Livro Assentamentos diversos e contas correntes**, 1893. Seção: Livros

VOTSF. **Livro Atas**, 1727 a 1789. Seção: Livros

___. **Livro Atas**, 1792 a 1863. Seção: Livros

___. **Livro Atas**, 1863 a 1894. Seção: Livros

___. **Livro Atas**, 1894 a 1901. Seção: Livros

___. **Livro Atas**, 1901 a 1908. Seção: Livros

___. **Livro Atas**, 1908 a 1918. Seção: Livros

___. **Livro Atas**, 1918 a 1928. Seção: Livros

___. **Livro Atas**, 1928 a 1936. Seção: Livros

___. **Livro Atas**, 1936 a 1944. Seção: Livros

___. **Livro Caixa**, 1815 a 1853. Seção: Livros

___. **Livro Caixa**, 1869 a 1889. Seção: Livros

___. **Livro Caixa,** 1939 a 1942. Seção: Livros

___. **Livro Formação do patrimônio**, 1754 a 1801. Número 10. Seção: Livros

___. **Livro Inventário**, 1854. Seção: Livros.

___. **Livro Inventário,** 1935. Seção: Livros.

____. **Livro Inventário,** 1935. Seção: Livros. (Cópia datilografada)

___. **Livro Receitas e despesas**, 1782 a 1853. Seção: Livros

___. **Livro Receitas e despesas,** 1857 a 1912. Seção: Livros

___. **Livro Receitas e despesas**, 1894. Seção: Livros

___. **Livro Relação dos devedores**, 1805. Seção: Livros

___. **Livro Termos**, 1686. Seção: Livros

___. **Livro Termos das eleições dos irmãos,** 1714 a 1799. Seção: Livros.

___. **Livro Termos das eleições**, 1800 a 1881. Seção: Livros.

___. **Livro Termos de entradas ou recepções**, 1778 a 1849. n. 3. Seção: Livros.

___. **Livro Termos das profissões,** 1747 a 1824. Seção: Livros.

___. **Livro Termos de profissões,** 1815 a 1853. n. 4. Seção: Livros.

___. **Relatório Triênio,** 1937 a 1940. Seção: Livros.

VOTSF. **Relatório Triênio**, 1943 a 1946. Seção: Livros.

___. **Relatório Triênio**, 1946 a 1949, 1949 a 1952. Seção: Livros.

___. **Relatório Triênio**, 1973 a 1976, 1976 a 1979. Seção: Livros.

___. **Caixa 1:** documentos diversos, 1802 a 1845. Pastas: 260 a 282. Seção: Caixas.

___. **Caixa 2:** documentos diversos, 1846 a 1869. Pastas: 284 a 296. Seção: Caixas.

___. **Caixa 3:** documentos diversos, 1923 a 1967. Pastas: 122 a 305. Seção: Caixas.

___. **Caixa 4:** documentos diversos, 1870 a 1904. Pastas: 306 a 324. Seção: Caixas.

___. **Caixa 5:** documentos diversos, 1750 a 1802. Pastas: 247 a 259. Seção: Caixas.

___. **Caixa 6**: documentos diversos, Datação diversa. Pastas: 138 a 152. Seção: Caixas.

___. **Caixa sem número:** documentos diversos, datação diversa. Pastas: 126 a 137. Seção: Caixas.

___. **Caixa sem número:** documentos diversos, datação diversa. Pastas: 153 a 237. Seção: Caixas.

VOTSF. **Caixa sem número:** documentos diversos, datação diversa. Pastas: 325 a 337. Seção: Caixas.

___. **Caixa sem número:** documentos diversos, datação diversa. Pastas: 338 a 351. Seção: Caixas.

___. **Caixa sem número:** documentos diversos, datação diversa. Pastas: 352 a 365. Seção: Caixas.

___. **Caixa sem número**: documentos diversos, datação diversa. Pastas: 366 a 492. Seção: Caixas.

___. **Caixa sem número**: documentos diversos, datação diversa. Pastas: 410 a 510. Seção: Caixas.

Arquivo da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo (VOTC)

VOTC. **Livro 1 Termos**, 1674 a 1737.

___. **Livro 2 Termos**, 1700 a 1752.

___. **Livro 3 Termos**, 1742 a 1820.

___. **Livro 4 Termos**, 1772 a 1819.

___. **Livro 5 Actas e termos**, 1819 a 1853.

VOTC. **Livro 6 Actas,** 1854 a 1877.

___. **Livro 7 Actas,** 1878 a 1887.

___. **Livro 11 Actas**, 1906 a 1911.

___. **Livro 13 Receitas e despesas**, 1683 a 1740.

___. **Livro 14 Receitas e despesas**, 1757 a 1772.

___. **Livro 15 Despesas**, 1759 a 1772.

___. **Livro 16 Receitas e despesas**, 1785 a 1841.

___. **Livro 17 Receitas e despesas**, 1785 a 1853.

___. **Livro 18 Receitas e despesas**, 1852 a 1865.

___. **Livro 19 Receitas e despesas**, 1864 a 1898.

___. **Livro 20 Receitas e despesas**, 1886 a 1888.

___. **Livro 21 Receitas e despesas**, 1888 a 1889.

___. **Livro 31 Receitas e despesas**, 1904 a 1912.

___. **Livro 42 Correspondências da mesa**, 1854 a 1859.

___. **Livro 69 Livros diversos,** 1761 a 1775 (encadernação fora de ordem).

___. **Livro Atas das reuniões**: da mesa administrativa, 1952 a 1960.

___. **Livro Atas das reuniões**: da mesa administrativa, 1966.

COMPLEMENTAR

AMARAL, Aracy. Da terra: madeira e barro como suporte para a cor e o ouro. In: ÁVILA, Affonso (Org.). **Barroco**: teoria e análise. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997. p. 57-70.

ANDRADE, Mário de. A capela de Santo Antonio. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional,** Rio de Janeiro, n.01, p. 119-126, 1937.

___. **Padre Jesuíno do Monte Carmelo**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde - SPHAN, n. 14, 1963.

___. **Padre Jesuíno do Monte Carmelo**. Estabelecimento do texto: Aline Nogueira Marques e Maria Silvia Ianni Barsalini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ARAÚJO, Maria Lucília Viveiros. **O mestre-pintor José Patrício da Silva Manso e a pintura paulistana do setecentos.** Dissertação (Mestrado em Artes). Departamento de Artes Plásticas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

ARROYO, Leonardo. **Igrejas de São Paulo.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

ÁVILA, Affonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. **Barroco mineiro:** glossário de arquitetura e ornamentação. Rio de Janeiro: Cia. Ed. Nacional/Fund. J.Pinheiro/Fund. R. Marinho, 1980.

BAZIN, Germain. Iconologia religiosa barroca na Europa Central. In: ÁVILA, Affonso (Org.). **Barroco**: teoria e análise. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997. p. 89-92.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. Razões de Estado: a extinção e os primórdios da restauração da capitania de São Paulo (1748-1775). In: ODALIA, Nilo; CALDEIRA, João Ricardo de Castro (Orgs.). **História do estado de São Paulo**: a formação da unidade paulista. 1 ed. São Paulo: Editora UNESP; Imprensa Oficial; Arquivo do Estado de São Paulo, v.1, 2010.

BERBARA, Maria. A dor de Catarina de Siena, Teresa de Ávila e Madalena Pazzi nas artes visuais. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 2, v. 1, n. 16, jun. 2010.

BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício do historiador**. São Paulo: Zahar, 2002.

CAMPOS, Jurandyr Ferraz de. **Suma histórica da venerável Ordem Terceira do Carmo de Mogi.** Mogi das Cruzes: Murc Editora Gráfica, 2004.

CAVATERRA, Cristiana Antunes. **Marino Del Favero (1864-1943)**. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2015.

CEZAR, Joaquim Leme de Oliveira. **Notas históricas de Itu.** 2. ed. Itu (SP): Ottoni Editora, 2010.

CERQUEIRA, Carlos Gutierrez. **A pintura "invisível" de Jesuíno.** São Paulo: 9º SR – IPHAN/SP, nov. 2002, 9p.

___. **Capela de Santa Teresa da Venerável Ordem Terceira do Carmo da Cidade de São Paulo.** Projeto: Documentação de Bens Culturais e Monumentos Tombados. MinC IPHAN – 9ª. Superintendência Regional, 1996.

___. Entalhador do retábulo da matriz revela-se em inventário do mecenas da Itu colonial. **Cadernos do patrimônio de Itu:** patrimônio ituano – salvaguarda, preservação e identidade, Itu, v. 1, n. 1, p. 16-24, 2015.

___. **José Patrício da Silva Manso (1740-1801):** um pintor colonial paulista restaurado. Projeto Documentação de Bens Culturais e Monumentos Tombados. São Paulo: 9.ª SR / IPHAN, 2007.

___. **Resgate**: história e arte. São Paulo: [s.n.], 2016.

COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcellos. O desenho subjacente na pintura de Manoel da Costa Ataíde. **Barroco**, Belo Horizonte, n. 17, 1993-1996.

CONCEIÇÃO, Rosângela Aparecida da; SALOMÃO, Myriam. Os diplomas das profissões franciscanas de São Paulo, Santos e Coimbra: investigação sobre a circulação e as trocas imagéticas entre as irmandades terceiras. In: **Seminário Internacional Cultura Visual e História**, 2014, Campinas.

COSTA, Mozart Alberto Bonazzi da. **A talha no Estado de São Paulo**: determinações tridentinas na estética quinhentista, suas projeções no barroco e a fusão com elementos da arte palaciana no rococó. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

___. A Igreja das Chagas do Seráfico Pai São Francisco: intervenções nos retábulos do templo da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência em São Paulo. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: na travessia das Artes, XI, 2001, São Paulo. **Anais do Congresso**. São Paulo, 2001. Conservação e Restauro CD-ROM.

DIAS, Fernando Correia. A redescoberta do barroco pelo Movimento Modernista. **Barroco**. Belo Horizonte, n. 4, 1972.

ETZEL, Eduardo. **O Barroco no Brasil:** psicologia - remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos; USP, 1974.

EXPECTAÇÃO, Frei Antonio da. **A estrella d'Alva Sta. Theresa de Jesus**. Lisboa: Officina de Joseph da Costa Coimbra, Tomo 3, 1758.

FIORAVANTI, Maria Lúcia Bighetti. **A pintura franciscana dos séculos XVIII e XIX na cidade de São Paulo:** fontes e mentalidades. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte). Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

___. ; TIRAPELI, Percival. A pintura franciscana dos séculos XVIII e XIX em igrejas da Cidade de São Paulo: restaurações. In: Congresso Internacional de Estética e História da Arte, 9, 2014, São Paulo. **Desenhos da pesquisa:** conhecimento, produção. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2014. p. 329 - 336.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. Estudo da escultura setecentista baiana: questões de autoria. In: TIRAPELI, Percival (Org.). **Patrimônio Sacro na América Latina**. São Paulo: Arte Integrada; UNESP, Instituto de Artes; FAU-USP; Faculdade de São Bento de São Paulo, 2015.p. 153-188.

FRANCISCO, Luis Roberto de. Um novo tesouro artístico na Matriz de Itu. **Cadernos do patrimônio de Itu:** patrimônio ituano – salvaguarda, preservação e identidade, Itu, v. 1, n. 1, p. 14-15, 2015.

FREIRE, Paulo Aurisol Cavalheiro. Um artista notável. In: **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo**. São Paulo, vol. 37, p. 571-578, dez.1939.

GARCIA, Luciara Bruno. **Barroco paulista**: novas possibilidades de documentação. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2015.

GRINBERG, Isaac. **História de Mogi das Cruzes**. São Paulo: Saraiva, 1961.

HONOR, André Cabral. Alegorias no Carmo da Paraíba. In: **O Verbo mais que perfeito**: uma análise alegórica da cultura histórica carmelita na Paraíba Colonial. Dissertação (Mestrado em História). PPGH/CCHLA, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009.

ICONOGRAFÍA Y ARTE CARMELITANOS. IV Centenario de San Juan de La Cruz (1591-1991). Junta de Andalucia. Conserjería de Cultura y Médio Ambiente. Espanha: EdiciónTurner Libros S.A, [1991].

KAJIYA, Elizabeth Alfredi de Mattos. **Relatório Técnico:** análise científica da pintura do forro do vestíbulo da Igreja da Ordem Terceira de Mogi das Cruzes. São Paulo, 2015.

LEVY, Hannah. A pintura colonial do Rio de Janeiro: notas sobre suas fontes e alguns de seus aspectos. In: **Textos escolhidos da Revista do IPHAN.** São Paulo: FAU/USP; Rio de Janeiro: MEC/IPHAN. vol. 1, p. 147-183, 1978.

___. Modelos europeus na pintura colonial. **Revista do SPHAN,** Rio de Janeiro, n. 8, p. 7-66, 1944.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). **A pintura**. São Paulo: Editora 34, v. 1, 2004.

LORÊDO, Wanda Martins. **Iconografia religiosa:** dicionário prático de identificação. Rio de Janeiro: Pluri Edições, 2002.

MAGALDI, Cassia Regina Carvalho de et al.. **Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte.** São Paulo: Formarte, 2009.

MARTINS, Antônio Egidio. **São Paulo antigo:** 1554-1910**.** São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1973.

MARTINS, Judith. **Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2 v., 1974.

MELLO, Magno Moraes. **A pintura de tectos em perspectiva:** no Portugal de D. João V. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

MELLO E SOUZA, Laura de. **Opulência e miséria das Minas Gerais**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MONTEIRO, Raul Leme. **Carmo:** patrimônio da história, da arte e fé. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1978. p. 29-76.

MORAES, Júlio Eduardo Correia de / JULIO MORAES conservação e restauro Ltda. **Laudo Técnico de Exames:** Forro policromado da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo - SP. São Paulo: [s.n.], 2007a, 70 p.

MORAES, Júlio Eduardo Correia de / JULIO MORAES conservação e restauro Ltda. O restauro: algumas perguntas e respostas. **Cadernos do patrimônio de Itu:** patrimônio ituano – salvaguarda, preservação e identidade, Itu, v. 1, n. 1, p. 08-13, 2015.

___. **Projeto de Restauro dos bens artísticos das Igrejas do Carmo de Mogi.** São Paulo: [s.n., 20--].

___. **Relatório Técnico de Restauro**: altar-mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. São Paulo: [s.n.], 2005.

___. **Relatório técnico de restauro**: painel "Nossa Senhora com o Menino e Santa Teresa" na Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo de São Paulo. São Paulo: [s.n.], 2007b, 30 p.

___. **Relatório técnico de restauro**: pinturas dos forros da nave e da capela-mor - igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo de São Paulo. São Paulo: [s.n.], 2011, 150 p.

MOTA, Alvaro Samuel Guimarães da. **Gravuras de chinoiserie de Jean-Baptiste Pillement**. Dissertação (Mestrado de História da Arte). Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, v. 1, 1997.

MUELA, Juan Carmona. **Iconografía cristiana:** guía básica para estudiantes. 2. ed. Madrid: Akal, 2012

___. **Iconografía de Los Santos.** 3. ed. Madrid: Akal, 2014.

MURAYAMA, Eduardo Tsutomu. **A pintura de Jesuíno do Monte Carmelo em São Paulo e Itu:** busca dos referenciais iconográficos e novas considerações. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016.

___. **Arte Sacra da Capela de Santa Teresa da Venerável Ordem Terceira do Carmo da Cidade de São Paulo – SP**. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2010.

NARDY Filho, Francisco. **A cidade de Ytu:** histórico da sua fundação e dos seus principaes monumentos. 1 vol. São Paulo: Escolas profissionais Salesianas, 1928.

NEGRO, Carlos Del. **Nova Contribuição ao estudo da pintura mineira**: Norte de Minas. Rio de Janeiro: IPHAN, 1978.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A pintura de perspectiva em Minas colonial. In: ÁVILA, Affonso (Org.). **Barroco**: teoria e análise. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997a. p. 443-464.

___. A pintura de perspectiva em Minas colonial - ciclo rococó. In: ÁVILA, Affonso (Org.). **Barroco**: teoria e análise. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997b. p. 465-490.

___. **O Rococó Religioso no Brasil:** e seus Antecedentes Europeus. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ORTMANN, Frei Adalberto. **História da Antiga Capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco em São Paulo**, 1676-1783. Rio de Janeiro: SPHAN, 1951.

PASSOS, Maria José Spiteri Tavolaro. **Imaginária Retabular Colonial em São Paulo:** Estudos Iconográficos. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2015.

PEREIRA, Danielle Manoel dos Santos. **A pintura ilusionista no meio norte de Minas Gerais – Diamantina e Serro – e em São Paulo – Mogi das Cruzes (Brasil)**. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2012.

___. Da autoria de pinturas ilusionistas em igrejas coloniais do Estado de São Paulo: esboço de um inventário. In: MELLO, Magno Moraes (Org.). **Formas, imagens e sons: o universo cultural da história da arte.** Belo Horizonte: Clio Gestão Cultural e Editora, 2014. Disponível em: <http://cliogestaocultural.com.br/>. Acesso em: 10 fev. 2017.

___. Identificação dos pintores paulistas: Carmo de Mogi das Cruzes (SP). In: TIRAPELI, Percival (Org.). **Patrimônio Sacro na América Latina**. São Paulo: Arte Integrada; UNESP, Instituto de Artes; FAU-USP; Faculdade de São Bento de São Paulo, 2015.p. 369-384.

___. Os forros pintados em Mogi das Cruzes, São Paulo: séculos XVIII e XIX. In: MELLO, Magno Moraes (Org.). **Desenhando palavras e construindo geometrias:** espaço escrito e espaço pintado no tempo barroco. Belo Horizonte : Clio Gestão Cultural e Editora, 2016b. p. 125-140.

___. Pintura setecentista na igreja da ordem terceira de Nossa Senhora do Carmo em Mogi das Cruzes (SP – Brasil). **Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)**. Argentina, n. 8, 2016a. Disponível em: <http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=229&vol=8>. Acesso em: 10 fev. 2017.

RÉAU, Louis. **Iconografia del arte cristiano:** Iconografia de los santos G-O. Tomo 2. Barcelona: Ediciones del Serbal, v. 4, 2002.

ROIG, Juan Ferrando. **Iconografía de los Santos.** Barcelona: Ediciones Omega, 1950.

ROSADA, Mateus. **Igrejas Paulistas da Colônia e do Império:** arquitetura e ornamentação. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2016.

SALOMÃO, Myriam; TIRAPELI, Percival. Pintura colonial paulista. In: TIRAPELI, Percival (Org.). **Arte Sacra Colonial***:* barroco memória viva. São Paulo: UNESP, 2005.p. 90-117.

SANTA TERESA, Frei Joseph de. **Flores del Carmelo:** vida de los Santos de Nuestra Senõra del Carmen. Madrid: Antonio Gonçalez de Reyes, 1678.

SERRÃO, Vítor. A pintura de Brutesco do século XVII em Portugal e as suas repercussões no Brasil. In: ÁVILA, Affonso (Org.). **Barroco**: teoria e análise. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997.p. 93-126.

SERRÃO, Vítor. **História da arte em Portugal**: o renascimento e o maneirismo. Lisboa: Editora Presença, 2001.

___. **História da arte em Portugal:** o Barroco. Lisboa: Editorial Presença, 2003.

___. **O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses**. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1983

SILVA-NIGRA, Dom Clemente Maria da. José Patrício da Silva Manso: o maior pintor do velho São Paulo**. A Gazeta,** São Paulo, p. 54, 25 jan. 1954. (Edição especial do IV Centenário da cidade de São Paulo).

SILVA, Dom Duarte Leopoldo da. **Notas de história ecclesiástica**. São Paulo: Empresa Graphica da "Revista dos Tribunaes", 1937.

TIRAPELI, Percival. **Arte Sacra Colonial**: Barroco Memória Viva. Organizador: Percival Tirapeli. 2 ed. São Paulo: UNESP, 2005.

___. **Iconografia na Matriz da Candelária, em Itu**: um estudo das pinturas da capela-mor. São Paulo: [s.n.], 2016.

___. **Igrejas barrocas do Brasil**. São Paulo: Metalivros, 2008.

___. **Igrejas paulistas:** barroco e rococó. São Paulo: Editora UNESP, Imprensa Oficial do Estado, 2003.

___. **Patrimônio da humanidade no Brasil**. São Paulo: Metalivros, 2007.

APÊNDICE A RELATÓRIO DE ANÁLISE CIENTÍFICA

elizabethkajiya
conservação e restauração
em obras de arte
análises científicas em obra de arte

RELATÓRIO

INSTITUIÇÃO: INSTITUTO DE ARTES – UNESP
REQUERENTE: Danielle Manoel dos Santos Pereira

TÍTULO: "Entrega do escapulário e do manto pela Virgem, com o menino Deus, ao Santo Carmelita.

DATA: 1750 (provavelmente)

AUTOR: Lourenço da Costa -, atribuído pela pesquisadora Danielle Manoel dos Santos Pereira, tese de doutorado.Orientador: Percival Tirapeli (em andamento)

RM:

TÉCNICA: Têmpera (identificado por Elizabeth Kajiya, através das análises científicas).

TEMÁTICA: Arte Sacra - pintura localizada hoje no forro do vestíbulo da sacristia, na Igreja da Ordem terceira do Carmo em Mogi das Cruzes.

DIMENSÕES DA OBRA: 6,78 x 5,40 cm

DOCUMENTAÇÃO FOTOGRÁFICA:

LOCALIZACÃO DAS IMAGENS: HD MAC - PASTA PROJETOS; PROJ. ANÁLISES 2015; IG. MOGI.

MEDIDAS REALIZADAS/ DATAS:

LUZ VISÍVEL: março/2015

REFLECTOGRAFIA DE INFRAVERMELHO(IR): abril/2015

FLUORESCENCIA VISÍVEL COM RADIAÇÃO DE ULTRAVIOLETA(UV): março/2015

elizabethkajiya@gmail.com (011) 55947145 / 994568408

OBSERVAÇOES RELEVANTES:

O objetivo de analisar esta pintura consiste em colaborar com a pesquisa de doutorado da aluna Danielle Manoel dos Santos Pereira, orientanda do Prof. Percival Tirapelli, da UNESP-SP.

A pesquisa das análises cientificas em questão, referem-se ao estudo de uma das pinturas de forro existente na Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Mogi das Cruzes (SP). Tendo por objetivo examinar, por meio de técnicas de imageamento (luz visível, radiação com fluorescência visível de ultravioleta, reflectografia de infravermelho), as características dos processos de feitura e materiais constituintes na obra.

É fato que o avanço das ciências e tecnologias tem contribuído nos estudos dos bens patrimoniais. Empregando uma gama cada vez maior de ferramentas analíticas, pesquisadores das áreas de história da arte, conservação/restauração, ciência da conservação, dentre outras, estão demonstrando o valor do trabalho em conjunto de forma interdisciplinar. Originalmente chamado simplesmente de "estudos técnicos", estes esforços de colaboração agora compõe um florescente campo de estudo chamado de *história da arte técnica* [1] .

Não podemos mais analisar uma obra somente à olho nu ou com lupas binoculares pois, as análises laboratoriais e instrumentais tornam-se indispensáveis. São ferramentas que nos ajudam a conhecer sobre as técnicas artísticas (têmpera, óleo, etc), os materiais (pigmentos, aglutinantes, base de preparação), período e/ou escola, e as causas que geraram o estado de conservação atual da obra, como também nos auxiliam para averiguar autenticidade. Cada método analítico tem suas especificidades e limitações, mas em conjunto possibilitam resultados preciso sobre a obra.

De acordo com a pesquisadora Danielle,

> "*Atualmente, a Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Mogi das Cruzes (SP), possui três belas pinturas do período colonial, sendo pintura do forro da nave, pintura da capela-mor e pintura do forro do vestíbulo. As duas primeiras são pinturas de tipo ilusionista, semelhantes as pinturas do século XIX nas igrejas do meio-norte de Minas Gerais, a terceira pintura parece ter sido fixada posteriormente no cômodo que antecede a* sacristia [2].

[1] AINSWORTH, M. W. *From connoisseurship to Technical Art History- The Evolution of the Interdisciplinary Study of Art*. Conservation. The GCI Newsletter, vol.20, nº 1, 2005.

[2] PEREIRA, Danielle Manuel dos Santos. *Antônio dos Santos – Pintor da capela-mor da Ordem Terceira do Carmo de Mogi das Cruzes (SP) – e o pagamento controverso*. IX EHA - Encontro de História da Arte – UNICAMP, 2013.

Estado de Conservação:

Por toda a pintura há aplicação de verniz espesso, aplicado de forma desigual, oxidado e com grande acúmulo se sujidades dificultando a olho nu observar detalhes da pintura.

Há alterações na estrutura do suporte (provavelmente foi cortado para adaptar ao local atual), e repinturas monocromática nas laterais. Essas ações contribuíram para intervir no acabamento dos desenhos nas bordas do painel interrompendo-os.

Na camada pictórica não há intervenções de restauro.

FOTOS DAS MEDIDAS E ANÁLISES DAS IMAGENS:

Com o uso das técnicas IR, VIS, UV, foram captadas 500 imagens em formato digital de alta resolução com capacidade de visualizar claramente em termos de resolução espacial[3], podendo-se ver os detalhes da pintura, abaixo do verniz, desenhos subjacentes e características do gesto gráfico-artístico.

1- LUZ VISÍVEL

Fotografia com luz visível: Esta técnica reproduz a obra de forma fidedigna, quanto cor e forma, auxiliando nas análises da superfície da pintura. As análises com luz visível, possibilitaram avaliações de diversos aspectos da pintura tais como: composição, texturas, detalhes estilísticos, estado de conservação geral dos materiais e a paleta cromática.

A Pintura possui linhas geométricas entrelaçadas com volutas e conchas, formando a moldura do painel. Há na composição elementos de flores, frutos, pássaros e vasos. Ao centro um medalhão emoldurado, com ilustração, contendo três personagens, representando o tema religioso da *entrega*

[3] A imagem forma-se no sensor da câmera fotográfica. Este sensor tem a tarefa de dividir a imagem (que é contínua) em porções discretas e capturar um valor de cor (03 para cada canal RGB) para cada uma destas porções discretas, chamadas de pixels. Quanto mais pixels tiver a imagem final, ou seja, quanto maior for a resolução espacial, mais detalhes do objeto real podem ser observados na imagem (BAUERMANN, G. 2009, apud E.A.M. Kajiya , et al).

do escapulário e do manto pela Virgem do Carmo com o menino Deus ao santo (Figura 1). Devido ao aspecto escuro do verniz, há dificuldades de observar detalhes do desenho nos medalhões (Figura 2).



Figura 1: Fotografia com Luz Visível. Panorama do painel. Observa-se além da composição, que esta pintura foi interrompida nas extremidades.

A paleta de cor é bem reduzida, o artista trabalhou com matizes azul, vermelho, amarelo e marrom. No fundo, um branco com tonalidades de ocre.

Nas Figuras subsequentes apresentam-se alguns detalhes da pintura. Observa-se peculiaridades nas pinceladas, como a volumetria, detalhes de transparência e saturação da cor. A técnica artística usada nesta pintura é a têmpera, a qual é diluído em água, mas após secar torna-se insolúvel tem características fosca e luminosa (Figuras 3 a 5).

elizabethkajiya
conservação e restauração
em obras de arte



Figura 2: No centro do medalhão fica difícil identificar o desenho por conta do verniz. Com fotografia IR foi possível observar.

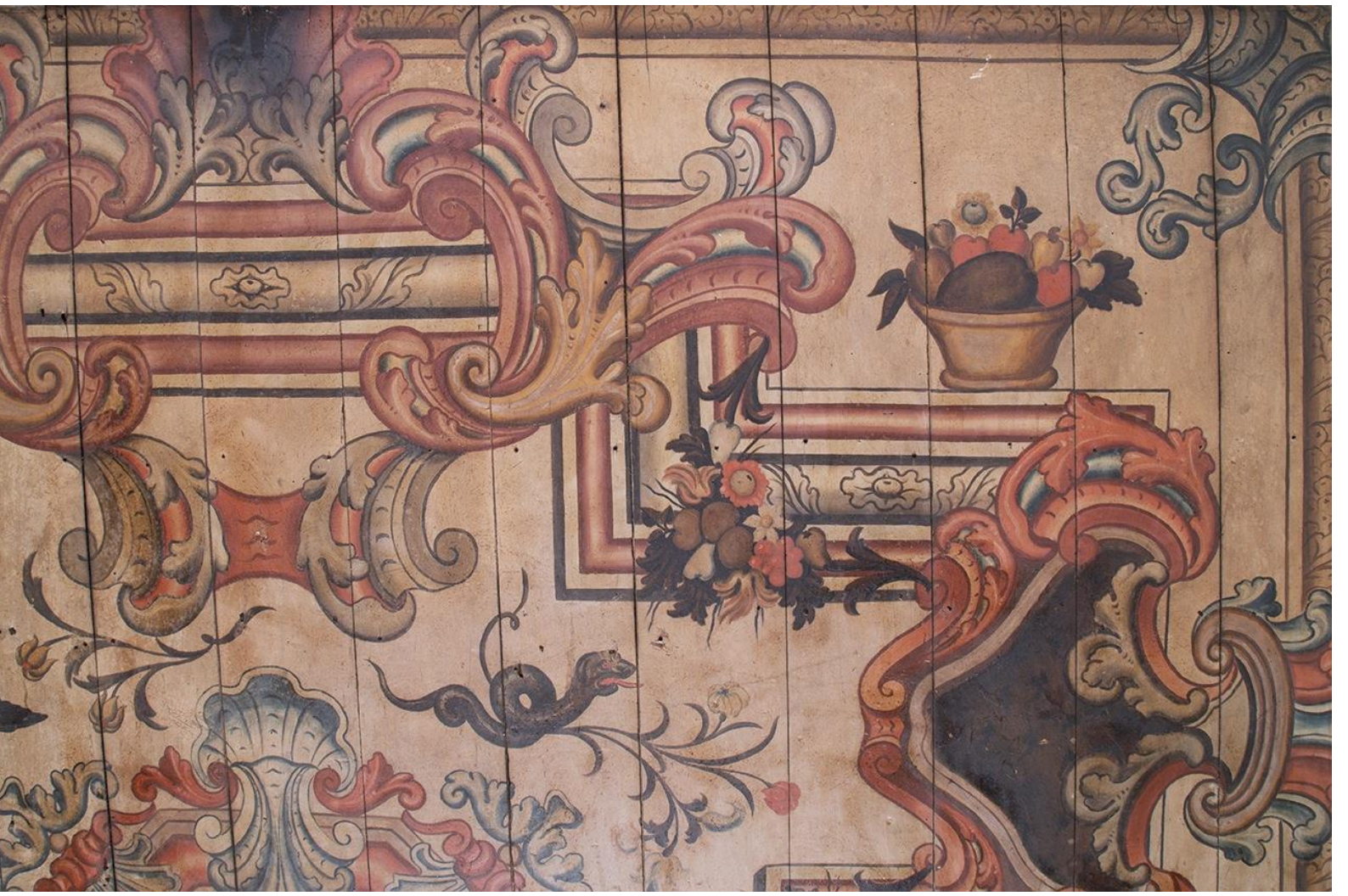


Figura 3: detalhes dos elementos constituintes no painel



Figura 4: Medalhão central, onde *a Virgem do Carmo entrega do escapulário e o manto ao Santo.*

elizabethkajiya
conservação e restauração
em obras de arte



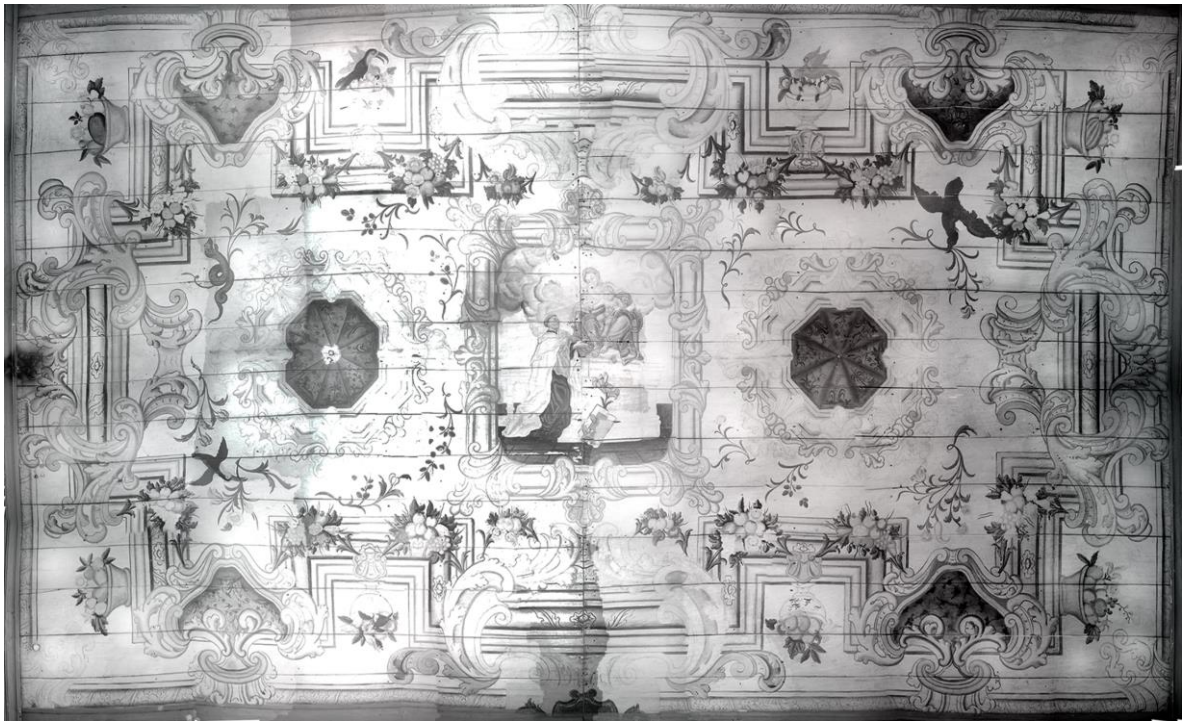
Figura 5: Pode-se notar as manchas generalizada de verniz e perda localizada da policromia.

2- Reflectografia de Infravermelho:

A reflectografia de infravermelho (IR) , (780nm-1mm), é uma técnica óptica não destrutiva na qual a imagem é obtida através de uma câmera digital com sensor CCD(*charge-coupled device*) e um filtro IR, acoplado à lente. A imagem observada resulta da conjunção dos fenômenos de reflexão, absorção e transmissão da camada superficial revelando peculiaridades escondidas. A visualização dos desenhos depende de dois aspectos: contraste e transparência. O contraste está relacionado ao material utilizado no desenho, e a reflectividade com a base de preparação. A transparência esta relacionada com a camada pictórica e depende da composição dos pigmentos. Quando o meio utilizado para o desenho é à base de carbono a sua absorção do IR é alta, deste modo aumenta a diferença da reflectividade com a base de preparação, evidenciando características escondidas (CABRAL, 1995; Stuart, 2007; Gavrilov et.al., 2014).

Na Figura 6, tem-se uma visão geral do painel.

Figura 6: Panorama geral do painel com reflectografia de Infravermelho.



No detalhe da Figura 7 observa-se que o artista utilizou a técnica do *"spolvero"* para transpor o desenho no suporte. O desenho é passado para a parede com pulverização de carvão ou pigmento em pó, em um papel perfurado através de um chumaço de pano (boneca).



Figura 7: detalhes do desenho executado no painel.

A reflectografia permitiu desvendar a pintura que está abaixo do verniz espesso e oxidado, os desenhos remete a pinturas orientais (Figuras 8 e 9).

elizabethkajiya
conservação e restauração
em obras de arte



Figura 8: Medalhão do quadrante direito do painel.

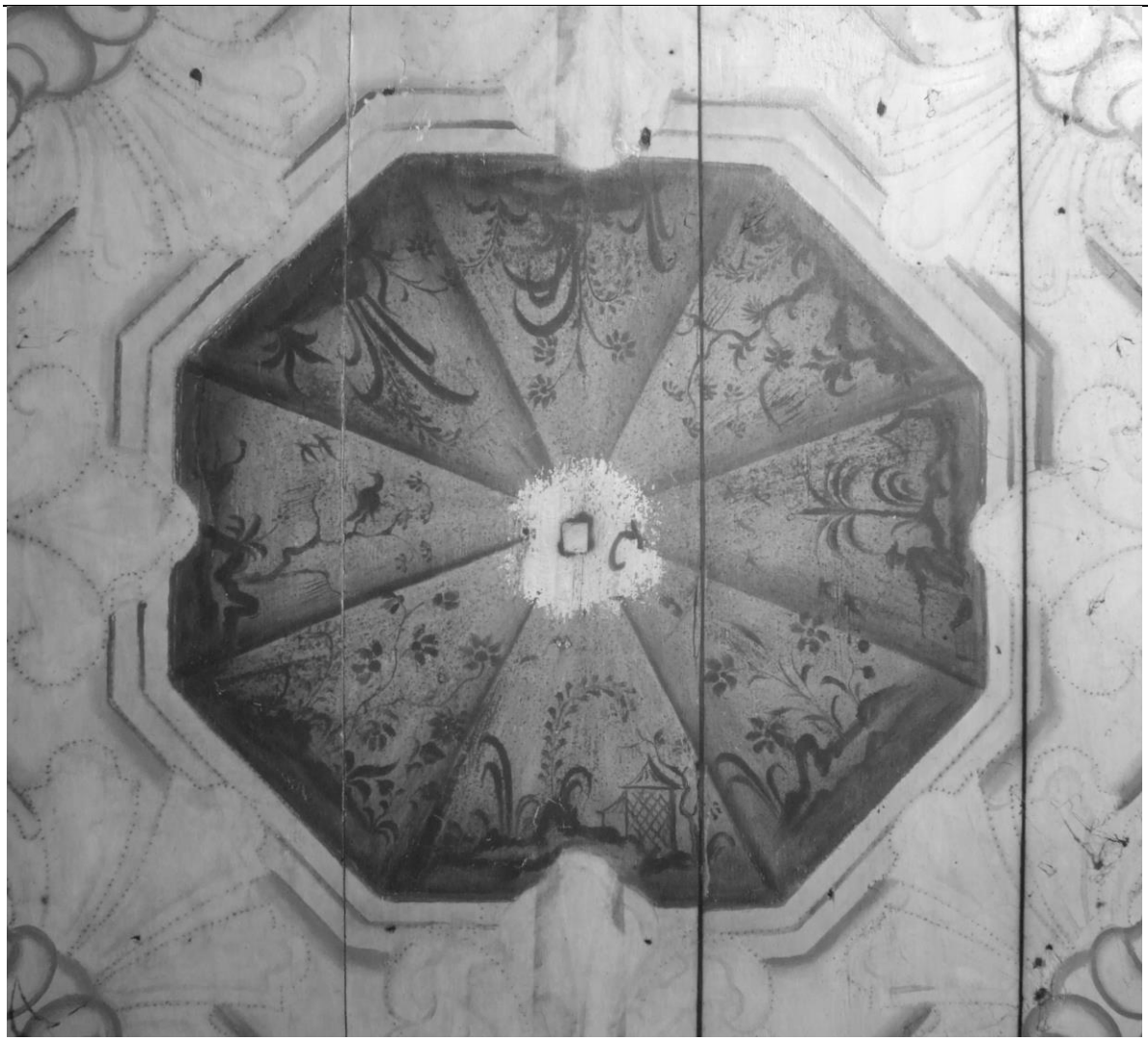


Figura 9: Medalhão do quadrante esquerdo do painel.

Nas laterais do painel onde houve repinturas pode-se ver que abaixo da camada há continuidade da pintura, e vestígios de desenho em outras pranchas (Figuras 10 a 15).



Figura 10: Observa-se a continuidade da pintura.



Figura 11: detalhes da pintura subjacente.



Figura 12: Vestígio do desenho subjacente.



Figura 13: vestígio do desenho subjacente

elizabethkajiya
conservação e restauração
em obras de arte



Figura 14: Vestígio do desenho subjacente



Figura 15: Vista geral da área onde tem vestígio do desenho subjacente.

3- Fluorescência Visível com Radiação de Ultravioleta:

A Fluorescência Visível com Radiação de Ultravioleta (UV) (10nm-380nm) é uma técnica fotográfica em que é registrada a fluorescência gerada pela radiação UV que incide na pintura. Nas medidas UV realizadas utilizam-se dois feixes de luz UV, de vapor de mercúrio de 125 W cada, e um filtro acoplado à lente em uma câmera digital num ambiente escuro.

A técnica fotográfica sob a excitação de luz ultravioleta, fornece informações sobre as áreas retocada ou áreas recém-pintada, camadas de verniz e sobre a natureza de certos pigmentos empregado na pintura.

A fluorescência é produzida devido à propriedade que determinadas substâncias tem de absorver uma parte da radiação ultravioleta, que é invisível ao olho humano (cores), portanto de maior comprimento de onda que a radiação original. (...) a absorção da radiação UV excita determinadas moléculas, o que induz a um deslocamento repentino dos elétrons em suas órbitas, provocando ligeiro desequilíbrio. A emissão de radiação fluorescente ocorre quando os elétrons perdem o excesso de energia adquirida e retomam sua posição inicial (...) tradicionalmente o fenômeno é conhecido com a denominação geral de luminescência. Esta classifica-se formalmente em fluorescência e fosforescência. A primeira caracteriza-se pela emissão de luz visível somente enquanto está presente a fonte de excitação. A segunda é reconhecida porque o corpo permanece emitindo radiações por algum tempo mesmo quando desaparece a fonte que as provocam (TIRELLO, 2000; PELAGOTTI, 2005; STUART, 2007*)*.

De acordo com Stuart cada material emite a sua própria fluorescência e/ou ausência. O vermelho de cádmium, por exemplo emite uma fluorescência rosada, o qual contém na obra. O amarelo auripigmento, emite uma fluorescência de coloração amarelo claro, (Figura 16). Como há uma camada espessa de verniz oxidado, isso pode interferir na interpretação e reprodução das intensidades de fluorescência natural geradas pelos materiais, se faz necessário outras análises complementares para validar a pré análise. O que pode ser observado com clareza é que esta é uma pintura original, não há retoques na policromia, salvo, a aplicação de verniz acima desta camada, já mencionado anteriormente, e perda de policromia pontual (Figuras 16,).



Figura 16: a fluorescência gerada por esse pigmento vermelho tem característica de vermelho de cádmium.

elizabethkajiya
conservação e restauração
em obras de arte



Figura 17: área com perdas de policromia.

elizabethkajiya@gmail.com (011) 55947145 / 994568408



Figura 18: o excesso de verniz impede de observar os desenhos no medalhão. Não há nenhum retoque na policromia.

elizabethkajiya
conservação e restauração
em obras de arte



Figura 19: nos detalhes da coloração mais escuro, quase negro, é devido a mistura de pigmento verde a base de cobre.

No medalhão central, onde contém cena de N. S. Do Carmo, também não tem intervenções de restauro A mancha que se observa no céu refere-se a perda de policromia, portanto o que se vê é o suporte, madeira (Figura 20).

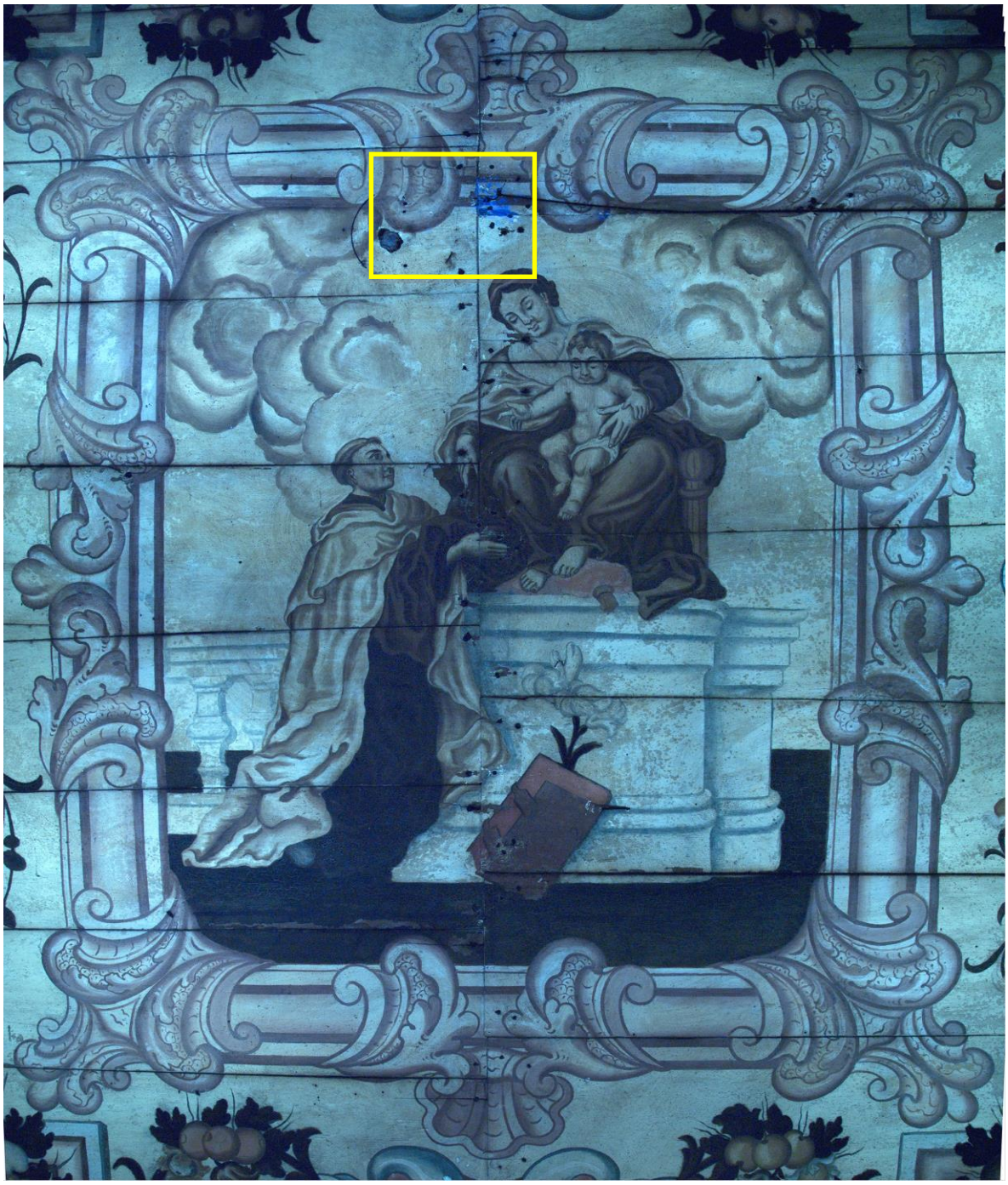


Figura 20: Não há intervenções de restauro nesta área.

4-Espectroscopia:

O espectrómetro ALPHA diamante analisa as estruturas e componentes moleculares, são identificados através de suas bandas típicas de absorção de infravermelho. Espectroscopia FT-IR pode ser aplicado para a caracterização qualitativa dos materiais, bem como para a sua quantificação. As condições experimentais tem as seguintes características: - Condições de varredura (16 Scans, Resolução de 4cm-1, Temperatura ambiente).

Essas análises foram efetuadas em caráter demonstrativo para conhecer a potencialidade do equipamento e responder algumas questões. Foram recolhidas 06 micro-amostras). Se faz necessário mais análises *in loco.*

Várias amostras foram medidos, para identificar o tipo de verniz. Constatou que é uma resina alquídica, sintética, e comumente usada em pinturas à óleo e que surgir após a II Guerra mundial.

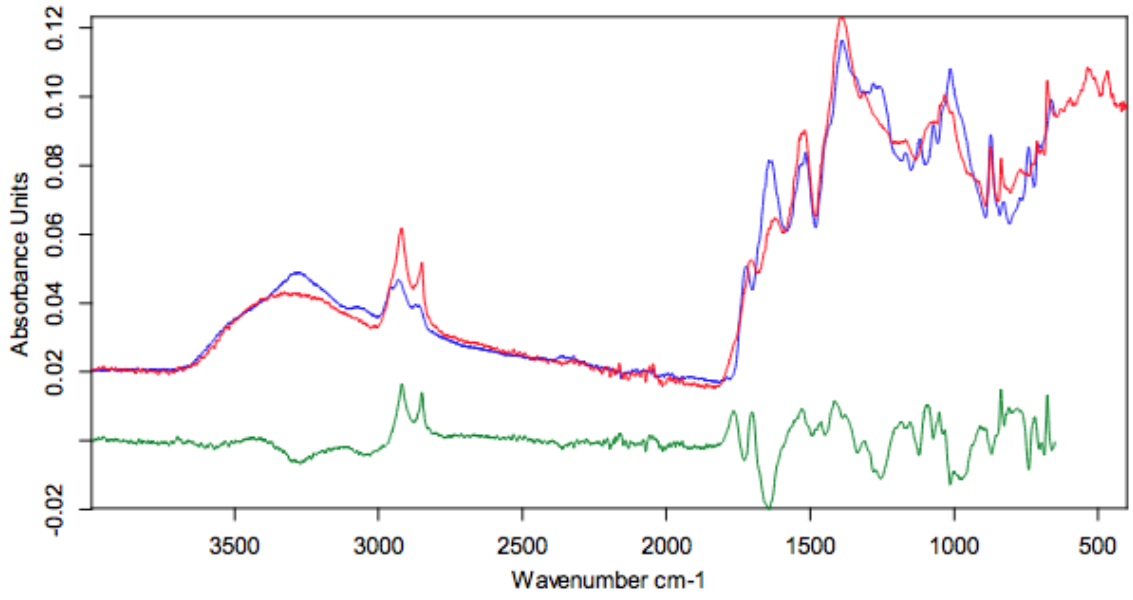


Figura 21: cada espectro (vermelho, verde e azul), representa diferentes pontos medidos com essa técnica, para saber qual o tipo de verniz utilizado na intervenção.

No pigmento marrom, procuramos saber qual a técnica artística usado pelo pintor. Constatou-se, baseado na literatura (Nicodom, 2009; referência AD324/NIC09518) , que trata-se de têmpera a cola (Figura 22).

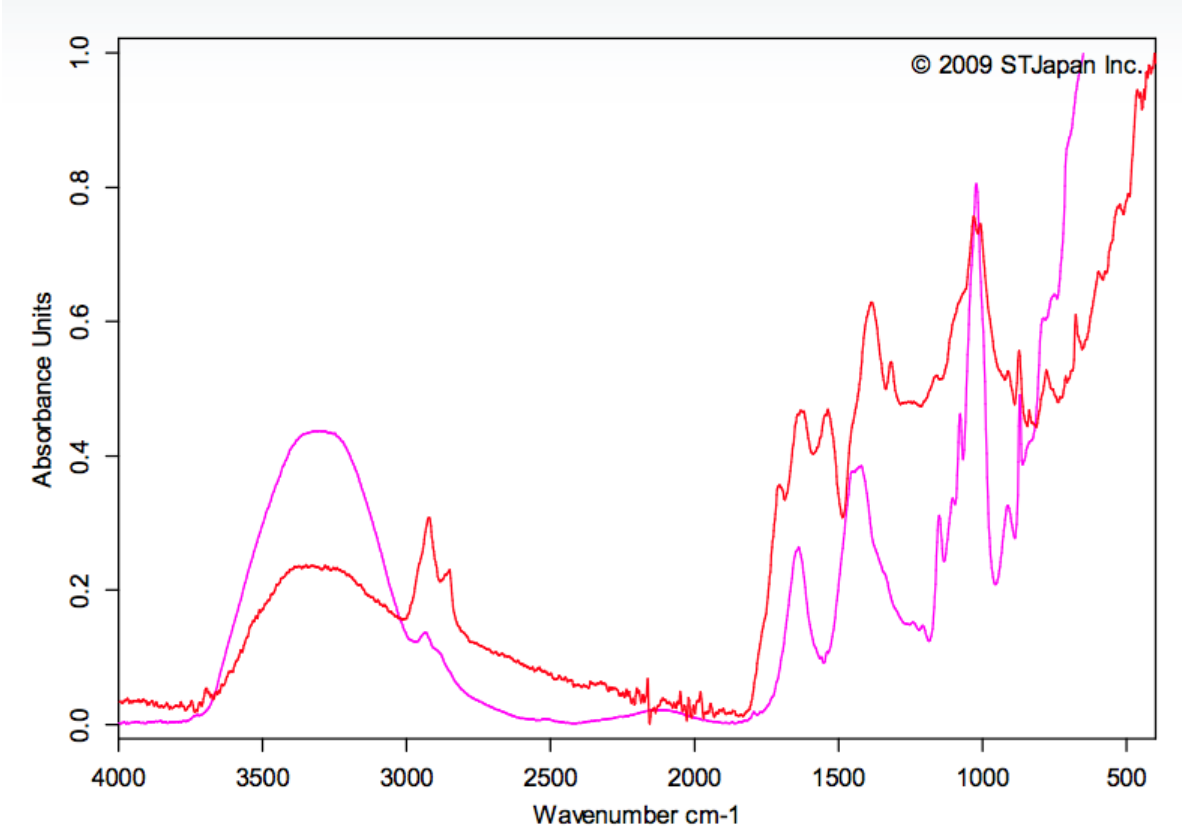


Figura 22: espectro da técnica artística.

Na pintura observa-se dois tipos de pigmento vermelho, um com característica de vermelho de cádmium e o outro parecido com uma laca. Para identificar qual o corante utilizado foi retirado uma micro amostra.

Constatou-se o corante pau-brasil, o qual muito utilizado no Brasil colônia. O espectro rosa é o pau-brasil, e o espectro vermelho refere-se a celulose da madeira.

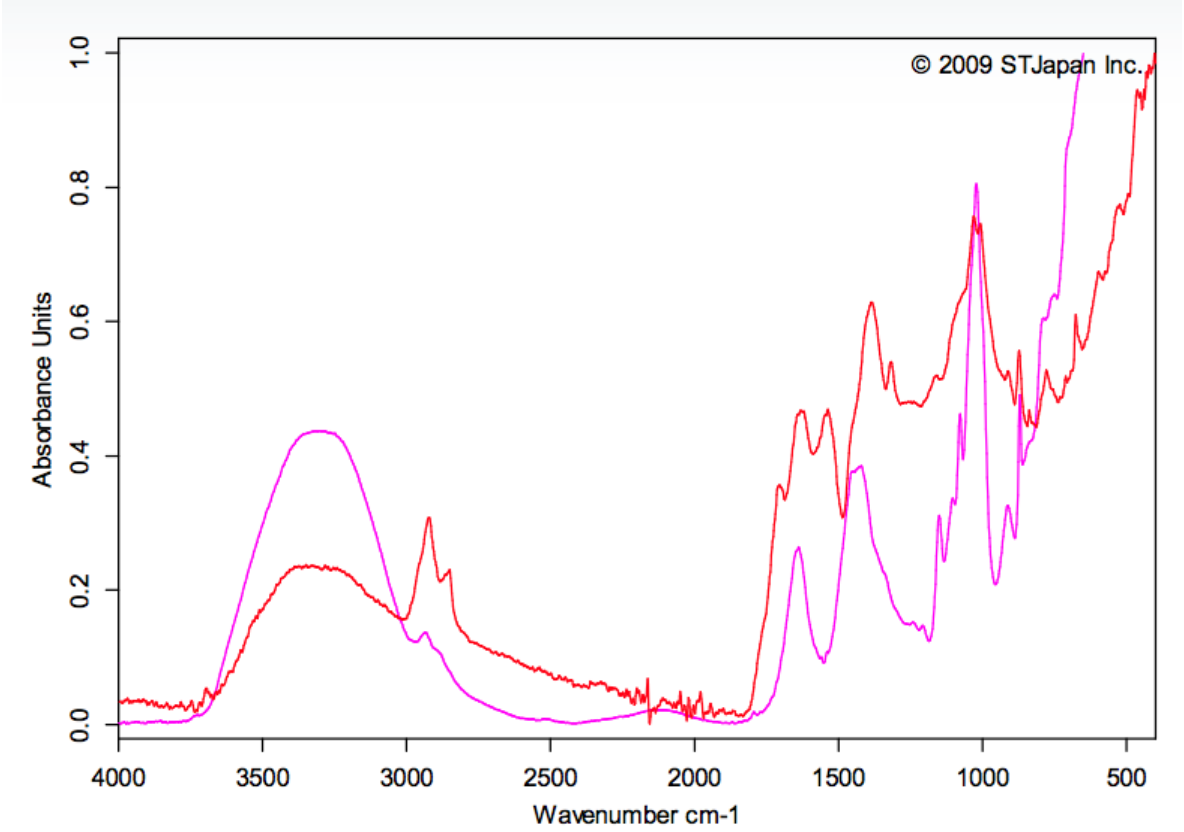


Figura 23: espectro da madeira e do corante

Elizabeth Alfredi de Mattos Kajiya

conservadora/restauradora

perita em obra de arte

Referencias:

BAUERMANN, G. **Resolução espacial, ou o tamanho do pixel em imagens digitais**, 2009. Disponível em: http://www.imagesurvey.com.br/2009/03/resolucao-espacial-ou-o-tamanho-do-pixel-em-imagens-digitais/.htm. Acesso em: 29 de jul 2012.

D. Gavrilov, R.Gr. Maev, and D.P. Almond**. A review of imaging methods in analysis of works of art: Thermographic imaging method in art analysis**. Published at www.nrcresearchpress.com/cjp on 5 March 2014.

KAJIYA, E. A. M. ; CAMPOS, P. ; RIZZUTTO, M. A. ; APPOLONI, C. R. ; LOPES, F . Evaluation of the veracity of one work by the artist Di Cavalcanti through non-destructive techniques: XRF, imaging and brush stroke analysis.. Radiation Physics and Chemistry (1993) JCR, v. v.95, p. 373-377, 2013.

Gargano, M., Ludwig, N., Poldi, G., 2007. A new methodology for comparing ir reflectographic systems. Infrared Phys. Technol. 49, 249–253.

SRTUART, Barbara. **Analytitical techniques in materials conservation. John Wiley &Sons** . 2007.

PELAGOTTI A., **A study of UV Fluorescence emission of painting materials** , 2005. Disponível em: http://www.ino.it/home/lella/pdf/Art2005_A%20study%20of%20UV%20fluorescence%20emission%20of%20painting%20ma%85

APÊNDICE B DOCUMENTOS

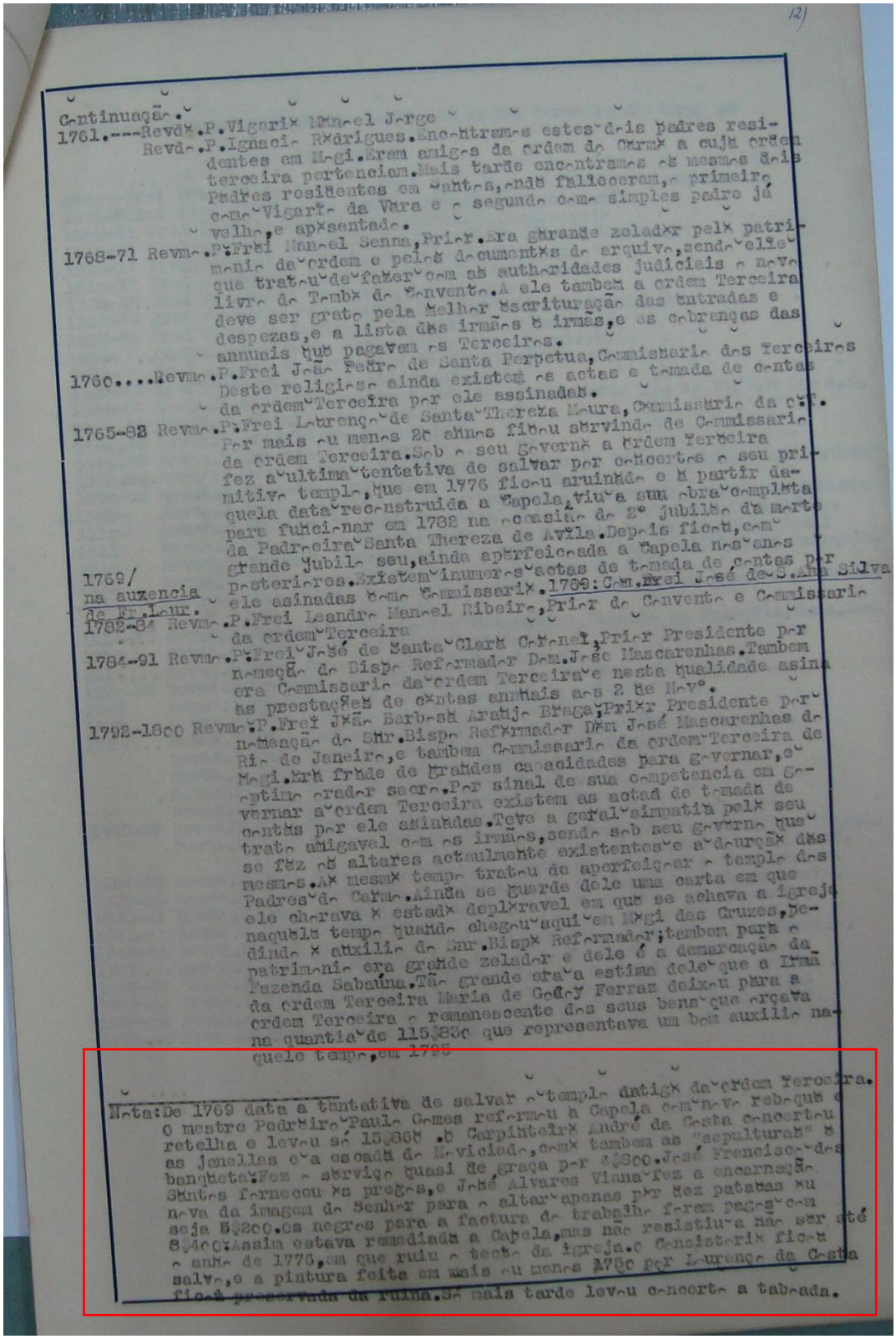
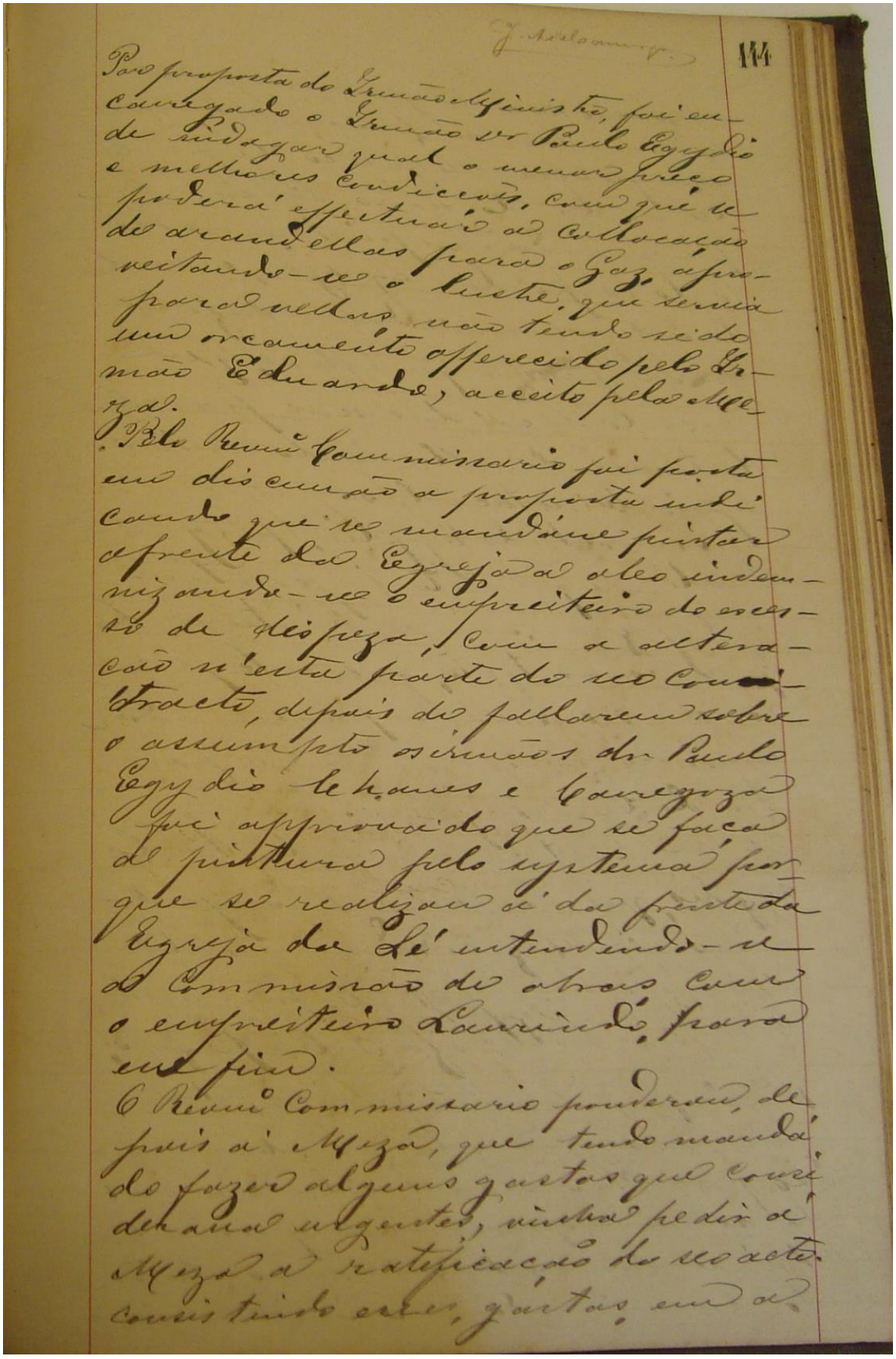


Figura 105. Documento da pintura do forro do vestíbulo de Mogi das Cruzes, autoria de Lourenço da Costa de Macedo, ca. 1750.
PROVÍNCIA. 8312 Livro: A Ordem Terceira do Carmo e a sua igreja, p. 12. Seção: OTC. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo. Foto: autora.

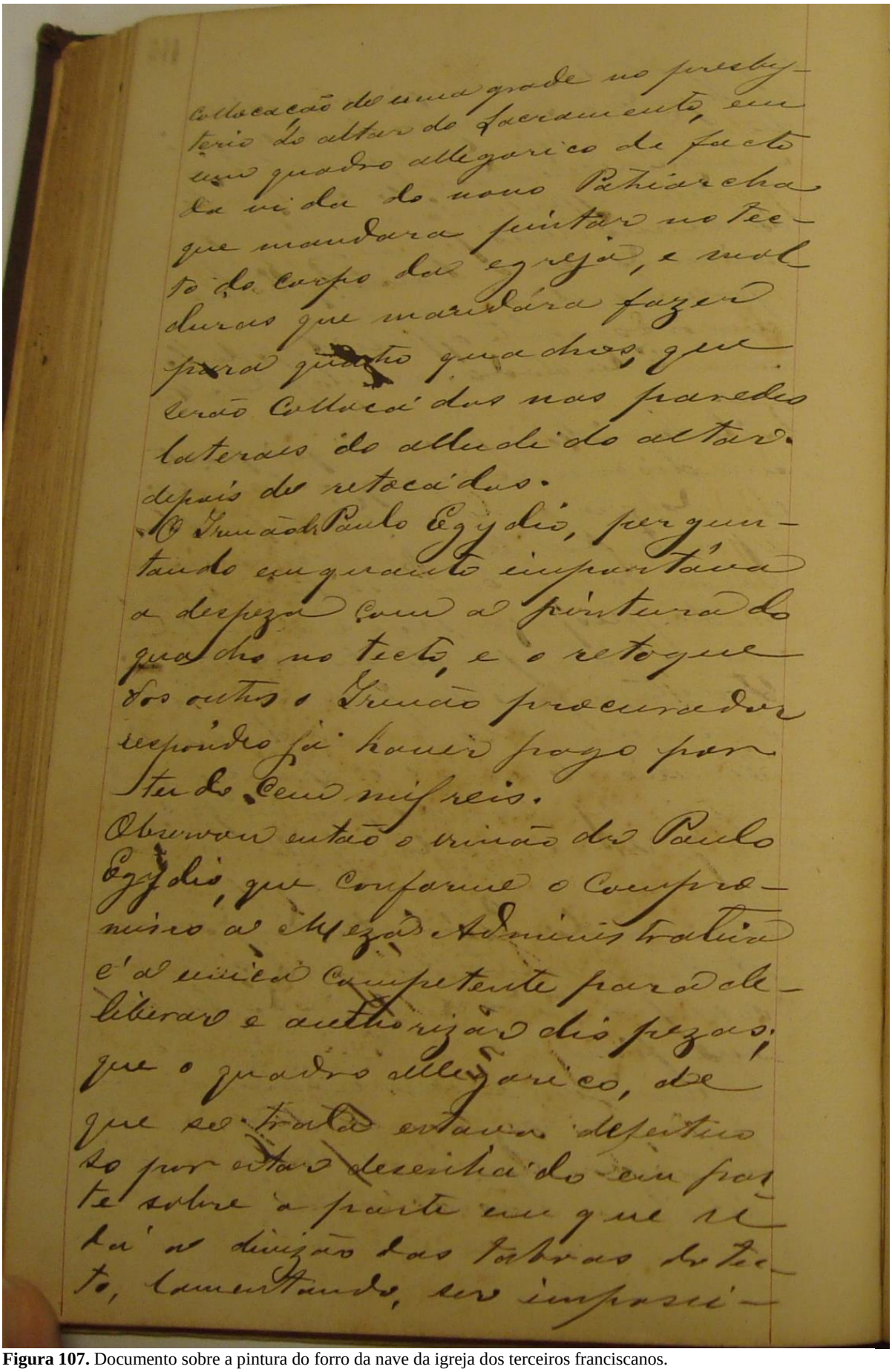


Por proposta do Irmão Ministro, foi encarregado o Irmão Dr Paulo Egydio de indagar qual o menor preço e melhores condições, com que se poderá effectuar a collocação de grandellas para o Coro, aproveitando-se o Lustre, que serviu para ellas não tendo sido um orçamento offerecido pelo Irmão Eduardo, aceito pela Meza.

1.º Vice Commissario foi posta em discussão a proposta inda cando que se mandasse pintar a frente da Egreja a oleo indemnizando-se o empreiteiro do excesso de dita peça, com a alteração n'esta parte do seu contracto, depois de fallarem sobre o assumpto os irmãos Dr Paulo Egydio Telhanes e Camargo foi approvado que se faça de pintura pelo systema per que se realizou a de frente da Egreja do Lé intendendo-se a Commissão de obras com o empreiteiro Lourenço para ultimar.

O Revm.º Commissario ponderou, depois a Meza, que tendo mandado fazer algumas gratas que convidados urgentes, vistas pedia a Meza a ratificação do seu acto consistindo estas gratas em

Figura 106. Documento sobre a pintura do forro da nave da igreja dos terceiros franciscanos.
VOTSF. Livro Actas 1863 a 1894, p. 144. Seção Livros. Foto: autora.



collocação de uma grade no presbyterio do altar do Sacramento, em um quadro allegorico da fuga da vida do novo Patriarcha que mandara pintar no tecto do corpo da egreja, e mal duros que mandara fazer para quatro quadros, que serão collocados nas paredes lateraes do alludido altar depois de retocados.

O Irmão Paulo Egydio, perguntando em quanto importava a despeza com a pintura do quadro no tecto, e o retoque dos outros, o Irmão procurador respondeu já haver pago por ter de Ceu mil reis.

Observou então o Irmão Paulo Egydio, que conforme o compromisso a Mesa Administrativa é a unica competente para deliberar e authorizar dispezas, que o quadro allegorico, de que se trata estava defeituoso por estar descrichado em parte sobre a parede em que se dá a divisão das tabuas do tecto, commentando, ser impossi-

Figura 107. Documento sobre a pintura do forro da nave da igreja dos terceiros franciscanos.
VOTSF. Livro Actas 1863 a 1894, p. 144v. Seção Livros. Foto: autora.

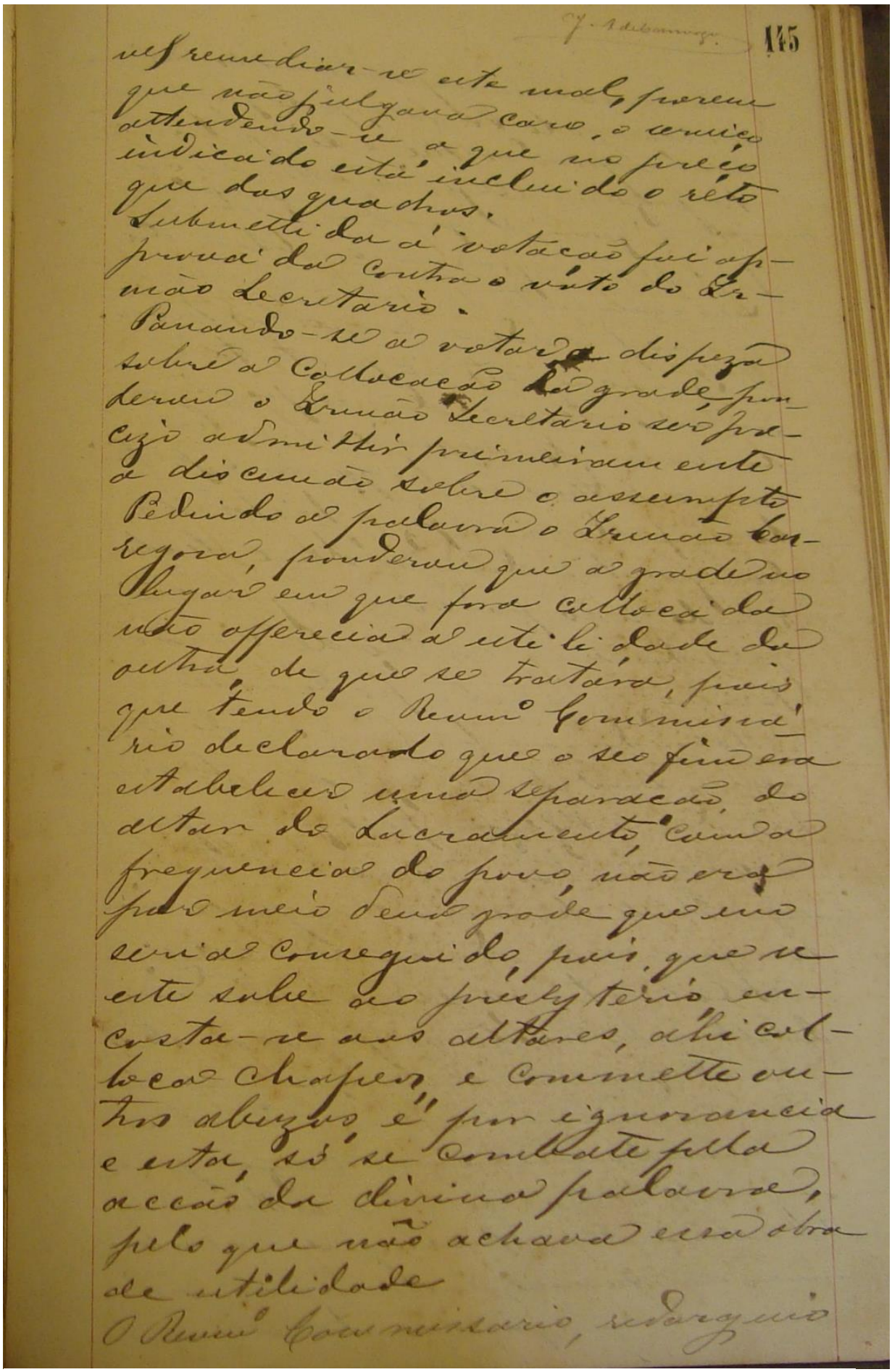


Figura 108. Documento sobre a pintura do forro da nave da igreja dos terceiros franciscanos.
VOTSF. Livro Actas 1863 a 1894, p. 145. Seção Livros. Foto: autora.

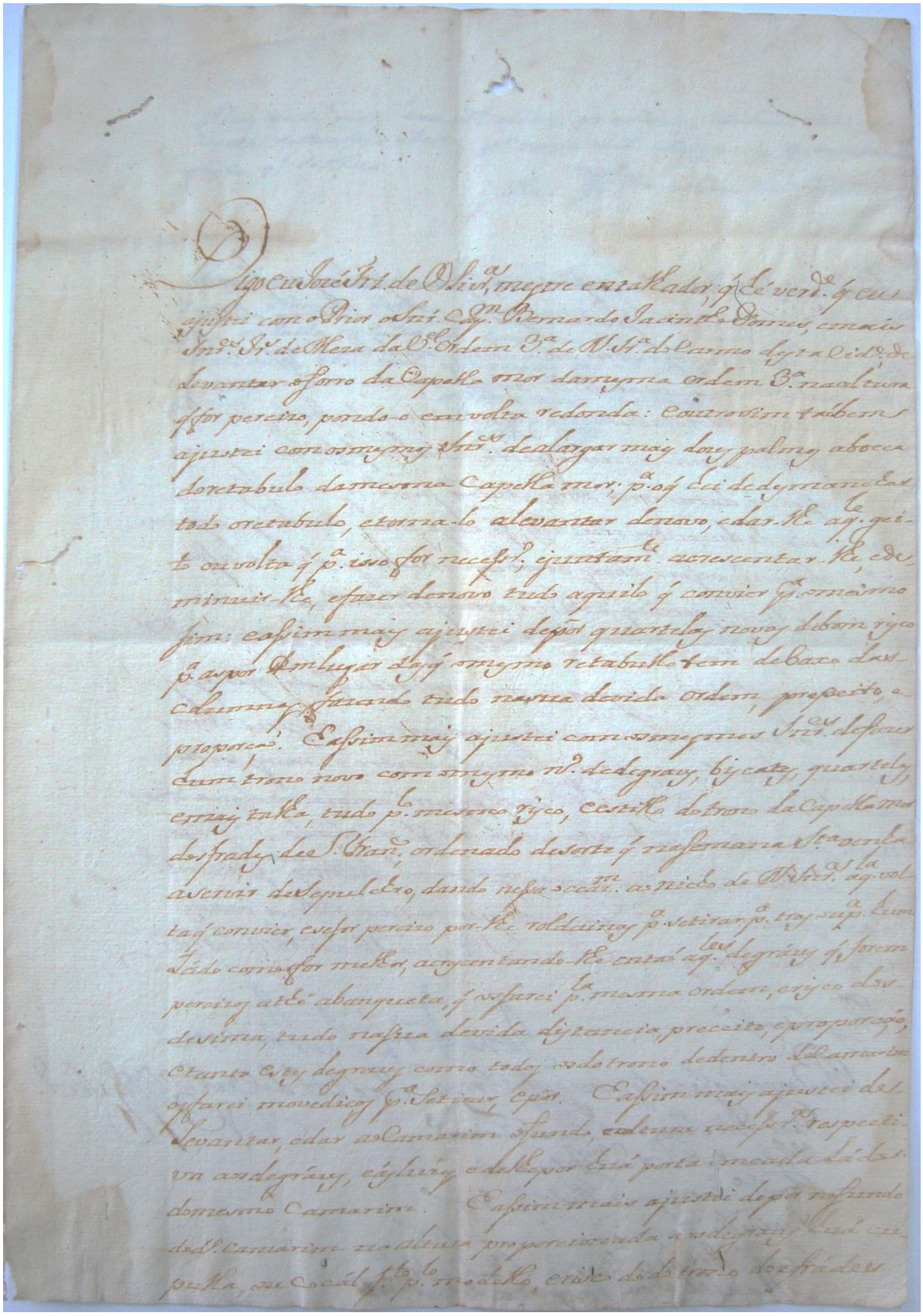


Figura 109. Contrato de José Fernandes de Oliveira 1793, para o novo forro dos terceiros do Carmo de São Paulo. ACMSP. Documentos avulsos: Contratos. Caixa 10. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo. Foto: autora.

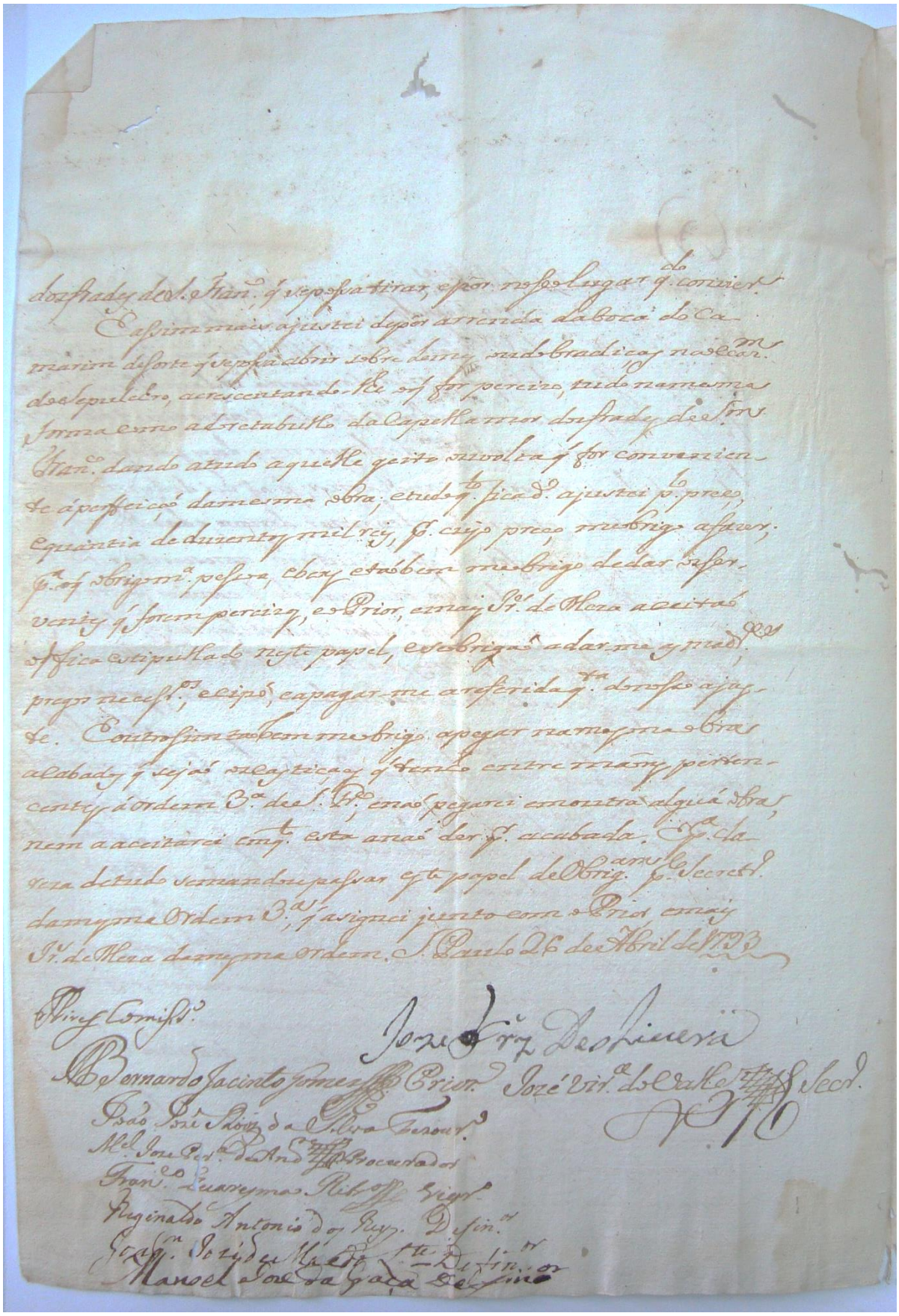
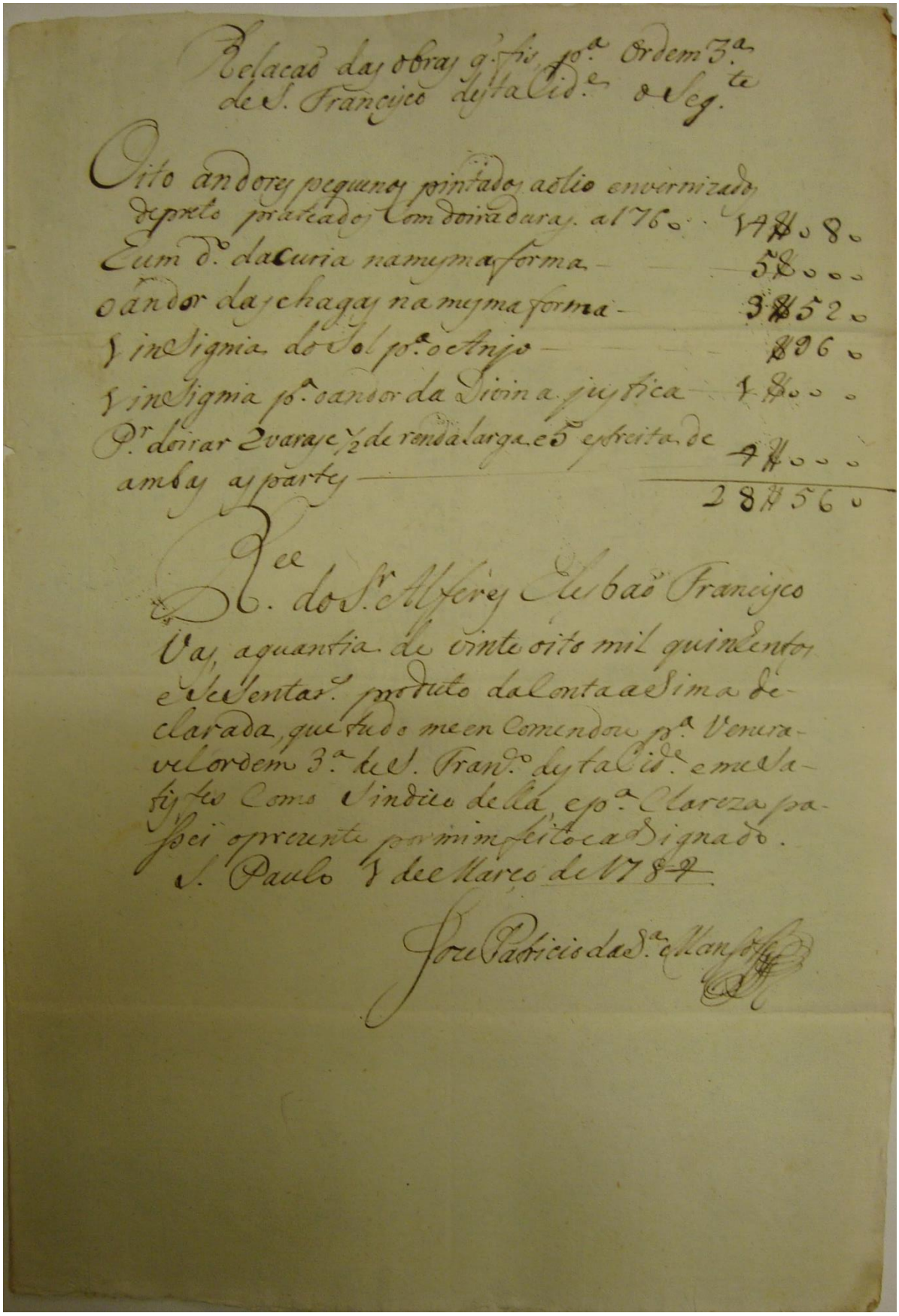


Figura 110. Contrato de José Fernandes de Oliveira 1793 v., para o novo forro dos terceiros do Carmo de São Paulo. ACMSP. Documentos avulsos: Contratos. Caixa 10. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo. Foto: autora.



Relaçaõ das obras q.e fiz. pa. a Ordem 3.a
de S. Francisco desta Cid.e e seg.te

Oito andores pequenos pintados a oleo envernizados
de preto prateados com doira dura. a 7$600 . . . 56$800
Hum d.o da Curia na mesma forma - - - 5$000
o andor das chagas na mesma forma - - - 3$852
h.a insignia do Sol pa. o throno - - - 800
h.a insignia pa. o sanctuario da Divina justiça - 1$800
P.a dourar 2 varas e ½ de renda larga e o concerto de
ambas as partes - - - 4$000
28$856

Rec.e do S.r Alferes Sebaõ Francisco
Vaz, a quantia de vinte oito mil quinhentos
e secenta.s produto da conta asima de-
clarada, que tudo me encomendou pa. a Venera-
vel Ordem 3.a de S. Fran.co desta Cid.e em Ju-
ftiça como Syndico della, e pa. clareza pas-
sei o presente por mim feito e assignado.
S. Paulo 7 de Março de 1784

Jose Patricio das S.as e Manso

Figura 111. Relação de trabalhos que José Patrício da Silva Manso fez para os terceiros franciscanos, 1784. VOTSF. Caixa 6, pasta 352 a 365, pasta 354. Foto: autora.

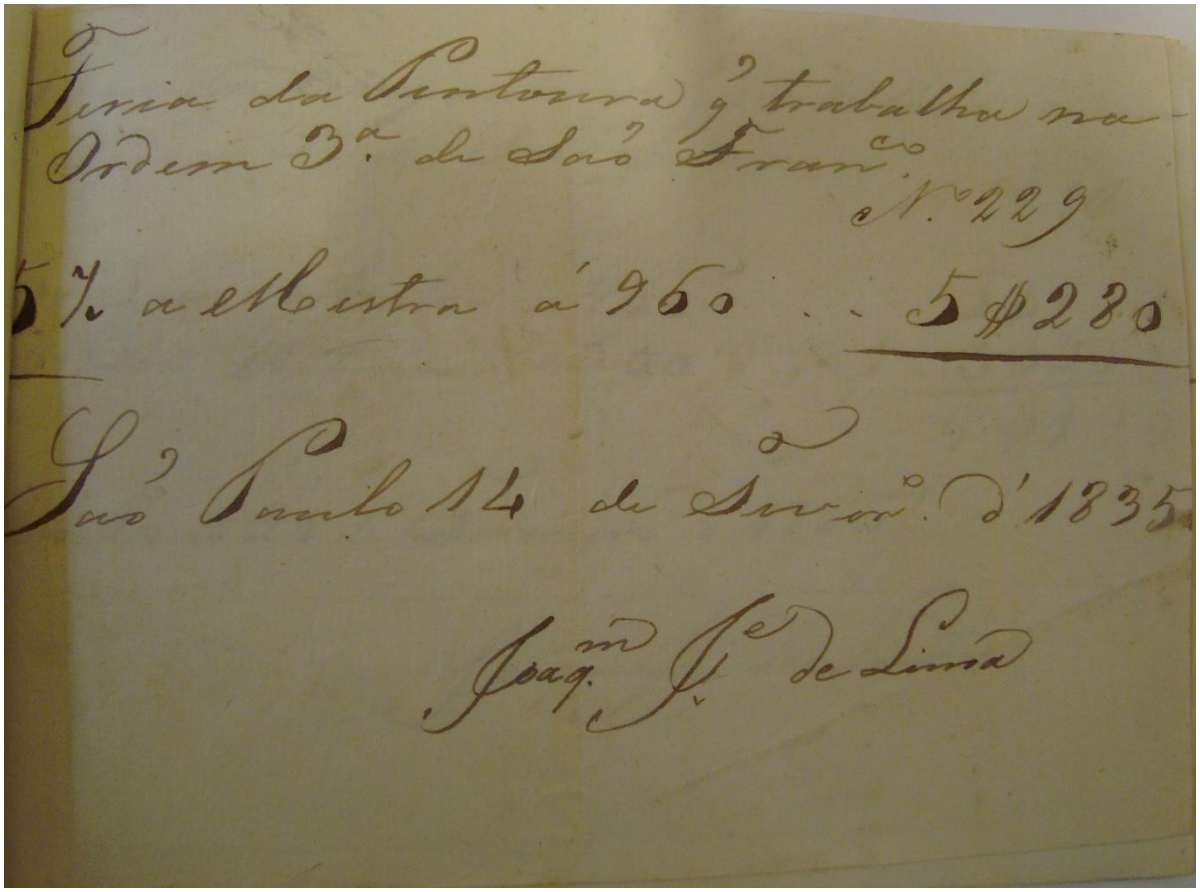


Figura 112. Recibo passado a Mestra pintora Miquelina., 1835.
VOTSF. Caixa 1, Pasta 275, Recibo n. 229. Foto: autora.

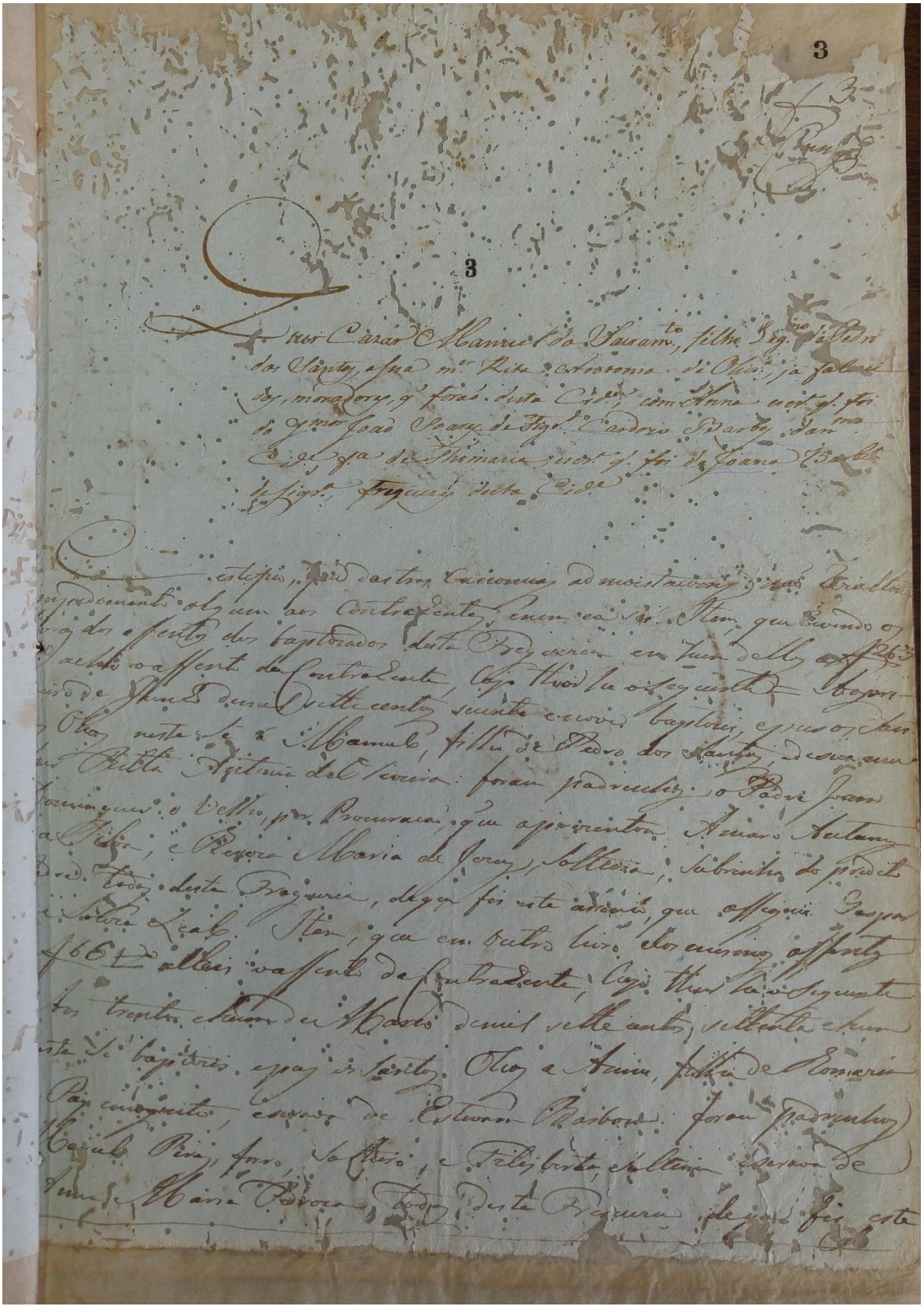
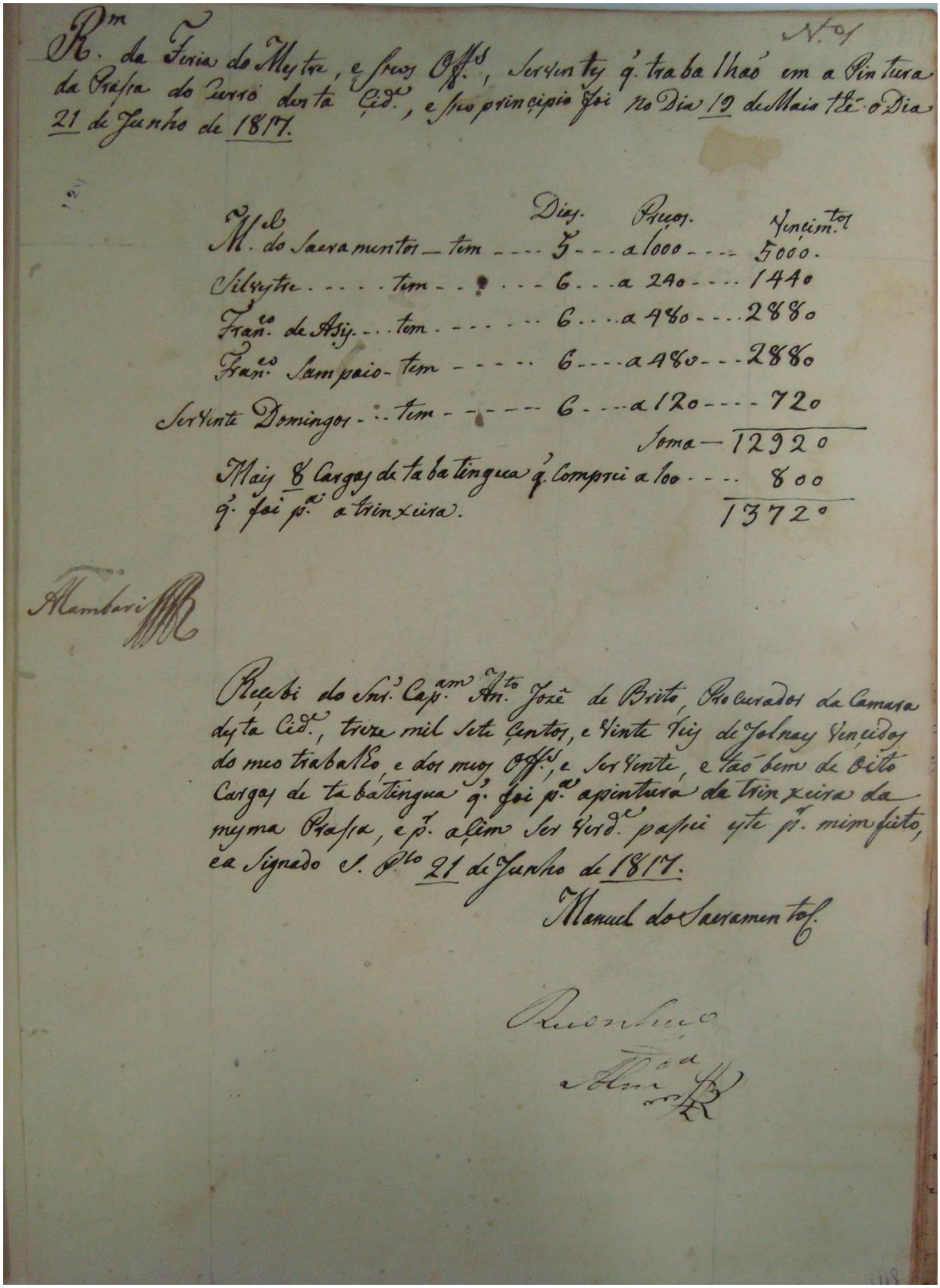


Figura 113. Processo Matrimonial de Manoel do Sacramento e Anna Thereza, 1801.
O referido processo contém os dados do batismo dos contraentes.
ACMSP. Processos matrimonias. Notação: 7.14.2641. Contraentes: Manoel do Sacramento e Anna, 1801. Índice 3. Cidade: São Paulo. Foto: autora.



Rm. da Feria do Meytre, e Seus Offs., Sertintey q. trabalhaõ em a Pintura da Praça do Curro desta Cid., e seu principio foi no Dia 12 de Maio thé o Dia 21 de Junho de 1817.

	Dias.	Preços.	Vencim.tos
M. do Sacramento — tem	5	a 1000	5000.
Silvestre — tem	6	a 240	1440
Franco. de Assiz — tem	6	a 480	2880
Franco Sampaio — tem	6	a 480	2880
Sertinte Domingos — tem	6	a 120	720
		Soma —	12920
Maiz 8 Cargas de taboatinguas q. Comprei a 100			800
q. foi pa. a trinxeira.			1372o

Alambari

Recebi do Snr. Capam Anto José de Brito, Procurador da Camara desta Cid., treze mil sete Centos, e Vinte Reis de Jornaes Vencidos do meo trabalho e dos meus Offs., e Sertinte, e tão bem de oito Cargas de taboatinguas q. foi pa. a pintura da trinxeira da myma Praça, e p. além ser Verd. passei este p. mim feito, ea Signado S. Plo 21 de Junho de 1817.

Manuel do Sacramento

Figura 114. Contrato do Mestre pintor Manoel do Sacramento com o Senado da Câmara, 1817.
SÃO PAULO (cidade). Livro 13, p. 149. Documentos diversos encadernados. Fundo: Papéis avulsos. Série: Senado da Câmara. Foto: autora.

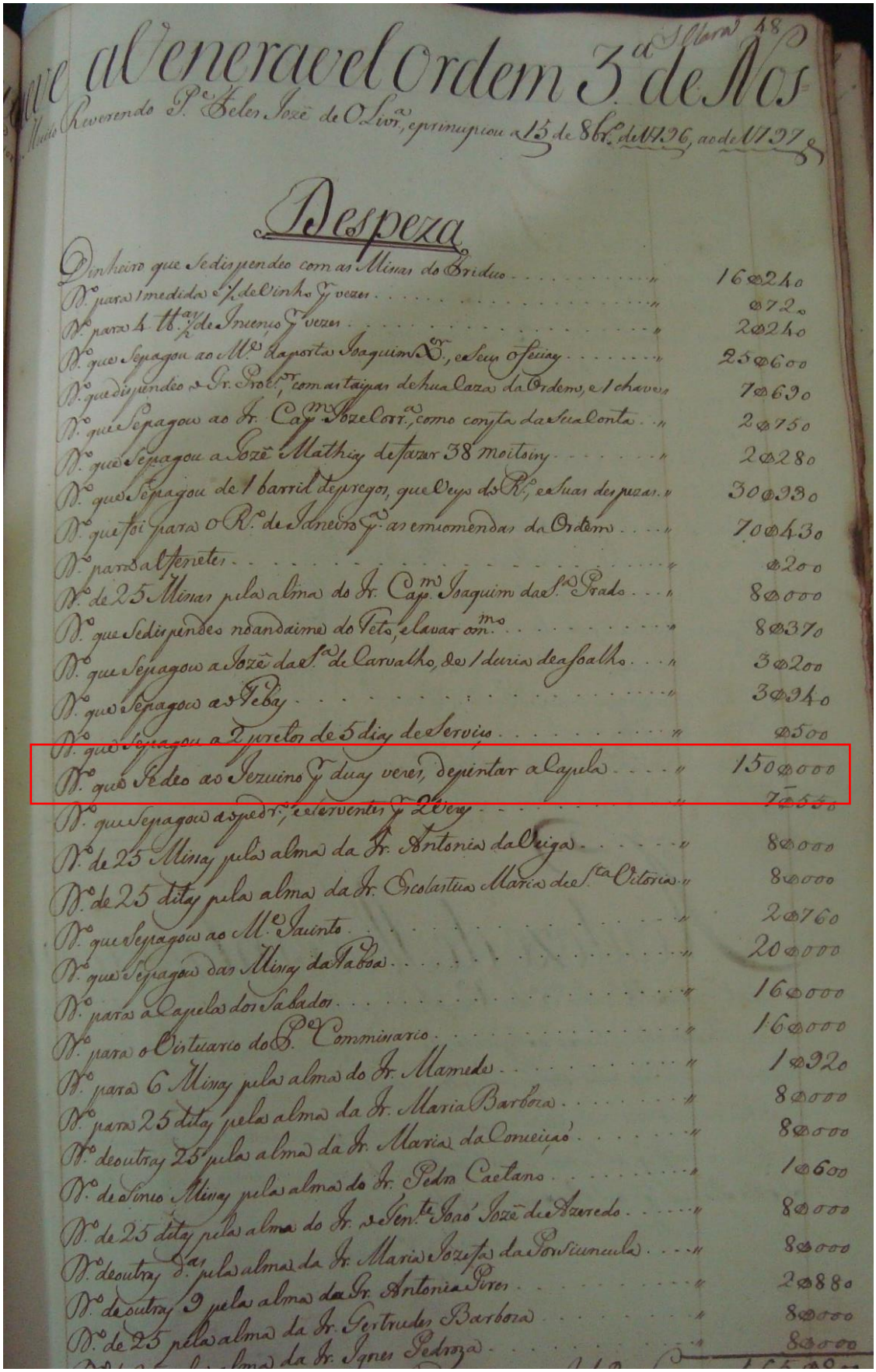
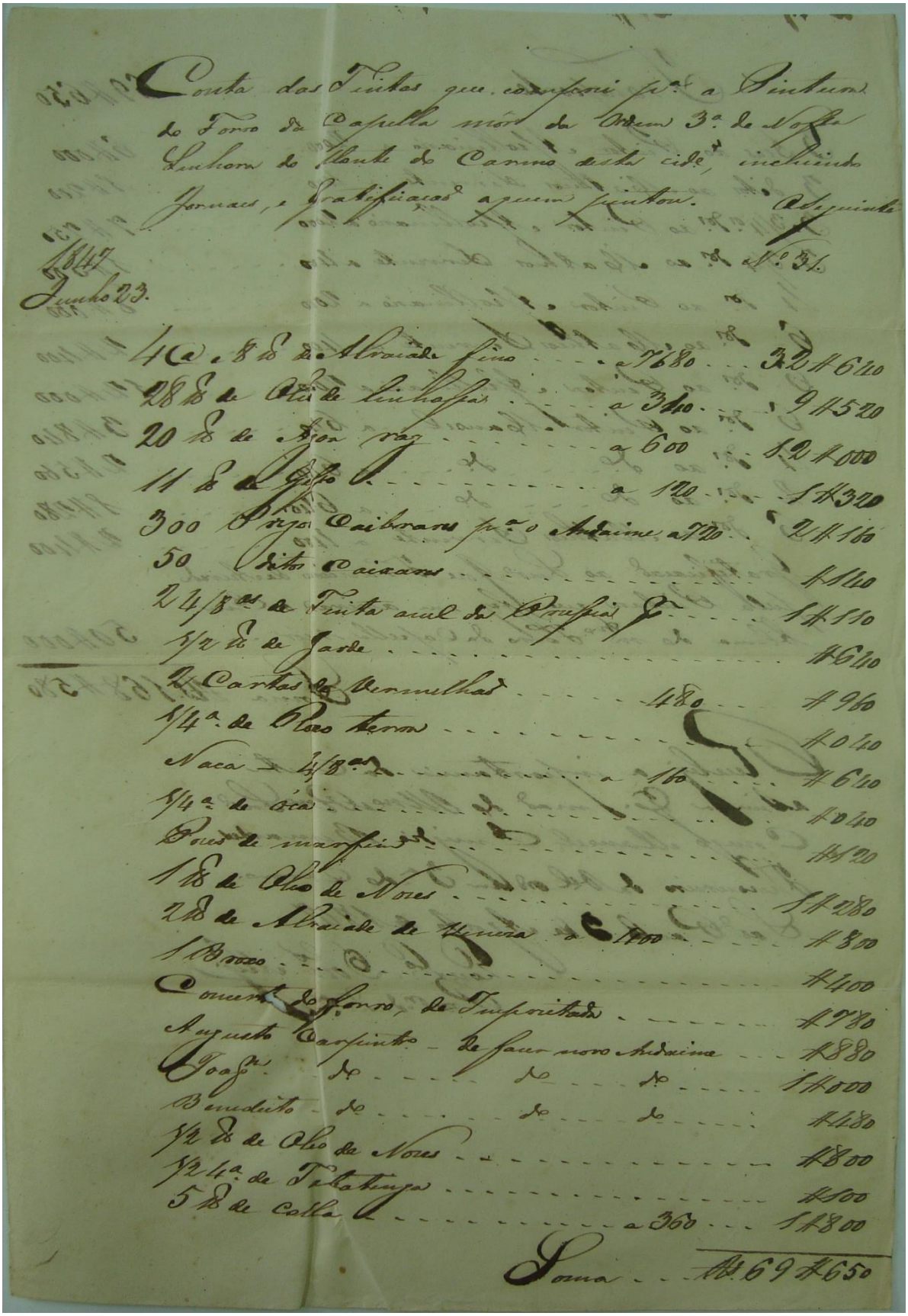


Figura 115. Despesa feita com Jesuíno Francisco (Jesuíno do Monte Carmelo) para pintura da nave. VOTC. Livro 16 Receitas e Despesas, 1785 a 1841, p. 48. Foto: autora.



Conta das Tintas que compareu pra a Pintura do Forro da Capella mór da Ordem 3ª de Nossa Senhora do Monte do Carmo desta cidade, inclusive Jornaes, e Gratificação a quem pintou. Adjunta

1847 Junho 23. Nº 31.

4 Lts de Almaide fino	a 7$680		32$640
28 Lts de Oleo de Linhaça	a 340		9$520
20 Lts de Azul	a 600		12$000
11 Lts de Gesso	a 100		1$100
300 Brox Caibraes pra o Andaime	a 700		2$100
50 Ditos Caibros			$160
2 1/2 Lts de Tinta azul da Prussia			1$510
1/2 Lt de Jarde			$640
4 Cartas de Vermelhão	480		$960
1/4 de Oleo Terra			$040
Naca 1/2 Lt	a 160		$640
1/4 de Oca			$040
Pincel de marfim			$320
1 Lt de Oleo de Noses			1$280
2 Lts de Almaide de Tenra	a 1$000		$800
1 Broxa			$400
Comum de Forro de Imprensa			$720
Augusto Carpinteiro de fazer novo Andaime			$880
Joaquim do do do			1$000
Benedito do do do			$480
1/2 Lt de Oleo de Noses			$800
1/2 Lt de Terra			$500
5 Lts de Cola	a 360		1$800
Soma			69$650

Figura 116. Conta das Despesas com a repintura do forro da capela-mor, igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo de São Paulo, 1849.
ACMSP. Documentos avulsos. Caixa 20. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo. Foto: autora.

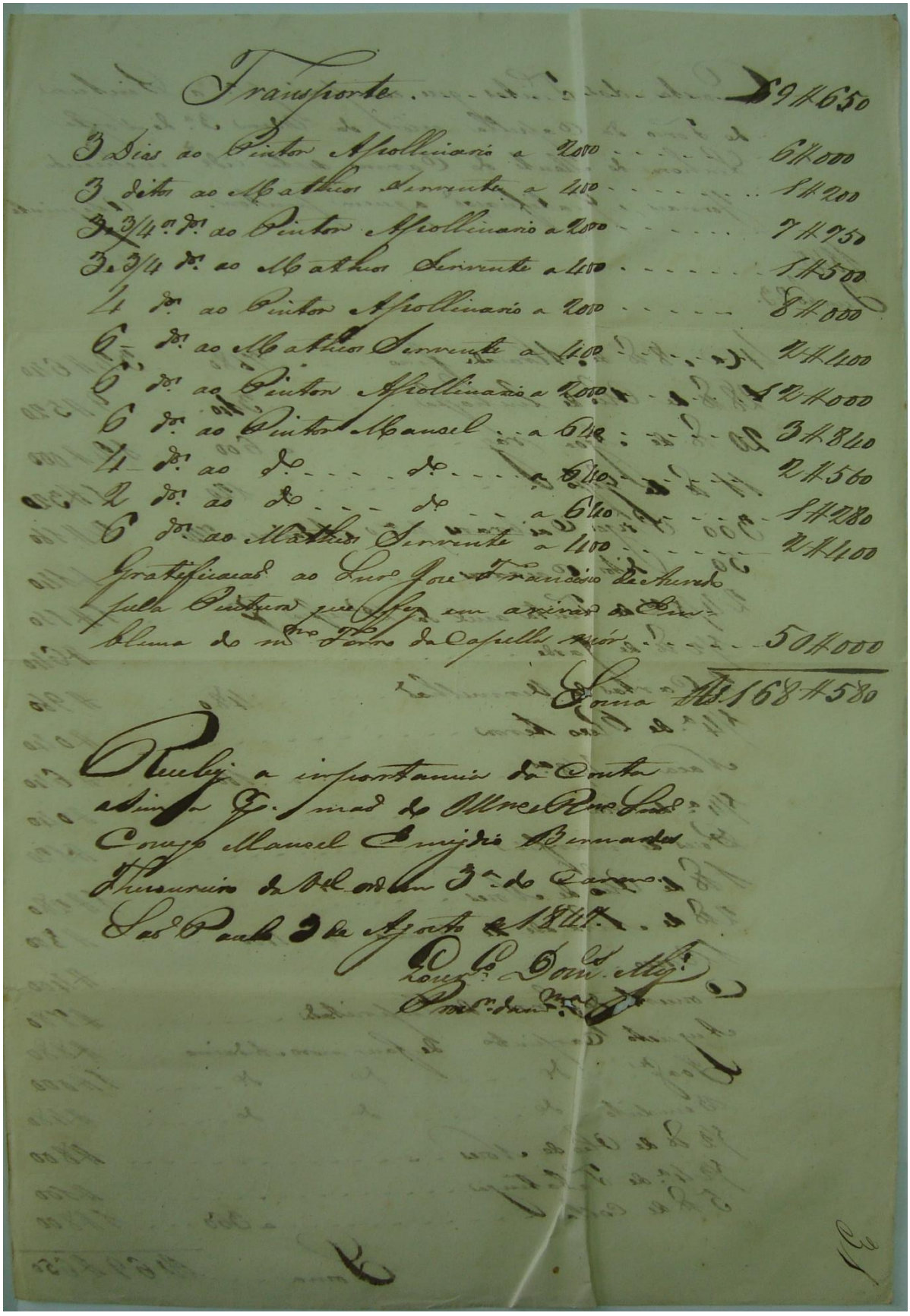


Figura 117. Conta das Despesas com a repintura do forro da capela-mor, verso. Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo de São Paulo, 1849.
ACMSP. Documentos avulsos. Caixa 20. Seção: OTC. Cidade: São Paulo. Monumento: Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo. Foto: autora.