

**UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Mestrado**

EDUARDO TSUTOMU MURAYAMA

**A PINTURA DE JESUÍNO DO MONTE CARMELO NA IGREJA DA ORDEM
TERCEIRA DO CARMO DE SÃO PAULO**

**São Paulo
2010**

**UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Mestrado**

**A PINTURA DE JESUÍNO DO MONTE CARMELO NA IGREJA DA ORDEM
TERCEIRA DO CARMO DE SÃO PAULO**

EDUARDO TSUTOMU MURAYAMA

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

**São Paulo
2010**

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.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP

MURAYAMA, Eduardo Tsutomu

A pintura de Jesuíno do Monte Carmelo na Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo / Eduardo Tsutomu Murayama; orientador: Percival Tirapeli. – São Paulo, 2010.

275 f. : il.

Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2010.

1. Ordem do Carmo em São Paulo 2. Igreja da Ordem Terceira do Carmo e o Padre Jesuíno do Monte Carmelo. 3. Restauro das pinturas de Jesuíno do Monte Carmelo na Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo. I. Tirapeli, Percival. II. Título.

MURAYAMA, E.T. ***A pintura de Jesuíno do Monte Carmelo na Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo***. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “*Julio de Mesquita Filho*”, São Paulo, 2010.

Área de conhecimento da titulação do Mestrado, conforme tabela CAPES

8.03.00.00-6 ARTES

8.03.01.00-2 FUNDAMENTOS E CRÍTICA DAS ARTES

8.03.01.02-9 HISTÓRIA DA ARTE

Nome: **MURAYAMA, Eduardo Tsutomu**

Título: **A pintura de Jesuíno do Monte Carmelo na Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo**

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

Aprovado em: 25/11/2010

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Percival Tirapeli

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

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. Norberto Stori

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

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dra. Loris Graldi Rampazzo

Instituição: Universidade São Judas Tadeu – USJT / São Paulo

Julgamento: _____

Assinatura: _____

À minha esposa Patrícia Helena, com amor, admiração e gratidão por sua compreensão, carinho, presença e incansável apoio ao longo do período de elaboração deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Percival Tirapeli, pelo exemplo, inspiração, incentivo e por ter compartilhado comigo seus conhecimentos. Agradeço por ter acreditado no meu projeto e pela oportunidade de ser seu orientando. Reitero aqui a profunda admiração e apreço que tenho pelo senhor enquanto pessoa e por seu relevante trabalho profissional.

Ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, pela oportunidade de realização do curso de mestrado.

Ao historiador Carlos G. F. Cerqueira, da 9ª Superintendência do IPHAN/SP, pelo apoio e incentivo com que compartilhou seus conhecimentos sobre a Igreja do Carmo de São Paulo para a realização desta pesquisa.

Ao restaurador Júlio Eduardo Correa de Moraes, pelo apoio e prontidão com que disponibilizou o acesso ao trabalho de restauro das pinturas da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo e seus relatórios técnicos.

À Sra. Laura Carneiro Pereira Tirapeli, pelo apoio e incentivo.

Ao Sr. Jair Mongelle Jr., diretor do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo, pela colaboração.

Aos membros da Banca do Exame Qualificação, pelas contribuições para o encaminhamento deste estudo.

Aos membros da Banca Examinadora, por participarem desta importante etapa de minha vida.

Aos professores, funcionários e colegas do Instituto de Artes da UNESP, em especial a Sra. Marisa Alves e Danielle Pereira.

E à minha mãe, pelo amor e dedicação.

A mais curiosa e importante figura da arte colonial paulista é o padre Jesuíno do Monte Carmelo.

Jesuíno só sabia, e sem querer, se biografar a si mesmo.

Mário de Andrade

RESUMO

MURAYAMA, E.T. ***A pintura de Jesuíno do Monte Carmelo na Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo***. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2010.

Esta pesquisa tem como objetivo descrever a redescoberta e o processo de restauro das pinturas inéditas do artista santista Jesuíno Francisco de Paula Gusmão (1764-1819), mais conhecido como padre Jesuíno do Monte Carmelo, na Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo. O resgate da chamada *pintura invisível* do padre artista só foi possível graças às suspeitas levantadas pelo crítico de arte Mário de Andrade (1893-1945). Estudando a pintura do artista santista, na década de 1940, o modernista desconfiou que o grosseiro painel central visível no teto da nave do templo dos terceiros carmelitas da capital – e que viria ainda a sofrer inúmeras interferências e retoques nas décadas posteriores – estava deslocado entre os elementos arquitetônicos e não condizia com os aspectos plásticos e estilísticos de Jesuíno, concluindo que a composição original do padre artista ainda poderia existir intacta, porém sob camadas de repintura. Com o tombamento da obra pictórica paulistana de Jesuíno pelo IPHAN, iniciaram-se os procedimentos de averiguação da teoria da *pintura invisível*, que resultou na recuperação de uma esplêndida pintura representando Nossa Senhora do Carmo cercada de anjos e querubins, observada com devoção pelos profetas Elias e Eliseu, e por uma corte de santos, beatos e mártires carmelitas. Análises e comparações com outras obras do artista santista justificam porque esta pintura pode vir a tomar o posto de melhor obra do padre Jesuíno, gerando, desse modo, uma revisão sobre a história da pintura colonial paulista.

Palavras-chave: Padre Jesuíno do Monte Carmelo. Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo. Mário de Andrade. Pintura Colonial Paulista. Restauro.

ABSTRACT

MURAYAMA, E.T. ***The painting of Jesuíno do Monte Carmelo in the Church of Third Order do Carmo of São Paulo***. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2010.

This research aims to describe the process of rediscovery and restoration of new paintings of Santos-born artist Jesuíno Francisco de Paula Gusmão (1764-1819), better known as Priest Jesuíno do Monte Carmelo, at the Church of the Third Order do Carmo of São Paulo. The rescue of the called *invisible paint* from this artist priest was only possible due to the suspicions raised by the art critic Mário de Andrade (1893-1945). Studying the Santos artist's painting, in the 1940s, the modernist writer suspected that the coarse central panel visible on the ceiling of the nave of the Carmelites Thirds Temple in the capital – which would still suffering from numerous interferences and touches in later decades – was displaced between architectural elements and did not fit the stylistic aspects and plastic of Jesuíno, concluding that the composition of the original artist priest could still be intact but under layers of repainting. With the toppling of Jesuíno's paintings made in São Paulo by IPHAN, the procedures for reviewing the theory of *invisible paint started* and resulted in the recovery of a magnificent painting of Our Lady of Mount Carmel surrounded by angels and cherubs, devoutly observed by the prophets Elijah and Elisha, and by a court of Carmelite saints and beatified martyrs. Reviews and comparisons with other works by this Santos artist justify why this painting might take the place of the Priest Jesuíno best work, generating thus a review of the history of São Paulo colonial painting.

Keywords: Priest Jesuíno do Monte Carmelo. Church of the Third Order do Carmo of São Paulo. Mário de Andrade. São Paulo colonial painting. Restoration

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1	Mapa de Israel e localização do Monte Carmelo	29
Fig. 2	<i>Santo Elias</i> (1727), escultura de Agostino Cornacchini. Basílica de São Pedro, Vaticano	31
Fig. 3	Detalhe de pintura do forro da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Salvador (1817), de José Theophilo de Jesus. Foto de Eduardo Murayama (2009)	33
Fig. 4	<i>Nossa Senhora do Carmo e São Simão Stock</i> (séc. XIX), ateliê do Mestre Athaide. Museu da Inconfidência, Ouro Preto, MG	33
Fig. 5	<i>Aparição da Virgem a São Simão Stock</i> (1749), afresco de Giovanni Battista Tiepolo. Scuola Grande dei Carmini, Veneza	34
Fig. 6	<i>Nossa Senhora do Carmo entregando o escapulário a São Simão Stock</i> (séc. XIX), escultura de Alfonso Básico. Igreja de Santa Maria della Vittoria, Roma. Foto de Eduardo Murayama (2008)	34
Fig. 7	<i>Nossa Senhora do Carmo</i> , imagem de vestir da Igreja do Carmo de Maipú, Chile	37
Fig. 8	<i>Nossa Senhora do Carmo coroada</i> , imagem da Igreja do Carmo de San Fernando, Cádiz, Espanha	37
Fig. 9	<i>Elias é arrebatado ao céu numa carruagem de fogo</i> (1740-1755), de Giuseppe Angeli. National Gallery of Art, Washington D.C.	38
Fig. 10	<i>La Fuente Mística</i> (1666-1676), de Frei Juan Del Santíssimo Sacramento. Convento de San Cayetano, Córdoba	39
Fig. 11	<i>Decor Carmeli</i> (1666-1676), de Frei Juan Del Santíssimo Sacramento. Convento de San Cayetano, Córdoba.....	39
Fig. 12	<i>Éxtase de Santa Teresa</i> (1647-1652), escultura de Gianlorenzo Bernini. Igreja de Santa Maria della Vittoria, Roma	41
Fig. 13	<i>Apoteose de Maria – Decor Carmeli</i> (final do século XVII) gravura de A. Diepenbeke e A. Lommelin	42
Fig. 14	<i>Escudo da Ordem do Carmo</i>	44
Fig. 15	<i>Escudo da Ordem do Carmo</i>	44
Fig. 16	<i>Escudo da Ordem Terceira do Carmo</i>	44
Fig. 17	<i>Escudo da Ordem Terceira do Carmo</i>	44
Fig. 18	Fachada da Igreja de Jesus (Il Gesù), Roma	51
Fig. 19	<i>O culto do Santo Nome de Jesus</i> (1670-1683), pintura do teto da Igreja de Jesus em Roma, de Giovanni Battista Gaulli	51
Fig. 20	Fachada da Igreja de São Roque de Lisboa	52
Fig. 21	Triângulo sobre a colina onde a primitiva cidade de São Paulo se estabeleceu e seus principais templos. Extraído do livro “Capital da Solidão”, de Roberto Pompeu de Toledo.....	61
Fig. 22	<i>Vista de São Paulo a partir da Várzea do Carmo</i> (1821), de Arnaud Julien Pallière	61
Fig. 23	<i>A entrada da cidade a partir da Ladeira do Carmo</i> (1827), aquarela de Jean-Baptiste Debret	65
Fig. 24	<i>Conjunto do Carmo</i> (1847), aquarela de Miguel Dutra, extraído de Igrejas Paulistas: Barroco e Rococó, de Percival Tirapeli	67
Fig. 25	<i>Planta da Imperial Cidade de São Paulo em 1810</i> . Arquivo Municipal Washington Luís	68
Fig. 26	<i>Detalhe de Planta da Cidade de São Paulo em 1847</i> . Arquivo Municipal Washington Luís	69
Fig. 27	<i>Detalhe de Planta da Cidade de São Paulo em 1847</i> . Arquivo Municipal Washington Luís	69
Fig. 28	Corpo Policial em frente ao Convento do Carmo (1900), de autoria desconhecida	70
Fig. 29	<i>Conjunto do Carmo de São Paulo</i> (1862/1863), foto de Militão Augusto de Azevedo. Acervo do Museu Paulista / USP	71
Fig. 30	<i>Conjunto do Carmo</i> (início do séc. XX), autoria desconhecida	72
Fig. 31	<i>Conjunto do Carmo</i> (início do séc. XX), autoria desconhecida	72
Fig. 32	<i>Conjunto do Carmo</i> (início do séc. XX), autoria desconhecida	72
Fig. 33	<i>Conjunto do Carmo</i> (início do séc. XX), autoria desconhecida	72

Fig. 34	Conjunto do Carmo na Rua Martiniano de Carvalho	73
Fig. 35	Fachada da Igreja do Carmo na Rua Martiniano de Carvalho. Foto de Eduardo Murayama (2008)	73
Fig. 36	Paredão da Ladeira do Carmo (1914), foto de Aurélio Becherini	77
Fig. 37	Paredão da Ladeira do Carmo (1927), foto de Aurélio Becherini	77
Fig. 38	Fachada da Igreja do Carmo na Rua Martiniano de Carvalho. Foto de Eduardo Murayama (2008)	80
Fig. 39	Vista da nave da Igreja do Carmo na Rua Martiniano de Carvalho (2008) ..	81
Fig. 40	Detalhe do altar-mor e imagem de Nossa Senhora do Carmo. Foto de Eduardo Murayama (2008)	82
Fig. 41	Altar-mor da Basílica do Carmo. Foto de Eduardo Murayama (2008)	84
Fig. 42	Detalhe do altar lateral do Senhor Morto (séc. XVIII). Foto de Eduardo Murayama (2008)	85
Fig. 43	Afresco de Túlio Mugnaini no teto da nave da Basílica do Carmo (1932-1934). Fotomontagem de Eduardo Murayama (2008)	87
Fig. 44	Recolhimento de Santa Teresa, de Benedito Calixto, s/d	90
Fig. 45	Interior da capela do Recolhimento de Santa Teresa antes da demolição. Foto de Aurélio Becherini, sem data	93
Fig. 46	Rua do Carmo em direção ao Recolhimento de Santa Teresa (1862), autoria desconhecida	94
Fig. 47	Rua do Carmo em direção ao Recolhimento de Santa Teresa (1916), autoria desconhecida	94
Fig. 48	Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo. Foto de Eduardo Murayama (2009)	101
Fig. 49	Detalhe da galilé na fachada da Igreja da Ordem Terceira do Carmo. Foto de Eduardo Murayama (2009)	103
Fig. 50	Detalhe do painel <i>A Ressurreição de Lázaro</i> (início do séc. XIX). Foto de Eduardo Murayama (2009)	109
Fig. 51	Igreja da Ordem Terceira do Carmo com sua nova torre sineira (1912)	115
Fig. 52	Anúncio da redução da sacristia e construção do novo Colégio do Carmo. O Estado de São Paulo, 5 de julho de 1911.....	116
Fig. 53	Demolição do Convento e Igreja do Carmo (1934). Foto de Aurélio Becherini	117
Fig. 54	Demolição do Convento e Igreja do Carmo (1934). Foto de Aurélio Becherini	118
Fig. 55	Igreja da Ordem Terceira do Carmo e construção do edifício da Secretaria da Fazenda, na década de 1950.....	118
Fig. 56	Igreja da Ordem Terceira do Carmo (1975)	121
Fig. 57	Cripta abaixo da biblioteca. Foto de Eduardo Murayama (2009)	123
Fig. 58	Colégio do Carmo (1912)	125
Fig. 59	Fachada da Igreja da Ordem Terceira do Carmo (2008)	128
Fig. 60	Lápide comemorativa na entrada da Igreja do Carmo. Foto de Eduardo Murayama (2009)	130
Fig. 61	Lápide comemorativa na entrada da Igreja do Carmo. Foto de Eduardo Murayama (2009)	130
Fig. 62	Placa da data de construção da Igreja do Carmo. Foto de Eduardo Murayama (2009)	130
Fig. 63	Mísula e imagem de São Judas Tadeu. Foto de Eduardo Murayama	131
Fig. 64	Altar do Cristo Crucificado. Foto de Eduardo Murayama (2009)	131
Fig. 65	Nossa Senhora das Dores, na sacristia. Foto de Eduardo Murayama	132
Fig. 66	Cristo no Horto (séc. XIX). Foto de Eduardo Murayama (2009)	134
Fig. 67	Cristo de pé (séc. XIX). Foto de Eduardo Murayama (2009)	134
Fig. 68	Cristo atado à coluna (séc. XIX). Foto de Eduardo Murayama (2009)	135
Fig. 69	Ecce Homo (séc. XIX). Foto de Eduardo Murayama (2009)	135
Fig. 70	Cristo da Pedra Fria (séc. XIX). Foto de Eduardo Murayama (2009)	135
Fig. 71	Cristo carregando a cruz (séc. XIX). Foto de Eduardo Murayama (2009) ...	135
Fig. 72	Crsito jacente (séc. XVIII). Foto de Percival Tirapeli	136
Fig. 73	Arco-cruzeiro (séc. XVIII). Foto de Eduardo Murayama (2008)	137
Fig. 74	Púlpito (século XVIII). Foto de Eduardo Murayama (2009)	138
Fig. 75	Tribuna e porta da capela-mor. Foto de Eduardo Murayama (2009)	139

Fig. 76	Tribunas da capela-mor. Foto de Eduardo Murayama (2009)	140
Fig. 77	Altar lateral (cenar da Paixão de Cristo, séc. XIX). Foto de Eduardo Murayama (2008)	141
Fig. 78	Retábulo-mor (1793) do Mestre José Fernandes de Oliveira. Foto de Eduardo Murayama (2009)	143
Fig. 79	Detalhe do trono e imagem de Nossa Senhora do Carmo no retábulo-mor. Foto de Eduardo Murayama (2009)	145
Fig. 80	Detalhe do emblema da Ordem do Carmo no retábulo-mor. Foto de Eduardo Murayama (2009)	146
Fig. 81	Detalhe de cadeiral, credência e castiçal da capela-mor. Foto de Eduardo Murayama (2009)	147
Fig. 82	Vista da nave em direção ao coro. Foto de Eduardo Murayama (2009)	148
Fig. 83	Vista da nave em direção à capela-mor. Foto de E. Murayama (2009)	148
Fig. 84	Mário de Andrade e Rodrigo Mello Franco de Andrade (1936)	149
Fig. 85	Capela-mor da Igreja Matriz de Itu	164
Fig. 86	Detalhe do painel do teto da Igreja Matriz de Itu, de autoria de José Patrício da Silva Manso (1787-1791)	164
Fig. 87	Nossa Senhora com o Menino e Santa Teresa (1785-1786), de José Patrício da Silva Manso. Foto de Julio Moraes (2007)	167
Fig. 88	Processo de restauro do painel Nossa Senhora com o Menino e Santa Teresa. Foto de Julio Moraes (2006)	168
Fig. 89	Processo de restauro do painel Nossa Senhora com o Menino e Santa Teresa. Foto de Julio Moraes (2006)	168
Fig. 90	Detalhe do rosto do Menino Jesus e de querubim no painel de Silva Manso	171
Fig. 91	Pinturas do padre Jesuíno do Monte Carmelo no teto da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo. Foto de Manoel Nunes da Silva (2004)	172
Fig. 92	Vista do corredor lateral da Igreja da Ordem Terceira do Carmo. Foto de Eduardo Murayama (2009)	174
Fig. 93	Vista do corredor lateral da Igreja da Ordem Terceira do Carmo. Foto de Eduardo Murayama (2009)	174
Fig. 94	<i>Visão da coroação de Santa Teresa</i> (1797), do padre Jesuíno do Monte Carmelo. Foto de Eduardo Murayama (2009)	176
Fig. 95	<i>Alegoria à fundação do Mosteiro de São José</i> (1797), do padre Jesuíno do Monte Carmelo. Foto de Eduardo Murayama (2009)	176
Fig. 96	<i>Visão de Santa Teresa</i> (1797), do padre Jesuíno do Monte Carmelo. Foto de Eduardo Murayama (2009)	177
Fig. 97	<i>Santa Teresa doente</i> (1797), do padre Jesuíno do Monte Carmelo. Foto de Eduardo Murayama (2009)	178
Fig. 98	<i>Morte de Santa Teresa</i> (1797), do padre Jesuíno do Monte Carmelo. Foto de Eduardo Murayama (2009)	179
Fig. 99	<i>Santa Teresa e a visão do Espírito Santo</i> (1797), do padre Jesuíno do Monte Carmelo. Foto de Eduardo Murayama (2009)	179
Fig. 100	<i>Santa Teresa escritora</i> (1797), do padre Jesuíno do Monte Carmelo. Foto de Eduardo Murayama (2009)	180
Fig. 101	<i>Visão de Santa Clara</i> (1797), do padre Jesuíno do Monte Carmelo. Foto de Eduardo Murayama (2009)	181
Fig. 102	<i>Santa Teresa e a visão de São Pedro de Alcântara</i> (1797), do padre Jesuíno do Monte Carmelo. Foto de Eduardo Murayama (2009)	181
Fig. 103	<i>Santa Teresa menina e seu irmão Rodrigo, indo à terra dos mouros</i> (1797), do padre Jesuíno do Monte Carmelo. Foto de Eduardo Murayama (2009)	182
Fig. 104	<i>Santa Teresa construindo uma ermida</i> (1797), do padre Jesuíno do Monte Carmelo. Foto de Eduardo Murayama (2009)	183
Fig. 105	<i>Santa Teresa beijando a mão do tio, D. Pedro Sanchez de Cepeda</i> (1797), do padre Jesuíno do Monte Carmelo. Foto de Eduardo Murayama (2009)	183
Fig. 106	<i>Santa Teresa ao pé de um altar</i> (1797), do padre Jesuíno do Monte Carmelo. Foto de Eduardo Murayama (2009)	184
Fig. 107	<i>Visão do Frei Pedro Ibañez, da Ordem de São Domingos</i> (1797), do padre Jesuíno do Monte Carmelo. Foto de Eduardo Murayama (2009)	185

Fig. 108	<i>Reflexão de Santa Teresa sobre Cristo no Horto</i> (1797), do padre Jesuíno do Monte Carmelo. Foto de Eduardo Murayama (2009)	186
Fig. 109	<i>Santa Teresa e a visão das mãos de Cristo</i> (1797), do padre Jesuíno do Monte Carmelo. Foto de Eduardo Murayama (2009)	186
Fig. 110	<i>Bodas místicas de Santa Teresa</i> (1797), do padre Jesuíno do Monte Carmelo. Foto de Eduardo Murayama (2009)	187
Fig. 111	<i>Santa Teresa e o coração flamejante</i> (1797), do padre Jesuíno do Monte Carmelo. Foto de Eduardo Murayama (2009)	188
Fig. 112	<i>Santa Teresa e a visão do Inferno</i> (1797), do padre Jesuíno do Monte Carmelo. Foto de Eduardo Murayama (2009)	189
Fig. 113	Pintura da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, do padre Jesuíno do Monte Carmelo (1796-1798). Fotomontagem de Victor Hugo Mori, ex-Superintendente Regional do IPHAN/SP	190
Fig. 114	Santos apóstolos (1796-1798), padre Jesuíno do Monte Carmelo. Detalhe do teto da nave. Foto de Eduardo Murayama (2008)	191
Fig. 115	São Pedro (?). Detalhe do teto da nave restaurado. Foto de Eduardo Murayama (2010)	192
Fig. 116	Santos evangelistas (1796-1798), padre Jesuíno do Monte Carmelo. Detalhe do teto da nave. Foto de Eduardo Murayama (2008)	193
Fig. 117	São João evangelista. Detalhe do teto da nave restaurado. Foto de Eduardo Murayama (2010)	194
Fig. 118	Dignitários da Igreja (1796-1798), padre Jesuíno do Monte Carmelo. Detalhe do teto da nave. Foto de Eduardo Murayama (2008)	195
Fig. 119	Santos Mártires (1796-1798), padre Jesuíno do Monte Carmelo. Detalhe do teto da nave. Foto de Eduardo Murayama (2008)	197
Fig. 120	Santos mártires. Detalhe do teto da nave restaurado. Foto de Eduardo Murayama (2010)	198
Fig. 121	Diáconos mártires. Detalhe do teto da nave restaurado. Foto de Eduardo Murayama (2010)	198
Fig. 122	Bispos e beatos carmelitas (1796-1798), padre Jesuíno do Monte Carmelo. Detalhe do teto da nave. Foto de Eduardo Murayama (2008)	198
Fig. 123	Bispo carmelita. Detalhe do teto da nave restaurado. Foto de Eduardo Murayama (2010)	199
Fig. 124	Rei carmelita. Detalhe do teto da nave restaurado. Foto de Eduardo Murayama (2010)	199
Fig. 125	Santas e beatas carmelitas (1796-1798), padre Jesuíno do Monte Carmelo. Detalhe do teto da nave. Foto de Eduardo Murayama (2008)	200
Fig. 126	São Simão Stock (1797-1798), padre Jesuíno do Monte Carmelo. Detalhe do coro. Foto de Eduardo Murayama (2009)	203
Fig. 127	São Pedro Tomás (1797-1798), padre Jesuíno do Monte Carmelo. Detalhe do coro. Foto de Eduardo Murayama (2009)	203
Fig. 128	Santa Teresa (1797-1798), padre Jesuíno do Monte Carmelo. Detalhe do coro. Foto de Eduardo Murayama (2009)	204
Fig. 129	São João da Cruz (1797-1798), padre Jesuíno do Monte Carmelo. Detalhe do coro. Foto de Eduardo Murayama (2009)	204
Fig. 130	Estrela divina com querubins (1797-1798), padre Jesuíno do Monte Carmelo. Detalhe do coro. Foto de Eduardo Murayama (2009)	205
Fig. 131	Detalhe do coro e vista do órgão. Foto de Eduardo Murayama (2009)	205
Fig. 132	Antigo painel do teto da capela-mor (séc. XIX). Autoria desconhecida. Foto de Eduardo Murayama (2008)	207
Fig. 133	Detalhe do restauro do painel do teto da capela-mor, do padre Jesuíno do Monte Carmelo. Foto de Eduardo Murayama (2010)	208
Fig. 134	Detalhe do restauro do painel do teto da capela-mor, do padre Jesuíno do Monte Carmelo. Foto de Eduardo Murayama (2010)	208
Fig. 135	Coroação de Santa Teresa. Gravura espanhola do século XVII	210
Fig. 136	Antigo painel central do teto da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, supostamente de Pedro Alexandrino, em 1942. Foto de Germano Graeser para o SPHAN. Extraído de Igrejas Paulistas: Barroco e Rococó	216
Fig. 137	Detalhe do painel central da nave com retoques de Josef Schulte realizados na década de 1960. Foto de Julio Moraes (2007)	219

Fig. 138	Detalhe do painel central da nave descentralizado em relação aos arcos segmentadores. Foto de Eduardo Murayama (2008)	219
Fig. 139	Estratigrafia da pintura da nave. Foto de Julio Moraes (2007)	222
Fig. 140	Andaimes instalados na nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo para os serviços de restauro em 2008. Foto de Eduardo Murayama	223
Fig. 141	Detalhe de cala com o rosto de Nossa Senhora do Carmo. Foto de Julio Moraes (2008)	224
Fig. 142	Detalhe do rosto de Nossa Senhora de Jesuíno surgindo do ventre da Virgem do século XX. Foto de Julio Moraes (2008)	225
Fig. 143	Divulgação do processo de restauro da pintura do painel central de Jesuíno produzido pelo IPHAN (2008)	225
Fig. 144	Painel central do teto da nave, do padre Jesuíno do Monte Carmelo, após a primeira fase do restauro, em dezembro de 2008. Foto de Eduardo Murayama	226
Fig. 145	Detalhe do rosto de Nossa Senhora do Carmo após a decapagem, limpeza e reintegração cromática, durante a primeira fase do restauro, em dezembro de 2008. Foto de Julio Moraes.	226
Fig. 146	Painel central do teto da nave, do padre Jesuíno do Monte Carmelo, após a primeira fase do restauro, entre os arcos segmentadores, em dezembro de 2008. Foto de Eduardo Murayama	227
Fig. 147	Detalhe do globo / orbe abaixo de Nossa Senhora, com os profetas Elias e Eliseu. Foto de Eduardo Murayama (2010)	228
Fig. 148	Detalhes dos vasos / oferendas descobertas por baixo dos arcos segmentadores. Foto de Eduardo Murayama (2010)	229
Fig. 149	Detalhes dos vasos / oferendas descobertas por baixo dos arcos segmentadores. Foto de Eduardo Murayama (2010)	229
Fig. 150	Detalhe de pintura rococó por detrás da sanefa do arco-cruzeiro. Foto de Eduardo Murayama (2010)	229
Fig. 151	Pintura do teto da capela-mor da Igreja do Carmo de Itu, do padre Jesuíno do Monte Carmelo, c. 1790-1792. Foto de Eduardo Murayama (2008)	232
Fig. 152	Detalhe do anjo mulato pintado pelo padre Jesuíno no teto da capela-mor da Igreja do Carmo de Itu, c. 1790-1792. Foto de Eduardo Murayama (2008)	233
Fig. 153	Detalhe do pontífice de feições africanas pintado pelo padre Jesuíno no teto da capela-mor da Igreja do Carmo de Itu, c. 1790-1792. Foto de Eduardo Murayama (2008)	233
Fig. 154	Fotomontagem de detalhes de rostos de figuras do padre Jesuíno. Eduardo Murayama (2010)	234
Fig. 155	Fotomontagem de detalhes dos olhos de figuras do padre Jesuíno. Eduardo Murayama (2010)	235
Fig. 156	Detalhe de Nossa Senhora do Carmo do teto da capela-mor da Igreja do Carmo de Itu, pintado pelo padre Jesuíno, c. 1790-1792. Foto de Eduardo Murayama (2008)	238
Fig. 157	Detalhe do rosto de Nossa Senhora do Carmo no teto da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo, do padre Jesuíno do Monte Carmelo, c. 1797. Foto de Percival Tirapeli (2008)	240
Fig. 158	Detalhe do rosto e ornamentação do manto de Nossa Senhora do Carmo no teto da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo, do padre Jesuíno do Monte Carmelo, c. 1797. Foto de Eduardo Murayama (2010) ..	241
Fig. 159	Detalhe do rosto e ornamentação do manto de Nossa Senhora do Carmo no teto da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo, do padre Jesuíno do Monte Carmelo, c. 1797. Foto de Eduardo Murayama (2010) ..	241
Fig. 160	Detalhe da ornamentação da barra do hábito carmelita de Nossa Senhora. Padre Jesuíno do Monte Carmelo, c. 1797. Foto de Eduardo Murayama (2010).....	241
Fig. 161	Detalhe do rosto do anjo do lado esquerdo de Nossa Senhora do Carmo. Padre Jesuíno do Monte Carmelo, c. 1797. Foto de Percival Tirapeli	242
Fig. 162	Detalhe do anjo do lado esquerdo de Nossa Senhora do Carmo. Padre Jesuíno do Monte Carmelo, c. 1797. Foto de Eduardo Murayama (2010) ..	242
Fig. 163	Detalhe do rosto do anjo do lado direito de Nossa Senhora do Carmo.	

	Padre Jesuíno do Monte Carmelo, c. 1797. Foto de Percival Tirapeli	243
Fig. 164	Detalhe do anjo do lado direito de Nossa Senhora do Carmo. Padre Jesuíno do Monte Carmelo, c. 1797. Foto de Eduardo Murayama (2010) ..	243
Fig. 165	Detalhes dos anjos e querubins que aparecem em torno de Nossa Senhora do Carmo. Padre Jesuíno do Monte Carmelo, c. 1797. Foto de Eduardo Murayama (2010)	244
Fig. 166	Detalhes dos anjos que aparecem em torno de Nossa Senhora do Carmo. Padre Jesuíno do Monte Carmelo, c. 1797. Foto de Eduardo Murayama (2010)	244
Fig. 167	Detalhes de anjo de perfil que aparece em torno de Nossa Senhora do Carmo. Padre Jesuíno do Monte Carmelo, c. 1797. Foto de Eduardo Murayama (2010)	244
Fig. 168	Detalhe do profeta Santo Elias. Padre Jesuíno do Monte Carmelo, c. 1797. Foto de Eduardo Murayama (2010)	245
Fig. 169	Detalhe do profeta Santo Eliseu. Padre Jesuíno do Monte Carmelo, c. 1797. Foto de Eduardo Murayama (2010)	245

ANEXOS

Anexo 1	Planta baixa da Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo de São Paulo – Pavimento térreo. Raul Leme Monteiro, 1978.	263
Anexo 2	Planta baixa da Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo de São Paulo – Pavimento superior. Raul Leme Monteiro, 1978.	264
Anexo 3	Cartaz de divulgação do restauro do painel central da Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo de São Paulo. Cortesia da 9ª Superintendência do IPHAN/SP – Carlos Cerqueira (2008).	265

APÊNDICE

Ilust. 01	Teto da nave da Igreja da VOT do Carmo a partir da tribuna. Foto de Eduardo Murayama (2009)	266
Ilust. 02	Detalhe do acrotério sobre o frontão. Foto de Eduardo Murayama (2008) ..	266
Ilust. 03	Detalhe do arco-cruzeiro na Igreja da VOT do Carmo. Foto de Eduardo Murayama (2009)	267
Ilust. 04	Detalhe do púlpito. Foto de Eduardo Murayama (2009)	267
Ilust. 05	Altar-mor da Igreja da VOT do Carmo. Foto de Manuel Nunes da Silva (2004)	268
Ilust. 06	Detalhe de colunas do altar-mor. Foto de Eduardo Murayama (2009)	269
Ilust. 07	Detalhe da fachada da Igreja da VOT do Carmo. Foto de Eduardo Murayama (2009)	270
Ilust. 08	Igreja da VOT do Carmo. Foto de Eduardo Murayama (2008)	271
Ilust. 09	Detalhe da torre sineira. Foto de Eduardo Murayama (2008)	271
Ilust. 10	Detalhe da lesena. Foto de Eduardo Murayama (2009)	273
Ilust. 11	Detalhe da tribuna. Foto de Eduardo Murayama (2009)	275

Lista de Siglas e Abreviaturas

ANS	<i>Arquivo Noronha Santos</i>
CONDEPHAAT	<i>Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico</i>
CONPRES	<i>Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo</i>
FNpM	<i>Fundação Nacional Pró-Memória</i>
IPHAN	<i>Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional</i>
O.C.	<i>Ordem do Carmo</i>
O.C.D.	<i>Ordem dos Carmelitas Descalços</i>
PUC/SP	<i>Pontifícia Universidade Católica de São Paulo</i>
SPHAN	<i>Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (de 1937 até 1946) e Secretaria do Patrimônio Histórico e artístico Nacional (de 1979 até 1990)</i>
VOT	<i>Venerável Ordem Terceira</i>

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
 CAPÍTULO I	
1.1 A ORDEM DO CARMO	28
1.1.1 A origem da Ordem do Carmo	28
1.1.2 Devoção carmelita: o escapulário	32
1.1.3 Divisões da Ordem do Carmo	34
1.1.4 Iconografia Carmelita	36
1.1.5 Significado do Escudo Carmelita	43
1.2 A ORDEM DO CARMO EM SÃO PAULO E O BARROCO	44
1.2.1 A chegada da Ordem do Carmo no Brasil	45
1.2.2 O programa arquitetônico dos carmelitas no Brasil	47
1.2.3 O Barroco em São Paulo	49
1.2.3.1 O Barroco	49
1.2.3.2 Fases da arte barroca religiosa em São Paulo	55
1.3 OS CARMELITAS EM SÃO PAULO:	
O CONVENTO E A IGREJA DO CARMO	58
1.3.1 Descrição do antigo Conjunto do Carmo:	
Convento e Igreja dos Frades	76
1.3.2 Convento e Igreja do Carmo na Rua Martiniano de Carvalho ..	79
1.3.3 O Recolhimento de Santa Teresa	88
 CAPÍTULO II	
2. A PINTURA DO PADRE JESUÍNO DO MONTE CARMELO NA	
IGREJA DA VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DO CARMO	
DE SÃO PAULO	95
2.1 A IGREJA DA VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DO CARMO DE	
SÃO PAULO	95
2.1.1 Fundação da Venerável Ordem Terceira do Carmo de	
São Paulo e a construção da capela primitiva	97
2.1.2 A Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo de	
São Paulo	101
2.1.3 O Cemitério da Ordem Terceira do Carmo	122
2.1.4 O Colégio do Carmo	123

2.2 DESCRIÇÃO DA IGREJA DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO	125
2.2.1 Fachada	126
2.2.2 Lápides comemorativas	129
2.2.3 Imaginária: nave e sacristia	131
2.2.4 Imagens dos retábulos laterais: cenas da Paixão de Cristo	132
2.2.5 Arco-cruzeiro	136
2.2.6 Púlpitos	137
2.2.7 Tribunas e Altares laterais	139
2.2.8 Retábulo-mor	141
2.2.9 Demais elementos: credências, cadeiral, luminárias	146
2.3 PADRE JESUÍNO DO MONTE CARMELO	149
2.4 JOSÉ PATRÍCIO DA SILVA MANSO	162
2.4.1 O painel <i>Nossa Senhora com o Menino e Santa Teresa</i>	166
2.5 AS PINTURAS DO PADRE JESUÍNO DO MONTE CARMELO NA	
IGREJA DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO DE SÃO PAULO	172
2.5.1 Painéis de Santa Teresa	173
2.5.2 Teto da nave	190
2.5.3 Teto do coro	201
2.5.4 Teto da capela-mor	205
 CAPÍTULO III	
3. A PINTURA INVISÍVEL DO PADRE JESUÍNO DO MONTE CARMELO	211
3.1 A TEORIA DA PINTURA INVISÍVEL DO PADRE JESUÍNO	
DO MONTE CARMELO	211
3.2 ETAPAS DO PROCESSO DE RESTAURO	221
3.3 DESCRIÇÃO E ANÁLISE DAS PINTURAS DO PAINEL CENTRAL	230
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	247
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	255
 ANEXOS	263
 APÊNDICE: Glossário de termos técnicos	266

INTRODUÇÃO

Em dezembro de 2008 os meios de comunicação paulistanos anunciaram a “descoberta” de uma pintura do século XVIII no teto de uma antiga igreja da cidade, a capela da Venerável Ordem Terceira do Carmo. Na realidade, não se tratava de uma descoberta, mas sim da confirmação de uma possibilidade levantada nos anos 1940 pelo crítico de arte Mário de Andrade (1893-1945).

Entre o final de década de 1930 e início da década de 1940, enquanto inventariava as obras de arte do período colonial paulista para o então recém criado Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, e ao mesmo tempo em que iniciava pesquisa sobre a vida e a obra do artista santista Jesuíno Francisco de Paula Gusmão – que ficaria conhecido por seu nome religioso, padre Jesuíno do Monte Carmelo (1764-1819) –, Mário deparou-se com a intrigante pintura do teto da nave da igreja dos Terceiros Carmelitanos de São Paulo.

Investigando sobre a última grande reforma ocorrida na capela até então, na década de 1920, e a partir dos relatos de irmãos da ordem, o pesquisador paulistano desconfiou que a pintura original concebida pelo padre pintor ainda poderia existir intacta, porém oculta, sob as inúmeras camadas de repintura que encontrou à época de seu levantamento. Mário de Andrade estava iniciando, com suas suspeitas, um surpreendente capítulo sobre a história da “*pintura invisível*” do padre Jesuíno.

A ratificação da teoria levantada pelo competente crítico paulistano e o ressurgimento, aos poucos, da referida obra pictórica, resgatada em todas as suas cores barrocas, é uma contribuição extraordinária para a história da pintura colonial paulista, e colocou em evidência apenas parte das valiosas obras de arte sacra deste que é um dos mais tradicionais templos católicos da cidade de São Paulo.

Mas quantos daqueles que cruzam o centro da cidade têm conhecimento ou consciência da relevância desse edifício, a Igreja da Ordem Terceira do Carmo, dentro do contexto da história da cidade? Ou ainda, quantos compreendem a importância do conjunto pictórico ali reunido para a história da arte paulista?

Desarticulada em meio aos altos edifícios, em desarmonia com as avenidas congestionadas, ignorada pelo frenético vai-e-vem das pessoas que atravessam o centro da cidade, a igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo – VOT do Carmo, ou oficialmente, a Capela de Santa Teresa da Venerável Ordem Terceira de Nossa

Senhora do Carmo da Cidade de São Paulo, referência de glória e distinção que foi para a nossa cidade nos séculos passados, atualmente repousa dentro do cenário caótico da grande metrópole.

Para o historiador Carlos Gutierrez Cerqueira, da 9ª Superintendência Regional do IPHAN/SP, responsável pelo processo de tombamento da capela junto ao órgão federal e coordenador dos trabalhos de restauração da pintura do padre Jesuíno, é admirável que, após uma história marcada por tantas perdas e inúmeras remodelações impostas ao seu entorno no último século, a igreja continue “*de pé*”, testemunhando a evolução de São Paulo como vem fazendo há quase quatro séculos, e ainda com tantos *tesouros* a serem revelados e resgatados.

Como professor de arte em escolas públicas e particulares de nível fundamental e médio, muito me incomoda o desconhecimento e a postura – de indiferença, de descaso – que maioria de meus alunos, e a população em geral, apresenta em relação aos monumentos históricos, artísticos e culturais da cidade em que vivemos. Enquanto pesquisador, o meu interesse pelo patrimônio artístico paulistano e o contato com as publicações de especialistas de história da arte brasileira motivaram a realização desta pesquisa. Em destaque, refiro-me às publicações sobre a arte barroca e rococó paulista do prof. Dr. Percival Tirapeli, que tanto incentivaram e influenciaram este estudo.

Desse modo, é com o intuito de preencher parte desta lacuna de formação cultural de nossos estudantes e cidadãos em relação aos patrimônios da cidade de São Paulo; aliada à necessidade do resgate e da preservação dos monumentos sobreviventes da capital, principalmente no que diz respeito à conservação de nossa memória artística; e conjuntamente ao sentimento de valorização da arte barroca paulistana, que realizo esta pesquisa, por meio do estudo da obra pictórica do padre Jesuíno na igreja da VOT do Carmo de São Paulo.

Ao longo de todo o século XIX, a arte barroca brasileira, nas palavras do pesquisador Eduardo Etzel, ficou esquecida e abandonada, camuflada pelo estilo neoclássico então em voga no país. Foi somente nas primeiras décadas do século XX, com o despertar dos estudiosos e dos intelectuais para o estudo e o resgate da produção artística do período colonial, que a arte barroca brasileira passou a ser valorizada. Este processo culminaria, em 1937, na criação do então Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o SPHAN, cujo anteprojeto foi esboçado por Mário de Andrade a pedido do ministro Gustavo Capanema (1900-1985).

No caso da arte colonial paulista, o seu entendimento e análise devem ser feitos a partir de um contexto próprio, como já indicava Mário de Andrade na década de 1930, sem as comparações entre o barroco suntuoso e exuberante desenvolvido nas regiões mais ricas do período e o barroco empobrecido e modesto das demais regiões. Essa divisão entre o barroco “*rico*” do Nordeste, do Rio de Janeiro e das cidades de Minas Gerais, acabou por privilegiar as manifestações das localidades por onde passou o poder político e econômico no período colonial, e ganhou maior destaque por parte dos pesquisadores, e por consequência, vasta bibliografia, inclusive de renomados especialistas estrangeiros, como Germain Bazin e Robert Chester Smith. Ao contrário, o barroco “*pobre*” das regiões menos favorecidas, como é o caso de São Paulo, Goiás, Mato Grosso e os demais estados do sul do país, estes tiveram suas expressões artísticas coloniais consideradas de menor relevância, e foram deixadas de lado, caindo no desinteresse dos pesquisadores atuantes nas primeiras décadas do século XX.

Todavia, os atuais estudiosos da arte brasileira tem revisto esse conceito de simplicidade aplicado à arte colonial paulista – onde se chegou a classificar nossa arte de “*barroco sertanista*” e “*linguagem popular e ingênua*” – em décadas anteriores. Pesquisas recentes de variados autores, e as descobertas, como a já citada no início desta introdução, provam que as manifestações de arte barroca e rococó ocorridas em São Paulo nos seiscentos e setecentos têm sua relevância dentro da história da arte brasileira tanto quanto as produzidas nas regiões coloniais mais “*ricas*”.

Estendendo seus domínios para o continente americano, espanhóis e portugueses impuseram em suas colônias, além da obediência irrestrita ao rei, a submissão à ordem católica, única religião admitida pela metrópole. Desse modo, durante a colonização, foi marcante no Brasil a presença das ordens religiosas – jesuítas, franciscanos, carmelitas e beneditinos – que, construindo e decorando seus mosteiros e templos nas diversas localidades de nosso vasto território, propagaram um programa arquitetônico e artístico onde a arte barroca e rococó pode se manifestar.

Nessa arquitetura religiosa do período colonial predominou, sobretudo, o estilo denominado *chã* – simples em seu exterior, em contraste com a riqueza da ornamentação de seu interior. Para os arquitetos, artesãos e artistas dos seiscentos e setecentos, a oferta de obras na construção, reforma e constante embelezamento

das igrejas das ordens religiosas e suas irmandades se converteram nas únicas fontes de produção e divulgação do trabalho artístico.

No estado de São Paulo, resquícios da arte barroca e rococó são atualmente encontrados nas cidades de Cunha, Guaratinguetá, Tremembé, Taubaté, Jacareí, Mogi das Cruzes, São Paulo, São Roque, Voturuna, Embu, Itu, Porto Feliz, Sorocaba e Santos; sendo que na capela jesuíta de Santo Antônio, em São Roque e nas igrejas de Itu, Mogi das Cruzes e São Paulo, podem ser localizadas as principais obras da pintura colonial paulista.

Desenvolvendo-se a partir de uma aldeia fundada pelos jesuítas na metade do século XVI, a então Vila de São Paulo de Piratininga atravessou o período colonial geograficamente isolada – afastada das cidades da orla marítima que dominavam o cenário político e econômico da colônia, e das localidades onde se encontraram riquezas minerais –, apresentando uma economia precária e uma sociedade simples e empobrecida em sua maioria, sem condições de manter um movimento cultural e artístico de destaque.

A pequena sociedade que habitava a capital bandeirante nos primeiros séculos estava associada às irmandades religiosas das ordens terceiras, e que embora fossem pobres, não deixavam de fazer suas doações e de dar suas contribuições às ordens religiosas de sua preferência. Heranças deixadas em testamentos para as ordens, pedidos de missas, esmolas e compra de sepulturas nos interiores das igrejas gerava o acúmulo de capital necessário para financiar a construção e a ornamentação dos templos dessas ordens. Havia até rivalidade entre as ordens em busca dos melhores mestres-de-ofícios e pela construção das igrejas mais belas e bem acabadas.

Na então capital da capitania de São Paulo, é dentro dos templos financiados pela elite de irmãos das ordens terceiras, principalmente nas igrejas do Carmo e de São Francisco – que será totalmente restaurada nos próximos anos –, portanto, que encontramos os resquícios de uma arte barroca e rococó singular, muito própria e característica, produzida tanto por artistas anônimos e por outros que, pouco a pouco, vão sendo resgatados, como é o caso do padre pintor Jesuíno do Monte Carmelo.

A partir da segunda metade do século XIX, a então capital da província passou a conhecer a riqueza e o progresso. Essa profunda mudança em sua estrutura, que ocasionou a transformação da pacata vila do século XVII em

metrópole industrial e econômica do século XX, criou um dos maiores paradoxos de São Paulo: a relação do seu presente com o seu passado, que permitiu que muito dos registros de sua história e de sua arte do período colonial se perdessem num atropelado processo de demolições. Por isso, é necessário que as novas gerações de estudiosos e pesquisadores da história e da arte paulistas se dediquem a manter viva a memória dos monumentos que ainda restam.

Desde a fundação da vila jesuíta, devido à falta de pedra na região e de material mais resistente para os alicerces das edificações, as construções, tanto civis quanto as religiosas, foram levantadas com a técnica da taipa de pilão. A falta de manutenção e o abandono com o passar dos anos, juntamente com as constantes infiltrações causadas pelas chuvas, levaram essas construções coloniais simplesmente a ruir no final do século XIX. A *cidade de barro* desmoronava, e desabava com essas construções muito da nossa história e da nossa arte colonial.

Por fim, a chegada do progresso econômico e industrial no início do século XX, trouxe outras profundas transformações na estrutura da cidade de São Paulo. As igrejas, prédios públicos e inúmeros casarões que não ruíram pela ação do tempo foram demolidas no início do século XX em função do plano de remodelação e adequação do centro da cidade ao novo perfil de metrópole que a capital de São Paulo queria adquirir. É interessante notar que, tanto os prédios públicos quanto as igrejas de taipa dos setecentos que estavam distribuídos no entorno do centro da cidade, foram sacrificados sem que nenhuma atenção fosse dada aos seus valores históricos e artísticos.

Quarteirões inteiros foram abaixo para dar lugar à nova Praça da Sé, no centro da cidade, e a tantas outras avenidas. Sucumbiram a antiga Catedral, a Igreja da Misericórdia, a igreja de São Pedro dos Clérigos, de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, de Nossa Senhora dos Remédios, a igreja do Pátio do Colégio e os antigos mosteiros de São Bento, do Carmo e o Recolhimento de Santa Teresa.

Podemos verificar, portanto, que a compreensão da arte desenvolvida na cidade de São Paulo nos primeiros séculos é permeada pela influência da Igreja Católica na mentalidade do homem colonial – o que proporcionou o florescimento de uma arte sacra pelas mãos de artistas e artesãos que em sua maioria ficaram anônimos; passa pelo isolamento geográfico, cultural e pela sociedade empobrecida que financiou essas manifestações artísticas; e chega à precariedade das técnicas de construção que culminaram com as demolições no século XX; e posteriormente o

mais desanimador, o aniquilamento, sem a preocupação com a preservação da memória e a conservação do patrimônio.

Nesse contexto próprio da produção artística colonial paulistana, a secular Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo de São Paulo é uma *sobrevivente*, detentora de um dos mais ricos acervos de arte sacra barroca e rococó da capital, mesmo tendo sofrido muito com as demolições e retaliações de seu patrimônio; sendo o seu acervo pictórico – obras do padre Jesuíno –, e objeto desta pesquisa, de valor inestimável para a história da arte paulista.

Para a realização da pesquisa foram consultadas as publicações e os estudos do historiador Carlos G. Cerqueira do IPHAN, e do Dr. Raul Leme Monteiro, ex-prior da Ordem Terceira. Também contribuíram as informações obtidas nas obras de Leonardo Arroyo, Eduardo Etzel e Percival Tirapeli. Sobre a vida e a obra do padre Jesuíno do Monte Carmelo, e a respeito da história da construção e decoração da igreja do Carmo, a bibliografia de maior destaque é, sem dúvida, a de Mário de Andrade, que dedicou os últimos anos de sua vida a escrever a biografia do padre artista.

Desse levantamento, ficamos sabendo que a Venerável Ordem Terceira do Carmo de São Paulo iniciou a construção de sua capela no último quarto do século XVII, embora Raul Monteiro afirme que uma precária capela já existisse no local na década de 1630, mesmo que ocupando apenas o espaço para uma futura construção. Autores situam 1648 como o ano da construção da primitiva capela, já Leonardo Arroyo define como data inicial o ano de 1697. Enfim, a construção inicial da igreja dos terceiros carmelitas de São Paulo é marcada por incertezas.

Sabe-se que ocupou, com certeza, desde o início, uma das extremidades da colina onde se assentou a primitiva vila fundada por Anchieta e Manoel da Nóbrega e onde já existiam o convento do Carmo e a igreja da Ordem Primeira, ocupantes da esplanada desde a última década do século XVI. O conjunto do Carmo – formado pelo convento, igreja dos frades e torre, mais capela da Ordem Terceira – localizava-se no alto da ladeira que dava acesso à Várzea do Tamanduateí, na rota de entrada da cidade para quem chegava do Rio de Janeiro. Edificando-se a nave da capela terceira anexa à nave da igreja da Ordem Primeira e ao convento, de forma alinhada, o conjunto carmelita manteve tal configuração até o início do século XX, porém passando por inúmeras reformas e reconstruções ao longo dos anos.

A definitiva capela da Ordem Terceira teve sua edificação iniciada em 1747 e terminada em 1758, construída em taipa de pilão. Segundo Mário de Andrade, que pesquisou nos livros de registros e despesas da ordem, esta passou por remodelações na fachada, redecorações e embelezamentos ao longo de toda segunda metade do século XVIII, estando concluída apenas na primeira década do século XIX.

Depois de atravessar todo o século XIX sem grandes alterações arquitetônicas – mas tendo a ordem acumulado riquezas, como jóias de ouro e pedras preciosas, além de terrenos de aluguel e escravos; e de realizar grandes e solenes cerimônias, como nas procissões de dias santos e na ocasião da vinda do imperador D. Pedro II a São Paulo, em 1846 – o início do século XX trouxe para a Capela da VOT do Carmo as transformações que iriam modificar profundamente sua configuração original.

Em 1900 a Capela do Carmo ganhou sua própria torre sineira, conforme projeto do escritório de Ramos de Azevedo, e em 1906 perdeu sua galilé de arcos de pedra e gradeado. Em 1911, a prefeitura da cidade de São Paulo desapropriou a faixa lateral direita do templo para o alinhamento e calçamento da antiga Rua do Carmo – e com isso a sacristia da igreja foi deslocada e reduzida. Na década de 1920 uma grande reforma ocorreu na capela sob orientação do engenheiro-arquiteto português Ricardo Severo (1869-1940), que acrescentou alguns elementos que, acreditava-se, faziam parte do traçado original do templo no período colonial, e que haviam sido alterados no século XIX – como os arcos segmentadores do teto da nave.

Todavia, a execução de mais uma fase do restauro da pintura do Padre Jesuíno no teto da nave da igreja, no final de 2009, demonstrou que, a princípio, os arcos reconstituídos por Ricardo Severo não faziam parte da concepção arquitetônica original, embora esse tenha sido o fato que despertou em Mário de Andrade a busca pela *pintura invisível* de Jesuíno, conforme será visto ao final desta pesquisa.

Em 1928 ocorreu a mais radical das mudanças para o conjunto do Carmo. O Governo do Estado de São Paulo desapropriou o terreno dos frades carmelitas e demoliu o convento, a Igreja da Ordem Primeira e a torre conventual para o alargamento da Avenida Rangel Pestana e para a construção do edifício da Secretaria da Fazenda.

Novas reformas se fizeram necessárias na igreja da Ordem Terceira com a perda dos prédios vizinhos nos anos seguintes: em 1958, contenção lateral devido aos abalos causados pela construção do edifício limítrofe, sob orientação do engenheiro Luís Ignácio de Anhaia Mello (1891-1974); e entre 1959 e 1960, reforma orientada pelo professor Edson Motta (1910-1981), do IPHAN, período em que o órgão de proteção do patrimônio demonstra atenção para com o acervo artístico do templo. Na década de 1970 ainda permanecia anexo ao templo o colégio carmelita, construído em fins do século XIX e amplamente reformado nas décadas seguintes. Em 1975 este também seria desapropriado e demolido, desta vez para a construção da estação Sé do metrô. De todo antigo conjunto carmelita, restaria no local apenas a Capela da Venerável Ordem Terceira do Carmo.

Apesar de todas estas transformações arquitetônicas, internamente a igreja se manteve praticamente inalterada desde a conclusão de sua primeira grande reforma, em fins do século XVIII, onde se pode vislumbrar uma harmoniosa decoração, cuja ornamentação é composta de talhas, retábulos, imaginárias – como as imagens do século XIX, em tamanho natural, representando os passos da Paixão de Cristo que eram carregadas nas procissões da Semana Santa –, móveis e alfaías originais do período barroco e subseqüentes, atualmente tombados e protegidos pelo Decreto-Lei n.º 25, juntamente com o importante arquivo documental da Ordem. O templo possui ainda, todas as dependências necessárias para suas atividades: capela, sacristia, salões de consistório e reuniões, biblioteca e jazigo.

Entretanto, o que a igreja tem de mais valioso, segundo os especialistas, é o seu conjunto pictórico. Mesmo antes do resgate da pintura de Jesuíno na parte central do teto da nave, a capela já apresentava inestimáveis obras de pintura, de autoria do próprio padre artista e ainda de seu mestre, o santista/mineiro (?) José Patrício da Silva Manso (1753–1801), outro importante pintor dos setecentos, que executou um painel para o forro da sacristia da igreja.

Entre 1795 e 1796, Jesuíno Francisco de Paula Gusmão chega a São Paulo, convidado pelos frades carmelitas da capital para decorar suas igrejas. Executa, a partir daí, três obras na cidade: 1) a pintura do teto da igreja conventual – obra esta perdida, sem registros; 2) a pintura do teto da capela dos terceiros; e 3) uma série de quadros e um teto em caixotões para a capela do antigo Recolhimento de Santa Teresa.

Para o teto curvo da nave da Capela da Ordem Terceira, que Jesuíno executou entre 1796 e 1798, o artista concebeu uma série de santos, santas, papas, beatos e beatas que nascem dos entablamentos laterais, em grupos de quatro, distribuídos ao longo de três espaços segmentados; e ainda quatro santos carmelitas nas extremidades do forro do teto do coro com um halo central de nuvens e anjos. Na composição do centro do teto da nave, esta que foi recentemente recuperada, a visão de Nossa Senhora do Carmo, ricamente vestida e com as mãos entrelaçadas, rodeada por anjos.

Todavia, a pintura que se encontrava visível na época do tombamento da Capela da VOT do Carmo pelo IPHAN, em 1996, era a representação da *Senhora do Carmo* executada, supostamente, por um pintor chamado Pedro Alexandrino, que se supõe, era homônimo do artista paulistano das naturezas-mortas. Executada no final do século XIX, em data imprecisa, foi grosseiramente retocada numa reforma do final da década de 1950 pelo desconhecido Joseph Schulte, quando perdeu totalmente suas características originais.

A partir das hipóteses levantadas pela pesquisa de Mário de Andrade, acerca da existência da pintura de Jesuíno por debaixo da pintura de Pedro Alexandrino, o historiador Carlos Cerqueira conseguiu incluir no processo de tombamento da capela a pintura do padre artista que porventura se encontrasse abaixo do painel central e que viesse a ser constatada pelos modernos métodos científicos da área de restauro, sob a denominação de "*pintura invisível*", termo como Mário se referia a ela. Após uma década do tombamento da referida "*pintura invisível*", os serviços de prospecção realizados por empresa especializada confirmaram as suspeitas que o escritor modernista deixou para a posteridade há mais de seis décadas.

Infelizmente, o crítico modernista Mário de Andrade não viveu para ver suas desconfianças serem confirmadas e, tampouco, teve a oportunidade de ver a pintura de Jesuíno no centro da nave. Mesmo assim, com base e análise das obras que tinha à sua disposição – e em comparação com a obra de Jesuíno existente em Santos e Itu –, proclamou o padre pintor como o "*maior representante do barroco paulista*", e ainda chegou a eleger o trabalho de pintura no teto da nave da igreja dos terceiros carmelitas de São Paulo a "*obra mais plástica*" do artista.

Agora, a partir do resgate da *pintura invisível*, Carlos Cerqueira e o restaurador Júlio Moraes – responsável pela parte técnica do restauro do painel de Jesuíno no teto da VOT do Carmo – acreditam que a pintura central do teto da nave

da capela do Carmo poderá ocupar o posto de melhor obra de Jesuíno. Graças aos esforços do IPHAN, a qualidade técnica e artística dessa obra de Jesuíno pode ser apreciada, comprovada – devido ao ótimo estado de conservação da obra – e as afirmações de Mário de Andrade poderão ser complementadas, intensificadas e solidificadas, talvez criando até um novo capítulo para a história da arte barroca paulista.

Mário de Andrade, em seus estudos sobre o Carmo também comenta, com pesar, que para infelicidade dos futuros pesquisadores, a igreja dos frades tenha desaparecido sem que nenhum registro, pictórico ou fotográfico, do interior da construção tivesse sido realizado. Nesse processo de demolição, perdeu-se a obra realizada por Jesuíno antes dos votos religiosos, aquela onde provavelmente o artista, na opinião do pesquisador, tenha se esforçado para executar a mais esmerada e cuidadosa composição artística para impressionar seus contratantes, justamente por se tratar de seu primeiro trabalho em São Paulo e por não estar ainda absorto integralmente ao misticismo da vida religiosa, resultando, talvez, numa composição muito mais livre e artística do que contemplativa. Se as suposições de Mário estavam corretas, neste caso, nunca saberemos.

A partir desse apanhado geral, esta pesquisa pretende justificar porque a Capela da Ordem Terceira do Carmo é detentora e representante de um dos mais ricos acervos de arte sacra colonial da cidade de São Paulo. Qual a relevância dos trabalhos de José Patrício da Silva Manso e do padre Jesuíno do Monte Carmelo existentes na igreja para a história da pintura paulista? Qual a importância da recém resgatada pintura do padre Jesuíno para a arte barroca paulista, e por consequência, para a arte brasileira? Que atitudes estão sendo tomadas para a conservação e preservação da capela enquanto monumento do patrimônio municipal, estadual e federal?

Pretende-se responder às questões através da investigação bibliográfica, com análise de material documental e fontes iconográficas – estas estudadas segundo a metodologia de Erwin Panofsky, por meio do Método Iconológico. Além dos autores já citados, que escreveram sobre a Igreja da Ordem Terceira do Carmo e sobre o padre Jesuíno do Monte Carmelo – como Raul Leme Monteiro e Leonardo Arroyo –, nesta pesquisa a compreensão do movimento de arte barroca está fundamentada nas teorias de Werner Weisbach, que relaciona o barroco como movimento cultural resultante da Contrarreforma; e Leo Ballet, que analisa o barroco como fenômeno do

absolutismo político. Para a compreensão da arquitetura religiosa barroca, os programas arquitetônicos das ordens religiosas e tipologias dos retábulos, as referências utilizadas estão nas obras de Germain Bazin, Robert Smith e Lúcio Costa. Sobre o barroco paulista, obras fundamentais são as investigações de Eduardo Etzel e de Percival Tirapeli. A obra do padre Jesuíno está detalhadamente analisada na monografia de Mário de Andrade. Quanto às pinturas do padre Jesuíno e de José Patrício da Silva Manso, foram consultadas também, quando possível, a documentação referente ao processo de tombamento do monumento e das pinturas desses artistas junto ao IPHAN, ao CONDEPHAAT e ao CONPRESP.

Dentro desse contexto, sou extremamente grato ao Sr. Carlos Cerqueira, tantas vezes citado neste texto, que prontamente me atendeu e dividiu comigo seus conhecimentos sobre a igreja do Carmo, sobre a obra do padre Jesuíno e sobre os relatórios de Mário de Andrade arquivados no IPHAN. As informações sobre o processo de restauro das pinturas de Jesuíno e José Patrício foram obtidas dos relatórios e laudos executados pelo restaurador Júlio Eduardo Correa de Moraes, a quem também sou grato. As fontes iconográficas foram obtidas de fotografias de Militão Augusto de Azevedo, Aurélio Becherini e Germano Graeser, entre outros. Fontes iconográficas também estão disponíveis em obras de Benedito Lima de Toledo, Carlos Alberto Lemos e Percival Tirapeli.

Para a compreensão do objeto desta pesquisa, a realização das análises estéticas e contextualizações históricas, este trabalho estrutura-se da seguinte maneira: o primeiro capítulo é dedicado as origens e a constituição da ordem religiosa dos carmelitas, sua chegada ao Brasil e a São Paulo e o programa arquitetônico de suas construções conventuais e templos. Nesse primeiro capítulo realizou-se um levantamento histórico da construção do Conjunto do Carmo, analisando o Convento e a Igreja dos frades, cujos resquícios, após a demolição, foram transferidos para o bairro da Bela Vista.

No segundo capítulo foi estudada a Igreja da VOT do Carmo e suas obras de arte sacra, principalmente as pinturas do padre artista de Santos. Fazem parte deste capítulo a retomada da biografia do Padre Jesuíno a partir dos levantamentos de Mário de Andrade e a análise de suas obras executadas em São Paulo para os carmelitas.

O terceiro e último capítulo é reservado ao processo de resgate e restauro da pintura do padre Jesuíno que ficou oculta por mais de um século e sobre as ações

que estão sendo realizadas para preservar este importante patrimônio que é a Capela da Venerável Ordem Terceira do Carmo de São Paulo. É possível que até o segundo semestre de 2011 o teto da nave esteja totalmente recuperado. Será uma oportunidade inédita, para os visitantes da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, visualizar todo esplendor da fase paulistana da obra pictórica do padre Jesuíno em sua concepção original.

Felizmente, a recente divulgação da recuperação da pintura do padre Jesuíno pelo IPHAN de São Paulo é prova de que nossa memória artística não está abandonada. Muitos profissionais se empenham em mantê-la viva e muito ainda pode ser feito pelo barroco paulista. Positivamente, recuperações como as citadas nesta pesquisa, abrirão caminhos para novos olhares e revisões de nossa arte colonial, que influenciarão inúmeros outros pesquisadores, imprimindo assim, novas páginas para a história da arte paulista e para a história da arte brasileira.

CAPÍTULO I

1.1 A ORDEM DO CARMO

1.1.1 A origem da Ordem do Carmo

A Ordem do Carmo é uma das ordens religiosas mais antigas da cristandade, e sua origem está intimamente relacionada ao culto mariano no Monte Carmelo e à lembrança do profeta bíblico Elias (980–918 a.C.).

Conforme dados obtidos nas páginas oficiais dos carmelitas¹ e por meio do estudo de Raul Leme Monteiro², o Monte Carmelo é uma cadeia de montanhas de formação rochosa calcária, situada no litoral israelense, próximo à Baía de São João d'Acre e do porto de Haifa. Possui cerca de 25 Km de comprimento por 12 Km de largura, com uma altitude máxima de 546 m. É limitada ao norte pela cidade marítima de Haifa; pelo sul com as terras de Cesaréia; pelo leste com as planícies de Esdrelon e Saron; e pelo oeste com o Mar Mediterrâneo (*figura 1*).

O nome “*carmelo*” origina-se de “*karmel*”, que significa *jardim* ou *campo fértil*. Segundo levantamento do historiador André Honor³, o conjunto de montanhas do Monte Carmelo possui uma coloração rósea que, dependendo da composição química da estrutura, adquire um aspecto rubro. É a partir desse aspecto geológico que se explica a cor utilizada pelos carmelitas em seu hábito: “*carmelo*” em grego pode significar púrpura ou carmesim, e esta será a cor adotada oficialmente pelos religiosos, a cor do hábito dos devotos do Carmelo.

¹ Website oficial da Ordem do Carmo Internacional: <<http://www.ocarm.org>>; website oficial da Ordem do Carmo do Brasil: <<http://www.carmelitas.org.br>>; e website oficial da Província Carmelitana de Santo Elias: <<http://www.pcse.org.br>>. Último acesso em janeiro de 2010.

² MONTEIRO, Raul Leme. *Carmo: patrimônio da história, arte e fé*, p.3.

³ HONOR, André Cabral. *Memórias azuis: a formação da Ordem Carmelitana na azulejaria do Carmo em João Pessoa*, p.1.



Figura 1. Mapa de Israel e a localização do Monte Carmelo

Segundo as Sagradas Escrituras, em episódios narrados no primeiro e segundo Livro dos Reis⁴, foi no Monte Carmelo que o profeta Elias teria realizado seu maior milagre contra os profetas de Baal, e de onde o personagem bíblico teria tido uma visão profética da futura mãe de Cristo – nela, a Virgem Maria aparecia sobre brancas nuvens que vinham do mar em direção ao Monte do Carmo –, passando a região a ser cultuada como o primeiro local onde, supostamente, Nossa Senhora teria se manifestado cerca de nove séculos antes do nascimento de Jesus. Posteriormente, esses fatos místicos transformaram o Monte Carmelo em lugar de peregrinação e ambiente sagrado de meditação e reflexão.

A partir dos milagres e das visões de Elias, e de seu sucessor, o profeta Eliseu, eremitas passaram a habitar pequenas grutas escavadas no monte Carmelo, a procura de uma vida de contemplação religiosa, seguindo o exemplo do próprio profeta que viveu em retiro no monte. No século V d.C., alguns eremitas teriam fundado um mosteiro próximo da gruta que o próprio Elias teria habitado, submetendo-se as regras de São Basílio (329 – 359), ou em outra versão, à regra escrita por João Silvano, Patriarca de Jerusalém, em 412, e chamada de *Instituição dos primeiros monges*. Todavia, embora existam indícios de que esse grupo de

⁴ BÍBLIA SAGRADA. Primeiro Livro dos Reis, capítulo 18: *Elias e Acab*; *Elias e os Profetas de Baal*; Segundo Livro dos Reis, capítulo 2: *Elias é arrebatado ao céu*.

eremitas tenha vivido de acordo com uma regra religiosa, a ordem carmelita ainda não teria se estruturado nesse período.

Assim, a Ordem do Carmo teria se originado oficialmente apenas no século XII, em data incerta, mas acredita-se que provavelmente por volta do ano de 1192, por um grupo de fiéis europeus que teria se dirigido ao Monte Carmelo após a Terceira Cruzada de conquista da Terra Santa. Nos anos seguintes, esses inúmeros fiéis se juntariam aos eremitas que já habitavam as grutas do monte, reunindo-se todos em torno do culto à figura da Virgem Maria e à lembrança do profeta Elias. Esses cristãos viviam na simplicidade, buscando a solidão e a oração, e com o passar do tempo, sentiram a necessidade de se organizar e de criar uma regra para sua convivência.

No final do século XII, São Bertoldo da Calábria (?-1187) se encaminha para o Monte Carmelo e lá constrói uma pequena capela – dedicada a memória da aparição de Nossa Senhora sobre o Monte do Carmo – e reúne os eremitas num novo mosteiro sobre as ruínas do antigo mosteiro dos primeiros seguidores do profeta Elias, próximo do local conhecido como *Fonte de Elias*. Elegeram um superior, São Brocardo (1150–1230), o primeiro superior Geral da Ordem recém criada, e pediram ao patriarca de Jerusalém, Santo Alberto (1150–1214), que lhes escrevesse uma regra que estivesse de acordo com o seu propósito de vida. Isso ocorreu entre 1206 e 1214. A *Regra Albertina* podia ser dividida em duas partes: a organização externa do Carmelo e a vida interior dos carmelitas. Substancialmente a regra era eremítica. Os religiosos viveriam em celas separadas, escavadas na rocha; haveria um lugar central para o oratório e nele se recitariam o Ofício Divino e a Missa Diária. O sentido da vida desses religiosos seria a contemplação, por meio da solidão, da mortificação e do trabalho manual, junto à meditação contínua da Bíblia e o exercício das virtudes monásticas. O guardião do eremitério seria o *Prior*, eleito por maioria dentre os ermitões.

Em 1226 o papa Honório III (1165–1227) aprova uma severa regra para os religiosos reunidos sob a invocação de Nossa Senhora do Monte do Carmo. Originalmente a Ordem do Carmo foi chamada de *Ordem dos Irmãos da Bem-Aventurada Virgem Maria do Monte Carmelo*. Todavia, a perseguição aos cristãos da Terra Santa pelos sarracenos e muçulmanos obriga os carmelitas a emigrarem para a Europa. A partir de 1238 se estabelecem no Chipre, Sicília, França e

Inglaterra, espalhando-se assim por toda a Europa, chegando a Portugal em meados do século XIII.

Desde a criação da Ordem do Carmo, entre o final do século XII e início do século XIII, a Virgem Maria, sob a invocação de Nossa Senhora do Monte do Carmo, foi escolhida como patrona da ordem, e o santo profeta Elias, como seu patriarca espiritual. A adoção do profeta Elias como patriarca da ordem carmelita é controversa, pois a fundação da ordem, com aprovação papal, ocorre cerca de dois mil anos após o período em que Elias peregrinou pelo Monte Carmelo. Assim, santo Elias pode não ser considerado o fundador da Ordem – já que São Bertoldo foi quem fundou o primeiro mosteiro no Monte Carmelo – mas é tido como “pai” espiritual, autêntico precursor da vida monástica, da vida de solidão e contemplação e inspirador dos eremitas e monges que no Monte do Carmo se reuniam.

A polêmica acerca da figuração de santo Elias como “*fundador*” da Ordem do Carmo foi encerrada em 1725–1727, com a colocação, na Basílica de São Pedro, em Roma, de uma escultura do profeta junto a de outros santos fundadores de ordens religiosas (figura 2).⁵



Figura 2. Santo Elias (1727), de *Agostino Cornacchini*, na Basílica de São Pedro, Roma. O medalhão sob a estátua traz a seguinte inscrição:
UNIVERSUS / CARMELITARUM ORDO / FUNDATORI
SUO S. ELIAE / PROPHETAE EREXIT / A.
MDCCXXVII

⁵ CUÉLLAR, Ignacio Henares. *Iconografía y arte carmelitanos*, p.42.

1.1.2 Devoção carmelita: o escapulário

Símbolo para os carmelitas de salvação eterna e uma tradição entre os integrantes e devotos da Ordem, o escapulário⁶ passou a ser difundido entre os religiosos principalmente a partir do milagre ocorrido com São Simão Stock (1165–1265) em 1251. O frei inglês se tornou, em 1215, o coadjutor na direção da Ordem, junto a São Brocardo, e em 1226, Vigário Geral de todas as províncias européias. Enfrentando sérios problemas internos com as províncias e com os religiosos, e carente de auxílio humano, São Simão recorria à Virgem Maria, pedindo que a mesma manifestasse um sinal de proteção e de aliança para com a sua Ordem. Assim, na manhã do dia 16 de julho de 1251, São Simão Stock estava em sua cela, num mosteiro em Cambridge, Inglaterra, rezando e suplicando a Mãe do Carmelo sua proteção, recitando fervorosamente uma oração por ele composta, *Flos Carmeli*, quando sua cela – de acordo com seus relatos – foi:

*(...) iluminada por uma luz celestial e a Virgem apareceu, em grande cortejo de anjos, cercada de glória, trazendo na mão o hábito da Ordem, e disse: Recebe, diletíssimo filho, este Escapulário de tua Ordem como sinal distintivo e a marca do privilégio que eu obtive para ti e para todos os filhos do Carmelo; é um sinal de salvação, uma salvaguarda dos perigos, aliança de paz e de proteção eterna. Quem morrer revestido com ele será preservado do fogo eterno.*⁷

Nessa aparição a São Simão Stock, Nossa Senhora teria feito a promessa – *“Hoc tibi et tuis privilegium: in hoc moriens salvabitur”* – de que aquele que fizesse parte da Ordem e recebesse e usasse o escapulário como sinal dessa pertença, seria salvo definitivamente. Em três de março de 1322, o papa João XXII decreta a Bula *“Universis et singulis Christi fidelibus”*, vulgarmente conhecida como *Bula Sabatina*, onde reconhece oficialmente a aparição da Virgem Maria à São Simão Stock e confirma a promessa de liberar das penas do purgatório os religiosos carmelitas e seus seguidores que estejam portando o santo escapulário no momento

⁶ O escapulário (do latim *scapula*, escápula, ombro) é um pedaço de pano que envolve integralmente os ombros de quem o veste. O tecido varia em forma, cor, tamanho e estilo, dependendo do uso para o qual foi produzido, nomeadamente para atividades monásticas ou de devoção. Atualmente, designa também uma espécie de jóia ou bijuteria que se usa no pescoço, em forma de cordão, e a qual contém uma pequena imagem religiosa – geralmente uma santidade – na parte da frete (usada no peito) e outra na parte de trás (usada nas costas). O escapulário do Carmo geralmente possui de um lado a estampa de Nossa Senhora do Carmo e, do outro lado o emblema da Ordem, ou ainda, o Sagrado Coração de Jesus.

⁷ MARQUES, Elisabete. G. *História e Arte Sacra do Conjunto Carmelita de Santos*, p. 28.

de sua morte e no primeiro sábado depois dela. A partir de então, o culto ao escapulário carmelita foi vastamente difundido entre os fiéis europeus, chegando ao continente americano trazido pelos colonizadores europeus.

O milagre da aparição da Virgem à São Simão Stock marcou, a partir de 1376 – 1386, a data que a Igreja estipulou para se comemorar a festa de Nossa Senhora do Carmo, o dia 16 de julho. Em 1726 o papa Bento XIII estendeu a festa da Senhora do Carmo ao calendário litúrgico universal.

O episódio da Senhora do Carmo entregando o escapulário a São Simão Stock tornou-se também um dos temas pictóricos mais recorrentes da iconografia carmelita, juntamente com as representações dos milagres do profeta Elias, estando presente em inúmeros quadros, gravuras e pinturas decorativas de capelas, igrejas e mosteiros da ordem (figuras de 3 a 6).



Figura 3. (à esquerda) Detalhe da pintura do forro da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Salvador – BA, representando Nossa Senhora do Carmo entregando o escapulário a São Simão Stock, observados por Santa Teresa de Ávila (1817). Pintura de José Theophilo de Jesus (1758?-1847).

Figura 4. (à direita) Detalhe de *Nossa Senhora do Carmo e São Simão Stock*. Escola mineira de pintura. Ateliê do Mestre Athaide. Início do século XIX. Museu da Inconfidência, Ouro Preto.



Figura 5. (à esquerda) Detalhe da pintura *Aparição da Virgem à São Simão Stock* (1749), de Giovanni Battista Tiepolo. Scuola Grande dei Carmini, Veneza.

Figura 6. (à direita) *Nossa Senhora do Carmo entregando o escapulário à São Simão Stock* (século XIX), de Alfonso Balzico, na igreja de Santa Maria della Vittoria, Roma.

1.1.3 Divisões da Ordem do Carmo

As ordens religiosas são compostas por um conjunto de pessoas que se agrupam em pequenas sociedades regidas por um código de conduta, chamada de *Regra*. Assim, a exemplo do que ocorre com as outras ordens religiosas, os carmelitas internamente se dividem em três grupos: a *ordem primeira*, composta por frades e monges; a *ordem segunda*, composta por freiras e monjas; e a *ordem terceira*, composta por pessoas leigas que desejam se dedicar com mais intensidade à atividade religiosa, porém se submetendo a um código de conduta menos rígido do que os das ordens anteriores. Os irmãos das ordens terceiras nelas ingressam com a finalidade de servir à Igreja Católica, se dedicando ao culto do patrono(a) da ordem e à prática da caridade, esforçando-se assim por alcançar a perfeição cristã.⁸

Após a primeira *Regra*, aprovada em 1226 por Honório III, a mesma foi confirmada pelo papa Gregório IX em 1229 e aprovada, com algumas alterações no modo de vida de seus membros, definitivamente, em 1247, pelo papa Inocêncio IV, por meio da Bula *Quae honoris conditoris*. A partir dessa data, a Ordem do Carmo

⁸ ETZEL, Eduardo. *Barroco no Brasil*, p. 76.

se tornou uma ordem religiosa mendicante. Em 1286, o papa Honório IV reconheceu oficialmente a Ordem do Carmo.

No século XVI, na Espanha, um grande processo de renovação, ou reforma, ocorreu na Ordem do Carmo, sob orientação de Santa Teresa de Ávila (1515–1582) e São João da Cruz (1542–1591). Após essa reforma, a ordem carmelita ficou dividida em:

1) A **Ordem dos Carmelitas da Antiga Observância** (ou *Carmelitas Calçados*) que é o ramo mais antigo e originário da Ordem do Carmo, em latim *Ordo Fratrum Beatissimae Mariae Virginis de Monte Carmelo*, é formado pelo o grupo que permaneceu fiel às regras primitivas;

2) A **Venerável Ordem Terceira do Carmo** (ou, simplesmente, *Terceiros Carmelitas*) – *Ordo Tertius Beatissimae Mariae Virginis de Monte Carmelo* – é um ramo da Ordem do Carmo composto pelo grupo de membros leigos dos Carmelitas da Antiga Observância, os quais encontram-se sempre unidos em comunhão fraterna com os frades contemplativos e com as freiras de clausura da sua ordem religiosa. A instituição da Ordem Terceira do Carmo, depois também chamada de *Venerável* (devido ao fato de se tratar da maior ordem religiosa mariana), remonta ao tempo de São Simão Stock. Mas é considerado como fundador das Irmãs Carmelitas de clausura e da própria Ordem Terceira do Carmo o Beato João Soreth (1394–1471). Na realidade, em meados do século XV, apesar dessas comunidades religiosas já existirem, estas viviam sem regra definida e foi o Beato Soreth quem deu-lhes a devida forma canônica, empreendendo todos os esforços necessários para obtenção junto ao Papa da aprovação dos estatutos legais e o reconhecimento da Ordem das Irmãs Carmelitas de clausura e da Ordem Terceira do Carmo. A criação da Venerável Ordem Terceira do Carmo foi autorizada por Bula do Sumo Pontífice Sisto IV (1414–1484), datada de 11 de novembro de 1476. No Brasil, a autorização para a criação de Ordens Terceiras foi dada apenas em 1587;

3) A **Ordem dos Carmelitas Descalços** ou simplesmente, *Carmelitas Descalços* – *Ordo Fratrum Discalceatorum Beatissimae Mariae Virginis de*

Monte Carmelo – é um ramo da Ordem do Carmo, aprovada pelo papa Pio IV (1499–1565) em 1562, e confirmada por Clemente VIII (1536–1605) em 1593, que resulta da reforma elaborada por Santa Teresa de Ávila e São João da Cruz. O papa Clemente VIII concedeu total autonomia ao ramo dos Carmelitas Descalços e separou-os do ramo dos Carmelitas da Antiga Observância, desde então também chamados de Carmelitas Calçados para que melhor se pudesse estabelecer a diferença.

4) A **Ordem Carmelita dos Descalços Seculares** – *Ordo Carmelitarum Discalceatorum Seculorum* – equivale à Ordem Terceira do Carmo dos Calçados, mas baseados na reforma de Santa Teresa de Ávila e São João da Cruz.

1.1.4 Iconografia Carmelita

Ao longo dos séculos a utilização de imagens foi um recurso muito utilizado pela Igreja na doutrinação dos fiéis. Dentro da arte das ordens religiosas sempre é freqüente encontrar exaltações que aludam às origens ou aos membros mais destacados da instituição. Sendo assim, o mesmo pode ser aplicado à Ordem Carmelita, que na ornamentação de suas capelas e mosteiros e nas ilustrações de suas publicações, se dedicou a representar os protagonistas de sua história, episódios da vida de seus membros de maior destaque, e principalmente, a apoteose da Virgem Maria e do Monte Carmelo.

Na iconografia carmelita são abundantes a ampla orla de santos, bispos, papas, beatos e beatas, além da representação da própria Virgem do Carmelo, cada qual com seus atributos⁹ característicos.

Dentre os personagens da Ordem, a mais importante e representada é a figura de Nossa Senhora do Carmo (figuras 7 e 8). A Virgem do Carmo sempre é representada como uma mulher branca, jovem, geralmente de pé e vestindo o hábito

⁹ Podem ser considerados como atributos dos santos, papas, bispos e mártires as vestimentas tradicionais, os objetos típicos (livros, báculos, mitras, cruzeiros, coroas, espadas, lírios, etc.) e os animais de companhia, fazendo referência a posição hierárquica e passagens da vida desses religiosos. Difundida a partir da Idade Média, a inclusão dos atributos na arte religiosa tinha como objetivo tornar a imagem sacra acessível e identificável a maioria dos iletrados.

dos carmelitas, na cor marrom. Nas imagens devocionais, seus trajes podem ser mais simples, tal qual um hábito tradicional, ou como nos casos das *santas de vestir*, seu hábito pode ostentar inúmeros bordados e rendas ricamente trabalhados. Nas imagens barrocas, seu traje geralmente era todo trabalhado com estampas de motivos florais e rendados dourados. Pode trazer ao peito, também com detalhes dourados, o escudo da Ordem do Carmo por sobre a faixa central do escapulário que a veste. Por cima do hábito, um manto de cor branca ou creme, com ou sem motivos decorativos, barrados, filetes dourados, caindo por sobre os ombros. Um véu sobre a cabeça, encimada por uma coroa, arrematam a composição. Com o braço esquerdo segura o Menino Jesus ao colo. Este, com uma das mãos segura um escapulário, como se estivesse a oferecê-lo aos fiéis. Do mesmo modo, a Virgem do Carmo, com sua mão direita, também segura e oferece um escapulário.



Figura 7. (à esquerda) *Nossa Senhora do Carmo de vestir*. Imagem da igreja de Maipú, no Chile.

Figura 8. (à direita) *Nossa Senhora do Carmo Coroada*. Santa de vestir da Igreja do Carmo de San Fernando, Cádiz, Espanha.

Após a representação da Virgem do Carmelo, a segunda figura mais difundida pela iconografia carmelita é a do profeta Elias, o pai espiritual da ordem. O profeta Elias pode aparecer vestido como santo eremita do deserto, trajando um manto de

pele de cordeiro e acompanhado de um corvo – atributo que alude ao período no qual viveu no deserto e foi alimentado por esse animal –, ou como nas igrejas carmelitas, aparecer trajando o hábito da ordem, com manto sobre ele. Numa das mãos sempre empunha uma espada de fogo, representando o triunfo de Deus sobre os profetas de Baal. O fogo é sinal da aliança entre Deus e seu povo, e a espada flamejante de Elias também é uma alusão a alcunha de *Profeta do Fogo* que ele recebeu por sua árdua luta contra a adoração dos deuses pagãos, sendo suas palavras comparadas a um “*forno aceso*”. O misterioso fim de Elias, com a subida do profeta aos céus em um carro de fogo também é episódio muito representado na iconografia carmelita, com pequenas variações: o carro flamejante com os cavalos, tendo o profeta Eliseu observando a cena e Elias jogando seu manto para o discípulo (figura 9). Seu discípulo e sucessor, o profeta Eliseu, pode ser representado com túnica e manto, ou hábito carmelita, segurando um caneco ou um jarro – alusão a um milagre da purificação das águas de uma fonte de Jericó.



Figura 9. *Elias é arrebatado ao céu numa carruagem de fogo*, de Giuseppe Angeli (1740-1755). National Gallery of Art, Washington DC.

Outro episódio muito difundido é a entrega do escapulário a São Simão Stock pelas mãos da Virgem, que tem o Menino Jesus ao colo, em glória sobre as nuvens, cercada de anjos, cena presente em inúmeras igrejas carmelitas (cf. figuras 3 a 6).

As figuras 10 e 11 mostram os inúmeros santos e santas venerados entre os devotos da Senhora do Carmo.



Figura 10. *La Fuente Mística*. Frei Juan Del Santíssimo Sacramento (1666-1676). Convento de San Cayetano, Córdoba.



Figura 11. *Decor Carmeli*. Frei Juan Del Santíssimo Sacramento (1666-1676). Convento de San Cayetano, Córdoba.

Na figura 10, a Virgem do Carmo, sobre nuvens, coroada e representada na parte superior central da composição, no “*campo celeste*”, está trajando o hábito de sua ordem, com o brasão ao peito. Está rodeada por anjos e querubins. O ancião ao lado esquerdo, empunhando uma espada flamejante, é o profeta Santo Elias. Do

lado oposto, segurando uma jarra, o profeta Santo Eliseu, pais espirituais da Ordem do Carmo. Abaixo da Virgem, uma fonte, a chamada *Fonte Mística de Elias*, que teria brotado no local onde Elias teve a visão de Nossa Senhora, no Monte Carmelo, marcando também o local onde teria sido fundado o primeiro mosteiro carmelita. A Virgem, com uma das mãos oferece o Menino Jesus à Santo Alberto da Sicília (?-1306) e noutra mão, oferece o escapulário à São Simão Stock. Na parte inferior esquerda da composição, santos carmelitas: o religioso com a mitra e o báculo, dominando um lobo, é Santo André Corsino (1302-1374); o religioso com o livro aberto é São Cirilo de Alexandria (375-444), que aplaca Nestório, prostrado ao chão, alusão à deposição do patriarca de Constantinopla ocorrido no primeiro Concílio de Éfeso, em 431; o religioso mais à esquerda, com capacete, é o venerável Pedro Ambianensis. Ao lado direito da composição, as santas carmelitas: a principal santa carmelita, Santa Teresa de Ávila ou Santa Teresa Doutora (1515-1582), que com uma lança aplaca um herege; Santa Maria Magdalena de Pazzi (1566-1607) aparece coroada com um coroa de espinhos e segurando um crucifixo; Santa Ângela da Bohemia (1211-1282), coroada, aparece portando o Santíssimo Sacramento num ostensório; e finalmente, ajoelhada próximo da fonte, Santa Francisca de Amboise (1427-1485), duquesa da Bretanha, que renunciou à sua coroa ducal e fundou o primeiro convento carmelita da França.

Na figura 11, numa composição semelhante à imagem anterior, os santos e santas mais conhecidos da devoção carmelita. A Virgem do Carmo e o Menino Jesus, sobre uma nuvem com querubins, banhados pela graça do Espírito Santo, são observados pelos profetas Elias, Eliseu e outros, do lado esquerdo; pelos santos do Carmelo primitivo do lado direito; e na parte inferior mais santos, bispo, papa e as santas carmelitas, todos com seus tradicionais atributos. Ao fundo, abaixo da Virgem, o Monte Carmelo.

A partir da observação e descrição dessas imagens, é possível reconhecer os santos carmelitas que constantemente aparecem nas igrejas da Ordem, sendo os mais importantes, portanto, além da própria Virgem do Carmelo: Santa Teresa de Ávila, ou Santa Teresa Doutora, que sempre é representada trajando o hábito carmelita e segurando uma pena e um livro – numa alusão ao seu título de Doutora da Igreja. Santa Teresa também pode aparecer nas ilustrações e estátuas da Ordem num dos muitos episódios místicos de sua vida – sendo um dos mais utilizados como tema pelos artistas aquele no qual um anjo transpassa uma flecha pelo seu

peito, a *Visão de Santa Teresa em êxtase* – cuja representação mais conhecida é a escultura de Bernini, do século XVII (figura 12) – ou a cena na qual a religiosa é coroada por Cristo; outro santo carmelita muito invocado é São João da Cruz, que é representado vestindo o hábito carmelita, carregando uma cruz ou um livro; além dos profetas Elias – espada flamejante – e Eliseu – jarro; e São Simão Stock, o santo que recebeu o escapulário e a promessa de Nossa Senhora.



Figura 12. *Êxtase de Santa Teresa* (1647-1652). Gianlorenzo Bernini.
Igreja de Santa Maria della Vittoria, Roma.

A figura 13 trata-se da reprodução de uma gravura de autoria de A. Diepenbeke e A. Lommelin, numa publicação dedicada ao Arquiduque Leopoldo I da Áustria (1640-1705). Essa imagem exalta a Virgem do Carmo, e glorifica suas numerosas obras e apresenta os membros mais importantes da Ordem. O tema representado também se refere a uma escala da perfeição – com a visão de



Figura 13. *Apoteose de Maria – Decor Carmeli*, gravura de A. Diepenbeke e A. Lommelin, final do século XVII.

diversos santos, santas, papas, bispos e reis carmelitas, nos planos terrestre e celeste – e a representação de alguns dos episódios mais importantes da Ordem, como a confirmação da Regra pelo Papa Honório III e a publicação da Bula Sabatina. Nessa composição são reconhecíveis: a Virgem Maria, o Menino Jesus, Santo Alberto da Sicília, São Simão Stock, São Bertholdo, São Teodorico, São Geraldo, Santo Onofre, Santa Ângela da Bohemia, São Pedro Tomás, Santo Elias, Santo Eliseu, Santa Teresa Doutora, Santa Maria Magdalena de Pazzi, Santo Augustin, Santo André Corsino, Santo Ângelo, São João, São Cirilo de Alexandria, Santo Anastácio, São Dionísio, papa Benedito XII, entre outros.

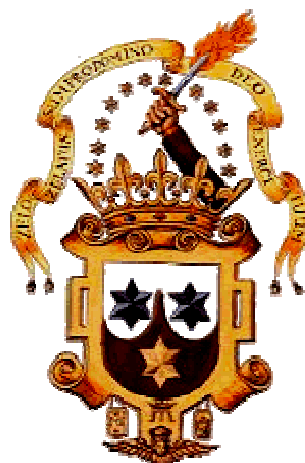
1.1.5 Significado do escudo carmelita

O Escudo da Ordem do Carmo aparece pela primeira vez no século XV. Em 1499 figura na capa do livro da vida de Santo Alberto. Primeiro em forma simples, o emblema foi se modificando em detalhes no correr dos anos. Entretanto, dois elementos são fundamentais no escudo: o Monte Carmelo e as estrelas.

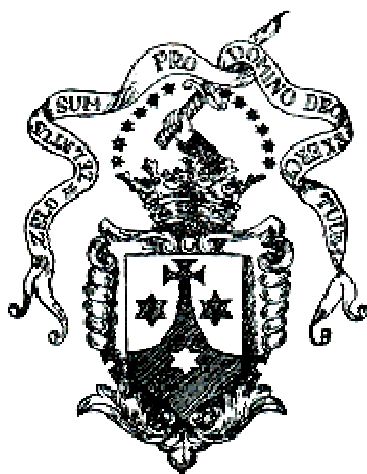
Na parte inferior do brasão, com um formato triangular, uma representação do Monte do Carmo, na cor marrom, que para os devotos carmelitas, foi a cor do vestido que a Virgem Maria usou em vida e é a cor do hábito dos religiosos do Carmo. O fundo do escudo é todo branco, numa referência à visão do profeta Elias, que contemplou a Virgem Maria sobre uma nuvem branca, e também faz parte das cores do hábito carmelita. No centro da representação, sobre o cume do Monte Carmelo, encontra-se uma estrela de seis pontas, que representa a Virgem Maria. Sobre o fundo branco, de cada lado do monte estão outras duas estrelas douradas de seis pontas, que representam os dois profetas do Antigo Testamento ligados ao culto carmelita, Elias (à direita) e seu discípulo Eliseu (à esquerda). As três estrelas de seis pontas fazem alusão a índole mariana da ordem e sua origem Eliana.

Em 1595 é acrescentado ao escudo da Ordem do Carmo a coroa ducal, e sobre ela um semicírculo com outras doze estrelas, o braço e a espada de Elias, com o dístico: *"Zelo zelatus sum pro Domino Deo Exercituum"*, que significa *"Morro de zelo pelo Senhor Deus dos exércitos"*. Essa frase foi retirada de uma frase do profeta Santo Elias, registrada no versículo 10 do capítulo 19 do Primeiro Livro dos Reis, na Bíblia Sagrada (figuras 14 e 15). O escudo da Ordem Terceira do Carmo

pode ser diferenciado do emblema da Ordem dos Carmelitas Calçados pela cruz sobre o cume da representação do Monte Carmelo, cruz essa acrescida ao brasão dos terceiros por São João da Cruz em 1568 (figuras 16 e 17).



Figuras 14 e 15. Variações na representação do escudo da Ordem do Carmo.



Figuras 16 e 17. Variações na representação do escudo da Ordem Terceira do Carmo, que se diferencia do escudo da Ordem do Carmo pela cruz sobre o Monte Carmelo.

1.2 A ORDEM DO CARMO EM SÃO PAULO E O BARROCO

Esta parte do Capítulo I pretende realizar um apanhado geral da história da Ordem do Carmo em São Paulo, desde a chegada dos primeiros religiosos

carmelitas ao Brasil, em 1580, seu estabelecimento no estado de São Paulo, primeiramente na cidade de Santos, em 1589, e finalmente subindo a serra, com a fundação do Convento e Igreja do Carmo da cidade de São Paulo, em 1594. Por meio do resgate de algumas particularidades históricas, sociais e artísticas, serão retomados alguns dos acontecimentos que marcaram as construções carmelitas paulistanas desde esse final do século XVI até a demolição do templo e do mosteiro, em 1928, e a transferência do conjunto do Carmo para o bairro da Bela Vista. Também será abordado o Recolhimento de Santa Teresa, das irmãs carmelitas descalças, o primeiro convento feminino a ser fundado na cidade de São Paulo.

1.2.1 A chegada da Ordem do Carmo no Brasil

Os primeiros carmelitas chegaram ao Brasil em 1580. Os religiosos partiram de Lisboa em 31 de janeiro, juntamente com Frutuoso Barbosa Cordeiro, que havia sido designado donatário da capitania da Paraíba. Acompanhavam, assim, o administrador português que vinha com o propósito de fundar na Paraíba uma colônia. Mas uma violenta tempestade dispersou a frota na qual viajavam, e a nau de Barbosa retornou para Portugal. Antes, contudo, os carmelitas desembarcaram em Pernambuco e decidiram se estabelecer na região. Eram quatro religiosos: frei Domingos Freire, frei Alberto de Santa Maria, frei Bernardo Pimentel e frei Antônio de São Paulo Pinheiro, que aportaram em terras brasileiras, enfim, em abril de 1580.

Na cidade de Olinda, então sede da capitania da Nova Lusitânia, os religiosos carmelitas foram instalados pelo governador Jerônimo de Albuquerque numa capela dedicada à Santo Antônio. A partir de 1583, com a chegada de novos religiosos, chefiados por frei Pedro Viana, iniciam-se as fundações dos conventos, sendo o primeiro o Convento do Carmo de Olinda, estabelecido nesse mesmo ano de 1583.

Partindo para as outras regiões do país, os religiosos carmelitas fundaram, em 1586, o Convento do Carmo de Salvador; e avançando mais para o sul, estabeleceram o Convento do Carmo de Santos em 1589, o Convento do Carmo do Rio de Janeiro em 1590, o Convento do Carmo de Angra dos Reis em 1593 e, finalmente, o Convento do Carmo de São Paulo em 1594.

Ao longo do século XVII, os carmelitas se estabeleceram nas diversas regiões da colônia e fundaram conventos em Sergipe, na Paraíba, no Maranhão e no Pará.

Nesse período marcavam as atividades dos religiosos a instrução e a assistência moral e religiosa do povo, juntamente à propagação da devoção mariana e à evangelização dos gentios.

Entretanto, todos os conventos carmelitas fundados nas diversas localidades do Brasil nos primeiros séculos da colonização pertenciam como Vice-Província à Província Carmelitana de Portugal. Em 1685 os conventos carmelitas foram divididos em dois vicariatos: o do Rio de Janeiro, que englobava os conventos do Rio de Janeiro, de Santos, de São Paulo, de Angra dos Reis, de Mogi das Cruzes (fundado em 1629), e de Vitória do Espírito Santo (fundado em 1685); e o da Bahia-Pernambuco, com os conventos de Olinda, Sergipe, Paraíba, Recife, Goiás e da Bahia. Mas todos estes ainda estavam sujeitos à administração portuguesa.

Foi somente em 1720, com autorização do papa Clemente XI, datada de 20 de abril, que se constituíram províncias carmelitanas autônomas e independentes de Portugal. O Vicariato do Rio de Janeiro passou a denominar-se Província Carmelitana Fluminense. Em 1963, esta passou a se chamar *Província Carmelitana de Santo Elias*.

No século XVIII, período de maior atividade da Ordem do Carmo no Brasil, o país chegou a ter quase quinhentos frades carmelitas espalhados pelos seus conventos. Mas no período imperial, devido a uma lei aprovada pelo imperador D. Pedro II em 1855, proibiu-se as ordens religiosas de aceitar novos noviços. A partir daí, os numerosos conventos carmelitas do país entraram em declínio. O número de religiosos foi diminuindo ao longo dos anos e muitos mosteiros ficaram abandonados, criando situação dramática e desoladora para os poucos frades que ainda restavam, levando a Ordem no país quase à extinção. No final do século XIX restavam apenas oito religiosos nos conventos carmelitas brasileiros.

Em 1889, com a Proclamação da República e a separação da Igreja do Estado, as ordens religiosas receberam autorização do governo para fundar conventos, abrir noviciados e administrar os seus próprios bens. No começo do século XX se inicia o período de restauração das ordens religiosas, com a chegada de religiosos estrangeiros. Da Bélgica vieram os freis para ocupar os conventos beneditinos, da Alemanha vieram os frades para ocupar os conventos franciscanos e da Espanha vieram os religiosos para ocupar os conventos carmelitas.

Em 1904, após alguns anos de desentendimentos internos, os religiosos holandeses recebem dos espanhóis a Província Carmelitina Fluminense. É o início do período de restauração da Ordem Carmelita na região sudeste do Brasil.

1.2.2 O programa arquitetônico dos carmelitas no Brasil

Como visto anteriormente, logo após o início da colonização do Brasil, em meados do século XVI, começam a chegar os primeiros religiosos, vindos de Portugal, com o intuito de catequizar os índios e oferecer assistência espiritual aos colonizadores e suas famílias. Esses religiosos eram membros de seculares Ordens há muito instaladas na Europa – como os beneditinos, os franciscanos e os carmelitas – e da recém criada Companhia de Jesus, e que tinham grande prestígio junto à Coroa e às elites.

Em 7 de junho de 1454 o rei Afonso V assinou um decreto no qual conferia à Ordem de Cristo o poder espiritual sobre todas as possessões ultramarinas, já conquistadas ou que viessem a sê-lo. Desse modo, a Igreja no Brasil estava diretamente subordinada ao rei de Portugal, por intermédio da *Ordem de Cristo*, da qual o monarca era o senhor, sendo a Terra de Santa Cruz dependente da Ordem, que por sua vez era ligada à Coroa.¹⁰

Com o rei, através da Ordem de Cristo, gerenciando as ordens religiosas, tanto na metrópole quanto nas colônias, e a profissão eclesiástica incorporada ao serviço público, com os padres recebendo salários pagos pelo governo, organizou-se um tribunal supremo para onde todos os assuntos de ordem religiosa deveriam ser submetidos, a *Mesa de Consciência e Ordens*, criado por D. João III em 1532.

Segundo Bazin, todos os novos empreendimentos deveriam ser submetidos à aprovação desse tribunal, a quem cabia conceder a devida licença para a construção de qualquer nova igreja. O grande número de pedidos para a construção de igrejas vindos do Brasil, que deveria ser analisado nos escritórios do tribunal em Lisboa, acabaram por atrasar as respostas, que demoravam anos, e até décadas, para serem expedidos, o que não impediu que as ordens iniciassem suas construções antes da confirmação da metrópole.¹¹

¹⁰ BAZIN, Germain. *A arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*, p. 29.

¹¹ BAZIN, op. cit. à nota 10, p.29.

Entre os primeiros religiosos que aqui desembarcaram estavam os jesuítas, que vieram para a colônia com o principal propósito de evangelizar os gentios. Desde sua chegada, em 1549, até a sua expulsão, em 1759, os jesuítas construíram igrejas, conventos, colégios e seminários em inúmeras cidades da orla e do interior do país, em construções caracterizadas por um grande rigor estético, que depois foram confiscadas e convertidas em repartições governamentais.

Embora tenham fundado seus primeiros convento e igreja no país apenas na década de 1580, frades franciscanos desembarcaram com a frota de Cabral em 1500, e realizaram as primeiras missas no Brasil antes de partirem para as Índias. Conforme o pesquisador Percival Tirapeli, notadamente os franciscanos criaram uma verdadeira escola arquitetônica no Nordeste brasileiro, construindo templos que esteticamente rivalizavam com os da Coroa, sendo também aqueles que melhor se mantiveram conservados até os dias de hoje.¹²

Os beneditinos também se instalaram no Brasil a partir do final do século XVI, mas ao contrário dos carmelitas e franciscanos, cujo objetivo principal das missões era a assistência espiritual, os monges da Ordem de São Bento vieram com o propósito de levar vida monástica e de reclusão. No que diz respeito ao programa arquitetônico, seus mosteiros seguiram as linhas dos mosteiros franciscanos e carmelitas.

O programa arquitetônico dos carmelitas muito se aproximou das soluções arquitetônicas dos franciscanos, influenciando o desenvolvimento urbano das localidades onde se instalaram. Constituiu-se na construção de igrejas e conventos em pontos altos das cidades, ou em pontos geográficos de destaque das vilas, sempre contratando os melhores construtores, artesãos e artistas para efetuarem e decorarem suas obras.

O conjunto carmelita era, na grande maioria das vezes, composto pela igreja conventual ou igreja dos frades, consagrada à Senhora do Carmo, o convento com o claustro e suas dependências, e os anexos da ordem terceira – capela, consagrada à Santa Teresa de Ávila, salão de reuniões, sala do consistório, jazigo ou cemitério, átrio com cruzeiro. Nessa distribuição, cada espaço cumpria uma função, diferenciando-se na questão da espacialidade e na ornamentação, mas formando uma identidade visual em sua totalidade.

¹² TIRAPELI, Percival. *Las órdenes religiosas, la constitución de sus programas arquitectónicos y sus funciones: los programas y las funciones en la arquitectura religiosa del barroco brasileño*, p. 1349.

A lentidão para a aprovação dos pedidos de edificação das igrejas pela Mesa de Consciência e Ordens, a demora na construção e a complexidade da obra, fez com que os conjuntos das ordens religiosas espalhadas pela colônia passassem por intermináveis reformas nos primeiros séculos, que tinham a função de atualizar estilisticamente os templos, o que impulsionou o trabalho dos mestres e artesãos da colônia. Nesse sentido, o programa arquitetônico das ordens também consistia num programa social e político, além de artístico e religioso.

Sobre as construções carmelitas no Brasil, em 1942, Mário de Andrade ainda observou, junto ao arquiteto e urbanista Lúcio Costa – um dos diretores do SPHAN, a curiosa disposição arquitetônica que alguns conjuntos do Carmo apresentavam, principalmente aqui em São Paulo e no Rio de Janeiro: eram construídas lado a lado, como corpos gêmeos de um mesmo edifício, compartilhando uma única torre, que correspondia ao corpo central da construção. Essa disposição estilística era encontrada nas igrejas carmelitanas de São Paulo, Santos, Mogi das Cruzes e Angra dos Reis.¹³

1.2.3 O Barroco em São Paulo

1.2.3.1 O Barroco

Num sentido amplo e generalizado, o *Barroco* – palavra utilizada pelos portugueses para designar uma pérola de forma irregular, mas que foi adotada pelos críticos ulteriores com o sentido de *absurdo* e *grotesco* – foi um período estilístico e filosófico da História da sociedade ocidental, ocorrido entre meados do século XVI – após o Renascimento; e meados do século XVIII, quando no continente europeu surge o estilo rococó – considerado uma variação do estilo do século anterior.

Assumiu diversas características de acordo com o local onde ocorreu, mas seu surgimento está intimamente ligado à questão da efervescência religiosa, que tomou conta da Europa nesse período, sendo por isso também reconhecido como estilo da Contrarreforma – teoria defendida pelo historiador Werner Weisbach (1873-1952); e chamado, da mesma forma, de estilo do absolutismo, quando prosperaram as monarquias absolutas no continente – tese defendida por Leo Balet (1878-1965).

¹³ ANDRADE, Mário de. *Cartas de trabalho*: correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade. p. 155.

Se associarmos o barroco como consequência da questão religiosa, um dos fatos que marcaram o seu início foi o *Concílio de Trento*. Em 1545, o Papa Paulo III (1468-1549) convocou um concílio para assegurar a unidade da fé e a disciplina eclesiástica, como reação à divisão vivida na Europa devido à Reforma Protestante. Essa assembléia reuniu-se ao longo de dezoito anos, até 1563, naquele que é considerado o concílio mais longo da história da Igreja Católica. Por esse motivo, essa reunião também ficou conhecida como *Concílio da Contrarreforma*. Nela, ficou definida, de maneira explícita, como a arte deveria estar a serviço da Igreja no auxílio da propagação da doutrina e fé cristã.

Dessa maneira, a arquitetura, a escultura, a pintura, a música, a literatura e as demais artes serviriam à Igreja no intento de conter o avanço da Reforma Protestante. Sendo o templo religioso o espaço de manifestação da fé católica, a igreja converteu-se, nesse período, num espaço cênico, onde a religiosidade passou a ser expressa de maneira dramática, rebuscada, repleta de formas opulentas. Por meio delas, procurava-se envolver intensa e emocionalmente os fiéis, afastando-os da influência dos reformadores. O movimento barroco foi irradiado pela Europa a partir de Roma, espalhando-se pelos outros países católicos do continente, atingindo os reinos de Espanha e Portugal rapidamente, e estendendo-se ainda para as suas colônias americanas.

Do ponto de vista estilístico, o barroco sucedeu ao estilo maneirista – que caracterizou o período de transição entre o renascimento e o barroco – e teve como marco inicial a primeira igreja da recém-fundada Companhia de Jesus em Roma, a Igreja de Jesus (Il Gesù), cuja fachada (1575) é de autoria do arquiteto Giacomo della Porta (1541–1604). Este templo foi o primeiro, dentro do contexto da Contrarreforma, a unir elementos renascentistas – como as colunas, pilastras, cornijas e frontão – à forma curvilínea da voluta que caracterizaria a arquitetura religiosa barroca. Tal modelo foi copiado por inúmeras outras construções em todo mundo barroco e marcaria uma nova tendência na arquitetura religiosa ocidental (figuras 18 e 19).¹⁴

¹⁴ GOMBRICH, Ernst. *A História da Arte*, p. 388.

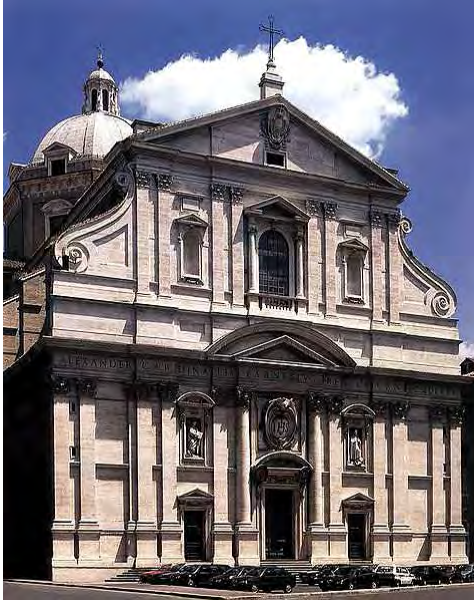


Figura 18. (à esquerda) Fachada da Igreja de Jesus de Roma (Il Gesù), de 1575, projeto de Giacomo della Porta.

Figura 19. (à direita) *O culto do Santo Nome de Jesus*, Pintura do teto da Igreja de Jesus em Roma, de Giovanni Battista Gaulli, 1670-1683. Utilização da técnica do *trompe-l'oeil* nas igrejas barrocas.

Entretanto, em Portugal, durante a primeira metade do século XVI, o que prevalecia era o estilo denominado *chã* – termo criado pelo americano George Kluber para designar uma arquitetura marcada pela austeridade e rigor das formas na fachada e no interior das construções, que poderiam ou não ser mais ornamentados, sendo caracterizado como estilo de D. João III (1502-1557), que reinou de 1521 a 1557. O estilo *chã* foi internacionalizado por meio de tratados de arquitetura – devido à praticidade da organização da construção e a sua adequação aos recursos econômicos disponíveis para sua edificação – e seria aplicado nas construções religiosas de inúmeros templos na metrópole e nas colônias portuguesas, principalmente no Brasil. Exemplos desse estilo podem ser encontrados nas igrejas do Espírito Santo de Évora e na Igreja de São Roque de Lisboa, ambos em Portugal (figura 20).



Figura 20. A Igreja de São Roque de Lisboa, construção do final do século XVI, antiga sede da Companhia de Jesus em Portugal.

Portanto, enquanto na Itália novas tendências no estilo arquitetônico se formavam a partir do projeto da Igreja de Jesus, o estilo *chã* em voga em Portugal no mesmo período foi o estilo trazido, primeiramente pelos jesuítas, e depois pelas demais ordens religiosas, aqui para o Brasil, pelo menos na segunda metade do século XVI.

Desenvolvendo-se de maneira particular em terras brasileiras, o estilo barroco trazido de Portugal floresce por quase três séculos – de meados do século XVI ao início do XIX, enquanto que na Europa o estilo já se dissipara décadas antes. Aqui, tendo tomado muito dos modelos europeus, mas adequando-se ao material e à mão-de-obra disponíveis, e no que diz respeito às soluções arquitetônicas e artísticas, acabou por criar uma arte barroca genuinamente brasileira, o que leva muitos autores a considerar o barroco brasileiro a primeira expressão cultural de nosso povo.

Como visto anteriormente, a Igreja Católica, subordinada ao poder ilimitado do rei, influenciou profundamente, por meio da atuação das ordens religiosas¹⁵, a vida das vilas e cidades do Brasil colônia. Seus templos, ricos ou modestamente

¹⁵ Por exemplo, na São Paulo do período colonial estavam presentes na cidade as seguintes ordens e irmandades: os jesuítas (até 1759, quando foram expulsos por ordem do Marquês de Pombal), as ordens regulares dos carmelitas, beneditinos e franciscanos; e as ordens terceiras franciscanas, carmelitas e de Irmãos do Santíssimo Sacramento. SALOMÃO, Myriam e TIRAPELI, Percival in *Arte Sacra Colonial: barroco memória viva*, p. 98.

decorados são exemplares da arte barroca – incluindo-se aí as obras de influência maneirista, o estilo barroco propriamente dito e o estilo rococó do final do século XVIII – desenvolvidos no Brasil nesses primeiros séculos.

Com a chegada da Família Real portuguesa ao Brasil em 1808, e o advento do neoclassicismo com a implantação da Escola Real de Belas Artes, depois Academia Imperial de Belas Artes, o estilo barroco cai no ostracismo e passa um século praticamente abandonado e esquecido.

A reabilitação da arte barroca, iniciada na Europa no final do século XIX em função dos estudos do historiador Heinrich Wölfflin (1864-1965), ocorre no Brasil somente no primeiro quarto do século XX. Foi apenas na década de 1920 que os estudiosos e intelectuais voltaram-se para a produção artística do período colonial. Muito desse resgate deve-se aos modernistas, que com suas viagens e caravanas culturais na década de 1920 em busca das raízes da arte brasileira, trouxeram interesse para as manifestações artísticas coloniais.

Entre as proeminentes figuras da retomada da arte barroca brasileira está o crítico de arte Mário de Andrade (1893-1945), que será tratado nos próximos capítulos desta pesquisa, Rodrigo Mello Franco de Andrade (1898-1969) e Gustavo Capanema (1900-1985). Na década de 1930, o então ministro da Educação, Gustavo Capanema, monta uma equipe de pesquisadores, artistas e intelectuais, que idealiza o projeto de formação de um órgão de preservação do patrimônio cultural brasileiro, que culmina na criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN. Em 1937, Mário, que redigiu o anteprojeto de criação do serviço, recebe de Rodrigo Mello a incumbência de realizar o inventário dos monumentos artísticos do estado de São Paulo que fossem dignos de proteção pelo recém-criado órgão federal. Portanto, Mário de Andrade foi o pioneiro na catalogação dos monumentos da memória artística paulista, e responsável pelo início de seu resgate e reabilitação.

Apesar dos esforços de Mário de Andrade em destacar a importância da arte barroca produzida em São Paulo no período colonial, esta quase sempre tinha sido relegada ao segundo plano no panorama da história da arte brasileira. Ao longo de todo o século XIX, a arte barroca brasileira, nas palavras do pesquisador Eduardo Etzel¹⁶, ficou esquecida e abandonada, camuflada pelo estilo neoclássico então em

¹⁶ ETZEL, op. cit. à nota 8. p. 23.

voga no país. Todavia, esse conceito foi sendo revisto nas últimas décadas, e o trabalho de diversos pesquisadores vêm devolvendo à arte seiscentista e setecentista paulista seu real valor.

Segundo o pesquisador Eduardo Etzel¹⁷ um fato que caracteriza a arte brasileira produzida no período colonial é a existência de dois “*estilos*” barrocos que se contrapõem. De um lado o barroco suntuoso da região Nordeste, de Minas Gerais e do Rio de Janeiro, localidades por onde passou o poder econômico e político da colônia; e do outro, o barroco modesto das regiões que se mantiveram em segundo plano no cenário econômico e político do país até meados do século XIX, como é o caso de São Paulo, de Goiás, do Mato Grosso e dos demais estados da região sul do país.

Tal separação da arte colonial brasileira em dois grupos privilegiou o barroco exuberante do litoral nordestino, de Minas Gerais e do Rio de Janeiro, que acabaram ganhando maior destaque por parte dos estudiosos, e por consequência, vasta bibliografia, inclusive de renomados especialistas estrangeiros, como Germain Bazin e Robert Chester Smith. Ao contrário, as outras regiões do país, com suas expressões artísticas consideradas de menor relevância, foram deixadas de lado, caindo no desinteresse dos pesquisadores.¹⁸

No estado de São Paulo, resquícios da arte barroca – principalmente manifestada aqui por meio das construções religiosas e das obras de arte sacra – são atualmente encontrados em cidades como Cunha, Guaratinguetá, Tremembé, Taubaté, Jacareí, Mogi das Cruzes, São Paulo, São Roque, Voturuna, Embu, Itu, Porto Feliz, Sorocaba e Santos; sendo que na capela jesuíta de Santo Antônio, em São Roque e nas igrejas de Itu, Mogi das Cruzes e São Paulo, podem ser localizadas as principais obras da pintura colonial paulista.¹⁹

O barroco ocorrido na região do estado de São Paulo, deixado de lado durante muitos anos por ser considerado de menor relevância quando comparado ao de outras regiões do país, caracterizado como “*barroco sertanista*” e “*linguagem*

¹⁷ ETZEL, op. cit. à nota 8. p. 23.

¹⁸ Idem, ibidem, p. 129.

¹⁹ O conjunto de pinturas dos templos carmelitas de Santos, Mogi das Cruzes, Itu e São Paulo são os que se encontram mais próximos de seu estado original. Para o pesquisador Percival Tirapeli, a pintura da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Mogi das Cruzes, a pintura da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo e a pintura da Igreja do Carmo de Itu, formam o trio de templos com as mais belas pinturas coloniais paulistas. TIRAPELI, Percival *in Arte Sacra Colonial: barroco memória viva*, p. 24.

popular e ingênua”, ainda assim foi capaz de produzir, nas palavras de Lúcio Costa, as suas jóias de família.²⁰

Entretanto, como já afirmava Mário de Andrade, para se compreender o valor das obras de arte barrocas encontradas em São Paulo é preciso nos despojarmos da comparação com a arte barroca produzida nas demais regiões do país, e entendermos as particularidades históricas, geográficas, políticas e econômicas que cercaram o estado paulista e sua capital no período colonial, antes da riqueza produzida pelo café na segunda metade do século XIX e a industrialização do século XX.²¹

1.2.3.2 Fases da arte barroca religiosa em São Paulo

Após três décadas de abandono, a Coroa Portuguesa iniciou a colonização do território brasileiro. Em 1532, Martim Afonso de Souza fundou a primeira povoação da colônia, São Vicente. Nas décadas seguintes, a procura por metais preciosos levou os portugueses a ultrapassarem a difícil barreira da Serra do Mar, por um antigo caminho indígena chamado *Peabiru*. Subindo a serra, os portugueses fundaram primeiramente a Vila de Santo André da Borda do Campo (1553), porém em local constantemente ameaçado pelos indígenas da região.

Nessa época, um grupo de padres da Companhia de Jesus, da qual faziam parte o padre espanhol José de Anchieta (1534-1597) e o padre português Manoel da Nóbrega (1517-1570), escalou a Serra do Mar chegando ao planalto de Piratininga, onde encontrou "*ares frios e temperados como os de Espanha*" e "*uma terra mui sadia, fresca e de boas águas*". Do ponto de vista da segurança, a localização topográfica da futura cidade de São Paulo era perfeita: situava-se numa colina alta e plana, cercada por dois rios, o Tamanduateí e o Anhangabaú.

Nesse lugar, fundaram um colégio para atender à missão jesuíta de catequização dos gentios. Em 25 de janeiro de 1554, Manuel da Nóbrega celebrou a primeira missa no local, num altar improvisado em uma cabana de madeira, de 14 passos de comprimento por dez passos de largura. Ao redor do colégio e igreja

²⁰ SALOMÃO, Myriam e TIRAPELI, Percival, op. cit. à nota 15, p. 90.

²¹ ANDRADE, op. cit. à nota 13, pp. 69 e 80.

jesuítas recém criados iniciou-se a construção das primeiras casas de taipa que deram origem ao povoado de São Paulo de Piratininga.

Em 1560, o aldeamento ganhou o foro de vila, quando foi instalado o pelourinho. Todavia, o isolamento geográfico – marcado pela distância do litoral –, o isolamento comercial, o solo inadequado ao cultivo de produtos de exportação, condenou o vilarejo a ocupar uma posição pouco significativa durante os primeiros séculos da colonização.

Em 1681, a Vila de São Paulo já era a principal aglomeração da capitania de São Paulo e, em 1711, a vila foi elevada à categoria de cidade. Nesse período São Paulo era também o posto de onde partiam as *bandeiras*, expedições organizadas para apresar índios e procurar minerais preciosos nos sertões distantes.

Descobrindo as minas, os paulistas exigiram a exclusividade na exploração do ouro, porém foram vencidos em 1710, com o fim da *Guerra dos Emboabas*, perdendo o controle das Minas Gerais. O ouro extraído de Minas Gerais seria escoado via Rio de Janeiro para a metrópole. Aos paulistanos, restou fornecer os mantimentos, principalmente ligados à pecuária, aos bandeirantes e homens da cidade que se aventuraram a explorar a região das minas.

O êxodo causado pela febre do ouro provocou a decadência da capitania e, ao longo do século XVIII, esta foi perdendo território e dinamismo econômico até ser simplesmente anexada em 1748 à capitania do Rio de Janeiro.

Em 1765, pelos esforços do governador Morgado de Mateus (1722-1798) foi reinstituída a *Capitania de São Paulo* e este promoveu uma política de incentivo à produção de açúcar para garantir o seu sustento. A capitania foi restaurada, entretanto, com cerca de um terço de seu território original, compreendendo apenas os atuais estados de São Paulo e Paraná.

Assim, foram fundados no leste paulista as vilas de Campinas, Itu e Piracicaba, onde logo a cana-de-açúcar se desenvolveu. O açúcar era exportado pelo porto de Santos e atingiu seu auge no início do século XIX.

É justamente no período colonial, compreendido entre a fundação da vila e o início do século XIX, que ocorre o auge da produção artística barroca e rococó paulista, seguindo uma linha evolutiva. A falta de uma arquitetura civil, aliada à influência da Igreja sobre a vida dos moradores da cidade, levou a arquitetura religiosa da cidade a ter relevância tanto no contexto social quanto artístico. Esses templos, tanto os da cidade de São Paulo, quanto os das localidades mais afastadas

no seu entorno, conforme o costume maneirista português, seguia o *estilo chã*, construídos geralmente seguindo a técnica da taipa de pilão ou pedra e cal, de acordo com as conveniências e os recursos disponíveis.

Sobre a evolução da arte barroca paulista, baseando-se nas classificações de Lúcio Costa, Germain Bazin e Robert Smith, e levando-se em conta sua manifestação na arquitetura e ornamentação religiosa, temos as seguintes fases:

- 1) a *primeira fase* ligada ao trabalho dos jesuítas, nos séculos XVI e XVII – aí estão as capelas remanescentes do início do período colonial no entorno de São Paulo, como a Capela de São Miguel, em São Miguel Paulista, datada de 1622; a Igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Embu; a Capela de Santo Alberto (1665), em Mogi das Cruzes; a Capela da Freguesia de Nossa Senhora da Escada, em Guararema, de 1652; as capelas alpendradas de Voturuna (1680), em Santana do Parnaíba e Santo Antônio (1681), em São Roque – capelas estas admiradas e estudadas por Lúcio Costa e por Mário de Andrade para o SPHAN, chamadas de *capelas rurais*. Os retábulos²² de algumas dessas capelas também foram classificados por Lúcio Costa como maneiristas ou jesuíticos, e são exemplares únicos no país – as *jóias de família*, motivo pelo qual a arquitetura religiosa e a arte sacra paulista dos seiscentos tem sua importância para a história da arte paulista;²³
- 2) a *segunda fase* é a fase negativa, quando houve a debandada dos homens da capitania para as regiões das Minas Gerais, de Goiás e do Mato Grosso – corresponde ao período no qual predominou o estilo denominado por Robert Smith como *Estilo Nacional Português*, ocorrido durante a primeira metade do século XVIII;
- 3) a *terceira fase* corresponde ao período de tentativas de se dotarem as igrejas com altares dourados, de talha dourada, após a febre do ouro – refere-se ao

²² A tradição dos retábulos foi trazida pelos artífices portugueses, concebidos para serem postos na capela-mor como o altar principal e centro da atenção visual. A estrutura desses conjuntos deriva dos antigos arcos do triunfo da antiguidade, cuja função era serem marcos de celebração de fatos históricos. Aqui no Brasil, os retábulos foram executados, em sua maioria, em madeira, devido a excelência e qualidade das madeiras aqui encontradas e existência de ouro para ornamentar as talhas.

²³ ETZEL, op. cit. à nota 8, p. 130.

período no qual ocorreu o estilo denominado de joanino ou estilo D. João V, caracterizou o período entre 1740 e 1760;

- 4) a *quarta fase* refere-se ao período da estagnação das minas e a volta a São Paulo de seus homens, o que caracteriza a fase do “*entusiasmo barroco*”²⁴ na cidade, quando são reconstruídas e redecoradas as principais igrejas das ordens terceiras, de São Francisco e do Carmo, no último quartel do século XVIII;
- 5) No final do século XVIII e o início do século XIX, o estilo predominante é o rococó, e logo depois, o neoclássico – que atravessa o período imperial, influenciados pela estética trazida pela Missão Artística Francesa.

1.3 OS CARMELITAS EM SÃO PAULO:

O CONVENTO E A IGREJA DO CARMO ²⁵

Os mesmos quatro pioneiros freis carmelitas que desembarcaram em Olinda – frei Domingos Freire, frei Alberto de Santa Maria, frei Bernardo Pimentel e frei Antônio de São Paulo Pinheiro – desta vez chefiados por frei Pedro Viana, aportaram na cidade de Santos em 1589.

Segundo citação de Arroyo²⁶ retirada de frei Gaspar da Madre de Deus (1715-1800), pesquisador da história da região de Santos e São Vicente, a Ordem Carmelita foi a quarta ordem religiosa a estabelecer-se no Brasil, depois dos jesuítas, beneditinos e franciscanos.

Entretanto, na cidade de São Paulo, os carmelitas foram a segunda ordem religiosa a estabelecer um convento na cidade, após os jesuítas, que primeiro

²⁴ ETZEL, op. cit. à nota 8, p. 11.

²⁵ A principal fonte de consulta para a construção desta parte do capítulo deve-se às crônicas do pioneiro pesquisador Leonardo Arroyo, sobre as igrejas de São Paulo. No início da década de 1950, diversos artigos sobre os templos mais característicos da capital paulistana foram publicados por Arroyo separadamente, e depois, revistos e reunidos em publicação de 1953 em primeira edição, e em 1966 em segunda edição. Ao escrever sobre os carmelitas na cidade de São Paulo, Arroyo recorreu à diversas fontes, como os relatos de Frei Gaspar da Madre de Deus, Machado de Oliveira, Azevedo Marques, Atas da Câmara de São Paulo, Saint-Hilaire, Pessanha Póvoa, Pedro Taques de Almeida Paes Leme, entre outros.

²⁶ ARROYO, Leonardo. *Igrejas de São Paulo*, p. 60.

fundaram seu convento e igreja em 1554. Frei Mauro Teixeira, vindo da Bahia, fundou o mosteiro beneditino paulistano em 1598 (beneditinos foram a terceira ordem a fixar-se na cidade), e finalmente os franciscanos, quarta ordem, instauraram seu convento apenas a partir de 1639.²⁷

Ainda conforme relata frei Gaspar, citado por Arroyo²⁸, os religiosos carmelitas foram recebidos por Brás Cubas (1507–1592), na ocasião governante da capitania de São Vicente, e que se tornaria grande benfeitor da ordem. Os frades foram instalados numa pequena capela dedicada à Nossa Senhora das Graças, primitivo templo fundado em 1562 por um senhor de nome José Adorno e sua mulher, Catarina Monteiro. Em 24 de abril de 1589, José Adorno e Catarina Monteiro doaram aos religiosos carmelitas a capela das Graças. Nesse mesmo ano os freis ainda receberam de Brás Cubas as terras para a fundação e a manutenção de um convento na cidade litorânea, o que efetivamente aconteceu ainda em 1589.

Brás Cubas, conforme escritura pública de 30 de maio de 1589, não doou apenas terrenos na Vila de Santos para que os carmelitas construíssem seu convento, mas doou também terras “*da Vila ao Sertão [...] partindo de um pinheiro na Borda do Campo de Santo André*”²⁹. Arroyo ainda comenta em seu texto sobre a pretensão e o despropósito da doação de Brás Cubas aos carmelitas, e a falta de precisão e referência sobre os terrenos doados, mas que os religiosos compreenderam como uma doação das terras que, partindo de Santos, estendiam-se até a Vila de São Paulo de Piratininga.

Assim, em 1592, frei Antônio de São Paulo se encontrava na Vila de Piratininga, onde as Atas da Câmara de São Paulo registram seu pedido: “*autoridade p.^a sitiar hua casa nesta Villa e seus limites*”³⁰. Portanto, é em 1592 que os carmelitas chegaram em São Paulo. Na sessão da Câmara de 20 de junho de 1592, o escrivão registrou: “*não ouve por hora que asentar nen q requerer [...] salvo q apareseo ho reverendo padre frei ant^o da hordem de nossa do carmo*”³¹, provavelmente pedindo autorização para a construção de um convento, conforme já haviam feito os religiosos em Santos. Mas antes de dar a licença necessária, a Câmara ficou de consultar o povo.

²⁷ TOLEDO, Roberto Pompeu de. *A capital da solidão*, p. 131.

²⁸ ARROYO, op. cit. à nota 26, p. 60.

²⁹ Idem, ibidem.

³⁰ Idem, ibidem.

³¹ Idem, ibidem, p. 61.

Todavia, embora não haja mais registro nas Atas da Câmara pelos dois anos seguintes, parece que frei Antônio iniciou imediatamente a construção do templo que serviria de núcleo para o futuro convento, antes mesmo de uma autorização oficial. O que comprova a informação é o testamento de Afonso Sardinha, que em 1592 deixou “à casa de Nossa Senhora do Carmo cinco cruzados de esmolas”³², evidência de que a Ordem já havia se instalado na pequena vila nessa época.

Este primitivo convento do Carmo e sua capela seriam concluídos em 1594. Foram construídos originalmente, e muito provavelmente, com pequenas dimensões e na técnica da taipa, ocupando uma das extremidades da colina onde se assentava a Vila de São Paulo, num local conhecido como *Outeiro da Tabatinguera*³³, próximo da ladeira que desembocava na várzea do rio Tamanduateí. Essa ladeira, na atualidade, é o início da Avenida Rangel Pestana, próximo da Praça Clóvis Bevilacqua, no centro da cidade. A partir do século XVII, a ladeira fronteira ao Convento do Carmo seria chamada de Ladeira do Carmo, e o local onde o convento fora construído, de Esplanada do Carmo ou Largo do Carmo.³⁴

Segundo o cronista Paulo Cursino de Moura, no livro “*São Paulo de outrora: evocações da metrópole*”, o convento do Carmo era dividido, ao final do século XVI, em velho e novo:

(...) sendo que o antigo edifício ressentia-se da pressa que tiveram os religiosos de o edificar, pois foi o mesmo muito mal construído, fazendo-se mais tarde uma edificação moderna, ou o novo convento, como era denominado, contendo o mesmo um vasto dormitório, dividido em oito celas.³⁵

Roberto Pompeu de Toledo esclarece que o Convento do Carmo ocupava, juntamente com outros dois conventos – o de São Bento e o de São Francisco –

³² ARROYO, op. cit. à nota 8, p. 61.

³³ A palavra *Tabatinguera* originou-se do termo *tabatinga*, que significa barro branco. Na colina em direção a várzea do rio Tamanduateí era encontrado em abundância esse material muito utilizado nas construções coloniais. Era referência também à região onde ficava o caminho para quem chegava do Ipiranga e da Serra do Mar. Sobre o rio havia uma ponte, chamada no século XVII de Ponte da Tabatinguera. TOLEDO, op. cit. à nota 27, p. 220.

³⁴ A localização privilegiada na borda da colina, na então entrada da cidade, e por causa da vista privilegiada que proporcionava da Várzea do Tamanduateí, ou Várzea do Carmo, e do caminho do Vale do Paraíba, fez com que o Conjunto do Carmo fosse constantemente retratado pelos artistas e visitantes estrangeiros, entre eles Debret, Pallière, Miguel Dutra, Benedito Calixto, Militão Augusto de Azevedo e Aurélio Becherini, fato que justifica a grande quantidade de material iconográfico, o que nos permite reconstituir as transformações de arquitetura externa dos edifícios carmelitas com o passar dos anos. TIRAPELI, Percival. *Igrejas paulistas: barroco e rococó*, p. 210.

³⁵ *Projeto 450 da Cidade de São Paulo*. Prefeitura do Município de São Paulo (2004). Disponível em <http://www.aprenda450anos.com.br/450anos/vila_metropole/2-1_igreja_carmo.asp>.

cada um, uma extremidade do aproximado triângulo elevado na qual a primitiva vila paulistana estava distribuída. Esses conventos, cada qual com sua igreja e torre anexas, transformaram-se em importantes pontos de referência para a futura cidade, juntamente com o convento e a igreja dos jesuítas e a igreja matriz, estes ocupando o centro do triângulo – os sinos badalados das torres dessas igrejas anunciavam e marcavam todos os principais eventos ocorridos no povoado no período colonial. Eram os principais templos da primitiva cidade, sendo que suas torres demarcavam e limitavam visualmente a cidade, como se pode conferir nos inúmeros registros dos artistas e viajantes que passaram pela cidade no século XIX (figuras 21 e 22).³⁶

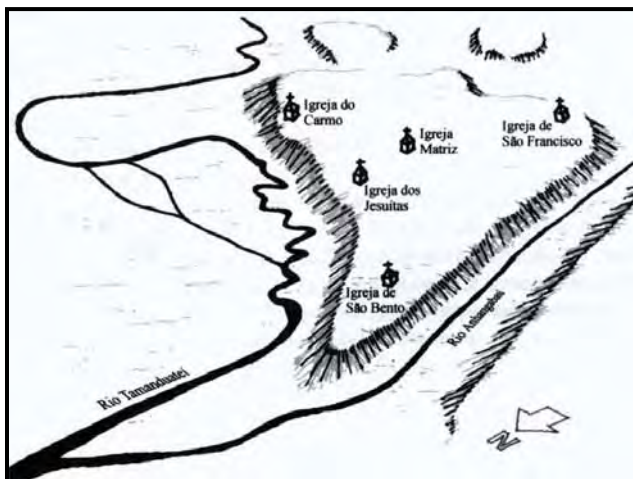


Figura 21. Esquema do triângulo sobre a colina onde a primitiva cidade de São Paulo se estabeleceu e seus principais templos. Extraído do livro “Capital da Solidão”, de Roberto P. de Toledo.



Figura 22. *Vista de São Paulo em 1821 a partir da Várzea do Carmo, de Arnaud Julien Pallière.*

Da fundação do Convento do Carmo de São Paulo e sua igreja, em 1594, até meados do século XVIII, o pouco que se tem de informação e referência ao primitivo conjunto carmelita diz respeito aos testamentos, inventários e Atas da Câmara, como o pedido de 28 de novembro de 1598, quando a população exigiu que a

³⁶ TOLEDO, op. cit. à nota 27, p. 131.

Câmara retirasse do Outeiro da Tabatinguera a forca que fora instalada defronte ao convento, em *“prejuízo do mosteiro e leis de nossa sã do Carmo”*³⁷, ou ainda, os testamentos onde os primeiros habitantes da cidade deixavam doações, esmolas, encomendas de missas e pedidos para que os seus corpos sejam amortalhados com o hábito carmelita e enterrados sob o altar da Senhora do Carmo³⁸.

Por meio das doações, esmolas, heranças, vendas de covas no interior do templo e encomendas de missas, o patrimônio carmelita foi crescendo, o que propiciou inúmeras remodelações e reparações no primitivo e precário conjunto do Convento e Igreja do Carmo ao longo de todo o século XVII e XVIII.

Um dos principais problemas enfrentados pelos frades carmelitas para a manutenção de seus bens consistia na falta de mão-de-obra. Além do Conjunto do Carmo na cidade, os frades administravam outras extensas propriedades próximas ao povoado, como as fazendas doadas por Brás Cubas. A mão-de-obra para a realização de tais atividades se resolveu, a princípio, com a caça e a escravização dos índios, e posteriormente, com a mão-de-obra dos escravos negros. Embora os carmelitas tivessem seus votos de pobreza e pregassem as virtudes da caridade e do amor para com o próximo, a mentalidade do homem colonial permitia a escravidão, e a Ordem alegava que sem o apoio desse contingente de escravos, o patrimônio carmelita seria reduzido a ruínas.

Algumas descrições recolhidas por Azevedo Marques, e citadas por Arroyo, relatam como, ao longo do século XVII, milhares de índios foram aprisionados e escravizados nas entradas e bandeiras que os paulistanos realizaram sertão afora, para servir aos religiosos carmelitas³⁹.

³⁷ ARROYO, op. cit. à nota 26, p. 66.

³⁸ Como, por exemplo, no testamento de Diogo Sanches, de 5 de outubro de 1598: *“o parecer do curador houve por bem de mandar dar aos padres de Nossa Senhora do Carmo para sua casa mil e quinhentos réis por deixarem enterrar o corpo do defunto Diogo Sanches por estar a matriz desfeita e se fazer de novo.”* Ou ainda, como no testamento de Gaspar Fernandes de 1600: *“meu corpo seja enterrado dentro da igreja de Nossa Senhora do Carmo à qual casa mando de esmolas dez cruzados.”*; ou o de Francisco Velho, de 1619: *“(…) comprara uma cova aos padres do Carmo por dez cruzados de que tem carta”*. ARROYO, op. cit. à nota 26, p. 63.

³⁹ Arroyo cita, por exemplo, que em 28 de dezembro de 1648, o prior frei Ângelo dos Mártires e outros frades da ordem mandaram *“alguns moços ao sertão arrimados a um homem branco, pagando-se-lhes todos os gastos e aviamentos necessários”* para apresar os índios, pois o desenvolvimento da igreja e do convento *“depende do serviço dos índios”*. Em fevereiro de 1662: *“por falta de gente que tinham as fazendas, nos importava mandar ao sertão oito moços em companhia do capitão José Ortiz de Camargo, para que com o favor de Nossa Senhora pudessem trazer alguma gente, pois sem ella se acabariam totalmentte, não só as fazendas, mas o convento”*. Em 1685, o prior do convento, frei Francisco da Conceição, autorizou a participação de frei João de Cristo na entrada de Jerônimo de Camargo, Antonio Bueno e Salvador de Oliveira, porque estes acordaram com o religioso carmelita: *“das primeiras cem peças que Nosso Senhor for servido dar-nos, daremos ao dito padre Fr. João de*

No século seguinte, o acúmulo de mão-de-obra escrava pela Ordem do Carmo era tamanha, que esta passou até a emprestar escravos para a Câmara de São Paulo realizar serviços de obras públicas, demonstrando o pacífico relacionamento que mantiveram os religiosos e o governo da época.

Figura curiosa do período colonial ligado à Ordem do Carmo foi Dom Diogo de Lara (?-1665), citado por Pedro Taques, Azevedo Marques e Leonardo Arroyo:

Dom Diogo de Lara viveu em S. Paulo com grande estimação e respeito, que depois passou a uma geral e reverente veneração pelas suas grandes virtudes. Com elas mereceu conseguir o caráter de varão santo. Viviu mais no templo de Nossa Senhora do Carmo, ao pé do altar-mor, onde estava o Santíssimo Sacramento no sacrário, do que em sua casa. Comungava com grande freqüência. Retirou-se do popular concurso para a soledade de uma quinta em distância de um quarto de légua, que depois deixou aos religiosos carmelitas com todo o gado que nela tinha, por conta do que, com o decurso dos anos, se chamava esta quinta - Ferrari e Curral dos carmelitas. [...] Desta quinta vinha dom Diogo de Lara todos os dias ao romper da alva vestido no hábito de terceiro do Carmo, que foi a preciosa gala (pelo sagrado escapulário do mesmo hábito) com que se adornou muitos anos até o da morte. Na sua quinta cultivava um jardim, de varias flores, que colhia sempre que vinha para o templo de Nossa Senhora do Carmo, e com elas ornava o altar da mesma Senhora, na capela-mor. Estas flores trazia o mesmo dom Diogo de Lara no regaço, ou ponta da capa do mesmo hábito, que então era geralmente de estamemha parda. Depois de receber a sagrada comunhão, se deixava ficar no templo em profunda oração; e, ainda que convidado da religiosa caridade para tomar uma pequena refeição, não aceitava, por se não apartar do sustento que tinha em estar na presença do Senhor. No dia de sábado estendia mais a sua oração até a hora em que os religiosos cantavam a Salve no fim das Completas, e só depois deste ato se recolhia para sua quinta, onde chegava já vizinha a noite. [...] Neste santo exercício continuou, com tal fervor e desapego das dependências do mundo [...] até 22 de Outubro de 1665, em que entregou a alma ao seu Criador. O seu corpo, amortalhado no sagrado hábito dos religiosos carmelitas, esteve depositado na igreja dos mesmos, que lhe oficiaram honrosos funerais, não só pela grande opinião que tinham das suas virtudes e exemplar vida, mas também como obrigados ao seu benfeitor, além do concurso de ser este santo varão pai de religioso carmelita, qual foi seu filho frei Alberto do Nascimento. Teve sepultura este venerando cadáver na capela dos irmãos terceiros da mesma ordem, tendo estado flexível e com semblante agradável; e

Christo a metade, e das outras que mais se adquirirem faremos com elle a partilha como aos mais soldados da bandeira". Em 1721, a Câmara de São Paulo enviou ao prior do Carmo uma carta pedindo "índios para acompanhar o Capitão Bartolomeu Paes de Abreu, tãobem pêra fazer o dito caminho do cuyaba em cuja dilig.ea vay". A igreja de Nossa Senhora do Carmo, numa troca de favores, emprestava escravos ao governo para os serviços de obras públicas, como abertura de ruas, consertos da cadeia, abertura de valas, etc., assim como durante as festividades religiosas as autoridades e o povo contribuíam emprestando escravos para a decoração e limpeza das ruas por onde passariam as procissões. ARROYO, op. cit. à nota 26, pp. 65 e 66.

o afeto popular aclamando-o de santo pela eficácia da opinião que todos tinham formado da sua exemplar e penitente vida. ⁴⁰

Em relação aos bens acumulados pela Ordem do Carmo de São Paulo, um inventário do século XVIII aponta que, no convento de São Paulo, viviam à época desse levantamento, quatorze religiosos e um leigo. Mas o número de escravos elevava-se a quatrocentos e trinta e um. Os carmelitas também eram proprietários de fazendas em Capão Alto, Sorocamirim, Biacica, Caguaçu, e outras muitas extensões de terras por Santos, Moji das Cruzes e Itu.

O historiador Azevedo Marques reproduz em seu livro *“Apontamentos históricos, geográficos, biográficos, estatísticos e noticiosos da província de São Paulo”* a seguinte descrição, também do século XVIII, acerca dos bens da Ordem do Carmo:

(...) uma fazenda denominada Caguaçu, situada na freguesia da Penha; uma dita no distrito da freguesia de Itaquaquecetuba, no lugar denominado Itaim; uma dita no distrito da vila de Santa Isabel, no lugar denominado Pontes; uma dita no distrito da cidade de São Roque, no lugar denominado Sorocamirim; uma dita no distrito da cidade de Curitiba; uma quinta na freguesia de Santa Efigênia; uma capela em Tamanduá, com terreno anexo; um terreno que cerca o convento; 32 prédios térreos e 3 ditos de sobrado e um andar na capital, e 435 escravos. ⁴¹

Algumas décadas mais tarde, em 1836, a Ordem do Carmo de São Paulo possuía, segundo levantamento, *“trinta e uma casas de aluguel, seis estabelecimentos de agricultura, uma fazenda de criar e cento e trinta e tantos escravos, de onde provêm seu rendimento.”* ⁴²

A primeira grande reforma do Convento e igreja do Carmo de São Paulo acontece em 1766, conforme informa Dom Luís Antônio de Souza Botelho Mourão, o Morgado de Mateus (1722-1798), governador geral da Capitania de São Paulo, em carta ao Marquês de Pombal, então Conde de Oeiras. Nesta correspondência, datada de 10 de dezembro de 1766, o governador descreve a *“cidade de barro”* que encontrou quando tomou posse e comenta sobre a igreja e o convento do Carmo:

⁴⁰ Genealogia da Família Olyntho. Disponível em: <<http://familytreemaker.genealogy.com/users/o/l/y/Marco-antonio-C-Olyntho-jr/WEBSITE-0001/UHP-0531.html>>.

⁴¹ *Projeto 450 da Cidade de São Paulo*. Prefeitura do Município de São Paulo (2004). Disponível em: <http://www.aprenda450anos.com.br/450anos/vila_metropole/2-1_igreja_carmo.asp#>.

⁴² ARROYO, op. cit. à nota 26, p. 67.

*Está edificada a cidade de São Paulo, no meio de uma grande campina em sítio pouco elevado, que a descobre toda em roda. O seu terreno é brando e tem as ruas planas, largas e direitas e algumas bem compridas, porém, não são calçadas, **todas as paredes dos edifícios são de terra; os portais e alisares de pau, por ser muito rara a pedra, mas não deixa de ter conventos, e bons templos, e altas torres da mesma matéria com bastante segurança e duração** (grifo meu); os mais suntuosos e melhores são a Sé, este colégio que foi dos Jesuítas, especialmente o seminário em que estou aquartelado, **a Igreja do Carmo, e seu convento que se está reedificando** (grifo meu), a de São Bento, que não está acabado, e o de São Francisco que é antigo, e o pretendem reformar; há mais um recolhimento de mulheres coisa limitada; [...].⁴³*

Anexa à torre da igreja conventual, na mesma Esplanada do Carmo, defronte à Ladeira do Carmo, encontrava-se construída também a capela da Ordem Terceira do Carmo, conforme veremos detalhadamente adiante. Desse modo, o conjunto do Carmo compreendia, desde meados do século XVII, além do convento e da igreja dos frades com sua torre, a capela da Ordem Terceira, tudo construído lado a lado. É importante fazer esta observação a partir deste ponto porque, após a reedificação do convento e a reforma das igrejas das ordens primeira e terceira, no século XVIII, ambos formaram um único grande conjunto, que manteve suas configurações até as primeiras décadas do século XX (figura 23).



Figura 23. A entrada da cidade a partir da Ladeira do Carmo (1827), aquarela de Jean-Baptiste Debret

⁴³ TOLEDO, Benedito Lima de. *São Paulo: três cidades em um século*, p. 11.

A partir da descrição do Morgado de Mateus, sabe-se que o Convento do Carmo foi reedificado em 1766, provavelmente quando adquiriu o aspecto externo que vemos nas gravuras e fotografias do século XIX. A reedificação do convento no século XVIII projetou parte da fachada do prédio para frente, o que obrigou as igrejas dos frades e dos terceiros carmelitas a também efetuarem reformas para realinhar as fachadas de seus templos ao convento, cuja solução foi dada pela adoção de galilés.

Em 1819 passou por São Paulo um botânico e naturalista francês, Auguste de Saint-Hilaire (1779-1853), que deixou descrições da cidade que encontrou nesse primeiro quarto do século XIX. Entre seus relatos, está a que se refere à igreja do Carmo:

A igreja do convento dos carmelitas é muito bonita, ornamentada com muito gosto e enriquecida com pinturas de ouro. Além do altar-mor, há mais três altares de cada lado, em que são reproduzidas as mais notáveis ocorrências da paixão de Cristo. Essa igreja me pareceu muito superior à Catedral.⁴⁴

Como as duas igrejas, a do convento dos frades e a da ordem terceira, encontravam-se lado a lado, o viajante francês talvez tenha se confundido ao descrever o templo. O mais provável é que Saint-Hilaire estivesse se referindo à igreja dos terceiros, ao invés da igreja conventual, quando escreveu o relato aqui reproduzido. A inexistência de ilustrações, gravuras, pinturas ou fotografias do interior da igreja dos frades antes de sua demolição em 1928, entretanto, impede qualquer afirmação definitiva.

⁴⁴ ARROYO, op. cit. à nota 26, p. 67.

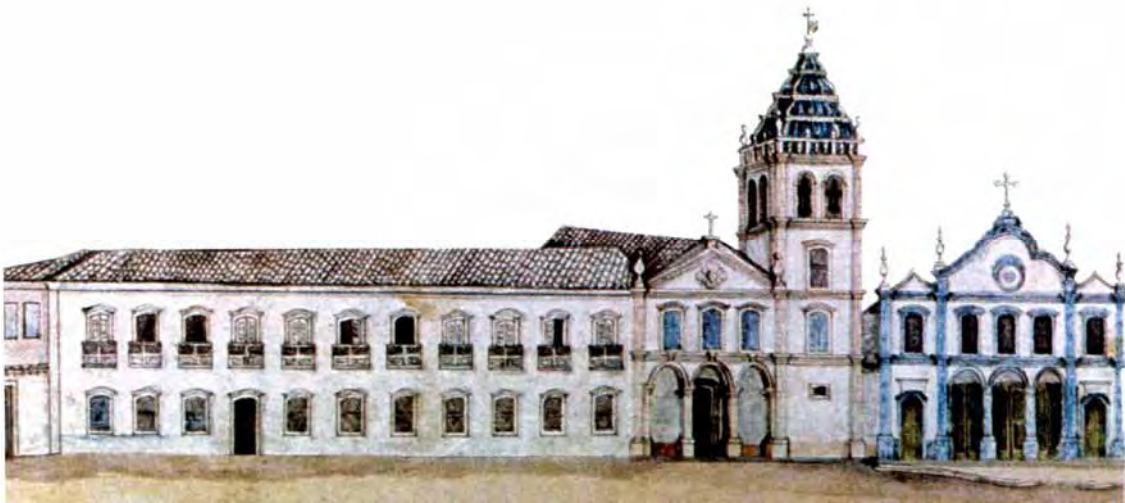


Figura 24. *Conjunto do Carmo* (1847). Aquarela de Miguel Dutra.

Em 1826, com a determinação de se instalar em São Paulo uma Academia de Direito, José Arouche de Toledo Rendon (1756-1834), que seria o primeiro diretor da Faculdade de Direito, foi incumbido pelo governo da província de vistoriar os conventos da cidade e determinar aquele que estivesse em condições de receber a futura instituição acadêmica. Os conventos eram as construções mais amplas, e como estavam cada vez mais carentes de frades, eram as mais subaproveitadas. Vistoriando o Convento do Carmo, Rendon a considerou inconveniente, pois exigiria muitas reformas. Ao final, escolheu o convento de São Francisco.⁴⁵

⁴⁵ TOLEDO, op. cit. à nota 27, p. 313.

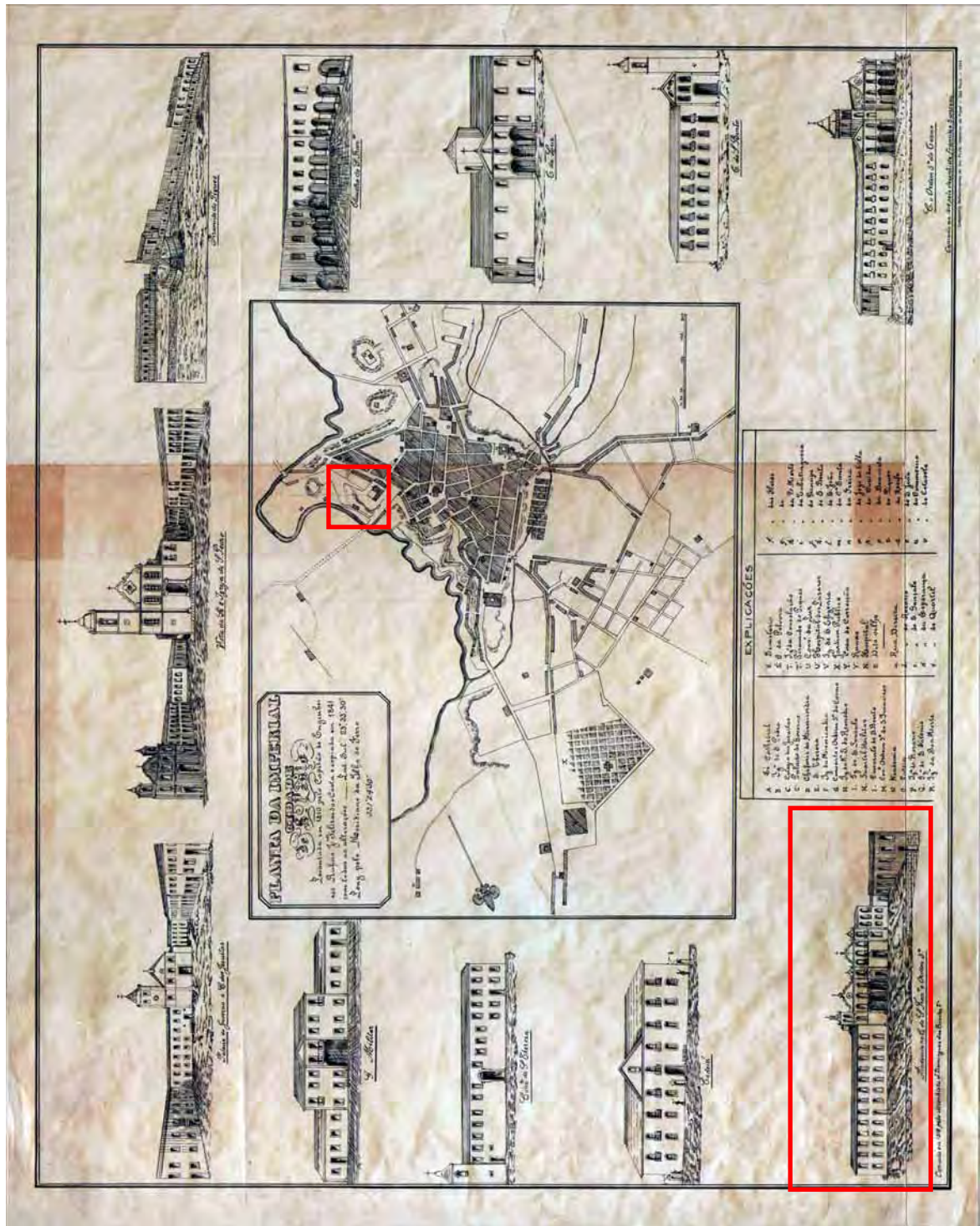
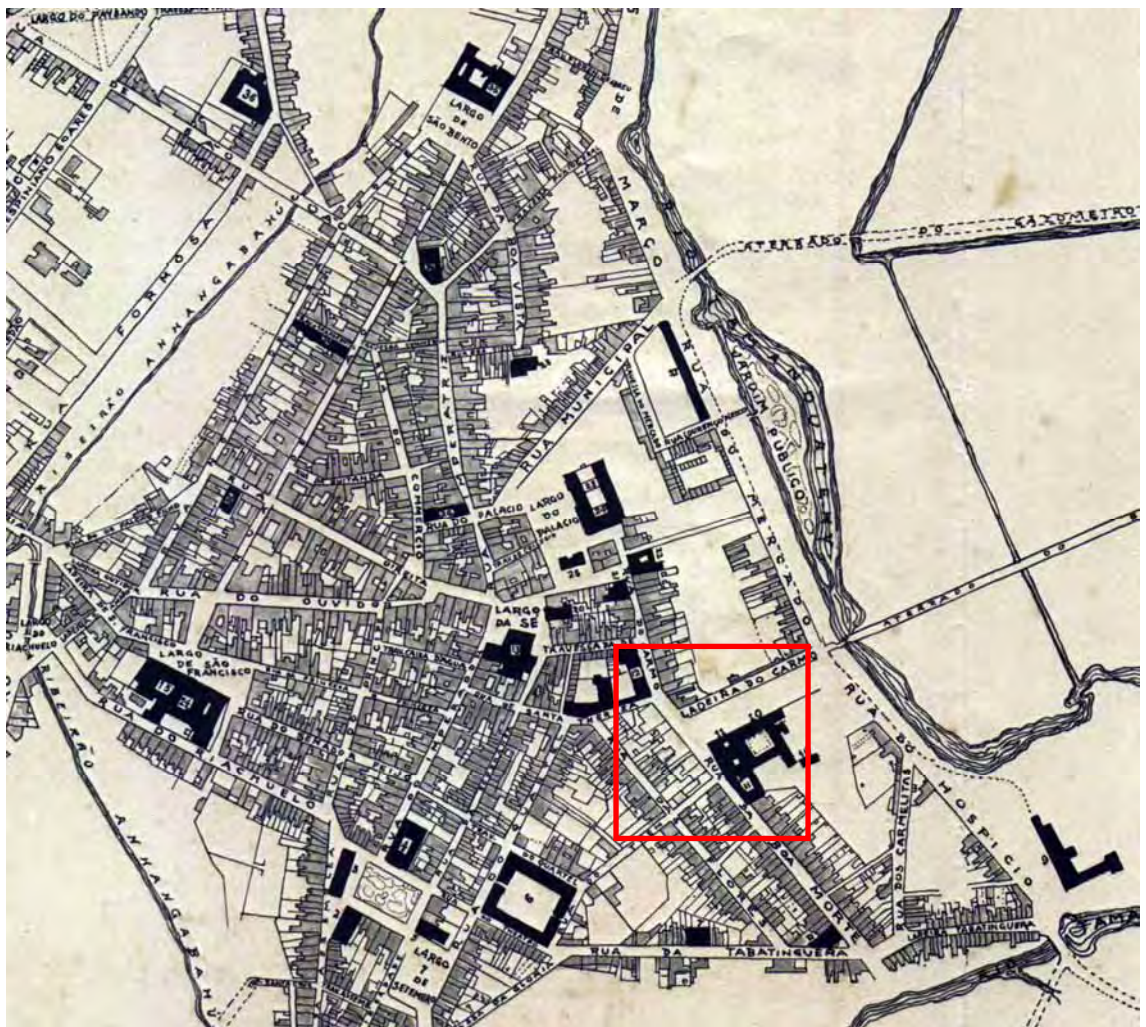
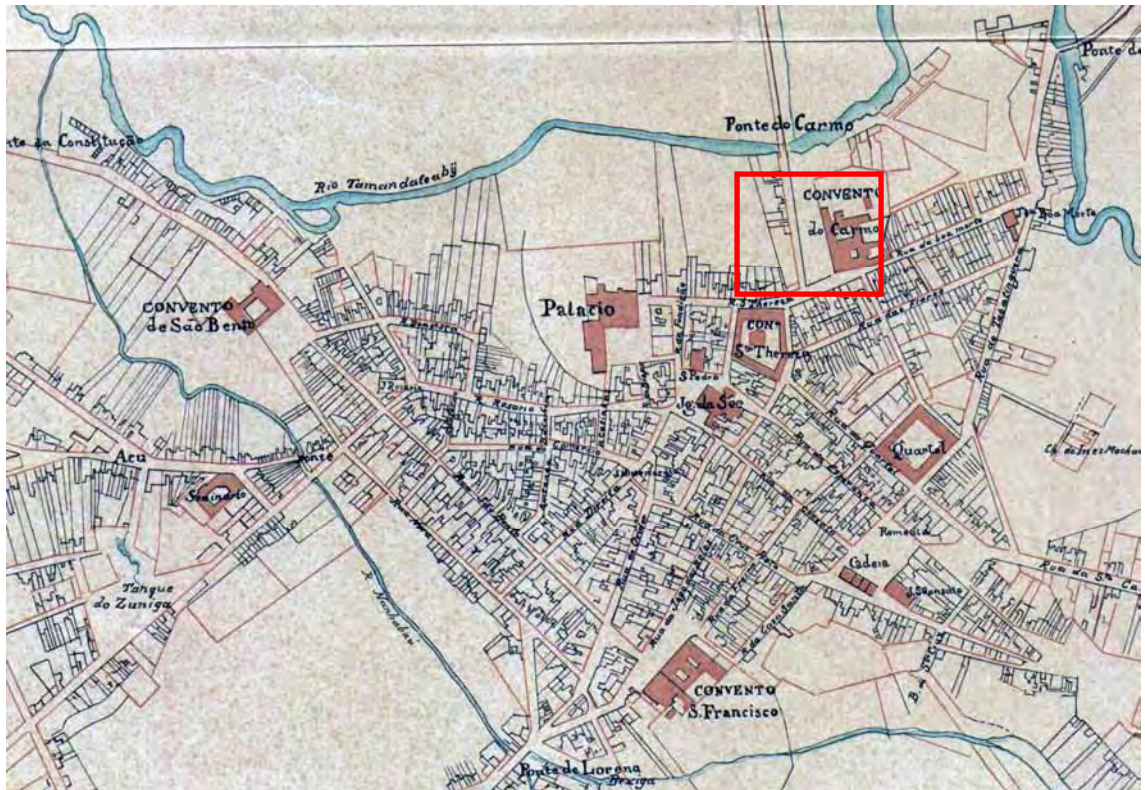


Figura 25. *Planta da Imperial Cidade de São Paulo em 1810* (copiado do original de 1810 em 1847, e posteriormente, em 1918). Os retângulos em vermelho indicam a localização do Conjunto do Carmo. Arquivo Municipal Washington Luís.

Figuras 26 e 27. (próxima página) Detalhes da *Planta da Cidade de São Paulo em 1847* (acima) e *Planta da Cidade de São Paulo em 1881* (abaixo).

Os retângulos em vermelho indicam a localização do antigo Conjunto do Carmo. Arquivo Municipal Washington Luís.



Mas logo em 1831, a pedido do brigadeiro Rafael Tobias de Aguiar (1794-1857), então presidente da província de São Paulo, o prior da Ordem do Carmo, frei Francisco de Paulo concedeu, sem cláusula alguma, licença para o Corpo Policial de Permanentes da Cidade ocupar uma parte do pavimento térreo do convento que se encontrava desocupada. Esta serviria de quartel policial da cidade até 1906, quando se mudaram para um edifício próximo ao Parque D. Pedro II, na Várzea do Carmo, ainda hoje existente, porém abandonado (figura 28).⁴⁶



Figura 28. Corpo Policial da Cidade em frente ao Convento do Carmo em 1900.

Acontecimento que marcou a história do Convento do Carmo foi o assassinato de frei Antonio Inácio do Coração de Jesus quando prior do mosteiro. Avarento, irascível, frei Antônio costumava maltratar os escravos que viviam nas senzalas situadas atrás do convento. Na noite de 5 de agosto de 1859, o religioso foi estrangulado por dois escravos da ordem revoltados com as asperezas e excessos do prior. Causando sensação na cidade, o caso da morte do prior do Carmo ficaria ainda mais comentado devido ao fato dos dois escravos não terem sido condenados à morte, como era de se esperar na época, mas por terem sido condenados a galés perpétuas, justamente devido ao trabalho do então recém-formado pela Academia de Direito, José Vieira Couto de Magalhães (1837-1898), futuro político, militar e escritor. Para desfazer a ruim impressão causada pelo caso, o Convento do Carmo passou a receber como pensionistas externos os estudantes migrantes que vinham estudar na Faculdade de Direito do Largo São Francisco.⁴⁷

Já no final do século XIX, o jornalista e cronista Pessanha Póvoa (1836-1904) assim descreveu o Conjunto do Carmo:

⁴⁶ ARROYO, op. cit. à nota 26, p. 69.

⁴⁷ Idem, ibidem, p. 68.

*Sobre a eminência da ladeira do Carmo, que parece o flanco de uma montanha, occupa o convento considerável espaço, dominando desde a rua do Carmo até a confluência oriental do rio Tamandatahy, onde fica a grande ponte construída no tempo do décimo terceiro governador Horta França. [...] O átrio, bem como mostra a gravura, é flanqueado de grossas paredes tendo em frente onze janellas rasgadas, com varandas, no andar que se ergue sobre o pavimento inferior, que serve de quartel do corpo de Permanentes. Ao lado tem duas igrejas contíguas que pegam com o convento. Uma é dos frades, e a outra é da Ordem Terceira do Carmo. A primeira é interiormente de architectura pesada e decorada com mau gosto. A segunda é mais simples, porém mais elegante. Ambas estas igrejas, no seu exterior, são de muita simplicidade, dando-lhe comtudo muito realce o alto coruchéo ou torre dos sinos que extrema uma da outra.*⁴⁸



Figuras 29a e 29b. Duas versões da mesma imagem das Igrejas do Carmo de São Paulo, da Ordem Primeira e da Ordem Terceira, em 1862. Fotografia de Militão Augusto de Azevedo.

Desde a fundação da Vila de São Paulo de Piratininga pelos padres jesuítas, no século XVI, a cidade levou vida pacata, com suas precárias construções que a levaram a ser chamada de “*cidade de barro*”. A falta de pedra na região ou de material mais resistente para os alicerces das construções privilegiou a construção dos templos e dos prédios públicos com a técnica da taipa. Aliada à falta de manutenção, ao abandono ao longo dos anos e à precariedade das construções, juntamente com as constantes infiltrações causadas pelas chuvas, muitas das construções coloniais de taipa simplesmente ruíram no final do século XIX.

A chegada do progresso econômico e industrial no início do século XX, nos dizeres do pesquisador Eduardo Etzel, era “*incompatível com vielas estreitas e tortuosas bloqueadas pelas numerosas igrejas que escaparam à ruína, [fato que]*

⁴⁸ ARROYO, op. cit. à nota 26, p. 68

determinou a demolição de quase todas as restantes".⁴⁹ Desse modo, muitos dos prédios públicos e das igrejas de taipa dos setecentos foram sacrificadas em função do plano de remodelação e adequação do centro da cidade ao novo perfil de metrópole que a capital de São Paulo queria adquirir.



Figuras 30 – 31 – 32 – 33. Fotografias do Conjunto do Carmo, entre o final do século XIX e o início do século XX.

Seguindo o pensamento vigente no início do século XX de que todos os órgãos públicos deveriam permanecer na acrópole⁵⁰, o Governo do Estado de São Paulo desapropriou o terreno dos frades carmelitas, conforme Decreto nº 4.319, de 16 de dezembro de 1927:

Declara de utilidade pública, para serem desapropriados, o prédio e os terrenos pertencentes ao antigo Convento do Carmo, nesta Capital, necessários à construção do Palácio do Congresso.

Em 13 de abril de 1928, o Decreto nº 4.405:

Abre um crédito especial na importância de 4.260:000\$000 réis, destinado a ocorrer ao pagamento da desapropriação e aquisição de

⁴⁹ ETZEL, op. cit. à nota 8, p. 139.

⁵⁰ TIRAPELI, op. cit. à nota 34, p. 348.

terrenos do Convento do Carmo, para a construção do Palácio do Congresso.

O terreno onde está localizada a Igreja da Ordem Terceira do Carmo não foi desapropriado, embora pertencesse ao grande Conjunto do Carmo. Não se sabe ao certo o motivo pelo qual o terreno dos terceiros carmelitas não tenha sido requerido pelo governo. Provavelmente porque muitas proeminentes figuras públicas do legislativo e do judiciário paulista fossem irmãos terceiros do Carmo, o que explica a ação de usucapião impetrada pela Ordem Terceira nos anos seguintes para garantir o reconhecimento e o domínio do terreno, sob alegação de que a propriedade onde se assentava a igreja estava de posse continuada, mansa e pacífica há mais de trezentos anos, sendo que o Tribunal de Justiça de São Paulo reconheceu, através de sentença, em 1952, a posse imemorial do terreno. A permanência da igreja da Ordem Terceira na antiga Esplanada do Carmo foi o único vestígio que restou das propriedades carmelitas com a demolição do mosteiro e da igreja dos frades.

Com a indenização paga pelo governo, que segundo afirma Raul Leme Monteiro⁵¹ foi de 4.500 contos de réis, uma boa quantia para a época, os frades carmelitas adquiriram uma chácara de flores no bairro da Bela Vista, na Rua Martiniano de Carvalho, para a construção de um novo convento e uma nova igreja (figuras 34 e 35).



Figuras 34 e 35. Novo Convento e Igreja do Carmo e detalhe da fachada da igreja do Carmo, na rua Martiniano de Carvalho, Bela Vista.

⁵¹ MONTEIRO, op. cit. à nota 2, p. 16.

Raul Leme Monteiro, em seu livro sobre a Igreja da Ordem Terceira do Carmo reproduz o artigo do fotojornalista Aurélio Becherini (1879-1939) publicado no jornal “O Estado de São Paulo”, e intitulado “*A última página do convento do Carmo*”, sobre a última missa realizada na Igreja do Carmo e a transladação da imagem de Nossa Senhora do Carmo da velha igreja para a capela provisória da Rua Martiniano de Carvalho, no dia 15 de abril de 1928:

Os sinos dobram solenes, convidando o povo da cidade para assistir a um grande acontecimento. As ruas estão repletas de povo de todas as classes sociais, e todos vieram ao chamado da imprensa e aos repiques dos bronzes sagrados, para ilustrar luxuosamente a última página da história do tradicional mosteiro de N. S. do Monte do Carmo, por mais de três vezes centenário.

A hora é solene e comovedora, nenhuma alegria reina entre os populares; pelo contrário, soluços e choros misturam-se às doces vibrações que partem do velho campanário, em cujos azulejos da cor de cobalto, espalha-se um lindo sol de outono, de uma límpida tarde dominical. Daqui a poucos minutos o velho edifício estará privado do gracioso tesouro que por um período de três séculos guardou religiosamente, sobre um trono de pérola e de ouro, a bondosa imagem de N. S. do Monte do Carmo.

Os sinos redobram de harmonia e a imagem de Nossa Senhora sai, pela última vez, das arcadas austeras do templo suntuoso, e neste momento um frêmito percorre a grande massa popular. O momento é rigorosamente fúnebre. A virgem passa carregada pelos irmãos da Ordem Terceira do Carmo. O andor está ricamente ornamentado de crisandálias brancas e cheirosas; tapetes de flores cobrem o leito das ruas. A Virgem passa, no meio de grandiosa procissão, rodeada pelo clero e pelos anjinhos, entre místicos cantos religiosos, numa atmosfera de saudade indefinível.

E tanto nos casebres que ainda existem dos tempos coloniais, como nas sacadas dos modernos palacetes, as famílias pobres e ricas assistem reverentes ao desfilar da última procissão da velha Igreja do Carmo, - como um poético protesto coletivo contra as exigências de um progresso materialmente exagerado que acaba de privar a grande metrópole paulista de mais uma empolgante tradição.

*E nessa sincera manifestação de saudades e devoção, exaltaram-se as qualidades cívicas de um povo duplamente civilizado, que, assistindo diferente submisso ao desabar de seus velhos templos, o faz prestando conscientemente as homenagens devidas ao seu patrimônio histórico, fazendo justiça à grandeza de seus antepassados gloriosos.*⁵²

Ainda segundo Raul Leme Monteiro, que esteve presente na última cerimônia religiosa na antiga Igreja do Carmo, Frei Canísio Mulderman, prior do convento,

⁵² MONTEIRO, op. cit. à nota 2, p. 17.

iniciou às 10 horas da manhã a celebração solene cantada pelo coro da Ordem Terceira. A igreja estava:

(...) literalmente cheia de sacerdotes e fiéis, que não quiseram perder aquela emocionante e derradeira solenidade dentro de uma igreja prestes a ser demolida após mais de três séculos de tradição, a fim de dar lugar às exigências do progresso da cidade.

Após o evangelho, frei Canísio ocupou o púlpito e comunicou aos fiéis ali reunidos a mudança que se impunha, e convidou-os a acompanhar a imagem de Nossa Senhora do Carmo até a capela provisória da Rua Martiniano de Carvalho.

Após a Missa, os presentes visitaram algumas dependências do antigo convento e da igreja, cujo aspecto, ainda nas palavras de Monteiro, era “*triste e tocante*”, por seus altares já se encontrarem vazios e prontos para sofrer a ação da picareta demolidora.

Às 15 horas iniciou-se a trasladação da imagem de Nossa Senhora do Carmo. Antes da procissão, porém, ocupou a tribuna o Cônego Ladeira, que desenvolveu a sua oração em torno da longa história do Convento e da Igreja do Carmo. Tomaram parte na procissão não só os carmelitas, mas diversas irmandades, confrarias e associações religiosas com suas insígnias e estandartes. A procissão foi aberta pelas crianças da Associação do Menino Jesus, que carregavam um andor com a imagem de Jesus. Vinham em seguida os alunos do Colégio do Carmo com o respectivo estandarte, os colegiais do colégio Santo Alberto, os membros da Associação do Coração de Jesus, irmãos e irmãs de Ordem Terceira do Carmo, os frades carmelitas e uma multidão de fiéis. A imagem da Virgem do Carmo foi transportada pelos irmãos da Ordem Terceira.

Ao chegar o extenso cortejo à capela provisória na Rua Martiniano de Carvalho, procedeu-se a benção da pedra fundamental do novo templo, sendo depois cantado um solene “*Te Deum*” com a benção do Santíssimo Sacramento.⁵³

Em 26 de abril de 1928, os frades carmelitas instalaram-se numa residência na Avenida Brigadeiro Luís Antônio. Em 2 de março de 1929, o futuro salão de festas foi terminado e benzido como igreja provisória. Em 13 de janeiro de 1930, os freis carmelitas mudaram-se para uma ala já pronta do novo convento. Em 17 de fevereiro do mesmo ano, foi inaugurada a nova escola – Colégio Santo Alberto.

⁵³ MONTEIRO, op. cit. à nota 2, p. 20.

Em 1º de abril de 1934, um Domingo de Páscoa, a nova igreja do Carmo foi benzida solenemente pelo então Arcebispo de São Paulo, Dom Duarte Leopoldo e Silva.

Em 1940, por decreto do Arcebispo de São Paulo, Dom José Gaspar de Affonseca e Silva, passou a ser igreja paroquial, sendo seu primeiro vigário o frei Batista Blenke.

Em 13 de maio de 1950, o Papa Pio XII elevou a igreja à dignidade de Basílica Menor, por ocasião dos festejos do VII Centenário do Santo Escapulário.

Entre as décadas de 1940 e 1960, a Igreja do Carmo da Bela Vista foi uma das igrejas mais requisitadas para casamentos na cidade, principalmente no período no qual lá celebrava os ofícios o então Arcebispo e primeiro Cardeal de São Paulo, Dom Carlos Carmelo de Vasconcelos Motta (1890-1982), durante as obras de construção da nova Catedral da Sé.

1.3.1 Descrição do antigo Conjunto do Carmo: Convento e Igreja dos Frades

Após a grande reforma, citada em carta pelo Morgado de Mateus, nas décadas de 1760 e 1770, o Convento do Carmo adquiriu as características que podem ser vistas nas figuras 23, 24, 28 e 29. Também por meio das plantas da cidade ao longo do século XIX (figuras 25, 26 e 27) pode se observar que o mosteiro tinha planta em formato quadrangular, com um pátio interno, o que seguia a disposição dos demais conventos construídos no Brasil no período colonial.

O conjunto do Carmo dava frente para um grande largo, a Esplanada do Carmo. Esse largo, que no século XVI servia de pátio de execução – onde encontrava-se a força –, chegou até a ter um canhão estrategicamente nele instalado para defesa da cidade, caso esta viesse a ser invadida a partir da ladeira, que era uma de suas entradas. Em meados do século XIX foram realizadas as primeiras feiras livres da cidade na esplanada, motivo que levou a prefeitura a cogitar instalar ali na Rua do Carmo, defronte ao largo, o Mercado Municipal, ideia que não chegou a se concretizar. No final do século XIX várias árvores foram plantadas no local, que foi calçado e tornou-se estacionamento a céu aberto para os novos veículos automotivos que surgiram pela cidade. A partir do largo, um grande muro de contenção chegou a separar a esplanada da Ladeira do Carmo, que descia

em direção à várzea do Tamanduateí e à ponte do Carmo – hoje início da Avenida Rangel Pestana (figuras 36 e 37).



Figura 36 e 37. Vistas do paredão da Ladeira do Carmo em 1914 (e) e em 1927 (d).

O convento tinha dois pavimentos, com fachada que dava vista para o Largo do Carmo e a ladeira. Era de arquitetura simples, bem ao estilo das construções paulistanas do século XVIII. Edificada em taipa de pilão, possuía onze janelas altas com varandas gradeadas no pavimento superior. No pavimento térreo, uma porta (abaixo da quarta janela a partir da esquerda) e dez janelas menores, alinhadas com as janelas do pavimento superior. Era visível o telhado, cuja caída das águas, na parte frontal, dava para um largo beiral que se projetava ao longo de todo corpo do convento. Provavelmente o prédio todo tinha as paredes brancas, conforme as ilustrações de Debret e Miguel Dutra. Em um cartão postal colorido artificialmente, do início do século XX, os batentes e gradis das portas e janelas são marrons, indicando também uma faixa, de aproximadamente um metro, pintada a partir do chão. No pavimento superior ficavam as celas dos frades.

A igreja conventual ficava anexa ao convento. Também de taipa, em linhas retas, possuía fachada em duas faixas, sendo que a cimalha do pavimento superior coincidia, em altura, com os largos beirais do convento. No pavimento térreo ficava o acesso à igreja. Esta se dava por meio de uma galilé de três arcos, com gradil, e a partir dela, a entrada da igreja, com uma porta centralizada. Na faixa do primeiro pavimento, por sobre a galilé, três janelas altas com cornijas simples, que provavelmente iluminavam o coro e o interior do templo. Arrematava a fachada um frontão triangular retilíneo, com uma pequena envasadura quadrangular inscrita

numa forma arredondada. Encimava o frontão uma cruz e nas extremidades laterais do triângulo, pequenos pináculos.

Provavelmente entre a fotografia tomada por Militão Augusto de Azevedo em 1862 (figura 29) e as fotografias tiradas no início do século XX, houve acréscimos ao frontão triangular da igreja conventual. Um alteamento do frontão, posterior e mais alto do que o primeiro, foi acrescentado, e escondeu a vista que se tinha do telhado da igreja. Pela mesma imagem de Militão, percebe-se que havia também uma porta que ligava o mosteiro à entrada da igreja.

Anexo à igreja conventual uma robusta torre segmentada em quatro partes. Na primeira parte, alinhada à galilé, apenas um pequeno orifício. Na segunda e terceira faixas, janelas do mesmo tamanho e forma das janelas do pavimento superior da fachada da igreja. Na última parte da torre, pavimento dos sinos, duas janelas em cada uma das quatro faces da torre. Encimando a torre, uma balaustrada com pináculos e o coruchéu de formato sextavado ou octogonal, seccionado horizontalmente em quatro faixas, encimado por uma ponteira.

Sobre o interior do convento e da igreja, como dito anteriormente, não há nenhum registro iconográfico. Nenhuma ilustração ou fotografia foi encontrada até hoje do interior desses edifícios carmelitas. O que restou da igreja foram os altares, imagens, tribunas e algumas talhas, transferidos para a nova Basílica do Carmo. Mas não se tem nenhuma ideia da disposição interna desses altares e talhas, e nem da qualidade das pinturas que adornavam o templo. É 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.

Em dezembro de 1943, o fotógrafo Germano Graeser, acompanhante de Mário de Andrade nos levantamentos e catalogações de monumentos do patrimônio paulistas para o SPHAN, registrou imagens da lateral da Capela da VOT do Carmo ainda com os resquícios da demolição da igreja conventual. Percebeu-se, na ocasião, que o teto pintado de uma capela lateral do templo dos frades ainda se encontrava visível entre as ruínas. Suspeitou-se que a pintura poderia ser aquela executada por Jesuíno no final do século XVIII, e seria, portanto, a única referência sobrevivente ao primeiro trabalho do artista em São Paulo.

Todavia, retirada as pranchas de madeira dos escombros, verificou tratar-se de uma pintura mais recente, representando Cristo, onde se podia ler, aos Seus pés, a assinatura *Carlo Mancini* – ano de execução da pintura: 1926. A imagem do painel era uma combinação do Sagrado Coração de Jesus (devoção que surge no Brasil no final do século XIX) com o culto da Eucaristia.

Este painel e outras pequenas pranchas pintadas, também datadas como executadas no século XX, salvas pelo IPHAN, constituem a chamada “*Capela Esquecida*”. Essa informação foi fornecida por Carlos Cerqueira, que também permitiu acesso às fotos da Carmo paulistana tiradas por Graeser e pertencentes ao arquivo do IPHAN de São Paulo.

1.3.2 Convento e Igreja do Carmo na Rua Martiniano de Carvalho

Os novos convento e igreja do Carmo, na Rua Martiniano de Carvalho⁵⁴, foram projetados pelo arquiteto polonês Georg Przyrembel (1885-1956). Tendo estudado arquitetura na Alemanha, chegou ao Brasil na década de 1910, instalando-se na cidade de São Paulo. Participante da Semana de Arte Moderna de 1922, Przyrembel era um admirador da arte colonial brasileira, tendo viajado até as cidades históricas de Minas Gerais para conhecer as jóias do barroco mineiro “*in loco*”, a partir da qual filiou-se ao estilo arquitetônico denominado “*neocolonial*”. Foi nesse estilo – o neocolonial – que Przyrembel projetou o novo conjunto da Ordem do Carmo, procurando distribuir na fachada elementos da arte colonial brasileira, e internamente, unindo a nova igreja aos exemplares de altares e talhas recuperados do antigo templo em demolição.

⁵⁴ A Basílica do Carmo está localizada na Rua Martiniano de Carvalho, 114 – Bela Vista – São Paulo / SP.



Figura 38. Detalhe da fachada da Igreja do Carmo da Rua Martiniano de Carvalho

Tais altares e talhas, muito provavelmente exemplares dos séculos XVIII e XIX, de variados estilos e fases, foram removidos da antiga igreja durante seu processo de demolição ao final da década de 1920, transferidos e remontados no templo que seria inaugurado em abril de 1934.

Para se chegar à entrada do templo é preciso subir uma alta escadaria em granito, que ocupa toda a extensão da fachada no sentido horizontal, atingindo um pequeno adro. Observando-se a fachada da igreja (figura 38), temos um frontispício que pode ser dividido, no sentido vertical, em três faixas: a parte central, onde se encontram a portada, as janelas, uma envasadura e o frontão; e outras faixas, simétricas, despojadas de ornamentação, apenas com portas menores encimadas por medalhões.

A faixa central está subdividida, no sentido horizontal, em outras três faixas, sendo toda essa parte central trabalhada em pedra de arenito. Na primeira faixa, a inferior, a entrada principal. Porta central, curva, com colunas de ambos os lados. Entre as colunas, que são de fuste estriado na parte inferior e liso na superior, existe um nicho, onde se encontram as imagens de, à esquerda de quem observa o frontispício, São Bertoldo (?-1187), o primeiro construtor de uma capela no Monte Carmelo, no local onde teria vivido o profeta Elias; e à direita, São Brocardo (1150-1230), o primeiro superior geral da Ordem, que recebeu a primeira Regra de Santo Alberto.

Na faixa central da portada, janela central com balcão entre volutas sobre a porta principal e duas janelas menores repetem a composição da portada, colunas e nichos da parte inferior. As janelas são decoradas por vitrais. Encimando essa segunda faixa existe um medalhão em relevo de Nossa Senhora do Carmo com o Menino Jesus.

Na terceira faixa, envasadura ovalada na parte central, envasaduras retangulares menores nas laterais, arrematadas por um frontão curvo com um medalhão da Ordem do Carmo, encimado no acrotério por coruchéus e uma cruz. Uma balaustrada arremata toda extensão da fachada.

Do lado esquerdo situa-se a torre reta de quarto faces, arrematadas por balaustrada e campanário com volutas, também coroados por uma cruz. Nas paredes da torre, relógio de azulejos podem ser vistos nas quatro faces.

Adentrando-se o imponente templo da Rua Martiniano de Carvalho, tem-se, no átrio à direita, sob a projeção do coro, o batistério, com as imagens de Cristo carregando a cruz e de Nossa Senhora das Dores. À esquerda do átrio, a escadaria de acesso ao coro e à torre sineira. Entrando pela nave, observa-se ao fundo, o altar mor (figura 39).



Figura 39. Vista da nave da Basílica do Carmo

Segundo Etzel, que colheu depoimentos de antigos frades que participaram da construção da nova igreja, o altar mor é uma conjugação de dois antigos altares: o retábulo-mor primitivo, do século XVIII, na parte inferior, que vai até as cornijas; e acima delas o antigo altar do Santíssimo, também com quatro colunas salomônicas

e o trono onde hoje se vê a imagem de Nossa Senhora do Carmo. Acima das cornijas dessa parte superior está o frontão, que é o mesmo do antigo altar mor. A peça que forma um reposteiro aberto por anjos e que enquadra o sacrário como um baldaquim é recente, feita de gesso.⁵⁵ Observando-se o altar conjugado, na parte inferior, do lado direito, a imagem do profeta Elias, reconhecível pela espada de fogo; e do lado esquerdo, o profeta Eliseu, com o cajado e a jarra. A imagem da Senhora do Carmo, trasladada em procissão da antiga igreja em 1928, muito possivelmente, é a original do século XVIII (figura 40). Coroando toda a composição, emblema da Ordem do Carmo. Ainda no altar-mor, cadeiral e balaustrada em jacarandá (figura 41).



Figuras 40a e 40b. Detalhe do altar-mor e da imagem de Nossa Senhora do Carmo da Basílica do Carmo, com elementos originais dos altares da década de 1760.

O que comprova essa descrição dada pelos frades, ainda a partir de Etzel, é o fato do altar barroco do Senhor Morto, o primeiro da esquerda para quem entra no templo, ser do mesmo estilo que os retábulos da capela-mor. Os demais altares laterais são também da antiga igreja, mas devem ser de época muito posterior, pois nota-se uma predominância do estilo neoclássico, provavelmente são do século XIX,

⁵⁵ ETZEL, op. cit. à nota 8, p. 164

ao passo que os altares conjugados da capela-mor e do Senhor Morto sejam, estes sim, originais da reforma de 1760-1770 da antiga igreja.

Ainda ao lado do altar-mor, mais duas imagens sobre mísulas, à direita o beato João Soreth (1394-1471), considerado o fundador da Ordem Terceira do Carmo; e à esquerda, Santa Maria Magdalena de Pazzi (1566-1607), ambos trajando seus hábitos carmelitas e seus atributos.

Dos seis altares laterais na nave da igreja, à esquerda, como já dito, o primeiro altar é o do Senhor Morto, na parte inferior, juntamente com a imagem de Nossa Senhora Aparecida e o Nosso Senhor Crucificado. Este é o retábulo que Etzel precisa como sendo o original do século XVIII (figura 42). Na sequência, lado esquerdo, altar de São Simão Stock e a Visão de Nossa Senhora do Carmo, e por fim o altar do Sagrado Coração de Jesus. Estes dois últimos e os altares do lado direito, todos com traços neoclássicos. Os três altares do lado direito são dedicados, a partir da entrada, à Santa Teresinha do Menino Jesus, Santa Anna Mestra e à São José, considerado também patrono da Ordem Carmelita.

Sob o arco cruzeiro, podem ser vistos dois anjos, que carregam a inscrição *Ecce panis Angelorum, factus cibus viatorum*, frase extraída de um hino de São Tomás de Aquino, a *Lauda Sion*, cuja tradução é: “*Eis o pão dos anjos, feito alimento dos homens*”. Ainda abaixo do arco-cruzeiro, os púlpitos.

Decoram ainda a igreja os quadros da Via Sacra, pintados pelo artista Carlos Oswald (1882-1971) e os vitrais, confeccionados pela tradicional Casa Conrado, de Conrado Sorgenicht, representando diversas passagens da devoção carmelita, como: *A descida de Nossa Senhora do Carmo para salvar as almas do purgatório; A publicação da Bula Sabatina; A aparição de Nossa Senhora do Carmo a São Pedro Tomás; A devoção à Nossa Senhora do Carmo desde o Antigo Testamento; Os Carmelitas chegam a Jerusalém são recebidos pelo Patriarca Santo Alberto; e Os carmelitas indo para o Ocidente*. As tribunas que ornarn as janelas, e as sanefas que decoram as portas e janelas do templo, também são originais da antiga igreja demolida.



Figura 41. *Altar-mor da Basílica do Carmo.* Montagem com os antigos retábulos da década de 1760 remanejados da antiga capela em demolição e remontados na década de 1930 na nova Igreja do Carmo.



Figura 42. *Altar do Senhor Morto* na Igreja do Carmo, original do século XVIII.

No coro encontra-se um órgão de tubos construído em 1934 pela fábrica alemã E. P. Walker, inicialmente com 2206 tubos. Em 1955 o órgão foi ampliado para se conseguir uma sonoridade equivalente à 9600 tubos, e reformado em 1981. Encontra-se em perfeito estado de funcionamento, podendo ser ouvido em concertos, festejos em dias santos e cerimônias de casamento.

Quanto às pinturas que adornam o teto da nave e as paredes e o teto da capela-mor, são afrescos realizados entre 1932 e 1934 pelo artista paulistano Túlio Mugnaini (1895-1975), que trabalhou na igreja a convite de Przyrembel.

Para o teto da nave, Túlio representou três momentos da história carmelita (figura 43):

- 1) na parte central, uma alegoria da *Glorificação de Nossa Senhora do Carmo*: numa escadaria – a escada da perfeição, das virtudes – os santos, santas, papas, bispos, mártires e beatos carmelitas estão contemplando a visão da Virgem do Carmo – todos eles trajando o hábito carmelita e carregando seus atributos – cruzes, flores, palmas, cajados, etc. Nesta cena, Nossa Senhora do Carmo aparece entre nuvens, entregando o Menino Jesus à Santo Alberto da Sicília e o escapulário à São Simão Stock, observados pelos profetas Elias e Eliseu, rodeados de anjos;

- 2) na parte inferior do painel central, parte que corresponde à visão a partir da entrada da basílica, a *Aparição da Virgem do Carmo*: sobre brancas nuvens, a Senhora do Carmo é vista pelo profeta Elias, no Monte Carmelo; e
- 3) na parte superior do painel central, a representação do *Lançamento da Pedra Fundamental da Primeira Igreja do Carmo em São Paulo*, em 1594.

Para o teto e as paredes laterais da capela-mor, Túlio pintou: 1) painel do lado direito: *Moisés e o milagre do maná*; 2) painel do lado esquerdo: *o encontro entre Abraão e o rei Melquisedeque*; e 3) sobre o altar, no teto, a cena da *Multiplificação dos Pães*, referência ao sacramento da eucaristia.

Segundo o Prior da Ordem do Carmo de São Paulo, frei Alan Fábio Soares Lima, O.C., a pintura do teto da nave é um dos maiores afrescos religiosos da América do Sul.

Anexo à nova igreja do Carmo, foram construídos o convento e o Colégio Santo Alberto, também segundo projeto de Przyrembel, em estilo neocolonial. Internamente, na parte do convento que pode ser acessada pelo público, existem imagens dos santos carmelitas, azulejos decorativos com os fundadores e principais personagens da Ordem, e fotografias da fachada do antigo convento e igreja demolidos. A basílica do Carmo da Rua Martiniano de Carvalho, o convento e o colégio formam um dos maiores conjuntos no estilo neocolonial do país.



Figura 43. Fotomontagem do afresco do teto da nave da Basílica do Carmo de São Paulo, de Túlio Mugnaini, executada entre 1932 e 1934.

1.3.3 O Recolhimento de Santa Teresa

Sobre o Recolhimento de Santa Teresa, demolido no início do século XX, provavelmente entre 1916 e 1920 (data incerta), este interessa à pesquisa porque, além de ser o primeiro convento da cidade de São Paulo, administrado pelas irmãs da Ordem Segunda – Carmelitas Descalças, que seguiam a Regra de Santa Teresa de Ávila; teve a capela das recolhidas decorada, no final do século XVIII, com pinturas do padre Jesuíno do Monte Carmelo, como veremos no próximo capítulo. Com a demolição do quarteirão onde se encontrava o recolhimento, para a ampliação da Praça da Sé, foram as pinturas do padre artista resgatadas e doadas por Dom Duarte Leopoldo e Silva⁵⁶ (1867-1938) para a Igreja da Ordem Terceira do Carmo em 1924, onde se encontram desde então.

As informações seguintes foram retiradas do trabalho da historiadora Aline Monteiro Pereira Nunes⁵⁷ e das crônicas do professor Alfredo Moreira Pinto (1847-1903) em seu livro *“A cidade de São Paulo em 1900: Aspectos da Cidade”*, citado pela pesquisadora Eli Mendes de Moraes.

No artigo de Aline Nunes sobre as Casas de Recolhimento, a autora explica a diferença entre o tradicional modelo de convento feminino, da Ordem Segunda, e o modelo das casas de recolhimento que se formaram no sudeste brasileiro no período colonial.

Segundo a autora, os recolhimentos estabeleceram-se a partir da reclusão de um pequeno grupo de devotas, que posteriormente atraíam outras irmãs, sendo um local capaz de preservar a honra das mulheres e, conseqüentemente, de suas famílias. As Casas de Recolhimento eram casas religiosas destinadas ao repouso, abrigo, pousada e asilo e que se diferenciavam dos conventos, principalmente, por não exigirem a prática de votos solenes. No entanto, as mulheres que se recolhiam usavam o hábito da ordem religiosa que administrava a casa, viviam em comunidades em sistema de reclusão e assistiam aos ofícios divinos. Estatutos disciplinares estabeleciam as três principais regras de conduta, que eram a

⁵⁶ Dom Duarte Leopoldo e Silva, primeiro arcebispo de São Paulo e responsável pela arquidiocese nas primeiras décadas do século XX, procurou recolher grande parte dos retábulos, imaginárias, objetos litúrgicos, pinturas e móveis das igrejas em ruínas, em reconstrução, demolidas ou em processo de demolição, e as redistribuiu entre as novas paróquias da cidade, e ainda organizou grande parte desse acervo criando o *Museu da Cúria Metropolitana*, nos anos 1920; acervo este que nos anos 1970 deu origem ao atual Museu de Arte Sacra de São Paulo.

⁵⁷ NUNES, Aline Monteiro Pereira. *Casas de Recolhimento: uma possível alternativa ao ensino feminino no período colonial brasileiro (1750-1822)*.

obediência (sendo vistoriadas constantemente pelas irmãs de hierarquia superior), a *disciplina* (a total obediência às regras e hábitos) e o *silêncio*. Todas as atividades e hábitos tinham como objetivo alcançar as três principais virtudes: a *obediência*, a *pobreza* e a *castidade*.⁵⁸

No que diz respeito à virtude da pobreza pregada pela instituição, Nunes também aponta que a maior parte da população feminina dos recolhimentos era constituída por mulheres da elite, fato constatado pela cobrança de elevados dotes para o ingresso nessas casas, como também pela proibição da adesão de negras e pardas. No entanto, os estabelecimentos aceitavam escravos, mucamas e criadas, que continuavam a servir suas senhoras na clausura.⁵⁹

Essas casas dependiam da autorização do governo português para sua fundação, o que muitas vezes levava anos de negociações, e algumas destas passaram até mesmo a funcionar na ilegalidade. Mulheres solteiras, casadas, viúvas, crianças, jovens e idosas podiam se recolher nessas instituições.

Dentro desse contexto é fundado o primeiro recolhimento da cidade de São Paulo, que foi o *Recolhimento de Santa Thereza*, administrado pelas irmãs da Ordem das Carmelitas Descalças, que tinham como patrona Santa Teresa de Ávila. Foi fundado pelo bispo do Rio de Janeiro, D. José de Barros de Alarcão – na época as igrejas de São Paulo pertenciam à Diocese de São Sebastião do Rio de Janeiro – quando visitou a cidade de São Paulo em 1685. Para esta fundação, colaboraram com grandes donativos o capitão-mor Pedro Taques de Almeida e seu irmão Lourenço Castanho Taques de Almeida, importantes personagens da cidade paulistana no período colonial.

No início do século XVIII o Recolhimento de Santa Teresa entrou em declínio, contando com apenas uma recolhida, pelo que a Câmara da cidade propôs ao governo a sua extinção, que foi denegada por esforços do bispo do Rio de Janeiro. Logo depois houve o restauro do recolhimento, por meio de donativos e heranças legadas com os quais foi o edifício aumentado e decorado no decorrer do século – daí as pinturas do padre Jesuíno. Na carta do Morgado de Mateus, de 1766, já citada anteriormente, este informa que conforme contagem que mandou realizar, viviam no recolhimento “*vinete recolhidas com suas criadas*”.⁶⁰

⁵⁸ NUNES, op. cit. à nota 57, p. 7

⁵⁹ Idem, ibidem, p. 8.

⁶⁰ TOLEDO, op. cit. à nota 43, p. 11.

Pompeu de Toledo levantou relatos que descreviam o edifício: o Recolhimento de Santa Teresa era comprido, com dois andares, uma fileira de 17 janelas no andar superior e uma torre em uma de suas pontas, ocupando boa parte da rua que inicialmente se chamava Rua Detrás do Santíssimo, depois Rua Detrás da Sé e que depois passou a se chamar Rua de Santa Teresa por causa do convento (figura 44).⁶¹

O Recolhimento de Santa Teresa foi um dos primeiros prédios da cidade, em 1744, a ser abastecido por um sistema de água canalizada. A água era captada no rio Saracura, um dos formadores do Anhangabaú, no futuro bairro da Liberdade, e, por via de um rudimentar aqueduto, coberto de pedras soltas, descia, por gravidade, até o convento das freiras. Pompeu de Toledo comenta que a água, em vez de se conter no convento, sobrava para a rua, formando poças que a deixavam permanentemente alagada. Em 1749, a situação se agravou tanto que a Câmara determinou às freiras que mandassem “*tapar a água que vai para a rua*”, sob pena de “*se lhe mandar cortar na mãe*”.⁶² São histórias que nos ajudam a compreender a relevância que os edifícios religiosos tinham na vida dos paulistanos do período colonial.



Figura 44. Recolhimento de Santa Teresa, de Benedito Calixto, s.d.

⁶¹ TOLEDO, op. cit. à nota 27, p. 221.

⁶² Idem, ibidem.

Em 1774 é fundado o Convento da Luz, chamado na época de “*Recolhimento da Luz*”. Na segunda metade do século XVIII, “*recolhimento*” foi também um eufemismo utilizado para disfarçar as novas comunidades religiosas, uma vez que o Marquês de Pombal, em sua investida contra as ordens religiosas, proibira a fundação de novos conventos. Desse modo, o Recolhimento da Luz foi o segundo convento de freiras da cidade depois do pioneiro de Santa Teresa, quase um século antes. Segundo relatos, a construção da nova casa seria resultado dos sonhos e visões de uma das irmãs recolhidas de Santa Teresa, Helena Maria do Sacramento, que desde 1754 vivia enclausurada no antigo convento.⁶³ A direção espiritual do novo Recolhimento da Luz ficou a cargo de santo Frei Antônio de Sant’Ana Galvão (1739-1822), amparados pelo governador da capitania, D. Luís Antônio de Souza Botelho Mourão, o Morgado de Mateus.

Num recenseamento dos bens dos conventos da capitania de São Paulo de 1798, citado na crônica de Alfredo Moreira Pinto, apareceu nele o recolhimento de Santa Teresa possuindo nesse ano duas chácaras nos subúrbios da cidade, 27 moradas de casas, 30 escravos e um pequeno capital a juros.⁶⁴

Ao primeiro bispo de São Paulo, Dom Bernardo Rodrigues Nogueira (1695-1748), devem-se os estatutos dados em 2 de julho de 1748 para as Recolhidas de Santa Teresa, os quais até o início do século XX, com pequenas modificações, regeram o estabelecimento das enclausuradas.⁶⁵

Alfredo Moreira Pinto descreve uma visita que realizou ao Recolhimento de Santa Teresa ao final do século XIX:

⁶³ TOLEDO, op. cit. à nota 27, p. 242.

⁶⁴ PINTO, Alfredo Moreira. *A cidade de São Paulo em 1900*. Disponível em: <http://www.almanack.paulistano.nom.br/mpinto.html>

⁶⁵ Segundo descrição de Nunes, a partir do texto de Mary Del Priore, extraído do Estatuto do Recolhimento de Santa Teresa sobre a rotina das recolhidas: “No Recolhimento de Santa Tereza em São Paulo, as reclusas despertavam às 4h30. Às 5h00 deveriam estar no coro, para as orações até 5h45, quando principiavam a rezar as matinas, continuando laudes e prima, e depois da antífona se recolhiam às celas para as orações mentais. Às 8h00 voltavam ao coro para rezar a terça e a sexta e continuavam lá para ouvir a missa. Do coro iam para a ‘casa de labor’, trabalhar para a comunidade até as 11h00; depois disso cada uma ia para a sua cela para exame de consciência sobre o que tinham feito ‘do tempo que despertou até a presente hora’; 15 minutos mais tarde, iam para o refeitório. O jantar, como chamavam essa refeição, durava até 12h30, quando permaneciam em suas celas até as 14h00. Dirigiam-se então para o coro para rezar as vésperas, depois retornavam ao trabalho até às 17h30, quando, no coro, deveriam rezar as completas; mais 15 minutos de ‘lição espiritual’ que ouviam assentadas e logo rezavam o terço do rosário com alguma pausa a cada mistério, concluindo com a ladainha de nossa Senhora. Em seguida, dirigiam-se ao refeitório e, depois deste, repouso até às 20h30. Mais 15 minutos de novo exame de consciência, e tocado o sino dirigiam-se cada uma a sua cela a fazer algumas devoções até às 21h30, em que entravam a descansar e dormir”. NUNES, op. cit. à nota 57, p. 7.

*Ocupa o espaço compreendido, na rua do Carmo, entre a travessa da Sé (atual rua Venceslau Brás) e a rua de Santa Teresa, em cuja esquina fica a torre. A igreja é um templo bonito em seu interior. Tem a capela-mor com seis tribunas, sendo três fingidas, um púlpito, o portão da entrada, dois altares com as imagens do Bom Jesus e Nossa Senhora das Dores. Na nave há oito retábulos de cada lado e seis no meio, e nas paredes mais sete, todos representando a vida de Santa Teresa até a morte. Ao lado direito da igreja fica a sacristia com um nicho engastado na parede. O recolhimento é inacessível a quem quer que o procure visitar. Falei do locutório, e através de uma grade com uma recolhida, que ministrou-me com a maior gentileza todos os esclarecimentos que lhe pedi, pondo à minha disposição o livro do tombo do recolhimento em manuscrito. Quando penetrei na igreja entoavam as recolhidas um cântico sagrado, que causou-me a mais profunda emoção. Pobres e desventuradas virgens, privadas das alegrias do lar e dos doces carinhos das famílias, enclausuradas nas celas de um convento e sepultadas em vida!*⁶⁶

Segundo o relato acima, havia no interior da nave “oito retábulos de cada lado e seis no meio, e nas paredes mais sete, todos representando a vida de Santa Teresa até a morte”. A palavra retábulo refere-se, muito provavelmente, a cada um dos quadros que o padre Jesuíno executou em fins do século XVIII, totalizando assim, 29 quadros. Destes possíveis 29 quadros, apenas 19 são os que estão atualmente expostos no corredor da igreja da Ordem Terceira.⁶⁷ Não se sabe onde estão os outros dez quadros restantes, se é que existiram, se confiarmos na descrição do professor Moreira Pinto.

A única imagem fotográfica conhecida do interior da Capela das Recolhidas de Santa Teresa é uma fotografia da década de 1910, de autoria do fotojornalista Aurélio Becherini, onde num dos balcões avista-se um dos operários da demolição. No canto superior esquerdo da fotografia pode-se ver a disposição em caixotões do teto da capela, de onde os quadros de Jesuíno, a essa altura, já haviam sido retirados (figura 45).

O pesquisador Mário de Andrade, ao descrever as obras de Jesuíno produzidas para as recolhidas – na biografia do Padre Jesuíno do Monte Carmelo⁶⁸ – e que veremos detalhadamente adiante, afirma que pela dimensão dos quadros,

⁶⁶ PINTO, op. cit. à nota 64.

⁶⁷ A relação das 19 pinturas do padre Jesuíno retiradas do teto da capela do Recolhimento de Santa Teresa serão discriminadas no próximo capítulo.

⁶⁸ ANDRADE, Mário de. Padre Jesuíno do Monte Carmelo, 1945.

muitas disposições poderiam ser feitas, e, portanto, não poderemos saber ao certo como estas estavam dispostas na capela do convento.



Figura 45. Interior da capela do Recolhimento de Santa Teresa pouco antes da demolição. Fotografia de Aurélio Becherini. Sem data.

O modernista Mário de Andrade ainda comenta que os quadros teresinos de Jesuíno para as recolhidas são muito fracos como composição, vitalização do assunto e articulação plástica da cena. Para o estudioso, Jesuíno escolheu representar apenas as passagens da vida da santa ligada aos êxtases e às visões, não criando um diálogo entre os personagens numa mesma composição, não há nenhuma perspectiva psicológica, pois cada personagem vive uma coisa diferente, sem se incomodar com o interlocutor.⁶⁹ Desse modo, as pinturas do Convento de Santa Teresa constituirão a obra mais fraca e apressada do padre pintor aqui na cidade de São Paulo.

Não se conhece a data exata da demolição do convento, provavelmente não antes de 1916 (figura 47), e nem após 1924, pois em março desse ano, a pedido do Prior da Ordem Terceira do Carmo, Dr. Manoel Pacheco Prates, o Arcebispo de São Paulo, Dom Duarte Leopoldo e Silva, doou as pinturas que faziam parte do teto em caixotão da capela das recolhidas e as talhas do templo que haviam sido retirados na demolição e enviados para o Museu da Cúria, para a Igreja da VOT do Carmo. As talhas foram utilizadas por Ricardo Severo na reforma da sacristia, em 1924-1925, e os quadros, depois de “restaurados” por pintor desconhecido indicado por Severo, foram dispostos no corredor lateral esquerdo, de acesso à sacristia a partir

⁶⁹ ANDRADE, op. cit. à nota 68, p. 146.

da rua. Para Mário de Andrade, o restaurador desconhecido de Ricardo Severo apenas recobriu grosseiramente com “*estúpida*” crosta de verniz as pinturas de Jesuíno, deformando alguns dos rostos do padre artista na intenção de corrigi-los. Estes painéis do padre Jesuíno se encontram hoje expostos no corredor de acesso à sacristia a partir da rua, bastante deteriorados.⁷⁰

Com a demolição do Recolhimento de Santa Teresa, as freiras ocuparam um edifício na Rua Monte Alegre, nº 934, em Perdizes. Em dezembro de 1951, as Irmãs do Mosteiro de Santa Teresa da Ordem Carmelitana, O.C.D., doaram oficialmente este edifício para a instalação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP, que nela encontra-se até hoje. As irmãs transferiram-se, então, para um mosteiro na Av. Jabaquara, nº 244, Mirandópolis, projetado entre 1946 e 1948 por Leandro Dupré, e lá estão estabelecidas atualmente.



Figura 46 e 47. Fotografias da Rua do Carmo em direção ao Recolhimento de Santa Teresa. À esquerda, vista da torre do convento em 1862; e à direita, o convento em 1916, pouco tempo antes de ser demolido. Autorias desconhecidas.

⁷⁰ ANDRADE, op. cit. à nota 68, p. 145.

CAPÍTULO II

2. A PINTURA DO PADRE JESUÍNO DO MONTE CARMELO NA IGREJA DA VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DO CARMO DE SÃO PAULO

Este segundo capítulo trata da Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo de São Paulo e sobre o padre Jesuíno do Monte Carmelo, que no teto dessa capela deixou um dos mais importantes registros da arte paulistana do período colonial. Todavia, o que essa construção representa para a cidade de São Paulo? Quem foi Jesuíno Francisco de Paula Gusmão, o padre Jesuíno do Monte Carmelo? Edificado primitivamente em fins do século XVII, após inúmeras reformas, o templo recebeu, entre 1796 e 1798, as valorosas pinturas do padre artista.

A relevância desse conjunto pictórico foi reforçada, em 2008, pela divulgação da recuperação do painel central de Jesuíno no teto da nave, que estava oculta há mais de um século. Atualmente, toda pintura do padre Jesuíno no teto do templo (nave, capela-mor e coro) estão sendo restauradas, sob orientação e coordenação do IPHAN/SP, com previsão de término no primeiro semestre de 2011.

2.1 A IGREJA DA VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DO CARMO DE SÃO PAULO

As informações apresentadas neste segundo capítulo foram extraídas das pesquisas de diversos autores, mas principalmente do Sr. Raul Leme Monteiro e do crítico de arte Mário de Andrade.

Dr. Raul Leme Monteiro, pertencente a uma tradicional família de ilustres irmãos terceiros carmelitas – seus pais e avós também haviam sido priores e prioras da ordem carmelita paulistana ao longo dos séculos XIX e XX –, foi Prior da Venerável Ordem Terceira do Carmo de São Paulo na década de 1970, e a pedido da Mesa Administrativa da Ordem executou intensa pesquisa para divulgar o histórico e as finalidades da Ordem Terceira Carmelita na cidade de São Paulo, publicados em 1978 no livro *“Carmo: Patrimônio da História, Arte e Fé”*.⁷¹

⁷¹ MONTEIRO, op. cit. à nota 2.

Enquanto prior, Dr. Raul teve acesso, na época em que escreveu o referido livro, aos seculares Arquivos da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo, que hoje se encontram inacessíveis aos pesquisadores e ao público em geral. Como o próprio relata no capítulo 25⁷², o Arquivo da Ordem do Carmo é composto de 114 volumes encadernados e numerados: são as Atas de Reuniões da Mesa Administrativa – sendo o documento mais antigo datado de 1674 –, Atas das Reuniões das Mesas Conjuntas (reuniões da qual participavam todos os irmãos), Assembléias Gerais, Livros de Termos, de Correspondência Expedida e Recebida, Relatórios Anuais dos Piores e Comissários, Estatutos da Ordem e publicações carmelitas: edições do Decor Carmeli, Vade Mecum, Jubileu de Prata do Monsenhor Camilo Passalacqua, Vida dos Santos Carmelitas e coleções das revistas Vozes do Carmelo e Mensageiro do Carmelo.

No início da década de 1940 – por meio das solicitações do então diretor do SPHAN, Rodrigo Mello Franco de Andrade, feitas ao prior da Ordem, Dr. Domingos Alves Matheus – Mário de Andrade, na qualidade de pesquisador do órgão de proteção federal, obteve acesso aos arquivos da Ordem Terceira do Carmo. E foi justamente nos Livros de Atas e Termos da Ordem que o pesquisador encontrou a maior parte das informações que possibilitaram reconstituir uma intensa fase de transformações pela qual passou a igreja, uma grande reforma no final do século XVIII e início do XIX, quando o artista santista Jesuíno Francisco de Paula Gusmão, depois Padre Jesuíno do Monte Carmelo, trabalhou na decoração do templo.

Dessa maneira, a partir das informações inestimáveis de Mário de Andrade e de Raul Leme Monteiro, e de outros cronistas, como Leonardo Arroyo e Eduardo Etzel, os parágrafos seguintes tentarão recompor o histórico da Capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo, para então levar ao entendimento o apreço que esse templo representou para os paulistanos de outrora e o valor artístico das obras de arte sacra que em seu interior se encontram.

⁷² MONTEIRO, op. cit. à nota 2., p. 293.

2.1.1 Fundação da Venerável Ordem Terceira do Carmo de São Paulo e a construção da capela primitiva

Como visto no primeiro capítulo, a autorização papal para a criação de Ordens Terceiras ocorreu na Europa em 1476. Quando de sua criação, a Ordem Terceira do Carmo recebeu do papa Sisto VI o epíteto canônico de *Venerável*, por se tratar de uma ordem dedicada à devoção mariana, ao culto de veneração à memória da Virgem Maria. Daí o fato da ordem terceira carmelita ser conhecida pelo título de “**Venerável** Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte Carmelo (ou Monte do Carmo)” [grifo meu], e seus correspondentes templos como “*Igreja (ou Capela) da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte Carmelo*”. Mais uma vez, quanto à diferenciação entre a nomenclatura *igreja* e *capela*, os dois termos referem-se a construções semelhantes, dedicadas a um mesmo fim. Todavia, por se encontrarem os altares das ordens terceiras, num primeiro momento, dentro das igrejas das ordens primeiras, essas eram chamadas de capelas. Quando da construção de seus próprios templos, continuavam a referir-se à igreja da Ordem Terceira como capela, para diferenciá-las da igreja conventual, uma vez que a igreja conventual era a igreja principal, consagrada à Senhora do Carmo, e a construção da Ordem Terceira, quase sempre anexa, a Capela da VOT do Carmo.

No Brasil, a autorização para a criação das Ordens Terceiras na colônia veio de Portugal em 1587. A VOT do Carmo no Brasil, a princípio, durante o período colonial, não aceitava o ingresso de irmãos negros ou pardos, apenas de pessoas brancas, e geralmente, pessoas da elite. Portanto, faziam parte da Venerável Ordem Terceira do Carmo os membros das famílias mais abastadas e os altos funcionários do governo e da corte.

Com a fundação do Convento do Carmo e da Igreja de Nossa Senhora do Carmo em São Paulo, em 1594, é provável que um grupo de habitantes do povoado já houvesse se organizado para constituir uma Ordem Terceira sob a invocação da Senhora do Carmo. Enquanto não tiveram recursos para construir uma igreja própria, onde pudessem realizar seus ofícios e sepultamentos, é possível, como ocorria com outras ordens terceiras nesse período, que tenham se reunido primeiramente numa das capelas ou altares laterais construídos dentro da igreja conventual e reservados para esse fim. É o que Raul Leme Monteiro acredita ter acontecido: a Ordem Terceira do Carmo de São Paulo foi fundada simultaneamente

ao estabelecimento do convento do Carmo no vilarejo do alto da serra, em fins do século XVI, sendo sua capela própria construída somente algumas décadas depois, já no século XVII.

A data exata da construção da primeira igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo é motivo de controvérsia entre diversos autores, tamanha a incerteza na interpretação de dados e a quantidade de informações desconstruídas.

Tomando como base o Arquivo da Ordem Terceira, Monteiro não encontrou nenhum assentamento ou referência à data da construção da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, e nenhuma confirmação acerca da data da fundação da Ordem na cidade.

Estendendo suas pesquisas aos inventários e testamentos dos bandeirantes e seus descendentes ao longo do século XVII, Monteiro encontrou referências pouco esclarecedoras a respeito dos primeiros anos da Ordem Terceira do Carmo na cidade: os documentos se limitavam apenas a relatar a condição do falecido como irmão leigo da ordem e sobre seu desejo de ser sepultado amortalhado com o hábito carmelita e “*sob o altar da Senhora do Carmo*”. Os documentos não especificam se o altar da Senhora do Carmo descrito nos testamentos era o altar da igreja conventual, ou o altar da capela própria dos terceiros carmelitanos, caso esta já existisse. Mas muito provavelmente, os primeiros bandeirantes que eram irmãos leigos da ordem devem ter sido sepultados na primitiva igreja conventual.

O que se pode afirmar com certeza, é que em 1674 a Ordem Terceira do Carmo de São Paulo já possuía uma Mesa Administrativa. Todavia, a organização de uma Mesa Administrativa não implica necessariamente na existência de uma igreja própria, já que a Ordem poderia utilizar uma parte da igreja conventual para seus ofícios religiosos e se reunir em alguma sala do convento ou na casa de um de seus membros para suas reuniões e deliberações.

Entre 1904 e 1905, durante reforma para ampliação do Colégio do Carmo, edifício naquele início do século XX anexo à Igreja da Ordem Terceira, os pedreiros encontraram uma parede do período colonial, que continha um medalhão com a inscrição “1632”. Acreditou-se, na época, que a inscrição indicava a data na qual a primitiva capela dos terceiros carmelitanos tivesse sido concluída. Pelas décadas seguintes, os religiosos e a comunidade de irmãos leigos carmelitas, na falta de registros documentais que refutassem tal afirmação, tomaram o ano de 1632 como o ano da primeira construção da capela da Ordem Terceira do Carmo em São Paulo.

Raul Monteiro, citando os testamentos dos primeiros bandeirantes, aponta que em 1633 o bandeirante Pedro Dias Paes Leme, pai de Fernão Dias Paes Leme, foi sepultado na capela-mor da Igreja do Carmo. Para o prior, sendo Paes Leme irmão terceiro, este foi sepultado na capela própria da Ordem, que já existia em 1633, e explica o medalhão com a inscrição “1632”.

Todavia, é preciso levar em conta a linguagem *iletrada* ou precária, característica dos escravos da época, que podem ter sido pouco esclarecedoras ao explicitar o local do sepultamento daqueles primeiros bandeirantes e irmãos terceiros: “o falecido era irmão da Ordem Terceira e foi sepultado sob o altar da igreja de sua Ordem”. O referido altar poderia se localizar na capela-mor da igreja conventual, numa capela lateral da igreja conventual, ou uma capela-mor na própria igreja dos terceiros. Não há como saber exatamente à qual local o escravo quis se referir, e Monteiro se baseou nessa lacuna para creditar o ano de 1632 como a data de fundação da igreja dos terceiros carmelitas na cidade.

Em 1894, os irmãos terceiros carmelitanos de São Paulo, orientados por Monsenhor Camilo Passalacqua (1858-1920), comemoraram o tricentenário de fundação da Ordem. Portanto, tomaram com data de sua fundação a data da fundação do Convento e da Igreja da Ordem Primeira, baseados no objetivo da Ordem Carmelita de, ao fundarem seus conventos, incentivar a formação das ordens terceiras, o que acreditam ter ocorrido no vilarejo no final do século XVI.

Para corroborar sua linha de pensamento, o prior Raul Monteiro baseou-se também numa ação de usucapião que a Ordem Terceira impetrou, em 1952, a fim de que fosse reconhecida e declarada, por sentença judicial, o domínio sobre o imóvel e o terreno em que se achava a igreja, de posse “*continuada, mansa e pacífica*” no local há mais de 300 anos.⁷³ Julgada a ação, o Tribunal de Justiça, com base na documentação preparada e apresentada pela Ordem, reconheceu e considerou procedente o pedido, considerando inócuas as alegações de propriedade colocadas pela Prefeitura de São Paulo – que motivou a ação. Tratando-se de um tramite judicial, provavelmente a Ordem conseguiu documentação comprobatória da existência de uma capela da Ordem Terceira na antiga Esplanada do Carmo desde, pelo menos, 1652.⁷⁴

⁷³ MONTEIRO, op. cit. à nota 2, p. 30.

⁷⁴ Um dos documentos juntados ao processo foi uma “*Carta de Sentença*” de Dom João V, rei de Portugal, datada de 1742, onde o monarca reconhece a posse *imemorial* da Ordem Carmelita sobre o

Enquanto a Ordem Terceira considera o ano de 1632 como o ano de sua construção original – conforme placa na entrada da atual igreja – para outros renomados pesquisadores e historiadores, a data da construção da primeira Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo é repleta de incertezas.

O historiador Ernani Silva Bruno (1913-1986) aponta 1648 como o ano da construção da igreja da Ordem Terceira. Para Mário de Andrade, a primitiva capela é de fins do século XVII, datando sua construção entre 1676 e 1691. Já para Leonardo Arroyo, a primeira capela da Ordem Terceira foi construída em 1697, por provisão do frei Manoel Ferreira da Natividade, vigário provincial, reformador e visitador dos frades no Brasil.

Mais uma vez, Monteiro discorda de Arroyo, e explica que, em 1697, o que ocorreu foi a reformulação da *Regra da Venerável Ordem Terceira do Carmo*:

No dia 1º de abril de 1697, por petição dos Irmãos desta Venerável Ordem Terceira, foi sua regra reformada pelo Revmo. Frei Manoel Ferreira da Natividade, Vigário Provincial, e Visitador dos Frades do Estado do Brasil, que formalizou a regra que até hoje existe, com algumas modificações, dando-lhe o nome de Actas ou Estatutos, confirmadas pelo Revmo. Provincial Frei Francisco das Chagas, em 18 de janeiro de 1743.⁷⁵

O estatuto entregue por Frei Manoel da Natividade à Ordem Terceira naquele ano de 1697, confirmado em 1743, e seguido até os dias atuais, com poucas modificações, trazia como regras principais aos seus membros:

1) Servir à Deus; 2) Cultuar Nossa Senhora do Carmo; 3) Servir e Glorificar à Igreja; e 4) Servir à Coletividade.

A Regra da Ordem Terceira também coloca normas quanto à sua estrutura organizacional: a Ordem é dirigida por uma *Mesa Administrativa*, composta de cinco irmãos – o prior, o procurador geral, o tesoureiro, o secretário e o conselheiro –, que se reúnem sob a assistência espiritual de um padre diretor, o antigo Comissário ou Diretor Espiritual. Fazem parte da mesa, também, o Mestre de Noviços, que é

terreno onde se achava construído o Conjunto do Carmo – convento e igrejas – e que desde 1738 era objeto de litígio com os vizinhos. Esse fato mostra que já no século XVIII, os religiosos e os membros da ordem terceira se preocupavam em provar para a sociedade a legitimidade da posse de seus domínios sobre a área que ocupavam na cidade. MONTEIRO, op. cit. à nota 2, p. 30.

⁷⁵ Idem, ibidem, p.171.

nomeado pelo padre diretor, e a irmã priora. Nas relações civis, a ordem é representada pelo prior, e nas relações religiosas, pelo padre diretor.⁷⁶

2.1.2 A Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo de São Paulo



Figura 48. Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo, 2009.

Como visto há pouco, embora a data da construção da capela primitiva dos terceiros carmelitanos seja incerta, o local de sua construção nunca foi contestada: ela foi edificada no Largo do Carmo, anexa à torre da igreja conventual, formando a partir daí o Conjunto do Carmo da cidade de São Paulo. Tudo construído lado a lado: o convento, a igreja dos frades, a torre sineira e a igreja da Ordem Terceira (conforme explícito no capítulo anterior e figuras 23, 24, 30, 31, 32 e 33).⁷⁷

⁷⁶ MONTEIRO, op. cit. à nota 2, p. 172.

⁷⁷ Atualmente o endereço da Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo de São Paulo é Av. Rangel Pestana, 230 – Centro – São Paulo / SP.

A construção da primeira capela da Ordem Terceira do Carmo deve ter sido precária e rude, provavelmente na técnica da taipa de pilão, com pequenas dimensões e carente de ornamentações, assim como acontecia com a maioria das construções no pacato povoado da São Paulo colonial, não tendo sobrevivido nenhum registro pictórico dessa primeira capela.

Com o passar das décadas, e o crescente enriquecimento dos cofres da Ordem Terceira – fruto principalmente das doações, esmolas e heranças dos irmãos leigos – a capela foi sendo reformada e ampliada. Na metade do século XVIII, a construção definitiva foi considerada terminada.

Segundo levantamento de Mário de Andrade, a edificação dessa capela definitiva, que substituiria o templo primitivo, ocorreu entre 1747 e 1758. Todavia, a decoração interna e a remodelação da fachada do templo levariam ainda quase meio século para ficarem prontos.

Mário de Andrade afirma que foi somente após a reconstrução e reforma dos edifícios laterais, o mosteiro e a igreja dos frades, ao longo da década de 1760 e 1770, que os irmãos terceiros empreenderam uma grande reforma na fachada de sua capela.

A grande reforma e reconstrução do convento, que o Morgado de Mateus citou em carta de 1766 ao chegar à cidade, foi terminada em 1772. Nessa reforma, os frades projetaram o mosteiro e sua igreja para frente, deixando a capela dos terceiros um pouco recuada em relação ao alinhamento fronteiro.

Para corrigir esse recuo, a Ordem Terceira avançou a fachada de sua capela por meio da construção de uma galilé em três arcos faturados em pedra de cantaria.

Conforme levantamento realizado para o processo do tombamento da Igreja da Ordem Terceira pelo IPHAN, baseando-se na pesquisa de Mário de Andrade, as obras de alinhamento e reconstrução da fachada foram contratadas ao mestre de obras Antonio Francisco de Lemos em 1773.

Porém, o prestador contratado não realizou a obra conforme o combinado. A certa altura, tamanha a discrepância entre o projeto e a reforma realizada por Lemos, a Mesa Administrativa da VOT teve que pedir a intervenção do Sargento-Mor, Teotônio José Zuzarte. Comparando o risco de arquitetura com o que o mestre de obras vinha realizando na reforma, o militar viu que a obra tinha muitos erros. Mas Lemos se recusou a consertar seus erros, e a obra ficou paralisada até que a

Ordem tivesse condições financeiras de contratar novo mestre para refazer e corrigir a obra.

Foi apenas em 1776 que a Ordem contratou o mestre pedreiro Joaquim Pinto de Oliveira, o legendário Thebas, mulato escravo que pertencera ao mestre pedreiro Bento de Oliveira Lima⁷⁸, para corrigir os erros de Lemos e terminar as obras da fachada. Em 1776 a Ordem também encomendou ao mestre carpinteiro Pedro José Rosa as grades de madeira e ferragens que seriam colocadas no fechamento dos arcos da nova galilé (figura 49).



Figura 49. Reconstituição da galilé, original do século XVIII, na Igreja da VOT do Carmo, 2010.

Enquanto o convento e a igreja da Ordem Primeira eram reconstruídos, e enquanto aguardavam o término das obras vizinhas para alinhar sua fachada, a Ordem Terceira tratou de iniciar as decorações da parte interna da igreja, cuja estrutura encontrava-se terminada em 1758 e não seria alterada pelas obras de realinhamento externo.

Para o resgate desse período de decoração e embelezamentos da parte interna do templo recorreu-se ao minucioso levantamento de Mário de Andrade, que recuperou dos Livros de Atas e Despesas, referentes aos séculos XVIII e XIX – período das maiores reformas e das grandes atividades artísticas e decorativas na

⁷⁸ Ou Mestre Tebas, foi um construtor de grande reputação na São Paulo colonial. Teria sido o autor – teria, pois a maioria das obras que lhe atribuem foi sempre discutível – da torre do Recolhimento de Santa Teresa e do aqueduto que levava água para o convento das recolhidas, da torre da Matriz da Sé, da Fonte de São Francisco, do Chafariz do Tebas – no Largo da Misericórdia, e da fachada da igreja da Ordem Terceira do Carmo. Sua fama era tamanha – pois além de ser considerado um pedreiro exímio, era muito corajoso e desenvolto – que até a primeira metade do século XX, em São Paulo, seu nome era sinônimo tanto de valentão quanto de habilidoso – “fulano é um tebas”. TOLEDO, op. cit. à nota 27, p. 236.

capela – o nome dos artistas e artífices que trabalharam na decoração da igreja: pintores, douradores, carpinteiros e marceneiros, incluindo os valores pagos pelos serviços prestados.

O primeiro artista documentado após o término da construção do edifício foi o pintor João Pereira da Silva, contratado em agosto de 1759 para pintar o teto da capela-mor. Como observou Mário de Andrade, o termo *pintor*, no século XVIII, poderia se referir tanto aos pintores de quadros, como aos douradores de talhas ou pintores de parede, o que dificulta saber exatamente o que cada artista ou artesão executou sob a descrição de “*pintura*”.

De qualquer maneira, compreende-se, pelas descrições seguintes nos arquivos, que João Pereira da Silva era um pintor de painéis, visto que deveria executar no forro da capela uma composição “*da mesma forma que estava o antigo, só com a diferença de que no meio levará uma tarja e dentro dela a sra. Teresa*”.⁷⁹

Mário de Andrade diz não ter encontrado nenhuma referência da existência de um painel antigo no teto da capela-mor da nova igreja anterior a 1760. Portanto, se João Pereira deveria pintar um painel como o *antigo*, o *antigo* poderia ser a pintura da capela terceira na igreja conventual, ou a pintura da capela terceira primitiva, que naquele momento deveria estar destruída, pois João Pereira executou sua obra sobre um tabuado destituído de pintura.

Terminada a pintura do forro da nave em 1760, o pintor João Pereira da Silva foi requisitado no ano seguinte para “*pintar*” (?) a capela-mor, as tribunas, as portas, o arco e para dourar o retábulo-mor, o altar do Senhor da Pedra Fria e o altar do Senhor da Coluna. Em 1761, o mestre Antônio Ludovico executou os altares laterais, o altar-mor e as cimalkas; o templo teve também reformas nas taipas e a cobertura foi toda refeita.⁸⁰

Em 1763, o padre comissário, Frei Domingos Coelho de Santa Rosa, chegou a utilizar o dinheiro das esmolas doadas pelos irmãos terceiros, que eram destinados para outros fins que não o embelezamento do templo, para pagar a pintura e o douramento dos retábulos de quatro altares e cinco tribunas da capela,

⁷⁹ ANDRADE, op. cit. à nota 68, p. 153. O fato de se solicitar uma representação de Santa Teresa de Ávila – Santa Teresa Doutora, deve-se ao fato da igreja da VOT do Carmo de São Paulo ter sido consagrada à santa reformadora da Ordem do Carmo. Lembremos que o nome oficial do templo é: *Capela de Santa Teresa da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo*, e sob essa nomenclatura foi tombada pelo IPHAN em 1996.

⁸⁰ ANDRADE, op. cit. à nota 68, p. 155.

tamanho o aumento nas despesas causado pelas reformas que estavam deixando a VOT sem recursos.

Entre 1762 e 1763, um pintor de nome Antônio dos Santos Viana foi contratado para dourar e pintar quatro altares da capela, cinco tribunas e novamente o altar do Senhor da Coluna, não sendo possível especificar que tipo de serviço seria executado nesse altar, se o mesmo já havia sido executado por João Pereira em 1760.

Mário de Andrade comenta que os tesoureiros da Ordem, pela falta de conhecimento de uma terminologia mais técnica, tanto nos campos da arquitetura, quanto da construção e da decoração, deixaram registros pouco esclarecedores sobre o que exatamente estava sendo realizado nas reformas, o que dificulta, de certa forma, o entendimento dos trabalhos realizados naquele último quarto do século XVIII.

No período entre 1763 e 1765 não aparecem registros de pintores, mas uma frase intriga Mário de Andrade, uma referência ao *“feitio da porta grande da nossa capela velha”*. O que seria essa capela velha? Tal frase talvez indique que a Ordem Terceira do Carmo de São Paulo possuísse uma capela menor, abandonada, como a dos Terceiros de Itu, ou ainda existente naqueles anos. Todavia, é a única referência que aparece nos livros do arquivo sobre a *“capela velha”*. Poderia, talvez, se referir à antiga capela que os terceiros carmelitas tinham dentro da igreja da Ordem Primeira, onde realizavam seus ofícios antes da construção de sua capela, e que, durante e após a construção da igreja da Ordem Terceira ainda se encontrasse sob sua administração.⁸¹

Na década de 1770, a Ordem preocupou-se em reformar a fachada e realinhá-la ao restante do conjunto, motivo pelo qual não aparecem nos livros obras de ornamentação interna, pelo menos até o ano de 1781. Nesse ano é contratado o mestre carpinteiro Manuel da Silva Borba para executar um novo forro para a sacristia, *“conforme o risco que se lhe dá [...] para executar sendo as molduras conforme as da sacristia da Sé”*. Esperava-se que o novo forro da sacristia ora encomendado fosse *“do feitio do que se acha feito na sacristia da Sé”*.⁸²

Terminado o novo forro da sacristia, foi contratado, em 1785, o pintor José Patrício da Silva Manso para executar um painel e pintar o forro da capela-mor. O

⁸¹ ANDRADE, op. cit. à nota 68, p. 157.

⁸² Idem, ibidem, p. 158.

artista José Patrício da Silva Manso seria parceiro de Jesuíno Francisco em Itu, a partir do final da década de 1780, tendo ambos trabalhado na decoração da Igreja Matriz daquela cidade.

Entretanto, com a publicação da biografia do padre Jesuíno escrita por Mário de Andrade, a figura do santista / mineiro (?) Silva Manso acabou caindo na penumbra, sendo relegado a mero coadjuvante de seu discípulo na história da arte colonial paulista.⁸³ Sua atuação na cidade de São Paulo havia chegado a tal ponto de obscuridade, que até a publicação do livro de Mário de Andrade, a tradição oral atribuía a autoria do painel da sacristia à Jesuíno Francisco. Coube à Mário de Andrade trazer a verdade à tona, e apresentar aos pesquisadores e estudiosos o real autor daquele que é um dos painéis considerado dos mais belos da arte paulista dos setecentos: *Nossa Senhora com o Menino e Santa Teresa*, painel executado em 1785.

Após pintar o painel do forro da sacristia, Silva Manso executou a pintura do forro da capela-mor. Os registros dos arquivos não explicam porque o forro da capela-mor estava sendo pintado novamente – a primeira vez por João Pereira em 1760. Para Mário de Andrade, algumas hipóteses explicam o ocorrido: ou a pintura de João Pereira já tinha se deteriorado após essas quase três décadas, ou então, os irmãos terceiros não tenham gostado daquela primeira composição e optaram por substituí-la.

Acabada a execução das pinturas na Igreja da VOT do Carmo, José Patrício parte para Itu, onde fora contratado para a pintura e decoração da Igreja Matriz da vila. Retornando a São Paulo no início da década de 1790, executa alguns serviços de pintura e douração de retábulos e tribunas na igreja dos terceiros carmelitas paulistanos. Em 1792 foi contratado para executar pinturas na igreja dos terceiros franciscanos, mas sua melhor obra na capital paulista continuaria sendo o painel da sacristia da capela dos terceiros carmelitas.

Na década de 1790 a Igreja da Ordem Terceira de São Paulo entraria em sua fase de maior atividade construtiva, redecorando totalmente o interior do templo. Foi também um período de grandes despesas, que esvaziaram os cofres da Ordem, mas que tornaram a Capela da VOT do Carmo um dos templos mais belos da cidade de São Paulo nos oitocentos.

⁸³ MORI, Victor Hugo in José Patrício da Silva Manso: um pintor colonial paulista restaurado. p.4.

Entre 1792 e 1793, a Ordem Terceira encomendou ao mestre entalhador José Fernandes de Oliveira um novo trono para a imagem da Virgem do Carmo, um novo retábulo para o altar-mor e um novo forro para a nave. Em 1794 chega de Lisboa um novo órgão doado ao templo pelo capitão Bernardo Jacinto Gomes, prior da Ordem nesse tempo.

No período de 1794 e 1795 mandam vir do Rio de Janeiro “*as tintas, pão de ouro e mais materiais para as obras*”, provavelmente para a execução das pinturas do forro da nave e do forro da capela-mor (que estava sendo repintada pela terceira vez, cerca de dez anos após a última pintura, de Silva Manso) que seria executada por Jesuíno nos anos seguintes.

Mário de Andrade resgata uma carta datada de 3 de novembro de 1795, onde o então prior Félix José de Oliveira escreve para Antônio João de Carvalho, vice-comissário de um arraial que o documento não nomeia:

*A dita remessa não podia vir em melhor ocasião porque além de estarmos com muitas obras em nossa capela, e que por isso estamos fazendo os atos fora dela, é ocasião em que mais necessitamos de semelhantes socorros [financeiros].*⁸⁴

Por meio dessa carta constata-se que a igreja dos terceiros carmelitas estava completamente em obras no período em 1795, de modo que todos os atos, inclusive o serviço espiritual, estavam ocorrendo fora dela, provavelmente na igreja do convento, e que a quantidade de trabalhos a serem executados havia esvaziado os cofres da Ordem, o que os obrigava a solicitar toda a ajuda financeira possível aos irmãos de outros arraiais. A necessidade de dinheiro para continuar as obras ainda obrigaria a Ordem a vender “*o arco e as tribunas velhas*” retirados do templo em 1796.

É nesse ano de 1796 que o artista santista Jesuíno Francisco de Paula Gusmão passa a figurar nos livros de Atas e Despesas. No ano anterior Jesuíno já havia executado a pintura do teto da igreja do convento do Carmo. Fora contratado então, pela Ordem Terceira, para pintar o forro da nave, recém executado pelo mestre José Fernandes de Oliveira.

Para que Jesuíno pudesse trabalhar, um andaime foi construído para se acessar o teto da nave, e o novo forro foi previamente lavado para então receber a

⁸⁴ ANDRADE, op. cit. à nota 68, p. 162

pintura do artista de Santos. Segundo o livro de despesas, a construção do andaime e lavagem do teto foi realizada pelo conhecido pedreiro Thebas.

Jesuíno Francisco pintaria, na Igreja da VOT do Carmo, o teto da nave, o teto do coro e o teto da capela-mor. Constatase, então, que num intervalo de cerca de 37 anos, a capela-mor foi repintada três vezes: em 1760, João Pereira da Silva; em 1785, José Patrício da Silva Manso e em 1797, Jesuíno.

O período no qual Jesuíno trabalhou no teto da igreja dos terceiros carmelitas coincide com o período no qual o artista realiza seus estudos de latim e teologia, preparando-se para receber as ordens, o que ocorreria efetivamente em dezembro de 1797.

Iniciando seus trabalhos na Igreja da Ordem Terceira em 1796, o padre artista concebeu uma série de santos, santas, bispos, papas, mártires, beatos e beatas carmelitanos que, saindo do entablamento do teto, observam Nossa Senhora do Carmo em glória no centro da composição; para a capela-mor pintou a Virgem e São José coroando Santa Teresa – estas pinturas serão analisadas ao final deste capítulo.

No início do século XIX, para terminar as obras de reforma que se arrastavam há quase meio século, a Ordem mandou construir um jazigo com capela na lateral esquerda do templo. Para adornar o jazigo, encomendou-se uma pintura representando *A Ressurreição de Lázaro*, que a tradição oral atribuía a Jesuíno, mas que Mário de Andrade desacredita ser do artista santista, pois em 1799 a Ordem mandou vir da Bahia tintas e outros materiais “*para a pintura do jazigo*” que seria realizada em 1800-1801. Nesse ano, padre Jesuíno não se encontrava mais em São Paulo, e sim em Itu. Por essas informações é que Mário de Andrade acredita que o painel do antigo jazigo – hoje biblioteca – não poderia ser obra do padre Jesuíno (figura 50).



Figura 50. Detalhe do painel do teto da biblioteca, “A Ressurreição de Lázaro”, bastante deteriorado, de suposta autoria do padre Jesuíno do Monte Carmelo, final do século XVIII ou início do século XIX.

A capela-mor e seus retábulos são dourados apenas na primeira década do século XIX. As obras de reforma estão chegando ao fim. Em 11 de fevereiro de 1803, o visitador frei Manuel José de Santa Rosa canta louvores à Ordem Terceira paulistana pelo:

*(...) zelo e retidão com que se porta a respeito desta Casa do Senhor: pois não obstante não cessar nela os louvores ao mesmo Deus, se aumenta cada vez mais o ornamento da igreja, sem empenho do comum da Ordem.*⁸⁵

Em 12 de julho de 1800 os Terceiros escreveram ao Provincial frei Antônio Gonçalves Cruz, lhe comunicando terem “*dado graças públicas a Deus na capela da Nossa Venerável Ordem Terceira pela conclusão da reforma*”. Nos anos seguintes, 1801, 1802 e 1803, continuaram a dar graças a Deus “*pela conclusão da reforma*”. Porém, desde 1799, os Terceiros já afirmavam ao vice-comissário de Cabo Verde que o templo estava “*com gosto de merecer o nome de melhor obra de igreja nesta cidade*”. E para Mário de Andrade, a igreja assim ficou até a década de 1940, período no qual termina sua pesquisa sobre a passagem do padre Jesuíno pelo Conjunto do Carmo.⁸⁶

⁸⁵ ANDRADE, op. cit. à nota 68, p. 165.

⁸⁶ Idem, ibidem.

Para o estudioso Mário de Andrade, fator lamentável é não poder se comparar a pintura que Jesuíno Francisco executou no teto da igreja dos frades (entre 1795 e 1796) e a pintura que o padre Jesuíno executou no teto da Ordem Terceira. Nas palavras de Mário de Andrade, a comparação entre as obras refletiriam, provavelmente, as duas fases distintas da vida do pintor: a transição do artista feliz em sua vida profana para o viúvo de vida mística. A obra de Jesuíno na Igreja da VOT será analisada adiante.

Os altares laterais, hoje vistos na igreja, são do início do século XIX, em estilo neoclássico. São seis altares ao todo, representando, como acontece nas igrejas terceiras carmelitas, cenas da Paixão de Jesus Cristo. Há ainda, sob o altar-mor uma imagem do Cristo morto (altar do Senhor Morto ou Jacente, imagem vinda de Lisboa em 1735) e numa outra extremidade da igreja, uma imagem do Cristo Crucificado.

Os seis altares laterais são: lado esquerdo em direção à capela-mor – 1) Altar do Senhor da Pedra Fria, ou Jesus coroado de espinhos; 2) Ecce Homo; 3) Cristo carregando a cruz; lado direito em direção à capela-mor – 4) Altar do Senhor da Coluna; 5) Cristo de pé, ou Jesus na prisão; e 6) Cristo rezando no Horto.

Essas imagens de Cristo eram carregadas nas procissões organizadas pela Ordem Terceira. Leonardo Arroyo comenta que a igreja dos terceiros carmelitas de São Paulo era conhecida pela tradição de realizar as melhores missas cantadas, as melhores procissões e as mais caprichadas novenas e comemorações da Semana Santa – eram as procissões do Carmo as mais imponentes e concorridas, mais ainda que as procissões da Matriz, contando com a presença das altas autoridades da província.

Antonio Egidio Martins (1863-1922), em seu livro *São Paulo Antigo*, comentando sobre o papel da capela dos terceiros carmelitas ao longo do século XIX e início do XX, completa:

(...) da Igreja do Carmo, onde todas as festas eram feitas com muito esmero e capricho, saía antigamente a Procissão do Triunfo a percorrer as ruas da cidade, carregando as imagens de Cristo [retiradas dos altares laterais].

Do século XVII até o início do século XX, as procissões, como comenta o jornalista e escritor Raimundo de Menezes (1903-1984), constituíram o supremo

enlevo dos paulistanos. Muitos dos paulistanos da elite que moravam em outros bairros, possuíam casas no centro da cidade apenas para ver a passagem dos cortejos religiosos nos dias santos. Nesse contexto, as igrejas carmelitas dominavam as festividades religiosas na capital. Segundo Monteiro, as procissões tinham a importância e a imponência de festas nacionais:

*O povo em peso nas ruas. O que se faz hoje é um arremedo do que faziam nossos avós. As ruas enfeitadas, varridas, passado o ancinho, e depois pétalas de rosa, ramos de alecrim, begônias, jasmim do imperador, magnólias perfumadas, para a passagem do Senhor. Nas casas, iluminação nas platibandas, colchas nas janelas e grades, e pelo ambiente, derramado, um indelével perfume de manjerona e de incenso. Por toda a parte, o inefável enlevo religioso, dominando, embalando os corações e santificando as almas.*⁸⁷

É nesse clima arrebatador das procissões que a Igreja da VOT do Carmo recebe, em 1846, a visita do imperador D. Pedro II (1825-1891) e da imperatriz D. Teresa Cristina (1822-1889). Grandes festas, solenes e pomposas, marcaram a estada dos imperadores na cidade e sua passagem pela Igreja do Carmo.

Em 05 de março de 1846 os imperadores acompanharam, a pé, a Procissão do Senhor dos Passos, da Igreja do Carmo até a Igreja do Pátio do Colégio. No dia 12 de abril de 1846, os imperadores assistiram à missa na Igreja da VOT do Carmo e foram recebidos com grandes festividades, maiores até do que aquelas ocorridas no mês de março anterior. O templo foi tão suntuosamente decorado para a visita dos monarcas, que no dizer do irmão sacristão José Maria Martins, “*jamaís a Ordem faria outra festa com tanto esplendor*”.

As poltronas em que se sentaram os imperadores estão guardadas ainda hoje no salão nobre da igreja, como preciosa relíquia. São poltronas no estilo D. José, de jacarandá, da segunda metade do século XVIII. Fazem parte de um conjunto de 32 poltronas, que também estão guardadas no mesmo local.

Em 26 de julho de 1867 ocorreu um roubo fabuloso na igreja, que entrou para a história da cidade. Segundo Antonio Egídio Martins, o roubo deu bem uma idéia da riqueza de que a ordem era possuidora: *coroa de ouro, adereços, pulseiras de pedras preciosas, um caixilho de ouro, cruzes, brincos e mesmo pedaços de ouro.*

⁸⁷ MONTEIRO, op. cit. à nota 2, p. 40.

Os ladrões e as jóias nunca foram encontrados. Os irmãos da Ordem Terceira ficaram tão abatidos com o ocorrido que, mesmo anos depois, relata Martins:

Este grande roubo muito impressionou o povo paulista e os antigos irmãos da Ordem Terceira do Carmo. Quando, em suas palestras, se referiam ao mesmo roubo, era com os olhos marejados de lágrimas.⁸⁸

Na década de 1880, devido à próspera situação financeira da Ordem, esta decretou uma limpeza da igreja, ou seja, mandou retocar toda a douração da decoração do templo e executar a lavagem de suas pinturas, escurecidas por décadas de sujeira, fuligem e deterioração dos vernizes aplicados para proteção das mesmas.

A efetiva limpeza ocorre em novembro de 1881, quando é encarregado pela obra o Sr. Roque José. O pintor-restaurador percebe que a pintura existente, apenas com a simples lavagem, ficaria discrepante em relação aos dourados retocados dos altares. Convence então a Ordem de que as pinturas do teto necessitariam também de retoques, além da lavagem. Aprovado pela Mesa Administrativa, o pintor prossegue com o primeiro retoque nas pinturas do padre Jesuíno em cerca de oitenta anos.

Na mesma década, em 1887, a pintura do teto da sacristia, o painel de José Patrício da Silva Manso, recebe demãos de óleo e vernizes para “proteção”. Todavia, conforme explica o historiador Carlos Cerqueira, a suposta proteção aplicada à obra foi excessiva, e com o passar do tempo acabou escurecendo o painel.

No final do século XIX, segundo Raul Monteiro, o painel central do teto da nave foi totalmente retocado. O ex-Prior coloca como 1899 o ano em que o pintor Pedro Alexandrino substituiu a pintura do padre Jesuíno por uma nova composição representando Santa Teresa. Todavia, conforme pesquisas do IPHAN, quando dos levantamentos para o processo de tombamento da igreja, não foi encontrado em nenhum livro de Atas e Despesas do arquivo um lançamento ou recibo correspondente à execução da nova pintura, ou à contratação do pintor Pedro Alexandrino, mesmo buscando-se informações em anos anteriores ou posteriores à data fixada pelo prior.

⁸⁸ ARROYO, op. cit. à nota 26, p. 62.

Mário de Andrade era da opinião de que o painel central do teto teria sido pintado já no início do século XX, quando o pintor Pedro Alexandrino era ainda “moço”, antes dos seus estudos na Europa.⁸⁹ Essas informações de Mário baseavam-se nos relatos do Sr. Bráulio Silva, irmão terceiro carmelitano que, na década de 1920, havia sido tesoureiro da Ordem.

Ora, se Mário de Andrade e o Prior estavam falando de Pedro Alexandrino Borges, o conhecido pintor de naturezas-mortas, as datas parecem não coincidirem. Pedro Alexandrino Borges nasceu em São Paulo, em 1856. Na década de 1880 foi aluno de Almeida Júnior, e no final dessa década estudou na Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Em 1896 recebeu bolsa de estudos da Escola Nacional de Belas Artes e foi estudar em Paris, onde permaneceu até 1909. Morreu em São Paulo, em 1942.

Se, como afirma Mário de Andrade, a pintura do centro do teto da Ordem Terceira do Carmo foi executada por Pedro Alexandrino ainda “mocinho”, esta deveria ter ocorrido entre as décadas de 1860 e 1880. Início do século XX seria improvável, pois nessa época Pedro Alexandrino já era adulto e contava com cerca de 40 anos de idade. E se para Mário de Andrade a obra ocorrera antes de seus estudos europeus, a pintura deveria ser da década de 1870 até o início de 1880, mas não existem registros de recibos ou pagamentos feitos nesse período à Pedro Alexandrino, mesmo porque esse período seria anterior aos trabalhos de Roque José, e sabe-se que esse pintor foi o primeiro a retocar a pintura de Jesuíno.

Entre 1897 e 1909, Pedro Alexandrino esteve na Europa, como bolsista da Escola Nacional de Belas Artes. Logo, a data apresentada por Monteiro, 1899, também não faz sentido. Além do mais, sendo a pintura em questão um painel central no teto da nave, deveria haver alguma indicação nos livros do arquivo. A obra não poderia ter passado despercebida. Mas, o único lançamento referente ao pintor Pedro Alexandrino era uma nota de 1891, um orçamento para um retrato do benfeitor da Ordem, General Jardim. Nada mais.

E em 1942, quando morre Pedro Alexandrino, em São Paulo, Mário de Andrade já havia iniciando suas pesquisas sobre o padre Jesuíno. Em sua vasta correspondência com inúmeros intelectuais do período e com o SPHAN, Mário não comenta ou lamenta sobre a morte de Pedro Alexandrino, prova de que, se o pintor

⁸⁹ ANDRADE, op. cit. à nota 68, p. 166.

de natureza-mortas fosse mesmo o autor do teto do Carmo, Mário ou seus assistentes colaboradores o teriam procurado, e o consultado a respeito do que fora feito com a pintura do padre Jesuíno. Ela estaria apenas oculta, por baixo da nova pintura? Ou havia sido destruída, raspada, para que *Alexandrino* pudesse fazer seu trabalho?

Portanto, quem foi o Pedro Alexandrino que repintou o painel central do teto do Carmo? Pode tratar-se de um artista homônimo do grande pintor de naturezas-mortas? Mas é fato que, entre as últimas décadas do século XIX e o início do século XX, o painel central de Jesuíno desapareceu para dar lugar a uma nova e *pobre* composição, que Mário de Andrade considerava grotesca e medíocre.

A grande preocupação de Mário de Andrade na década de 1940, e posteriormente do IPHAN, a partir dos anos 1960, e do historiador Carlos Cerqueira nas décadas de 1980 e 1990, era saber se a pintura de Jesuíno no centro do forro da nave ainda estava lá ou se havia sido destruída para receber a nova pintura do suposto Pedro Alexandrino. Essa questão referente à dúvida sobre a sobrevivência da obra do padre Jesuíno do Monte Carmelo marcaria todo o século XX.

Em 1900, a Capela do Carmo ganhou sua própria torre sineira, conforme projeto do escritório de Ramos de Azevedo. Antes compartilhando uma única torre com a igreja dos frades, a nova torre sineira da Ordem Terceira era coroada com uma imagem de Nossa Senhora do Carmo.

Entre 1904 e 1906, aproveitando-se das reformas que se fazia no Colégio do Carmo anexo, a Ordem realizou alterações na fachada da igreja, fechando sua galilé de arcos de pedra, transformando o arco central na entrada principal, e os dois arcos laterais em janelas fechadas com vitrais: um vitral representando São João da Cruz, e o outro, Santa Teresa Doutora. Assim, o corpo da igreja ocupou toda a extensão por sob o coro. A entrada da igreja passou a se dar diretamente a partir da rua, sendo colocado após a porta de entrada um tapa-vento.



Figura 51. Conjunto do Carmo com a nova torre da Ordem Terceira, 1912.

Em 1911, a prefeitura da cidade de São Paulo desapropriou a faixa lateral direita do templo para o alinhamento e calçamento da antiga Rua da Boa Morte – e com isso a sacristia da igreja foi deslocada e reduzida. O painel de Silva Manso, que estava centralizado na sacristia, com o recorte, ficou geometricamente deslocado em relação ao novo formato do salão, como se encontra ainda hoje.

A redução da sacristia, como apresentou Monteiro, a partir de escritura de compra e venda de 27 de abril de 1911, foi feita nos seguintes termos:

O Prior, Dr. Adolpho Augusto Pinto, “vendeu à Câmara Municipal de São Paulo uma faixa de terreno do edifício da igreja, ao longo da rua da Boa Morte (hoje Rua do Carmo), necessária para a retificação do alinhamento desta rua, que confronta pela frente com o atual alinhamento da igreja e do prédio anexo, pelos fundos com o novo alinhamento que, partindo do canto do largo do Carmo com a rua da Boa Morte, vai encontrar a linha de frente dos prédios desta rua, que estão no seu alinhamento definitivo, pelo extremo lateral do referido prédio do ginásio com a rua da Boa Morte, onde há um recanto, não interessando a área ora adquirida à torre, nem à nave da igreja”.⁹⁰

⁹⁰ MONTEIRO, op. cit. à nota 2, p. 72.

Nessa ocasião, a Câmara Municipal de São Paulo foi representada pelo então prefeito de São Paulo, o Barão Raymundo Duprat (1863-1926), que era irmão terceiro da Ordem do Carmo.



Figura 52. Anúncio da redução da sacristia e construção do Colégio do Carmo, anexo à igreja, em junho de 1911.

Na década de 1920 uma grande reforma ocorreu na capela sob orientação do engenheiro-arquiteto português Ricardo Severo (1869-1940). Conforme levantamentos de Carlos Cerqueira no arquivo da Ordem, a reforma foi ocasionada devido ao risco que o templo corria, no início de 1920, de ser desapropriado pelo Município, o que levou um grupo de irmãos terceiros a defender a ampliação da edificação ou a construção de uma nova e mais moderna igreja, utilizando-se a tecnologia construtiva existente à época.

Em contrapartida, um outro grupo de irmãos, mais conservador, defendia apenas a reforma do antigo templo e a manutenção do seu patrimônio arquitetônico e artístico, mesmo com a ameaça da desapropriação. Em 1921, contratou-se um arquiteto para proceder aos estudos de viabilidade da reforma, e com a incumbência de se tentar compatibilizar a proposta da ampliação e modernização do templo com a reforma do edifício existente. Mas o arquiteto chegou à conclusão de que seria impossível ampliar e modernizar a arquitetura da igreja sem que parte dos tesouros do antigo templo fosse destruído.

Assim, a Mesa optou apenas em reformar o antigo templo, sem interferências descaracterizantes na arquitetura original do século XVIII, contratando, para tanto, o

engenheiro Ricardo Severo, com a participação da Companhia Iniciadora Predial e do Lyceu de Artes e Ofícios. As obras estenderam-se de 1923 à 1925.

Como veremos no próximo capítulo, nessa reforma, Ricardo Severo reconstituiu na arquitetura da nave os arcos segmentadores, que acreditava terem pertencido à configuração original do século XVIII. O engenheiro foi motivado pela disposição das lesenas das paredes e pela distribuição dos personagens pintados pelo padre Jesuíno, agrupados no entablamento do forro, e que levaria Mário de Andrade, duas décadas depois da reforma, a acreditar que a configuração proposta por Ricardo Severo, da reintegração dos arcos, estava correta.

Foi também durante a reforma de 1923-1925 que foi construída a atual cripta, no subsolo da igreja. Em março de 1924, a pedido do Prior da Ordem, o Arcebispo Dom Duarte Leopoldo doou à Ordem Terceira Carmelita os quadros que o padre Jesuíno pintara para o teto do Recolhimento de Santa Teresa, juntamente com um conjunto de talhas, que Ricardo Severo utilizou na reconstrução da sacristia reduzida.

Todavia, em 1928 ocorreu a mais radical das mudanças para a Igreja da VOT do Carmo, ocasionada pela desapropriação e demolição do convento e da Igreja da Ordem Primeira, para o alargamento da Avenida Rangel Pestana e para a construção do edifício da atual Secretaria da Fazenda. Conforme visto no capítulo anterior, não se sabe ao certo porque o terreno da igreja da Ordem Terceira foi poupado da desapropriação. Mas é fato que a igreja permaneceu solitária, enquanto todos os quarteirões próximos eram arrasados para a ampliação da Praça da Sé, a criação da Praça Clóvis Bevilacqua e da Avenida Rangel Pestana.



Figura 53. Demolição do Convento e Igreja do Carmo, em foto de Becherini, 1934.



Figura 54. Igreja da VOT do Carmo durante o processo de demolição da igreja e convento dos frades. Década de 1930.

Novas reformas se fizeram necessárias na igreja da Ordem Terceira com a perda dos prédios vizinhos nos anos seguintes, sendo a mais importante a reforma de 1958, uma contenção da parede lateral devido aos abalos causados pela construção do edifício limítrofe. Essa reforma foi orientada pelo engenheiro Luís Ignácio de Anhaia Mello (1891-1974). As obras de construção do edifício da Secretaria da Fazenda abalaram profundamente a estrutura geral da igreja, que chegou a sofrer ligeira inclinação e inúmeras rachaduras. Para corrigi-los, Anhaia Mello procedeu à demolição e reconstrução da parte lateral da igreja, que é a fachada lateral que se vê na atualidade.



Figura 55. Igreja da Ordem Terceira do Carmo e construção do edifício da Secretaria da Fazenda, em 1954.

Entre 1959 e 1960, ocorre uma reforma interna orientada pelo professor Edson Motta (1910-1981), do IPHAN, período em que o órgão de proteção do patrimônio demonstra atenção para com o acervo do templo. Foi durante essa reforma que passou-se a dar atenção ao valioso acervo pictórico do templo, que ainda não se encontrava tombado. Por meio de prospecções iniciais realizadas por técnicos restauradores, descobriu-se que a pintura de Jesuíno ainda encontrava-se intacta por baixo da suposta pintura de Pedro Alexandrino no centro do forro da nave.

Nessa reforma da igreja, o próprio Edson Motta, o arquiteto Luís Saia, o padre diretor da Ordem na época, Monsenhor Manfredo Leite, e um perito em restauro não identificado nos relatórios, examinaram os resultados das prospecções, e ambos conscientizaram-se da possibilidade de recuperação da preciosa pintura do padre Jesuíno, e comprometeram-se, cada um em sua instância, a colaborar com os serviços propostos pelo IPHAN.

Entretanto, não se sabe a razão, a operação de resgate da pintura do padre Jesuíno não foi realizada. Carlos Cerqueira sugere que o restauro não tenha sido realizado porque, talvez, as pinturas ainda não estivessem tombadas ou não se tivesse certeza de que a composição completa estivesse ali intacta; pelo alto custo da operação ou impossibilidade de permanência do técnico restaurador na cidade; ou ainda a falta de tecnologia capaz de contribuir para a realização da atividade. O fato é que a questão foi colocada de lado.

Como a igreja ainda não estava tombada, e a suposta pintura de Alexandrino encontrava-se deteriorada, a Ordem contratou, em 1959, um pintor desconhecido, de nome Joseph Schulte, para retocar toda pintura do teto da capela. Essa desastrosa interferência, não apenas no painel central, mas também nas figuras laterais do entablamento, acabou por descaracterizar toda obra de Jesuíno, tamanha a grosseria e a falta de habilidade com a qual Schulte tratou a pintura. Se na década de 1940, Mário de Andrade já considerava a composição do centro da nave medíocre, imagina-se o que o crítico não teria achado da composição pós-interferência de Schulte no início da década de 1960. Somente meio século depois, já na década de 2000, é que a pintura do padre Jesuíno do Monte Carmelo no centro da nave seria resgatada.

Em agosto de 1996 a Capela de Santa Teresa da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo foi finalmente tombada pelo IPHAN.⁹¹ O tombamento compreende: frontaria, nave, capela-mor, sacristia, biblioteca, sala de reuniões, obras de talha, retábulos, elementos arquitetônicos, imaginária, alfares (objetos utilizados durante as celebrações litúrgicas; o altar com seus respectivos acessórios, os púlpitos, os confessionários, o órgão e os sinos) e pinturas aí localizadas, especialmente o painel de Silva Manso e a obra pictórica do Padre Jesuíno do Monte Carmelo, incluindo também o conjunto de 19 painéis provenientes do antigo Recolhimento de Santa Teresa, expostos no corredor lateral da igreja, assim como todo o acervo de bens móveis e o arquivo da confraria.

Enquanto as pinturas de Jesuíno em Itu foram tombadas pelo SPHAN já no final da década de 1930, a obra pictórica do padre artista em São Paulo demoraria ainda seis décadas para se concretizar. Grande parte dessa demora ocorreu devido à inclusão da *“pintura invisível”* do Padre Jesuíno no processo. Apenas com a confirmação de que a obra do padre pintor ainda existia intacta e que poderia ser restaurada, é que procedeu-se ao tombamento do bem. O tombamento da *“pintura invisível”* propiciou, na década seguinte, iniciar os trabalhos de recuperação da obra original do artista santista, levando ao descarte da obra de Schulte.

Apesar de todas essas transformações arquitetônicas, internamente a igreja se manteve praticamente inalterada desde a conclusão de sua primeira grande reforma, em fins do século XVIII. Os retábulos do altar-mor e o trono da Virgem são aqueles mesmos executados pelo mestre José Fernandes de Oliveira em 1793. A pintura de Jesuíno, em grande parte, é a original do final do século XVIII também, assim como os púlpitos, tribunas, sanefas e cornijas. Esse fato tornou a capela detentora de um dos principais acervos de arte sacra colonial da capital.

A igreja, do ponto de vista de estrutura e organização, apresenta todas as dependências necessárias para as atividades de uma Ordem Terceira: capela, sacristia, salões de consistório e reuniões, biblioteca e jazigo. A igreja também manteve seu próprio colégio, o Colégio do Carmo, e ainda mantém um cemitério particular no bairro da Consolação.

⁹¹ Processo n.º 1176-T-85. *Capela de Santa Teresa da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo da Cidade de São Paulo*. Tombamento homologado pelo IPHAN em 27/ago/1996. A igreja também foi tombada pelo CONPRESP, em 1992 (Resolução n.º 47/92) e está tombada, mas ainda não homologada pelo CONDEPHAAT (Processo n.º 35.585/97).

Entre 2006 e 2007, o painel da sacristia, de autoria de José Patrício da Silva Manso – *Nossa Senhora com o Menino e Santa Teresa* (1785), que se encontrava bastante deteriorado, por camadas de sujeira e grosseiras demãos de vernizes, foi totalmente restaurado sob iniciativa do IPHAN e orientação de Carlos Cerqueira.

Paralelamente, serviços de prospecção foram realizados no teto da nave por empresa especializada, e confirmaram o bom estado de conservação da pintura de Jesuíno no centro da nave – as suspeitas de Mário de Andrade estavam confirmadas –, o que levou à recuperação da parte central do painel, concluída e apresentada ao público em dezembro de 2008.

Atualmente, 2010, as pinturas do padre Jesuíno no teto da nave e na capela-mor se encontram em restauro, novamente sob orientação do IPHAN e coordenação do historiador Carlos Cerqueira. Esta fase do restauro propõe a recuperação e o restauro de toda obra pictórica do padre artista na Igreja da Ordem Terceira do Carmo, previstos para serem finalizados no primeiro semestre de 2011.



Figura 56. Igreja da Ordem Terceira do Carmo em 1975, quando da demolição do Colégio do Carmo.

2.1.3 O Cemitério da Ordem Terceira do Carmo

Até o ano de 1867, diversos irmãos terceiros falecidos foram sepultados na Igreja da VOT do Carmo, salvo se durante a vida manifestassem expressamente seu desejo de serem sepultados em outro local. Para tanto, foi construído, no início do século XIX, o jazigo – na sala onde se encontra hoje a biblioteca, Sala Monsenhor Camilo Passalacqua. Antes da construção do jazigo, sepultamentos eram realizados nos corredores e sob o piso da nave e da capela-mor. Monteiro comenta que, quando o antigo assoalho da igreja foi construído, este era segmentado em grandes retângulos de madeira que podiam ser removidos, deixando descoberta as cavidades onde eram colocados os corpos dos irmãos falecidos, inclusive embaixo das paredes.⁹²

Todavia, em 1856, com a proibição de se realizar sepultamentos sob o piso das igrejas, a Câmara Municipal solicitou à Ordem que providenciasse novos jazigos no Cemitério da Consolação, que estava sendo construído e prestes a ser inaugurado – o que viria a ocorrer em julho de 1858.

Atendendo ao pedido da Câmara, a Ordem Terceira formou uma comissão, e juntamente com os irmãos da Ordem Terceira de São Francisco, procuraram um terreno para a construção de um cemitério particular. Mas depois de malogradas tentativas de conseguirem um terreno, a Mesa Administrativa da Ordem solicitou à Câmara Municipal lotes para a construção do seu cemitério, em 1867. O governo concedeu um terreno ao lado do Cemitério da Consolação, com entrada pela Rua Sergipe, nº 83.

Em dezembro de 1867 as obras foram iniciadas, e no dia 12 de novembro de 1868 o Cemitério foi aberto, com a benção realizada pelo Prior do Convento do Carmo, Frei Manoel Ascensão Franco. Em maio de 1886, a Ordem mandou construir uma capela pelo Eng. Dr. João Pinto Gonçalves. Para a decoração da capela do cemitério foi removido o altar pertencente à Capela do Consistório, e instalado no altar do cemitério. Antes de ser colocado no consistório, o antigo altar do Senhor Crucificado ficou na nave da igreja até 1803. Monteiro ainda afirma que o altar foi oferta de Pedro Taques de Almeida Paes Leme (1714-1777), irmão terceiro da Ordem.

⁹² As paredes externas da igreja medem entre 1,35 m e 1,65 m de largura. MONTEIRO, op. cit. à nota 2, p. 129.

Com a inauguração do cemitério em 1868, os sepultamentos passaram a ocorrer exclusivamente no cemitério. Na grande reforma da década de 1920, precisamente em 1924, a Ordem resolveu construir uma cripta no subsolo do templo, para onde foram trasladados os restos mortais dos antigos irmãos que estavam sepultados na Igreja. Para tanto, a cripta foi construída exatamente debaixo da sala onde se encontrava o jazigo, que passou a ser a sala da biblioteca. Foram convocados todos os descendentes dos irmãos sepultados na igreja até 1867, para decidirem sobre o destino dos restos mortais de seus antepassados. Após a exumação, a maioria dos restos mortais foi retirada pelos parentes, e apenas 51 irmãos falecidos foram depositados em urnas na cripta, onde se encontram ainda hoje (figura 57). Padre Feijó, importante político brasileiro do período regencial, esteve enterrado no jazigo da igreja do Carmo por nove anos (de 1843 a 1852).⁹³



Figura 57. Vista parcial da cripta construída abaixo da biblioteca para a colocação dos restos mortais de irmãos terceiros falecidos até 1867 e dos padres diretores da Ordem. Fotografia de 2009.

2.1.4 O Colégio do Carmo

Na década de 1830, a Ordem mandou construir, com dinheiro de donativos, um pequeno hospital num terreno nos fundos da sacristia, na então Rua da Boa Morte. O *Hospital do Carmo*, como seria conhecida a construção, passou a funcionar em 1832 para tratar gratuitamente de pessoas necessitadas. Numa das salas do

⁹³ MONTEIRO, op. cit. à nota 2, p. 138.

hospital, os frades e alguns irmãos também passaram a ministrar instrução religiosa e científica a algumas crianças e jovens, criando uma primitiva escola.

Em dois anos, com o aumento no número de atendimentos, o hospital precisou ser ampliado. Assim, em 1834, a Ordem Terceira adquiriu uma série de casa na Rua da Boa Morte, e anexou-as ao hospital, reformando e ampliando o complexo.

Em 1840, a Mesa Administrativa da Ordem alugou uma pequena parte de seu hospital para servir de Secretaria do Corpo Permanente, servindo posteriormente para sessões da Câmara Municipal, audiências da Polícia, do Tribunal do Júri, Tribunais Judiciários – tudo a pedido do Governador da Província quando os respectivos edifícios dessas repartições estiveram em reforma nessa década. Tendo as repartições públicas desocupado os prédios, essa parte foi arrendada à *Escola Modelo*, futura *Escola Normal*, que ocupou a edificação de 1846 até ser transferida para um novo prédio na Praça da República, em 1894.

Com a transferência da Escola Normal, resolveu a Ordem Terceira do Carmo realizar um antigo desejo, estabelecer seu próprio colégio. Para ampliação do colégio, que ocuparia o espaço da Escola Normal, solicitou à Santa Sé concessão do terreno posterior à igreja da Ordem Primeira e entre a igreja da Ordem Primeira e da Ordem Terceira, para alargar sua propriedade. O pedido foi atendido em junho de 1898, e a escritura pública de doação da Santa Sé lavrada em outubro daquele ano.

Assim, iniciaram-se as obras para a instalação do *Externato Nossa Senhora do Carmo*. Em dezembro de 1898 foi assinado o primeiro contrato com os Irmãos Maristas para que dirigissem o externato que ia ser fundado. Mesmo antes da conclusão das obras, o colégio entrou em funcionamento no início de 1899, oferecendo os cursos primário e secundário.

As obras de reforma e ampliação foram concluídas no início daquele primeiro ano letivo e a festa de benção e inauguração oficial ocorreu em 8 de abril de 1899.

Em 1910, devido ao aumento do número de alunos, o colégio teve de aumentar suas dependências, e a Ordem adquiriu mais três imóveis anexos ao colégio existente para sua ampliação. Estes antigos imóveis foram demolidos, e o colégio remodelado. O projeto foi entregue ao engenheiro-arquiteto Maximilian Emil Hehl (1861-1916), que segundo Monteiro, era irmão da Ordem Terceira do Carmo.

As obras de reforma foram iniciadas em julho de 1911 e concluídas em dezembro de 1912. No dia 1º de dezembro de 1912 o novo edifício foi inaugurado

por Dom Duarte Leopoldo e Silva, Arcebispo de São Paulo (figura 58). O colégio, exclusivo para meninos, seria novamente ampliado em 1933.



Figura 58. Colégio do Carmo em fotografia de 1912.

Em 1971, os irmãos maristas, que por contrato regiam o colégio, encerraram suas atividades. O Colégio do Carmo foi dado em comodato, então, para a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP, pelo prazo de cinco anos, de 1972 à 1977.

Porém, em janeiro de 1976 a Ordem Terceira do Carmo foi citada da inicial ação de desapropriação ajuizada pelo Metrô, e a PUC/SP foi obrigada a desocupar o prédio. No mesmo ano o Colégio do Carmo foi demolido para a ampliação da Estação Sé do metrô. Futuramente, no espaço antes ocupado pelo colégio, seria construída uma praça de acesso ao posto de serviços do *Poupatempo*, que ocupa o pavimento térreo do edifício da Secretaria da Fazenda.

2.2 DESCRIÇÃO DA IGREJA DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO

Segue abaixo a descrição e análise de alguns importantes elementos arquitetônicos e de ornamentação / decoração da parte externa e interna do templo da Ordem Terceira do Carmo.⁹⁴ As obras pictóricas, principalmente a pintura do

⁹⁴ Os termos técnicos presentes nas próximas notas, relacionados à arquitetura e à ornamentação barroca e rococó, foram retiradas do livro *Barroco Mineiro: Glossário de Arquitetura e Ornamentação*,

padre Jesuíno do Monte Carmelo e seu atual processo de restauro, serão descritas exclusivamente no próximo capítulo (terceiro capítulo).

2.2.1 Fachada

A fachada da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, terminada originalmente na década de 1810 e depois remodelada nos séculos seguintes, atualmente está dividida, no sentido horizontal em quatro níveis: 1) o pavimento “térreo” – onde se encontram as portas de acesso à capela; 2) o primeiro pavimento – onde fica o coro⁹⁵, é o nível das tribunas⁹⁶; 3) o nível do frontão⁹⁷ e o 4) nível da torre sineira.⁹⁸ No sentido vertical a fachada é segmentada em três faixas, separadas por pilastras⁹⁹: 1) lateral esquerda – estreita, é o espaço correspondente ao corredor de acesso à sacristia¹⁰⁰; 2) espaço central – correspondente à nave do templo – e 3) lateral direita, da mesma largura que a lateral esquerda, é o espaço da torre sineira.

Na concepção original do final do século XVIII, a entrada no templo deveria ser feita através de uma galilé.¹⁰¹ Entretanto, esta foi fechada no início do século XX, e depois reaberta em meados da década de 1980. Hoje, mantendo-se a configuração setecentista, a galilé é de cantaria¹⁰², gradeada (não mais em madeira, mas agora em ferro), formada por três arcos plenos sobre pilares simples. Sobre a

de Affonso Ávila, João Marcos Machado Gontijo e Reinaldo Guedes Machado. Rio de Janeiro, 1979. Para melhor compreensão e visualização dos termos citados, ver **APÊNDICE** ilustrado ao final deste trabalho, a partir da página 266.

⁹⁵ **Coro**: balcão situado por cima da porta de entrada de uma igreja, destinado a abrigar os cantores em cerimônias religiosas.

⁹⁶ **Tribuna**: lugar reservado e elevado, com abertura em janelas ou varandas, para assistir às cerimônias religiosas. Localizam-se geralmente nas laterais da capela-mor.

⁹⁷ **Frontão**: espécie de empena (parte superior triangular, fechando o vão formado pelas duas águas de uma cobertura) que serve para coroar a parte central da fachada de uma igreja, quase sempre trabalhada e encimada ao meio por uma cruz.

⁹⁸ **Torre sineira**: nas igrejas, parte saliente, de sentido vertical, que tem como função principal abrigar os sinos.

⁹⁹ **Pilastra**: coluna ou pilar integrado à parede, apresentando-se ligeiramente saliente.

¹⁰⁰ **Sacristia**: cômodo da igreja em que se guardam os paramentos e demais objetos do culto. Localizavam-se antes ao lado da capela-mor, passando depois a se localizar atrás desta, e a ela ligando-se por corredores laterais, com entradas independentes.

¹⁰¹ **Galilé**: galeria entre a parede da fachada de uma igreja e as portas da nave.

¹⁰² **Cantaria**: obra de pedra aparelhada, sendo utilizada nos elementos ou partes mais nobres das construções coloniais.

galilé uma larga cimalha¹⁰³, e sobre esta cimalha, três janelas de mesmo tamanho e formato. As janelas possuem vidraças em caixilhos quadriculados, apóiam-se sobre peitoris assentados diretamente sobre a cimalha, ombreiras¹⁰⁴, vergas¹⁰⁵ do estilo alteada curva ou canga de boi. Terminam as guarnições da janela com as sobrevergas¹⁰⁶ em cantaria. Acima das janelas, mais uma cimalha, e a partir daí o frontão triangular ondulado, com um óculo¹⁰⁷ num formato curvo, guarnecido também em pedra. Sobre o óculo, no tímpano¹⁰⁸, o brasão da Ordem Terceira do Carmo em relevo. O frontão é arrematado por cornija¹⁰⁹, coruchéus¹¹⁰ nas extremidades laterais e acrotério¹¹¹ com cruz latina.

Na faixa lateral esquerda, porta de madeira com duas folhas, na cor branca, guarnecida com sobreverga simples, cimalha, janela de mesmo formato e tamanho das demais janelas da fachada, nova cimalha e pequeno arremate triangular ponteadado, com cornija e pináculo.

A torre sineira, construída na primeira década do século XX, repete as mesmas características da faixa lateral esquerda. Por trás do pequeno arremate triangular ergue-se a torre sineira, de formato quadrangular, abertura sineira em forma de arco pleno nas quatro faces, terminando com cimalha, balaustrada e coruchéus nas extremidades. Sobre esse espaço, o telhado da torre, em formato sextavado, encimado por uma imagem de Nossa Senhora do Carmo (figura 59).

¹⁰³ **Cimalha:** arremate superior da parede que faz a concordância entre esta e o plano do forro ou do beiral. Nas fachadas das igrejas, diz-se, por analogia, da cornija, que corresponde às cimalthas das fachadas laterais, como se fosse seu prolongamento.

¹⁰⁴ **Ombreira:** cada uma das peças verticais das portas e janelas que sustentam as vergas.

¹⁰⁵ **Verga:** peça de madeira ou cantaria que se apóia nas ombreiras em portas e janelas, para sustentar a parede acima do vão.

¹⁰⁶ **Sobreverga:** trabalho ornamental que se apóia sobre e acompanha a verga de portas e janelas.

¹⁰⁷ **Óculo:** em arquitetura religiosa ou civil, é uma abertura ou janela circular ou elíptica, destinada à passagem de ar ou de luz. Por vezes, assume formas variadas, para efeitos também decorativos.

¹⁰⁸ **Tímpano:** parte do frontão delimitado pelas suas linhas de contorno.

¹⁰⁹ **Cornija:** moldura sobreposta, formando saliências na parte superior da parede, móvel, etc. Arremate.

¹¹⁰ **Coruchéu:** ornamento geralmente de pedra que coroa fachadas, torres ou frontões dos edifícios. Pináculo.

¹¹¹ **Acrotério:** o ponto mais elevado de uma construção, ou, pequeno pedestal, geralmente sem ornato, colocado no frontão ou em platibandas como suporte de cruz, de estátuas ou outras peças escultóricas.



Figura 59. Fachada frontal da Igreja do Carmo. Outubro de 2008.

A parede lateral direita, que dá face para a hoje Rua do Carmo, foi reconstruída no final da década de 1950 em função dos abalos causados pela construção do edifício da Secretaria da Fazenda, assim como a lateral esquerda também foi reconstruída quando da demolição do antigo convento, a partir da década de 1930, e remodelada nas décadas seguintes. Portanto, as faces laterais e posterior da igreja (também reconstruída com a demolição do colégio na década de 1970), são todas reconstruções, assim como alguns dos elementos da fachada principal. Por esse motivo, o Conselho do IPHAN, no que diz respeito às fachadas do edifício, restringiu o tombamento apenas da frontaria, ou fachada principal, tomando-se as fachadas laterais e posterior, bem como alguns de seus acréscimos, como elementos definidores de seu entorno, ou seja, da parte interna do templo, que neste caso é a parte mais importante para o órgão de proteção federal.

2.2.2 Lápides comemorativas

Adentrando-se a galilé, antes da entrada do templo, nas paredes laterais, encontram-se duas grandes lápides em mármore, com inscrições em latim. São lápides comemorativas, cuja tradução, segundo Monteiro¹¹², são:

1) Lado direito:

“Para perpétua memória de todas as solenidades que, durante o ano jubilar, 50º da definição dogmática da Conceição da Santíssima Virgem Maria, celebramos pia e devotamente, nesta Igreja, com grande concurso de fiéis, e os sufrágios pelas almas da Conceição da mesma Mãe de Deus e também dos Sumos Pontífices Pio IX e Leão XIII, com todo o coração e com ânimo filial, colocamos esta lápide. Em S. Paulo, 10 de dezembro de 1904.” (figura 60)

2) Lado esquerdo:

“Para perpétua memória do 601º aniversário, que se passa felizmente nesse ano, da Aparição de Maria Santíssima Virgem e Mãe, entregando a S. Simão Stock o sagrado Escapulário Carmelitano, como sinal de sua celestial predileção para com os que o trazem piedosa e devotadamente; os Terceiros da Ordem Carmelitana desta Cidade de São Paulo, jubilosos e em ação de graças, colocaram esta lápide, no ano do Senhor, de 1901, no dia 16 de julho” (figura 61).

¹¹² MONTEIRO, op. cit. à nota 2, p. 53.



Figuras 60 (esquerda) e 61 (direita): lápides comemorativas nas paredes laterais de entrada da Igreja da Ordem Terceira do Carmo.



Figura 62. Placa colocada ao lado da porta de entrada principal do templo, evocando o ano de 1632 como o ano de inauguração da Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo de São Paulo.

Outra lápide encontra-se no interior do templo, sob o púlpito do lado direito em direção ao altar: uma cruz de mármore faz referência à passagem do século – com os dizeres em latim “*Jesus Christus – Deus Homo: Vivit – Imperat – Regnat – Anno 1900-1901*”.

2.2.3 Imaginária: nave e sacristia

Expostas para veneração dos fiéis, em mísulas¹¹³ distribuídas entre os altares laterais da nave, as imagens do Sagrado Coração de Jesus, Santo Antônio, São Vicente de Paulo, São José, São Judas Tadeu (figura 63), Santa Teresinha do Menino Jesus, Nossa Senhora Aparecida e São João Evangelista e Nossa Senhora das Dores, estes junto ao altar do Cristo Crucificado (figura 64). Com exceção do Cristo – esculpido em madeira, do século XIX – todas as outras imagens são de gesso, datadas do século XX.



Figura 63 (esquerda). Mísula com a imagem de São Judas Tadeu.

Figura 64 (direita). Altar do Cristo Crucificado.

Na sacristia ainda estão expostas imagens em gesso de Nossa Senhora do Carmo, Santa Teresa Doutora, São João da Cruz, entre outros, provavelmente do início e meados do século XX. De importância, uma imagem de Nossa Senhora das Dores, que é uma santa de vestir, cujo traje, ricamente adornado, na tradição oral dos irmãos carmelitas, foi presente da imperatriz D. Teresa Cristina, quando da visita dos jovens monarcas à São Paulo, em 1846 (figura 65).

¹¹³ **Mísula:** ornato em talha de madeira ou cantaria, estreito na parte inferior e largo na parte superior, que, à maneira de um consolo, ressalta de uma superfície, geralmente vertical, para sustentação de imagens ou outras peças.



Figura 65. Nossa Senhora das Dores, santa de vestir, século XIX.

2.2.4 Imagens dos retábulos laterais: cenas da Paixão de Cristo

São seis os retábulos laterais, três de cada lado da nave, e dentro de cada um deles, uma imagem representando Cristo numa passagem da Paixão. Essas imagens foram esculpidas em madeira, provavelmente no início do século XIX. Alguns são de vestir, outros tem os membros articulados, e todos possuem olhos de vidro e perucas feitas com cabelo natural. Até o início do século XX, essas imagens eram retiradas dos seus respectivos altares durante a Semana Santa para participarem, nos ombros dos devotos, das disputadas procissões organizadas pela Ordem Terceira.

A sequência de cenas da Paixão na Igreja da Ordem Terceira do Carmo deve ser entendida da seguinte forma (observando-se o altar-mor, a partir do lado direito, em direção ao coro):

1º altar: Cristo rezando no Horto, ou **Agonia de Cristo no Horto das Oliveiras** – refere-se ao acontecimento anterior à prisão de Jesus, é o primeiro Mistério Doloroso do Santo Rosário; a imagem mede 1,34 m de altura sobre base de 0,40 x 0,40 m, santo de vestir com esplendor em metal (figura 66);

2º altar: Cristo de pé, ou o **Julgamento de Jesus** – refere-se ao momento no qual Cristo, preso, foi posto diante do governador Pôncio Pilatos para ser interrogado; mede 1,67 m altura sobre base de 0,445 x 0,345 m, santo de vestir com esplendor em metal (figura 67);

3º altar: Cristo atado à coluna – refere-se ao momento no qual Cristo, atado a uma coluna, será flagelado, corresponde ao Segundo Mistério Doloroso do Santo Rosário; mede 1,72 m de altura por 0,32 x 0,32 m de base, a coluna tem 0,70 m de altura (figura 68);

Seguindo-se para a parede oposta da nave, lado esquerdo, iniciando-se próximo do coro em direção ao altar-mor:

4º altar: Ecce Homo ou Bom Jesus – Cristo é apresentado por Pôncio Pilatos aos judeus, que O condenam. Nesta imagem Jesus aparece coroado de espinhos. A coroação de espinhos refere-se ao Terceiro Mistério Doloroso do Santo Rosário. A escultura tem 1,75 m de altura e a base 0,47 x 0,47 m; possui ainda os braços articulados nos cotovelos e ombros, e um esplendor em metal (figura 69);

5º altar: Cristo da Pedra Fria ou ainda Cristo coroado de espinhos – refere-se ao Terceiro Mistério Doloroso do Santo Rosário, quando Cristo, depois de flagelado, é coroado de espinhos e os soldados romanos colocam-Lhe um pedaço de madeira como cetro e cobrem-Lhe com um manto vermelho; mede 1,45 m de altura por base de 0,78 x 0,74 m; provavelmente falta na imagem a “Cana Verde”, que corresponde ao cetro de madeira, e é uma tradição portuguesa (figura 70);

6.º altar: **Cristo carregando a Cruz** – é o Quarto Mistério Doloroso do Santo Rosário e também passagem da Via Crucis, ou Via Sacra. Mede 1,26 m de altura e a base 0,71 x 0,44 m; é um santo de vestir, articulado. Os pés e a cruz foram serrados para caber no altar (figura 71);

E por último, por sob o sacrário, atrás da mesa do altar, uma imagem do Cristo Jacente, escultura em madeira policromada do século XVIII (Segundo Monteiro, a escultura chegou de Lisboa em abril de 1735, sob a invocação de *Senhor da Agonia*¹¹⁴). Foi provavelmente esculpido para um crucifixo e então adaptado a urna onde hoje se encontra (figura 72). Juntamente com a imagem do Cristo Crucificado, este na parede do lado esquerdo da entrada da nave, abaixo do coro, forma o Quinto Mistério Doloroso do Santo Rosário.



Figura 66. Cristo no Horto.



Figura 67. Cristo de pé.

¹¹⁴ MONTEIRO, op. cit. à nota 2, p. 60.



Figura 68. Cristo atado à coluna.



Figura 69. Ecce Homo ou Senhor Bom Jesus.



Figura 70. Cristo da Pedra Fria.



Figura 71. Cristo carregando a cruz.



Figura 72. Detalhe da imagem do Cristo Jacente, em urna atrás da mesa do altar.

2.2.5 Arco-Cruzeiro¹¹⁵

O arco-cruzeiro desta igreja tem a forma de um arco pleno¹¹⁶, acompanhando o formato do teto da nave e da capela-mor, que são em abóbada de berço.¹¹⁷ Executada em madeira, com ilhargas¹¹⁸ em branco e detalhes em dourado, a pilastra que sustenta o arco possui capitel e entablamento¹¹⁹ simples. Sobre o arco, uma sanefa¹²⁰ com rocalhas¹²¹ e lambrequins¹²² emolduram o emblema da Ordem do Carmo e a seguinte inscrição em dourado: “*In honorem Beatissimae Virginis Mariae de Monte Carmelo*” (figura 73). Durante o atual processo de restauro o fundo azul céu do teto da nave foi retirado, desvendando uma pintura rococó do padre Jesuíno por trás da grande sanefa do arco-cruzeiro.

¹¹⁵ **Arco-cruzeiro:** Arco de entrada da capela-mor, separa a nave central da capela-mor. No seu ponto mais alto podem aparecer, sobrepostas, composições escultóricas com escudos, anjos e outras figurações, quase sempre alusivas ao patrono ou invocação da igreja.

¹¹⁶ **Arco pleno:** diz-se do arco que tem o perfil de uma semicircunferência.

¹¹⁷ **Abóbada de berço:** abóbada gerada pelo deslocamento de uma semicircunferência ou de seção semicircular.

¹¹⁸ **Ilharga:** peças frontais de esteio em um retábulo, arco-cruzeiro, etc., que aparecem lateralmente em relação ao vão central. Equivaleriam à ombreira dos outros vãos.

¹¹⁹ **Entablamento:** a parte dos edifícios acima das pilastras ou das colunas. É um dos elementos caracterizadores das ordens clássicas de arquitetura. No retábulo, é a parte superior das colunas e pilastras, compreendendo a arquitrave, o friso e a cornija.

¹²⁰ **Sanefa:** peça saliente de proteção e ornamento, colocada ao alto do retábulo à maneira de sanefa de cortina. O mesmo que baldaquim ou guarda-pó.

¹²¹ **Rocalha:** ou **Rocaille** é um elemento ornamental derivado inicialmente do uso de pedrinhas e conchas na decoração de grutas artificiais, abóbadas, colunas, paredes, etc., que acabou se introduzindo na ornamentação de portadas, arco-cruzeiros, retábulos, painéis de pinturas, molduras, etc. O elemento rocaille mais característico é uma estilização da concha. As rocailles geralmente apresentam composições assimétricas, dentro do espírito representativo do Rococó.

¹²² **Lambrequim:** ornato de recorte de madeira ou de lâmina metálica para beira de telhados ou que pendem em trabalho de talha recortada das sanefas ou dosséis de retábulos.



Figura 73. Arco-cruzeiro. Fotografia de dezembro de 2008.

2.2.6 Púlpitos

A igreja possui dois púlpitos: um do lado esquerdo da nave (lado do evangelho) e outro do lado direito (lado da epístola). Os dois púlpitos são originais do final do século XVIII e situam-se sob as lesenas¹²³ que segmentam a parede da nave, e sobre as portas de acesso aos corredores, ficando assim entre dois altares laterais. Executados em madeira, o tambor¹²⁴ e a bacia¹²⁵ dos púlpitos são pintados de branco com talhas e relevos em dourado – concheados, volutas¹²⁶, e ao centro do tambor o escudo carmelita, caracterizado pelas três estrelas: a Virgem Maria e os profetas Elias e Eliseu.

¹²³ **Lesena:** É uma faixa ou banda vertical, em relevo, feita numa fachada e que cria uma sombra, usada na decoração de uma edificação.

¹²⁴ **Tambor:** caixa de guarda-corpo ou parapeito do púlpito, fechada e abaulada.

¹²⁵ **Bacia:** peça em pedra ou madeira, sacada da parede em que se firma o tambor ou caixa do púlpito.

¹²⁶ **Voluta:** ornato enrolado em forma de espiral, em trabalho de talha ou escultura em pedra, bastante usado na ornamentação interna e externa das igrejas no século XVIII.



Figura 74. Púlpito do lado direito da nave (lado da epístola).

O modernista Mário de Andrade, em 1942, ao entrevistar o antigo tesoureiro da Ordem Terceira, o Sr. Bráulio Silva, descobriu que, na reforma realizada por Ricardo Severo entre 1923 e 1925, os púlpitos haviam sido rebaixados. Todavia, tendo o coroamento deles permanecido no lugar primitivo, o espaço entre a porta e a sobreverga foi preenchido com uma bandeira em vidraça, conforme se observa na figura 74. Não se sabe o motivo do rebaixamento dos púlpitos, mas é fato que isso ocasionou um ajuntamento entre o consolo do púlpito e a sanefa sobre a porta. Segundo o crítico de arte, talvez Severo tenha tentado ligar o púlpito com a porta para seguir o mesmo estilo das tribunas da capela-mor, cujas janelas se unem às portas numa geminação legítima e elegante (figura 75). Entretanto, no caso dos púlpitos, Mário de Andrade considera a geminação de Severo ilógica e desarticulada, pois para que a ligação fosse possível, o acabamento inferior dos púlpitos, o consolo, deve ter sido sacrificada, resultando num acabamento que não se liga harmoniosamente com a talha da porta, numa junção abrupta, que nas

palavras do escritor *“desrespeita o espírito do barroco e o geral dos exemplos de púlpito-sacadas”*.¹²⁷



Figura 75. Ligação entre a porta e a tribuna na capela-mor.

2.2.7 Tribunas e Altares laterais

São seis as tribunas distribuídas ao longo da nave, três de cada lado da parede, e mais seis tribunas na capela-mor, também distribuídas em três de cada lado, totalizando assim doze tribunas. Na nave, as tribunas unem-se aos altares laterais dedicados às passagens da Paixão de Cristo, enquanto na capela-mor um par de tribunas une-se às portas de acesso aos corredores laterais (como descrito acima – figura 74), enquanto outros dois pares possuem no arremate inferior uma espécie de consolo em forma de cartela, concheada, onde atualmente estão fixadas arandelas.

Segundo Monteiro¹²⁸, as tribunas do templo – sanefas e guarda-corpos – foram talhadas no século XVIII, em nogueira, sendo depois pintadas e douradas.

¹²⁷ ANDRADE, Mário de. *Ordem Terceira do Carmo de São Paulo*: relatório de informações do Sr. Bráulio Silva, terceiro carmelitano e tesoureiro da ordem na presente data. São Paulo, 13 de março de 1942, 3 p. (documento obtido através do historiador Carlos G. F. Cerqueira, da 9ª SR – IPHAN / SP).

¹²⁸ MONTEIRO, op. cit. à nota 2, p. 51.

Sobre as janelas das tribunas, sanefas com *rocailles* e lambrequins vazados. As volutas, a exemplo do que ocorre com as sanefas sobre as portas e também no retábulo-mor, possuem uma pequena torção que se projeta sobre as vergas do lambrequim. As sanefas sobre as janelas das tribunas da capela-mor e sobre as janelas das tribunas da nave são levemente projetadas para frente, diagonalmente, conforme avançam os degraus dos frisos do entablamento (figura 76).



Figura 76. Tribunas da capela-mor (lado direito).

Os seis altares laterais, onde inserem-se as imagens de Cristo descritas no item 2.2.4 deste capítulo, foram executados já na primeira metade do século XIX, notando-se daí o gosto neoclássico, porém com a tentativa de manter o mesmo estilo e programa ornamental das tribunas e do retábulo-mor, com a inserção de volutas, do baldaquino e do lambrequim, todavia de forma bem mais simplificada (figura 77). O guarda-corpo das tribunas da nave repousa diretamente sobre os altares laterais.



Figura 77. Altar lateral da nave, dedicado à cenas da Paixão de Cristo. Século XIX.

2.2.8 Retábulo-mor¹²⁹

Entrando a Ordem Terceira do Carmo de São Paulo em sua fase de maior atividade construtiva no início da década de 1790, no ano de 1793 contratam o mestre entalhador José Fernandes de Oliveira para execução de um novo trono, retábulo e forro da capela-mor.¹³⁰ O mestre José Fernandes havia, naquele momento, acabado de concluir os trabalhos no retábulo-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, motivo pelo qual os retábulos franciscanos e carmelitas, nas análises de Etzel, apresentam semelhanças:

¹²⁹ **Retábulo-mor:** o retábulo é uma estrutura ornamental, em pedra ou talha de madeira, que se eleva na parte posterior do altar. Às vezes é chamado genericamente de altar. O retábulo-mor é o altar principal de uma igreja ou capela, destinado às imagens ou relíquias do respectivo orago ou santo padroeiro.

¹³⁰ ANDRADE, op. cit. à nota 68, p. 160.

Há uma semelhança entre estes dois altares da mesma época, talvez porque se destacam as colunas estriadas de ambos. No do Carmo, porém, há uma simplificação mais acentuada, que chama a atenção ao se observar o sacrário quase liso, com poucos ornamentos de talha.¹³¹

Segundo as nomenclaturas e classificação dos retábulos barrocos brasileiros de Robert Smith, o retábulo-mor da Igreja do Carmo insere-se na quarta fase, no estilo conhecido como Rococó, característico do último quarto do século XVIII. Porém, há também elementos barrocos nessa composição, como as quatro grandes mísulas. A linguagem decorativa do estilo Rococó é marcada pela:

(...) talha assimétrica, ondulação das superfícies, remates sinuosos, formas chamejantes e serpentiformes, folhas estilizadas, curvas, contracurvas, ornatos de grande requinte – de influência francesa – e formas opulentas, enlaçamento de volutas e molduras convexas.¹³²

O teto da capela-mor da igreja dos terceiros carmelitas de São Paulo é curva, como já visto anteriormente, em forma de abóbada de berço. Portanto, o retábulo-mor acompanha a forma de arco pleno do teto, onde duas colunas acima da altura da mesa do altar sustentam os arcos concêntricos e emolduram a camarinha¹³³ com o trono¹³⁴ e a imagem da Senhora do Carmo (figura 78).

As colunas, quatro no total, duas de cada lado do arco, são retas com caneluras¹³⁵ ou estrias verticais, policromadas em branco com os frisos dourados. Uma espécie de festão ou grinalda estilizada separa o terço inferior do restante do fuste da coluna. A mesma ornamentação também acompanha a base das colunas e o capitel, que é da ordem compósita. Antes do início dos arcos do retábulo, sobre o capitel, apóia-se o entablamento, prolongação que vem pela lateral da capela-mor a partir do arco-cruzeiro, e separa a parede do teto.

¹³¹ ETZEL, op. cit. à nota 8, p. 166.

¹³² TIRAPELI, op. cit. à nota 34, p. 48

¹³³ **Camarinha:** ou camarim, é um vão, por cima ou na parte interna do altar-mor, onde se arma o trono para a exposição do Santíssimo ou da imagem de um santo. Nas principais igrejas coloniais, os camarins são geralmente delimitados por molduras ou perfis em talha trabalhada, com pintura ou talha em baixo-relevo nos panos (superfícies) parietais (laterais) ou de fundo. O camarim também é chamado de *Tribuna do Trono*.

¹³⁴ **Trono:** espécie de pedestal, colocado no vão da tribuna do torno ou camarim do altar, onde se expõem imagens ou crucifixos. Nas igrejas coloniais, o trono apresenta, comumente, a forma de cântaro ou de degraus.

¹³⁵ **Canelura:** sulco aberto como meia-cana (moldura côncava), verticalmente, em colunas ou pilstras de retábulos. As colunas com caneluras ou estrias verticais são mais comuns nos retábulos rococó.



Figura 78. Retábulo-mor. Mestre José Fernandes de Oliveira (1793).

Quatro grandes mísulas espiraladas, formando volutas e com trabalhos de talha e douração compõem a base das colunas. Abaixo das mísulas, a base do altar possui movimento devido aos chanfros sinuosos e ao recuo que as colunas criam entre si. A mesa do altar, branca com trabalhos de talha dourada e o escudo da ordem esculpido, é também chanfrada e sinuosa, e está deslocada para frente do

retábulo, pois no frontal do mesmo encontra-se a urna com a imagem do Cristo Jacente (ver figura 72). Quando o pesquisador Mário de Andrade entrevistou o Sr. Bráulio Silva, em 1942, obteve a informação de que a mesa do altar estava toda pintada de branco e verde na época da reforma de Ricardo Severo, na década de 1920, “bem como toda a talha do altar que vai do chão até a linha onde assenta o trono do Santíssimo Sacramento.” E completa o modernista:

Mas raspando com um canivete, Ricardo Severo descobriu que primitivamente tudo era dourado. Certamente folheado a ouro como o resto do altar e todas as demais talhas da igreja. O que fez? Mandou retirar a ignóbil pintura em branco e verde e substituí-la por uma douração fosca.¹³⁶

Entre as mísulas que sustentam as colunas, logo acima da urna do Cristo Jacente, bem ao centro, encontra-se o sacrário, curvo e quase liso, com pouca ornamentação de talha, conforme descrição de Etzel já citada.

Nas distâncias ocasionadas pelos recuos entre os pares de colunas formaram-se nichos onde o entalhador inseriu uma peanha ou consolo, sobre as quais hoje repousam a imagem de Santa Teresa de Ávila, do lado esquerdo, e de São João da Cruz, do lado direito, os dois santos reformadores do Carmelo. Sobre as imagens, um pequeno dossel anamórfico com lambrequins vazados, arrematados acima por um acabamento que lembra plumas estilizadas.

Acima do sacrário, e entre as colunas, surge a abertura da camarinha, com pilastras misuladas e volutas. Iniciando-se a partir da base das colunas, dois patamares levam ao trono escalonado, que possui mais cinco degraus, até chegar à imagem da padroeira, Nossa Senhora do Carmo. O trono, branco, também possui delicadas talhas douradas. Sobre a imagem da Virgem um baldaquino com lambrequins em formato de flor-de-lis e dois pequenos anjos ladeando uma coroa. Dando continuidade à curvatura interna da camarinha, que está pintado de azul céu, a partir dos anjos do baldaquino, uma série de pequenos querubins entre nuvens estilizadas (figura 79).

A abertura da camarinha é fechada pelo primeiro dos arcos concêntricos sustentado pelas colunas, porém na forma de um dossel de formas sinuosas com lambrequins vazados, e nas extremidades, fragmentos de arco compostos por

¹³⁶ ANDRADE, op. cit. à nota 127, p. 2.

volutas onde se aplicou, nas palavras do especialista Bonazzi da Costa uma leve torção, tornando-as anamórficas.¹³⁷



Figura 79. Detalhe do trono e da imagem de Nossa Senhora do Carmo no altar-mor.

A imagem de Nossa Senhora do Carmo, a que está exposta no trono, embora Monteiro afirme que seja de origem portuguesa e datada do século XVIII, é mais provável que seja da segunda metade do século XIX ou ainda do início do século XX. A Virgem veste o tradicional hábito do Carmo, ricamente ornamentado com folhas e flores douradas, tendo o Menino Jesus criança no braço esquerdo. Com a mão direita a Santa oferece o escapulário aos fiéis. Ambos ostentam uma coroa imperial dourada incrustada de pedras e com a ponta em forma de cruz.

¹³⁷ TIRAPELI, op. cit. à nota 34, p. 208.

O arremate do retábulo-mor é feito com um emblema em grandes dimensões, que inicia-se sobre o dossel, e que traz ao centro o escudo carmelita, sendo a cartela emoldurada por elementos concheados vazados (figura 80).



Figura 80. Detalhe do emblema da Ordem do Carmo no retábulo-mor (1793).

2.2.9 Demais elementos: credências, cadeiral, luminárias

Na capela-mor encontram-se ainda duas credências¹³⁸, em madeira, revestidas de branco e com talha dourada. O cadeiral¹³⁹, em jacarandá da Bahia, é do século XIX, e o piso, em mármore, foi colocado quando da reforma executada por Ricardo Severo na década de 1920, assim como o cancelo¹⁴⁰ em madeira e ferro que separa a nave da capela-mor, e o guarda-corpo em volta do cadeiral, em mármore e ferro. Ambos os cancelos apresentam ainda o emblema da Ordem coroado (figura 81).

Distribuídos ao longo da nave e da capela-mor encontram-se ainda onze luminárias de bronze, castiçais, candelabros e crucifixos, muitos trabalhados à mão e de grande valor artístico, datados dos séculos XIX e início do século XX. Os três

¹³⁸ **Credência:** pequena mesa ao pé do altar, onde se colocam as galhetas, o cálice e outros acessórios da missa.

¹³⁹ **Cadeiral:** série de cadeiras, ligadas ou não entre si, geralmente de espaldar alto e encostadas a uma parede, de uso em coro, consistórios, etc. de igrejas ou conventos.

¹⁴⁰ **Cancelo:** grade nobre, em balaustres torneados ou trabalhados em talha, que separa a capela-mor do corpo da nave, ou esta dos altares laterais. Costuma-se falar simplesmente em “grade de separação”.

grandes lampadários em bronze do teto da nave foram instalados na reforma de Ricardo Severo, mas serão retirados até o fim do processo de restauro da pintura de Jesuíno, no próximo ano (2011), uma vez que a sua permanência no teto da igreja obstruiria a vista da pintura restaurada.



Figura 81. Vista de cadeiral, da credência, de castiçal, cancelo e luminária localizados na capela-mor.

Do lado oposto ao retábulo-mor, no fundo da igreja, sobre a entrada do templo, encontra-se o coro. Sobre o coro, um grande órgão, de data e procedência desconhecidas, mas acredita-se que tenha sido fabricado já no início do século XX (figura 82).

O coro possui também balaustrada original do século XVIII, executada em 1794 pelo entalhador João Francisco¹⁴¹, e sobre o órgão, a última parte da pintura do padre Jesuíno executada em São Paulo para os carmelitas.

Abaixo do coro, sobre as portas de entrada do templo, estão colocadas as sanefas que anteriormente faziam parte do tapa-vento que fora instalado na igreja no início do século XX, e que desmontados, passaram a adornar as portas de entrada. Pela figura 82 é possível ver os quadros da Via Crúcis (do século XX), os lampadários (que serão retirados), as luminárias de bronze, o coro setecentista com sua balaustrada e o grande órgão.

¹⁴¹ ANDRADE, op. cit. à nota 68, p. 160.



Figura 82. Vista da nave da Igreja do Carmo a partir do arco-cruzeiro.
Fotografia de 2009.



Figura 83. Vista da nave da Igreja do Carmo a partir da entrada.
Fotografia de 2009.

2.3 PADRE JESUÍNO DO MONTE CARMELO

A principal biografia sobre o padre Jesuíno do Monte Carmelo foi escrita pelo crítico de arte Mário de Andrade em seus últimos anos de vida, tendo sido publicada originalmente pelo SPHAN em dezembro de 1945, logo após a morte do autor.

A monografia de Mário de Andrade sobre o padre pintor é a mais completa pesquisa existente sobre a vida e obra desse artista colonial paulista, servindo até a atualidade como referência para artigos e pesquisas de inúmeros estudiosos de arte e cultura brasileira.

Quando da publicação da primeira edição da biografia do padre Jesuíno, o SPHAN, por meio de sua direção, preparou um prefácio em homenagem à Mário de Andrade e à sua derradeira obra. As informações dos parágrafos seguintes foram retiradas desse prefácio e da correspondência de Mário de Andrade com o então diretor do SPHAN, Rodrigo Mello Franco de Andrade, publicado através da Fundação Pró-Memória em 1981.¹⁴²



Figura 84. (da esquerda para direita) Candido Portinari, Antônio Bento, Mário de Andrade e Rodrigo Mello Franco de Andrade, 1936.

Além de elogiar o trabalho de toda uma vida do recém falecido estudioso, o texto do referido prefácio considera a pesquisa sobre o padre Jesuíno obra de importância singular na bibliografia do autor, por ser o único estudo em grandes

¹⁴² ANDRADE, op. cit. à nota 13.

proporções nos domínios da arte colonial brasileira, e por se tratar do último e mais meditado livro de Mário de Andrade.

Após três anos de intensas e exaustivas pesquisas, Mário de Andrade apresentou ao SPHAN, que lhe encomendara a obra, e na avaliação de seus diretores, um excepcional trabalho, marcado pela seriedade de concepção, pelo rigoroso critério de análise técnica e pelo sabor literário. A correspondência trocada com Rodrigo Mello (diversas cartas e relatórios mensais de serviço), e com diversos intelectuais, jornalistas e artistas do período (Álvaro Lins, Manuel Bandeira, Alceu Meyer, Murilo Miranda, Guilherme Figueiredo, Moacir Werneck, Francisco Mignone, Paulo Duarte e Prudente de Moraes Neto, entre outros), elucidam os métodos de trabalho do autor, o acúmulo de dúvidas, o avanço de suas descobertas e as conclusões a que chegava.

Antes da realização da monografia do padre artista, Mário de Andrade apenas escrevera uns poucos artigos sobre arte brasileira, sendo os mais conhecidos aqueles sobre o *Aleijadinho* (1928) e a *Capela do Sítio Santo Antônio* (1937). Por isso, o autor muito se preocupou em escrever uma obra “à altura” da repartição especializada que o incumbira do serviço, e também por tratar-se o SPHAN de um órgão público e de caráter técnico.

Extremamente autocrítico, chegando a fazer considerações injustas e pessimistas sobre a própria obra, conforme se observa em sua correspondência, Mário de Andrade reescreveu inúmeras vezes trechos e até capítulos inteiros do livro, até que estes ficassem “*estritamente científicos*”. Intelectual exigente, já adoentado após quase três anos de intenso trabalho, Mário de Andrade convenceu-se de que fizera o seu melhor, e dá por encerrada a obra sobre o padre Jesuíno em dezembro de 1944.

O início da relação entre Mário de Andrade e o padre Jesuíno do Monte Carmelo ocorre em 1937. Enquanto Assistente Técnico da 6ª Região do SPHAN, que à época englobava o estado de São Paulo, Mário de Andrade recebeu do então diretor daquele serviço, o Sr. Rodrigo Mello Franco de Andrade, a incumbência de inventariar os bens artísticos de valor do estado que merecessem atenção do órgão federal de proteção e que pudessem vir a ser tombados.

Durante esse trabalho de levantamento dos monumentos arquitetônicos de valor histórico e artístico do estado, Mário de Andrade impressionou-se com as

obras de pintura de um até então desconhecido artista colonial, o Padre Jesuíno do Monte Carmelo.

Por meio da correspondência com Rodrigo Mello, em carta datada de 28 de novembro de 1937, Mário mostrou-se intrigado com duas obras que considerou magistrais: o teto da igreja matriz e o teto da igreja do Carmo, ambos da cidade de Itu, que ele considera esplêndidos, “o primeiro como fatura principalmente e o segundo como estilo, dum barroquismo cheio de anjinhos, delicioso.”¹⁴³ No relatório técnico que acompanhou essa carta, aparece a primeira referência de Mário ao padre Jesuíno, em texto onde se descreve a pintura religiosa da região de Itu.

Todavia, é apenas em 1941, ao retornar de uma estada no Rio de Janeiro, e recebendo oficialmente do SPHAN o encargo de escrever uma monografia sobre o padre artista, que Mário inicia pesquisas mais aprofundadas: “*agora vou me atirar ao frei Jesuíno*”.¹⁴⁴

Em carta à Paulo Duarte, datada de 26 de junho de 1941, é mais explícito:

*Lhe escrevo hoje num dia bonito prá nós dois. É que vou principiar hoje uns estudos e pesquisas sôbre o nosso bom pintor colonial, frei Jesuíno do Monte Carmelo. Pretendo escrever sôbre êle uma monografia – se o assunto der pra tanto – ou pelo menos um artigo sôbre tudo quanto se sabe a respeito dêle.*¹⁴⁵

Entretanto, quando começa a pesquisar sobre o padre artista, Mário encontra informações desencontradas e bibliografia escassa, onde, nas palavras do estudioso, os autores “se copiavam uns aos outros”. Suas primeiras referências são Francisco Nardy Filho (1879-1959), historiador da cidade de Itu, e Saint-Hilaire, que esteve de passagem pelas cidades da província de São Paulo por volta de 1820 e deixou descrições sobre as igrejas das cidades que visitou. Mas as informações preliminares são poucas e contraditórias.

Inicia-se, a partir daí, a “jesuinação” de Mário de Andrade, que mergulha numa penosa busca por informações: pesquisas minuciosas nos arquivos eclesiásticos, viagens para consulta de livros e códices, inventários e testamentos, livros de atas das irmandades religiosas, relatos de religiosos, enfim, investiga para

¹⁴³ ANDRADE, op. cit. à nota 13, p. 111.

¹⁴⁴ Idem, ibidem, p. 136.

¹⁴⁵ BARSALANI, Maria Silvia Ianni. *Sobre Mário de Andrade e a sua paulistanidade: uma reflexão*, p. 94.

trazer à tona a vida de um artista colonial humilde que estava há pouco mais de um século no anonimato. O que impulsionava a busca de Mário de Andrade era a sua crescente paixão pela vida de Jesuíno e a certeza de que o pintor era a figura de maior relevo no ambiente artístico de sua região e que merecia ser resgatado.

Conforme carta à Rodrigo Mello de 3 de dezembro de 1941: *“Por mim, lhe confesso que ando bastante intoxicado pelo padre, que acho extraordinário como homem e como pintor.”*¹⁴⁶

Em 7 de janeiro de 1942 desabafa com Rodrigo Mello: *“Uf! Que trabalhadeira penosa me está dando esse peralta do padre Jesuíno!”*¹⁴⁷

Já em 25 de janeiro de 1942, Mário de Andrade escreveu a Paulo Duarte:

*No momento estou escrevendo uma monografia sobre o padre Jesuíno. É uma figura interessantíssima como homem e como artista. Estou completamente apaixonado. Mas o trabalho que já foi enorme ainda vai ser imenso, tantas pesquisas ainda tenho a fazer.*¹⁴⁸

No dia 4 de fevereiro de 1942, Mário escreve a Rodrigo Mello mostrando-se desolado e machucado porque seu assistente, Luís Saia, havia lido sua obra, ainda inacabada, e teria feito uma crítica *arrasante* sobre o que lera, considerando-a anticientífica, cheia de *literatice*, ou seja, extremamente literário, aprofundado apenas nos aspectos religiosos e psicológicos. Refletindo e mesmo reconhecendo parte das críticas de Saia, decide manter o texto como estava escrito.

Em carta à Rodrigo Mello, desta vez em 17 de março de 1942: *“... de tanto estudar e ver Jesuíno, acabei amando Jesuíno e desconfio que estou treslendo um bocado.”*¹⁴⁹

A intensidade e a exigência com que Mário de Andrade se entregou à pesquisa é expressa em carta à Rodrigo Mello, datada de 3 de dezembro de 1942: *“O estudo da obra de Jesuíno, se não me deixar histérico, me deixa louco de último grau.”* E completa, em 7 de janeiro de 1943: *“... o fato de estar trabalhando para um serviço público [...] está me tornando esta monografia uma verdadeira obsessão condenatória!”* Mas isso não o impede de reconhecer, em 1 de fevereiro de 1943,

¹⁴⁶ ANDRADE, op. cit. à nota 13, p. 145.

¹⁴⁷ Idem, ibidem, p. 147.

¹⁴⁸ BARSALANI, op. cit. à nota 145, p. 95.

¹⁴⁹ ANDRADE, op. cit. à nota 13, p. 153.

ainda em carta para Rodrigo Mello: “Mas o homem é assustadoramente apaixonante!”¹⁵⁰

Em relatório de 2 de fevereiro de 1943 para Rodrigo Mello, sobre os trabalhos executados em janeiro daquele ano:

Quanto a obra pictórica do padre, cujo estudo terminei, cada vez me convenço mais de que, além do seu valor plástico incontestável, ela apresenta um valor psicológico talvez excepcional na história da pintura colonial brasileira. Que Jesuíno era um homem de vida interior interessantíssima não é mais possível duvidar. [...]. No meu estudo da obra dele veio se firmando aos poucos em minha convicção o mulatismo revoltado do artista, um verdadeiro ‘complexo de inferioridade’ convertido em afirmação orgulhosa do eu, provado em várias manifestações curiosíssimas.

Entre essas manifestações está, por exemplo o caso delicioso dele ter pintado um anjo mulato no teto da capela-mor da Carmo ituana.

Quando descobri isso, pedi a confirmação de várias pessoas para o que ainda considerava uma apenas presunção minha. Mas a confirmaram entre outros Luiz Saia e a pintora Tarsila do Amaral.

Devotíssimo da Senhora do Carmo desde menino, obcecado pela devoção carmelitana durante quase toda a sua vida, era realmente estranho que Jesuíno não fosse terceiro carmelitano e se tenha, ao entrar para a vida religioso, preferido padre secular e não regular carmelitano ou mais facilmente irmão leigo. Mas os Terceiros Carmelitanos sempre foram a nata das duas nobrezas de sangue e de dinheiro na Capitania. Jesuíno se vingava disso e disfarçadamente entre quase cinco dezenas de anjos que pintou no céu carmelitano de Itu, intromete um mulatinho, como protesto contra a lei tácita que o proibia de entrar na ordem da sua Senhora preferida.”¹⁵¹

À medida que Mário de Andrade ia reconstituindo os passos biográficos do padre Jesuíno, também procurou interpretar a psicologia do artista. De maneira subjetiva, já que não há como provar o contrário, Mário justificava muitas peculiaridades da arte de Jesuíno em razão do preconceito pelos quais o artista teria passado por ser mulato, sendo, nas conclusões de Mário, a maior decepção para Jesuíno a negativa ao pedido para se tornar irmão terceiro da Ordem de Nossa Senhora do Carmo, requerimento indeferido devido à cor de sua pele.

Ao final do prefácio do livro, fica clara a intenção de Mário de Andrade de que, para o entendimento de nossa arte colonial, esta deva ser considerada

¹⁵⁰ ANDRADE, op. cit. à nota 13, pp. 166-168.

¹⁵¹ Idem, ibidem, p. 169.

independentemente da arte européia ou mesmo da arte “*erudita*” brasileira do mesmo período; e é sob esse ponto de vista que Mário de Andrade julga deva ser estudado o pintor de Santos.

Terminou a exaustiva obra em 21 de dezembro de 1944, como afirma em carta ao seu amigo do IPHAN. Na introdução do livro, data-a de 31 de dezembro de 1944. A 10 de fevereiro de 1945, em última carta à Rodrigo Mello Franco de Andrade, pergunta se poderia dedicar o livro ao amigo, ao mesmo tempo em que exterioriza o medo e o pavor que o afligiram depois dos originais terem sido entregues, a ideia de ter fracassado na sua incumbência de resgatar a figura do Padre Jesuíno do Monte Carmelo o consome, mas não há mais como voltar atrás. Compromete-se a visitar Rodrigo Mello no Rio de Janeiro em março de 1945. Todavia, Mário de Andrade falece na noite de 25 de fevereiro de 1945, de enfarte do miocárdio, aos 51 anos de idade.

Ao final do prefácio do livro do padre Jesuíno, de autoria de Rodrigo Mello, lançado em dezembro daquele ano de 1945 pelo SPHAN, o diretor do patrimônio concluiu que Mário, embora afirmasse não ter tido a pretensão de fazer obra definitiva, realizou obra admirável. E assim como o biografado não pode ver sua derradeira obra concluída (Jesuíno não chegou a ver inaugurada sua igreja do Patrocínio), o biógrafo, coincidentemente, também não viu sua obra ser publicada. Quanto à dedicatória ofertada por Mário à Rodrigo, a excessiva modéstia e a postura desejadamente impessoal no desempenho das funções públicas, levaram Mello a suprimir a dedicatória.¹⁵²

O livro de Mário de Andrade sobre o padre Jesuíno do Monte Carmelo é dividido em três partes: 1) a Vida – biografia: origens, vida social e buscas religiosas; 2) a Obra – levantamento e análises estéticas; e 3) Notas.

De forma geral, o que pode ser observado sobre o artista é que Jesuíno Francisco de Paula Gusmão foi, antes de tudo, um autodidata, um artista desprovido de maiores recursos técnicos, um pintor ingênuo. Mas como afirma Elza Ajzenberg, em artigo sobre Jesuíno¹⁵³, foram justamente suas soluções plásticas toscas, que nem sempre acompanharam as leis da perspectiva, que acabaram criando um estilo próprio, autêntico, encantador e caracterizador da pintura paulista do século XVIII.

¹⁵² ANDRADE, op. cit. à nota 68, p. 33.

¹⁵³ AJZENBERG, Elza. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo* in *Igrejas Paulistas: barroco e rococó*. Percival Tirapeli, pp. 70-75.

Fato marcante da biografia de Jesuíno, como veremos adiante, é a sua “*impureza de sangue*”, motivada pela sua origem considerada ilegítima para a época; e que se refletiria nos elementos estéticos de sua obra: santos, santas e anjos pardos; e a persistência na técnica da pintura do retrato, onde compensa suas frustrações individuais e sociais retratando seus próprios filhos. É o que Mário de Andrade chamará de “*metáfora da mão do artista*”.

As informações a seguir foram todas extraídas da biografia de Mário de Andrade:

O músico, pintor, arquiteto e talvez entalhador Jesuíno Francisco de Paula Gusmão nasceu em Santos, no dia 25 de março de 1764. Sua mãe era a parda forra Domingas Inácia de Gusmão, sobrinha-neta de Bartolomeu Lourenço de Gusmão (1685-1724), o padre voador. Embora casada quando Jesuíno nasceu, havia muito que não vivia com o marido, que fora para o Cuiabá à procura de ouro. Desse modo, quando do batizado do recém nascido na igreja matriz, em 4 de abril de 1764, Domingas Inácia reconheceu Jesuíno como filho de pai incógnito. Porém, no mexerico santista, dizia-se filho de Antonio Guerado Jácome.

De família pobre, sem pai, com instrução quase nula, Jesuíno viu-se obrigado a trabalhar desde cedo. Muito religioso desde a tenra infância, Jesuíno era devoto da Senhora do Carmo. Atraído pela religião, desejou se tornar padre, mas devido à situação penosa de pobreza na qual a família vivia, e a impossibilidade de uma instrução mais esmerada para o ofício sacerdotal, voltou-se para o ofício de pintor, área para a qual sentia muita inclinação e que desde a infância manifestara habilidade. Nesse período da infância e adolescência, não se sabe como ou com quem aprendeu o ofício de pintor, mas a religiosidade e suas habilidades artísticas o aproximaram dos frades carmelitas de Santos, com quem agradavelmente passou a conviver.

É certo que foram os religiosos carmelitas do convento de Santos que iniciaram Jesuíno menino na arte da música e na técnica do órgão. Nessa época é que o rapazote teria furtado as peças musicais manuscritas do padre-mestre do coro, início de levandades e arrependimentos que o marcariam em toda sua vida adulta.

Com a idade aproximada de quatorze anos Jesuíno começou a fazer pinturas, embora não tivesse noção perfeita do preparo das tintas. Havia, na ocasião, imagens no convento para estofar e encarnar. Frei Pedro da Trindade forneceu o

dinheiro para o acabamento delas e os frades perguntaram se Jesuíno já podia fazer o trabalho. O jovem Jesuíno atreveu-se a aceitar a encomenda. Tratava-se de três imagens: de Nossa Senhora da Conceição, de Santa Ana e de São Joaquim. O trabalho ficara malfeito, logo precisaria de retoques, mas o aspirante a artista não se importou com a fragilidade de seu trabalho e aceitou o pagamento de 20 mil réis pelo serviço.

Todavia, a mais irresponsável de suas falcaturas de juventude foi o caso do órgão, como veremos adiante.

Em 1781, aos 17 anos, Jesuíno é convidado por um religioso santista, que ocuparia o cargo de presidente do Hospício do Carmo de Itu, a acompanhá-lo para a comarca, que passava por um período de grande florescimento econômico e artístico. A vila de Itu estava na época em plena ebulição, tudo estava em reforma. A igreja matriz, consagrada à Nossa Senhora da Candelária, foi inaugurada em 1780 e ainda precisava ser decorada. Em 1779 a igreja e hospício da ordem do Carmo tinham se inaugurado também, ao lado de um templo pequenino, chamado de Capela Velha. A Capela Velha pertencera aos Terceiros, instituidores da devoção ao Carmelo em Itu. Já bastante ruinosa, guardava ainda intactos e bem vivos, os painéis a óleo dos caixotões do teto, que influenciaram o estilo de Jesuíno. Para Mário de Andrade, Jesuíno Francisco os contemplava e os estudava com certeza, embora para suas tendências de mulato e moço, não agradasse muito a elegância do desenho nem o refinamento colorido raro do pintor anônimo da Capela Velha.

Entre os artistas que trabalhavam na cidade de Itu nesse período está o santista / mineiro (?) José Patrício da Silva Manso, que doura o então altar e pinta o forro da capela-mor da igreja matriz. Embora ache que Jesuíno pinta mal, José Patrício vê no jovem artista habilidade e o adota, a princípio, como ajudante. Mas novas pesquisas apontam que a relação entre Silva Manso e Jesuíno poderia ser mais de parceria artística do que de aprendizagem.¹⁵⁴ Para Mário de Andrade, é José Patrício da Silva Manso que arranja para Jesuíno uma encomenda de quadros para a capela-mor da matriz e lhe dirige as mãos.

É em Itu que Jesuíno tem a sua arrancada artístico-religiosa. Exerce ainda suas outras habilidades: ajuda nas missas, faz expediente de sacristão e toca nos

¹⁵⁴ Ver no próximo item deste capítulo a biografia de José Patrício da Silva Manso.

órgãos as músicas furtadas de Santos. José Patrício o deixa pintar sozinho os últimos quadros da Matriz.

Nesse período, seu bom relacionamento com os ituanos rende-lhe o noivado com Maria Francisca de Godói, moça branca, filha do português João Francisco Mendes e de dona Sebastiana Ribeira de Moraes.

Jesuíno era conhecedor autodidata de órgãos, que explorava enquanto limpava, e assim de vez em quando os consertava. Contudo, é chamado pelos frades carmelitas de Santos para que construa um órgão para eles. Aceita a encomenda devido às despesas do casamento e para estudar as pinturas das igrejas de Santos. Porém, o instrumento que constrói para os frades santistas não passa de enganação. Funciona apenas para quem não entende de órgão. Oculta os defeitos do instrumento acabado e recebe o pagamento pela obra. No ano seguinte, ouve dizer que os carmelitas de Santos foram chamados para o Rio de Janeiro e que só ficou no convento o guardião frei Luis Monteiro, que não entende de órgãos. Jesuíno não precisaria se preocupar tão cedo com sua falcatrua.

No dia 23 de dezembro de 1784 Jesuíno Francisco e Maria Francisca se casam na igreja matriz de Itu. O casamento não foi pomposo, mas teve a sua importância. Importância derivada da elevação social das testemunhas, o guardamora Antonio Francisco da Luz, e principalmente o padre João Leite Ferraz, ilustre pela estirpe, a riqueza e os feitos, filho de Sargento-mor, construtor com suas posses da importante matriz nova.

Dessa união nasceram cinco filhos. O primeiro nasceu um ano depois do casamento, em 30 de dezembro de 1785. Mas a criança nasce doente e morre no Dia de Reis, após ser batizada na Matriz com o nome de Elias, um dos profetas santos da devoção carmelitana. Seus outros filhos, que chegarão à idade adulta, são Maria (nascida em 2 de julho de 1787), Elias (nascido em 13 de maio de 1789), Eliseu (nascido em 15 de outubro de 1790) e Simão Stock (nascido em 27 de março de 1793). Jesuíno deseja que todos os filhos sigam a vida religiosa. Apenas Eliseu não se tornará padre.

A partir de 1790, passa a ter uma vida regular. Já conhece bem o tempero das tintas e já sabe como se compõe um quadro com tudo o que viu e escutou de seu mestre, José Patrício. Embora o desenho anatômico seja hesitante, vai adquirindo prática, até que lhe oferecem a pintura da igreja do Carmo. Jesuíno então se entrega a tal empreitada audaciosa com grande fervor.

Provavelmente data desse período de pintura da igreja do Carmo o pedido de Jesuíno para entrar como irmão na Ordem Terceira do Carmo. Mesmo sendo extremamente devoto da Senhora do Carmo, seu pedido é recusado devido à cor de sua pele e sua origem bastarda. Para Mário de Andrade, como “vingança” pela recusa, pinta um dos anjos do Carmo com a cor de sua pele, mulata.

Após o parto de Simão Stock, o quinto filho do casal, Maria Francisca de Godói adoece. Falece em 15 de abril de 1793 aos 24 anos de idade. Viúvo, Jesuíno tem que cuidar dos filhos pequenos. Com a morte da mãe, tem de cuidar também dos irmãos menores, além de um sobrinho, filho de uma cunhada.

Em luto, inventa um traje exibicionista escandaloso: manda fazer um burel negro e nele se enfurna, amarrando o camisolão à cintura com uma correia de couro, e assim desfila pela cidade, parecendo um frade.

Provavelmente entre 1794 e 1795, Jesuíno Francisco é convidado para decorar as igrejas carmelitanas de São Paulo, e parte para a então capital da capitania. Deixa os filhos e irmãos menores com as cunhadas em Itu.

Em São Paulo realiza as seguintes obras:

- 1) o teto da igreja do convento do Carmo;
- 2) os quadros em caixotões para o forro da capela de Santa Teresa, para as freiras carmelitas; e
- 3) o teto da nave e da capela-mor dos Terceiros Carmelitanos.

Convivendo com os frades carmelitas de São Paulo, Jesuíno leva vida conventual. Frei Tomé, prior do convento do Carmo de São Paulo, observando o intenso fervor religioso de Jesuíno, sua dedicação e devoção à Senhora do Carmo, convence o artista de que com duas horas por dia de estudos, em dois anos, o pintor possuiria o latim suficiente para se ordenar.

Assim, em 13 de setembro de 1797, Jesuíno recebe as ordens menores; em 19 de novembro, a Ordem de Epístola; em 10 de dezembro, a Ordem de Evangelho; e finalmente, em 23 de dezembro de 1797, recebe a ordem de presbítero. Não houve solenidade pública. O quarto bispo de São Paulo, Dom Mateus de Abreu Pereira o ordenou, na capela particular do sobrado em que morava, na Rua do Carmo. Abandona o seu nome profano e escolhe a Senhora do Carmo para se nomear. Será, a partir de então, Jesuíno do Monte Carmelo.

No registro de ordenação do padre Jesuíno aparece o termo “*ex defectu natalium*”, defeito de nascença. Sua origem e sua cor o perseguem.

No dia 16 de julho de 1798, dia de Nossa Senhora do Carmo, reza sua primeira missa, em Itu, após terminar as pinturas no conjunto do Carmo. O último trabalho na cidade de São Paulo foi o teto do coro da igreja da Ordem Terceira. Para Mário de Andrade, por esse coro ter sido pintado próximo da data da ordenação do artista, é o que carrega a máxima exaltação religiosa do artista, e portanto, a que se converte em sua obra artística mais pura e expressiva.

Após a ordenação, Jesuíno não deixa de pintar, mas a vida sacerdotal, a obediência aos ritos e à liturgia, o levarão a diminuir o ritmo das atividades artísticas.

Em 1800, os padres de Santos voltam para o convento abandonado. O órgão construído por Jesuíno está arruinado. Inquieto e atormentado pelos acontecimentos da juventude, Jesuíno se oferece para tentar consertar o órgão santista, sem nada cobrar. Mas não consegue, e deixa novamente o serviço incompleto.

Esse período da vida do padre Jesuíno é marcado pela consciência e angústia dos pecados do passado, pelos crimes da juventude. Jesuíno se julga o mais criminoso dos homens. Está inquieto, com medo do acerto de contas na hora da morte. Irá se penitenciar pelo resto da vida.

Ao tornar-se padre, passou a andar embatinado, com grosseiras sandálias, um enorme rosário e adotando os procedimentos de um eremita. Com esse estilo de vida solitário, atraiu alguns outros sacerdotes, passando o grupo a levar vida austera, marcado pela oração, estudo, meditação e penitência.

No início do século XIX, padre Diogo Antônio Feijó (1784-1843) fixou residência em Itu e tornou-se amigo de padre Jesuíno. Feijó tomaria à frente do movimento religioso político-social formado pelos padres reunidos em torno de Jesuíno. Ambos fundam a Congregação dos Padres do Patrocínio, uma ordem religiosa para a qual Jesuíno projeta e constrói a Igreja de Nossa Senhora do Patrocínio¹⁵⁵, em Itu.

Com a intenção de construir a Igreja do Patrocínio, em 1805, Jesuíno recebe doações de terrenos da Câmara Ituana. Em 1806, abandona a família e como padre mendicante, viaja até Goiás para conseguir esmolas. Ao final da primeira década do século XIX faltam recursos materiais para atender aos pobres, prover o sustento da

¹⁵⁵ Devoção surgida na Espanha no século XVII, que alcança Portugal e depois a colônia brasileira, surgida com a festa do Patrocínio de Nossa Senhora, que ocorria em honra, devoção e agradecimento pela proteção e intercessão da Virgem. A devoção referia-se ao pedido de Nossa Senhora feito a Jesus Cristo nas Bodas de Caná (João 2, 1-11), símbolo do patrocínio e da intercessão de Maria em favor dos homens. É celebrada, geralmente, no segundo domingo de novembro.

família e dos religiosos que fazem parte da congregação. E acima de tudo, falta dinheiro para terminar a construção da Igreja do Patrocínio.

Em 1812, padre Jesuíno parte para o Rio de Janeiro, a fim de pedir auxílio ao príncipe regente Dom João, que era devoto da Senhora do Patrocínio. Dom João oferece a Jesuíno três mil cruzados para a empreitada de construção do templo.

Na congregação do Patrocínio, Jesuíno reunirá em torno de si toda a sua numerosa família, com filhos e parentes. Com exceção de Eliseu, todos os seus filhos seguirão vida sacerdotal, e Maria se tornará freira. Eliseu, escultor e entalhador, auxiliará o pai nas obras de talhas e escultura das imagens da nova Igreja do Patrocínio.

Em 1814, Jesuíno adoece. Padre Feijó torna-se seu confessor. Em 16 de junho de 1815, escreve carta ao prior do Carmo de Santos, pedindo perdão pelos crimes que praticara na juventude.

Em 1817, a construção da igreja já está quase terminada. Em 1820 Saint-Hilaire dirá que a Igreja do Patrocínio é a igreja mais bonita de Itu, a mais cuidada e de bom gosto.

Além de dirigir a construção da igreja, Jesuíno quer compor toda a música para a inauguração do templo. Compõe hinos, salmos, músicas para o coro, novenas, vésperas, matinas, Te Deum, e a missa solene. Para as celebrações da inauguração e para decoração da igreja, pintou também oito quadros de santos carmelitas.

A congregação dos padres do Patrocínio atinge, em 1818, o maior esplendor da sua comunidade. É o período marcado pelo misticismo, quando os padres entregam-se aos ardores místicos, exaltadíssimos, de disciplinas ferozes, jejuns, que muitos vêem como exagero dos padres daquele grupo. Em função da doença de Jesuíno, a inauguração do templo é adiada para novembro do ano seguinte, 1819.

Todavia, Jesuíno falece na madrugada do dia 1º de julho de 1819. A inauguração da igreja é novamente adiada, desta vez para o dia 8 de novembro de 1820, quando é efetivamente inaugurada.

Sepultado na igreja do Carmo, a trasladação dos restos mortais de Jesuíno para a Igreja do Patrocínio acontece em 2 de junho de 1821, com a oração fúnebre pregada pelo padre Feijó. Após a morte de seu mentor, a congregação foi pouco a pouco enfraquecendo, até se desfazer.

Conforme análise de Mário de Andrade, a vida de Jesuíno, pode ser dividida em quatro fases distintas – também observadas por Ajzenberg, a saber:

- 1) *Primeira fase*: Juventude e aprendizado com José Patrício da Silva Manso e obras na Igreja Matriz de Itu. Período das oscilações de caráter, pecados contra os frades carmelitas de Santos – caso do roubo das partituras e da construção do órgão;
- 2) *Segunda fase*: Período da primeira plenitude – virilidade, “masculinidade profana”, alegria da vida em família – felicidade pessoal, obras na Igreja do Carmo de Itu. É o período da busca da beleza física em sua pintura;
- 3) *Terceira fase*: Obras em São Paulo – viuvez, rotina carmelita, paz interior. Período do refinamento estético de sua arte. Ocorre o desinteresse pela expressão psicológica de suas imagens e um gradativo apreço aos elementos decorativos;
- 4) *Quarta fase*: retorno à Itu, período do “*padre dramático*”. Jesuíno é atormentado pelo pecado do orgulho, pois se deseja irretocável em seu sacerdócio e, ao mesmo tempo, não esquece a origem humilde e inculta; pretende ser o melhor padre, por organizar a congregação do Patrocínio. A coleção de obras do Patrocínio reflete a aspiração mística e a frustração do artista. As obras são dramáticas e “*confessionais*”, como os sentimentos do artista.

Observando a vida do padre Jesuíno a partir da perspectiva das fases ou períodos de criação artística, Mário de Andrade chega às seguintes conclusões: Jesuíno não realiza uma síntese consciente de sua arte, mesmo desempenhando ofícios diversos na esfera artística – músico, pintor, entalhador, arquiteto. Jesuíno, em sua arte, não reflete sobre sua mestiçagem, e com isso perde em teoria social, sufocado por seus arroubos sentimentais e místicos. Não é seguidor da arte européia do período, que foi imposta à nossa arte colonial. A obra do padre Jesuíno apresenta deficiências – de desenho, de composição, de cromática –, mas mantém uma unidade conceitual e evolutiva “*pois não possui a técnica empregada nessa*

arte, mas também não inaugura criação artística brasileira.” Finalmente, Mário conclui: *“Jesuíno é um barroco sempre, mas um barroco sem estilo”*.¹⁵⁶

Apesar das deficiências técnicas do artista, Jesuíno deu contribuição originalíssima à pintura colonial brasileira. O artista se afasta das composições tradicionais e procura a beleza física em seus santos, buscando sua perfeição pessoal. Criou um estilo próprio, de grande plasticidade.

Por fim, Mário confessa que a vida de Jesuíno, de tão apaixonante, o levou a dar expressão dramática ao longo da biografia. Mas esclarece que não inventou dados, sua intenção foi a de organizar, reconhecer o papel de Jesuíno na arte paulista. E arremata: *“É bem possível que algum dia novas pesquisas, novos documentos descobertos, venham consertar algumas ou todas as minhas interpretações.”*, ou ainda, *“o padre Jesuíno há de encontrar então o seu historiador legítimo. Não obtive a menor pretensão de fazer obra definitiva”*.¹⁵⁷ Apesar da modéstia, o trabalho de Mário de Andrade configurou-se como obra de referência indiscutível e até hoje insuperável sobre o padre artista Jesuíno do Monte Carmelo.

2.4 JOSÉ PATRÍCIO DA SILVA MANSO

A seguir, uma resumida descrição biográfica de José Patrício da Silva Manso, autor do painel que decora a sacristia da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo. Este resumo baseia-se na pesquisa executada pelo historiador Carlos Gutierrez Cerqueira, do IPHAN, quando do restauro do referido painel, entre 2006 e 2007, e também na pesquisa de Maria Lucília Viveiros de Araújo. O levantamento de Cerqueira lança algumas novas informações e correções acerca da cronologia e da relação de trabalho entre José Patrício e Jesuíno Francisco, e por consequência, às observações do pesquisador Mário de Andrade, sendo a mais importante delas a verificação de que a pintura do teto da Igreja Matriz de Itu é posterior à pintura do painel da sacristia do Carmo paulistano. Quanto às datas e ao locais de nascimento e morte do artista, estas ainda apresentam controvérsias.

O pintor, dourador e restaurador José Patrício da Silva Manso nasceu na década de 1740 — segundo grande parte dos historiadores, em Santos, como

¹⁵⁶ ANDRADE, op. cit. à nota 68, p. 201.

¹⁵⁷ Idem, ibidem, p. 28.

afirma Mário de Andrade; ou Sabará (?), como defende Carlos Cerqueira, que especifica a data de 22 de março de 1740 – supostamente filho de Braz Gonçalves da Mota, carioca, mestre de música, e de Sebastiana de Souza Barros. Teve como padrinho Felipe Telles da Silva, de quem, conforme um costume da época, pode ter recebido o sobrenome *Silva*.¹⁵⁸ O casal teve sete filhos, sendo que o mais velho deles, Antônio Manso da Mota (1730-1812), foi mestre-de-capela da Sé de São Paulo e mestre da Casa de Ópera.

Não se conhece a trajetória de Silva Manso durante a juventude e a primeira fase de sua vida adulta, mas supõe-se que tenha estado na Bahia, onde aprendeu seu ofício de pintura, desconhecendo-se seu mestre ou professor. Na década de 1760 provavelmente acompanhou o irmão Antônio à São Paulo, quando este recebeu do governador da capitania, o Morgado de Mateus, a direção da Casa de Ópera da cidade, em 1766.

Em 1777, segundo frei Clemente da Silva Nigra, José Patrício executou pinturas para os beneditinos de São Paulo. Entre 1785 e 1786 foi contratado pelos terceiros carmelitas paulistanos para executar um painel para o forro da sacristia da capela da ordem, representando Nossa Senhora, Santa Teresa e o Menino. Foi graças à análise de Mário de Andrade que a autoria dessa obra pode ser identificada, uma vez que a tradição oral dos terceiros carmelitas atribuía o painel à Jesuíno.

Em fins de novembro de 1786 é contratado para a pintura e douramentos da Igreja Matriz da cidade de Itu (figuras 85 e 86), cuja construção estava terminada desde o início da década de 1780. Essa informação foi estabelecida por Luís Roberto de Francisco, diretor do Museu e Arquivo Histórico de Itu, em 2004, ao encontrar e publicar o contrato do referido serviço.¹⁵⁹ Ao contrário do que se imaginava, a pintura da matriz ituana não ocorreu logo após o término da edificação, ou, se houve algum tipo de pintura, não foi a de Silva Manso. Este só viria a trabalhar na matriz a partir de 1787. Portanto, na realidade, a pintura da Carmo paulistana é anterior à pintura ituana. Daí, deduz-se também que o encontro entre José Patrício e Jesuíno Francisco ocorreu ao final de década de 1780, e não no início dessa década, quando Jesuíno ainda era bem jovem, e havia recém-chegado

¹⁵⁸ CERQUEIRA, Carlos. *José Patrício da Silva Manso (1740-1801): um pintor colonial paulista restaurado*, p.11.

¹⁵⁹ Idem, *ibidem*, p.18.

de Santos. E se o encontro se deu a partir de 1787, nessa época Jesuíno já havia constituído família na cidade, estava casado e era pai.



Figuras 85 e 86. Vista da capela-mor da Igreja Matriz de Itu (esquerda) e detalhe da pintura do teto executado por José Patrício da Silva Manso em 1786-1791 (direita).

A partir desses dados, discute-se qual a real relação entre os artistas, naquele momento de decoração da Matriz de Itu. Mário de Andrade sustenta a hipótese de que José Patrício tenha tomado o jovem Jesuíno como seu aprendiz, afirmando, portanto, que o artista foi o *Mestre* do pintor santista. Todavia, sabendo-se agora que o encontro entre os dois ocorreu durante a vida adulta de Jesuíno, é necessário rever a posição de “*mestre e aprendiz*”, e partir para uma outra análise. Pelo contrato descoberto, José Patrício obrigava-se “*por si a fazer tudo quanto se havia contratado em mais breve tempo que pudesse ser*”, mas caso ocorresse algum incidente ou falta que acarretasse na “*retardação da mesma obra*”, nesses casos “*se meteria outro official a sua custa*”.¹⁶⁰ Segundo Cerqueira, não há como saber se realmente houve algum incidente ou falta no trabalho da Matriz que tenha obrigado Silva Manso a contratar Jesuíno, mas é fato que o artista santista / mineiro (?) permaneceu na cidade até pelo menos 1791, quando voltou para São Paulo. Quanto a relação com Jesuíno, esta estendeu-se até o círculo familiar, pois José Patrício batizou Elias, o terceiro filho do artista santista, em 17 de maio de 1789:

¹⁶⁰ CERQUEIRA, op. cit. à nota 158, p. 18.

Aos dezasete dias de Maio de mil sete centos, e oitenta, e nove annos nesta Matris o Rd.º Coadjutor José do Rego Castanho baptizou, e pos os Santos óleos a Elias inn.^{te} fº de Jezuino Fran.^{co} de Paula e de sua m.^{er} Maria Francisca de Godoi. Forão padr.^{os} Jozé Patrício da S.^a Manso, e sua m.^{er} Ângela Maria, freguezes desta Villa. O Vigr.º Manuel da Costa Ar.^a.¹⁶¹

Desse modo, para Cerqueira, Jesuíno Francisco foi chamado para auxiliar Silva Manso na decoração da Matriz de Itu devido à dimensão das tarefas compreendidas, e na condição de *Oficial de Pintor*, e não na condição de aprendiz, como afirmou Mário de Andrade. Assim, nesse caso, José Patrício orientou o trabalho de um artista já iniciado na pintura, que conhecia os fundamentos do seu ofício, daí o termo *oficial de pintor*, mas que ainda requereria atenção quanto à composição e acabamento dos conjuntos. Corresponderia mais a um sistema de “*parceria*” do que propriamente de aprendizagem ou formação. Mesmo porque, num trabalho de prestígio como a decoração da Igreja Matriz, o bispo e as autoridades ituanas não aceitariam a contratação de um aprendiz iniciante ou pessoa não habilitada na arte da pintura. Quanto à formação de Jesuíno, provavelmente deve ter ocorrido ainda em Santos, antes de sua partida para Itu.¹⁶² De qualquer maneira, afirmar que José Patrício foi o mestre de pintura de Jesuíno não deve ser de todo incorreta, pois o artista Jesuíno deve ter aprendido muito com Silva Manso, que foi artista, nas palavras de Mário de Andrade, de formação culta, “*pintor com escola, bom compositor de seus conjuntos, muito hábil no pincel delicado*”.¹⁶³

Terminada a pintura do teto da Matriz de Itu, com já conhecida reputação de grande pintor, em 1791 José Patrício é contratado pelos irmãos terceiros de São Francisco de São Paulo para decorar sua capela que acabava de edificar-se, fixando residência na capital ao lado do conjunto franciscano, num terreno em declive cujo quintal ia até o Ribeirão do Anhangabaú.

Ainda segundo informações de Silva-Nigra, esteve no Rio de Janeiro, em data ainda não especificada, executando uma série de oito pinturas ovais que representam as diversas fases da vida de José no Egito, existentes na sacristia da Igreja do Mosteiro de São Bento carioca, podendo ainda ter frequentado, no início da

¹⁶¹ ANDRADE, op. cit. à nota 68, p. 229.

¹⁶² CERQUEIRA, op. cit. à nota 158, p. 24.

¹⁶³ ANDRADE, op. cit. à nota 68, p. 103.

década de 1760, uma oficina de pintura mantida pelo mosteiro, embora tais informações não sejam confirmadas.¹⁶⁴

Casado com a senhora Ângela Maria, teve três filhos: Joze, Anna e Antonio, todos nascidos em Itu. Pode ter morrido em São Paulo, Campinas ou em Cuiabá (?), em maio de 1801, aos 61 anos de idade, segundo dizem assassinado por um carpinteiro a quem maltratara.

Para alguns estudiosos é considerado o principal pintor paulista do século XVIII, para outros, divide tal *epíteto* com aquele que foi seu colega de trabalho em Itu, Jesuíno Francisco; mas é fato que sua obra foi ofuscada pela figura do artista santista e pela publicação da obra póstuma do crítico Mário de Andrade. Analisando-se sua trajetória, conforme afirma Cerqueira, vemos que José Patrício da Silva Manso, enquanto vivo, alcançou renome e reputação de grande artista, arrebanhando as melhores e mais ricas fatias do mercado de arte do seu tempo, mesmo que esta se resumisse à pintura sacra, e que esse fato o coloca na posição de um dos maiores pintores da arte colonial brasileira.

2.4.1 O painel *Nossa Senhora com o Menino e Santa Teresa*

Restaurada entre 2006 e 2007, o painel de José Patrício da Silva Manso (figura 87) para a sacristia dos terceiros carmelitas de São Paulo parece ser a única obra do artista santista / mineiro (?) que sobreviveu na Igreja do Carmo.

A pintura do teto da capela-mor, que foi executada por José Patrício em 1785, foi coberta pela pintura de Jesuíno Francisco em 1796. Sabe-se que a composição de Silva Manso no forro da capela-mor ainda existe, desconhecendo-se seu atual estado de conservação, assim como o tema da pintura, a cena e os personagens retratados. É possível que nunca venhamos a conhecer essa composição do artista santista / mineiro (?), uma vez que a mesma não será recuperada, já que de acordo com o processo de tombamento, a pintura do forro da capela-mor que deve permanecer à vista do público é a pintura de Jesuíno.

¹⁶⁴ CERQUEIRA, op. cit. à nota 158, p. 32.

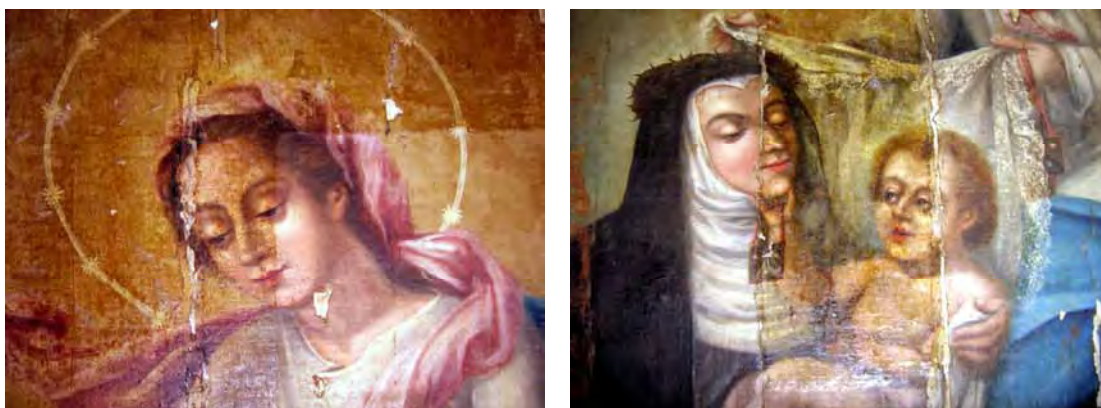


Figura 87. *Nossa Senhora com o Menino e Santa Teresa* (1785), de José Patrício da Silva Manso, painel do forro da sacristia da Igreja da VOT do Carmo de São Paulo, restaurado em 2006/2007.

Todavia, com os avanços tecnológicos na área de restauro, é possível que, sem destruir a obra de Jesuíno, a pintura de Silva Manso possa vir a ser escaneada, por métodos não destrutivos de análise e documentação, como a reflectografia de infravermelho. Mas esta ainda é uma operação de custos extremamente elevados e no momento descartada pelo IPHAN.

Quanto ao painel da sacristia, antes do restauro, esta sofreu, em seus cerca de 220 anos de existência, com as sucessivas camadas de verniz que recebeu e escureceu demasiadamente com a oxidação deles. 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 (figuras 88 e 89).¹⁶⁵



Figuras 88 e 89. Detalhes do painel de Silva Manso durante o processo de restauro, em 2006.

Porém, com o restauro, o painel refloresceu em todo o seu esplendor setecentista, e atualmente pode se atestar toda a qualidade do trabalho de José Patrício da Silva Manso.

No painel aparecem três personagens principais: Nossa Senhora, o Menino Jesus e Santa Teresa. Estes parecem formar uma composição triangular, cujos vértices do triângulo são a cabeça da Virgem na ponta superior, um manto e querubins na ponta direita e o hábito de Santa Teresa na ponta esquerda. O centro geométrico da composição é ocupado pela cabeça do Menino Jesus.

A Virgem Maria aparece vestida com uma túnica branca, com um pedaço de tecido cor-de-rosa, um véu enrolado, com uma ponta esvoaçante, cobrindo sua cabeça. Seus olhos estão abaixados, e parecem observar a cena que se desenrola logo abaixo, à sua frente. Das suas costas um manto azul celeste, também esvoaçante, cobre-lhe as pernas. Parece estar sentada, sobre nuvens, e apoiando seus pés sobre rochas celestes. Com as duas mãos, Nossa Senhora segura um tecido com delicado rendado, branco, com o qual cobre as costas do Menino Jesus. Da cabeça da Mãe surge um halo metalizado e repleto de estrelas. A partir do halo, uma calorosa iluminação, alaranjada, inunda e aquece a parte superior do painel.

À frente das pernas da Virgem, o Menino Jesus, sorridente, aparentemente nu, parece repousar sobre a toalha rendada segurada pela mãe. Em Suas duas

¹⁶⁵ CERQUEIRA, op. cit. à nota 158, p. 7

mãos exibe o escapulário do Carmo, enquanto, com o braço direito parece acariciar o queixo de Santa Teresa, que Lhe segura nos braços.

Santa Teresa está de joelhos, apoiando-se sobre a *rocha celeste*, que parece flutuar por entre as nuvens. Veste o tradicional hábito carmelita. Está com os olhos abaixados, olhando para o Menino, que a observa, enquanto recebe o Seu carinhoso afago. Sobre a cabeça da Santa, uma coroa de espinhos. A cena refere-se a uma das visões místicas da vida de Santa Teresa.

Completa a composição uma série de querubins, cabeças de anjos aladas, que surgindo por entre as nuvens, observam a inusitada e afetuosa cena. Pois nas representações religiosas daquele período não era comum representar Nossa Senhora e o Menino Jesus em situação tão íntima, doméstica, familiar, como essa da criança divina brincando com a santa enquanto é observado por sua mãe.

Para o restaurador Júlio Moraes, responsável pela equipe técnica que executou o restauro do referido painel em 2007, essa bela pintura de José Patrício da Silva Manso, transmite muita alegria, além de ser um exemplar de extrema qualidade dos poucos sobreviventes da pintura colonial paulista.¹⁶⁶

Durante o processo de restauro do painel, importantes observações sobre a pintura setecentista na capital puderam ser levantadas, como o fato do painel ter sido pintado em óleo sobre tela, e não diretamente sobre as pranchas de madeira do forro, conforme era costume na época. Para Moraes, isto denota um requinte de José Patrício, que dominava a técnica da pintura sobre tela, e provavelmente soubesse que pintando o painel de pé, na vertical, o resultado seria melhor do que se o mesmo fosse pintado diretamente sobre o forro, na horizontal, necessitando de andaimes, e dando ao artista que se aventurasse a fazê-lo, um ângulo de visão distorcido, que comprometeria a qualidade final da obra. Pintando o painel na vertical, José Patrício teve maior conforto e total controle sobre o painel que estava realizando.

Outro ponto importante a ser destacado foi a engenhosidade do artista no momento da colocação do painel no espaço a ele reservado na sacristia da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo, solução criativa que só pode ser averiguada e compreendida quando ocorreu o restauro.

¹⁶⁶ CERQUEIRA, op. cit. à nota 158, p. 6

Removendo-se a prancha do teto, descobriu-se que a tela estava colada num pranchado de madeira, cortado no mesmo tamanho do espaço que deveria ocupar. O pranchado estava criativamente fixado em ganchos cravados nos barrotes do andar de cima, arrematados por uma moldura que tornava imperceptível a solução adotada por Silva Manso para manter a tela suspensa no teto do salão.

Até a publicação do livro sobre o padre Jesuíno do Monte Carmelo, em 1945, a tradição oral entre os irmãos carmelitas atribuíam o painel da sacristia ao padre santista. Coube ao pesquisador Mário de Andrade esclarecer os fatos. Em relatório datado de 3 dezembro de 1942, o modernista já adiantava à Rodrigo Mello Franco de Andrade:

*Julgo ter descoberto o autor verdadeiro do excelente quadro do teto da sacristia que existe na terceira carmelitana desta Cidade atribuído à Jesuíno. Creio ser de José Patrício da Silva...*¹⁶⁷

E continua, em carta de mesma data:

*Tenho (Eu) certeza de ter identificado o autor de um dos quadros mais lindos da pintura paulista, o teto da sacristia da Terceira do Carmo daqui. É o mesmíssimo José Patrício da Silva que pintou o teto da matriz ituana, e jamais Jesuíno, como conta a tradição oral.*¹⁶⁸

Com a publicação do livro, Mário de Andrade confirma sua descoberta:

*No Livro de Receita e Despesa nº 16, que vai de 1785 a 1841, logo no primeiro período de 85 a 86, vem o lançamento (...): “Dado a José Patrício da Silva Manso do que se lhe devia (sic, no passado) das pinturas que fez no teto da capela-mor o painel, e outro na sacristia – 14\$760.”*¹⁶⁹

Analisando e comparando o painel da sacristia do Carmo com a pintura do teto da Matriz de Itu (ver figura 86), antes mesmo de encontrar o lançamento no Livro de Receita e Despesa da Ordem, que elucidou a autoria da pintura carmelita, o crítico Mário de Andrade fez os seguintes apontamentos, que chamou de *cacoetes*: percebeu que são características do artista (José Patrício) pintar os querubins com o nariz levemente aquilino, iluminando forte a pálpebra superior até quando os olhos estão abertos, além do mesmo tratamento do cabelo, com uma pequena mecha em

¹⁶⁷ ANDRADE, op. cit. à nota 13, p. 165.

¹⁶⁸ Idem, ibidem, p. 166.

¹⁶⁹ ANDRADE, op. cit. à nota 68, p. 158.

ponta caindo do meio da testa. Destacou também a semelhança entre os halos da Virgem do Carmo com o halo de São José no teto da matriz de Itu: círculo de metal, menos místico e mais terrestre, únicos na pintura sacra paulista. E por fim, apontou a deficiência no delineamento das figuras femininas vistas de perfil ou em três-quartos.¹⁷⁰

Para Cerqueira¹⁷¹ e sua equipe, algo que chamou bastante a atenção durante o processo de restauro do painel foi descobrir, conforme a tela foi sendo limpa, a semelhança entre o rosto do Menino Jesus e um dos querubins que encontra-se abaixo de Nossa Senhora, semelhança fisionômica esta que Mário de Andrade já desconfiava (figura 90). Teria José Patrício usado como modelo uma criança real? Partindo do pressuposto de que o artista tenha realmente ousado compor o seu Menino Jesus a partir de um modelo vivo, isso poderia ter se estendido às outras figuras. Ao observar Nossa Senhora, temos a impressão de que não é uma santa idealizada, mas uma mulher de belas feições e com um belo corpo. Enfim, a teoria da utilização dos modelos vivos por Silva Manso explicaria porque esta composição, embora se tratando de tema religioso, exale a maternidade e um momento de carinho divino de forma tão carnal.



Figura 90. Detalhe do rosto do Menino Jesus (à esquerda) e do querubim abaixo de Nossa Senhora (à direita) no painel de José Patrício da Silva Manso.

¹⁷⁰ ANDRADE, op. cit. à nota 68, pp. 103-105.

¹⁷¹ CERQUEIRA, op. cit. à nota 158, p. 17.

2.5 AS PINTURAS DO PADRE JESUÍNO DO MONTE CARMELO NA IGREJA DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO DE SÃO PAULO



Figura 91. Pintura do padre Jesuíno do Monte Carmelo no teto da nave da igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo, 2004.

As pinturas do padre Jesuíno do Monte Carmelo na Igreja do Carmo estão distribuídos da seguinte forma:

- 1) Corredor lateral: **painéis teresianos**, provenientes do teto em caixotão da capela das irmãs do Recolhimento de Santa Teresa – foram retirados do convento quando de sua desapropriação e demolição, recolhidos por ordem Dom Duarte Leopoldo e Silva e posteriormente doados pela arquidiocese para a Ordem Terceira em 1924, a pedido do prior da Ordem naquela ocasião, Dr. Pacheco Prates, e do padre comissário dos terceiros, Monsenhor Manfredo Leite (1876-1969);

2) Teto da nave: 24 figuras, de corpo inteiro, de pé, surgindo do entablamento (cimalha), reunidos em pares, em agrupamentos de quatro personagens, separados estes grupos pelas lesenas, arcos inseridos na reforma década de 1920, chamados por Mário de Andrade de *arcos segmentadores* (figura 88). No centro da nave, a partir do restauro de 2008-2011, recuperação da “*pintura invisível*” de Jesuíno, de uma visão de Nossa Senhora do Carmo rodeada de anjos e pelos profetas Elias e Eliseu;

3) Teto do coro: quatro figuras, de corpo inteiro, de pé, em cada uma das extremidades do teto do espaço destinado ao coro. As figuras também surgem do entablamento, como na nave. Um halo de luz e querubins completam o centro da composição;

4) Capela-mor: pintura representando São José e a Virgem Maria coroando de rosas Santa Teresa de Ávila, cercados de querubins entre nuvens. Mede 5,85 x 11,0 m;

5) Biblioteca: “QUI LAZARUM RESSUSCITASTI” ou “Ressurreição de Lázaro” – tradição oral entre os carmelitas atribui a pintura à Jesuíno. Todavia, o pesquisador Mário de Andrade acredita ser obra de período posterior à passagem do padre artista pela cidade de São Paulo. Portanto, painel de autoria desconhecida. Mede 7,5 x 6,0 m.

2.5.1 Painéis de Santa Teresa

Encontrando-se o Recolhimento de Santa Teresa em boas condições financeiras no último quarto do século XVIII, e a exemplo das extensas reformas que os frades da Ordem Primeira e os irmãos da Ordem Terceira estavam executando em seus respectivos templos, as irmãs teresinas da Ordem Segunda – as Carmelitas Descalças – também trataram de reformar e redecorar sua capela. Para tanto, contrataram Jesuíno Francisco, que já havia terminado a pintura da igreja dos frades e estava pintando o teto da capela dos terceiros carmelitas.

Não se sabe ao certo se Jesuíno pintou os painéis das recolhidas antes, durante ou depois da pintura do teto da igreja da Ordem Terceira, mas é sensato afirmar que os quadros teresinos foram pintados entre 1796 e 1797, enquanto o artista tomava suas lições de latim com os frades para tornar-se padre. Nas palavras do crítico Mário de Andrade, esses painéis são a obra mais fraca, mais apressada de Jesuíno.¹⁷²

Os painéis expostos atualmente foram executados em óleo sobre pranchas de madeira e tombados juntamente com as outras obras de pintura da igreja, em 1996. São quadros que se apresentam em dois formatos: 5 painéis no sentido horizontal, medindo 1,20 m x 1,82 m e 14 painéis no sentido vertical, medindo 1,68 m x 1,20 m. Como não há registro da disposição original dos painéis na capela do convento, não há como reconstituir a sequência correta das pinturas quando de sua concepção.

As fotografias que se seguem nas descrições são prejudicadas pelas posições nas quais os painéis se encontram atualmente, dispostos num corredor de aproximadamente 2 x 20 m, colocadas a cerca de 2 m a partir do chão, sem iluminação adequada, muito deterioradas, escurecidas pela ação dos vernizes (figuras 92 e 93).

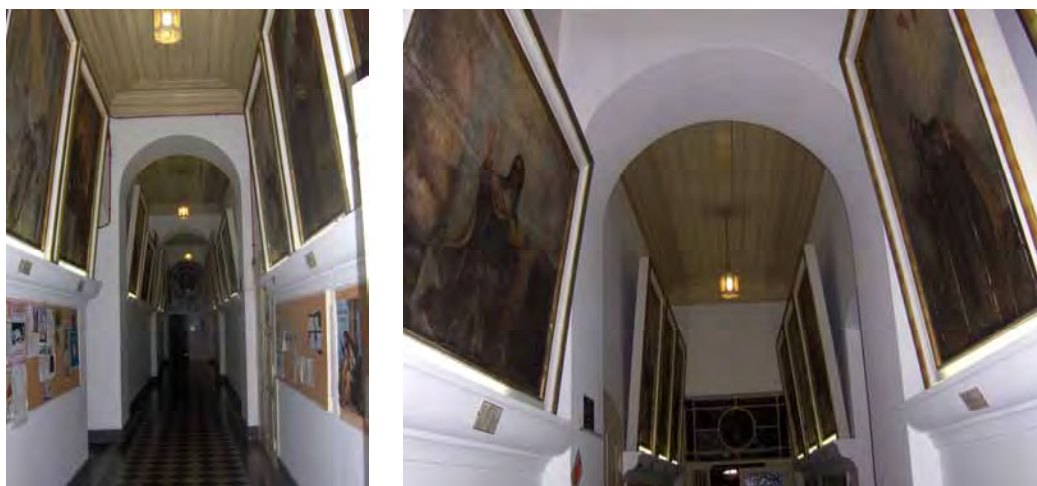


Figura 92 e 93. Vistas do corredor lateral da Igreja do Carmo onde estão expostos os painéis do padre Jesuíno recolhidos do Convento de Santa Teresa. Outubro de 2009.

¹⁷² ANDRADE, op. cit. à nota 68, p. 148.

Todas as imagens dos painéis representam passagens da vida ou visões da religiosa espanhola Santa Teresa de Ávila (1515-1582). Considerada a grande reformadora da Ordem do Carmo, fundadora da Ordem das Carmelitas Descalças – O.C.D., foi também uma grande escritora do seu tempo, escrevendo livros espirituais e muitas cartas ao longo de toda sua vida conventual, inclusive uma autobiografia, intitulada o *Livro da Vida*, onde descreve algumas de suas visões e êxtases.¹⁷³

Segue a relação dos quadros, sua disposição atual no corredor da Igreja do Carmo e algumas explicações acerca de passagens da vida da religiosa espanhola.

Painéis da entrada do corredor (rua), em direção à sacristia, do lado esquerdo:

- 1º quadro: Visão da coroação de Santa Teresa;
- 2º quadro: Alegoria à fundação do Mosteiro de São José;
- 3º quadro: Visão de Santa Teresa;
- 4º quadro: Santa Teresa doente;
- 5º quadro: Morte de Santa Teresa;
- 6º quadro: Santa Teresa e a Visão do Espírito Santo;
- 7º quadro: Santa Teresa Escritora;
- 8º quadro: Visão de Santa Clara; e
- 9º quadro: Santa Teresa e a visão de São Pedro de Alcântara.

Painéis da entrada do corredor (rua), em direção à sacristia, do lado direito:

- 10º quadro: Santa Teresa menina e seu irmão Rodrigo, indo à terra dos mouros;
- 11º quadro: Santa Teresa construindo uma ermida;
- 12º quadro: Santa Teresa beijando a mão do tio, D. Pedro Sanchez de Cepeda;
- 13º quadro: Santa Teresa ao pé de um altar;
- 14º quadro: Visão do Frei Pedro Ibañez (da Ordem de São Domingos);
- 15º quadro: Reflexão de Santa Teresa sobre Cristo no Horto;

¹⁷³ TERESA DE JESUS, Santa. *Livro da Vida* (Autobiografia), 1562-1565. Disponível para consulta ou download em diversos sites da Ordem dos Carmelitas Descalços, como por exemplo em <<http://www.carmeloonline.com.br/livros>>. Acesso em maio de 2010.

16º quadro: Santa Teresa e a visão das mãos de Cristo;

17º quadro: Bodas místicas de Santa Teresa;

18º quadro: Santa Teresa e o coração flamejante; e

19º quadro: Santa Teresa e a visão do Inferno.

1º quadro: **Visão da coroação de Santa Teresa** (figura 94)



Figura 94. *Visão da coroação de Santa Teresa.* Padre Jesuíno do Monte Carmelo, 1797. Óleo s/ madeira, 1,68 x 1,20m.

Santa Teresa, vestindo o hábito carmelita, está ajoelhada e com as mãos postas em oração, prestes a ser coroada por Cristo, que trajando túnica vermelha e manto azul, aparece por entre as nuvens, segurando com as duas mãos uma coroa dourada. Provavelmente a cena faz alusão à recompensa e ao reconhecimento celeste concedido à Santa Teresa por todas as ações de caridade e defesa da fé católica que marcaram a vida da religiosa. Composição muito simples, com um fundo de nuvens acinzentadas que se repetirão nos outros quadros; os tecidos das vestes carecem de naturalidade, de caimento. Todavia, é uma das poucas imagens de Jesuíno onde Cristo aparece.

2º quadro: **Alegoria à fundação do Mosteiro de São José** (figura 95)



Figura 95. *Alegoria à fundação do Mosteiro de São José.* Padre Jesuíno do Monte Carmelo, 1797. Óleo s/ madeira, 1,68 x 1,20m.

A Ordem das Carmelitas Descalças¹⁷⁴ foi fundada por Santa Teresa na cidade de Ávila e baseava-se nas primitivas regras dos carmelitas elianos – com votos de pobreza, silêncio, abstinência e clausura, sendo o primeiro mosteiro das carmelitas descalças consagrado à São José, um dos patriarcas da Ordem. Santa Teresa lutou por muitos anos para a criação de uma nova ordem carmelita, apesar da violenta oposição por parte dos superiores religiosos, magistrados e nobres da época. A autorização para a criação de seu convento aconteceu somente em agosto de 1562, após anos de luta, quando uma sobrinha de Teresa e mais três jovens receberam seus véus.¹⁷⁵

No painel, Santa Teresa observa uma de suas noviças, provavelmente sua sobrinha, ajoelhada, com as vestes brancas, mãos postas, recebendo o véu das mãos de um padre, ou de um anjo, num cenário de escuras nuvens que mais lembra uma caverna.

A cena carece de naturalidade, o panejamento das vestes não tem caimento, as expressões dos personagens e o desenho são bem deficientes.

3º quadro: **Visão de Santa Teresa** (figura 96)



Figura 96. *Visão de Santa Teresa.*
Padre Jesuíno do Monte Carmelo, 1797.
Óleo s/ madeira, 1,68 x 1,20m.

Painel bastante deteriorado. Nele, Santa Teresa, vestindo o hábito carmelita, de joelhos sobre as nuvens, observa, de braços abertos, uma luz brilhante vinda do céu, como se estivesse a ouvir um chamado divino. Suas mãos parecem apresentar as chagas das mãos de Cristo. Ao fundo, um céu de azul intenso. Chama a atenção nesta composição o fato da santa aparecer descentralizada no espaço, sem nos

¹⁷⁴ As carmelitas teresinas vestiam hábitos toscos, despojados de refinamentos, e usavam sandálias em vez de sapatos, sendo por isso chamadas de "descalças".

¹⁷⁵ O véu corresponde à primeira etapa da formação das freiras carmelitas, o *postulantado*; seguido do *noviciado*, dos *votos temporários*, e finalmente os *votos perpétuos*, quando as freiras carmelitas descalças se recolhem na clausura dos conventos em definitivo.

comunicar claramente o que está acontecendo, para o que está olhando, se está tendo uma de suas visões. Não explica o que representa a luz que ilumina o canto superior esquerdo do painel.

4º quadro: **Santa Teresa doente** (figura 97)

Figura 97. *Santa Teresa doente.*
Padre Jesuíno do Monte Carmelo, 1797.
Óleo s/ madeira, 1,68 x 1,20m.

Alguns contemporâneos relatam que Santa Teresa, tendo uma saúde frágil, passou grande parte de sua vida adoentada. Na juventude passou cerca de três anos acamada. Seu pai, Alonso Sanchez de Cepeda, chegou até a ser chamado ao convento de Nossa Senhora da Encarnação, para de lá retirar a filha que encontrava-se praticamente desenganada pelos médicos, para que tentasse tratamento junto à família.



Na cena, Santa Teresa está em sua cela, deitada numa cama, sob as cobertas, repousando sobre dois travesseiros, mão direita sobre o peito, observando um céu muito azul através de uma janela gradeada. Novamente, observa-se as deficiências de desenho, a falta de naturalidade da composição, a perspectiva que não convence.

5º quadro: **Morte de Santa Teresa** (figura 98)

Em julho de 1582, durante uma viagem para Alba de Tormes, Santa Teresa adoeceu gravemente. No início do mês de outubro, acamada em Alba, teria dito à Beata Ana de São Bartolomeu, sua acompanhante: "*Finalmente, minha filha, chegou a hora de minha morte*". Suas derradeiras palavras, enquanto recebia os últimos

sacramentos foram: "*Oh, Senhor, por fim chegou a hora de nos vermos face a face!*" Santa Teresa morreu às 9 horas da noite de 4 de outubro de 1582.¹⁷⁶



Figura 98. *Morte de Santa Teresa.* Padre Jesuíno do Monte Carmelo, 1797.
Óleo s/ madeira, 1,20 x 1,82m.

No quadro Santa Teresa aparece em uma cela, deitada em sua cama, já desfalecida, com o braço direito sobre o corpo e a coberta. A cabeça da santa é iluminada por um fecho de luz, onde observa-se uma pomba branca voando em direção às nuvens celestiais, é possível que seja uma alusão ao espírito da santa que partia em direção ao Pai. Uma porta e uma janela abertas na cela – com a perspectiva deficiente – deixam entrever árvores floridas do lado de fora.

6º quadro: **Santa Teresa e a Visão do Espírito Santo** (figura 99)



Figura 99. *Santa Teresa e visão do Espírito Santo.* Padre Jesuíno do Monte Carmelo, 1797.
Óleo s/ madeira, 1,20 x 1,82m.

¹⁷⁶ Biografia de Santa Teresa disponível no site oficial da *Ordem dos Carmelitas Descalços no Brasil*. Disponível em <<http://www.carmelo.com.br/>>. Acesso em maio de 2010.

A santa aparece de joelhos, vestindo o hábito carmelita, com braços abertos, levantados. Do lado esquerdo da religiosa há uma mesa com uma toalha verde, e sobre a mesa um livro fechado. O local é iluminado pela presença do Espírito Santo, que aparece por entre as nuvens de fundo, por sobre a cabeça da santa.

7º quadro: **Santa Teresa Escritora** (figura 100)



Figura 100. *Santa Teresa escritora.*
Padre Jesuíno do Monte Carmelo, 1797.
Óleo s/ madeira, 1,68 x 1,20m.

Santa Teresa morreu em outubro de 1582. Foi beatificada em 1614 pelo Papa Paulo V e canonizada em 1622 por Gregório XV, com comemoração em 15 de outubro. No dia 27 de setembro de 1970, o papa Paulo VI conferiu-lhe o título de Doutora da Igreja, título este concedido aos homens e mulheres cujos pensamentos, pregações, escritos e forma de vida – modelos de santidade – enalteceram o cristianismo. Na cena em questão, Santa Teresa aparece vestindo o hábito carmelita, sentada, com um livro aberto por sobre uma mesa com toalha verde e uma pena na mão direita – a pena e o livro aberto são seus atributos como Doutora da Igreja. A cabeça da religiosa é iluminada por uma luz celestial. Ao fundo, nuvens acinzentadas.

8º quadro: **Visão de Santa Clara** (figura 101)

Santa Clara de Assis (1194-1253) apareceu em visão à Santa Teresa num dia 11 de agosto, dia de comemoração da religiosa italiana. Santa Teresa conta em sua autobiografia que estava indo comungar quando Santa Clara apareceu, muito formosa, e disse para que Teresa se esforçasse e não desistisse da empreitada de fundar um novo convento, e que ela lhe ajudaria.

Figura 101. *Visão de Santa Clara.*
Padre Jesuíno do Monte Carmelo, 1797.
Óleo s/ madeira, 1,68 x 1,20m.

Comovida, Santa Teresa tornou-se grande devota de Santa Clara, que em suas aparições lembrava a religiosa espanhola de sua luta em seu mosteiro e em como as irmãs na Itália conseguiam viver na pobreza, apenas das esmolas, modelo que Santa Teresa queria seguir em seu novo mosteiro.¹⁷⁷ Na cena, a santa aparece vestindo o hábito carmelita, e observa Santa Clara, que aparece, de meio-corpo, por entre as nuvens.



9º quadro: **Santa Teresa e a visão de São Pedro de Alcântara** (figura 102)



Figura 102. *Santa Teresa e a visão de São Pedro de Alcântara.* Padre Jesuíno do Monte Carmelo, 1797. Óleo s/ madeira, 1,68 x 1,20m.

São Pedro de Alcântara (1499-1562), frade franciscano, foi amigo e confessor de Santa Teresa entre 1555 e 1559. Auxiliou a carmelita no projeto de reforma da Ordem junto ao bispo de Ávila.

Em um determinado período, de 1555 a 1556, Santa Teresa passou a ter visões e a ouvir vozes. Ela afirmava ver Cristo, São Francisco de Assis, Santo Antônio de Pádua e São Pedro de Alcântara. São Pedro acompanhou Teresa em sua prática religiosa, dando-lhe muitas orientações e conselhos. A imagem representa Santa Teresa tendo uma visão de São Pedro de Alcântara, que recebe uma luz celestial.

¹⁷⁷ TERESA DE JESUS, op. cit. à nota 173, p. 99.

10º quadro: **Santa Teresa menina e seu irmão Rodrigo, indo à terra dos mouros** (figura 103)



Figura 103. *Santa Teresa menina e seu irmão Rodrigo, indo à terra dos mouros.*
Padre Jesuíno do Monte Carmelo, 1797. Óleo s/ madeira, 1,20 x 1,82m.

Nascida Teresa de Cepeda e Ahumada, em 28 de março de 1515 na província de Ávila, Espanha, a religiosa pertencia a uma família da baixa nobreza. Seus pais chamavam-se Alonso Sanchez de Cepeda e Beatriz Dávila e Ahumada, e tiveram nove filhos.

Aos sete anos Teresa gosta muito de ler histórias dos santos. Seu irmão Rodrigo tinha quase a sua idade, por isto costumavam brincar juntos. As duas crianças viviam pensando na eternidade e admiravam a coragem dos santos na conquista da glória eterna. A exemplo dos mártires, decidiram partir para o país dos mouros, realizando uma cruzada pessoal, com a esperança de lá serem decapitados e morrerem pela fé. Assim sendo, fugiram de casa, pedindo a Deus que lhes permitisse dar a vida por Cristo. Mas logo foram encontrados por um tio e devolvidos à mãe.¹⁷⁸

Mais uma vez a composição é plasticamente deficiente, o artista parece não dominar muito o desenho de anatomia e de perspectiva, as duas personagens não se parecem com crianças – carecem de “*graça e infantilidade*”, os braços e pernas

¹⁷⁸ TERESA DE JESUS, op. cit. à nota 173, p. 5.

são desproporcionais, o caimento dos tecidos não é natural, o edifício do lado direito não apresenta perspectiva ortogonal.

11º quadro: **Santa Teresa construindo uma ermida** (figura 104)

Figura 104.
Santa Teresa construindo uma ermida.
Padre Jesuíno do Monte Carmelo, 1797.
Óleo s/ madeira, 1,68 x 1,20m.

Com o fracasso dos planos de tornarem-se mártires nas terras dos mouros, Teresa e Rodrigo decidiram viver como ermitãos na própria casa. Tentavam construir ermidas numa horta que lá havia, com as poucas pedras que tinham a disposição. Mas a construção sempre caía, e a ermida nunca foi terminada. Por fim, as duas crianças desistiram da empreitada.¹⁷⁹

Na imagem, Teresa aparece construindo a ermida no jardim. Palmeiras tropicais emolduram a cena. Nuvens cinzentas no céu, uma criança de braços muito longos, o vestido azul com o panejamento sem naturalidade, a perspectiva desproporcional.



12º quadro: **Santa Teresa beijando a mão do tio, D. Pedro Sanchez de Cepeda** (figura 105)

Figura 105. *Santa Teresa beijando a mão do tio,*
D. Pedro Sanchez de Cepeda.
Padre Jesuíno do Monte Carmelo, 1797. Óleo s/
madeira, 1,20 x 1,82m.



¹⁷⁹ TERESA DE JESUS, op. cit. à nota 173, p. 5.

Em 1535, ao ficar gravemente enferma no Convento da Encarnação, o pai de Santa Teresa foi chamado a retirá-la do mosteiro para que ela fosse tratada pela família. Teresa foi então levada para a casa de um tio em Hortigosa, onde passou um período convalescente, até ser levada depois para casa de uma de suas irmãs mais velhas, Maria, onde ficou até que se recuperasse totalmente da doença.

No período em que ficou na casa desse tio, Dom Pedro Sanchez de Cepeda, este iniciou a religiosa espanhola na leitura dos livros espirituais, dando-lhe uma obra do padre Francisco de Osuna, intitulada *O Terceiro Abecedário Espiritual*.¹⁸⁰

A cena retratada representa, portanto, a chegada (ou a despedida) de Teresa da casa de Dom Pedro Sanchez. Novamente o desenho é deficiente, o artista coloca a santa ajoelhada para beijar a mão do tio, mas a composição ficou desproporcional, não se tem a impressão de que a personagem está ajoelhada, o caimento das vestes não ajuda a tornar a cena mais convincente, muito menos a perspectiva inábil.

13º quadro: **Santa Teresa ao pé de um altar** (figura 106)



Figura 106. *Santa Teresa ao pé de um altar.* Padre Jesuíno do Monte Carmelo, 1797. Óleo s/ madeira, 1,68 x 1,20m.

A mãe de Teresa, D. Beatriz Dávila, faleceu quando a futura religiosa tinha doze anos, em 1527. Em sua autobiografia a santa recorda que quando começou a perceber o que tinha perdido, dirigiu-se aflita para uma imagem de Nossa Senhora e suplicou, com muitas lágrimas, que a Virgem fosse a partir daquele momento sua mãe. Embora tenha feito o pedido com simplicidade, Teresa acreditava que seu rogo fora atendido, pois sempre que encontrava-se em situação de agonia, sua Mãe a atendia, dando prova de que realmente a havia tomado como filha.¹⁸¹

¹⁸⁰ TERESA DE JESUS, op. cit. à nota 173, p. 10.

¹⁸¹ TERESA DE JESUS, op. cit. à nota 173, p. 5.

Na cena, a jovem Teresa, aos prantos, reza diante de uma imagem de Nossa Senhora. Mais uma vez, a pressa do artista ou o desconhecimento de certas técnicas de desenho – anatomia, luz e sombra, perspectiva – tornam a cena muito tosca, desprovida de naturalidade.

14º quadro: **Visão do Frei Pedro Ibañez (da Ordem de São Domingos)** (figura 107)

Figura 107. *Visão do Frei Pedro Ibañez (da Ordem de São Domingos).*
Padre Jesuíno do Monte Carmelo, 1797.
Óleo s/ madeira, 1,68 x 1,20m.



O padre dominicano Pedro Ibañez foi um dos confessores de Santa Teresa, e também um de seus incentivadores e defensores na luta da santa para a implantação de um novo mosteiro e uma nova regra para os carmelitas.

Na cena, Santa Teresa, vestindo o hábito carmelita, aparece de pé, de corpo inteiro, apontando o dedo indicador da mão esquerda para a própria face. Parece conversar com o padre Ibañez, que aparece por entre as nuvens trajando o hábito dominicano, mas sua face não demonstra nenhuma expressão. Pintura bastante deteriorada.

15º quadro: **Reflexão de Santa Teresa sobre Cristo no Horto** (figura 108)

Sobre suas visões de Cristo, Santa Teresa relata que Jesus sempre Lhe aparecia na forma de ressuscitado, em glória. Mas em algumas poucas aparições Cristo também Lhe mostrou suas chagas, noutras apareceu na cruz, em outras surgiu com a coroa de espinhos, ou ainda, no Horto, como nesta representação, com a visão do cálice.



Figura 108. *Reflexão de Santa Teresa sobre Cristo no Horto.*
Padre Jesuíno do Monte Carmelo, 1797. Óleo s/ madeira, 1,20 x 1,82m.

16º quadro: **Santa Teresa e a visão das mãos de Cristo** (figura 109)



Figura 109. *Santa Teresa e a visão das mãos de Cristo.*
Padre Jesuíno do Monte Carmelo, 1797. Óleo s/ madeira, 1,68 x 1,20m.

Em uma das visões de Santa Teresa, Cristo apareceu e começou a mostrar para a religiosa a chaga da mão esquerda, enquanto arrancava um cravo da outra mão, mostrando-lhe depois as chagas nas duas mãos. Percebendo a dor física que o Senhor passava ao retirar os cravos de Suas mãos, a religiosa ficou muito

condóida, mas Cristo acalmou-a, dizendo que a dor que passara era sinal de Seu amor, e que Teresa nunca duvidasse disso.

Na cena Santa Teresa veste o hábito carmelita e assusta-se ao perceber as mãos de Cristo surgirem em visão, lançando muita luz sobre um fundo de nuvens. Não é possível perceber se a personagem está de pé, ou ajoelhando-se, pois a figura parece inclinar-se ante o surgimento da visão.

17º quadro: **Bodas místicas de Santa Teresa** (figura 110)



Figura 110.

Bodas místicas de Santa Teresa.

Padre Jesuíno do Monte Carmelo, 1797. Óleo s/ madeira, 1,68 x 1,20m.

Sobre um fundo de nuvens, Santa Teresa, trajando o hábito carmelita, está com a mão esquerda sobre o peito e com a mão direita recebe um cravo da mão de Cristo, que com o braço esquerdo abraça a religiosa. Cristo aparece iluminado por um grande halo amarelo, e veste túnica vermelha com manto azul.

18º quadro: **Santa Teresa e o coração flamejante** (figura 111)

A experiência mística mais intensa da vida de Santa Teresa é chamada pela Igreja de *Transverberação do Coração de Santa Teresa*, sendo uma das passagens da vida da religiosa mais representada pelos artistas e pela iconografia carmelita ao longo dos séculos, conhecido também como o “*Êxtase de Santa Teresa*”. Em sua autobiografia, o Livro da Vida, no capítulo 29, Santa Teresa relata o acontecimento:



Figura 111. Santa Teresa e o coração flamejante.
Padre Jesuíno do Monte Carmelo, 1797. Óleo s/ madeira, 1,68 x 1,20m.

Via um anjo ao pé de mim, para o lado esquerdo, em forma corporal, o que não costumo ver senão por maravilha. Ainda que muitas vezes se me representam anjos, é sem os ver, senão como na visão passada, que disse antes. Nesta visão quis o Senhor que o visse assim: não era grande mas pequeno, formoso em extremo, o rosto tão incendido, que parecia dos anjos mais sublimes que parecem todos se abrasam. Devem ser os que chamam Querubins, que os nomes não nos dizem, mas bem vejo que no Céu há tanta diferença duns anjos a outros e destes outros a outros, que não o saberia dizer. Via-lhe nas mãos um dardo de ouro comprido e, no fim da ponta de ferro, me parecia que tinha um pouco de fogo. Parecia-me meter-me este pelo coração algumas vezes e que me chegava às entranhas. Ao tirá-lo, dir-se-ia que as levava consigo, e me deixava toda abrasada em grande amor de Deus. Era tão intensa a dor, que me fazia dar aqueles queixumes e tão excessiva a suavidade que me causava esta grandíssima dor, que não se pode desejar que se tire, nem a alma se contenta com menos de que com Deus. Não é dor corporal mas espiritual, embora o corpo não deixa de ter a sua parte, e até muita. É um requebro tão suave que têm entre si a alma e Deus, que suplico à Sua bondade o dê a gostar a quem pensar que minto.¹⁸²

Na imagem, embora não apareça o anjo trespassando com a flecha de fogo o coração da religiosa, o coração flamejante é o símbolo da experiência mística de Santa Teresa e também do amor divino. Segundo consta, quando a santa morreu,

¹⁸² TERESA DE JESUS, op. cit. à nota 173, p. 83.

tendo sido o seu coração retirado do corpo, este apresentava marcas e cicatrizes, como se tivesse sido mesmo trespassado. Logo, inúmeros contemporâneos passaram a acreditar na experiência vivida pela religiosa.

No painel Santa Teresa aparece levantando seu braço direito ao céu, enquanto oferece seu coração flamejante e é iluminada por uma luz celestial.

19º quadro: **Santa Teresa e a visão do Inferno** (figura 112)

Figura 112. *Santa Teresa e a visão do Inferno.* Padre Jesuíno do Monte Carmelo, 1797. Óleo s/ madeira, 1,68 x 1,20m.

Numa de suas visões, a Santa Teresa foi permitido conhecer o Inferno. Segundo a santa, a visão fora necessária para que ela visse o local para onde iria caso vivesse em pecado:

*Como foi isso, não sei, mas bem entendi ser grande graça do Senhor querer que eu visse, com meus olhos, de onde sua misericórdia me havia livrado.*¹⁸³



Aos trinta e nove anos, ocorreu sua "conversão". A partir da visão do lugar que a esperaria no inferno, caso não abandonasse suas vaidades, iniciou o seu grande trabalho de reformista da Ordem. Na cena, Santa Teresa observa, assustada, as almas sofrendo no fogo eterno do inferno. Veste o tradicional hábito carmelita, está com os braços levantados enquanto à sua frente uma labareda deixa entrever os rostos de desespero dos pecadores.

¹⁸³ TERESA DE JESUS, op. cit. à nota 173, p. 93.

2.5.2 Teto da Nave

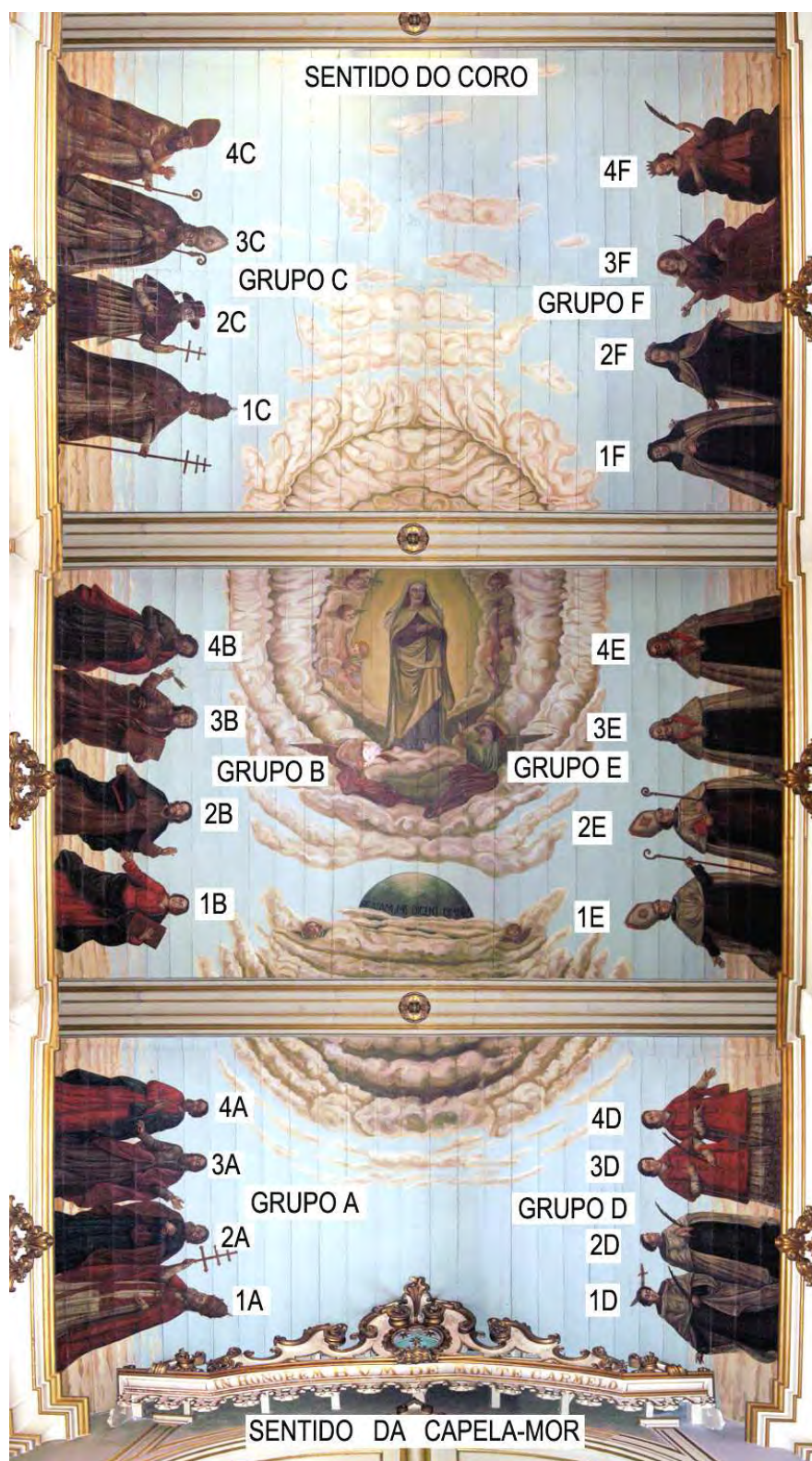


Figura 113. Fotomontagem de Victor Hugo Mori – ex-Superintendente Regional do IPHAN - da pintura da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, sem os lustres. Padre Jesuíno do Monte Carmelo, 1796-1798.

Entrando pela nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo, em direção ao altar-mor, olhando-se para o lado esquerdo, o lado do Evangelho, surgem do entablamento os seguintes grupos (da capela-mor em direção ao coro):

1º agrupamento (A): Santos apóstolos

2º agrupamento (B): Santos escritores / evangelhistas

3º agrupamento (C): Dignitários da Igreja (papa, patriarca, cardeal e bispos)

Do lado oposto, lado direito, o lado da Epístola, surgem do entablamento os seguintes grupos (da capela-mor em direção ao coro):

4º agrupamento (D): santos mártires carmelitas e diáconos

5º agrupamento (E): bispos e beatos carmelitas

6º agrupamento (F): santas e mártires carmelitas

A cada agrupamento atribuiu-se uma letra (de A à F), e para cada personagem representado um número dentro da classificação daquele grupo, para melhor localização e discriminação (figura 113).

1º agrupamento (A): **Santos apóstolos (?)** (figura 114)



Figura 114. Detalhe do grupo A – Santos apóstolos (fotografia anterior ao processo de restauro, dezembro de 2008).

(1A) Representação do Papa São Pedro (?) (século I a.C.–67), o primeiro bispo e papa da Igreja. É identificado como papa devido à indumentária e as insígnias, embora não apareça segurando o seu tradicional atributo, as “chaves do céu” (por isso a dúvida na afirmação de que se trata de São Pedro): veste a *alva*¹⁸⁴, presa por um *cíngulo*¹⁸⁵, de mangas longas, cobrindo até os pés, e trabalhada com rendas no punho e na barra. Sobre a alva, uma estola¹⁸⁶ vermelha, ricamente bordada com detalhes em dourado, franja e cruz nas pontas. Por último, uma *capa pluvial*¹⁸⁷ vermelha, ricamente bordado, unido por um *alamar*.¹⁸⁸ Sobre a cabeça, o personagem porta uma tiara papal, ou a triplíce tiara, o *Triregnum*, ornamento em forma de globo ou ogiva, com três coroas adornadas de pedras preciosas e uma cruz na ponta, e com a mão direita segura o *hierofante*, o cajado com a cruz papal, a cruz tripla (figura 115).



Figura 115. Detalhe do personagem 1A durante o processo de restauro, em maio de 2010. Representa São Pedro Papa (?). Padre Jesuíno do Monte Carmelo, 1796-1798.

¹⁸⁴ **Alva:** veste litúrgica, geralmente de tecido branco, e cobre todo corpo do sacerdote, até os pés. Veste-se sobre a batina e simboliza a túnica branca vestida por Cristo em casa de Herodes.

¹⁸⁵ **Cíngulo:** espécie de cordão usado para prender a alva junto ao corpo, possui cerca de 4 metros de comprimento e uma borla com longas franjas em cada uma de suas pontas.

¹⁸⁶ **Estola:** faixa de tecido que os padres usam em torno do pescoço, descendo até os joelhos, e cujas cores variam de acordo com o ano litúrgico.

¹⁸⁷ **Capa pluvial:** capa ampla usada pelos clérigos em procissões e ocasiões litúrgicas fora da missa, ou ainda para bênçãos e aspersões com água benta (por isso também chamada de *Capa d'asperges*), e para os ofícios solenes.

¹⁸⁸ **Alamar:** broche usado para fechar a frente da capa pluvial.

(2A, 3A e 4A) Supostamente três apóstolos, todos trajando vestes características do primeiro século (túnica comprida e manto), sem atributos que possam identificá-los. Alguns voltam seus olhos para o centro da nave, em posição de oração e respeito para com a imagem que observam (a aparição de Nossa Senhora do Carmo). O personagem à direita (2A), ao lado do papa, está com as mãos sobre o peito. Veste túnica azul e manto alaranjado ou cor de ferrugem. O terceiro apóstolo (3A) não observa o centro do teto da nave, está com os olhos voltados para os fiéis, os braços em movimento, como se estivesse prestes a pregar para aqueles que o observam lá embaixo. Veste túnica esverdeada com manto rosado. O quarto personagem do primeiro agrupamento (4A) também observa o centro da nave, as mãos postas em oração, encantado com a visão da Virgem. Veste túnica vermelha com manto azul. Com exceção da figura papal, Jesuíno trabalhou os mantos e túnicas de dois apóstolos com as cores complementares (azul e laranja, verde e rosa) ou então colocou cores primárias lado a lado (vermelho e azul) para criar contraste e destaque aos seus personagens. Todos os personagens parecem repetir rostos já conhecidos do estilo de Jesuíno: homens com barba e bigode, o nariz reto, cuja linha se une ao supercílio e à sobrancelha. Outra característica do desenho de Jesuíno é a representação da palma das mãos e dos dedos, com a ênfase da linha que representa a eminência ténar.

2º agrupamento (B): **Santos escritores ou santos evangelistas (?)**
(figura 116)



Figura 116. Detalhe do grupo B – Santos apóstolos (fotografia anterior ao processo de restauro, dezembro de 2008)

As quatro figuras desse agrupamento talvez representem alguns dos santos apóstolos, mais provavelmente os santos evangelistas, pois ambos portam livros e pena. O que reforça tal teoria é que os três homens do grupo têm barba e bigode, e um homem tem o rosto liso. Tal organização condiz com a tradicional representação dos santos evangelistas. O santo sem barba e bigode seria São João (1B), o mais jovens dos quatro. Embora não estejam pintados com seus atributos tradicionais (Mateus geralmente é representado pelo anjo, São Marcos pelo leão, São Lucas pelo boi e São João pela águia), coincidem com o número de evangelistas incluídos no Novo Testamento. Todos os livros carregados pelos personagens têm o miolo na cor rosa, sendo que as capas dos livros dos dois personagens à esquerda são delicadamente trabalhadas em dourado, com efeito de relevo e incrustações.

(1B) São João (?): olha para o centro da nave. Com o braço esquerdo carrega um livro. Veste túnica vermelha, amarrada na cintura, com mangas longas e um manto verde (figura 117).



Figura 117. Detalhe do personagem 1B durante o processo de restauro, em maio de 2010. Provavelmente representa São João Evangelista. Padre Jesuíno do Monte Carmelo, 1796-1798.

Santos evangelistas não identificáveis:

(2B) Tem os olhos voltados para o centro da nave. Veste túnica em tom amarelo queimado, com manto em tom azul petróleo. Segura um livro com a mão direita e tem a mão esquerda levantada.

(3B) Tem os olhos voltados para o centro da nave, único dos personagens do quarteto que segura uma pena, na mão direita, enquanto a mão esquerda segura um livro. Veste túnica em tom coral, preso na cintura, e manto em tom amarelado / mostarda.

(4B) Tem os olhos voltados para baixo, mão direita sobre o peito, como em sinal de reverência. Com a mão esquerda segura um livro. Veste túnica esverdeada, quase cinza, com manto vermelho.

3º agrupamento (C): **Dignitários Igreja** (figura 118)



Figura 118. Detalhe do grupo C – Dignitários da Igreja (fotografia anterior ao processo de restauro, dezembro de 2008, figuras muito escurecidas devido a oxidação dos vernizes).

(1C) Papa: Pode ser o papa São Telésforo (95-136), papa Honório III (1165-1227), papa João XXII (1249-1334), ou ainda papa Benedito XII (1255-1342). Veste a alva, estola, capa pluvial, tiara e cruz papal. Com os olhos baixos, parece observar os fiéis na nave. A mão esquerda segura a cruz, e com a direita parece apontar para o chão. Dentro da iconografia carmelita, é mais provável que este seja o mártir Papa São Telésforo, 8º Papa da Igreja, e que teria sido um dos primeiros pontífices adepto da doutrina do profeta Elias, incentivando os fiéis a viver sob a inspiração da Senhora do Carmelo.

(2C) Cardeal: traja a veste coral cardinalícia: batina e murça na cor vermelha, sobrepeliz branca delicadamente rendada, chapéu com borla ou galero, cruz dupla ou cardinalícia de Lorena, ou ainda cruz patriarcal ou arquiépiscopal. Observa o centro da nave, com a mão esquerda segura a cruz e a mão direita repousa sobre o peito, em sinal de respeito. Não foi identificado.

(3C) Bispo com capa magna ou capa pluvial, estola, mitra e báculo. Está com os olhos abaixados, as mãos postas como se estivesse em oração. O báculo está apoiado sobre o braço esquerdo. Provavelmente é o Bispo Santo Alberto, Patriarca de Jerusalém (1149-1214), que foi o primeiro a reunir e dar uma Regra escrita aos eremitas que viviam no Monte Carmelo.

(4C) Bispo com capa magna, estola, mitra e báculo na mão esquerda e coração flamejante na direita. Com a cabeça erguida observa o centro do teto da nave. Provavelmente trata-se do bispo Santo André Corsini (1301-1374). Nos brasões episcopais, o coração flamejante tem o seguinte significado: o coração simboliza o amor misericordioso de Cristo e as chamas representam a iluminação do Espírito Santo. Desse modo, o bispo é vigilante como o Pai, de quem manifesta a fraternidade; pastor como o Filho, de quem manifesta a bondade, e Profeta na força do Espírito, governando com firmeza e mansidão. O coração flamejante ainda pode simbolizar a caridade ou fervor religioso, sendo atributo de inúmeros santos na iconografia católica.

4º grupamento (D): **Santos mártires** (figura 119)



Figura 119. Detalhe do grupo D – Santos mártires (fotografia anterior ao processo de restauro, dezembro de 2008)

(1D) O primeiro santo, à esquerda, muito representado na iconografia carmelita é Santo Ângelo da Sicília, que viveu no século XIII. O santo veste o hábito carmelita, está com os olhos baixos e com a mão esquerda segura uma palma, que na iconografia cristã é sinal do martírio. Tem sobre a sua cabeça uma cimitarra e cravada sobre o peito esquerdo uma adaga, também referências ao suplício (figura 120).

(2D) O segundo santo é Santo Alberto da Sicília (1250-1307), também conhecido religioso dentro da iconografia carmelitano. Veste o hábito carmelita, está com as mãos postas em oração, e o rosto voltado para o centro da nave, onde se encontra a Virgem. Uma palma do martírio apóia-se sobre o braço esquerdo (figura 120).

(3D e 4D) Outros dois mártires carmelitas completam esse grupamento. São diáconos que vestem a alva, sobrepeliz e por cima uma dalmática vermelha, com um manípulo vermelho sobre o braço. Era costume em séculos passados se enterrar os mártires vestindo a dalmática. Os dois estão com os olhos voltados para o centro da nave, sendo que um deles segura uma palma do martírio (figura 121).



Figura 120 (esquerda) e **121** (direita). Detalhes dos personagens do grupo D durante o processo de restauro, em maio de 2010.
Padre Jesuíno do Monte Carmelo, 1796-1798.

5º grupamento (E): **Bispos e beatos carmelitas** (figura 122)



Figura 122. Detalhe do grupo D – Santos bispos e beatos carmelitas (fotografia anterior ao processo de restauro, dezembro de 2008)

(1E) Bispo carmelita, veste o hábito da ordem, segura com a mão esquerda o báculo episcopal, mitra adornada com pedras sobre a cabeça, cruz ao peito. Está com os olhos voltados para o centro da nave. Santo não identificado (figura 123).

(2E) Bispo carmelita, com descrição idêntica ao anterior, com a diferença que segura com o braço direito um livro de capa vermelha. Santo não identificado.

(3E e 4E) Dignitários carmelitas, podem ser reis ou príncipes devotos da Ordem, uma vez que 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 (figura 124).



Figura 123 (esquerda) e **124** (direita). Detalhes dos personagens do grupo E durante o processo de restauro, em maio de 2010.
Padre Jesuíno do Monte Carmelo, 1796-1798.

6º grupamento (F): **Santas e beatas carmelitas** (figura 125)

(1F) A primeira religiosa é Santa Maria Magdalena de Pazzi (1566-1607), identificada pela coroa de espinhos e pelos lírios que segura com as mãos. Veste o hábito carmelita, as mãos estão cruzadas sobre o peito, a cabeça reclinada com os olhos voltados para baixo.

(2F) A segunda religiosa é Santa Maria da Encarnação (1565-1618). Traja o hábito carmelita, com uma coroa de flores sobre a cabeça. Está com os braços abertos, e a cabeça voltada para o centro da nave, olhando para a Visão de Nossa Senhora.

(3F e 4F) Segundo o lecionário carmelita, que contém as datas de culto e memória dos santos beatos da Ordem, as santas e beatas carmelitas são, em sua grande maioria, religiosas que tomaram o hábito, freiras e monjas que aparecem representadas na iconografia vestindo o tradicional hábito marrom da Ordem. Portanto, as duas santas à direita, que não vestem o hábito, são mártires carmelitas de período anterior à instituição oficial da Ordem do Carmo, provavelmente de período anterior ao século XII. Três virgens mártires que dedicaram sua vida a cultuar a memória da Virgem Maria estão presentes no lecionário carmelitano: Santa Eufrosina (408-450), Santa Eufrásia (412-442) e Santa Leocádia (?-304). Desse modo, as duas personagens podem ser uma dessas virgens martirizadas por defender a fé cristã nos primeiros séculos. Aparecem com a palma do martírio, sendo que uma delas porta uma coroa. Uma delas (3F) está com a cabeça e os olhos voltados para o centro da nave, um véu rosado sobre a cabeça, vestido alaranjado, corpete escuro com detalhes em dourado e capa avermelhada. A outra (4F) está com a cabeça e os olhos abaixados, vestido rosado e um manto azul.



Figura 125. Detalhe do grupo F – Santas e beatas carmelitas (fotografia anterior ao processo de restauro, dezembro de 2008)

Na análise do crítico modernista Mário de Andrade, as 24 figuras que o padre Jesuíno pintou para o teto da nave carmelita estão distribuídos em grupos, mas são grupos sem a hierarquia de posições e sem a “*burguesice naturalista dessa nossa vida*”. Entre os santos e beatos retratados não está ressaltado nenhuma figura

central. Todos estão na mesma “*beatitude celeste*”, não há um grupo mais importante que o outro, ou personagem dentro de um mesmo grupo que seja mais importante que os demais, ambos contemplam a visão da Virgem no centro da nave.¹⁸⁹

Para Victor Hugo Mori, ex-Superintendente Regional do IPHAN em São Paulo, os santos e beatos de Jesuíno, embora mais próximos do céu do que os fiéis mortais que os observam lá de baixo, ainda estão apoiados sobre o entablamento, sólidos, pesados, repousando sobre a arquitetura da igreja, sujeitando-se à lei da física e da razão.¹⁹⁰ Apenas a Virgem do Carmo e os anjos no painel central é que pairam sobre o centro da nave. A Senhora do Carmo é a figura mais importante, e todos os santos e beatos do teto curvam-se à sua magnificência.

2.5.3 Teto do coro

Subindo até o coro, onde se encontra o órgão, podemos ver mais quatro figuras pintadas de corpo inteiro pelo padre Jesuíno. A área do coro foi a última parte do teto do templo executada pelo padre artista. Para o pesquisador Mário de Andrade, Jesuíno a teria terminado em 1798, quando já havia se ordenado. E sendo um espaço que não poderia ser visto livremente pelos fiéis, lá o artista poderia criar uma composição mais simplificada. Todavia, não foi isso que ocorreu.

A alegria interior em função da ordenação, o afloramento de um certo misticismo por ter conseguido atingir um posto celeste ainda em vida, leva Jesuíno a pintar os santos desse espaço com muito mais amor e devoção, criando, segundo Mário de Andrade, sua obra paulistana mais espiritual e intimista.¹⁹¹

Ainda segundo o crítico modernista, os quatro santos pintados no coro são os preferidos do padre artista, entre eles São João da Cruz e Santa Teresa. São os mais legítimos, dramatizados, com construção psicológica, num desenho mais seguro e desprovido de “*sensualidade terrestre*”.

¹⁸⁹ ANDRADE, op. cit. à nota 68, p. 168.

¹⁹⁰ MORI, op. cit. à nota 83, p. 4.

¹⁹¹ ANDRADE, op. cit. à nota 68, p. 169.

São apenas quatro personagens, que ocupam, cada um, uma das extremidades do coro, isolados, amparados e dialogando apenas com uma mesa e algum aparato que aparece sobre ela.

Lado esquerdo do coro: **São Simão Stock** e **São Pedro Tomás**

São Simão Stock (1165-1265), o religioso carmelita que recebeu das mãos da Virgem o Escapulário. Na representação (figura 126), o santo aparece vestindo o tradicional hábito da Ordem, e com as duas mãos segura um pedaço de tecido marrom, referência a uma das passagens mais importantes da devoção carmelita. O santo tem os olhos abaixados. Ao seu lado, uma mesa coberta por uma toalha avermelhada, com um pergaminho onde se lê em latim: “TIBI, ET CVNCTIS CARMELITIS PRIVIL”. Esse trecho foi retirado da mensagem dita pela Virgem quando de sua aparição à São Simão Stock, transcrita em latim, em 16 de julho de 1251, e que encontra-se traduzida no primeiro capítulo deste trabalho:¹⁹²

*Dilectissime fili, recipe tui ordinis scapulare meae confraternitatis signvm **tibi, et cvnctis carmelitis privilegium** (grifo meu). Ecce signvm salvtis. Foedvs pacis, et pacti sempiterni. In quo quis moriens, aeternvm non patietvr incendvm.*

São Pedro Tomás (1305-1366), bispo francês, aparece trajando o hábito carmelita, com uma cruz peitoral sob um pálio com cruces negras, solidéu sobre a cabeça. A cabeça e os olhos estão voltados para o centro da nave, com a mão esquerda segura um livro aberto, onde se lê a seguinte inscrição, em latim: “CONFIDITO PETRE”, ou, *Reverendíssimo Pedro*. Sobre uma pequena mesa situada ao lado esquerdo, coberta por um tecido de cor escura, repousa uma mitra dourada com pedras vermelhas (figura 127).

¹⁹² Cf. Capítulo I, página 32.



Figura 126 (esquerda). *São Simão Stock*. Pintura do coro.

Figura 127 (direita). *São Pedro Tomás*. Pintura do coro.

Ambas as pinturas do coro estão escurecidas e deterioradas, o tabuado apresenta cupins, rachaduras, infiltrações e o verniz oxidado. Fotografias anteriores ao processo de restauração das pinturas (dezembro de 2008).

Lado direito do coro: **Santa Teresa de Ávila** e **São João da Cruz**

Santa Teresa de Ávila (1515-1582) é representada vestindo o hábito da Ordem. Com o braço esquerdo segura um livro aberto, e com a mão direita segura uma pena, pronta para pegar mais tinta de um tinteiro que está sobre uma mesa, coberta por um tecido escuro, ao lado esquerdo. A cabeça e os olhos estão abaixados, como se a santa estivesse lendo e refletindo sobre o que acabara de escrever. Sobre a mesa abre-se um pequeno pergaminho com a inscrição em latim: “AVT PATI, AVT MORI”, cuja tradução é “*Ou sofrer, ou morrer*”. Esta seria uma das frases ditas constantemente pela santa em vida.

Todavia, segundo a pesquisadora Maria Berbara¹⁹³, a frase dita pela santa passou para a posteridade com os termos invertidos, a partir da bula de canonização da religiosa. Na realidade, a frase correta pronunciada pela carmelita seria “AUT MORI, AUT PATI” (Ou morrer, ou sofrer), pois, para a santa, a morte a levaria

¹⁹³ BERBARA, Maria. *A dor de Catarina de Siena, Teresa de Ávila e Madalena Pazzi nas Artes Visuais*, p. 40.

diretamente para Deus, e enquanto esse dia não chegava, sua vida se mantinha em sofrimento (figura 128).

São João da Cruz (1542-1591). Na representação jesuína o santo aparece abraçando uma cruz, vestindo o hábito carmelita, com a cabeça levemente inclinada (figura 129). Sobre uma mesa, do lado direito, um crânio e um pequeno pergaminho com a inscrição em latim: “PATI, ET COMTEMNI” ou “*Sofrer, e ser menosprezado*”, parte de uma das orações mais conhecidas do religioso: “*Senhor, quero sofrer, e ser menosprezado por amor de Vós*”.



Figura 128 (esquerda). *Santa Teresa de Ávila*. Pintura do coro.
Figura 129 (direita). *São João da Cruz*. Pintura do coro.

Como visto, o crítico Mário de Andrade considera os quatro santos do coro da Carmo paulistana as figuras de Jesuíno que apresentam maior beleza fisionômica e acuidade plástica. E por fim conclui:

*Mas é certo que nas duas figuras masculinas do coro paulistano, no São João da Cruz e especialmente no santo que segura o manto, o artista, perseverando sempre na maior diferenciação retratística de todos os seus personagens masculinos, conseguiu os dois santos mais desenhados, mais perfeitos e mais fisionomicamente belos de toda sua obra até agora.*¹⁹⁴

¹⁹⁴ ANDRADE, op. cit. à nota 68, p. 173.

Completa a pintura do coro uma estrela com um halo, de onde saem raios, que iluminam as nuvens pintadas em torno da uma estrela divina. Das nuvens em torno do halo central surgem pequenas cabeças aladas, são pares de querubins. A visão encontra-se prejudicada em função do órgão de grandes proporções, que localiza-se logo abaixo da composição do coro (figuras 130 e 131).



Figura 130. Detalhe da parte central do teto do coro: *Estrela Divina rodeada de querubins.*



Figura 131. Detalhe do coro, vista para o órgão e pintura do padre Jesuíno.

2.5.4 Teto da Capela-mor

Atualmente (2010) o teto da capela-mor encontra-se em processo de restauro, da mesma forma que as pinturas da nave, e futuramente, as pinturas do

coro. Quando do tombamento pelo IPHAN da pintura do padre Jesuíno na Carmo paulistana, em 1996, a pintura que aparecia visível na capela-mor não era a do artista santista, mas de um artista desconhecido do final do século XIX ou início do XX.

Todavia, de acordo com os levantamentos realizados pelos historiadores do IPHAN durante o processo de tombamento e de acordo com a pesquisa de Mário de Andrade, sabia-se que o padre Jesuíno havia sido contratado pelos terceiros carmelitas para pintar os tetos da capela-mor, da nave e do coro, e que o teto da capela-mor foi a primeira parte desse serviço executada pelo artista, em 1796.

A partir de prospecções realizadas por empresas especializadas, ao longo da década de 1990, verificou-se que a pintura do padre artista ainda encontrava-se por baixo da camada visível de pintura, e que seu bom estado de conservação permitiria que a mesma viesse a ser futuramente restaurada. Assim como verificou-se também, alguns anos depois, que por baixo da pintura de Jesuíno, uma composição ainda mais antiga conservava-se sobre as pranchas de madeira.

Sabe-se que quatro artistas executaram pinturas no forro da capela-mor: o primeiro artista foi João Pereira da Silva¹⁹⁵, entre 1759-1760; o segundo foi José Patrício da Silva Manso¹⁹⁶, entre 1785 e 1786; o terceiro foi Jesuíno Francisco, em 1796; e o quarto, o pintor desconhecido da passagem do século XIX para o XX, que deixou o forro como se visualizou até o início de 2010.

A pintura de João Pereira da Silva perdeu-se completamente porque o tabuado da capela-mor foi trocado na década de 1780. Quando José Patrício iniciou seus trabalhos no teto da capela-mor, esta estava sem nenhuma pintura. Em 1796, com Jesuíno Francisco, a capela-mor é repintada, mas por cima da pintura pré-existente de Silva Manso. E o pintor desconhecido executa sua pintura por cima da pintura de Jesuíno, sem removê-la previamente, ou seja, quando os técnicos do restauro iniciaram seus trabalhos, se depararam com duas camadas de pintura por baixo da última camada externa visível. As duas camadas correspondiam às pinturas de José Patrício e de Jesuíno Francisco. E conforme visto em itens anteriores, a pintura de Silva Manso não será recuperada¹⁹⁷, apenas a de Jesuíno será restaurada.

¹⁹⁵ Cf. neste capítulo, p. 104.

¹⁹⁶ Cf. neste capítulo, p. 105.

¹⁹⁷ Cf. neste capítulo, p. 166 e 167.

De acordo com relatório do restaurador Júlio Moraes, responsável pelos serviços de restauro da pintura da capela-mor, embora a camada de pintura de Jesuíno esteja sendo resgatada, esta se apresenta bastante frágil, com pouca adesão à camada anterior, exatamente por ter sido executada por sobre uma camada de pintura já existente, a composição de José Patrício. Portanto, esse processo de resgate da pintura de Jesuíno será mais demorado e exigirá maiores cuidados para remoção das pinturas posteriores.

Mas o que se pode afirmar de antemão é que o último pintor apenas recobriu a pintura de Jesuíno, seguindo cuidadosamente as formas, mas alterando as cores, como se observa pelas figuras 132, 133 e 134.



Figura 132. Antigo painel do teto da capela-mor: *A Virgem Maria, São José e Santa Teresa*. Artista desconhecido, século XIX. Óleo s/ madeira, 11 x 5,85 m.

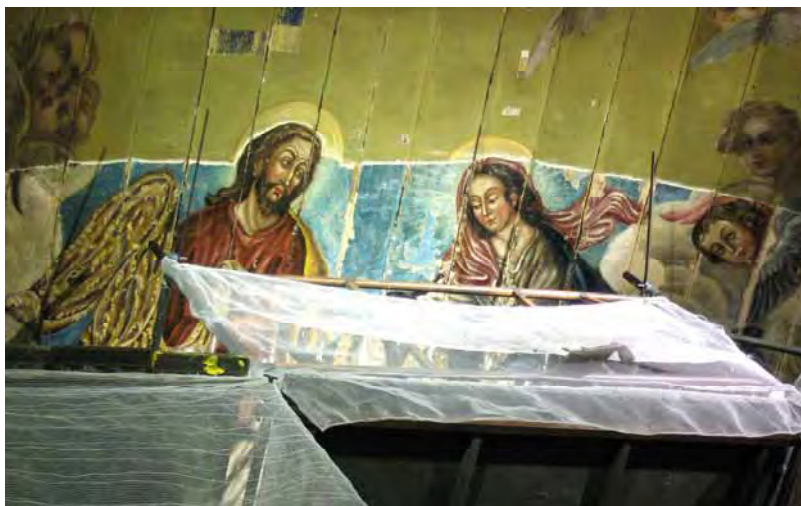


Figura 133. Detalhe do restauro do painel do teto da capela-mor: *A Virgem Maria, São José e Santa Teresa* (maio de 2010). Padre Jesuíno do Monte Carmelo, 1796. Óleo s/ madeira.



Figura 134. Detalhe do restauro do painel do teto da capela-mor: *A Virgem Maria, São José e Santa Teresa* (agosto de 2010). Padre Jesuíno do Monte Carmelo, 1796. Óleo s/ madeira.

Com a recuperação dessa pintura de Jesuíno, seria interessante observar a semelhança da Nossa Senhora da capela-mor com a Nossa Senhora da sacristia, de Silva Manso. Ambas estão em posição muito parecida (sentadas, com os braços oferecendo o *colar de rosas* ou o *Menino Jesus*), vestindo túnica branca com manto azul e um véu cor-de-rosa esvoaçante. Desse modo, assim como o artista anônimo do século XIX recobriu a pintura de Jesuíno apenas mudando as cores, teria Jesuíno recoberto à composição de Silva Manso mantendo suas formas originais? Ou

Jesuíno tenha se inspirado na composição da sacristia para criar sua Nossa Senhora?

A cena retratada por Jesuíno e pelo artista anônimo dizem respeito à uma graça mística de Santa Teresa relaciona à figura de Nossa Senhora. No capítulo 33 de sua autobiografia – o Livro da Vida – a religiosa relata uma visão na qual a Virgem lhe faz uma espécie de investidura, anunciando-lhe o fato de que a partir daquele momento Santa Teresa tornava-se mãe de uma nova família religiosa: o Novo Carmelo. Comenta ainda que o fato ocorrera no dia de Nossa Senhora da Assunção, 15 de agosto, enquanto participava da eucaristia na Capela do Santo Cristo do Convento de São Domingos. Naquele instante veio-lhe um arrebatamento tão grande que a religiosa ficou fora de si:

Parecia-me, estando assim, que me via vestir uma roupa de muita brancura e claridade. A princípio não via quem me vestia; depois vi a Nossa Senhora a meu lado direito e a meu Pai São José à esquerda, que me vestiam aquela roupa. Deu-se-me a entender que já estava limpa de meus pecados. Acabada de vestir e eu com grandíssimo deleite e glória, logo me pareceu Nossa Senhora pegar-me nas mãos. Disse-me que lhe dava muito gosto sendo devota do glorioso São José; que tivesse por certo que, o que eu pretendia do mosteiro, se havia de fazer e nele se serviria muito o Senhor e a eles ambos; que não temesse que nisto houvesse jamais quebra, embora a obediência que dava não fosse a meu gosto, porque Eles nos guardariam e já Seu Filho nos tinha prometido andar conosco. Para sinal de que isto se cumpriria dava-me aquela jóia.

Pareceu-me então que me tinha deitado ao pescoço um colar de ouro muito formoso e preso a ele uma cruz de muito valor. Este ouro e pedras são tão diferentes das de cá, que não têm comparação.

A coroação de Santa Teresa tornou-se uma cena muito recorrente em gravuras carmelitas do final do século XVI e início do século XVII, do qual muito provavelmente Jesuíno tenha se inspirado para criar sua composição¹⁹⁸ (figura 135).

¹⁹⁸ Uma obra muito utilizada e difundida pelos artistas do Brasil colônia para compor suas pinturas era o *FLOZ SANCTORUM*, livro que contava a vida dos santos e era ilustrada com gravuras.



Figura 135. Gravura espanhola de autoria desconhecida, do século XVII, representando a *Coroação de Santa Teresa*, numa composição muito semelhante à adotada por Jesuíno Francisco no teto da capela-mor da Ordem Terceira.

CAPÍTULO III

3. A PINTURA INVISÍVEL DO PADRE JESUÍNO DO MONTE CARMELO

Após discorrer, nos capítulos anteriores, sobre a espiritualidade carmelita, a chegada da Ordem do Carmo em São Paulo e o desenvolvimento dos terceiros carmelitanos na cidade – com especial atenção à ornamentação e decoração de seu templo –, este trabalho chega a sua parte mais importante: o processo de redescoberta e restauro da chamada “*pintura invisível*” do Padre Jesuíno do Monte Carmelo. Trata-se do painel central que o artista santista concebeu e realizou no teto da nave da igreja dos terceiros carmelitas da capital, entre 1796 e 1798, e que recoberta no final do século XIX, teve sua suposta existência questionada pelo modernista Mário de Andrade na década de 1940. Antes dessa redescoberta, porém, o único exemplar de uma pintura de teto de igreja de autoria do padre Jesuíno conservada em seu estado original, e de conhecimento dos historiadores e críticos de arte, era a composição do teto da capela-mor da Igreja do Carmo da cidade de Itu, executada provavelmente no início da década de 1790.

3.1 A TEORIA DA PINTURA INVISÍVEL DO PADRE JESUÍNO DO MONTE CARMELO

No início de dezembro de 2008 a imprensa paulistana divulgou a *descoberta* de uma pintura do padre artista Jesuíno do Monte Carmelo no teto da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo, que estava oculta há mais de um século.

Entretanto, não se tratava de uma descoberta, mas da confirmação de uma possibilidade levantada há mais de seis décadas pelo crítico de arte Mário de Andrade.

Entre o final de década de 1930 e início da década de 1940, enquanto inventariava as obras de arte do período colonial paulista para o então recém criado Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, e ao mesmo tempo em que iniciava pesquisa sobre a vida e a obra do artista santista Jesuíno Francisco de Paula Gusmão, o modernista Mário de Andrade deparou-se com a intrigante pintura do teto da nave da igreja dos Terceiros Carmelitanos de São Paulo.

Quando a monografia de Mário de Andrade foi publicada, em dezembro de 1945, o crítico de arte referiu-se ao painel central da nave da seguinte maneira:

*O painel central do teto da nave não existe visível. Ou foi destruído (o que não me preocupei de saber, por ser trabalho exclusivamente técnico) ou existe debaixo da pintura atual, que é de Pedro Alexandrino moço, antes de seus estudos europeus.*¹⁹⁹

Conforme levantamento e pesquisa do historiador Carlos Gutierrez Cerqueira, da 9ª Superintendência Regional do IPHAN/SP, responsável pelo processo de tombamento da Capela dos Terceiros Carmelitas de São Paulo junto ao órgão federal e coordenador dos trabalhos de restauração da pintura do padre Jesuíno, foi somente em 1981, com a publicação da correspondência enviada por Mário de Andrade a Rodrigo Mello Franco de Andrade que se pode compreender como o pesquisador Mário de Andrade formulou sua hipótese acerca de uma pintura do padre Jesuíno que ainda encontrava-se oculta.²⁰⁰

Na referida publicação da Fundação Pró-Memória foram organizadas, em ordem cronológica, a correspondência enviada por Mário de Andrade ao então diretor do órgão de proteção federal, Rodrigo Mello Franco de Andrade, entre os anos de 1936 e 1945, e que haviam ficado cerca de 40 anos arquivadas na Secretaria do SPHAN antes de serem divulgadas.

A partir da análise dessa documentação, composta por inúmeras cartas, telegramas e relatórios mensais de serviço, Cerqueira descobriu o exato momento no qual Mário de Andrade chegou à conclusão de que uma pintura de Jesuíno Francisco ainda poderia existir, porém encoberta. Foi em carta datada de 22 de abril de 1942:

Com o auxílio do terceiro carmelitano, Sr. Bráulio Silva, fizemos o Assistente Técnico e eu, uma visita de... memórias à Ordem Terceira do Carmo, desta Capital. Com efeito, o Sr. Bráulio Silva, que conserva boa memória, embora, como em geral, desatenta dos casos e fatos que interessam particularmente ao SPHAN, era tesoureiro da Ordem quando foi da última restauração da sua igreja. Pude assim, e com a assistência de Luiz Saia, obter alguns dados muito interessantes, que permitem estabelecer milhormente a autoria e proveniência das pinturas existentes na igreja, bem como

¹⁹⁹ ANDRADE, op. cit. à nota 68, p. 166.

²⁰⁰ CERQUEIRA, Carlos. *A pintura invisível de Jesuíno* (relatório da 9ª SR / IPHAN - SP), p. 1.

*explicar a razão de certos pormenores da concepção pictórica de Jesuíno, no teto dessa igreja. De tudo redigi um relatório, de que vos envio cópia anexa.*²⁰¹

No relatório mencionado na carta acima, a qual Cerqueira gentilmente me permitiu acesso, Mário de Andrade descreve o encontro que teve com o Sr. Bráulio Silva, e em como nesse encontro ficou sabendo de uma série de intervenções que o engenheiro-arquiteto Ricardo Severo realizou na capela na década de 1920, como, por exemplo, no teto da nave:

*Além disso, no teto, em seguimento as lesenas paralelas de madeira, que de espaço a espaço segmentam as paredes da nave, Ricardo Severo acrescentou uma moldura de madeira em arco, da mesma largura das lesenas, ligando estas de duas a duas e segmentando o teto no mesmo ritmo da segmentação das paredes. Diz o Sr. Bráulio que estes arcos não existiam anteriormente. Mas a verdade é que eles, com muita probabilidade, tinham existido na igreja primitiva. Duas considerações tiradas da decoração pictórica do teto, permitem verificar tanto a existência primitiva desses arcos como a verdade da asserção do Sr. Bráulio Silva.*²⁰²

Ou seja, na reforma da década de 1920, o engenheiro Ricardo Severo *recolocou* os arcos segmentadores, que o Sr. Bráulio Silva afirmava não existirem antes, mas que Mário de Andrade acreditava terem pertencido à concepção arquitetônica original do templo. Pois em suas pesquisas nos arquivos da Ordem havia encontrado o seguinte contrato, datado de agosto de 1776:

*E no mesmo dia justava com o mestre carapina Pedro José Rosa as “grades e arcos da nossa capela”, sendo que “as ditas grades de pau torneadas em (palavra ilegível) rocas e seguras de sorte que não só fique estável mas ainda faça vista boa na sua formatura, chegando a altura delas até o friso; e assim mais justou a fazer por seis mil e quatrocentos o fazer os remates por cima em cada um dos balaustres e pés direitos que levar a dita obra dos três arcos com a obrigação de sentar as ditas grades e por-lhe à sua custa toda ferragem, fechos, pedreiros e fechaduras que forem precisas...”*²⁰³

Para Mário de Andrade o contrato encontrado na documentação da Ordem, referindo-se à manufatura dos *três arcos*, era prova irrefutável de que estas faziam

²⁰¹ ANDRADE, op. cit. à nota 13, p. 154.

²⁰² ANDRADE, op. cit. à nota 127, p. 2.

²⁰³ ANDRADE, op. cit. à nota 68, p. 158.

parte do teto da nave na segunda metade do século XVIII. No livro sobre o padre Jesuíno do Monte Carmelo afirma:

As paredes da nave desta Carmo eram seccionadas por lesenas que se prolongavam no teto por uma faixa de molduras da mesma largura das lesenas, e as ligando em pares fronteiros. Eram duas estas faixas, porque a terceira lesena terminava fingindo apoiar o pavimento do coro com sua balaustrada. Jesuíno “sente” esta compartimentação arquitetônica do teto, e não só a aproveita como a salienta.²⁰⁴

E mais adiante conclui:

Pelo contrário, as faixas de moldura (os “três arcos” que a citação mais para trás, prova ter existido no forro primitivo) que segmentavam este teto da nave, não só contrariavam uma concepção unida, como não aconselhavam a historiação anedótica de todo um grupo numeroso de caixotões, como na Santa Teresa. Jesuíno resolve muito bem o seu problema, e aconselhado pelas faixas, lhes sublinha o ritmo arquitetônico. Nos três arcos livres e segmentados, deixados pelas faixas desde o arco cruzeiro até o coro, de cada lado, o artista concebe erigir o retrato inteiro de esquadrões de beatos e beatas carmelitanos, se erguendo do entablamento.²⁰⁵

Assim, para o crítico de arte paulistano, os santos e beatos carmelitas que surgem do entablamento estariam agrupados em seis esquadrões por imposição dos arcos, ou seja, a segmentação dos personagens em grupos de quatro era resultado da solução encontrada pelo padre artista para criar sua composição aproveitando-se da disposição dos arcos.

Acertada a questão do motivo que levara o padre Jesuíno a distribuir as personagens do forro em grupos de quatro figuras, Mário de Andrade, após cuidadosa e minuciosa análise que realizou sobre a pintura de Jesuíno Francisco, observou que o único elemento discordante naquele teto era o painel central.

A pintura do teto da capela dos terceiros carmelitas de São Paulo era indiscutivelmente sabida como da autoria do padre Jesuíno do Monte Carmelo, mas, conforme foi confirmado pelo Sr. Bráulio Silva para Mário de Andrade, o painel central fora alterado:

²⁰⁴ ANDRADE, op. cit. à nota 68, p. 167.

²⁰⁵ Idem, ibidem, p. 168.

E finalmente no centro do teto da nave Jesuíno pintara uma cartuxa qualquer, que, já no nosso século foi substituída por um painel representando Maria, pintado, afirma o Sr. Bráulio Silva, por Pedro Alexandrino ainda mocinho, antes de ter ido à Europa estudar pintura.²⁰⁶

Para o modernista, a pintura do painel central era muito deficiente e discrepante do resto da decoração de Jesuíno, e feita antes da reforma e restauração de 1920. Quanto à autoria da referida pintura que cobriu a composição central de Jesuíno, embora atribuída pelo Sr. Bráulio Silva e pela tradição oral entre os terceiros carmelitas mais antigos, à Pedro Alexandrino Borges²⁰⁷, é bem provável que seja de artista homônimo ao grande pintor de naturezas-mortas. Estranhamente, os livros de atas e recibos da Ordem Terceira não indicam a data ou o nome do pintor que teria executado interferência de tal monta na igreja, sendo, desse modo, impossível afirmar com clareza quando o painel central de Jesuíno foi substituído. A partir das informações que tinha em mãos, Mário de Andrade começou a formular a teoria da “*pintura invisível*” de Jesuíno:

Não se sabe, por agora, si a pintura de Pedro Alexandrino foi feita por cima do painel antigo do padre Jesuíno, ou si este foi preliminarmente destruído para Pedro Alexandrino intrometer os seus calungas no lugar. Ora, como tudo isto foi conservado na reforma de 1920, apenas “reavivadas” as teorias de carmelitanos, pelo que diz o Sr. Bráulio Silva (e aliás discretamente reavivadas, sem prejudicar essencialmente a obra do grande pintor), o que se percebe é o seguinte...²⁰⁸

E a partir da dúvida, se o painel central de Jesuíno teria ou não sido destruído para que Pedro Alexandrino (?) pudesse executar sua pintura, Mário de Andrade fez uma importante observação: se os arcos segmentadores foram recolocados na reforma da década de 1920, isso significa que entre o final do século XIX e início do século XX, quando o suposto pintor Pedro Alexandrino pintou seu painel central, a nave estava sem os arcos. Isto ofereceu ao artista um espaço mais amplo e sem barreiras para que pudesse compor sua obra. Ora, tendo maior espaço livre para criar seu painel central, o suposto Alexandrino centralizou sua personagem principal, a Virgem Maria, exatamente sobre o centro geométrico da nave. Porém, com a

²⁰⁶ ANDRADE, op. cit. à nota 127, p. 2.

²⁰⁷ Cf. Capítulo II, p. 112.

²⁰⁸ ANDRADE, op. cit. à nota 127, p. 2.

recriação dos arcos por Severo, a figura mariana, que antes ocupava o centro da nave, ficou totalmente descentralizada, com um dos arcos quase tocando a cabeça de Nossa Senhora. Portanto, nas palavras de Mário de Andrade, a reposição dos arcos foi justa, correspondendo à expressão primitiva, mas o painel de Alexandrino, além de fraco, ficou geometricamente fora de contexto naquele espaço (figura 136).²⁰⁹



Figura 136. Painel central da nave da Igreja da Ordem Terceira Carmo, em fotografia de Germano Graeser para o SPHAN, em 1942.

Não se sabe exatamente porque a pintura de Jesuíno teve de ser substituída, mas supõe-se que com o passar dos anos a oxidação dos vernizes que protegiam a pintura, a sujeira e a fuligem das velas tenham escurecido de tal maneira o painel que a Ordem Terceira, passando em fins do século XIX por um período de prosperidade financeira, tenha optado por reavivar a decoração de seu templo, contratando um pintor para refazer o painel central e retocar as figuras laterais.

Em 1945, com a morte de Mário de Andrade, a questão e a comprovação da existência da *pintura invisível* de Jesuíno ficou adormecida, mesmo porque, naquela primeira metade do século XX, ainda não existiam métodos ou tecnologia capaz de certificar se por baixo da pintura de Alexandrino permanecia ainda a pintura do padre artista.

²⁰⁹ ANDRADE, op. cit. à nota 127, p. 3

Cerqueira relata em seu levantamento que a questão da averiguação da teoria de Mário de Andrade seria retomada apenas em 1959, quando a Ordem Terceira do Carmo iniciou novas obras na capela, compreendendo também trabalhos de restauração das pinturas dos forros.

As obras de pintura de Jesuíno no estado de São Paulo, naquele momento, estavam sendo estudadas e tombadas pelo SPHAN, o que levou o órgão de proteção a acompanhar a reforma que os terceiros carmelitas pretendiam realizar em sua igreja. Para tanto, ficou acertado com a Mesa Administrativa da Ordem que a reforma deveria seguir a orientação do professor Edson Motta, responsável pelo Setor de Recuperação de Obras de Arte do Patrimônio desde 1944.²¹⁰ Com o auxílio de Luiz Saia, que havia sido assistente de Mário de Andrade no início da década de 1940, Edson Mota checou a hipótese levantada pelo falecido pesquisador.

O historiador Carlos Cerqueira localizou, no arquivo geral do IPHAN, telegrama e carta que comprovam o interesse, tanto do órgão federal quanto da Ordem Terceira, naquele final da década de 1950, na recuperação da pintura do padre Jesuíno, e as primeiras prospecções que foram executadas nas pinturas:

*Uma cópia de telegrama (09/12/1959) em que solicita a Luiz Saia que trate com a mesa administrativa da Ordem a ida do "... MENCIONADO PERITO PARA DELIBERAR COMUM ACORDO RECUPERAÇÃO PINTURA ORIGINAL TETO..."*²¹¹

Tendo o padre diretor da Ordem, Monsenhor Manfredo Leite, manifestado interesse na possibilidade de recuperação da pintura do padre Jesuíno, Rodrigo Mello Franco de Andrade lhe escreve uma carta, datada de 16/01/1960, para informar:

O perito Chefe desta repartição Professor Edson Motta, procedeu, por incumbência nossa, a estudo cuidadoso do forro pintado da igreja sob as vistas do competente profissional encarregado do serviço, tendo verificado que a composição original do Padre Jesuíno se encontra em estado de conservação presumivelmente perfeito sob as camadas de tinta que lhe foram sobrepostas. Eu próprio, pessoalmente, em companhia do mesmo Perito, do Arquiteto Luiz Saia e daquele simpático profissional durante o mês de dezembro findo, subi ao alto dos andaimes e examinei com atenção aquela pintura,

²¹⁰ CERQUEIRA, op. cit. à nota 200, p. 3.

²¹¹ Idem, ibidem.

*compenetrando-me da conveniência da operação recomendada pelo Professor Edson Motta (ou seja) a pintura antiga possa ser recuperada, removendo-se a mais recente de acordo com o critério e a técnica sugeridas pelo Perito desta repartição.*²¹²

Todavia, por algum motivo desconhecido, não se efetuou naquela época a recuperação do painel central de Jesuíno no teto do Carmo. Para Cerqueira prováveis razões estariam relacionadas ao alto custo da operação sugerida, talvez a impossibilidade da permanência do referido perito em São Paulo, ou ainda, por não se encontrarem as pinturas de Jesuíno tombadas pelo SPHAN.

Descartado o restauro, a Ordem Terceira, em 1960, contratou um pintor desconhecido, chamado Josef Schulte, para retocar as pinturas do forro da nave e da capela-mor. Essa interferência mostrou-se desastrosa para o painel central e para as demais figuras de Jesuíno, e acabou por descaracterizar toda obra do padre pintor, tamanha a grosseria e a falta de habilidade com a qual Schulte tratou a pintura (figuras 137 e 138). Comparando-se a pintura de Schulte com a suposta pintura de Alexandrino registrada por Germano Graeser no final da década de 1930 (figura 136), percebem-se as diferenças: Schulte alterou as feições do rosto da Virgem, cobriu-lhe a cabeça com um véu, retocou o panejamento de suas vestes e pintou uma série de nuvens chapadas em torno de Nossa Senhora, além de cobrir todo o fundo do teto de azul. Essas nuvens, de formas duras e sem volume provam a falta de recursos técnicos do último *artista* que interferiu na pintura do teto do Carmo no século XX.

²¹² CERQUEIRA, op. cit. à nota 200, p. 3.



Figura 137. (esquerda) Detalhe do painel central da nave, com os retoques realizados em 1960 por Josef Schulte.

Figura 138. (direita) Detalhe do painel central da nave, com a imagem da Virgem descentralizada em relação aos arcos segmentadores.

Em agosto de 1996, quase quarenta anos após a desastrosa interferência de Schulte no teto da igreja, ocorre a homologação do tombamento das pinturas do padre artista no Carmo paulistano pelo IPHAN, incluindo a própria *pintura invisível* de Jesuíno do Monte Carmelo, nos seguintes termos: “e, inclusive, painel central que existe debaixo da pintura de Pedro Alexandrino moço”.

Entretanto, naquele momento, final da década de 1990, embora o painel central de Jesuíno estivesse protegido, ainda não havia confirmação definitiva quanto à sua existência ou estado de conservação, tanto que a Coordenadoria de Proteção do SPHAN/FNpM assim se manifestou:

[quanto] a possibilidade de uma intervenção, há necessidade de que o painel “invisível” seja analisado por um técnico da área de conservação/restauração, através de exames tanto químicos, para se testar a solubilidade da repintura, como físicos, com lentes e aparelhagem ultravioleta, para observarmos fatura, pigmentos e o que ainda existe de pintura original, saberíamos o atual estado de conservação do painel

*do Padre Jesuíno e se é conveniente que a intervenção proposta pela 9ª D.R. seja executada.*²¹³

Ainda em relação ao tombamento das pinturas junto ao IPHAN, na época, havia a questão de se sacrificar uma pintura de um artista reconhecido, no caso Pedro Alexandrino, em função de uma pintura colonial de que não se havia a certeza de que existisse em sua plenitude. A necessidade de se aguardar por comprovações mais seguras quanto à existência da pintura de Jesuíno causou a demora na homologação do tombamento. Em 1988, Cerqueira elaborou um histórico da pintura do padre Jesuíno na Carmo paulistana, onde esclareceu:

*A recuperação deste painel original de Padre Jesuíno do Monte Carmelo – cujo valor documental descarta qualquer dúvida que se queira ter sobre a validade de um intervenção que terá necessariamente de suprimir obra posterior de Pedro Alexandrino – foi, até o momento, apenas cogitada. Dispomos hoje, certamente, de outros recursos que permitem avaliar melhor que a simples prospecção feita em 1959 pelo Professor Edson Motta. Se reconfirmada a informação, constituirá fato da maior importância para a história da pintura religiosa paulista a restauração deste painel...*²¹⁴

Desse modo, foi somente a partir do tombamento que efetivamente procedeu-se a elaboração de um estudo especializado preliminar, um projeto técnico de viabilidade para execução da operação de restauro do painel de Jesuíno.

Uma vez que a Ordem Terceira não dispunha dos recursos financeiros de outrora, o IPHAN orientou a Ordem a encaminhar ao Ministério da Cultura solicitação de patrocínio junto ao Programa Nacional de Apoio à Cultura – PRONAC, sendo que por seu lado, o IPHAN procurou incluir no Programa de Trabalho da 9ª Superintendência Regional a previsão de recursos necessários para a execução do restauro, tendo em vista de sua relevância histórica e artística.²¹⁵

Esses fatos ocorreram entre o final da década de 1990 e os primeiros anos de 2000. Porém, os recursos chegariam apenas em 2007, quando uma série de prospecções foi realizada no forro da nave por empresa especializada e credenciada junto ao IPHAN.

²¹³ CERQUEIRA, op. cit. à nota 200, p. 4.

²¹⁴ Idem, ibidem, p. 8.

²¹⁵ CERQUEIRA, op. cit. à nota 200, p. 8.

É a partir de 2007 que se inicia, portanto, a recuperação da pintura do painel central de Jesuíno. Os dados e sequências indicados a seguir foram extraídos do Laudo Técnico de Exames, executado pela empresa *Julio Moraes Conservação e Restauro Ltda.*, gentilmente cedidos para este trabalho.

3.2 ETAPAS DO PROCESSO DE RESTAURO

A primeira etapa do trabalho consistiu em averiguar o estado da pintura do padre Jesuíno do Monte Carmelo nas áreas recobertas pela pintura de Schulte da década de 1960, ou seja, a área central da nave. Para tanto foram executadas *calas* (aberturas nas camadas de pintura mais recentes, para exposição das mais antigas) para se saber quantas e quais eram as camadas de pintura superpostas e seus respectivos materiais componentes. As calas foram feitas mecanicamente, em medidas padronizadas, com bisturis cirúrgicos e eventualmente por processos químicos neutralizados posteriormente para evitar efeitos residuais. No caso do forro do Carmo foram executadas calas de dois tipos: *simples* ou *demonstrativas*, que mostram uma determinada camada e podem ser de qualquer dimensão necessária; e *estratigrafias*, feitas em medidas padronizadas e que mostram a sequência de camadas de tinta existentes naquele ponto.

A partir das calas e estratigrafias abertas, comparou-se o resultado das mesmas com o levantamento histórico executado por Carlos Cerqueira, que baseou-se em Mário de Andrade e nos documentos da Ordem, e comprovou-se, na região do painel central, a existência de seis camadas de pintura, a saber:

1) Comprovadamente, Jesuíno Francisco executou seu painel central sobre tabuado de madeira destituído de pintura, entre 1796 e 1798, portanto, sua obra corresponde à **camada nº1**;

2) Camada nº 2, corresponde ao ano de 1881, quando ocorreu a “lavagem” do teto da igreja e o pintor Roque José executou pintura parcial dos fundos e retoques das figuras;

3) Camada nº 3, corresponde a uma massa branca de preparação para a pintura de Pedro Alexandrino;

4) Camada nº 4, corresponde à pintura de Pedro Alexandrino, em data incerta, período no qual a pintura de Jesuíno desaparece do centro da nave;

5) Camada nº 5, corresponde ao período da reforma de Ricardo Severo, década de 1920, com repintura parcial do forro e retoques por pintor desconhecido; e

6) Camada nº 6, corresponde à pintura e aos retoques de Josef Schulte, em 1960.

O estudo das calas apresentou resultados surpreendentes, e mostrou que a pintura de Jesuíno encontrava-se em muito bom estado, com ótimas condições para um resgate integral (figura 139).

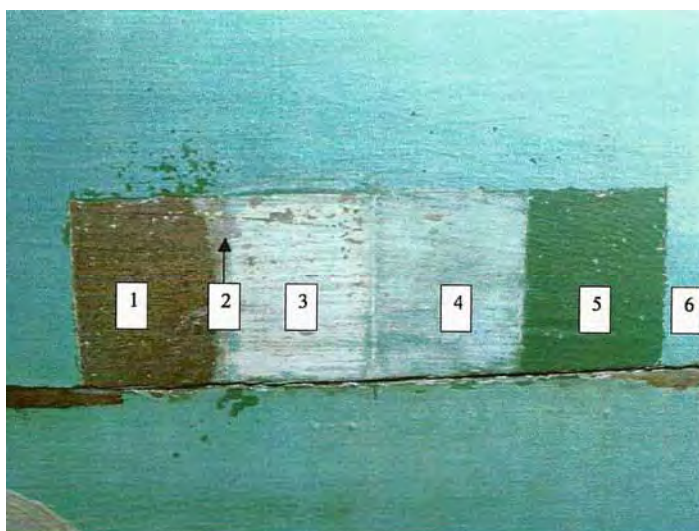


Figura 139. Estratigrafia da pintura, mostrando as camadas de pintura sobre o pranchado da nave. A camada nº 6 é a mais recente, e a camada nº 1 a mais antiga, correspondente à pintura de Jesuíno. Fotografia de Júlio Moraes, 2007.

Desse modo, um ano após o projeto piloto, procedeu-se, com as aprovações e licenças necessárias junto aos órgãos de proteção, prefeitura e Igreja, a instalação dos andaimes na nave do templo para a execução do serviço de resgate da pintura do painel central (figura 140).



Figura 140. Andaimos instalados na nave da Igreja do Carmo para execução dos serviços de restauro do painel central, 2008.

A decapagem, retirada das camadas de pintura exteriores até se chegar à camada nº 1, pintura de Jesuíno, começaram pela ampliação das calas feitas nas prospecções do ano anterior (2007). Seguindo a teoria de Mário de Andrade, de que os arcos segmentadores já existiam na igreja no período no qual Jesuíno foi contratado para executar o painel central, decidiu-se que o local mais apropriado para se inserir uma cartucha seria exatamente no centro geométrico entre dois arcos. Assim, calas executadas nessa parte central entre os dois arcos revelaram a primeira parte da pintura de Jesuíno a aparecer após mais de um século oculta: o rosto da Virgem Maria (figuras 141 e 142).

Curiosamente, o rosto de Nossa Senhora estava localizado sob o que corresponderia, na camada nº 6, ao ventre da santa pintada por Schulte. Isso levou Carlos Cerqueira a denominar o projeto de restauro de: ***Pintura Invisível do Forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo – Do ventre da Virgem do século XX renasce a Nossa Senhora do Carmo pintada pelo padre Jesuíno do Monte Carmelo*** (figura 143).

Assim, a decapagem prosseguiu a partir do rosto de Nossa Senhora, avançando sempre em direção às laterais. Inicialmente, o projeto piloto previa a decapagem de uma área de 9 m², que posteriormente foram acrescidos de 2,25 m², totalizando desse modo, na primeira fase, 11,25 m² de área restaurada.

À medida que a decapagem fazia surgir a imagem da Nossa Senhora executada por Jesuíno, mais os técnicos de restauro, e principalmente o historiador Carlos Cerqueira, ficavam extasiados com os resultados: a pintura original do padre artista superava todas as expectativas, uma vez que revelava qualidades plásticas muito acima das de quaisquer outras obras conhecidas do mesmo artista (figura 144 e 145).



Figura 141. Detalhe do rosto de Nossa Senhora de Jesuíno surgindo do ventre da Virgem do século XX. Fotografia de Júlio Moraes, 2007.



Figura 142. (acima) Detalhe de cala com parte do rosto de Nossa Senhora surgindo do ventre da Virgem de Josef Schulte. Fotografia de Julio Moraes, 2007.

Figura 143 (ao lado). Divulgação do processo de restauro da pintura do painel central de Jesuíno produzido pelo IPHAN em 2008. Novamente, é possível perceber o rosto de Nossa Senhora pintado por Jesuíno surgindo do ventre da Virgem de Schulte: a partir daí já são possíveis as comparações entre as duas figuras marianas, percebendo-se a beleza e a qualidade da pintura do padre artista, com destaque para o manto ricamente adornado da Senhora do Carmo. A parte branca na decapagem refere-se a uma camada muito espessa de massa à base de óleo que foi aplicada sobre a pintura de Jesuíno para receber a pintura de Alexandrino, provavelmente no final do século XIX.



Figura 144. Detalhe do painel central do teto da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo, após a 1ª fase do restauro (dezembro de 2008).
Padre Jesuíno do Monte Carmelo, 1797.



Figura 145. Detalhe do rosto de Nossa Senhora do Carmo, do padre Jesuíno, após a decapagem (à esquerda) e após a limpeza e reintegração cromática (à direita), durante a 1ª fase do restauro, em dezembro de 2008.

No meio da prancha central, sobre a parte inferior do manto da Virgem, uma massa a óleo muito aderente e resistente não pode ser removida. Decidiu-se por aguardar a deterioração natural da camada de massa pela exposição à atmosfera, para não causar danos à policromia original. A camada foi apenas cromaticamente neutralizada com aplicação de pintura tracejada, com as cores componentes das vestimentas da imagem central.

Por fim, foi executada a chamada limpeza fina e reintegração cromática da pintura e aplicação da camada de proteção. Conforme relatório técnico, foi aplicada a mínima proporção possível de material pictórico novo, preenchendo exclusivamente as lacunas e as veladuras, sempre com camadas sem material suficiente para vedar completamente as falhas, de forma a resgatar a imagem, mas preservando o aspecto característico de pinturas muito antigas.

Desse modo finalizou-se a primeira fase do restauro do painel central de Jesuíno, que foi apresentado à imprensa pelo IPHAN em dezembro de 2008 (figura 146).



Figura 146. Detalhe do painel central do teto da Igreja da Ordem Terceira do Carmo após a primeira fase do restauro, em 2008. A Virgem encontrava-se praticamente centralizada no espaço entre os arcos segmentadores.

No final de 2009, a partir dos excelentes resultados obtidos com o restauro do ano anterior, o IPHAN determina o restauro de toda a nave da Capela dos Terceiros Carmelitas, e a recuperação total da pintura do Padre Jesuíno do Monte Carmelo no templo.

Novamente foram instalados os andaimes, e retomados os trabalhos de decapagem. Foi então que novas descobertas relacionadas aos arcos segmentadores surpreenderam os historiadores e técnicos do IPHAN.

Para dar continuidade ao restauro total da nave, foi necessária a retirada dos lustres e dos arcos segmentadores, e qual não foi a surpresa para todos os envolvidos no trabalho quando se descobriu que havia pintura de Jesuíno por baixo deles? Ou seja, quando Jesuíno executou sua pintura em fins do século XVIII, os arcos segmentadores não estavam lá.

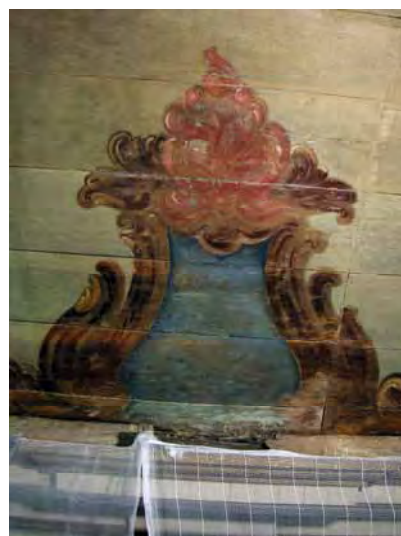
Revelou-se então, que Jesuíno criou a seguinte composição para o teto da nave: a Virgem Maria em esplendor ao centro, cercada por dois anjos, um de cada lado e um buquê de anjos aos seus pés (conforme figura 144). Logo abaixo, um globo azul com a inscrição em latim BEATAM ME DICENT OMNES²¹⁶ e abaixo do globo, os profetas Elias, do lado esquerdo, e Eliseu, do lado direito, que estavam ocultos pelos arcos (figura 147).



Figura 147. Detalhe da pintura abaixo de Nossa Senhora: globo e profetas Elias e Eliseu sobre nuvens.

²¹⁶ Frase retirada do cântico conhecido como *Magnificat*, ou Canção de Maria, pertencente ao evangelho de São Lucas, onde é recitado pela Virgem Maria na ocasião da visitação de sua prima Isabel. A frase completa é: *Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes*, e a tradução: *Pois ele viu a pequenez de sua serva: desde agora as gerações hão de chamar-me de bendita*.

Entretanto, porque Jesuíno concebera seus esquadrões de santos laterais divididos em grupos? O que havia no espaço outrora ocupado pelos arcos junto ao entablamento? A resposta também veio com a retirada dos arcos, que mostraram que o artista concebeu uma espécie de vaso, oferenda com fogo ou um óculo com rocalhas rococó entre seus grupos de santos (figuras 148 e 149).



Figuras 148 e 149. Detalhes dos vasos que estavam por baixo dos arcos e que fazem a separação entre os grupos de santos e beatos no entablamento da nave.

Retirada a pintura azul claro que cobria todo o teto da nave, forma semelhante aos vasos sob os arcos foi também encontrada por detrás da sanefa do arco-cruzeiro (figura 150).



Figuras 150. Detalhe da pintura rococó por detrás da sanefa do arco-cruzeiro.

3.3 DESCRIÇÃO E ANÁLISE DAS PINTURAS DO PAINEL CENTRAL

A figura principal do painel central de Jesuíno no teto da nave dos terceiros carmelitas da capital é a representação de Nossa Senhora do Carmo. Antes da redescoberta dessa pintura da fase paulistana do artista, conhecia-se – enquanto obra de vulto preservada em sua concepção original e de autoria indiscutida – apenas a pintura que Jesuíno Francisco executara para o teto da capela-mor da Igreja do Carmo da cidade de Itu. É a partir da comparação entre esses dois painéis carmelitas – a ituana e a paulistana – que poderemos traçar a evolução artística do padre santista, e avaliar porque a pintura da Carmo paulistana poderá alçar a posição de melhor obra do artista.

A Igreja do Carmo da cidade de Itu foi construída entre 1776 e 1782. Nessa época, o jovem Jesuíno Francisco acabara de chegar à cidade, trazido de Santos, em 1781, aos 17 anos, para auxiliar os frades carmelitas ituanos. Em meados da década de 1780, Jesuíno iniciou parceria com o pintor José Patrício da Silva Manso, quando trabalham juntos na decoração da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária. Com a partida de Silva Manso para São Paulo, que viera trabalhar para os franciscanos da capital no início da década de 1790, Jesuíno Francisco, aos 26 ou 27 anos, foi contratado para decorar a Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Itu.

Segundo levantamento do pesquisador Mário de Andrade, o artista santista pintou literalmente toda a igreja carmelita ituana, não apenas os tetos, mas também as paredes de taipa, que foram revestidas de madeira para a empreitada, e cita as memórias do artista Miguel Arcanjo Benício da Assunção Dutra (1810-1875), de 1847:

*Em Itu existe o convento do Carmo todo (sic) pintado por sua mão; cujo teto da Capela mor é sobremaneira apreciável pelo gosto e idéia que sua imaginação produzia, na variedade do grupo de anjos que, ao redor da Virgem do Carmelo, alegres brincam.*²¹⁷

O historiador ituano Francisco Nardy Filho (1879-1959), citado por Tirapeli, também descreve os trabalhos de Jesuíno na igreja carmelita de Itu:

²¹⁷ ANDRADE, op. cit. à nota 68, p. 130.

O interior do templo era forrado de madeira e pintado a óleo. Nele, entre artísticos arabescos viam-se representados, em tamanho natural, diversos santos; ao correr do entalhamento e no teto, destacavam-se os apóstolos e evangelistas e no centro uma série de medalhões com emblemas místicos ou instrumentos da Paixão; no corpo da capela-mor viam-se diversos passos da Escritura Sagrada (L. 3º e 4º dos Reis), 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, via-se entre nuvens, rodeada de numerosos anjinhos, a Virgem do Monte Carmelo.²¹⁸

Todavia, após sofrer algumas reformas ao longo do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, os painéis de madeira pintada foram retirados das paredes, já que se encontravam corroídas pelos cupins, restando intacta apenas a pintura do teto da capela-mor.

Para o teto da capela-mor Jesuíno concebeu uma visão de Nossa Senhora do Carmo com o Menino Jesus em esplendor, cercada de anjos, tendo aos seus pés os profetas Elias e Eliseu, Santa Teresa e Santa Maria Magdalena de Pazzi, observados por dignitários da Igreja nas laterais, tudo envolto por festões floridos carregados pelos anjos (figura 151).

Na análise do modernista Mário de Andrade o painel da Carmo ituana representa a principal obra de Jesuíno Francisco nos anos em que esteve casado, uma vez que a composição é alegre, vivaz, com soluções plásticas originais – sobretudo nos festões floridos –, reflexos da vida feliz em família que o artista então levava.²¹⁹

Foi nesse painel que o artista também incluiu um anjo mulato (figura 152) e um religioso de feições africanas, e como observaria Mário de Andrade, talvez esses “africanismos” fossem resultado de uma traquinagem ou uma forma de vingança pelo seu pedido para entrar para a Ordem Terceira do Carmo ter sido negado, uma vez que “os Terceiros Carmelitanos sempre foram a nata das duas nobrezas de sangue e de dinheiro da Capitania”²²⁰ e Jesuíno, em função de sua origem e cor de pele, não foi aceito. Quanto ao pontífice de feições africanas, embora de tez “disfarçadamente arianíssima, não deixa de ser, como tipo, bel et bien um mulato

²¹⁸ TIRAPELI, op. cit. à nota 34, p. 306.

²¹⁹ ANDRADE, op. cit. à nota 68, p. 130.

²²⁰ Cf. Capítulo II, p. 153 e ANDRADE, op. cit. à nota 13, p. 169.

velho. Isto para não dizer, com mais franqueza, um negro velho, desses que foram “escravo de meu avô” muito do nosso conhecimento” (figura 153).²²¹



Figura 151. Detalhe da pintura do teto da capela-mor da Igreja do Carmo de Itu. Jesuíno Francisco de Paula Gusmão, cerca de 1790-1792.

²²¹ ANDRADE, op. cit. à nota 13, p. 170.



Figura 152 (à esquerda). Detalhe do *anjo mulato* pintado entre os *anjos arianos* por Jesuíno na capela-mor da Igreja do Carmo de Itu, c. 1790-1792.



Figura 153 (à direita). Detalhe do *pontífice de feições africanas*, pintado por Jesuíno no entablamento da capela-mor da Igreja do Carmo de Itu, c. 1790-1792.

A partir desse primeiro teto de igreja, comprovadamente de autoria individual de Jesuíno Francisco, já começam a aparecer algumas características estilísticas, principalmente no que diz respeito ao desenho, que se repetirão nas principais figuras do artista tanto no teto ituano quanto no teto dos terceiros carmelitas de São Paulo.

Para começar, nenhuma das figuras de Jesuíno – santos, santas, religiosos, anjos, mártires, etc. – é representada com o rosto totalmente voltado para a frente, num eixo de simetria. Ou seja, todos os rostos estão levemente voltados ou para a direita, ou para a esquerda, quando não estão totalmente de perfil, o que faz com que todos os rostos sejam vistos no chamado *perfil lateral de ¾*. Nessa vista do rosto, Jesuíno sempre representa a curvatura do nariz por meio de uma linha, que saindo da arcada superciliar ou da sobrancelha desce continuamente até a ponta do nariz. Desse modo, como afirma Mário de Andrade, o perfil do nariz dos personagens jesuínos é sistematicamente indicado por duas linhas paralelas, uma

de limitação visual, outra de sombra, característica que denominou de “*processo de afirmação perfilar do nariz e arcadas superciliares*” (figura 154).²²²



Figura 154. Fotomontagem de alguns rostos masculinos de Jesuino, onde percebemos as linhas paralelas que determinam o nariz, que surgem a partir da linha da sobrancelha e descem até a ponta, criando um espaço mais claro, que será contraposto a uma área de sombra, técnica marcante do desenho e pintura de Jesuino utilizado para dar a sensação de volume. Ver também sombras sobre e sob os lábios, além do tratamento dado pelo artista às pálpebras. Rostos do teto da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo.

Continuando ainda a análise dos rostos jesuínos, as bocas de todos os seus personagens também são muito bem desenhadas e marcadas, com destaque para a parte côncava acima dos lábios superiores, a parte chamada de *arco-de-cupido*, que aparece acentuada por uma pincelada mais escura, indicando a sombra causada por essa reentrância (ver figura 154). No que diz respeito aos lábios, Mário de Andrade chamou este de “*processo pictórico de iluminação da boca*”²²³, onde as pinceladas mais escuras nos dois lados da boca, geralmente nos lábios inferiores, marcam a sombra do canto da boca e indicam um sorriso às vezes, e também uma leve pincelada mais violenta, quase uma mancha, apontam algum brilho.

Serão destacados pelo artista, principalmente nas figuras masculinas, e mesmo nos personagens barbados, a parte abaixo dos lábios inferiores, com uma pincelada mais escura que indica a sombra causada pela projeção dos lábios na reentrância entre o mesmo e a projeção do queixo. Mais uma vez, o crítico de arte Mário de Andrade aponta que “*essa iluminação da parte de pele imberbe junto ao lábio inferior, obtida com uma pincelada fria, cacoeteira e de muita instabilidade*”, será aplicada com frequência por Jesuino, e que ficará nele como uma marca denunciadora²²⁴ (ver figura 154).

²²² ANDRADE, op. cit. à nota 68, p. 106.

²²³ Idem, ibidem, p. 109.

²²⁴ ANDRADE, op. cit. à nota 68, p. 110.

Como visto, nenhuma das figuras do artista santista tem o rosto totalmente voltado para frente. Da mesma forma, nenhum dos personagens nos observa diretamente – com exceção de alguns anjos do teto do Carmo de Itu. Mas em sua grande maioria as figuras estão com os olhos voltados para cima, observando uma cena que se desenrola acima deles; ou então, tem os olhos abaixados, com as pálpebras semicerradas, formando uma meia-lua. Tanto para uma solução, quanto para a outra, as sobrancelhas sempre são formadas por um arco, num semicírculo convexo. Quando as pálpebras estão semicerradas acompanham o formato circular da sobrancelha em sentido contrário, côncavo; e quando os olhos estão abertos, as pálpebras acompanham a linha convexa da sobrancelha. Nos dois casos, Jesuíno acentua com sombreados mais escuros a parte interna próxima ao nariz, entre a sobrancelha e a pálpebra, num degradê que vai clareando à medida que se afasta para as extremidades do rosto. A pálpebra, ao contrário, fica acentuada por uma cor mais clara, um brilho que acentua sua forma (figura 155).



Figura 155. Fotomontagem dos detalhes de alguns olhos de personagens de Jesuíno, onde percebem-se a curvatura da sobrancelha, o brilho sobre as pálpebras e o sombreado próximo da curvatura do nariz, entre a pálpebra e a sobrancelha. Rostos do teto da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo.

Por fim, são também características encontradas nas pinturas dos rostos de Jesuíno as covinhas, que aparecem salientadas nos queixos de alguns personagens, sob a forma de uma pincelada mais escura; e as bochechas rosadas, enrubescidas, coradas, inclusive nas figuras masculinas (ver figura 154).

Quanto à posição e distribuição dos personagens de Jesuíno pelos tetos carmelitas ituano e paulistano, Mário de Andrade comparou as figuras do artista às figuras do italiano pré-renascentista Giotto di Bondone (1266-1337), dizendo que as figuras do padre santista seguiam um “*verticalismo giotesco*”.²²⁵ Com razão, nenhum dos personagens de teto de Jesuíno aparece sentado, todos estão de pé, com exceção dos quatro santos aos pés da Virgem no Carmo de Itu (ver figura 151) e os profetas Elias e Eliseu redescobertos no Carmo de São Paulo (ver figuras 168 e 169 adiante), que estão ajoelhados.

Como Jesuíno Francisco não teve formação artística acadêmica, em seu desenho as figuras são rígidas, estáticas, com o tronco voltado para a frente – lembrando um pouco a Lei da Frontalidade da pintura egípcia da Antiguidade –, enquanto apenas os braços se movimentam lateralmente. Não há personagens representados em escorço, nem mesmo os anjinhos, que embora sejam graciosos, carecem de infantilidade, ou como diz Mário de Andrade, falta “*aquele caráter alado do menos pesado que o ar*.”²²⁶ Ainda sobre as deficiências do desenho do artista autodidata, chamam a atenção seus rostos em perfil e a representação das figuras ajoelhadas, que também são desprovidos de naturalidade.

Todavia, para o crítico Mário de Andrade, o teto da Igreja do Carmo de Itu, apesar de todas as deficiências de desenho de Jesuíno Francisco, respirava um ar de felicidade, um encantamento plástico e liberdade de criação. Tendo sido o único teto de igreja do artista santista que o modernista conheceu em sua concepção original, assim se pronunciou sobre esse painel em seu segundo relatório oficial ao SPHAN, em 28 de novembro de 1937, antes de iniciar pesquisa sobre a vida do padre artista:

O painelista do Carmo era como que um renascente italiano. Os seus patriarcas, as suas santas e mesmo os seus anjinhos têm todos rostos simpáticos, de gente sadia, bem nutrida, que gosta de agradar e agrada. Todo painel nesse sentido, respira um ar de felicidade, a que os festões de rosas e o borboleteamento dos anjinhos dá uma nota muito viva de alegria. Inda mais, as fisionomias são todas sorridentes, mesmo quando não estão sorrindo. Este Assistente não hesita mesmo em afirmar que, sob este ponto de vista, o pintor deste

²²⁵ ANDRADE, op. cit. à nota 68, p. 110.

²²⁶ ANDRADE, op. cit. à nota 13, p. 120.

*painel atinge as raias do grande artista, pelo poder de exteriorização psicológica de que era capaz.*²²⁷

Quando passou a estudar a vida de Jesuíno Francisco, Mário de Andrade associou a *alegria* da pintura da Carmo ituana à estabilidade social e familiar, de plenitude pessoal, que o artista atravessou naquele momento na cidade de Itu, no início da década de 1790, antes de enviuvar. Em contraposição, o pesquisador concluiria que a pintura do teto da igreja dos terceiros carmelitas da capital já seria resultado de uma maturidade artística alcançada por Jesuíno apenas com a sua ordenação, em 1797. E se pudesse ter conhecido a pintura do teto carmelita de São Paulo em sua concepção original, como temos a oportunidade de conhecer a partir de agora, provavelmente o teórico teria revisto algumas de suas conclusões sobre a obra do padre artista.

Tanto para o teto da Carmo ituana, quanto para o templo paulistano, Jesuíno concebeu uma visão de Nossa Senhora do Carmo. O teto da capela-mor de um, e da nave do outro, são curvas, na tradicional abóbada de berço. Mário de Andrade comenta que, diferentemente dos tetos das igrejas barrocas européias, onde o modelo frequente era a utilização do *trompe-l'oeil* – que aqui no Brasil seria aplicado nos templos do Nordeste, do Rio de Janeiro e de Minas Gerais, e cuja intenção era a de criar uma falsa perspectiva arquitetônica, repleta de molduras de talha barroca e rococó, que abria o teto da igreja para um contato celestial – Jesuíno opta, nos dois tetos, por conceber um medalhão central sem perspectiva, achatado, acompanhando a curvatura do teto.²²⁸

Sobre esse ponto, não se sabe se o artista santista conhecia a tradição dos tetos europeus ou se teve contato com a pintura de tetos de igrejas de outras regiões do país, ainda que por gravuras. Tendo mantido contato com José Patrício da Silva Manso, que supostamente passou pela Bahia e pelo Rio de Janeiro, é provável que Jesuíno tivesse conhecimento de algumas dessas técnicas ilusionistas, mas não fosse capaz de aplicá-la sozinho, o que o teria levado a criar outras soluções plásticas para compor seus tetos, dedicando-se, portanto, a acentuar a dramaticidade das cenas e personagens que representava, como por exemplo, com

²²⁷ ANDRADE, op. cit. à nota 13, p. 122.

²²⁸ ANDRADE, op. cit. à nota 68, p. 137.

a utilização de um festão florido (que deu à composição o sabor de *feira-de-arraial*²²⁹) na Carmo ituana, ou os vasos de fogo na Carmo paulistana.

Considerando o desenho dos rostos femininos de Jesuíno muito hesitantes, o crítico Mário de Andrade considerou o rosto da Virgem do Carmo de Itu (figura 156) o “*seu mais belo rosto de mulher*”, completando que naquele rosto o artista “*alcança, única vez em sua obra, uma firmeza sexual e uma beleza sensual de notável altura de estilo. É a única vez.*”²³⁰ Entretanto, se o grande escritor modernista tivesse visto a Nossa Senhora do Carmo paulistana, provavelmente teria mudado de ideia.



Figura 156. Detalhe do rosto de Nossa Senhora do Carmo no teto da capela-mor da Igreja do Carmo de Itu. Padre Jesuíno do Monte Carmelo, c. 1790-1792.

A Nossa Senhora do Carmo de Itu está vestindo o tradicional hábito carmelita marrom, adornado com bordados dourados e com o brasão da Ordem sobre o peito; uma capa branca, com as bordas também bordadas em dourado, aberta por dois anjos, como sinal de proteção para com seus santos e filhos amados; um véu branco sobre a cabeça, encimado por uma coroa real fechada. Com a mão direita segura um escapulário, e com o braço esquerdo carrega o Menino Jesus, que aparece despido, mas também portando uma coroa sobre a cabeça. Trata-se da tradicional representação da Virgem do Carmo, com o Menino Jesus ao colo e o escapulário.

²²⁹ ANDRADE, op. cit. à nota 68, p. 138.

²³⁰ Idem, ibidem.

Contudo, em comparação, a Virgem do Carmo paulistana recém descoberta apresenta qualidades técnicas, plásticas e de apuro visual muito superiores à figura mariana de Itu. A começar pelo rosto da Virgem, que é muito mais delicado, sereno, emanando brilho e paz para os fiéis que a observam. A cabeça está levemente inclinada para à direita (à esquerda do observador); os olhos – embora semicerrados – deixam entrever a íris num belíssimo tom de azul; o perfil reto do nariz, com aquela linha que surge como continuação da sobrancelha e desce até a ponta do nariz, mais a linha paralela que determina o volume por meio das áreas de luz e sombra, tão característicos das faces pintadas por Jesuíno. A boca, carnuda, voluptuosa, avermelhada, com uma linha mais escura pintada entre os lábios para dar a sensação de sombra ou esboçar um sorriso velado; as pinceladas mais escuras num canto da boca em contraposição a uma pincelada mais clara, para dar brilho à pintura. Pinceladas mais escuras também marcam a reentrância do arco-de-cupido, a projeção dos lábios inferiores sobre a parte inferior do rosto e a covinha sobre o queixo. E as bochechas enrubescidas, rosadas, típicas do estilo de Jesuíno, naquele rosto ternamente desenhado (figura 157).

Certamente, é nesse rosto da Virgem do Carmo da Ordem Terceira paulistana que Jesuíno atingiu sua mais bela figura feminina. É a figura na qual, como devoto piedoso da Senhora do Carmo que era, o artista se esmerou para deixar o melhor de si. Afinal, naquele momento o pintor santista estava estudando para tornar-se padre e passava por um período de intensa satisfação pessoal e plenitude religiosa. Nesse contexto, representar sua amada senhora de maneira tão apurada foi a forma que Jesuíno encontrou, através de seu pincel, de agradecer e de cobrir a Virgem de louvores por suas graças. Sem dizer que nesse momento sua arte tornou-se muito mais segura, com grande refinamento estético e apreço aos elementos decorativos, reflexos de sua paz interior.



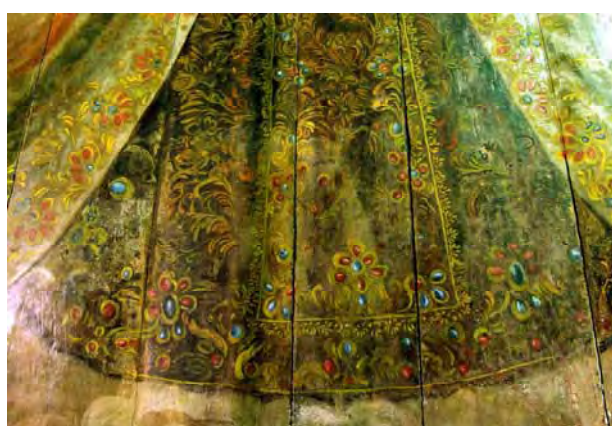
Figura 157. Detalhe do rosto de Nossa Senhora do Carmo no teto da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo. Padre Jesuíno do Monte Carmelo, 1797.

Embora a figura feminina representada no centro do painel da Carmo paulistana não seja uma representação tradicional de Nossa Senhora do Carmo – a figura não traz o Menino Jesus ao colo, não ostenta o escapulário numa das mãos e não aparece coroada, como na Carmo de Itu – aparece trajando o hábito carmelita, podendo ser identificada, assim, como uma Nossa Senhora do Carmo.

Aliás, a túnica da Virgem paulistana é extremamente adornada, denotando um requinte não encontrado em outras pinturas paulistas do mesmo período. O hábito marrom é todo incrustado de pedras azuis e vermelhas, que fazem de pétalas e miolos dos floreados bordados em ouro. As mãos de Nossa Senhora repousam, cruzadas, sobre o peito. Um manto ou capa branca acetinada cobre a Virgem e cria um formato triangular. Este manto também é incrustado de pedras azuis e vermelhas – tradicionais cores barrocas – desde a gola que cerca o pescoço, até a barra que o circunda, com profusão de motivos florais dourados.

Sobre a cabeça, um delicado véu transparente cobre os cabelos castanhos levemente ondulados da Virgem. Se na Carmo ituana um opaco véu branco cobre a

cabeça da santa, na pintura da capital o artista já ousa trabalhar com a delicadeza do diáfano. Ao invés da coroa, ao redor da cabeça de Nossa Senhora, onze estrelas – geralmente as estrelas são em número de doze – em círculo reforçam sua condição divina. Raios de luz emanam de sua celeste figura (figuras 158, 159 e 160).

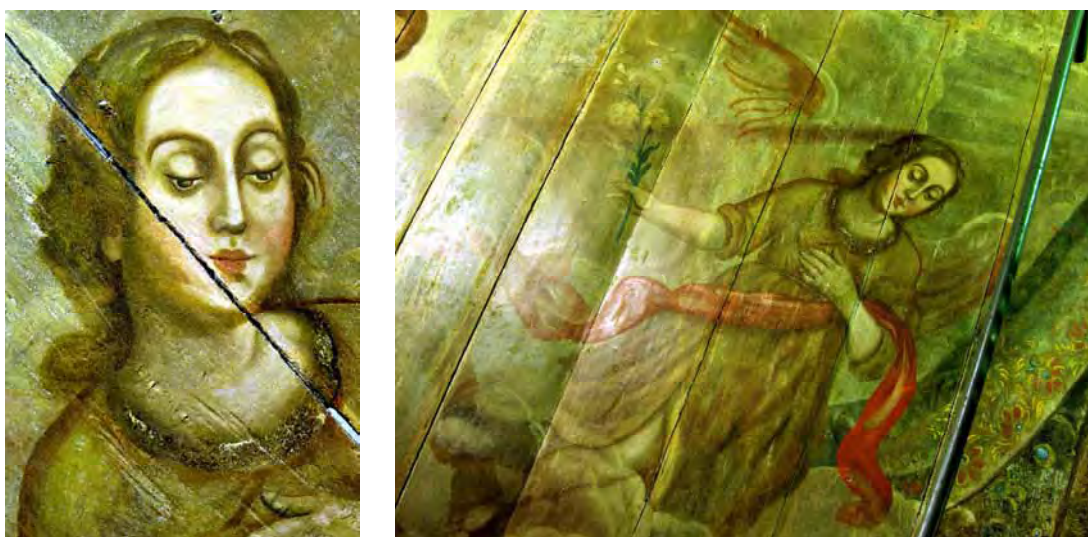


Figuras 158, 159 e 160. Detalhes do rosto e da ornamentação do manto e hábito de Nossa Senhora do Carmo após o processo de restauro, limpeza e reintegração cromática (maio/2010).

O fato do Menino Jesus não acompanhar a representação de Nossa Senhora do Carmo nesse painel talvez se explique pela presença do globo azul na parte abaixo dos pés da Virgem. A orbe pode ser interpretada como um globo terrestre ou

mesmo a Lua. Nesse caso, a Lua significa fertilidade, ou seja, a Virgem do Carmo que aparece no painel não está carregando o Menino Jesus, como geralmente é tradição na iconografia carmelita, mas Ele está presente em seu ventre. O que corrobora para essa teoria é a frase em latim inscrita no globo, retirada de uma passagem do Novo Testamento relacionada à gravidez de Nossa Senhora (ver figura 147).

Do ponto de vista do observador, do lado esquerdo de Nossa Senhora, um anjo jovem, um serafim, aparece um pouco à frente da Virgem, com os olhos voltados para baixo. Seu rosto apresenta as já conhecidas características de estilo de Jesuíno (figuras 161 e 162). Ele tem cabelos louros longos, veste uma túnica ocre-alaranjada e carrega um tecido vermelho esvoaçante. Suas asas são rosadas e estão abertas. Segura com a mão direita um ramo com três lírios brancos – que na iconografia cristã simbolizam a pureza, a inocência e a virgindade de Maria.



Figuras 161 e 162. Detalhes do rosto e da figura do anjo que aparece ao lado esquerdo de Nossa Senhora do Carmo. Padre Jesuíno do Monte Carmelo, 1797.

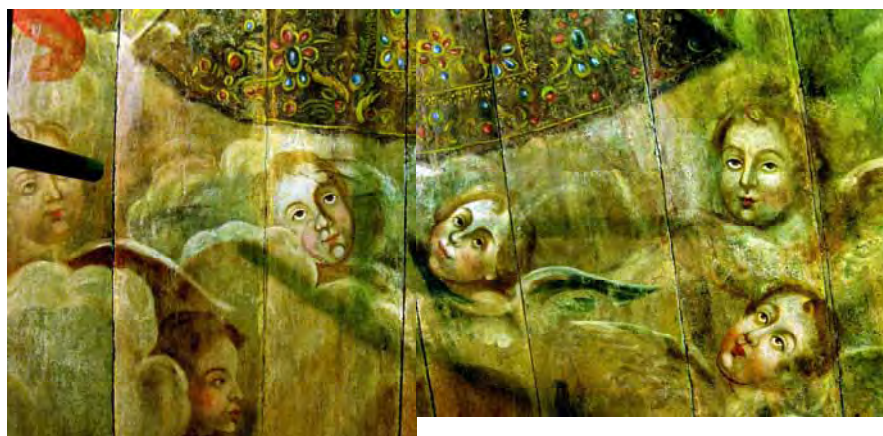
Do lado oposto, à direita, por trás do manto da Virgem, aparece um outro anjo, serafim, também jovem. Ele tem os cabelos louros compridos, o rosto, marcado pelos olhos azuis que observam Nossa Senhora, segue as características do desenho e modo de pintar de Jesuíno (figuras 163 e 164). Suas asas têm a plumagem azul. Veste uma túnica avermelhada rígida, que não chega a ser uma armadura, mas talvez esse personagem seja o Arcanjo Gabriel, que anunciou à Maria sobre sua concepção divina, ou o Arcanjo Miguel – cujo atributo é a espada,

mas esta pode estar em sua mão direita, por trás do manto da Virgem. Reforça a teoria de que seja o anjo Gabriel a sua mão esquerda que segura um ramo com três lírios.



Figuras 163 e 164. Detalhes do rosto e da figura do anjo que aparece ao lado direito de Nossa Senhora do Carmo. Padre Jesuíno do Monte Carmelo, 1797.

Aos pés da Virgem, por entre nuvens, seis querubins, de asas cor de rosa, azuis ou acinzentadas aparecem observando sua senhora e formando um buquê de anjos. Um dos querubins aparece de perfil, numa forma de representação na qual o desenho de Jesuíno era deficiente. Acima da cabeça de Nossa Senhora, mais alguns anjos de corpo inteiro: dois do lado esquerdo e um do lado direito, além de três querubins. Todos esses personagens seguem o estilo Jesuíno de desenho e pintura. Além de serem todos arianos, louros, os querubins têm uma pequena mecha de cabelo caindo sobre o meio da testa, característica que o artista santista pode ter herdado do desenho de José Patrício da Silva Manso (figuras 165, 166 e 167).



Figuras 165, 166 e 168. Detalhes dos anjos e querubins que aparecem em torno de Nossa Senhora do Carmo. Padre Jesuíno do Monte Carmelo, 1797.

Completam a composição deste painel central, abaixo do globo azul, mais dois personagens retratados com frequência na iconografia carmelita: os profetas Elias e Eliseu.

O profeta Elias aparece ajoelhado e vestindo uma túnica na cor marrom dos hábitos carmelitas, com manto branco e a tradicional espada de fogo, observando a aparição de Nossa Senhora do Carmo. Novamente, nesse rosto também é possível identificar as características do estilo jesuínico: linhas e sombras do nariz, boca e olhos. Do lado direito, o profeta Eliseu, identificado pelo cajado, está prostrado com

a cabeça baixa e os braços cruzados em respeito à Virgem do Carmo. Seu rosto é retratado em perfil. Ambos repousam sobre nuvens. (figuras 168 e 169).



Figura 168 (esquerda) Detalhe do profeta Santo Elias.
Padre Jesuíno do Monte Carmelo, 1797.

Figura 169 (direita). Detalhe do profeta Santo Eliseu.
Padre Jesuíno do Monte Carmelo, 1797.

Por fim, uma parte da composição de Jesuíno que ainda não foi revelada – correspondente ao espaço dos grupos C e F na figura 113 (página 190), entre o antigo arco acima da cabeça da Virgem e o arco de separação da área da nave do coro – ainda intriga os envolvidos na recuperação do painel.

Se imaginarmos o teto que vem sendo revelado como um segmento em três partes, temos no primeiro trecho, próximo do arco cruzeiro, a projeção de uma talha rococó com labaredas – lembrando uma oferenda ou talvez fazendo referência às passagens bíblicas relacionadas aos sacrifícios de Elias (figura 150, página 229) – e a representação dos dois profetas mais venerados pela devoção carmelita repousando sobre as nuvens. Acima da cabeça dos profetas, o globo azul com a inscrição do Evangelho de São Lucas, “*Beatam me dicent omnes*”.

No segundo espaço encontra-se a já comentada visão de Nossa Senhora do Carmo entre a glória de serafins e querubins. É o trecho que corresponde à parte central entre os antigos arcos segmentadores.

Todavia, o que Jesuíno teria concebido para o terceiro e último espaço? A pintura azul claro com grosseiras nuvens aplicada por Schulte na década de 1960 – na composição original o fundo não era pintado, era da cor do tabuado, na cor da própria madeira, com cores quentes em tons leves dando o volume das nuvens e dos raios divinos que emanam da Virgem – ainda não foi retirada desse trecho. Ou seja, por baixo desse espaço aparentemente vazio, o padre artista pode ter inserido figuras – tal e qual os profetas na primeira parte, e que antes do restauro nem se cogitou terem existido. O que reforça tal teoria é o fato de que, se realmente não existiam os arcos segmentadores no momento no qual Jesuíno pintou o seu painel, e se a personagem principal – a Nossa Senhora do Carmo – já foi representada no segundo trecho do teto da nave, o que pode estar por baixo desse último espaço intocado? Quais figuras inéditas do artista santista podem ainda encontrar-se ocultas ali?

Analisando o estilo compositivo do padre santista, não seria característica de sua obra concentrar todos os personagens nos dois primeiros terços do espaço e deixar o último terço vazio. Se não houvesse algo para ser pintado nessa terceira parte, a Virgem do Carmo estaria centralizada geometricamente na nave, como fez o suposto Alexandrino. Mesmo na área do coro, no espaço acima do órgão, local de difícil acesso e visibilidade, o artista inseriu pelo menos uma estrela divina rodeada de querubins, preenchendo aquele espaço.

Por enquanto, as respostas para as perguntas colocadas só serão conhecidas com o término das próximas etapas dos trabalhos de restauro. Quanto às figuras do padre Jesuíno do Monte Carmelo, seu desenho deficiente foi compensado pelo talentoso e expressivo uso da cor. À medida que os personagens do entablamento vão sendo limpos, pode-se observar a qualidade plástica e a riqueza da paleta do artista: nas pregas das vestes, na modulação de luz sobre os rostos, nos detalhes das jóias e adornos. Tudo isso prova quão dinâmica, cheia de descobertas e aberta a revisões a história da pintura paulista do período colonial continua a ser.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando iniciei esta pesquisa, em 2007, a intenção principal do trabalho era de fazer o levantamento e a análise das obras de arte sacra contidas na Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo de São Paulo. Tratava-se de descrever e analisar o vasto acervo de arte do período colonial contido nesse que é um dos templos mais antigos da capital. Num amplo apanhado dos chamados *bens móveis*, o estudo contemplaria os trabalhos de pintura do padre Jesuíno do Monte Carmelo, que fazem parte da ornamentação da referida igreja, apenas como um dos itens integrantes do corpo da dissertação.

Entretanto, diferentemente do que foi proposto no projeto de pesquisa apresentado ao orientador e ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNESP, a dissertação tomou outros rumos a partir de 2008.

Foi em meados daquele ano que o IPHAN, por meio de sua 9ª Superintendência Regional – que abrange a cidade de São Paulo – e da pessoa do historiador Carlos Gutierrez Cerqueira, iniciou os trabalhos de resgate da pintura do padre Jesuíno do Monte Carmelo na Igreja da VOT do Carmo. Estes trabalhos acabaram por revelar um importante painel, que não era visto há pelo menos um século.

Desde 2006 o IPHAN já vinha realizando interferências no templo dos terceiros carmelitas paulistanos. Aproveitando-se, principalmente, dos trabalhos de recuperação que ocorriam no painel da sacristia – *Nossa Senhora, o Menino e Santa Teresa* (1785), de autoria de José Patrício da Silva Manso – o IPHAN solicitou a uma empresa especializada em restauro que efetuasse prospecções e testes químicos para confirmar a existência e o estado de conservação de um painel por debaixo da última camada de pintura visível no teto da nave dessa igreja.

A partir dos levantamentos e apontamentos de historiadores e especialistas, chegou-se à conclusão segura de que aquela pintura escondida tratava-se de obra do artista santista Jesuíno Francisco de Paula Gusmão, e que se encontrava em ótimo estado de conservação. Obtendo as verbas e as devidas autorizações legais necessárias, o IPHAN iniciou a primeira fase da chamada *RESTAURAÇÃO DA*

PINTURA INVISÍVEL DO PADRE JESUÍNO DO MONTE CARMELO – RESGATE DE UM PAINEL COLONIAL.

A Capela de Santa Teresa da Venerável Ordem Terceira do Carmo de São Paulo foi tombada pelo IPHAN em 1996. Graças ao empenho de Carlos Cerqueira, incluiu-se no tombamento da igreja a *pintura invisível* do padre Jesuíno do Monte Carmelo que poderia existir sob as camadas de pintura posteriores.

Todavia, enquanto laudos técnicos não confirmaram a existência da pintura de Jesuíno e seu real estado de conservação em vários pontos do teto da nave, os historiadores do órgão federal de proteção e os técnicos do restauro depararam-se com, nas palavras do restaurador Júlio Moraes, um dilema de natureza ética: “*a questão do sacrifício de um bem para resgate de outro*”. Ainda segundo o restaurador responsável pelas pinturas de Jesuíno no Carmo, “*por mais que a pintura mais antiga seja uma raridade e por maior que seja o seu valor, gritando por resgate, a ética obriga a considerar as pinturas existentes sobre ela*”.

A pintura visível naquele teto era de suposta autoria do paulista Pedro Alexandrino Borges. Posteriormente, uma análise minuciosa determinou que o painel, na realidade, sofreu espúrias alterações pelos pincéis de Josef Schulte na década de 1960, tendo sua configuração original ficado totalmente alterada. Aliás, a pintura de Schulte era de qualidade técnica e artística tão medíocre, tão inexpressiva do ponto-de-vista documental, que nada nela justificava sua preservação. Mais uma vez Julio Moraes: “*pelo contrário, só contribuía para desmerecer o ambiente interno da igreja, e foi acrescentada contrariando as mais doutas opiniões do IPHAN à época, que já propunham o restauro da pintura de Jesuíno.*”

Nos dez anos que se seguiram ao tombamento da igreja, discutiu-se se a pintura de Jesuíno era recuperável e sobre o dilema do sacrifício da pintura de Pedro Alexandrino. O mesmo ocorreu com a pintura de José Patrício da Silva Manso no teto da capela-mor, que se optou pela não recuperação em função da mesma encontrar-se sob a obra do padre Jesuíno. A marmorização dos frisos do entablamento, originais provavelmente do final do século XVIII, e hoje por debaixo de uma pintura dourada, também não serão recuperados.

Enfim, apesar dos empecilhos relacionados à viabilidade técnica, e para minha grata surpresa, o IPHAN concluiu e apresentou ao público o resultado da primeira fase do restauro da pintura do Padre Jesuíno do Monte Carmelo na Igreja

da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo. A partir de então, os rumos da minha dissertação foram alterados.

Até a divulgação do resgate dessa pintura paulistana do artista santista pelo IPHAN, em dezembro de 2008, apenas os quadros teresianos – no corredor da sacristia – e os esquadrões de santos, mártires e beatos do teto da nave e do teto do coro, eram conhecidos dos pesquisadores. Desse modo, a apresentação de um painel nunca visto ou descrito pelos especialistas contemporâneos trouxe novos caminhos para esta dissertação.

Essa primeira etapa da recuperação da *pintura invisível* de Jesuíno mostrou-se tão magnífica que o IPHAN, em 2009, logo investiu na retirada por completo das camadas de pintura sobrepostas no teto da nave, da capela-mor e do coro do templo dos terceiros carmelitas da capital, para restituir a obra do padre em sua integralidade.

Ao final do ano de 2009, por sugestão do orientador desta pesquisa, prof. Dr. Percival Tirapeli, e demais membros da banca do Exame de Qualificação, a recuperação das pinturas do padre Jesuíno do Monte Carmelo na Igreja da VOT do Carmo passou a ser o foco principal deste trabalho.

Com previsão de conclusão para o primeiro semestre de 2011, quando os trabalhos de decapagem, limpeza, reintegração cromática e aplicação de camadas de proteção estiverem terminados, o IPHAN restituirá à cidade de São Paulo uma exuberante obra de arte do período colonial paulista em todo seu esplendor e frescor barroco.

De acordo com o regulamento da Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNESP, o prazo máximo para a entrega da dissertação é de vinte e sete meses a partir da matrícula do aluno no programa. Todavia, com as alterações ocorridas com o foco da pesquisa e o volume de informações causadas pelas constantes descobertas decorrentes dos trabalhos de restauro na igreja, houve a necessidade de solicitar ao Conselho do Programa prorrogação de prazo para entrega e defesa da dissertação – que deveria ter ocorrido em setembro de 2010. Esperava-se que a pesquisa pudesse ser entregue no primeiro semestre de 2011, para coincidir com o término do processo de restauro, e para que o trabalho não contivesse apenas um relato parcial, mas, principalmente, o registro completo desse que é um dos fatos mais relevantes ocorridos na história da arte paulista nos últimos anos. Porém, por questões administrativas e burocráticas pertinentes ao Programa de Pós-Graduação

da UNESP, infelizmente não será possível aguardar o encerramento do processo de restauro, o que me obriga a finalizar o trabalho neste segundo semestre de 2010.

Ainda assim, antecipadamente, algumas considerações podem ser feitas independentemente do término dos trabalhos que ora ocorrem na capela, relatados na sequência.

Em primeiro lugar, o fato desta pesquisa focar na pintura do padre Jesuíno na Igreja da VOT do Carmo de São Paulo não tira a atenção das outras obras de arte que fazem parte do acervo do templo. Todos os conjuntos de ornamentação da capela, além das pinturas, merecem destaque (lembrando que uma grande parcela delas não se encontra acessível ao público): as alfaias, os oratórios, os candelabros, os móveis, os púlpitos, as tribunas, os retábulos laterais e principalmente o belíssimo e majestoso retábulo-mor do mestre entalhador José Fernandes de Oliveira.

De importância também é o conjunto de imaginária, com diversos exemplares que vão do século XVII até o século XX: representações de santos, santas, beatos, crucifixos e as imagens de Cristo nas cenas da Paixão, do século XIX. Essas esculturas do Salvador não têm apenas valor artístico, mas principalmente valor histórico, fazendo parte da memória de nossa cidade, uma vez que eram essas as imagens carregadas pelos fiéis na concorrida *Procissão do Triunfo* e ao longo Semana Santa, quando toda a pacata cidade de São Paulo de outrora parava e se enfeitava a espera do cortejo.

E mais, não é somente o acervo de pintura, ornamentação ou imaginária que tornam a Igreja da Ordem Terceira do Carmo tão importante para a história da arte paulista. A posição geográfica do próprio edifício junto ao Conjunto do Carmo, na constituição inicial da cidade – num dos vértices do triângulo onde a primitiva vila se assentou, no topo de uma ladeira que foi via de entrada do vilarejo, com vista privilegiada para o Tamanduateí e para a várzea à qual deu nome –, formando um dos núcleos religiosos de maior influência da capital no período colonial, são exemplos da relevância do templo do ponto de vista histórico-social.

A Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo testemunhou todos os acontecimentos sociais e todas as transformações urbanísticas pelas quais a cidade passou nos últimos trezentos anos, pelo menos. Atualmente ela encontra-se extremamente descaracterizada junto ao seu entorno, maltratada pela maioria da população que muito pouco conhece da história da cidade que habita, quase esquecida. Mas ainda assim uma é verdadeira *sobrevivente*. É preciso lembrar que

a capela dos terceiros carmelitas resistiu milagrosamente quando da desapropriação e demolição do Convento do Carmo e da igreja dos frades, resistiu à remodelação da Praça da Sé e à criação da Praça Clóvis Bevilacqua, ao alargamento da Rua do Carmo, da Av. Rangel Pestana e à desapropriação e demolição do Colégio do Carmo anexo à igreja para a construção da estação Sé do metrô.

Quanto ao resgate do painel oculto do padre Jesuíno do Monte Carmelo, este fato inicia um capítulo extraordinário para a história da arte paulista, e no momento constitui, obviamente, aquilo que a capela possui de mais valioso. Isso porque essa obra será um exemplar único da pintura de teto realizado pelo artista santista na cidade de São Paulo. O teto da igreja dos frades foi aniquilado na década de 1930 sem que nenhum registro fotográfico tivesse sido realizado. Quanto à obra na cidade de Itu, supõe-se que Jesuíno tenha pintado também o teto da nave e as paredes da Igreja do Carmo, mas estas também se perderam, restando apenas o teto da capela-mor, bem menor do que o teto da nave paulistana, e que era considerada até então sua obra de maior vulto. Ademais, as outras obras de pintura a ele atribuídas são todas obras de menor porte.

E nada disso teria acontecido se não fosse a perspicácia do crítico de arte Mário de Andrade. Funcionário extremamente competente e consciencioso no desempenho de seu cargo junto ao SPHAN, foram suas indagações acerca da *pintura invisível* de Jesuíno e as hipóteses que levantou há mais de seis décadas que propiciaram aos seus sucessores e aos técnicos do IPHAN, anos após a sua morte, viabilizar tão importante descoberta.

Desse modo, reitero a importância que a pesquisa do modernista Mário de Andrade – que não viveu para ver o teto do Carmo resgatado – teve sobre este trabalho. Embora tivesse afirmado em sua monografia sobre Jesuíno que sua investigação da obra do padre artista não fosse definitiva – como que prevendo o desenrolar da teoria da *pintura invisível* –, provavelmente, se tivesse tido a oportunidade de ver esse painel inédito, o proclamaria a melhor obra do artista colonial. Mesmo assim, sua análise da personalidade de Jesuíno Francisco e do caráter de sua obra continuam insuperáveis.

A recuperação dessa pintura do padre Jesuíno em sua integralidade desmistificará a ideia generalizada por historiadores e críticos de arte do século passado de que a arte paulista do período colonial, e a arte paulistana em especial, não produziu nenhuma obra de destaque dentro do cenário artístico nacional. A obra

de Jesuíno vem provar que, na cidade de São Paulo, mesmo com suas limitações econômicas, geográficas e sociais no período colonial, se produziu uma pintura de qualidade, elegância e requinte.

Como já explicitava Mário de Andrade, a intenção ao analisar a pintura do padre Jesuíno não é a de compará-la com a pintura dos tetos das igrejas do Nordeste, do Rio de Janeiro ou de Minas Gerais – obras de João de Deus Sepúlveda, José Joaquim da Rocha, Caetano da Costa Coelho, Manuel da Costa Ataíde, entre outros. Nos templos dessas cidades mais abastadas no período colonial, esses artistas procuraram reproduzir a pintura ilusionista típica do barroco europeu, o chamado *trompe-l'oeil*, cujas perspectivas arquitetônicas se abriam para o céu e permitiam vislumbrar uma corte celeste. Em contraposição, no caso de Jesuíno, que foi praticamente um autodidata, e talvez nunca tenha tido contato com essas pinturas ilusionistas, é preciso compreendê-lo como um artista que, apesar de suas dificuldades, mostrou-se capaz de extrapolar suas limitações técnicas e conceber soluções originais para suas composições – como a moldura de festões floridos na Carmo ituana, ou a maneira como distribuiu seus esquadrões de santos carmelitas e os vasos em chamas em função dos supostos *arcos segmentadores* do teto na Carmo paulistana.

Na visão de Mário de Andrade, Jesuíno Francisco foi um pintor talentoso. Provavelmente teria deixado maiores contribuições para a arte brasileira se tivesse tido contato com os modelos tradicionais de pintura. Mas acima de suas qualidades plásticas, estava sua personalidade psicológica, marcada pela profunda religiosidade, e é dessa paz de espírito conseguida com a ordenação, que surge sua belíssima Nossa Senhora do Carmo na Ordem Terceira da capital.

Diferentemente do que ocorre em grande parte das igrejas carmelitas, no templo paulistano os personagens de Jesuíno não estão narrando uma história, tampouco representam uma cena conhecida da iconografia carmelitana – como a entrega do escapulário à São Simão Stock, a subida de Elias ao céu num carro de fogo ou as visões e êxtases de Santa Teresa de Ávila.

Os santos, beatos e mártires do teto dos terceiros carmelitas de São Paulo estão num momento de contemplação, extasiados pela visão que têm de sua amada Senhora. Repousando sobre o entablamento, como mortais que foram um dia, eles articulam os braços e os olhos, convidando os fiéis que observam de lá de baixo, na nave, a compartilhar aquela divina visão: Nossa Senhora do Carmo em glória entre

anjos e os santos profetas Elias e Eliseu. Os esquadrões de santos, beatos e mártires estão representados no teto para indicar aos fiéis que, se viverem com amor e devoção sua fé cristã, poderão estar mais próximos da Mãe, salvos do fogo do inferno, assim como eles mesmos estão tendo a oportunidade de contemplar de perto a Virgem e sua corte angelical em todo seu esplendor. Sob esse ponto de vista, a composição de Jesuíno foi concebida como uma mensagem, uma forma de doutrinar os fiéis, de reforçar as promessas de salvação propagadas pela espiritualidade carmelita. Nesse quesito, enquadra-se muito bem dentro do contexto da Contrarreforma católica que marcou a arte barroca.

O teto paulistano de Jesuíno ocupará a posição de pintura mais importante dentro do conjunto de sua obra. É a composição onde o artista se mostrou plástica e esteticamente mais seguro e psicologicamente mais amadurecido. No teto do Carmo de São Paulo não fará a *travessura* (?) de pintar um anjo mulato como fez em Itu – a chamada *metáfora da mão*, mesmo porque o artista pinta o anjo mulato apenas como uma revolta velada em resposta a uma situação específica ocorrida com a sua pessoa, a negativa ao pedido de entrar para a Ordem Terceira do Carmo, e não como uma forma mais ampla e consciente de crítica social à condição do mulato na sociedade colonial. Em São Paulo, já viúvo, estudando para ordenar-se padre, vivendo junto aos frades carmelitas, místico, utilizou sua arte como forma de agradecimento à Senhora do Carmo pela feliz fase espiritual que atravessava.

Apesar das deficiências de desenho – como na representação dos rostos de perfil, na falta de naturalidade para demonstrar a articulação dos braços, a posição das mãos, crianças e anjos – a obra paulistana de Jesuíno é compensada pela expressividade da cor em sua pintura – as cores intensas das vestes, os contrastes de luz e sombra nos panejamentos, o apreço aos detalhes das jóias, dos bordados, aos ornamentos em geral, a delicadeza das barbas, bigodes, dos lábios, dos olhos.

A Nossa Senhora do Carmo paulistana, com o seu hábito e manto refinados, bordados de pedrarias, e com seu véu diáfano, é uma das mais ternas e magníficas representações da Virgem entre aquelas conhecidas que foram produzidas no estado de São Paulo nos setecentos.

Por fim, é preciso apontar os esforços do historiador do IPHAN Carlos Gutierrez Cerqueira, que pesquisa a obra do padre Jesuíno e da igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo desde a década de 1980. Sem o seu empenho, o resgate da obra do padre Jesuíno não teria acontecido.

E finalmente, registro a relevante contribuição do restaurador Júlio Moraes nesta empreitada. Como não sou técnico em restauro, suas informações e explicações foram indispensáveis para o entendimento da dimensão do processo de recuperação dessas pinturas.

São atitudes como essa que ocorre atualmente sob responsabilidade do IPHAN, de conservação e preservação do patrimônio, que garantem a manutenção de nossa memória artística. A completa restauração da igreja da Boa Morte e o início dos trabalhos de restauro da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, ambos na capital, além da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, apenas para citar templos do centro histórico, são provas de valorização da arte colonial paulistana.

Espero que este trabalho possa ser completado, revisado e que incentive futuros pesquisadores. Que novos caminhos, novos olhares e novas descobertas sobre a arte paulista – como a da pintura do padre Jesuíno do Monte Carmelo – continuem brotando, para criar e enriquecer as páginas da história da arte brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTES IMPRESSAS / LIVROS

ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade: cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade, 1936-1945*. Brasília: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Fundação Pró-Memória, 1981.

_____. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. São Paulo: Martins Fontes. Coleção Obras Completas de Mário de Andrade, 1963. (original: 1945)

ARAÚJO, Emanuel. *O Universo Mágico do Barroco Brasileiro*. São Paulo: Sesi, 1998.

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e Persuasão: ensaios sobre o barroco*. Organização de Bruno Contardi. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARROYO, Leonardo. *Igrejas de São Paulo: introdução ao estudo dos templos mais característicos de São Paulo nas suas relações com a crônica da cidade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966. 2. ed. revista e atualizada. Coleção Brasileira, volume 331.

ÁVILA, Affonso. *Barroco: Teoria e Análise*. Organização: Affonso Ávila, tradução de Sérgio Coelho, Pérola de Carvalho, Elza Cunha de Vincenzo, Eldécio Mostaço e Marise Levy. São Paulo: Perspectiva - Belo Horizonte Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997. Coleção Stylus 10.

ÁVILA, Affonso; **GONTIJO**, João Marcos Machado; **MACHADO**, Reinaldo Guedes. *Barroco Mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação*. Rio de Janeiro: Fundação João Pinheiro e Fundação Roberto Marinho, 1979.

BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Tradução de Glória Lúcia Nunes. Rio de Janeiro: Record, 1983. 2 Volumes. Original: *L'architecture religieuse baroque au Brésil*. Paris: Plon, 1956-1958.

_____. *Barroco e rococó*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1993. Coleção a.

BÍBLIA. Português. Bíblia Sagrada. Tradução: Centro Bíblico Católico. 74ª ed. São Paulo: Ave Maria, 2008. *Antigo Testamento*: Primeiro Livro dos Reis, capítulo 18: Elias e Acab, Elias e os profetas de Baal; Segundo Livro dos Reis, capítulo 2: Elias é arrebatado ao céu, Eliseu na fonte de Jericó. *Novo Testamento*: Evangelho segundo São Lucas, capítulo 1, versículo 48 (Magnificat).

BURY, John. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. Organização: Myriam Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Nobel, 1991.

CAMPELLO, Glauco de Oliveira. *O brilho da simplicidade: dois estudos sobre arquitetura religiosa no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de (coordenação). *A forma e a imagem: arte e arquitetura jesuítica no Rio de Janeiro colonial*. Rio de Janeiro: Pontífica Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC – RIO, 1993.

- CASTRO**, Mariângela (Coordenadora). *Igreja de Nossa Senhora do Carmo da Antiga Sé: história e restauração*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.
- CERQUEIRA**, Carlos Gutierrez. *José Patrício da Silva Manso (1740-1801): um pintor colonial paulista restaurado*. São Paulo: 9.^a SR / IPHAN, 2007. Projeto Documentação de Bens Culturais e Monumentos Tombados.
- CONTI**, Flávio. *Como reconhecer a arte barroca*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1991.
- ETZEL**, Eduardo. *O Barroco no Brasil: Psicologia - Remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul*. São Paulo: Melhoramentos - USP, 1974, 2 ed.
- FLEXOR**, Maria Helena O. (org.). *O conjunto do Carmo de Cachoeira (BA)*. Brasília, DF: IPHAN / Programa Monumenta, 2007.
- GOMBRICH**, Ernst H. *A História da Arte*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999, 16^a ed.
- HAUSER**, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998. Coleção Paidéia.
- HOLANDA**, Sérgio Buarque de (org.). *História geral da civilização brasileira*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1968. Tomos I e II: "A época colonial".
- A Igreja nos quatro séculos de São Paulo: 1554 – 1954*. São Paulo: Documentários Nacionais, 1955. Volume 1.
- LEMO**, Carlos Alberto Cerqueira. *Arquitetura brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1979.
- MONTEIRO**, Raul Leme. *Carmo: patrimônio da história, arte e fé*. São Paulo, 1978.
- OLIVEIRA**, Myriam Andrade Ribeiro de. *O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- PORTA**, Paula (org.). *História da cidade de São Paulo: a cidade colonial 1554-1822 (v.1)*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- SAIA**, Luís. *Morada paulista*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- SAINT-HILAIRE**, Auguste de. *Viagem à província de São Paulo e resumo das viagens ao Brasil, província Cisplatina e Missões do Paraguai*. São Paulo: Martins, 1972.
- SMITH**, Robert Chester. *Arquitetura barroca*. Tradução de Benedito Lima de Toledo. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU – USP, 1962.
- _____. *Arquitetura jesuítica no Brasil*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU – USP, Cadernos de pesquisa do LAP, 1998. Série Urbanização e Urbanismo.
- TERESA** de Jesus, Santa. *Livro da Vida*. São Paulo: Carmelitanas / Loyola, 1995.

TIRAPELI, Percival. *Arte Sacra Colonial: barroco memória viva*. Organizador Percival Tirapeli. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo - UNESP, 2 ed., 2005.

_____. *Igrejas Barrocas do Brasil*. 1. ed. São Paulo: Metalivros, 2008. Edição bilíngue.

_____. *Igrejas Paulistas: barroco e rococó*. Percival Tirapeli pesquisa e texto; Manoel Nunes da Silva, fotografias. São Paulo: UNESP - Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

TOLEDO, Benedito Lima de. *São Paulo: três cidades em um século*. 3 ed. rev. e ampl. São Paulo: Cosac & Naify, Duas Cidades, 2004.

TOLEDO, Roberto Pompeu de. *A capital da solidão: uma história de São Paulo das origens a 1900*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Renascença e Barroco: estudo sobre a essência do estilo barroco e a sua origem na Itália*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros e Antônio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 1989. Coleção Stylus.

FONTES IMPRESSAS / CAPÍTULOS DE LIVROS

ANDRADE, Mário de. *A capela de Santo Antônio* in *Arquitetura Religiosa: Textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)*. São Paulo: FAU-USP e MEC-IPHAN, 1978, v. 6, p. 151-164. (original: *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Volume 1 – Rio de Janeiro, 1937*.)

_____. *Uma carta do padre Jesuíno do Monte Carmelo* in *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1941, v. 5, p. 207-212.

AJZENBERG, Elza. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo* in *Igrejas Paulistas: barroco e rococó*. Percival Tirapeli. São Paulo: UNESP - Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003. p. 70-75.

AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na cidade de São Paulo* in *História da Cidade de São Paulo, v. 1: a cidade colonial (1554-1822)*. Organização: Paula Porta. São Paulo: Paz e Terra, 2004. p. 427-487.

BONAZZI DA COSTA, Mozart Alberto. *A Talha dourada na antiga província de São Paulo: exemplos de ornamentação barroca e rococó* in *Arte Sacra Colonial: barroco memória viva*. Organizador Percival Tirapeli. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo - UNESP, 2 ed., 2005. p. 60-81.

BRUNETTO, Carlos Javier Castro. *Franciscanismo Y arte barroco em Brasil*. Santa Cruz de Tenerife: 1996. p. 192.

COLOMBO FILHO, Egydio. *Sobre os Objetos Barrocos* in *Arte Sacra Colonial: barroco memória viva*. Organizador Percival Tirapeli. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo - UNESP, 2 ed., 2005. p. 146-165.

- COSTA**, Lúcio. *A arquitetura jesuítica no Brasil* in *Arquitetura Religiosa: Textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)*. São Paulo: FAU-USP e MEC-IPHAN, 1978, v. 6, p. 09-98. (original: Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Volume 5 – Rio de Janeiro, 1941.)
- HOLANDA**, Sérgio Buarque de. *Capelas antigas de São Paulo* in *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1941, v. 5, p.105-120.
- LEMONS**, Carlos. *No Brasil, a coexistência do Maneirismo e do Barroco até o advento do Neoclássico Histórico* in *Barroco: Teoria e Análise*. Organização: Affonso Ávila, tradução de Sérgio Coelho, Pérola de Carvalho, Elza Cunha de Vincenzo, Eldécio Mostaço e Marise Levy. São Paulo: Perspectiva - Belo Horizonte Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997. Coleção Stylus 10. p. 233-261.
- LEVY**, Hannah. *A Pintura Colonial no Rio de Janeiro: notas sobre suas fontes e alguns de seus aspectos* in *Pintura e Escultura I: Textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)*. São Paulo: FAU-USP e MEC-IPHAN, 1978, v. 7, p. 35-96. (original: Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Volume 8 - Rio de Janeiro, 1944.)
- _____. *A Propósito de três Teorias sobre o Barroco* in *Pintura e Escultura I: Textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)*. São Paulo: FAU-USP e MEC-IPHAN, 1978, v. 7, p. 9-33. (original: Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Volume 5 - Rio de Janeiro, 1941.)
- MACHADO**, Lourival Gomes. *Teorias do Barroco* in *Barroco Mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 4 ed., 2003, p. 29-77.
- _____. *O Barroco e o Absolutismo* in *Barroco Mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 4 ed., 2003, p. 79-150.
- MARX**, Murillo. *Ar livre barroco?* in *Arte Sacra Colonial: barroco memória viva*. Organizador Percival Tirapeli. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo - UNESP, 2 ed., 2005. p. 26-33.
- MENDES**, Nancy Maria (org.). *O Barroco Mineiro em Textos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- OLIVEIRA**, Myriam Andrade Ribeiro de. *A Imagem Religiosa no Brasil* in *Mostra do Redescobrimento: arte barroca*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo / Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000. p. 36-79.
- _____. *Escultura Colonial Brasileira: um estudo preliminar* in *Barroco: Teoria e Análise*. Organização: Affonso Ávila, tradução de Sérgio Coelho, Pérola de Carvalho, Elza Cunha de Vincenzo, Eldécio Mostaço e Marise Levy. São Paulo: Perspectiva - Belo Horizonte Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997. Coleção Stylus 10. p. 263-303.
- SALOMÃO**, Myriam e **TIRAPELI**, Percival. *Pintura Colonial Paulista* in *Arte Sacra Colonial: barroco memória viva*. Organizador Percival Tirapeli. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo - UNESP, 2 ed., 2005. p. 90-117.

WERNET, Augustin. Vida religiosa em São Paulo: do colégio dos jesuítas à diversificação de cultos e crenças (1554-1954) in *História da Cidade de São Paulo*, v. 1: a cidade colonial (1554-1822). Organização: Paula Porta. São Paulo: Paz e Terra, 2004. p. 191-243.

FONTES IMPRESSAS / DISSERTAÇÕES, TESES, ARTIGOS E ANAIS DE CONGRESSOS

ARAÚJO, Maria Lucília Viveiros. *O mestre pintor José Patrício da Silva Manso e a pintura paulista do setecentos*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997. Orientador: Dr. João Evangelista B. R. da Silveira.

BARSALINI, Maria Silvia Ianni. *Sobre Mário de Andrade e a sua paulistanidade: uma reflexão*. Dissertação de mestrado. Campinas: Universidade estadual de Campinas – UNICAMP, 2002. Orientador: Dr. Carlos Eduardo Ornelas Berriel.

BERBARA, Maria. *A dor de Catarina de Siena, Teresa de Ávila e Madalena Pazzi nas artes visuais*. Artigo publicado na *Revista Concinnitas*, editado pelo Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Ano II, Vol. 1, nº 16, junho de 2010, p. 36-45.

BIANCARDI, Cleide Santos Costa. *Formas e funções das sacristias no Brasil colônia*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1988. Orientador: Dr. Wolfgang Pfeiffer.

DUTZMANN, Maria Olímpia Mendes. *A imaginária de barro em São Paulo nos séculos XVI e XVII*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1990. Orientador: Dr. Oswaldo Sangiorgi.

FIORAVANTI, Maria Lucia Bighetti. *A pintura franciscana dos séculos XVIII e XIX na cidade de São Paulo: fontes e mentalidades*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007. Orientador: Dra. Daisy V. M. Peccinini.

HONOR, André Cabral. *Memórias azuis: a formação da ordem carmelitana na azulejaria do Carmo em João Pessoa in Anais do II Encontro Internacional de História Colonial: a experiência colonial no Novo Mundo (séculos XVI a XVIII)*. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN, set/2008.

MARQUES, Elizabeth Gonçalves. *História e Arte Sacra do Conjunto Carmelita de Santos - SP*. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes. Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2007. Orientador: Dr. Percival Tirapeli.

NUNES, Aline Monteiro Pereira. *Casas de Recolhimento: uma possível alternativa ao ensino feminino no período colonial brasileiro (1750-1822)*. Rio de Janeiro: Instituto Superior de Ensino Unilasalle, 2006.

TIRAPELI, Percival. *Las órdenes religiosas, la constitución de sus programas arquitectónicos y sus funciones: los programas y las funciones em la arquitectura religiosa del barroco brasileño in Anais do III Congresso Internacional del Barroco Americano: território, arte, espacio y sociedad*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, out/2008.

FONTES ICONOGRÁFICAS / IMAGENS (FOTOGRAFIAS, PINTURAS, DESENHOS)

- AZEVEDO**, Militão Augusto de. *São Paulo nos anos de 1860*. Coordenação, legendas e mapas: Pedro Correa do Lago. Rio de Janeiro: Capivara, 2001.
- BARDI**, Pietro Maria. *Miguel Dutra: o poliédrico artista paulista* (Itu, 1810 – Piracicaba, 1865). São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1981.
- CUÉLLAR**, Ignacio Henares (org.). *Iconografía y arte carmelitanos*. Madrid: Turner, 1991. Publicação do IV Centenário de São João da Cruz. Junta de Andalucía. Catálogo da exposição realizada entre dezembro e janeiro de 1991 no Hospital Real de Granada.
- DANON**, Diana Dorothéa e Arroyo, Leonardo. *Memória e Tempo das Igrejas de São Paulo*. São Paulo: Companhia Editora Nacional - Universidade de São Paulo, 1971.
- DEBRET**, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte / São Paulo: EDUSP, 1978 (2 tomos). Original (1ª ed.): *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Paris, 1834-1839.
- FERNANDES** Júnior, Rubens; **GARCIA**, Ângela C.; **MARTINS**, José de Souza. *Aurélio Becherini*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- GRAESER**, Germano. Coleção de *Fotografias da Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo da Cidade de São Paulo*. 9.ª SR - IPHAN / SP. Imagens do interior e exterior da igreja, inclusive fotografias da “capela esquecida”, datadas de novembro de 1937, julho de 1942, dezembro de 1943 e dezembro de 1959.
- LEMONS**, Carlos Alberto Cerqueira. *O álbum de Afonso: a reforma de São Paulo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2001.

FONTES ON-LINE / TEXTOS DA INTERNET

- Arquivo Histórico de São Paulo / Arquivo Municipal Washington Luís**. Prefeitura do Município de São Paulo. Secretaria de Cultura: Departamento do Patrimônio Histórico. Seção de plantas e mapas. Disponível em:
<<http://www.arquiamigos.org.br/info/info20/i-indice.htm>> e
<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/arquivo_historico/>. Acesso em novembro de 2009.
- Arquivo Noronha Santos**. Departamento de Identificação e Documentação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. Livros do tombo. Disponível em:
<http://www.iphan.gov.br/ans/inicial.htm>. Acessado em outubro de 2007.
- D'ARAÚJO**, Antônio Luiz. *Artes na Sociedade Colonial* in *Revista Magis: cadernos de fé e cultura*. n. 24. 1997 - Puc Rio. Disponível em:
<http://www.puc-rio.br/campus/servicos/cloyola/pdf/fc24.pdf>.
Acessado em outubro de 2007.
- FAPESP** – Revista de pesquisa. *A alma sacra brasileira: livro revela a arqueologia das igrejas do estado de São Paulo*, por Débora Crivellaro. Edição Impressa 90 – Agosto de 2003. Disponível em:
<<http://www.revistapesquisa.fapesp.br/?art=2232&bd=1&pg=1&lg=.>>
Acessado em outubro de 2007.

Genealogia da Família Olyntho. *Biografia de Dom Diogo de Lara.* Disponível em: <<http://familytreemaker.genealogy.com/users/o/l/y/Marco-antonio-C-Olyntho-jr/WEBSITE-0001/UHP-0531.html>>. Acessado em maio de 2009.

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Disponível em: <<http://www.iphan.gov.br>>. Acessado em outubro de 2007.

IPHAN entrega restauro da igreja do Carmo no domingo (11 de março de 2007). Reportagem da Revista Museu. Publicado em 09 de março de 2007. Disponível em: <http://www.revistamuseu.com.br/noticias/not.asp?id=12143&MES=/3/2007&max_por=10&max_ing=5>. Acessado em outubro de 2007.

Ordem do Carmo Internacional, página oficial. Disponível em: <<http://www.ocarm.org>>. Acessado em janeiro de 2010.

Ordem do Carmo do Brasil, página oficial. Disponível em: <<http://www.carmelitas.org.br>>. Acessado em janeiro de 2010.

Ordem dos Carmelitas Descalços. Disponibiliza livros de Santa Teresa de Ávila para consulta ou download. Disponível em: <<http://www.carmeloonline.com.br/livros>>. Acessado em maio de 2010.

PINTO, Alfredo Moreira. *A cidade de São Paulo em 1900.* Disponível em: <<http://www.almanack.paulistano.nom.br/mpinto.html>>. Acesso em maio de 2009.

Província Carmelitana de Santo Elias, página oficial. Disponível em: <<http://www.pcse.org.br>>. Acessado em janeiro de 2010.

Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN. Coletânea virtual com todos os números da revista, desde sua criação em 1937, edição de número 01, até a edição de número 30, publicada em 2002, para consulta online através de instalação e aplicação de programa plugin específico. Disponível em <<http://www.iphan.gov.br/revistadopatrimonio/index.htm>> ou através de <<https://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=13226&sigla=Institucional&retorno=paginaInstitucional>> Acessado em janeiro de 2008.

São Paulo 450 Anos, Projeto. *De vila a cidade do tempo colonial* <http://www.aprenda450anos.com.br/450anos/vila_metropole/2-1_igreja_carmo.asp> Acessado em outubro de 2007.

FONTES DOCUMENTAIS

ANDRADE, Mário de. *Ordem Terceira do Carmo de São Paulo:* relatório de informações do Sr. Bráulio Silva, terceiro carmelitano e tesoureiro da ordem na presente data. São Paulo, 13 de março de 1942, 3 p. (documento obtido através do historiador Carlos G. F. Cerqueira, da 9ª SR – IPHAN / SP).

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. Arquivo Metropolitano Dom Duarte Leopoldo e Silva. *Catálogo de livros históricos.* Volume 2.

CAPELA DE SANTA TERESA DA VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DO CARMO DA CIDADE DE SÃO PAULO. São Paulo: Monografia do 9.ª SR / IPHAN, 1988. Revisada e aumentada com os pareceres técnicos que subsidiaram o processo de tombamento 1176-T-85 (1996).

CERQUEIRA, Carlos G. F. *A pintura “invisível” de Jesuíno*. São Paulo: 9ª SR – IPHAN / SP, novembro de 2002, 9 p.

INVENTÁRIO DE BENS MÓVEIS da Capela da Venerável Ordem Terceira do Carmo de São Paulo. Organizado pela equipe da prof.^a Serafina Traub Borges do Amaral, em setembro de 1981. Arquivado na 9ª SR – IPHAN sob inscrição MTSP 64.4, 2 volumes, 1984.

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, 23 de dezembro de 2007, 70 p.

_____. *Projeto técnico de restauro da pintura “Ressurreição de Lázaro” na Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo de São Paulo – SP*. São Paulo, 30 de março de 2007, 4 p.

_____. *Relatório técnico de restauro: painel “Nossa Senhora com o Menino e Santa Teresa” na Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo de São Paulo - SP*. São Paulo, fevereiro de 2007, 30 p.

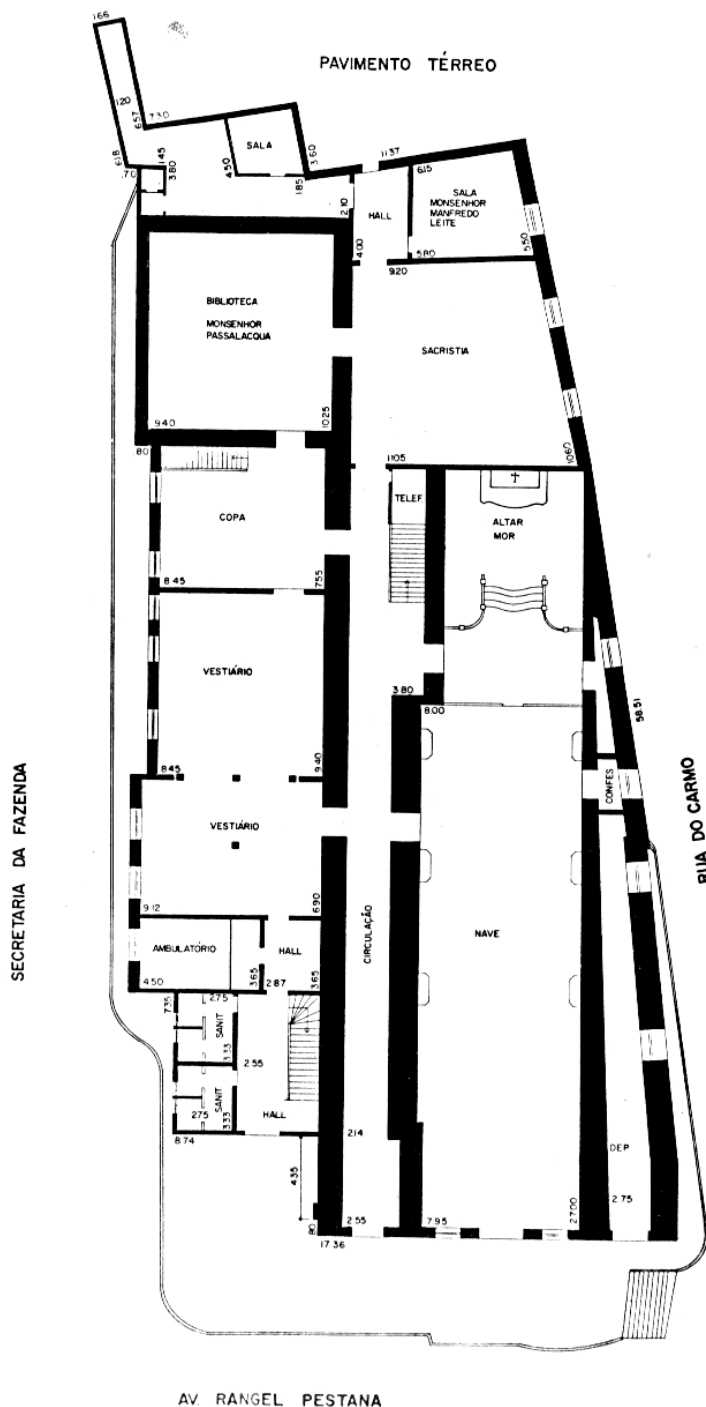
_____. *Relatório técnico de serviços: projeto piloto de restauro do forro policromado da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo – SP*. São Paulo, 18 de dezembro de 2008, 19 p.

PROCESSO DE TOMBAMENTO n.º 1176-T-85 (1996) do IPHAN. *Capela de Santa Teresa da Venerável Ordem Terceira do Carmo da Cidade de São Paulo*. Possui Resolução do Conselho Consultivo do IPHAN de 13 de agosto de 1985 e parecer do relator, Professor Augusto C. da Silva Telles, de 26 de agosto de 1996, aprovado por unanimidade pelo Conselho do IPHAN em 27 de agosto de 1996. A capela também encontra-se inscrita nos livros de tombo do Arquivo Noronha Santos – IPHAN: Livros de Belas-Artes – inscrição n.º: 616, de 17 de maio de 1999; e Livro Histórico – inscrição n.º: 554, de 17 de maio de 1999.

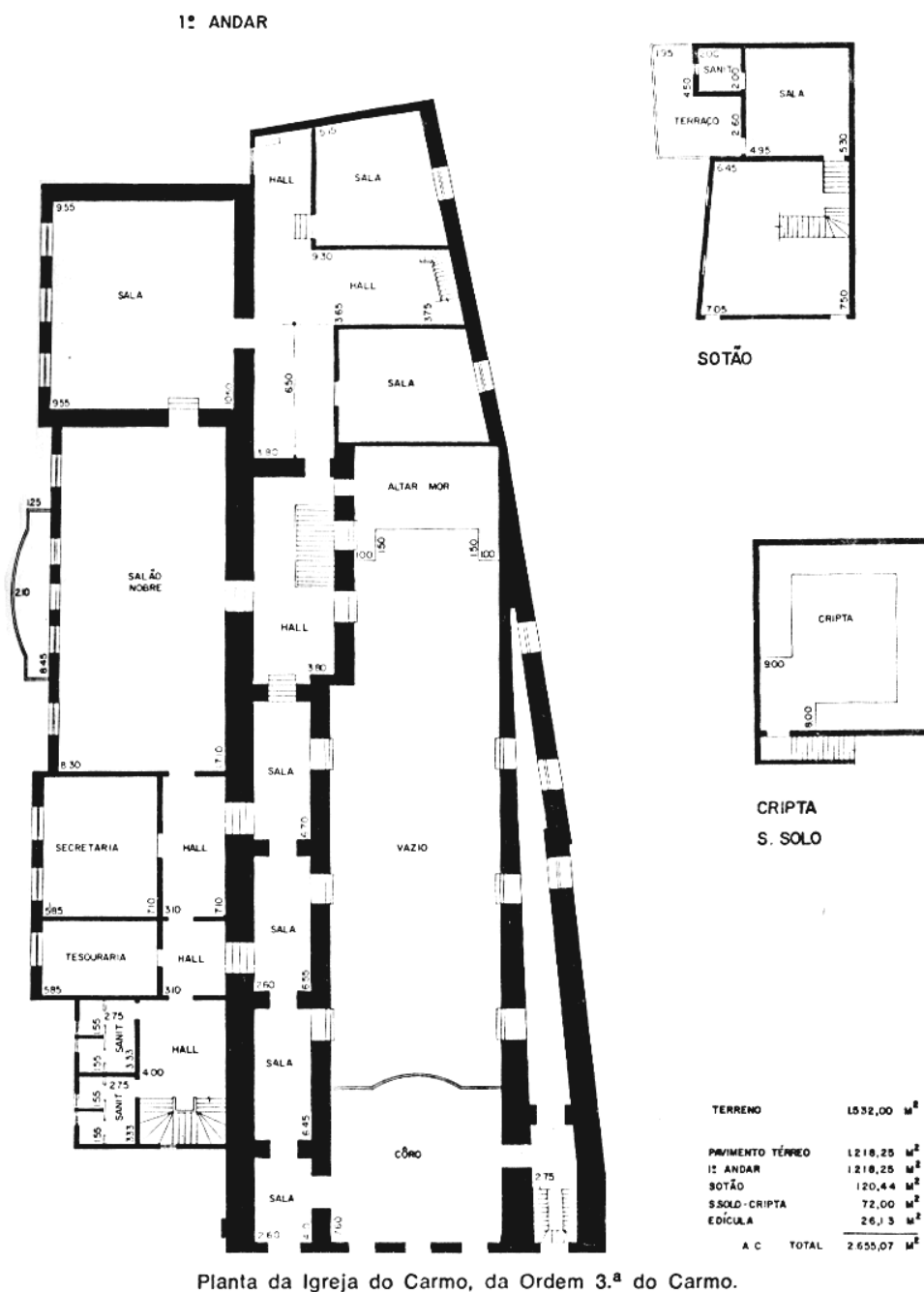
PROCESSO DE TOMBAMENTO n.º 35.585/97 do Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado – **CONDEPHAAT**. *Capela de Santa Tereza da Venerável Ordem Terceira do Carmo de São Paulo*. Bem tombado pelo Conselho e não homologado. Tombamento ex-ofício.

RESOLUÇÃO n.º 47/92 do Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo – **CONPRESP**. Prefeitura do Município de São Paulo – Secretaria Municipal de Cultura – Departamento do Patrimônio Histórico. Tombamento da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo e relação dos bens móveis tombados integrantes de seu acervo. SP, 11-dezembro-1992.

ANEXOS



Anexo 1. *Planta baixa do pavimento térreo* da Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo de São Paulo, publicado no livro de Raul Leme Monteiro (1978).



Anexo 2. *Planta baixa do pavimento superior da Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo de São Paulo, publicado no livro de Raul Leme Monteiro (1978).*

APÊNDICE:

GLOSSÁRIO DE TERMOS TÉCNICOS

Os termos técnicos descritos abaixo e enumerados como nota de rodapé no Capítulo II deste trabalho, entre a página 126 (a partir da nota 94) e página 146 (até a nota 140), estão relacionados à arquitetura e à ornamentação barroca e rococó, e foram extraídas do livro *Barroco Mineiro: Glossário de Arquitetura e Ornamentação*, de Affonso Ávila, João Marcos Machado Gontijo e Reinaldo Guedes Machado.

Abóbada de berço: abóbada gerada pelo deslocamento de uma semicircunferência ou de seção semicircular. Ver **ilustração 01**: fotografia do teto da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo tomada a partir de uma das tribunas. Observar a curvatura do teto, em semicircunferência, numa *abóbada de berço*.

abóbada de
berço

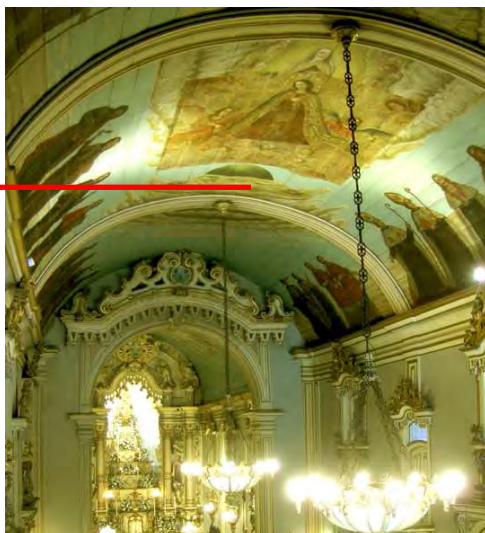


Ilustração 01



acrotério

Ilustração 02

Acrotério: o ponto mais elevado de uma construção, ou, pequeno pedestal, geralmente sem ornato, colocado no frontão ou em platibandas como suporte de cruz, de estátuas ou outras peças escultóricas. Ver **ilustração 02**: detalhe do *acrotério* na fachada da igreja da Ordem Terceira do Carmo.

Arco pleno: diz-se do arco que tem o perfil de uma semicircunferência. Ver ilustração 01: o teto da nave e da capela-mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo tem a forma de um *arco pleno*.

Arco-cruzeiro: Arco de entrada da capela-mor, separa a nave central da capela-mor. No seu ponto mais alto podem aparecer, sobrepostas, composições escultóricas com escudos, anjos e outras figurações, quase sempre alusivas ao patrono ou invocação da igreja. Ver **ilustração 03**: arco-cruzeiro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo.

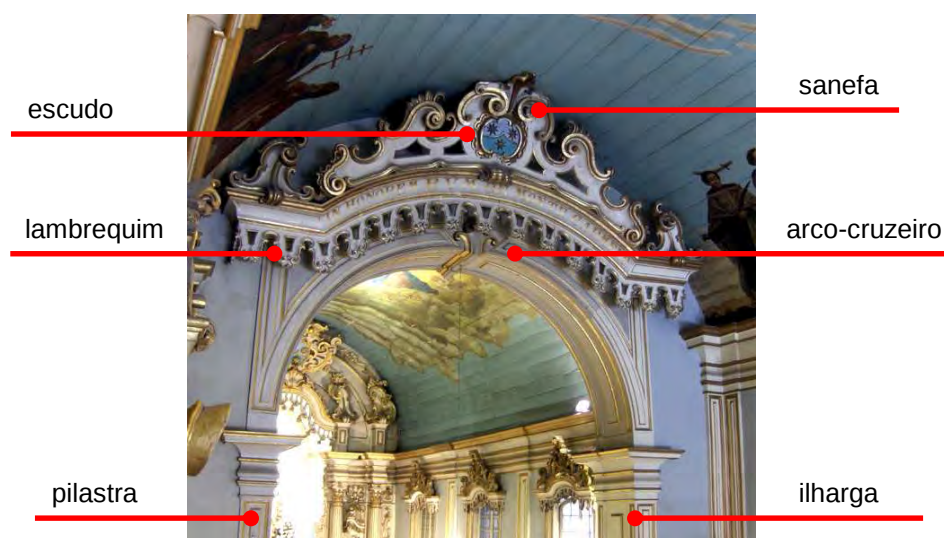


Ilustração 03

Bacia: peça em pedra ou madeira, sacada da parede em que se firma o tambor ou caixa do púlpito. Ver **ilustração 04**: *bacia* e *tambor* do púlpito da Igreja da Ordem Terceira do Carmo.

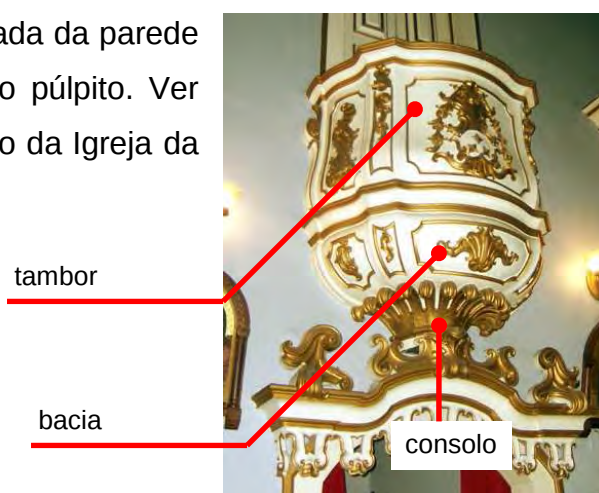


Ilustração 04

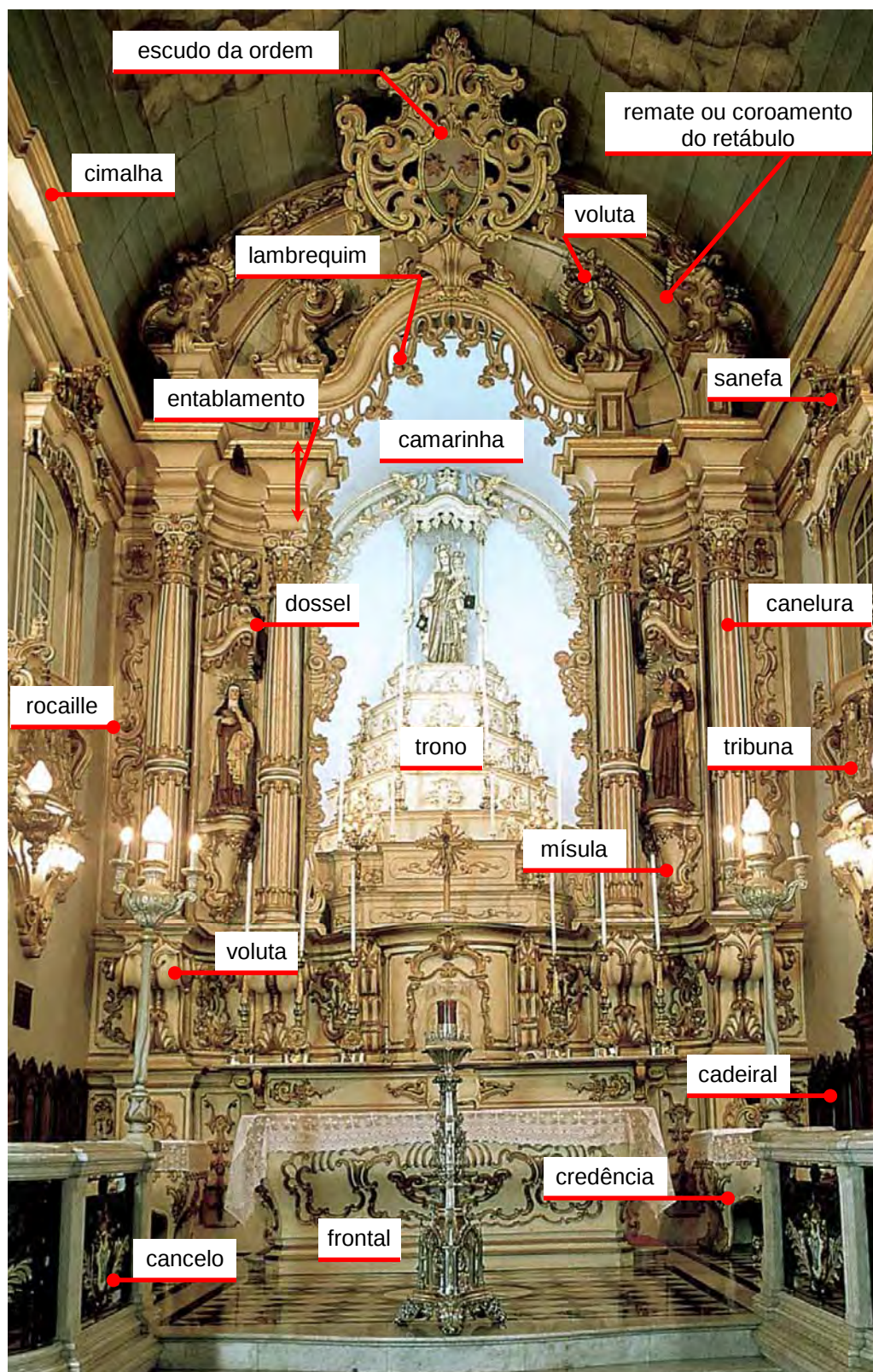


Ilustração 05. Altar-mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo (1793). Fotografia de Manuel Nunes da Silva, extraído de *Igrejas Paulistas: Barroco e Rococó* (2004), de Percival Tirapeli.

Cadeiral: série de cadeiras, ligadas ou não entre si, geralmente de espaldar alto e encostadas a uma parede, de uso em coro, consistórios, etc. de igrejas ou conventos. Ver **ilustração 05** e **figura 81** (página 147).

Camarinha: ou camarim, é um vão, por cima ou na parte interna do altar-mor, onde se arma o trono para a exposição do Santíssimo ou da imagem de um santo. Nas principais igrejas coloniais, os camarins são geralmente delimitados por molduras ou perfis em talha trabalhada, com pintura ou talha em baixo-relevo nos panos (superfícies) parietais (laterais) ou de fundo. O camarim também é chamado de *Tribuna do Trono*. Ver **ilustração 05**: altar-mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo, executado pelo mestre José Fernandes de Oliveira em 1793.

Cancelo: grade nobre, em balaustres torneados ou trabalhados em talha, que separa a capela-mor do corpo da nave, ou esta dos altares laterais. Costuma-se falar simplesmente em “grade de separação”. Ver **ilustração 05**.

Canelura: sulco aberto como meia-cana (moldura côncava), verticalmente, em colunas ou pilastras de retábulos. As colunas com caneluras ou estrias verticais são mais comuns nos retábulos rococó. Ver **ilustração 06**: detalhe da lateral do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo (com imagem de São João da Cruz).

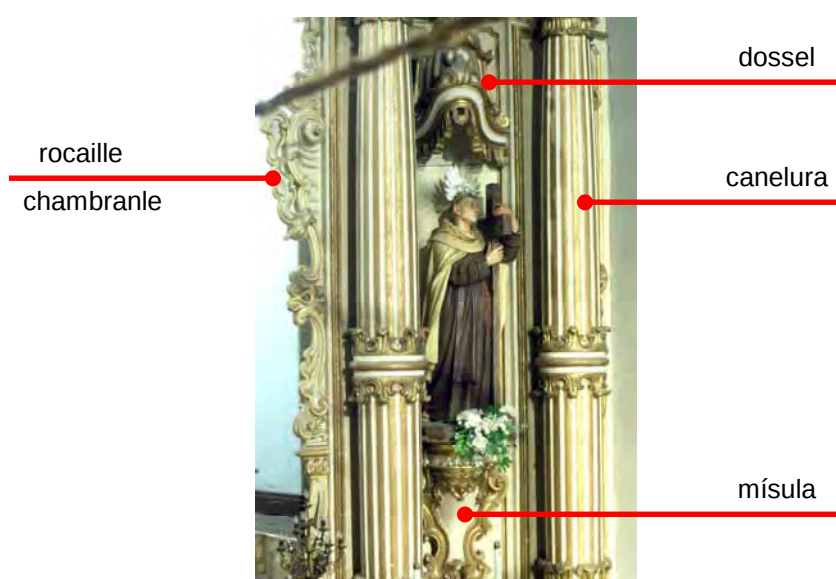


Ilustração 06

Cantaria: obra de pedra aparelhada, sendo utilizada nos elementos ou partes mais nobres das construções coloniais.

Cimalha: arremate superior da parede que faz a concordância entre esta e o plano do forro ou do beiral. Nas fachadas das igrejas, diz-se, por analogia, da cornija, que corresponde às cimalhas das fachadas laterais, como se fosse seu prolongamento. Ver **ilustração 05 e 07**.

Cornija: moldura sobreposta, formando saliências na parte superior da parede, móvel, etc. Arremate. Ver **ilustração 07**.

Coro: balcão situado por cima da porta de entrada de uma igreja, destinado a abrigar os cantores em cerimônias religiosas. Ver **figura 82** (página 148).

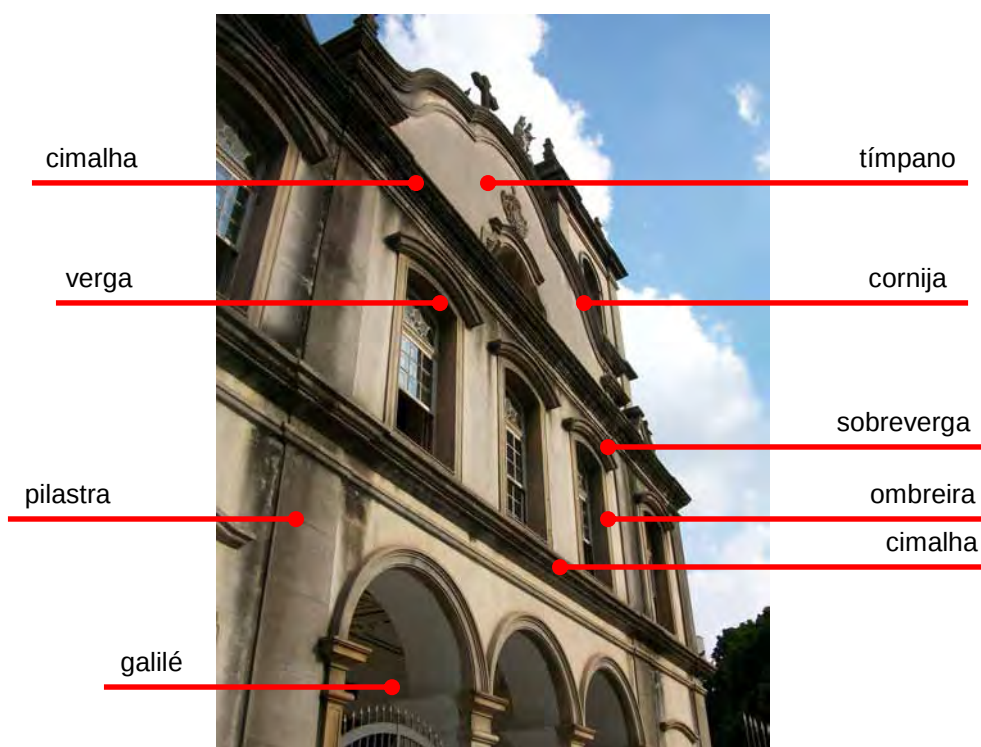


Ilustração 07

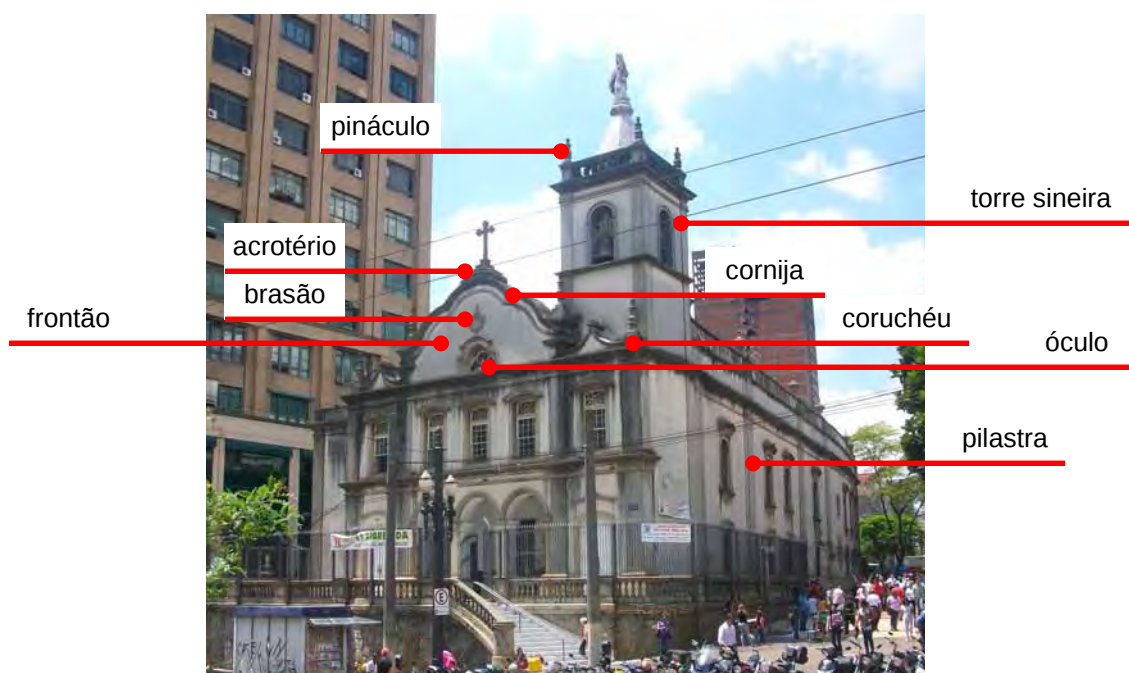


Ilustração 08

Coruchéu: ornamento geralmente de pedra que coroa fachadas, torres ou frontões dos edifícios. Pináculo. Ver **ilustração 09**.



Ilustração 09

Credência: pequena mesa ao pé do altar, onde se colocam as galhetas, o cálice e outros acessórios da missa. Ver **ilustração 05**.

Entablamento: a parte dos edifícios acima das pilastras ou das colunas. É um dos elementos caracterizadores das ordens clássicas de arquitetura. No retábulo, é a parte superior das colunas e pilastras, compreendendo a arquitrave, o friso e a cornija. Ver **ilustração 05 e 10**.

Frontão: espécie de empena (parte superior triangular, fechando o vão formado pelas duas águas de uma cobertura) que serve para coroar a parte central da fachada de uma igreja, quase sempre trabalhada e encimada ao meio por uma cruz. Ver **ilustração 08**.

Galilé: galeria entre a parede da fachada de uma igreja e as portas da nave. Ver **ilustração 07 e figura 49** (página 103).

Ilharga: peças frontais de esteio em um retábulo, arco-cruzeiro, etc., que aparecem lateralmente em relação ao vão central. Equivaleriam à ombreira dos outros vãos. Ver **ilustração 03**.

Lambrequim: ornato de recorte de madeira ou de lâmina metálica para beira de telhados ou que pendem em trabalho de talha recortada das sanefas ou dosséis de retábulos. Ver **ilustração 05**.

Lesena: É uma faixa ou banda vertical, em relevo, feita numa fachada e que cria uma sombra, usada na decoração de uma edificação. Ver **ilustração 10**.

Mísula: ornato em talha de madeira ou cantaria, estreito na parte inferior e largo na parte superior, que, à maneira de um consolo, ressalta de uma superfície, geralmente vertical, para sustentação de imagens ou outras peças. Ver **ilustração 05 e figura 63** (página 131).

Óculo: em arquitetura religiosa ou civil, é uma abertura ou janela circular ou elíptica, destinada à passagem de ar ou de luz. Por vezes, assume formas variadas, para efeitos também decorativos. Ver **ilustração 08**.

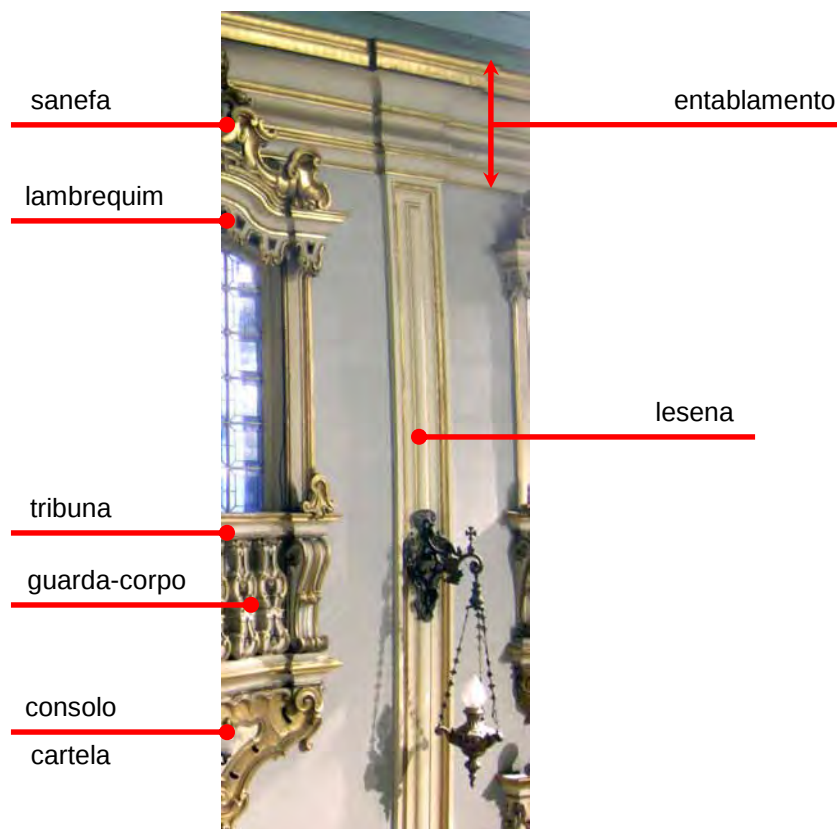


Ilustração 10

Ombreira: cada uma das peças verticais das portas e janelas que sustentam as vergas. Ver **ilustração 07**.

Pilastra: coluna ou pilar integrado à parede, apresentando-se ligeiramente saliente. Ver **ilustração 07**.

Retábulo-mor: o retábulo é uma estrutura ornamental, em pedra ou talha de madeira, que se eleva na parte posterior do altar. Às vezes é chamado genericamente de altar. O retábulo-mor é o altar principal de uma igreja ou capela, destinado às imagens ou relíquias do respectivo orago ou santo padroeiro. Ver **ilustração 05** e **figura 78** (página 143).

Rocalha: ou **Rocaille** é um elemento ornamental derivado inicialmente do uso de pedrinhas e conchas na decoração de grutas artificiais, abóbadas, colunas, paredes, etc., que acabou se introduzindo na ornamentação de portadas, arco-cruzeiros, retábulos, painéis de pinturas, molduras, etc. O elemento rocaille mais característico

é uma estilização da concha. As rocailles geralmente apresentam composições assimétricas, dentro do espírito representativo do Rococó. Ver **ilustração 05**.

Sacristia: cômodo da igreja em que se guardam os paramentos e demais objetos do culto. Localizavam-se antes ao lado da capela-mor, passando depois a se localizar atrás desta, e a ela ligando-se por corredores laterais, com entradas independentes.

Sanefa: peça saliente de proteção e ornamento, colocada ao alto do retábulo à maneira de sanefa de cortina. O mesmo que baldaquim ou guarda-pó. Ver **ilustração 05 e 11**.

Sobreverga: trabalho ornamental que se apóia sobre e acompanha a verga de portas e janelas. Ver **ilustração 07**.

Tambor: caixa de guarda-corpo ou parapeito do púlpito, fechada e abaulada. Ver **ilustração 04**.

Tímpano: parte do frontão delimitado pelas suas linhas de contorno. Ver *frontão* e **ilustração 07**.

Torre sineira: nas igrejas, parte saliente, de sentido vertical, que tem como função principal abrigar os sinos. Ver **ilustração 08**.

Tribuna: lugar reservado e elevado, com abertura em janelas ou varandas, para assistir às cerimônias religiosas. Localizam-se geralmente nas laterais da capela-mor. Ver **ilustração 11**.

Trono: espécie de pedestal, colocado no vão da tribuna do torno ou camarim do altar, onde se expõem imagens ou crucifixos. Nas igrejas coloniais, o trono apresenta, comumente, a forma de cântaro ou de degraus. Ver **ilustração 05**.

Verga: peça de madeira ou cantaria que se apóia nas ombreiras em portas e janelas, para sustentar a parede acima do vão. Ver **ilustração 07**.

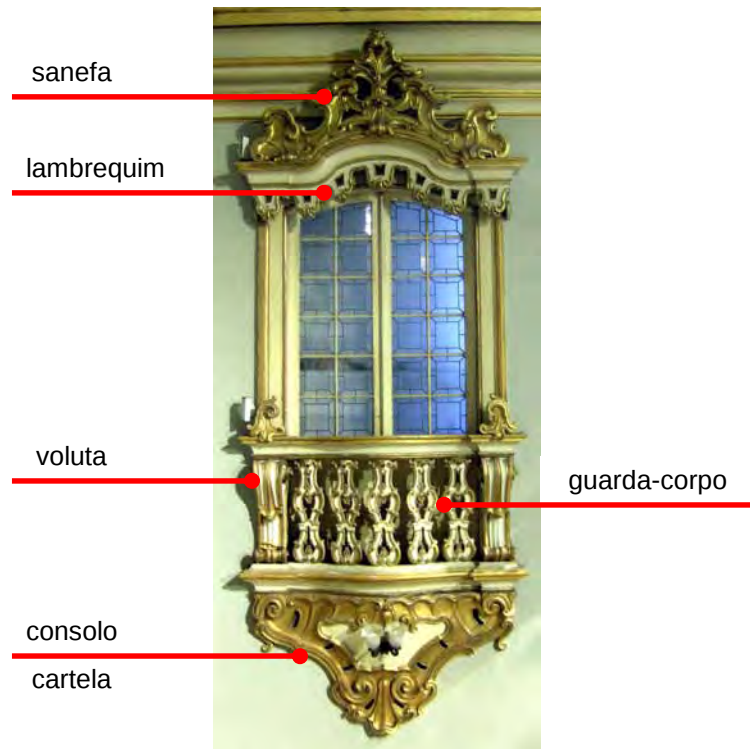


Ilustração 11

Voluta: ornato enrolado em forma de espiral, em trabalho de talha ou escultura em pedra, bastante usado na ornamentação interna e externa das igrejas no século XVIII. Ver **ilustração 05**.