

EDUARDO TSUTOMU MURAYAMA

A PINTURA DE JESUÍNO DO MONTE CARMELO EM SÃO PAULO E ITU:

Busca dos Referenciais Iconográficos e Novas Considerações



ORIENTADOR: PROF. DR. PERCIVAL TIRAPELI - IA/UNESP

SÃO PAULO
2016

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

INSTITUTO DE ARTES

EDUARDO TSUTOMU MURAYAMA

**A PINTURA DE JESUÍNO DO MONTE
CARMELO EM SÃO PAULO E ITU: busca dos
referenciais iconográficos e novas considerações**

São Paulo

2016

EDUARDO TSUTOMU MURAYAMA

**A PINTURA DE JESUÍNO DO MONTE CARMELO EM
SÃO PAULO E ITU: busca dos referenciais iconográficos e
novas considerações**

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” para obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de Concentração: Artes Visuais

Linha de Pesquisa: Abordagens teóricas, históricas e culturais da Arte

Orientador: Prof. Dr. Percival Tirapeli

São Paulo

2016

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

E-mail do autor: eduardomurayama@yahoo.com

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

M972p Murayama, Eduardo Tsutomu, 1981-

A pintura de Jesuíno do Monte Carmelo em São Paulo e Itu:
busca dos referenciais iconográficos e novas considerações /
Eduardo Tsutomu Murayama. - São Paulo, 2016.
483 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Percival Tirapeli.

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

1. Jesuíno do Monte Carmelo, 1764-1819. 2. Igreja Católica
– São Paulo. 3. Pintura colonial – São Paulo. 4. Arte sacra – São
Paulo. I. Tirapeli, Percival. II. Universidade Estadual Paulista,
Instituto de Artes. III. Título.

CDD 759.981

Nome: **MURAYAMA, Eduardo Tsutomu**

Título: **A pintura de Jesuíno do Monte Carmelo em São Paulo e Itu: *busca dos referenciais iconográficos e novas considerações***

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” para obtenção do título de Doutor em Artes.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____
Assinatura: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____
Assinatura: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____
Assinatura: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____
Assinatura: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____
Assinatura: _____

Para Patrícia Helena, Larissa e Henrique

“O passado não reconhece o seu lugar: está sempre presente.”

Mário Quintana (1906-1994)*

* *Intrusão*, Caderno H, São Paulo: Globo, 2006, p. 174.



Página anterior: Detalhe de Nossa Senhora do Carmo. Jesuíno do Monte Carmelo, c. 1796-1798.
Forro da nave da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo. Foto: E.
Murayama, 2012.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Percival Tirapeli, pelo constante incentivo e inspiração; admiração e apreço pelo exemplo de docente, pesquisador e artista que é, apaixonado pela Arte, e pela humildade de compartilhar comigo e com tantos outros, ao longo de tantos anos, seus conhecimentos. Agradeço a confiança depositada em meu projeto, desde os tempos do mestrado, e pela oportunidade de ser seu orientando em mais esta jornada.

Ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – IA/UNESP, pela realização do curso de doutorado.

Aos professores participantes da Banca de Qualificação: Prof. Dr. Mozart Alberto Bonazzi da Costa (PUC-SP) e Prof^a. Dra. Claudete Ribeiro (IA-UNESP), pelas orientações e contribuições para o encaminhamento deste estudo. E aos professores que completaram a Banca de Defesa, além dos professores Mozart e Claudete, Prof^a. Dra. Ana Maria Netto Nogueira (ECA-USP) e Prof^a. Dra. Maria José Spiteri Tavolaro Passos (Universidade Cruzeiro do Sul - UNICSUL); além dos professores suplentes: Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento (IA-UNESP) e Prof^a. Dra. Maria Elisa Linardi de Oliveira Cezaretti.

Ao Prof. Dr. Mário Fernando Bolognesi (IA-UNESP); aos funcionários da Secretaria de Pós-Graduação, Ângela Lunardi e Fábio Maeda; à Sebastiana Freschi, da Biblioteca do IA (BIA); ao Prof. Dr. Luciano Migliaccio (FAU-USP), ao Prof. Dr. Benedito Lima de Toledo (FAU-USP) e ao Prof. Dr. Magno Moraes Mello (Fafich-UFMG).

Aos colegas pesquisadores pelo incentivo e troca de experiências: Ms. Danielle Manoel dos Santos Pereira, Ms. Rafael Schunk, Ms. Cristiana Cavaterra, Ms. Luciara Bruno Garcia, Ms. Viviane Comunale,

Prof^a. Dra. Myriam Salomão, Ms. Karin Philippov e ao Dr. Mateus Rosada – obrigado pelas fotos.

Ao historiador Carlos Gutierrez Cerqueira, da 9^a Superintendência Regional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, de São Paulo – 9^aSR-IPHAN-SP, pelo apoio e colaboração em compartilhar seus conhecimentos, pesquisas, relatórios, pareceres e textos sobre a obra do Padre Jesuíno do Monte Carmelo, seu objeto de admiração e estudo desde a década de 1980 e um dos principais incentivadores no resgate da obra do artista colonial.

Ao restaurador Júlio Eduardo Corrêa Dias de Moraes, pelo apoio e prontidão com que disponibilizou o acesso aos trabalhos de restauro das pinturas da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo e da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu, e seus respectivos relatórios técnicos; e aos funcionários e técnicos do Ateliê Júlio Moraes Conservação e Restauro – Paula Tabanez, Cristiano Gimenes e Zenaide.

Em Itu, agradeço a colaboração dos pesquisadores Eng^o Jair de Oliveira e do Prof. Luís Roberto de Francisco; e ao Prior do Convento do Carmo, Frei Antônio Sílvio da Costa Jr, O.C.

Agradeço também a colaboração do Padre José Arnaldo Juliano dos Santos, A.A., capelão da Igreja de Santo Antônio de Sant’Anna Galvão; Fátima Paulino, do Museu de Arte Sacra de São Paulo; Jair Mongelli Júnior, diretor do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo; e a Sra. Laura Carneiro.

Por fim, agradeço aos meus familiares: Patrícia, Célia Maria, Olavo Cristiano, Tieko e Luci, pela paciência e suporte que me deram em todas as fases deste trabalho; e acima de tudo, e sempre, a Deus.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo dar continuidade ao trabalho iniciado na minha dissertação de mestrado, sobre a obra pictórica de Jesuíno Francisco de Paula Gusmão, conhecido na historiografia da arte brasileira como Padre Jesuíno do Monte Carmelo (1764-1819). Apresentada em 2010, os estudos iniciais cobriram as obras do artista então encontradas na Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo e seu processo de restauração, sob coordenação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. Daquele momento até o presente, outras relevantes descobertas envolvendo Jesuíno foram efetuadas na cidade de Itu (SP): na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, onde o padre pintor trabalhou em parceria com o Mestre José Patrício da Silva Manso (1740-1801), foram resgatadas pinturas parietais do século XVIII e indícios da participação de outros artífices até então desconhecidos pelos pesquisadores, além de trechos de um tabuado com pinturas inéditas de Jesuíno. Desse modo, a finalização do restauro da Carmo paulistana, mais as recentes descobertas da Matriz ituana e a possível recuperação do painel do teto da Igreja do Carmo de Itu, também de autoria de Jesuíno, somadas à busca dos possíveis referenciais iconográficos utilizados pelo sacerdote artista, ampliam a obra pictórica do padre Jesuíno do Monte Carmelo e fornecem material para que se realize uma revisão sobre a relevância de sua produção para a história da arte paulista e brasileira.

Palavras-chave: Padre Jesuíno do Monte Carmelo / Jesuíno Francisco de Paula Gusmão (1764-1819); Mestre José Patrício da Silva Manso (1740-1801); Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo; Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu; Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Itu; Pintura Colonial Paulista; Arte Sacra Paulista.

ABSTRACT

This research aims to continue the work started in my master's dissertation about the pictorial work of Jesuíno Francisco de Paula Gusmão, known in the history of Brazilian art as Priest Jesuíno do Monte Carmelo (1764-1819). Presented in 2010, the initial studies covered the works of the artist found in the Church of the Ordem Terceira do Carmo de São Paulo and its restoration process, coordinated by the Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN. From that time until the present, other relevant discoveries involving Jesuíno were made in the city of Itu (SP): in the Church of Nossa Senhora da Candelária, where the painter priest worked with the Master José Patrício da Silva Manso (1740-1801), parietal paintings from the eighteenth century were rescued and evidence the involvement of other craftsmen hitherto unknown by the researchers, as well as fragments from a clapboard with new paintings by Jesuíno. Thus, the completion of the restoration of the Igreja do Carmo de São Paulo, more recent discoveries of Itu's Mother Church and the possible recovery of the ceiling painting of the Igreja do Carmo de Itu, also authored by Jesuíno, together with the search for possible iconographic references used by the priest artist, extend the pictorial work of Priest Jesuíno do Monte Carmelo and provide material for that conduct a review of the relevance of its production to the history of São Paulo art and Brazilian art.

Keywords: Priest Jesuíno do Monte Carmelo / Jesuíno Francisco de Paula Gusmão (1764-1819); Master José Patrício da Silva Manso (1740-1801); Church of the Ordem Terceira do Carmo de São Paulo; Church of Nossa Senhora da Candelária de Itu; Church of Nossa Senhora do Carmo de Itu; Paulista Colonial painting; Sacred Paulista art.

SUMÁRIO

<i>Lista de figuras</i>	19
<i>Lista de abreviaturas</i>	34
Introdução	37
Capítulo I – Introdução à Iconografia Cristã / O Concílio de Trento e o Barroco	59
1.1 Introdução à Iconografia Cristã	60
1.1.1 Arte Paleocristã: Origens das pinturas no espaço de culto religioso	63
1.1.2 Iconoclastia e o II Concílio Ecumênico de Nicéia	65
1.2 Concílio de Trento e a Contrarreforma	69
1.3 O Barroco e a Pintura Ilusionista	73
1.3.1 A pintura ilusionista em Portugal	81
1.3.2 Tipologia de forros e a pintura ilusionista no Brasil Colônia	84
1.4 O Barroco em São Paulo	92
1.4.1 Fases da Arte Barroca em São Paulo	98
Capítulo II – Pintura Sacra Paulista no Período Colonial	107
2.1 Produção de arte em São Paulo no período colonial: mestres, oficiais e aprendizes	117
2.2 A utilização de estampas e gravuras como modelos na pintura colonial	120
2.3 Mário de Andrade e a biografia de Jesuíno do Monte Carmelo	129

Capítulo III – Obra pictórica de Jesuíno do Monte Carmelo em São Paulo e Itu	141
3.1 A Pintura de Jesuíno do Monte Carmelo em São Paulo: Igreja da Ordem Terceira do Carmo	145
3.1.1 Recolhimento de Santa Teresa	165
3.1.2 Museu de Arte Sacra de São Paulo	179
3.2 Itu: Aspectos históricos	200
3.2.1 Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária	203
3.2.2 Igreja do Carmo	220
3.2.3 Igreja do Bom Jesus	236
3.2.4 Igreja de Nossa Senhora do Patrocínio	243
 Capítulo IV – Análises iconográficas – Busca dos Referenciais Iconográficos – Novas Descobertas	 249
4.1 A Virgem do Carmo da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo	249
4.2 Painéis da Capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu	268
4.3 Pinturas da Igreja do Carmo de Itu	314
 Considerações finais	 325
 <i>Referências</i>	 <i>333</i>
 <i>Anexos</i>	 <i>403</i>

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1	<i>Virgem com o Menino e Profeta. Século II D.C. Afresco da catacumba de Santa Priscila, Roma.....</i>	65
Fig. 2	<i>Alegoria do Bom Pastor. Século II D.C. Afresco da Catacumba de São Pedro e Marcelino, Roma.....</i>	65
Fig. 3	Pietro da Cortona. <i>Alegoria da Divina Providência e do poder dos Barberini</i> (1633-1639). Palazzo Barberini, Roma.....	76
Fig. 4	Giovanni Battista Gaulli. <i>Glorificação do nome de Jesus</i> (1672-1683). Igreja de Jesus, Roma.....	77
Fig. 5	Andrea Pozzo. <i>Glorificação de Santo Inácio</i> (1691-1694). Igreja de Santo Inácio de Loyola, Roma.....	79
Fig. 6	Giovanni Battista Tiepolo. <i>Assunção da Virgem</i> (1759). Detalhe do afresco do teto do Oratório da Purificação, Udine...	80
Fig. 7	Vincenzo Baccarelli. Teto da portaria do Convento de São Vicente de Fora (1709), Lisboa.....	82
Fig. 8	Antônio Simões Ribeiro. Teto da Biblioteca Joanina da Universidade de Coimbra (1723-1724).....	83
Fig. 9	Detalhe do teto artesoadado da sacristia da Catedral Basílica de Salvador (c. 1660), Bahia.....	85
Fig. 10	Detalhe do forro da nave e da capela-mor da Igreja de São Francisco, em Salvador (c. 1660), Bahia. Pinturas da nave atribuídas ao frei Jerônimo da Graça, executados entre 1733 e 1737.....	86
Fig. 11	Caetano da Costa Coelho. Detalhe do forro da nave da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência (1737-1743), Rio de Janeiro.....	88
Fig. 12	Caetano da Costa Coelho. Detalhe do forro da nave da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência – cena central – visão de São Francisco (1737-1743), Rio de Janeiro....	89
Fig. 13	José Joaquim da Rocha. Detalhe do forro da nave da Igreja da Ordem Terceira de São Domingos (século XVIII), Salvador.....	90
Fig. 14	Manuel da Costa Ataíde. Detalhe do forro da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência (1801-1812), Ouro Preto.....	91
Fig. 15	Detalhe da pintura do forro da nave da Capela de Santo Antônio (1680), em São Roque.....	109
Fig. 16	Detalhe da pintura do forro da capela-mor da Capela de Santo Antônio (1680), em São Roque.....	109
Fig. 17	Detalhe da pintura do forro em caixotão da sacristia da Igreja de Nossa Senhora do Rosário (1700-1740), em Embu.....	110

Fig. 18	Detalhe da pintura do forro em caixotão da sacristia da Igreja de Nossa Senhora do Rosário (1700-1740), em Embu.....	110
Fig. 19	Manoel do Sacramento. <i>Pintura do forro da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Mogi das Cruzes</i> (1802). Foto: D. Pereira.....	114
Fig. 20	José Patrício da Silva Manso. <i>Pintura do forro da capela-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência</i> (1790-1801). Foto: E. Murayama.....	116
Fig. 21	<i>Forro do coro da Igreja de Santo Antônio Galvão, do Mosteiro da Luz</i> (c. 1802). Fotomontagem de Mateus Rosada	116
Fig. 22	<i>Forro da capela-mor da Igreja da Boa Morte</i> (séc. XIX).....	116
Fig. 23	Abraão e o sacrifício de Isaac. Prancha da Bíblia de DeMarne, Paris, 1728.....	123
Fig. 24	Manuel da Costa Ataíde. <i>Abraão e o Sacrifício de Isaac</i> (c.1799). Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência de Ouro Preto. Foto: J. Gelwan.....	124
Fig. 25	Peter Paul Rubens. <i>Cristo na Cruz entre dois ladrões</i> (1619-1620). Museu Real de Belas Artes da Antuérpia, Bélgica.....	127
Fig. 26	Boëtius à Bolswert. <i>Cristo na Cruz entre dois ladrões – Gravura a partir de Rubens</i> (1631). Rijksmuseum, Amsterdã, Holanda.....	127
Fig. 27	Resultado da 2ª fase do processo de restauro da pintura do padre Jesuíno do Monte Carmelo (dezembro/2008) no forro da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo, com o retângulo central de cerca de 12 m². Foto: E. Murayama	145
Fig. 28	Visão de Nossa Senhora do Carmo. Detalhe do forro da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo. Padre Jesuíno do Monte Carmelo, c. 1796-1798. Foto: E. Murayama	147
Fig. 29	Forro da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo. Padre Jesuíno do Monte Carmelo, c. 1796-1798. Foto: E. Murayama, 2012.....	147
Fig. 30	Padre Jesuíno do Monte Carmelo. <i>Grupo do entablamento: Santos Doutores da Igreja</i> . Pintura da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo (1796-1798).....	148
Fig. 31	Padre Jesuíno do Monte Carmelo. <i>Grupo do entablamento: Santos Evangelistas</i> . Pintura da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo (1796-1798).....	149
Fig. 32	Padre Jesuíno do Monte Carmelo. <i>Grupo do entablamento: Santos Apóstolos</i> . Pintura da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo (1796-1798).....	149
Fig. 33	Padre Jesuíno do Monte Carmelo. <i>Grupo do entablamento: Santas e Beatas Carmelitas</i> . Pintura da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo (1796-1798).....	150

Fig. 34	Detalhe da figura 33.....	150
Fig. 35	Padre Jesuíno do Monte Carmelo. <i>Grupo do entablamento: Bispos e Reis Beatos</i> . Pintura da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo (1796-1798).....	151
Fig. 36	Padre Jesuíno do Monte Carmelo. <i>Grupo do entablamento: Mártires e religiosos carmelitas</i> . Pintura da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo (1796-1798).....	151
Fig. 37	Padre Jesuíno do Monte Carmelo. <i>São João Evangelista</i> . Pintura da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo (1796-1798).....	152
Fig. 38	Padre Jesuíno do Monte Carmelo. <i>São Pedro Papa</i> . Pintura da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo (1796-1798).....	153
Fig. 39	Padre Jesuíno do Monte Carmelo. <i>Santos Mártires: Santo Ângelo da Sicília e Santo Alberto da Sicília</i> . Pintura da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo (1796-1798).....	153
Fig. 40	Padre Jesuíno do Monte Carmelo. <i>São Simão Stock</i> . Pintura do coro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo (1796-1798).....	156
Fig. 41	Padre Jesuíno do Monte Carmelo. <i>São Pedro Tomás</i> . Pintura do coro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo (1796-1798).....	157
Fig. 42	Padre Jesuíno do Monte Carmelo. <i>Santa Teresa</i> . Pintura do coro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo (1796-1798).....	158
Fig. 43	Padre Jesuíno do Monte Carmelo. <i>São João da Cruz</i> . Pintura do coro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo (1796-1798).....	159
Fig. 44	Padre Jesuíno do Monte Carmelo. <i>Estrela Divina</i> . Pintura do coro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo (1796-1798).....	160
Fig. 45	Padre Jesuíno do Monte Carmelo. <i>Visão do colar de Santa Teresa</i> . Pintura do forro da capela-mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo (1796).....	161
Fig. 46	Adriaen Collaert e Cornelis Galle. <i>Visão do Colar de Santa Teresa</i> . Gravura, 1630. <i>S. Virginis Teresiæ a Iesv: ordinis carmelitarvm excalceatorvm piaie restavratricis</i>	162
Fig. 47	Juan de Peñalosa y Sandoval. <i>Visão do Colar de Santa Teresa</i> (século XVII). Catedral de Astorga, Espanha.....	163
Fig. 48	<i>Visão do Colar de Santa Teresa, detalhe</i> (século XVII). Escola cuzquenha. Museo Casa del Virrey Liniers, Alta Gracia, Córdoba, Argentina.....	163

Fig. 49	Arnold van Westerhout. <i>Visão do Colar de Santa Teresa. Gravura, 1716.</i> Vita Effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù, Roma.....	164
Fig. 50	José Espinoza de Los Monteros. <i>Visão do colar de Santa Teresa, 1682.</i> Igreja do Convento de Santa Teresa, Cuzco, Peru.....	164
Fig. 51-52	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. Foto: E. Murayama.....	171
Fig. 53	Padre Jesuíno do Monte Carmelo. <i>Visão da coroação de Santa Teresa.</i> Final do século XVIII, provenientes do antigo Recolhimento de Santa Teresa.....	174
Fig. 54	Padre Jesuíno do Monte Carmelo. Alegoria das fundação do Mosteiro de São José. Final do século XVIII, provenientes do antigo Recolhimento de Santa Teresa.....	174
Fig. 55	Padre Jesuíno do Monte Carmelo. <i>Visão de Santa Teresa.</i> Final do século XVIII, provenientes do antigo Recolhimento de Santa Teresa.....	174
Fig. 56	Padre Jesuíno do Monte Carmelo. <i>Santa Teresa doente.</i> Final do século XVIII, provenientes do antigo Recolhimento de Santa Teresa.....	174
Fig. 57	Padre Jesuíno do Monte Carmelo. <i>Morte de Santa Teresa.</i> Final do século XVIII, provenientes do antigo Recolhimento de Santa Teresa.....	174
Fig. 58	Padre Jesuíno do Monte Carmelo. <i>Santa Teresa e a visão do Espírito Santo.</i> Final do século XVIII, provenientes do antigo Recolhimento de Santa Teresa.....	174
Fig. 59	Padre Jesuíno do Monte Carmelo. <i>Santa Teresa escritora.</i> Final do século XVIII, provenientes do antigo Recolhimento de Santa Teresa.....	175
Fig. 60	Padre Jesuíno do Monte Carmelo. <i>Santa Teresa e a visão de Santa Clara.</i> Final do século XVIII, provenientes do antigo Recolhimento de Santa Teresa.....	175
Fig. 61	Padre Jesuíno do Monte Carmelo. <i>Santa Teresa e a visão de São Pedro de Alcântara.</i> Final do século XVIII, provenientes do antigo Recolhimento de Santa Teresa.....	175
Fig. 62	Padre Jesuíno do Monte Carmelo. <i>Santa Teresa menina e seu irmão Rodrigo, indo à terra dos mouros.</i> Final do século XVIII, provenientes do antigo Recolhimento de Santa Teresa...	175
Fig. 63	Padre Jesuíno do Monte Carmelo. <i>Santa Teresa construindo uma ermida.</i> Final do século XVIII, provenientes do antigo Recolhimento de Santa Teresa.....	175
Fig. 64	Padre Jesuíno do Monte Carmelo. <i>Santa Teresa beijando a</i>	

	mão do tio, D. Pedro Sanches de Cepeda. Final do século XVIII, provenientes do antigo Recolhimento de Santa Teresa...	175
Fig. 65	Padre Jesuíno do Monte Carmelo. Santa Teresa ao pé de um altar. Final do século XVIII, provenientes do antigo Recolhimento de Santa Teresa.....	176
Fig. 66	Padre Jesuíno do Monte Carmelo. Reflexão de Santa Teresa sobre Cristo no Horto. Final do século XVIII, provenientes do antigo Recolhimento de Santa Teresa.....	176
Fig. 67	Padre Jesuíno do Monte Carmelo. Visão do Frei Pedro Ibañez (da Ordem de São Domingos). Final do século XVIII, provenientes do antigo Recolhimento de Santa Teresa.....	176
Fig. 68	Padre Jesuíno do Monte Carmelo. Santa Teresa e a visão do Inferno. Final do século XVIII, provenientes do antigo Recolhimento de Santa Teresa.....	176
Fig. 69	Padre Jesuíno do Monte Carmelo. Santa Teresa e a visão das mãos de Cristo. Final do século XVIII, provenientes do antigo Recolhimento de Santa Teresa.....	176
Fig. 70	Padre Jesuíno do Monte Carmelo. Bodas Místicas de Santa Teresa. Final do século XVIII, provenientes do antigo Recolhimento de Santa Teresa.....	176
Fig. 71	Padre Jesuíno do Monte Carmelo. Santa Teresa e o Coração Flamejante. Final do século XVIII, provenientes do antigo Recolhimento de Santa Teresa.....	176
Fig. 72	Fotomontagem com algumas pranchas extraídas do livro <i>Vita Effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù</i> , publicado originalmente em Roma, em 1716. As gravuras são de autoria de Arnold van Westerhout (1651-1716).....	177
Fig. 73	Adriaen Collaert e Cornelis Galle. <i>Êxtase de Santa Teresa</i> . Gravura, 1630. <i>S. Virginis Teresiæ a Iesv: ordinis carmelitarvm excalceatorvm piae restavratricis</i>	178
Fig. 74	Adriaen Collaert e Cornelis Galle. <i>Santa Teresa e a Visão do Espírito Santo</i> . Gravura, 1630. <i>S. Virginis Teresiæ a Iesv: ordinis carmelitarvm excalceatorvm piae restavratricis</i>	178
Fig. 75	Atribuído a Jesuíno do Monte Carmelo. <i>São João Evangelista</i> , século XIX. Museu de Arte Sacra de São Paulo.....	182
Fig. 76	Atribuído a Jesuíno do Monte Carmelo. <i>São Lucas Evangelista</i> , século XIX. Museu de Arte Sacra de São Paulo.....	182
Fig. 77	Atribuído a Jesuíno do Monte Carmelo. <i>São Marcos Evangelista</i> , século XIX. Museu de Arte Sacra de São Paulo.....	183
Fig. 78	Atribuído a Jesuíno do Monte Carmelo. <i>São Mateus Evangelista</i> , século XIX. Museu de Arte Sacra de São Paulo.....	183
Fig. 79	Atribuído a Jesuíno do Monte Carmelo. <i>São Gregório Magno</i> (início do século XIX). Museu de Arte Sacra de São Paulo.....	184

Fig. 80	São Gregório. Gravado por Houatt, a partir do desenho de Antoine Dieu, publicado pela oficina de Nicolas-Jean-Baptiste de Poilly (Paris, 1734-1750).....	185
Fig. 81	Carlo Marata. <i>Detalhe do quadro Doutores da Igreja discutem a Assunção da Virgem</i> (1686).....	185
Fig. 82	Atribuído a Jesuíno do Monte Carmelo. <i>Santo Ambrósio</i> (início do século XIX). Museu de Arte Sacra de São Paulo.....	186
Fig. 83	Santo Ambrósio. Gravado por Houatt, a partir do desenho de Antoine Dieu, publicado pela oficina de Nicolas-Jean-Baptiste de Poilly (Paris, 1734-1750).....	187
Fig. 84	Atribuído a Jesuíno do Monte Carmelo. <i>Santo Agostinho</i> (início do século XIX). Museu de Arte Sacra de São Paulo.....	188
Fig. 85	Santo Agostinho. Gravado por Houatt, a partir do desenho de Antoine Dieu, publicado pela oficina de Nicolas-Jean-Baptiste de Poilly (Paris, 1734-1750).....	189
Fig. 86	Atribuído a Jesuíno do Monte Carmelo. <i>São Jerônimo</i> (início do século XIX). Museu de Arte Sacra de São Paulo.....	190
Fig. 87	São Jerônimo. Gravado por Gérard Edelinck no início do século XVIII.....	191
Fig. 88	Philippe de Champagne. São Jerônimo, c.1630.....	191
Fig. 89	Atribuído a Jesuíno do Monte Carmelo. <i>São Tomás de Aquino</i> (início do século XIX). Museu de Arte Sacra de São Paulo.....	192
Fig. 90	São Tomás de Aquino, gravura, século XVIII.....	193
Fig. 91	São Tomás de Aquino, gravura, c.1610.....	193
Fig. 92	Atribuído a Jesuíno do Monte Carmelo. <i>São Boaventura</i> (início do século XIX). Museu de Arte Sacra de São Paulo.....	194
Fig. 93	Ateliê de Jorge Vedras. <i>Assunção de Nossa Senhora e os Santos Doutores da Igreja, 1854</i> . Igreja de Santo Frei Galvão.....	197
Fig. 94	Gravura da <i>Assunção de Nossa Senhora</i> (século XIX).....	197
Fig. 95	Assunção de Maria e os Santos Doutores da Igreja. Gravura de Jakob Frey, c. 1730. Biblioteca Nacional de Portugal.....	198
Fig. 96	Guido Reni. Assunção da Virgem, c. 1642. Alta Pinacoteca, Munique.....	198
Fig. 97	Miguel Benício Dutra. <i>Vista da Cidade de Itu</i> (1851). Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.....	200
Fig. 98	Detalhe da figura 97.	205
Fig. 99	Detalhe do cadeiral e das primeiras prospecções que indicaram existir pintura parietal na capela-mor da Igreja Matriz da Candelária de Itu. Foto de 2009. Foto: E. Murayama.....	208
Fig. 100	Fotomontagem de Victor Hugo Mori do lado da epístola da capela-mor da Matriz da Candelária de Itu após a retirada das camadas de tinta branca que cobriam as paredes, 2013.....	209
Fig. 101	Fotomontagem de Victor Hugo Mori do lado do evangelho da	

	capela-mor da Matriz da Candelária de Itu após a retirada das camadas de tinta branca que cobriam as paredes, 2013.....	210
Fig. 102	Outra vista da parede lateral da capela-mor da Igreja Matriz de N. Sra. da Candelária de Itu. Entre os quadros, os painéis parietais de autoria padre Jesuíno do Monte Carmelo, que lembram os painéis de madeira recortada que imitam azulejos. Foto: E. Murayama.....	211
Fig. 103	Detalhe de painel parietal representando paisagem com pirâmide, provavelmente cópia de gravura europeia (2014). Foto: E. Murayama.....	211
Fig. 104	Detalhe das paredes da capela-mor da Matriz da Candelária sem os quadros da vida de Jesus e Maria, durante intervenção de restauro, em 2015. Foto: E. Murayama.....	213
Fig. 105	Detalhe das paredes da capela-mor da Matriz da Candelária sem os quadros da vida de Jesus e Maria, durante intervenção de restauro, em 2015. Foto: E. Murayama.....	214
Fig. 106	Detalhe da assinatura do artista <i>Mathias Teixeira da Silva</i> , encontrada sob um dos quadros da capela-mor da Igreja Matriz da Candelária de Itu, 2014. Foto: Júlio Moraes.....	215
Fig. 107	Detalhe da data <i>1788</i> registrada pelo artista Mathias Teixeira da Silva, encontrada sob um dos quadros da capela-mor da Igreja Matriz da Candelária de Itu, 2014. Foto: Júlio Moraes....	215
Fig. 108	Cena de caça registrada pelo artista Mathias Teixeira da Silva, encontrada sob um dos quadros da capela-mor da Igreja Matriz da Candelária de Itu, 2014. Foto: Júlio Moraes.....	215
Fig. 109	Detalhe de uma cena de caça, de autoria de Mathias Teixeira da Silva encontrada por sob um dos quadros da capela-mor da Matriz da Candelária de Itu, 2014. Foto: Júlio Moraes.....	216
Fig. 110	Monograma formado pelas iniciais do artista Mathias Teixeira da Silva, encontrada por sob um dos quadros da capela-mor da Matriz da Candelária de Itu, 2014. Foto: Júlio Moraes.....	216
Fig. 111	Detalhe de uma cena de caça, de autoria de Mathias Teixeira da Silva encontrada por sob um dos quadros da capela-mor da Matriz da Candelária de Itu, 2014. Foto: Júlio Moraes.....	217
Fig. 112	Resultados da intervenção de restauro executados entre 2014-2016 na capela-mor da Igreja Matriz da Candelária de Itu.....	219
Fig. 113	Convento e Igreja do Carmo de Itu (1841). Aquarela de Miguel Dutra.....	220
Fig. 114	Jesuíno Francisco de Paula Gusmão. <i>Detalhe do forro da capela-mor: Nossa Senhora do Carmo em glória, venerada pelos Profetas Elias e Eliseu; e por Santa Teresa d'Ávila e Santa Maria Magdalena de Pazzi; rodeada de anjos</i> , c.1790-1792. Foto: E. Murayama.....	223

Fig. 115	Jesuíno Francisco de Paula Gusmão. Visão de Santa Teresa. Painel localizado no forro da nave da Igreja do Carmo de Itu, c.1790-1792. Foto: E. Murayama.....	224
Fig. 116	Jesuíno Francisco de Paula Gusmão. <i>Papa com feições africanas</i> . Personagem localizado na lateral do forro da capela-mor da Igreja do Carmo de Itu, c.1790-1792. Foto: E. Murayama.....	226
Fig. 117	Jesuíno Francisco de Paula Gusmão. <i>Anjo mulato (personagem do centro, com grinalda de flores azuis)</i> . Personagens localizados na lateral do forro da capela-mor da Igreja do Carmo de Itu, c.1790-1792. Foto: E. Murayama.....	227
Fig. 118-119	<i>Pinturas em caixotão da Capela Velha da Igreja do Carmo de Itu</i> . Último quarto do século XVIII (?). Autoria desconhecida..	232
Fig. 120	<i>Detalhe de uma das pinturas em caixotão da Capela Velha da Igreja do Carmo de Itu</i> . Último quarto do século XVIII (?). Autoria desconhecida.....	233
Fig. 121	<i>Detalhe de Santa Teresa. Padre Jesuíno do Monte Carmelo</i> . Forro da capela-mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo, c. 1796.....	233
Fig. 122	<i>Detalhe de uma das pinturas em caixotão da Capela Velha da Igreja do Carmo de Itu</i> . Último quarto do século XVIII (?)......	234
Fig. 123	<i>Detalhe da Virgem Maria. Padre Jesuíno do Monte Carmelo</i> . Forro da capela-mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo, c. 1796.....	234
Fig. 124-125	<i>Pinturas em caixotão da Capela Velha da Igreja do Carmo de Itu</i> . Último quarto do século XVIII (?). Autoria desconhecida.	234
Fig. 126-127-128-129	<i>Pinturas em caixotão da Capela Velha da Igreja do Carmo de Itu</i> . Último quarto do século XVIII (?). Autoria desconhecida.....	235
Fig. 130	Igreja do Bom Jesus (1841). Aquarela de Miguel Dutra.....	236
Fig. 131	<i>Nossa Senhora da Conceição</i> . Século XVIII. Salão lateral da Igreja do Bom Jesus de Itu.....	238
Fig. 132	<i>Alegoria dos quatro continentes</i> . Século XVIII. Salão lateral da Igreja do Bom Jesus de Itu.....	239
Fig. 133	<i>Detalhe da Alegoria dos quatro continentes: Europa</i> . Século XVIII. Salão lateral da Igreja do Bom Jesus de Itu. Foto: Júlio Moraes.....	239
Fig. 134-135	<i>Detalhe do rosto de Nossa Senhora da Conceição</i> . Século XVIII. Salão lateral da Igreja do Bom Jesus de Itu. Foto: Júlio Moraes e Nossa Senhora do Carmo de São Paulo.....	240
Fig. 136	José Joaquim da Rocha. <i>Detalhe do forro da nave da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia</i> , Salvador, Bahia, 1774. Foto: E. Murayama.....	241

Fig. 137	Gravura com alegoria dos quatro continentes, século XVI.....	241
Fig. 138	Gravura extraída do livro: <i>Elogia Mariana</i> , prancha 27. Desenhos criados por Thomas Scheffler (1699-1756), gravados por Martin Engelbrecht (1684-1756) e publicado por August Casimir Redel em Augsburg, em 1732.....	242
Fig. 139	Igreja de Nossa Senhora do Patrocínio (1831). Aquarela de Miguel Dutra.....	243
Fig. 140	Padre Jesuíno do Monte Carmelo. <i>São João da Cruz</i> , início do século XIX. Igreja de Nossa Senhora do Patrocínio, Itu.....	245
Fig. 141	Padre Jesuíno do Monte Carmelo. <i>Santo Anido</i> , início do século XIX. Igreja de Nossa Senhora do Patrocínio, Itu. Fonte: Acervo do IPHAN.....	246
Fig. 142	Padre Jesuíno do Monte Carmelo. <i>Santa Teresa</i> , início do século XIX. Igreja de Nossa Senhora do Patrocínio, Itu. Fonte: Acervo do IPHAN.....	246
Fig. 143	Padre Jesuíno do Monte Carmelo. <i>Santa Maria Magdalena de Pazzi</i> , início do século XIX. Igreja de Nossa Senhora do Patrocínio, Itu. Fonte: Acervo do IPHAN.....	246
Fig. 144	Padre Jesuíno do Monte Carmelo. Pintura do forro da nave (detalhe) da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo (c.1797). Foto: E. Murayama, 2014.....	250
Fig. 145	Anônimo. <i>Nossa Senhora do Carmo</i> . Escola Cuzquenha, c. 1650.....	251
Fig. 146	Anônimo. <i>Nossa Senhora do Carmo</i> . Escola Mexicana, século XVIII.....	251
Fig. 147	Escola de José Campeche Jordan (1751-1809). <i>Nossa Senhora do Carmo</i> (1829). Galeria Nacional del Instituto de Cultura Puertorriqueña.....	252
Fig. 148	Vicente López Portaña (1772-1850). <i>Nossa Senhora do Carmo com o Menino</i> (1808). Museu de Belles Arts de Valencia.....	252
Fig. 149	<i>Nossa Senhora do Monte Carmelo com os Santos Bispos</i> , de Gaspar Miguel de Berrío, Potosí, Bolívia, 1764. Acervo do Museu de Arte da Filadélfia, Estados Unidos.....	252
Fig. 150	Padre Jesuíno do Monte Carmelo. <i>Pintura do forro da nave</i> (detalhe da parte central) da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo (c.1797). Foto: E. Murayama, 2014.....	253
Fig. 151	Túlio Mugnani. <i>Visão do Profeta Elias</i> (detalhe). Pintura do teto da Basílica do Carmo de São Paulo, c.1932-1934. Foto: E. Murayama, 2008.....	254
Fig. 152	Padre Jesuíno do Monte Carmelo. <i>Pintura do forro da nave</i> (detalhe dos Profetas Elias e Eliseu e do globo com a inscrição <i>Beatam Me Dicent Omnes</i>) da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo (c.1797). Foto: E. Murayama, 2014.....	255

Fig. 153	Giovanni Battista Tiepolo. <i>A Imaculada Conceição</i> (1767-1768). Museu do Prado, Madri.....	256
Fig. 154	Peter Paul Rubens. <i>Virgem da Imaculada Conceição</i> (1626-1628). Museu do Prado, Madri.....	257
Fig. 155	Jusepe de Ribera. <i>A Imaculada Conceição</i> (1650). Museu do Prado, Madri.....	257
Fig. 156-157	Gravuras do século XVIII representando a Imaculada Conceição.....	257
Fig. 158	Bartolomé Esteban Murillo. <i>A Anunciação</i> (1655-1660). Museu Hermitage, São Petersburgo.....	260
Fig. 159	Eustache Le Sueur. <i>A Anunciação</i> (1652). Museu do Louvre, Paris.....	260
Fig. 160	Luís Ninõ, c. 1735-1740. <i>Nossa Senhora da Vitória de Málaga</i> . Museu de Arte de Denver, Colorado, Estados Unidos.....	261
Fig. 161	Anônimo. <i>Virgem Maria do Cerro Rico de Potosí</i> , início do século XVIII. Casa Nacional de Moneda, Potosí, Bolívia.....	262
Fig. 162	Anônimo. <i>Nossa Senhora da Conceição</i> . Escola Cuzquenha, século XVIII. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro...	262
Fig. 163	Anônimo. <i>Imaculada Conceição com um Índio Doador</i> . Peru ou Bolívia (?). Início do século XVII. Museu de Arte de Denver, Colorado, Estados Unidos.....	262
Fig. 164	Anônimo. <i>Virgem de Belém</i> . Escola Cuzquenha, c. 1700-1720. Museu de Arte do Condado de Los Angeles - LACMA, Estados Unidos.....	262
Fig. 165	Anônimo. <i>Nossa Senhora das Dores</i> . Escola Cuzquenha, século XVIII. Frost Art Museum, Miami, Flórida.....	263
Fig. 166	Detalhe de Santa Teresa em gravura de Adriaen Collaert e Cornelis Galle sobre a Vida de Santa Teresa, publicado em 1613.....	267
Fig. 167-168-169-170-171	Padre Jesuíno do Monte Carmelo. Pranchas descobertas na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu, expostas na mostra <i>Tesouros da Matriz de Itu</i> , na Casa da Praça de Itu, em 2015.....	269-270
Fig. 172	Mestre José Patrício da Silva Manso. Detalhe do forro da capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu, o <i>Mistério da Purificação</i> , ou <i>Apresentação do Menino Jesus no Templo</i> , executado a partir de 1787.....	273
Fig. 173-174	Detalhes da figura 198.....	275-276
Fig. 175	Mestre José Patrício da Silva Manso. <i>Santo Ambrósio</i> , detalhe do forro da capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu, 1787.....	277
Fig. 176	Mestre José Patrício da Silva Manso. <i>Santo Agostinho</i> , detalhe	

	do forro da capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu, 1787.....	277
Fig. 177	Mestre José Patrício da Silva Manso. <i>São Gregório Magno</i> , detalhe do forro da capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu, 1787.....	278
Fig. 178	Mestre José Patrício da Silva Manso. <i>São Jerônimo</i> , detalhe do forro da capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu, 1787.....	278
Fig. 179	Mater Puríssima. Gravura extraída do livro: <i>Elogia Mariana</i> , prancha 17. Desenhos criados por Thomas Scheffler (1699-1756), gravados por Martin Engelbrecht (1684-1756) e publicado por August Casimir Redel em Augsburg, em 1732..	279
Fig. 180	José Patrício da Silva Manso e Jesuíno do Monte Carmelo. <i>Anunciação</i> (c. 1788). Capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu.....	282
Fig. 181-182	Variações de gravuras da <i>Anunciação</i> , século XVIII. Embora as duas gravuras pareçam ter como origem a mesma matriz, na figura do lado esquerdo, o anjo segura o lírio, ausente na figura à direita.....	283
Fig. 183	François Lemoyne. <i>A Anunciação, 1727</i> . The National Gallery, Londres.....	283
Fig. 184	Laurent Cars (1699-1771), gravura a partir da pintura de François Lemoyne (figura 209). <i>A Anunciação</i> , século XVIII. Biblioteca Nacional da França, Paris.....	284
Fig. 185	Gravura de Nicolas-Henri Tardieu (1674-1749) <i>A Anunciação</i> , século XVIII. Biblioteca Nacional da França, Paris.....	284
Fig. 186	Detalhe da <i>Anunciação</i> (figura 180) da capela-mor da Matriz de Itu.....	285
Fig. 187	José Patrício da Silva Manso e Jesuíno do Monte Carmelo. <i>Visitação</i> (c. 1788). Capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu.....	286
Fig. 188	Escola de Flandres. <i>A Visitação</i> , século XVII. Museu da Ville de Poitiers.....	286
Fig. 189	Jean André (1662-1753). <i>A Visitação</i> . National Trust, Stourhead, Warminster, Inglaterra.....	286
Fig. 190	Algumas versões do tema <i>A Visitação</i> , originadas do quadro de Jean André (figura 189): gravura do século XVIII; André Gonçalves na Igreja de Nossa Senhora da Conceição do Seixal (1730-1740) e André Gonçalves na Igreja da Madre de Deus (década de 1740).....	287
Fig. 191	<i>A Visitação</i> (século XVIII). Pintura existente na capela da Imaculada Conceição da Igreja da Ordem Terceira do Seráfico	

	São Francisco das Chagas, em São Paulo.....	287
Fig. 192	Detalhe da figura 187.....	288
Fig. 193	José Patrício da Silva Manso e Jesuíno do Monte Carmelo. <i>Nascimento de Maria</i> (c. 1788). Capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu.....	289
Fig. 194	Carlo Maratta (1625-1713). <i>O Nascimento da Virgem</i> (século <i>XVII</i>).....	290
Fig. 195	Carlo Maratta. <i>O Nascimento da Virgem</i> (século <i>XVII</i>).....	290
Fig. 196	José Patrício da Silva Manso e Jesuíno do Monte Carmelo. <i>Nascimento de Jesus</i> (c. 1788). Capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu.....	291
Fig. 197	Laurent Cars. <i>Adoração dos Pastores</i> (século <i>XVIII</i>). Gravura a partir do quadro de Charles-André (Carle Vanloo). Museu de Arte de Harvard.....	292
Fig. 198	Charles Vanloo. <i>Adoração dos Pastores</i> (século <i>XVIII</i>).....	292
Fig. 199	José Patrício da Silva Manso e Jesuíno do Monte Carmelo. Detalhe do <i>Nascimento de Jesus</i> (c. 1788). Capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu.....	293
Fig. 200	José Patrício da Silva Manso e Jesuíno do Monte Carmelo. Apresentação de Maria no Templo (c. 1788). Capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu.....	294
Fig. 201	Detalhe da figura 200.....	294
Fig. 202	João Nepumoceno Correia e Castro. <i>Apresentação de Maria no Templo</i> (1777-1787). Igreja de Bom Jesus do Matosinhos, em Congonhas do Campo, Minas Gerais.....	295
Fig. 203	<i>O batismo de Cristo</i> (século <i>XIX</i>). Capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu.....	295
Fig. 204	Claude Duflos. Gravura do <i>Batismo de Cristo</i> (século <i>XVIII</i>), a partir da tela de Pierre Mignard. Museu de La Faïence de Nevers.....	296
Fig. 205	Pierre Mignard. <i>Batismo de Cristo</i> (1666). Igreja de Saint Eustache, em Paris.....	296
Fig. 206	José Patrício da Silva Manso e Jesuíno do Monte Carmelo. <i>Lava-pés</i> (c. 1788). Capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu.....	297
Fig. 207	<i>Jesus lavando os pés de seus discípulos</i> , detalhe, c. 1630-1640...	297
Fig. 208	Adriaen Collaert, a partir de obra de Maarten de Vos. <i>Jesus lavando os pés de seus discípulos</i> (século <i>XVI-XVII</i>).....	298
Fig. 209	Giovanni Stefano Danedi. <i>Jesus lavando os pés de seus discípulos</i> (século <i>XVII</i>).....	298
Fig. 210- 211	José Patrício da Silva Manso e Jesuíno do Monte Carmelo. <i>A Ceia</i> (c. 1788). Capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu.....	299

Fig. 212	José Patrício da Silva Manso e Jesuíno do Monte Carmelo. <i>Aparição a Madalena no jardim</i> (c. 1788). Capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu.....	300
Fig. 213	Correggio. <i>Noli me tangere</i> (1523-1524). Museu do Prado, Madri.....	300
Fig. 214	<i>Noli me tangere</i> (século XVI). Museu do Prado, Madri.....	300
Fig. 215	Aegidius Sadeler II. <i>Noli me tangere</i> (c. 1600). Gravura a partir de obra de Bartholomeus Spranger. Rijksmuseum, Amsterdam.....	301
Fig. 216	Albrecht Dürer. <i>Noli me tangere</i> (1510).....	301
Fig. 217	José Patrício da Silva Manso e Jesuíno do Monte Carmelo. <i>Visita de Nicodemos</i> (c. 1788). Capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu.....	302
Fig. 218 - 219	Gravuras do século XIX retratando o episódio do encontro entre Cristo e Nicodemos.....	302
Fig. 220	José Patrício da Silva Manso e Jesuíno do Monte Carmelo. <i>Banquete em casa de Simão</i> (c. 1788). Capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu.....	303
Fig. 221	Harmen Janz Müller. <i>Madalena lavando o pé de Cristo na casa de Simão</i> (1566). Gravura a partir da obra de Maarten van Heemskerck.....	303
Fig. 222	Cornelis Galle I. <i>Madalena ungindo os pés de Cristo</i> (c. 1597). Gravura a partir da obra de Maarten de Vos, publicado na obra <i>A vida, paixão e ressurreição de Cristo</i>	304
Fig. 223	Jan Sadeler. <i>Madalena na casa de Simão</i> (c. 1582). Gravura executada por Sadeler para a Bíblia de Plantin, editada em 1583.....	304
Fig. 224	José Patrício da Silva Manso e Jesuíno do Monte Carmelo. <i>Os discípulos de Emaús</i> (c. 1788). Capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu.....	305
Fig. 225	Detalhe da figura 224.....	305
Fig. 226	Prancha de Bíblia publicada em Londres em 1790. Gravado pelo Reverendo Dr. Wright.....	306
Fig. 227	O Sacrifício de Isaac. Painel de azulejaria fingida, c. 1788.....	308
Fig. 228	José vendido por seus irmãos. Painel de azulejaria fingida, c. 1788.....	308
Fig. 229	José atirado ao/retirado do poço por seus irmãos. Painel de azulejaria fingida, c. 1788.....	308
Fig. 230	Moisés e a travessia do Mar Vermelho com os restos mortais de José do Egito. Painel de azulejaria fingida, c. 1788.....	309
Fig. 231	Cena não identificada por conta do recorte da porta. Painel de azulejaria fingida, c. 1788.....	309
Fig. 232	Visão da Terra Prometida. Painel de azulejaria fingida, c. 1788.	309

Fig. 233	Moisés e a visão da sarça ardente. Painel de azulejaria fingida, c. 1788.....	310
Fig. 234	Moisés e o jorro de água. Painel de azulejaria fingida, c. 1788...	310
Fig. 235	Moisés implorando para entrar na terra prometida. Painel de azulejaria fingida, c. 1788.....	310
Fig. 236	Chuva de Maná. Painel de azulejaria fingida, c. 1788.....	311
Fig. 237	Adoração da Serpente. Painel de azulejaria fingida, c. 1788.....	311
Fig. 238	Frutos da Terra de Canaã. Painel de azulejaria fingida, c. 1788.	311
Fig. 239	Medalhão superior com paisagem. Painel de azulejaria fingida, c. 1788.....	312
Fig. 240	Medalhão superior com paisagem. Painel de azulejaria fingida, c. 1788.....	312
Fig. 241	Detalhe de parede lateral da capela-mor da Matriz de Itu.....	313
Fig. 242	Detalhe de parede lateral da capela-mor da Matriz de Itu.....	313
Fig. 243	Detalhe de prospecções no forro da capela-mor da Igreja do Carmo de Itu.....	315
Fig. 244	Detalhe de prospecções no forro da capela-mor da Igreja do Carmo de Itu.....	316
Fig. 245	Detalhe de prospecções no forro da capela-mor da Igreja do Carmo de Itu.....	316
Fig. 246	Detalhe de prospecções no forro da capela-mor da Igreja do Carmo de Itu.....	316
Fig. 247	Detalhe de prospecções no forro da capela-mor da Igreja do Carmo de Itu.....	316
Fig. 248	Detalhe de anjos do forro da capela-mor da Igreja do Carmo de Itu.....	318
Fig. 249	Detalhe de anjos do forro da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo.....	318
Fig. 250	Detalhe de anjos do forro da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo.....	318
Fig. 251	Fotomontagem com pinturas de rostos executadas pelo padre Jesuíno do Monte Carmelo.....	319
Fig. 252	Fotomontagem com pinturas de rostos executadas pelo padre Jesuíno do Monte Carmelo.....	321
Fig. 253	Mapa de Israel e localização do Monte Carmelo	371
Fig. 254	Agostino Cornacchini. <i>Santo Elias</i> (1727). Basílica de São Pedro, Vaticano.....	374
Fig. 255	José Camarón Boronat. <i>A Virgem do Carmo impondo o escapulário à São Simão Stock</i> (final do século XVIII).....	377
Fig. 256	José Campeche Y Jordan. <i>Visão de São Simão Stock</i> (1806). Coleção Instituto de Cultura Porto-riquenha.....	377
Fig. 257-258	Variações na representação do escudo da Ordem do Carmo.....	379

Fig. 259-260	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.....	379
Fig. 261	Jean-Baptiste Debret. <i>A entrada da cidade a partir da Ladeira do Carmo</i> (1827), aquarela. Coleção João da Cruz Vicente de Azevedo, São Paulo.....	389
Fig. 262	Conjunto do Carmo de São Paulo – Convento, Igreja da Ordem Primeira e da Ordem Terceira, em 1862. Fotografia de Militão Augusto de Azevedo. Arquivo do IPHAN.....	389
Fig. 263	Retábulo-mor da antiga Igreja do Carmo (década de 1920), antes da demolição. Acervo fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo.....	391
Fig. 264	Retábulo e capela lateral no transepto da antiga Igreja do Carmo (década de 1920), antes da demolição. Acervo fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo.....	391
Fig. 265	Vista da pintura da chamada <i>Capela Esquecida</i> quando da demolição da antiga Igreja do Carmo (final da década de 1930). Acervo da 9ªSR-IPHAN/SP.....	393
Fig. 266	Vista da chamada <i>Capela Esquecida</i> quando da demolição da antiga Igreja do Carmo (final da década de 1930). Acervo da 9ªSR-IPHAN/SP.....	394
Fig. 267	Detalhe de pintura da <i>Capela Esquecida</i> , composição do início do século XX. Acervo da 9ªSR-IPHAN/SP.....	394
Fig. 268	<i>Conjunto do Carmo</i> (1847). Aquarela de Miguel Dutra.....	401
Fig. 269	José Patrício da Silva Manso. <i>Nossa Senhora com o Menino e Santa Maria Magdalena de Pazzi</i> (1785). Foto: J. Moraes.....	405
Fig. 270	Conjunto do Carmo com a nova torre da Igreja da Ordem Terceira, 1912.....	414
Fig. 271	Teto da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, em 1942. Fotografia de H. Graeser. Acervo do IPHAN.....	428
Fig. 272	Teto da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, em 1942. Fotografia de H. Graeser. Acervo do IPHAN.....	429
Fig. 273	Painel central da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo após as intervenções de J. Schulte (2007). Foto: E. Murayama..	429
Fig. 274	Teto da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo em 2004.	430
Fig. 275-276-277	Detalhes da primeira fase do restauro do painel central do forro da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo. Fotos: Acervo do IPHAN – Carlos Cerqueira – Júlio Moraes (2008).	434
Fig. 278	Fotomontagem do restaurador Júlio Moraes mostrando detalhes do rosto de Nossa Senhora no momento da decapagem (lado esquerdo) e após a limpeza e reintegração cromática (2008)	435

Fig. 279	Resultado da 2ª fase do processo de restauro da pintura do padre Jesuíno do Monte Carmelo (dezembro/2008) no forro da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo, com o retângulo central de cerca de 12 m². Foto: E. Murayama	436
Fig. 280	Retirada dos arcos segmentadores e descoberta das figuras dos profetas Elias e Eliseu. Foto: E. Murayama.....	437
Fig. 281	Retirada dos arcos segmentadores e descoberta das figuras de vasos e cercados rococós. Foto: E. Murayama.....	438
Fig. 282	Cercados e molduras no estilo rococó encontrados acima da sanefa do arco-cruzeiro. Foto: E. Murayama.....	439
Fig. 283	Cercados e molduras no estilo rococó encontrados acima do coro. Foto: E. Murayama.....	439

LISTA DE ABREVIATURAS

A.A.	<i>Pia Societas Presbyterorum ab Assumptione; Assumptionistae</i> <i>Congregação dos Agostinianos da Assunção; Pia Sociedade dos Padres da Assunção; Assuncionistas</i>
ANS	<i>Arquivo Noronha Santos</i>
CONDEPHAAT	<i>Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico</i>
CONPRESP	<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>
9ª SR	<i>9ª Superintendência Regional</i>
VOT	<i>Venerável Ordem Terceira</i>



INTRODUÇÃO

No início do ano de 2012, sob supervisão do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, o restaurador Júlio Moraes e sua equipe encerraram, com grande êxito, a 3ª fase do processo de restauro do forro da *Capela de Santa Teresa da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo da cidade de São Paulo*, ou simplesmente, Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo.

Tal procedimento já vinha causando grande euforia entre os estudiosos e pesquisadores da arte colonial paulista desde o final de 2008, quando da divulgação dos resultados da 2ª fase dos trabalhos de recuperação da pintura localizada na porção central do teto da nave do referido templo. Naquele momento, a exaltação justificava-se por se tratar de uma composição inédita do artista santista Jesuíno Francisco de Paula Gusmão (1764-1819), mais conhecido pelo nome que adotou ao abraçar a vida religiosa, padre Jesuíno do Monte Carmelo.

A Virgem do Carmo em glória concebida no final do século XVIII, rodeada de anjinhos entre as nuvens, num pequeno retângulo de cerca de 12 m², provavelmente não era vista pelos fiéis há, pelo menos, um século, já que se encontrava oculta por inúmeras camadas de repintura acrescentadas posteriormente num intervalo entre o final do século XIX e meados do século XX. A qualidade plástica e estética da concepção primitiva do padre Jesuíno ora encontrada foi tão surpreendente que o

IPHAN, por meio de sua 9ª Superintendência Regional de São Paulo, investiu no restauro completo das pinturas do forro da igreja dos terceiros carmelitas: teto da nave, teto do coro e teto da capela-mor.

A coordenação de todas as etapas desse projeto de restauro ficou a cargo do historiador Carlos Gutierrez Cerqueira, pesquisador responsável pelo tombamento, pelo órgão de proteção federal, das pinturas de Jesuíno Francisco na capital paulista. Desde a década de 1980, Cerqueira estudava a obra do sacerdote artista, empenhando-se para garantir que inclusive a suposta pintura oculta da capela carmelita, a composição setecentista, fosse incluída no parecer do tombamento, que ocorreu em 1996.

Contudo, essa empreitada foi a coroação de uma jornada iniciada muito antes, há cerca de sete décadas, em 1945, com a publicação da biografia *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*, escrita pelo crítico de arte Mário de Andrade (1893-1945). Foi o modernista, no início da década de 1940, quem primeiro levantou a hipótese de que o painel central do forro da igreja dos irmãos terceiros do Carmo poderia não ser de autoria do artista colonial, cuja obra minuciosamente estudava para compor sua biografia. Desse modo, Mário de Andrade lançou a teoria da *pintura invisível* do padre Jesuíno do Monte Carmelo.

Em 2010 concluí minha dissertação de mestrado, submetida ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – IA-UNESP, onde descrevi o desenvolvimento da teoria da

pintura invisível de Jesuíno, o processo de redescoberta, o início do restauro das pinturas e algumas primeiras análises iconográficas das composições encontradas até a 2ª fase do processo de restauro.¹

Finalizado o restauro integral do forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo, pude dar continuidade e aprofundamento aos estudos sobre a obra pictórica² do padre Jesuíno do Monte Carmelo na capital. E, acrescento ao material paulistano as relevantes e surpreendentes descobertas ocorridas na cidade Itu nos últimos anos, local onde Jesuíno viveu a maior parte de sua vida.

Como exemplo da evidência em que se encontra a obra de Jesuíno em Itu, posso citar a recente descoberta, divulgada pelo IPHAN, de cerca de treze pranchas de madeira com pinturas inéditas, embora incompletas, de uma composição com o tema *Deposição da Cruz*, que são atribuídas ao padre artista. Foram encontradas por acaso³, nas dependências da

¹ A primeira fase do restauro das pinturas de Jesuíno do Monte Carmelo na Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo compreendeu a verificação do estado de conservação das pinturas do forro – prospecções, calas e estratigrafias, em 2007. A segunda fase focou o restauro do painel central (2008) e a terceira fase (2009-2012) foi a recuperação integral das pinturas do teto da nave, da capela-mor e do coro.

² Refiro-me à obra pictórica, especificamente a pintura de forros e quadros/painéis, pois como tantos outros artistas do período colonial, Jesuíno também se dedicou a outras modalidades artísticas: além de pintor, foi arquiteto, escultor, encarnador de imagens, entalhador, dourador, músico e renomado compositor de peças musicais sacras (ANDRADE, 2012, p. 37).

³ As primeiras pranchas teriam sido encontradas durante uma das intervenções de restauro pelas quais a Igreja Matriz de Itu passou nessa primeira década do século XXI. As tábuas pintadas, porém cobertas de cal, estavam próximas da escadaria que conduz à torre e também protegem internamente o relógio da fachada da igreja e os sinos da torre. Entretanto, informado o IPHAN da descoberta, por medidas de segurança, as pinturas ficaram ocultas, em processo de catalogação e limpeza, para

Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu, pelo professor e maestro Luís Roberto de Francisco, pesquisador do Museu da Música de Itu, em 2001. Sua procedência ainda é misteriosa e precisa ser confirmada. Aliás, a matriz ituana, que se encontra em processo de restauro⁴, não deixa de surpreender os estudiosos, tanto por conta das pinturas parietais da capela-mor, como pela descoberta de desenhos e uma assinatura datada de um artista até agora desconhecido para a historiografia da arte paulista, encontrado sob os quadros do padre Jesuíno que adornavam o presbitério: *Mathias Teixeira da Silva* e a data: 1788.

Também na cidade de Itu encontra-se a Igreja de Nossa Senhora do Carmo, ornamentada por Jesuíno Francisco no início da década de 1790, e que está aguardando o início do seu restauro. Prospeções realizadas, a pedido do IPHAN, em 2009, indicam que a pintura executada pelo padre artista na capela-mor foi bastante retocada, a exemplo do que aconteceu no forro da Carmo paulistana, mas que a composição original permanece e está em condições de ser recuperada.

futuro tombamento pelo órgão de proteção. Apenas em 2014 foi divulgada sua descoberta. De fevereiro a agosto de 2015 as pranchas ficaram expostas na mostra *Tesouros da Matriz de Itu*, com visitação aberta ao público. Cf. CERQUEIRA, Carlos G. Tesouros da Matriz de Itu.

Disponível em < <https://sites.google.com/site/resgatehistoriaearte/noticias>>. Acesso em 15.mai.2015.

⁴ O restauro da Igreja Matriz Nossa Senhora da Candelária de Itu é executado pela empresa do restaurador Júlio Moraes e coordenado pelo historiador Carlos Cerqueira, do IPHAN, os mesmos responsáveis pela descoberta e resgate da pintura do padre Jesuíno do Monte Carmelo na Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo.

Dessa maneira, a partir das iniciativas do IPHAN, na busca pelo resgate e preservação da memória histórica e artística do período colonial paulista, as pinturas do padre Jesuíno do Monte Carmelo nunca estiveram tanto em evidência como na última década. Por consequência, uma revisão histórica e uma análise iconográfica acerca das pinturas paulistanas e ituanas vêm sendo realizadas, e delas surgem novas contribuições à história da arte paulista.

Não nos esqueçamos de que a cidade de Itu ainda guarda outros mistérios não desvendados, como a autoria das pinturas do teto em caixotão da sala de reuniões da Igreja de Nossa Senhora do Carmo e a pintura do forro de uma sala da Igreja do Bom Jesus, que provavelmente é de autoria de Jesuíno, já que a visão da Virgem na Bom Jesus apresenta uma estrutura muito próxima da Nossa Senhora na Ordem Terceira do Carmo de São Paulo.

Após o final do restauro integral do forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo (2011), algumas características da composição de Jesuíno Francisco passaram a me chamar atenção: por que o painel central não apresenta uma visão convencional de Nossa Senhora do Carmo? De acordo com a iconografia carmelita tradicional, a Virgem do Carmelo costuma ser representada trajando o hábito marrom e branco, muitas vezes adornado com o emblema da Ordem, coroada – em sinal de sua majestade, carregando o Menino Jesus com um dos braços; e com o outro, apresentando o escapulário. Entretanto, a Nossa Senhora do Carmo da nave do templo paulistano não está segurando o Menino Jesus

nos braços, e tampouco estende a mão para entregar o escapulário. A mulher representada por Jesuíno, com as mãos repousadas sobre o peito, seria a Virgem do Carmelo? Pesquisas e análises iconográficas indicam tratar-se de uma Virgem da Conceição. Entretanto, uma Nossa Senhora da Imaculada Conceição, de devoção franciscana, no forro de uma capela carmelita?

Certas passagens da devoção carmelitana foram amplamente divulgadas pelo programa iconográfico da Ordem nos templos edificadas a partir do século XVII, inclusive no Brasil Colônia. A principal delas fazia referência à visão de São Simão Stock (1165-1265), num milagre ocorrido em 16 de julho de 1251, em Cambridge, Inglaterra; quando a Virgem Maria apareceu ao religioso e lhe entregou um escapulário. Outra imagem recorrente é a visão do profeta Elias (c. 980-918 A.C.), venerado como o *fundador* da Ordem Carmelita, por conta da visão profética que teve da Virgem Maria sob a forma de brancas nuvens que vinham em direção ao Monte Carmelo, em Israel, e que teria dado início ao culto carmelitano; ou ainda o episódio onde Elias é arrebatado aos céus numa carruagem de fogo, jogando seu manto para seu discípulo e sucessor, o profeta Eliseu. O programa iconográfico carmelita também incluía a representação da *Fonte Mística de Elias* e de alegorias e visões com outros santos da Ordem, como Santa Teresa d'Ávila (1515-1582), São João da Cruz (1542-1591), Santa Maria Magdalena de Pazzi (1566-1607), Santo Alberto da Sicília (?–1306), Santo André Corsino (1302-1374), São Cirilo de Alexandria (375-444) e São Bertholdo di Calabria (?-1195). O

que significa que outras tantas passagens extremamente ligadas ao culto de Nossa Senhora do Carmo poderiam ter sido utilizadas por Jesuíno no painel central, mas não foram.

A Capela da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo possui, em suas pinturas, representações dos personagens do devocionário carmelita descritos anteriormente, partindo do entablamento, todavia, no painel central do forro a Nossa Senhora concebida por Jesuíno Francisco não é propriamente a Virgem do Carmelo na acepção da iconografia tradicional. Como explicar a escolha, por parte de Jesuíno, ou da Mesa Administrativa que encomendou o trabalho, de uma suposta Imaculada Conceição trajando o hábito carmelitano, para decorar a parte mais impactante, aos olhos do observador, do forro da nave de um templo carmelita?

Frei Silvio Antonio da Costa Júnior, ex-Prior da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Itu, consultor e colaborador do IPHAN durante o processo de restauro das pinturas do padre artista em São Paulo, foi quem identificou a Virgem no painel central do forro da nave como uma representação de Nossa Senhora da Imaculada Conceição. A existência de um globo – ou de uma lua, símbolo de fertilidade – logo abaixo da figura da Virgem, com a inscrição *Beatam me dicent omnes* (me considerarão Bem-Aventurada), frase extraída do cântico *Magnificat* do Evangelho de São Lucas, é indicação de que a mulher ali representada é a Virgem Maria grávida, que carrega Jesus Cristo em seu ventre. As futuras gerações a considerarão bem-aventurada por conta de Deus encarnado

em seu útero. A cena é reforçada pela presença dos anjos com lírios – símbolos da pureza, inocência e virgindade de Maria. Tal cena poderia ser interpretada como a visão profética que o profeta Elias teria tido da futura mãe do Salvador?

Acreditando-se que a Virgem concebida por Jesuíno Francisco é a Imaculada Conceição ou a representação de Nossa Senhora da Anunciação, tais invocações marianas fazem parte do programa iconográfico dos carmelitas? É provável que Jesuíno já tivesse iniciando seus estudos de teologia, preparando-se para se ordenar sacerdote, quando começou a pintura da igreja dos terceiros carmelitas de São Paulo, em 1796. Portanto, a concepção de uma Nossa Senhora do Carmo não tradicional foi resultado de seus estudos teológicos? Questão de originalidade e liberdade de criação do artista?

Segundo o levantamento realizado por José Bento Faria Ferraz, secretário de Mário de Andrade, no início da década de 1940, e averiguadas posteriormente pelo historiador Carlos Cerqueira do IPHAN, as únicas referências nos livros de termos, receitas e despesas da Ordem Terceira do Carmo dizem respeito aos valores pagos a Jesuíno pelo trabalho executado, todavia sem especificação do serviço realizado: *Dinheiro que se deu ao Jesuíno por duas vêzes de pintar a capela: 150\$000*, ou ainda *Do. Jesuíno por conta da pintura do côro 2\$000 e 50\$000 um e 58\$200 outro (...) dinheiro que levou o Irmão Prior, para pagar ao pintor* (ANDRADE, 1963, p. 163).

Um único registro sobre ajuste de pintura foi encontrado na página 43 do Livro de Atas e Termos nº3 (1742-1820), mas se referia a uma composição anterior à de Jesuíno:

O prior, o reverendo padre comissário e irmãos abaixo assinados se convocaram a 24 de agosto de 1759 para se ajustar a obra de pintura da capela-mor que logo se ajustou com João Pereira da Silva por preço de sessenta e quatro mil-réis, ficando êle obrigado a pôr todas as tintas que fôr necessário exceto o andaime que êste será obrigado a ordem a pô-lo pronto; outrossim será êle dito obrigado a pintar o antedito fôrro a (letra ilegível) andado da mesma sorte que estava o antigo, só com a diferença de que no meio levará uma tarja e dentro dela a Sra. Teresa (ANDRADE, 1963, p. 153).

A historiadora da arte Hannah Levy (1912-1984), alemã que esteve no Brasil entre 1937 e 1947, e escreveu artigos antológicos para a Revista da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, no texto intitulado *Modelos Europeus na Pintura Colonial*⁵, comparou os painéis do Mestre Ataíde (1762-1830) na Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto e na Matriz de Cachoeira do Campo, e as pinturas de João Nepomuceno Correia e Castro (?-1795) no Santuário de Congonhas do Campo, com as gravuras que lhes deram origem, no caso as ilustrações de uma bíblia alemã encontrada na Biblioteca Nacional (Bíblia de Demarne - *Histoire sacrée de la providence et de la conduite de Dieu sur les hommes*, 1728). Desse modo, Levy apresentou a teoria de que muito da pintura sacra colonial tem suas fontes nos modelos europeus, e que muitas dessas fontes podem ainda ser

⁵ Cf. LEVY, Hannah. Modelos Europeus na Pintura Colonial. Revista do SPHAN, nº 8, 1944.

encontradas na Biblioteca Nacional e nos arquivos das ordens religiosas espalhadas pelo país afora, e completou:

Como os modelos europeus – principalmente gravuras – eram de autores e estilos diferentes, só os artistas nacionais de maior talento conseguiram dar a suas obras um caráter de unidade estilística e um cunho todo pessoal (LEVY, 1978, p. 99).

A teoria de Levy se aplica aos painéis paulistanos e ituanos de Jesuíno Francisco? O artista valeu-se de gravuras e estampas europeias para compor suas pinturas? É possível identificar os referenciais iconográficos da obra pictórica do padre Jesuíno? Mário de Andrade, ao analisar os quadros da Matriz de Itu, acreditava que os desenhos da fase inicial da arte de Jesuíno provavelmente provinham de cópias, talvez passadas a ele pelo parceiro de trabalho, o Mestre José Patrício da Silva Manso; ou ainda pela observação direta de outros referenciais iconográficos existentes na região.

Para muitos colegas pesquisadores, como o Prof. Dr. Mozart Bonazzi, a Prof^a. Dra. Maria José Spiteri e a Prof^a. Myriam Salomão, entre outros, a Virgem da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo lembra, por conta de sua disposição triangular e a maneira como o seu manto foi adornado, as representações das Nossas Senhoras hispânicas do período colonial – como a *Nossa Senhora da Vitória de Málaga* (de Luis Niño, c. 1735-1740), ou *A Virgem Maria do Cerro Rico de Potosí* (do início do século XVIII). Procede supor que o artista teve contato com alguma dessas representações da América espanhola? A Virgem do Carmo

paulistana é uma adaptação, pelo menos no que diz respeito à visualidade, de uma Nossa Senhora de uma colônia espanhola? E quanto aos outros personagens representados por Jesuíno no entablamento e na capela-mor do templo dos terceiros em São Paulo e nas pinturas das igrejas de Itu, é possível identificar alguma influência estética ou seus possíveis referenciais iconográficos?

Para a compreensão da obra de Jesuíno Francisco, é preciso também analisar o cenário da ornamentação e pintura de forros de igrejas do Brasil Colônia, desenvolvidas dentro da estética do período Barroco e Rococó, especialmente as realizadas no estado de São Paulo, principalmente ao longo do século XVIII, na qual a obra do artista estudado está inserida.

A pintura decorativa de tetos ilusionista nos edifícios religiosos, a chamada *pintura monumental*, aquela que rompe com os limites da arquitetura interna do templo, dando a impressão de que o teto se abre para uma visão celestial – chamada *di sotto in sù*, ou seja, visto de baixo para cima – alcança seu esplendor no período Barroco. Aliás, tal estilo de pintura é resultante do modelo iniciado na Itália por Antonio da Corregio (1489-1534) ainda no Renascimento; passando pela decoração de Pietro da Cortona (1596-1669) no teto do salão do Palácio dos Barberini (1633-1639), até a técnica atingir seu ápice com a pintura de Giovanni Battista Gaulli (1639-1709), chamado de *Baciccio*, no teto da Igreja de Jesus (Il Gesù); e finalmente com a pintura do padre jesuíta

Andrea Pozzo (1642-1709) no teto da Igreja de Santo Inácio de Loyola, ambas em Roma.

Nesse sentido, Pozzo é considerado o expoente máximo da vertente da pintura decorativa de tetos chamada de *pintura de perspectiva* ou *pintura quadraturista*, ou ainda, *pintura de falsa arquitetura*. Essa modalidade foi amplamente divulgada para os outros países europeus, atingindo até as colônias ibéricas nas Américas, por conta do tratado escrito por Pozzo, publicado em dois volumes entre 1693 e 1700, *Perspectivae Pictorum atque Architectorum*.

Outra modalidade de pintura de teto ilusionista que também se desenvolveu nos períodos Barroco e Rococó foi a chamada *pintura de perspectiva aérea*, e se baseava apenas nas figuras esvoaçando em pleno céu, onde a ilusão de profundidade era reforçada pela visão das figuras em escorço, flutuando no espaço, com a intensa graduação de luz e cor das nuvens e do céu. O grande expoente dessa vertente pictórica foi o artista veneziano Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770), que influenciou inúmeros artistas principalmente na Europa central.⁶

Da Itália barroca da Contrarreforma, a técnica da pintura ilusionista foi levada para Portugal pelo artista florentino Vincenzo Baccarelli (1672-1745), que lá viveu por cerca de duas décadas, introduzindo a técnica quadraturista e executando obras em Lisboa, mas que foram quase todas destruídas no Terremoto de 1755, restando

⁶ Cf. OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de, 1997, p. 445.

apenas o teto da portaria do Convento de São Vicente de Fora (1709). Entre seus seguidores, podemos citar: Manuel Xavier Caetano Fortuna, Antônio Lobo, Pedro Alexandrino de Carvalho, Paschoal Parente, entre outros.

No Brasil, a pintura de tetos ilusionista chegou ainda na primeira metade do século XVIII, com Caetano da Costa Coelho, que executou, em 1732, a pintura do forro da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro. Na Bahia setecentista, destacam-se as obras de Antônio Simões Ribeiro (?-1755) e de José Joaquim da Rocha (1737-1807), que pintou, em 1774, o teto da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, em Salvador; além de José Teófilo de Jesus (1758-1847). Em Pernambuco, sobressai-se a obra de João de Deus Sepúlveda, autor do teto da Igreja de São Pedro dos Clérigos do Recife (1764). Em Minas Gerais, são relevantes as obras do Guarda-mor José Soares de Araújo (1723-1799), de João Batista de Figueiredo, de João Nepomuceno Correia (?-1795), e amplamente reconhecida a atuação de Manuel da Costa Ataíde (1762-1830), o Mestre Ataíde, atuante já nas primeiras décadas do século XIX.

Entretanto, diferente do que ocorreu com as cidades litorâneas da região Nordeste do Brasil, com o Rio de Janeiro e Minas Gerais – que receberam a atenção de pesquisadores de renome do Barroco em meados do século XX, a produção artística do período colonial no estado de São Paulo somente passou a ser resgatada pela historiografia da arte com os artigos de Mário de Andrade e, a partir da década de 1970, com as

pesquisas de Eduardo Etzel. Basicamente, as cidades de São Roque, Embu, Guararema, Santos, Mogi das Cruzes, Itu e São Paulo – incluído aqui o distrito de São Miguel Paulista –, são as que, de alguma maneira, preservaram os monumentos seiscentistas e setecentistas – cuja produção artística, em sua maioria, era resultante do mecenato da Igreja e das ordens religiosas, financiados pela elite da lavoura canavieira.⁷

⁷ Nesse ponto, é interessante ressaltar que a historiografia da arte paulista do século XX justificou a falta de relevância da produção plástica paulistana dentro do cenário artístico nacional do período colonial por conta do isolamento geográfico, da *pobreza* e da pouca relevância política e econômica da cidade – em contraponto à riqueza propiciada pelo café no século XIX. Todavia, análises mais recentes desmistificam o panorama de reclusão e pobreza de São Paulo. No século XVIII, a capital da capitania possuía uma elite detentora de grandes fortunas, resultantes da ativa estrutura mercantil baseada na economia de abastecimento, ligadas à lavoura do açúcar e ao comércio de animais e mantimentos. Todavia, o que persistiu no imaginário foi a modéstia e o provincianismo ressaltado pelos cronistas, viajantes estrangeiros e memorialistas, que não se atentaram a analisar mais profundamente a complexidade com que a riqueza permeou o cotidiano paulistano no período colonial e início do império – recursos financeiros estes que propiciaram a construção, decoração e ornamentação de qualidade dos inúmeros templos da cidade. Para maiores aprofundamentos, conferir: Maria Lucília Viveiros de Araújo. *Os caminhos da riqueza dos paulistanos na primeira metade dos Oitocentos*. São Paulo: Hucitec/FAPESP, 2006; Richard Morse. *Formação Histórica de São Paulo, de comunidade à metrópole*. São Paulo: Difel, 1970; Maria Luiza Marcílio. *A cidade de São Paulo – Povoamento e População (1750-1850)*. São Paulo: Pioneira, 1973; Elizabeth Darwiche Rabello. *As elites na sociedade paulista na segunda metade do século XVIII* (São Paulo: Safady, 1980) e *Os comerciantes na sociedade paulistana na primeira metade do século XIX* (Assis: UNESP, 1988); Ilana Blaj. *Agricultores e comerciantes em São Paulo nos inícios do século XVIII: o processo de sedimentação da elite paulistana in* Revista Brasileira de História, v. 18, n. 36, 1998; Jorge Caldeira. *O banqueiro do sertão*. São Paulo: Mameluco, 2006 e Heloísa Liberalli Bellotto. *Autoridade e conflito no Brasil Colonial: o governo do Morgado de Mateus em São Paulo, 1765-1775*. São Paulo: Alameda Editorial, 2007.

No caso da cidade de São Paulo e suas igrejas coloniais, mais especificamente, *não existem forros ilusionistas barrocos com tons tenebristas e figuras presas a um desenho arquitetônico, submissas à matemática da quadratura* (TIRAPELI, 2004, p. 64).⁸ Na região do centro histórico da cidade de São Paulo, dos templos sobreviventes⁹, cuja decoração interior sobreviveu até os nossos dias, podemos enumerar as pinturas da Igreja de São Francisco, da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Igreja do Mosteiro da Imaculada Conceição da Luz, Igreja da Ordem Terceira do Carmo e Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte. Nos forros pintados que adornam esses templos, a pintura ilusionista é figurativa, mais voltada à visão das figuras celestes soltas e esvoaçantes pelo teto, e não presas à quadratura. Igualmente na cidade de Itu – na Igreja Matriz da Candelária, na Igreja do Carmo e na Igreja do

⁸ Embora no estado de São Paulo tenham sido preservados alguns exemplares da pintura de forros de período anterior às pinturas ilusionistas, como os forros ornamentais – os grotescos de arabescos florais da jesuíta *Capela de Santo Antônio* (1681), em São Roque, e de outros tetos em caixotão (Nossa Senhora do Rosário de Embu), o único exemplar de pintura em perspectiva arquitetônica é o da Igreja do Carmo de Mogi das Cruzes (1802), de Manoel do Sacramento (atribuição confirmada pela pesquisa de mestrado de Danielle M. S. Pereira, 2012).

⁹ A cidade de São Paulo do período colonial recebeu a alcunha de *cidade de barro*, por conta das construções – civis e religiosas - executadas na técnica da taipa de pilão. Com o passar dos anos, a falta de manutenção e o abandono levaram muitas dessas construções a ruir ou serem demolidas para a remodelação do centro da cidade, que visava transformar a pacata capital de província na metrópole de concreto do século XX. Desse modo, a exemplo do que aconteceu em outras tantas cidades brasileiras no início do século passado, São Paulo teve bairros arrasados. Sucumbiu a antiga Catedral da Sé, a Igreja da Misericórdia, a Igreja de São Pedro dos Clérigos, a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, a Igreja de Nossa Senhora dos Remédios, a Igreja jesuíta do Pátio do Colégio, os antigos mosteiros de São Bento, do Carmo e o Recolhimento de Santa Teresa. Cf. ETZEL, Eduardo, 1974.

Bom Jesus – as pinturas ilusionistas pertencem ao partido da perspectiva aérea, da visão das figuras soltas pelo céu, sem a presença de elementos arquitetônicos – colunas, tribunas, balcões, arcos – que caracterizam a pintura de quadratura.

Como objetivos da pesquisa, verificou-se, feito o levantamento das obras do padre artista em São Paulo e Itu, se Jesuíno do Monte Carmelo utilizou gravuras e estampas de missais, bíblias ou livros religiosos – como fizeram grande parte dos pintores nacionais no período colonial – e realizou-se a busca pelos referenciais iconográficos dessas composições – e uma possível aproximação com a iconografia de Nossa Senhora difundida pela América espanhola. Se Jesuíno utilizou o artifício da cópia, pode-se constatar se o artista permaneceu fiel às estampas originais ou se foi capaz de transpor o limite da cópia e imprimir um estilo pessoal às suas criações. Por fim, o trabalho realizou uma revisão das obras pictóricas de Jesuíno a partir das recentes descobertas na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu, contribuindo assim para mais um passo no processo de valorização da obra de Jesuíno para a história da arte colonial paulista.

Na tentativa de elucidar os problemas apresentados e para atender aos objetivos propostos, inicialmente realizou-se uma pesquisa bibliográfica, efetuando-se o registro iconográfico das pinturas atribuídas ao padre Jesuíno em São Paulo e em Itu para, a partir de então, juntamente com os dados técnicos levantados ao longo do processo de restauro e com as informações disponibilizadas pelo IPHAN, proceder à

descrição, análise e comparação da iconografia obtida, a partir do *Método Iconológico* de Erwin Panofsky (1892-1968), abordando-o também junto a outros artistas contemporâneos seus, no contexto da pintura sacra paulista dos setecentos.

Para a fundamentação teórica e construção da tese foram consultados, além dos autores já citados – Mário de Andrade, Carlos Gutierrez Cerqueira, Hannah Levy, Percival Tirapeli, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, Gauvin Alexander Bailey, Hector Schenone – os seguintes autores: Émile Mâle, Louis Réau, Giulio Carlo Argan, Germain Bazin, Francisco Nardy Filho, Frei Adalberto Ortmann, Dom Clemente Maria da Silva-Negra, Luís Jardim, Benedito Lima de Toledo, Carlos Del Negro, Clarival do Prado Valladares, Carlos Ott, Maria Lucília Viveiros Araújo, Magno Moraes Mello, Rodrigo Bastos, Carla Mary S. de Oliveira, entre outros.

Para a compreensão do objeto desta pesquisa, a realização das análises estéticas e contextualizações históricas, este trabalho estruturou-se da seguinte maneira: o primeiro capítulo é dedicado ao levantamento e as considerações históricas acerca da iconografia cristã e utilização das pinturas no interior dos espaços religiosos, iniciada nos primeiros séculos da cristandade nas Catacumbas romanas – a chamada Arte Paleocristã –, passando pelos concílios ecumênicos da Idade Média e seus pareceres no que diz respeito à utilização das imagens nos templos católicos como recurso para propagar a doutrina, até as resoluções do Concílio de Trento e os seus desdobramentos na arte religiosa, com o movimento da

Contrarreforma, incluindo então os conceitos de decoro que nortearão a produção artística do período. Em seguida, retomar os conceitos do estilo Barroco e o desenvolvimento das pinturas ilusionistas na Europa, sua irradiação da Itália para os outros países europeus, e então, para as colônias ibéricas na América, chegando ao Brasil e em São Paulo.

O segundo capítulo resgata o histórico da pintura de forros nas igrejas paulistas do período colonial, dos remanescentes da pintura sacra desenvolvida na Capela de Santo Antônio em São Roque ao trabalho realizado em fins do século XVIII e início do século XIX pelo Mestre José Patrício da Silva Manso e pelo Padre Jesuíno do Monte Carmelo. Discorre também sobre a produção e o mercado de arte sacra em São Paulo nos setecentos e a importância da utilização de gravuras e estampas como modelos de composição dos artistas coloniais. E por fim, a figura do crítico de arte modernista Mário de Andrade e a construção da biografia do padre Jesuíno para o SPHAN.

O terceiro capítulo abrange a obra pictórica atribuída ao padre Jesuíno em São Paulo e em Itu. Em São Paulo: o forro da nave, do coro e da capela-mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo; os painéis retratando a vida de Santa Teresa remanescentes do Recolhimento de Santa Teresa e os quadros do acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo – que embora atribuídos à Jesuíno possam ser de feitura posterior, já de meados do século XIX, provenientes da escola de José Jorge Pinto Vedras. Em Itu: os painéis da capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária; o forro da capela-mor da Igreja

do Carmo; o forro da sala da Igreja do Bom Jesus e as telas da Igreja de Nossa Senhora do Patrocínio.

No quarto e último capítulo trato das obras recém-restauradas de Jesuíno em São Paulo: na Igreja da Ordem Terceira do Carmo um estudo iconográfico sobre a representação da Virgem e sua possível influência hispânica; e principalmente em Itu: estudo dos painéis parietais da capela-mor da Igreja Matriz da Candelária e as pranchas da “Deposição da Cruz” e o que se pode esperar do futuro restauro do forro da capela-mor da Igreja do Carmo. Nesse capítulo não posso deixar de destacar o auxílio dos preciosos apontamentos do historiador Carlos Cerqueira (IPHAN), do restaurador Júlio Moraes, de Percival Tirapeli e de outros pesquisadores da arte sacra brasileira acerca da fase de evidência em que se encontra a obra do padre Jesuíno e a cidade de Itu no contexto dos estudos da arte colonial paulista.

Felizmente, a recuperação da pintura do padre Jesuíno pelo IPHAN em São Paulo e em Itu é prova de que nossa memória artística não está abandonada. 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

Introdução à Iconografia Cristã

O Concílio de Trento e o Barroco

Este primeiro capítulo aborda o início da iconografia cristã, quando nos séculos iniciais da nossa era, ainda durante o período de perseguições, os primeiros fiéis passaram a utilizar as catacumbas abandonadas de Roma, e de outras localidades do Império Romano, como espaço de culto e confraternização, e a decoraram com afrescos de episódios extraídos da Sagrada Escritura – muitas vezes adaptando símbolos e ícones pagãos Greco-romanos para a nova religião.

Nos séculos que se seguiram à queda do Império Romano do Ocidente (476 D.C.) e o estabelecimento de Constantinopla como nova capital do Império, a iconografia cristã foi ameaçada pelo movimento iconoclasta, que os concílios ecumênicos procuraram combater, visando restabelecer a legitimidade da utilização das imagens sacras nos espaços de culto religioso, atribuindo e reforçando seu valor enquanto elemento de conversão, catequização e expansão da doutrina e da fé católica.

Finalmente, as resoluções do Concílio de Trento (1545-1563) sobre a função da iconografia e da arte religiosa, no âmbito do movimento da

Contrarreforma, nortearão a produção artística dos períodos Barroco e Rococó, atingindo as colônias ibéricas da América.

Iniciada nas igrejas europeias, a utilização do recurso de pinturas parietais e dos tetos como artifício contrarreformista, no Brasil, terão seus desdobramentos, a partir dos templos localizados nas cidades litorâneas da colônia, até atingir a decoração das capelas e matrizes paulistas, por meio de artistas como o Mestre José Patrício da Silva Manso e Jesuíno Francisco de Paula Gusmão.

1.1 Introdução à Iconografia Cristã

De uma maneira simplificada, a palavra *iconografia* vem da junção do grego *Eykon*, que significa imagem; e *graphia*, que significa descrição, escrita. Portanto, a iconografia se refere ao estudo e a descrição de representações figuradas (imagens, pinturas, medalhas etc.) ou ainda, ao conjunto de ilustrações de uma obra, um gênero de arte, de um artista ou de um período artístico.

Todavia, Jean-François Groulier, na apresentação do livro *A Pintura* (2005, p. 9-19), esclarece que a compreensão de uma determinada iconografia envolve o conceito de interpretação – no caso da interpretação das obras pictóricas, esta é uma atividade literária e crítica exercida desde a Antiguidade e que foi se redefinindo segundo as

diferentes contribuições das ciências humanas, da filosofia e das ciências religiosas.

Por muito tempo, a questão da interpretação das imagens levou em conta apenas as questões formalistas da figura ali representada, seguindo basicamente um discurso pré-definido pela retórica clássica, onde a compreensão de uma obra de arte não exigia regras e critérios de validade.

Foi apenas em meados do século XIX, na França, que a iconografia passou a constituir-se uma disciplina científica, associando-se à arqueologia, às ciências da religião e à história da arte, buscando abranger o complexo conjunto de sistemas simbólicos que envolvem a análise de uma imagem e suas múltiplas abordagens, a partir do relacionamento constante entre forma visual e a rede de referências textuais. Como resultado, a *iconografia cristã* será teorizada por historiadores como Émile Mâle (1862-1954) e outros pesquisadores da escola alemã do século XIX, como Jakob Burckhardt (1818-1897) e Aby Warburg (1866-1929). E Groulier completa:

À medida que os procedimentos de análises formais e psicológicas se revelam insuficientes na explicação da representação pictórica, as investigações iconográficas mostram como as obras são subterraneamente solidárias aos modos de pensamento científicos, filosóficos ou teológicos de uma época (GROULIER, 2005, p. 14).

Erwin Panofsky (1892-1968) sintetiza: *A iconografia é esse ramo da história da arte que se relaciona ao tema ou à significação das obras de arte, por oposição à forma. A interpretação de uma obra em três níveis de*

significação – primário, secundário e do significado intrínseco ou conteúdo –, tentando totalizar todos os saberes possíveis (científicos, filosóficos, psicológicos, semiológicos, estéticos, históricos) relativos a uma composição pertencente a um período preciso da história da arte, Panofsky denomina, nos anos 1930, de *Iconologia* – a ciência das imagens, tomando emprestado esse termo da obra de Cesare Ripa (1560-1622) sobre as alegorias e suas personificações.

Em 1955 é publicado o livro *Iconografia da Arte Cristã*, de Louis Réau (1881-1961), que dá continuidade aos trabalhos de Mâle. O tratado é dedicado aos estudos das fontes da iconografia cristã e a evolução das lendas hagiográficas. Nele, Réau explica que a iconografia de uma religião – no caso, a iconografia cristã – consiste em repertoriar, identificar e interpretar os temas religiosos que inspiraram os artistas ao longo dos séculos, principalmente os temas cristológicos e mariológicos.

Por fim, Réau também identifica, como cerne da iconografia cristã, o caráter que esta adquiriu, principalmente ao longo da Idade Média: *didático e catequético – seu fim não é o deleite, mas o ensino das verdades professadas pela Igreja* (LICHTENSTEIN, 2005, p.73).

1.1.1 Arte Paleocristã: Origens e utilização das pinturas no espaço do culto religioso

A iconografia cristã tem início no século III D.C., com a chamada *Arte Paleocristã*, ou *Arte Cristã Primitiva*. Esse foi um estilo artístico inspirado numa religião monoteísta, o Cristianismo, surgido no século I D.C., no auge do Império Romano. Em linhas gerais, a arte cristã primitiva produziu temas iconográficos mesclados a uma arte pagã pré-existente, a Arte Greco-romana, porém sob uma nova leitura, dado o contexto histórico-cultural no qual a religião cristã se desenvolveu nos seus primeiros séculos – de perseguições e clandestinidade (CEDILHO e SOUSA, 2013, p. 603).

Influenciado por elementos da tradição judaica – que considerava a representação figurativa fonte de idolatria¹⁰ – e de oposição ao paganismo, os cristãos primitivos adotaram uma linguagem plástica mais

¹⁰ Livro do Êxodo, capítulo 20, versículos 4 e 5: *Não farás para ti escultura, nem figura alguma do que está em cima, nos céus, ou embaixo, sobre a terra, ou nas águas, debaixo da terra. Não te prostrarás diante delas e não lhes prestará culto.*

Livro do Deuteronômio, capítulo 4, versículos 15 a 19: *Tende cuidado com a vossa vida. No dia em que o Senhor, vosso Deus, vos falou do seio do fogo em Horeb, não viste figura alguma. Guardai-vos, pois, de fabricar alguma imagem esculpida representando o que quer que seja, figura de homem ou de mulher, representação de algum animal que vive na terra, ou de um pássaro que voa nos céus, ou de um réptil que se arrasta sobre a terra, ou de um peixe que vive nas águas, debaixo da terra. Quando levantares os olhos para o céu, e vires o sol, a lua, as estrelas, e todo o exército dos céus, guarda-te de te prostrar diante deles e de render um culto a esses astros, que o Senhor, teu Deus deu como partilha a todos os povos que vivem debaixo do céu.* Bíblia Sagrada, Edição Claretiana, 2008.

simbólica para facilitar a comunicação dos princípios da nova religião. Portanto, embora as representações pictóricas fossem figurativas, foi suprimido o naturalismo e o realismo (EUSÉBIO, 2005, p.10).

Os locais onde melhor se preservaram os registros da arte cristã primitiva foram nas catacumbas, principalmente as localizadas em Roma¹¹ e seus arredores. As catacumbas eram cemitérios subterrâneos onde os cidadãos romanos deveriam enterrar seus mortos, fora dos muros da cidade. Porém, com o crescimento de Roma e a expansão de seus limites urbanos, as catacumbas ficaram abandonadas, e serviram de espaço para as primeiras comunidades cristãs realizarem seus cultos religiosos e sepultar seus mártires, o que ocorreu até aproximadamente o século V D.C.

É nas paredes e tetos das salas funerárias das catacumbas que os artistas cristãos vão compor o primeiro programa iconográfico da espiritualidade cristã: símbolos e figuras de cunho catequético e pedagógico – como o peixe, a âncora, o alfa e o ômega, a videira, a pomba, a representação do Bom Pastor, além de algumas reproduções de episódios do Antigo Testamento. Dentre as principais catacumbas romanas com pinturas paleocristãs estão: a Catacumba de São Calisto, a Catacumba de Santa Priscila (figura 01), a Catacumba de São Pedro e Marcelino (figura 02) e a Catacumba de Domitila (GREGORI, 2014, p. 98).

¹¹ Todavia, existem catacumbas cristãs por toda a Itália, pela Sicília e no norte da África.



Figura 01. (Esq.) *Virgem com o Menino e Profeta*. Primeira representação pictórica conhecida da Virgem Maria. Século II D.C. Afresco da Catacumba de Santa Priscila, Roma.

Figura 02. (Dir.) *Alegoria do Bom Pastor*. Século II D.C. Afresco da Catacumba de São Pedro e Marcelino, Roma.

1.1.2 Iconoclastia e II Concílio Ecumênico de Nicéia

O século VIII D.C., no âmbito da iconografia cristã e da utilização das pinturas na decoração do espaço religioso, marcará o início da *Querela das imagens*, problemática da visão do homem do início da Idade Média em relação à imagem e os conceitos teológicos que definiram sua função e utilidade.

Ainda no século VI D.C., portanto, num período anterior ao início da questão iconoclasta, o Papa Gregório, *o Grande* (Gregório I, Santo Doutor da Igreja, 540-604), enviou ao Bispo Sereno de Marselha duas cartas, entre os anos 599 e 600, onde criticou a destruição de imagens sacras do templo diocesano e atentou para que, ao mesmo tempo, se evitasse a idolatria:

Soubemos, irmão, que tendo observado algumas pessoas adorando imagens, haveis destruído e expulso essas imagens das igrejas. Vos louvamos por vos terdes mostrado zeloso já que nada feito de mãos deve ser adorado, porém somos da opinião que não devíeis ter quebrado estas imagens. **A razão pela qual se usam as representações nas igrejas é a de que aqueles que são iletrados possam ler nas paredes o que não podem ler nos livros** [grifo meu]. Portanto, irmão, devíeis tê-las conservado, proibindo ao mesmo tempo ao povo que as adorasse (Papa Gregório, Epístola 7, 2:3 *apud* RODRIGUES, Rafael, 2013).¹²

As missivas de Gregório constituirão, nos séculos seguintes, o embasamento sobre os quais os teólogos que defendiam o uso das imagens no espaço de culto vão argumentar:

Uma coisa, em efeito, é adorar uma pintura, e outra, é aprender por uma cena representada em pintura o que se deve adorar. Porque o que a escrita (*scriptura*) proporciona às pessoas que lêem, a pintura oferece aos iletrados (*idioti*) que a olham, porque esses ignorantes vêem aí o que devem fazer; aqueles que não conhecem as letras lêem aí, de modo que a pintura desempenha o papel da leitura, sobretudo entre os pagãos (*gentibus*) (Papa Gregório *apud* PEREIRA, Maria Cristina, 2015, p.1).

¹² RODRIGUES, Rafael. *Pais da Igreja e as imagens e relíquias sagradas*, 2013. Site Apologistas Católicos: <http://www.apologistascatolicos.com.br/index.php/patristica/controversias/623-pais-da-igreja-e-as-imagens-e-reliquias-sagradas>. Acesso em 09-nov-2015.

Em 726, o imperador bizantino Leão III, o Isáurio (685-741), publicou um edito condenando o uso das imagens sacras – considerando-as idolatria – e proibindo a veneração e o culto dos ícones. Embora a decisão tenha sido política, com o intuito de enfraquecer os mosteiros e a Igreja, visando uma aproximação com os judeus e muçulmanos; o movimento iconoclasta iniciado ali resultou na destruição de milhares de ícones, mosaicos, afrescos, estátuas de santos, pinturas, ornamentos dos altares das igrejas, livros com gravuras e outras obras de arte.

Considerando uma afronta ao poder da Igreja, em 731 o Papa Gregório III (690-741) opõe-se ao decreto bizantino e decretou a liberdade de culto das imagens. Por fim, em 787 o Papa Adriano I (700-795) convocou o Sétimo Concílio Ecumênico, II de Nicéia (de 24 de setembro a 23 de outubro), que regulou a questão da veneração das imagens e condenou os iconoclastas¹³.

Inúmeros teólogos e pensadores, do Oriente e do Ocidente, manifestaram-se acerca da questão iconoclasta, como por exemplo, João Damasceno (c. 650-749), através do texto *Discurso apologético contra os que rejeitam as imagens sagradas* (c. 730), onde o autor defende o uso das imagens, revisando sua utilização no culto e a sua veneração,

¹³ O Concílio constituiu-se de oito sessões: nas três primeiras, os iconoclastas tiveram que reconhecer sua heresia; na quarta e na quinta, estabeleceram a legitimidade da veneração dos ícones; na sexta sessão Roma declarou sem validade o Sínodo de Hiemeia, de 754; e as últimas sessões declararam a eficácia da intercessão dos santos. O concílio também diferenciou “latría”, a adoração que se deve a Deus e à Cristo, de “dulía”, a veneração inferior que se presta a imagens dos santos e suas relíquias. Cf. LOPES, Rui Oliveira, 2005, p.49.

sustentando-se nas ideias de São Basílio, São Gregório de Nissa e Pseudo-Dionísio Areopagita. Para ele, as imagens religiosas tem uma dimensão didática, o fiel tomará a figura representada como exemplo de vida a ser seguido, o que o afastará do Mal e o aproximará do Divino. Por isso, essas imagens deveriam ser lembradas e preservadas na memória do observador (LOPES, 2005, p. 45).

Essas argumentações resgatavam as invocações do Papa Gregório: a função didática e pedagógica (*aedificatio* e *instructio*) das imagens, visando educar o iletrado; a imagem como memória do juízo e dos feitos notáveis (*memoria rerum gestarum*) da História Santa e seus envolvidos; a imagem com o objetivo de gerar o sentimento de compunção (*conpunctio*) do devoto; e a utilização da imagem como ornamento (*ornamentum*) (LOPES, 2005, p. 54).

Já no século XIII, São Tomás de Aquino (1225-1274) retomará e sintetizará as alegações de Gregório, incentivando a introdução de imagens pintadas ou esculpidas nas igrejas porque, a seu ver, elas serviam para despertar o sentimento de devoção, que é mais eficazmente motivado pela visão que pela audição (RÉAU apud LICHTENSTEIN, 2005, p. 73):

Há três razões para a instituição de imagens nas igrejas. Primeira, a instrução dos simples, porque eles são por elas instruídos como se o fossem pelos livros. Segunda, para que o mistério da Encarnação e os exemplos dos santos possam ser mais ativos em nossa memória ao serem representados diariamente sob nossos olhos. Terceira, para estimular sentimentos de devoção, já que estes são estimulados

de maneira mais efetiva pelas coisas vistas que ouvidas (Tomás de Aquino *apud* PEREIRA, Maria Cristina, 2015, p.1).

Portanto, até praticamente o Concílio de Trento, são os preceitos levantados pelo Papa Gregório no século VI, com as regulamentações de Nicéia no século VIII, mais as determinações da Igreja para que se pintassem nos templos as cenas bíblicas para a instrução religiosa do povo analfabeto – incentivadas por pensadores como Tomás de Aquino – e a difusão da *Bíblia Pauperum*, que nortearão o sentido da inclusão de pinturas nas paredes e nos tetos das igrejas.

1.2 Concílio de Trento e a Contrarreforma

A chamada *pintura ilusionista de tetos*, tão característica do interior dos templos decorados no período colonial brasileiro, e que no caso desta pesquisa desembocará na obra pictórica do padre Jesuíno do Monte Carmelo, pode ser considerada uma parte específica de um contexto mental, filosófico, sócio cultural e religioso muito mais amplo, cujas origens estão em Roma no início do século XVII: a estética Barroca.

Se associarmos o advento do Barroco como consequência da questão religiosa, um dos fatos que marcaram o seu advento 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 assembleia 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.

Durante as últimas sessões do Concílio Tridentino, entre 1562 e 1563, são discutidas, por instigação do Papa Pio IV (1499-1565), os decretos que dizem respeito às letras e às artes, resultando no *Decreto sobre a invocação, a veneração e as relíquias dos santos, e sobre as imagens sagradas* (Sessão XXV, finalizadas em 03 e 04 de dezembro de 1563):

Os bispos ensinem, pois, diligentemente, com narrações dos mistérios de nossa redenção, com quadros, pinturas e outras figuras, pois assim se instrui e confirma o povo, ajudando-o a venerar e recordar assiduamente os artigos de fé. Então sim, grande fruto se poderá auferir do culto das sagradas Imagens, não só porque por meio delas se manifestam ao povo os benefícios e as mercês que Deus lhes concede, mas também porque se expõem aos olhos dos fiéis os milagres que Deus opera pelos seus Santos, bem como seus salutarex exemplos. Rendam, assim, por eles graças a Deus, regulem a sua vida e costumes à imitação deles e se afervorem em adorar e amar a Deus, fomentando a piedade. Se alguém ensinar ou pensar de modo contrário a estes decretos — *seja excomungado*.

Sobre a pintura, são examinados os programas iconográficos e sua execução, uma vez que até aquele momento, imagens de deuses pagãos e de outros elementos da mitologia pagã coexistiam com imagens do Evangelho em inúmeras igrejas, o que o conselho considerou uma ambiguidade que dispersava o sentido da mensagem católica e deveria ser evitado¹⁴.

Os novos decretos voltados às artes se mostram rigorosos, com as exigências de decência nas representações e nas redefinições do *decorum* (decoro)¹⁵, em parte por conta das críticas suscitadas pela pintura do Juízo Final (1535-1541), de Michelangelo (1475-1564), na Capela Sistina (Émile Mâle *apud* LICHTENSTEIN, 2004, p. 66). E justifica:

¹⁴ Embora, conforme apontado pela pesquisadora Prof^a. Dra. Maria José Spiteri, as figuras ligadas as antigas tradições pagãs (como o Sol, a Lua, as estrelas, alguns animais, seres mitológicos, zodiacais etc) tenham sido proibidas pelo Concílio de Trento, estes aparentemente não caíram em desuso. Aliás, acrescentaram-se outros elementos (como mascarões, meia figuras, seres antropomórficos etc) que a princípio não compunham o repertório oficialmente aprovado para a pintura tridentina.

¹⁵ No que se refere ao *decorum*, caberia aos arquitetos, artistas, artífices e artesãos contratados para construir e decorar as igrejas da Contrarreforma, observar e aplicar a virtude do decoro, conforme os pensamentos de Carlos Borromeu (1538-1584), Bispo de Milão, o mais importante preceptor eclesiástico a estender as regulações tridentinas à arquitetura e à ornamentação de edifícios religiosos, igrejas e capelas (BASTOS, 2013, p. 30). O decoro consistia em observar a adequação, a conveniência, a dignidade e a decência na produção artística, ou seja, a compreensão dos aspectos morais e éticos da sociedade, da Igreja, da política, e sua aplicação nas artes, visando a beleza, o esplendor e a formosura. Elena I. E. de Gerlero comenta que, em relação ao decoro nas artes religiosas, este, no período Barroco e Rococó, também estava ligado à correção iconográfica das imagens e cenas históricas: a aplicação correta, justa e rigorosa de uma iconografia autorizada pela Igreja, para clara identificação das figuras, sem a intromissão do supérfluo, e com a eliminação de todo vestígio do profano, para não redundar em falsas interpretações por parte do fiel (BASTOS, 2013, p. 45).

Quanto às Imagens de Cristo, da Santíssima Virgem e de outros Santos, se devem ter e conservar especialmente nos templos e se lhes deve tributar a devida honra e veneração, não porque se creia que há nelas alguma divindade ou virtude pelas quais devam ser honradas, nem porque se lhes deva pedir alguma coisa ou depositar nelas alguma confiança, como outrora os gentios, que punham suas esperanças nos ídolos, mas porque a veneração tributada às Imagens se refere aos protótipos que elas representam, de sorte que nas Imagens que osculamos, e diante das quais nos descobrimos e ajoelhamos, adoremos a Cristo e veneremos os Santos, representados nas imagens. Isto foi sancionado nos decretos dos Concílios, especialmente no segundo de Nicéia contra os iconoclastas (LICHTENSTEIN, 2004, p. 68).

As artes visuais – a arquitetura, a escultura, a pintura –, a música, a literatura e as demais artes, vão servir à Igreja no intento de conter o avanço da Reforma Protestante. Sendo o templo religioso o espaço de manifestação da fé católica, a igreja converte-se, portanto, num espaço cênico pensado para envolver intensa e emocionalmente os fiéis, e afastar o pensamento reformador.

Giulio Carlo Argan, na coletânea *Imagem e Persuasão* (2004), reforçará a concepção do Barroco como a arte da Contrarreforma, a resposta da Igreja Romana para a crise religiosa do século XVI, o reforço para a necessidade dogmática e prática de sistematização e demonstração de fatos da história cristã como exemplos edificantes aos fiéis. Nesse sentido, as imagens figurativas no âmbito religioso servirão para estimular a devoção, mostrar o caminho da salvação por meio dos atos inspirados pelos santos e, por fim, a transmissão de mensagens catequizantes aos pagãos, funções que se enquadrarão adequadamente à expansão ibérica

nas Américas, na África e na Ásia – a arte da Contrarreforma, e a arte Barroca por consequência, como instrumento de propaganda da doutrina e fé católicas.

Posteriormente, os decretos tridentinos ressoarão nos textos dos eruditos e teóricos da Contrarreforma, como o de Carlos Borromeo (*Instructiones Fabricae ET Supellectilis Ecclesiasticae*, 1577), de Gabrielle Paleotti (*Discorso intorno alle Imagini Sacre e Profane*, 1582), de Gregório Comanini (*O Figino ou sobre o fim da pintura*, 1591), ou mesmo de Francisco Pacheco (*Arte da Pintura*, 1638) (PÍFANO, Raquel Q., 2011, p.13).

1.3 O Barroco e a Pintura Ilusionista

Basicamente, pinturas de teto ilusionistas são aquelas que se utilizam de técnicas de desenho e pintura para criar efeitos de tridimensionalidade em espaços bidimensionais, como as superfícies planas ou abobadadas do teto das igrejas. Tais efeitos podem ser sugeridos a partir de duas modalidades: da utilização de técnicas de perspectiva arquitetônica, como a *quadratura*, ou de perspectiva *di sotto*

in sù (visto de baixo para cima), com os elementos em escorço e *trompe-l'oeil*¹⁶ sugerindo um céu que se abre sobre o espectador.

Todavia, em relação às pinturas de teto ilusionistas dentro do contexto dos decretos do Concílio de Trento e do Barroco – envolvimento emocional do espectador causado pela união e integração da arquitetura com a escultura e a pintura, o *bel composto*¹⁷ – e que serão desenvolvidas ao longo dos séculos XVII e XVIII, estas tem sua origem nas inovações lançadas por alguns artistas do final da Idade Média e do Renascimento italiano, como:

Andrea Mantegna (1431-1506): decorou uma sala com afrescos, entre 1465 e 1474, no Palácio Ducal de Mântua, encomendada por Ludovico III Gonzaga, chamada de *Camera degli Sposi*. No teto, criou um óculo com a ilusão de que esta se abre para um céu azulado e por onde anjos *putti* e outros personagens olham para baixo, apoiados em uma balaustrada;

Melozzo da Forlì (1438-1494): arquiteto e pintor; o uso da perspectiva em suas composições de tetos influenciou artistas como Bramante, Rafael

¹⁶ *Trompe-l'oeil*: termo francês que significa *enganar os olhos*. Embora tenha sido um recurso artístico muito utilizado nas pinturas do período Barroco, a técnica já era conhecida pelos gregos e romanos da Antiguidade, como se pode comprovar pelos afrescos encontrados preservados em Pompéia. Com a compreensão e a difusão dos estudos de perspectiva ao longo do Renascimento, a técnica atinge seu auge nas pinturas de paredes, muros e tetos de igrejas, mosteiros, bibliotecas e salões palacianos dos séculos XVII ao XIX.

¹⁷ Cujo ápice é atingido com Gian Lorenzo Bernini na Basílica de São Pedro, no Vaticano; e na Capela Cornaro, na Igreja de Santa Maria della Vittoria, em Roma (Êxtase de Santa Teresa).

e Michelangelo. Infelizmente, muitas de suas obras se perderam ou foram destruídas. Uma obra remanescente é o afresco do teto da Basílica da Santa Casa de Loreto (1477-1480);

Antonio da Corregio (1489-1534): entre 1524 e 1530, o artista executou o afresco do teto da Catedral de Parma, representando a *Assunção da Virgem* (figura 27), uma massa de figuras em espiral que expandem a altura da cúpula e parecem romper o espaço em direção ao céu (BAILEY, 2012, p. 152);

Michelangelo (1475-1564): no teto da Capela Sistina (1508-1512), o artista utiliza as técnicas de perspectiva, a graduação das cores e os sombreados para criar elementos de falsa arquitetura;

Pietro da Cortona (1596-1669): em 1633 o artista recebeu do Papa Urbano VIII a encomenda de um afresco para o teto do salão principal do palácio da Família Barberini, em Roma. Concluída em 1639, a *Alegoria da Divina Providência e do poder dos Barberini* (figura 03) tornou-se um marco para a pintura barroca ilusionista. Segundo Argan (2003, p. 305), a composição envolve alegorias da cultura clássica, elementos religiosos, episódios mitológicos e conceitos emblemáticos, num movimento circular ascendente que culmina nas gigantescas abelhas numa monumental coroa de louros, emblema da família do pontífice. A pintura imita a arquitetura (falso entablamento) e a escultura (cariátides em falso estuque, medalhões dourados).

Ainda em Roma, merece destaque a obra de **Giovanni Battista Gaulli** (1639-1709), chamado de *Baciccio*, autor do teto da nave da Igreja dos Jesuítas (Il Gesù), realizada entre 1672 e 1683, representando o *Triunfo do Nome de Jesus* (figura 04). Conforme Haskell, o tema da composição é a missão dos jesuítas de promover o catolicismo e explica:

Tudo parte do círculo dourado de luz que emerge do emblema da companhia, IHS, no cimo da abobada. Os raios atravessam o círculo de querubins e colocam em surpreendente relevo as fileiras dos Santos e dos bem-aventurados, os três Reis Magos que foram venerar o Nome de Jesus, a figura proeminente da Igreja e os representantes da Casa Farnese segurando um modelo reduzido da Gesù. Daí a luz sai de novo com uma intensidade renovada para atingir os condenados e os hereges, que, cegos por ela, são atirados fora da moldura, no próprio corpo da Igreja (HASKELL, 1997, p. 139).



Figura 03. Pietro da Cortona. *Alegoria da Divina Providência e do poder dos Barberini* (1633-1639). Palazzo Barberini, Roma.



Figura 04. Giovanni Battista Gaulli. *Glorificação do nome de Jesus* (1672-1683).
Igreja de Jesus, Roma.

A técnica da *quadratura*, ou da arquitetura fingida – entablamentos, colunas, arcos e tribunas, distorcidos para se criar a sensação ilusória de profundidade – porém, atinge seu ápice com a obra do padre jesuíta **Andrea Pozzo** (1642-1709) na pintura da *Glorificação de Santo Inácio* (1691-1694), no teto da nave da Igreja de Santo Inácio de Loyola, em Roma (figura 05), e com a publicação e divulgação do tratado *Perspectivae Pictorum atque Architectorum* (em dois volumes, 1693–1700), que viria a influenciar várias gerações de pintores ilusionistas na Europa e na América. Sobre o teto da Igreja de Santo Inácio, o próprio Pozzo escreveu:

No meio da abobada pintei a figura de Jesus, que envia um raio de luz ao coração de Inácio, que por sua vez o santo transmite aos corações mais distantes das quatro partes do mundo. [...] Do peito do Redentor emerge outro raio que atinge um escudo, no qual está pintado o Nome de Jesus, a coroa de luz. E isto significa que o Redentor, tendo por objetivo a glória de seu nome, deseja honrar Inácio (HASKELL, 1997, p. 154).

Já na modalidade da perspectiva aérea, embora também esta possa recorrer ao uso da falsa arquitetura, a perspectiva vertical é baseada nas gradações de luz e cor dos espaços celestiais que reforçam a ilusão de profundidade e nas figuras representadas em escorço, com se estivessem flutuando sobre o espaço. O ápice da técnica ocorre com a obra de **Giovanni Battista Tiepolo** (1696-1770), cujas composições originaram-



Figura 05. Andrea Pozzo. *Glorificação de Santo Inácio* (1691-1694). Igreja de Santo Inácio de Loyola, Roma.

se em Veneza e dali foram posteriormente difundidas principalmente para a Europa central no período Rococó. Na Alemanha setecentista, entre os artistas influenciados por Tiepolo (figura 06), destacam-se os pintores ilusionistas *Cosmas Damian Asam* (1686-1739), *Jakob Johann Zeiller* (1708-1783) e *Franz Joseph Spiegler* (1691-1757).

Portanto, as modalidades de pintura de perspectiva quadraturista originada em Roma no século XVII, ou de pintura de perspectiva aérea originada em Veneza no século XVIII, vão espalhar-se pelos outros países católicos do continente, atingindo os reinos de Espanha e Portugal, e estendendo-se ainda para as suas colônias americanas.



Figura 06. Giovanni Battista Tiepolo. *Assunção da Virgem* (1759). Detalhe do afresco do teto do Oratório da Purificação, Udine.

1.3.1 A pintura ilusionista em Portugal

A técnica da pintura ilusionista de tetos, na modalidade da quadratura, foi levada para Portugal pelo artista florentino *Vincenzo Baccarelli* (1672-1745)¹⁸. Discípulo do também florentino Alessandro Gherardini (1655-1726), Baccarelli estudou *in loco* as obras de *Pietro da Cortona* e *Angelo Michele Collona* (1604-1687), e permaneceu em Lisboa por cerca de duas décadas, entre o final do reinado de D. Pedro II e o início do reinado de D. João V, introduzindo o conceito inovador, para os artistas lusitanos, de pintura monumental e colocando a decoração de tetos no país dentro de um estilo internacional – entretanto, por causa do Terremoto de Lisboa de 1755¹⁹, sua única obra sobrevivente é a pintura do teto da portaria do Convento de São Vicente de Fora (figura 07), finalizado em 1709.

Baccarelli acabou iniciando uma *escola* que teve como seguidores: Manuel Xavier Caetano Fortuna (atuante entre 1733 e 1766), *Antônio Lobo* (?-1719), *João Nunes de Abreu* (?-1738), Jerônimo da Silva (1687-

¹⁸ Cujas obras, e os seus desdobramentos nas pinturas ilusionistas mineiras, juntamente com a divulgação e aplicação dos tratados de perspectiva, são objeto de estudo do prof. Magno Moraes Mello e seu grupo de pesquisa, na Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Em Portugal, a pintura ilusionista também é tema de pesquisa do prof. Vitor Serrão, da Universidade de Lisboa.

¹⁹ Ocorrido na manhã de 01 de novembro de 1755, destruiu quase toda a cidade de Lisboa. O sismo foi seguido de um maremoto e por incêndios, que devastaram palácios, mosteiros, igrejas, bibliotecas e hospitais.



Figura 07. Vincenzo Baccarelli. Teto da portaria do Convento de São Vicente de Fora (1709), Lisboa.

1753) e Lourenço da Cunha (?-1760). Muitas das obras desses artistas seguidores de Baccarelli tiveram que ser praticamente refeitas por completo por terem sido danificadas ou destruídas pelo Terremoto de 1755. Estes forros foram repintados por uma segunda geração de artistas quadraturistas: *Pedro Alexandrino de Carvalho* (1729-1810), *Jerónimo de Andrade* (1715-1801), *Luís Baptista* (c. 1726-1785) e *José Tomás Gomes* (1713-1783).

Antônio Lobo teve como discípulo *Antônio Simões Ribeiro* (?-1755), quadraturista que atuou em Santarém e Coimbra (onde executou a pintura do teto da Biblioteca Joanina da Universidade de Coimbra –



Figura 08. *Antônio Simões Ribeiro*. Teto da Biblioteca Joanina da Universidade de Coimbra (1723-1724).

figura 08); Entre 1736 e 1745, Simões Ribeiro esteve no Brasil, em Salvador, arrematando obras de pintura no forro da antiga biblioteca do Colégio da Companhia de Jesus (1735-1737) – onde pintou o *Triunfo da Providência Divina*²⁰; na Igreja e Santa Casa de Misericórdia e no Convento de Santa Clara do Desterro. É considerado o introdutor da pintura de forros ilusionistas e de temas alegóricos no Nordeste brasileiro e criador da uma escola baiana de pintura (SOBRAL, 2008, p. 511).

²⁰ A antiga Igreja da Companhia de Jesus com seu colégio é, atualmente, a Catedral Basílica de Salvador (desde 1765). A antiga Catedral da Sé da Bahia, primeira sede de bispado do Brasil, apesar de sua importância histórica, foi demolida em 1933 durante a reurbanização do centro da cidade.

1.3.2 Tipologia de forros e a pintura ilusionista no Brasil Colônia

Durante o período colonial, podemos destacar as seguintes tipologias de forros nos espaços sacros e escolas de pintura de teto dos templos católicos:

- 1) **Tetos artesoados ou em caixotão com grotescos (primeira fase):**
são encontrados nas edificações dos jesuítas dos séculos XVI e XVII, herdados dos tetos Renascentistas (COSTA, 1941, p. 105-169)²¹. A composição é reticular, geralmente formada pelo cruzamento de vigas retas, que deixam espaços quadrangulares vazios. Nesses espaços, ou caixotes, são pintadas composições de linguagem maneirista, como os *groteschi* ou *brutescos* de motivos zoomórficos e fitomórficos (TOLEDO, 2012, p. 334). São exemplos dessa primeira fase da pintura o teto da sacristia da Catedral Basílica Primacial de São Salvador (c. 1660). Segundo Tirapeli (2008, p.65) é a mais completa sacristia dos jesuítas, considerada por padre Antônio Vieira a primeira pinacoteca brasileira; as vigas do teto formam quadrados com cercaduras que

²¹ A tipologia de forros e a pintura ilusionista no Brasil descritas neste subitem foram extraídas do artigo de Lúcio COSTA, *Arquitetura jesuítica no Brasil*, publicada na Revista do SPHAN n. 5, pp. 105-169, em 1941.

encerram o retrato de 21 padres jesuítas canonizados, beatos e mártires (figura 09).

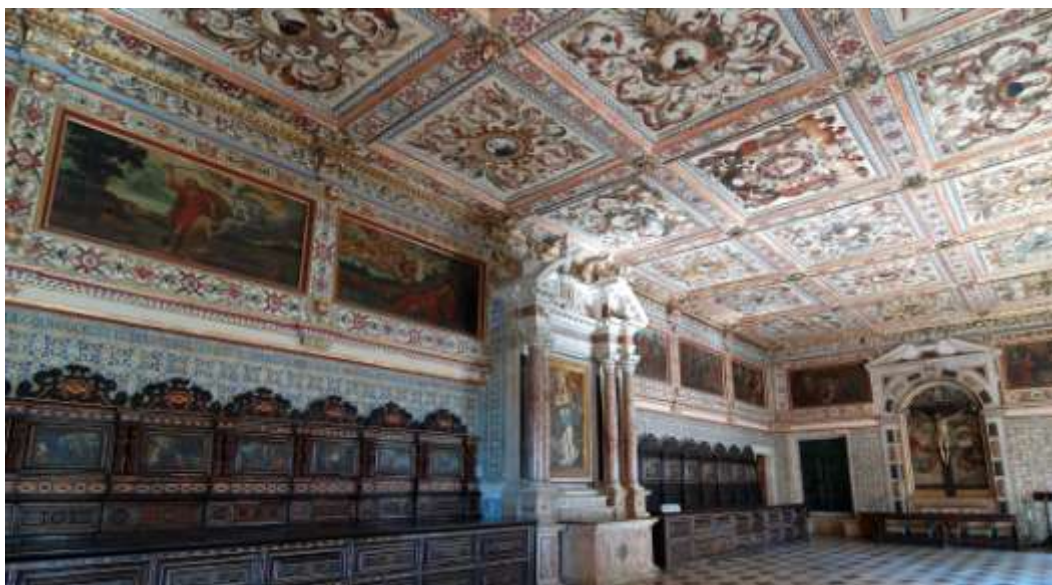


Figura 09. Detalhe do teto artesoadado da sacristia da Catedral Basílica de Salvador (c. 1660), Bahia.

2) Tetos caixotonados com painéis (segunda fase): num segundo momento, as molduras do teto recebem ornamentação mais elaborada; e os painéis recebem pinturas figurativas com cenas e personagens da Bíblia ou passagem da vida dos santos. Nesta fase incluem-se também os forros entalhados em formatos diversos, muitas vezes com complexos motivos geométricos. É o caso do forro da Capela de São Roque do Convento de São Francisco de Olinda; da Capela dos Noviços da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, ou Capela Dourada, em Recife; da Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares, também em Recife; da

nave da Catedral Basílica de Salvador; da Igreja de São Francisco de Assis, também em Salvador (figura 10); e da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, entre outros.



Figura 10. Detalhe do forro da nave e da capela-mor da Igreja de São Francisco, em Salvador (c. 1660), Bahia. Pinturas da nave atribuídas ao frei Jerônimo da Graça, executados entre 1733 e 1737.

3) Pintura ilusionista (terceira fase): Em 1732, a pintura ilusionista é introduzida na colônia. Coube ao pintor de origem portuguesa Caetano da Costa Coelho (?-?) a autoria do primeiro teto em

quadratura e *trompe-l'oeil* da colônia, executado no forro da capela-mor e da nave da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro (figura 11). Até a década de 1940, acreditava-se que o autor da pintura do forro da capela fosse José de Oliveira Rosa (1690-1769); coube à pesquisadora Nair Batista divulgar, em artigo da revista do SPHAN, o contrato entre o pintor e a ordem terceira franciscana para pintura da capela-mor, firmado em 1732 – Livro 2º de Escrituras (1725-1746), folha 20-V:

(...) que faz a Ordem com Caetano da Costa Coelho, mestre pintor, para que lhe doure toda a obra de talha que se acha na capela da Ordem, do arco para dentro, como também o pé do Calvário do Senhor que está na tribuna da mesma Capela, que se há de fazer e mais a pintura de todo o teto que há de ser da melhor perspectiva que se assentar e os oito painéis da mesma capela serão pintados com os santos que se lhe mandar, podendo nela meter quatro oficiais competentes (Apud BATISTA, 1978, p.87).

Em 1743, no mesmo livro, na folha 43, o contrato para pintura da nave:

(...) obrigado a fazer a pintura de todo teto do corpo da capela do arco para baixo da melhor perspectiva e diversidade e perfeição imitando a que vem de dentro da capela-mor, podendo trazer para a obra os oficiais necessários (Apud BATISTA, 1978, p.87).



Figura 11. *Caetano da Costa Coelho*. Detalhe do forro da nave da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência (1737-1743), Rio de Janeiro.

Entretanto, o pesquisador César Augusto Tovar Silva analisa que, embora se aponte a obra de Coelho da Costa como pioneiro da pintura ilusionista no Brasil, trata-se de uma mesclagem da nova tendência com antigos recursos da pintura de quadratura, uma vez que o centro da composição não induzia à sugestão do “*rasgamento do suporte*”, onde os elementos arquitetônicos pintados arrematavam o ambiente em vez de sugerir o infinito; e a figura central mantinha a tendência do *quadro riportato*, o quadro recolocado, uma cena dentro dos princípios da lei da frontalidade das representações parietais que se direcionava mais para o espectador do que para uma sensação de arrebatamento em direção ao céu (figura 12) (2012, p. 71-72).



Figura 12. Caetano da Costa Coelho. Detalhe do forro da nave da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência – cena central – visão de São Francisco (1737-1743), Rio de Janeiro.

Entre os contemporâneos e seguidores de Costa Coelho, podemos citar: na Bahia setecentista, além das obras de Antônio Simões Ribeiro (?-1755), destacam-se as obras de José Joaquim da Rocha (1737-1807), artista que deixou numerosas composições, e que pintou o teto da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, em Salvador (1774), o teto da Igreja da Ordem Terceira de São Domingos (figura 13) e da Igreja do Rosário dos Pretos²²; além do discípulo José Teófilo de Jesus (1758-1847).



Figura 13. José Joaquim da Rocha. Detalhe do forro da nave da Igreja da Ordem Terceira de São Domingos (século XVIII), Salvador.

²² José Joaquim da Rocha foi estudado pelo prof. Carlos Ott (1908-1997), e atualmente suas obras são tema de ampliação por parte da pesquisadora Mônica Farias Menezes Vicente (IFBA/UNICAMP).

Em Pernambuco, sobressai-se a obra de João de Deus Sepúlveda, autor do teto da Igreja de São Pedro dos Clérigos do Recife (1764). Em Minas Gerais, são relevantes as obras do Guarda-mor José Soares de Araújo (1723-1799), de João Batista de Figueiredo, de João Nepomuceno Correia (?-1795), e amplamente reconhecida a atuação de Manuel da Costa Ataíde (1762-1830), o Mestre Ataíde, atuante já nas primeiras décadas do século XIX (figura 14) .



Figura 14. *Manuel da Costa Ataíde.* Detalhe do forro da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência (1801-1812), Ouro Preto.

1.4 O Barroco em São Paulo

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, tomou muito dos modelos europeus, mas se adequando e adaptando os materiais e a mão de obra disponível, muitas vezes apresentando soluções arquitetônicas e artísticas bem peculiares e originais, embora nunca deixando de seguir, no caso da produção de arte sacra, os preceitos e decoros instituídos pelo Concílio de Trento. Para os intelectuais modernistas, que redescobriram a arte colonial brasileira a partir da década de 1920, o *barroco brasileiro*²³ deveria ser considerado a primeira expressão cultural de nosso povo.

O início da colonização do Brasil, em meados do século XVI, também marca a chegada dos primeiros religiosos católicos, 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

²³ As denominações *Barroco Brasileiro*, *Barroco Paulista*, *Barroco Mineiro*, *Barroco Fluminense*, *Barroco Baiano*... são utilizadas pelos pesquisadores apenas para facilitar o estudo dos desdobramentos de um movimento artístico e estilístico europeu, o Barroco, iniciado na Itália e difundido para a Península Ibérica e depois para o Brasil.

Companhia de Jesus, e que tinham grande prestígio junto à Coroa e às elites.

Entre 1454 e 1456, através de bulas do Papa Nicolau V e do Papa Calisto III respectivamente, é concedido, ou dada obrigação, à *Ordem de Cristo*²⁴ de estabelecer o direito espiritual sobre todas as possessões ultramarinas, já conquistadas ou que viessem a sê-lo. Desse modo, a Igreja no Brasil já se encontrava, desde o século XV, diretamente subordinada ao rei de Portugal – sendo o cargo de mestre da Ordem sempre exercido por um membro da família real (BAZIN, 1983, p. 29); e tendo o monarca lusitano, portanto, como patrono – regime de Padroado Régio. O rei gerenciava as ordens religiosas, tanto na metrópole quanto nas colônias; e a profissão eclesiástica, estava incorporada ao serviço público, com os padres recebendo salários pagos pelo governo, estrutura que se manteve até praticamente o fim do Império:

O rei concentrava em suas mãos a jurisdição espiritual e eclesiástica, responsabilizando-se pela administração dos bens, rendimentos, edificações e reparações dos templos em geral, bem como do provimento dos objetos necessários ao culto, sustento de seus ministros, indicação dos reverendos vigários e apresentação dos bispos titulares das dioceses (CAMPOS, Adalgisa Arantes, 2011, p.32).

²⁴ A *Ordem de Nosso Senhor Jesus Cristo* originalmente era uma ordem religiosa e militar, criada a 14 de Março de 1319 pela Bula Papal *Ad ea ex-quibus*, de João XXII. Recebeu o nome de *Ordem dos Cavaleiros de Nosso Senhor Jesus Cristo* e foi herdeira das propriedades e privilégios da Ordem do Templo.

Os jesuítas vieram para a colônia com o principal propósito de evangelizar os gentios. Desde sua chegada, em 1549, até a sua expulsão, em 1759, 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. 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.

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.

Portanto, naqueles séculos iniciais de formação do país, era a Igreja Católica e as suas ordens religiosas, embora subordinadas ao poder do Rei de Portugal, quem atuava diretamente no cotidiano das vilas e freguesias do Brasil colônia. Os templos católicos do período – matrizes, igrejas e capelas das ordens e irmandades – rica ou modestamente decorados são considerados exemplares da Arte Barroca – incluindo-se aí as obras de influência maneirista, o estilo barroco propriamente dito e o estilo rococó²⁵ do final do século XVIII e início do século XIX.

Com a chegada da Família Real portuguesa ao Brasil em 1808, e o advento do neoclassicismo e 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.

²⁵ Rococó: estilo ornamental surgido na França durante o reinado de Luís XV (1710-1774) e caracterizado pelo uso de curvas caprichosas e formas assimétricas e pela delicadeza dos elementos decorativos, como conchas estilizadas, laços, flores, folhagens, que tendiam a uma elegância requintada. Predominando inicialmente na decoração de mobiliário e interiores de palácios, passou depois a ser francamente adotado na ornamentação de igrejas (Barroco Mineiro: Glossário de Arquitetura e Ornamentação, 1979, p. 174). Embora incluamos a produção de arte sacra colonial paulista dentro da denominação de “Barroco”, é importante ressaltar que o “Rococó” caracterizou-se como um estilo artístico próprio, e que pelo fato do surto de reformas e redecoração das igrejas paulistas terem acontecido a partir da segunda metade do século XVIII, a ornamentação – principalmente a pintura e a talha – desses espaços seguiu o estilo em voga naquele momento, o rococó. Portanto, embora os templos coloniais paulistas tenham mantido algumas características barrocas, aqueles reformados nos setecentos receberam uma “roupagem” rococó.

A reabilitação da Arte Barroca, iniciada na Europa no final do século XIX em função dos estudos dos historiadores Jacob Burckhardt (1818-1897) e 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, brasileiros e estrangeiros, voltaram-se para a produção artística do período colonial. Muito desse resgate se deve à primeira geração dos 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), 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 Etzel (1974, p.23), ficou esquecida e abandonada, camuflada pelo estilo neoclássico então em 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.

No estado de São Paulo, sobreviventes 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 encontradas as principais obras da pintura colonial paulista que não foram sacrificadas pela ação do tempo e do homem.

Como já afirmava Mário de Andrade (1981, p. 69, 80), 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 do desenvolvimento

gerado pelo café na segunda metade do século XIX e a industrialização do século XX. E cabe aqui desmistificar a ideia difundida na historiografia da arte paulista de que a cidade de São Paulo no período colonial era pobre e reclusa. Conforme nota nº7, na introdução deste trabalho, o dinheiro circulava pelo vilarejo, pelas mãos de uma elite que foi quem financiou a construção e ornamentação das igrejas que, sobreviventes, na atualidade, nos são tão caras.

1.4.1 Fases da Arte Barroca 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 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. 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 São Carlos (anteriormente *Campinas do Mato Grosso*, e atual *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.

Durante quase duzentos anos, São Paulo esteve sob o domínio de diversas circunscrições eclesiásticas. Até 1551 todo o Brasil era hierarquicamente dependente da Diocese do Funchal (Ilha da Madeira), quando em 25 de fevereiro daquele ano foi erigida a Diocese de São Salvador da Bahia. Com a fundação da Prelazia do Rio de Janeiro em 1575, a então vila passa a estar subordinada a esse novo ente, que se torna

a Diocese de São Sebastião do Rio de Janeiro em 1676, permanecendo assim até o dia 6 de dezembro de 1745, quando finalmente é criada a Diocese de São Paulo pela bula do Papa Bento XIV intitulada *Candor lucis æternæ*. A criação do Bispado de São Paulo (1745) favoreceu a reformulação de muitas das igrejas da cidade, marcando assim, a segunda metade do século XVIII como o período das grandes reformas e reconstruções dos templos paulistanos, que assim permaneceriam praticamente até o início do século XX.

E é justamente nesse período, compreendido entre a fundação da vila e o início do século XIX, que ocorre o auge da produção artística barroca e rococó sacra paulista – arquitetura, talha, pintura, imaginária, textéis, alfaías, móveis, objetos litúrgicos –, 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* ou *estilo chão*, construídos geralmente seguindo a técnica da taipa de pilão, de acordo com as conveniências e os recursos disponíveis. Por conta das estruturas feitas de taipa, as construções religiosas paulistas apresentavam imensas dificuldades de execução de alguma planta ou fachada mais elaborada, no estilo barroco, seguindo, portanto, uma linha mais austera e simplificada.

Sobre a evolução da arte barroca paulista, baseando-se nas classificações de Lúcio Costa (1941), Germain Bazin (1983) e Robert

Smith (1962), 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 retábulos 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 brasileira (ETZEL, 1974, p. 130);

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* – recentemente dito apenas como *Estilo Nacional* – 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 período no qual ocorreu o estilo denominado de *Joanino* ou estilo *D. João V*, caracterizou o período de 1740 à 1760 e suas vertentes;
- 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* (ETZEL, 1974, p.8) 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; este é o período de atuação do Mestre José Patrício da Silva Manso e de Jesuíno Francisco de Paula Gusmão, o padre Jesuíno do Monte Carmelo. É também o período em voga do estilo Rococó. Sendo assim, como já lembrado anteriormente, embora estejamos nos referindo à produção artística do período colonial como Barroca, os dois expoentes da pintura paulista dos setecentos foram representantes legítimos da tendência Rococó, assim como as igrejas onde atuaram na capital paulista foram redecoradas nesse estilo, dentro dessa quarta fase.

- 5) No início do século XIX o estilo predominante é neoclássico – que atravessa o período imperial, influenciados pela estética trazida pela Missão Artística Francesa.



Página anterior: Detalhe de Nossa Senhora do Carmo. Jesuíno do Monte Carmelo, c. 1796-1798.
Forro da nave da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo. Foto: E.
Murayama, 2012.

CAPÍTULO II

Pintura Sacra Paulista no Período Colonial

Este capítulo visa resgatar alguns remanescentes da pintura sacra desenvolvida em São Paulo durante o período colonial, antecessores do trabalho realizado em fins do século XVIII e início do século XIX pelo Mestre José Patrício da Silva Manso e Padre Jesuíno do Monte Carmelo; discorrer sobre a produção de arte sacra em São Paulo nos setecentos; a utilização de gravuras e estampas como modelos de composição dos artistas; e o levantamento de dados biográficos desses dois artistas.

Conforme Lúcio Costa (1941, pp. 76-84), em antológico artigo sobre a arquitetura jesuítica no Brasil, e no que diz respeito à pintura do espaço interno das igrejas brasileiras do período colonial, o arquiteto identificou dois grandes momentos: no primeiro, que abarca as capelas mais antigas até as do começo do século XVIII, a chamada *pintura ornamental dos forros* é composta de arabescos florais desenvolvidos simetricamente em torno de um núcleo central, sempre se conservando fechado dentro dos limites bem definido dos grandes caixotões de forro sobrepostos ao vigamento do andar ou ao madeiramento da cobertura. Essa pintura ornamental, realizada à têmpera ou a gesso e cola, era, porém, independente dos painéis também pintados sobre tábua, mas

geralmente a óleo, e emoldurados com talha ou desenho de arabescos. E embora esses quadros façam parte da composição arquitetônica como um todo, apresentam sob o aspecto da forma e conteúdo, um sentido pictórico autônomo.

O estado de São Paulo conserva duas pinturas nesse molde do primeiro grupo levantado por Costa: (1) as pinturas da Capela de Santo Antônio, em São Roque (1680) e (2) as pinturas da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Embu (1700-1740).

Construída nas terras de Fernão Paes de Barros, a capela de Santo Antônio surgiu de um oratório em uma das salas da sede da Fazenda Santo Antônio, existente desde 1640. Em 1681, atendendo a um pedido da esposa de Paes de Barros, D. Maria Mendonça, o proprietário solicitou licença para erguer a capela separada da casa. No século XIX, a capela foi de propriedade do Barão de Piratininga e depois adquirida, em 1945, por Mário de Andrade. Vindo a falecer Mário de Andrade em 1945, seus herdeiros doaram as terras ao IPHAN (TIRAPELI, 2004, p.164).

A pintura da Capela de Santo Antônio é marcada pelos arabescos, ou grotescos, padrão maneirista lusitano, que emolduram – com uma cercadura floral com volutas de acanto ao gosto oriental de tons avermelhados – pequenas visões, tanto no forro da nave quanto no forro da capela-mor (figuras 15 e 16) (TIRAPELI, 2004, p. 167).



Figura 15. (Esq.) Detalhe da pintura do forro da nave da Capela de Santo Antônio (1680), em São Roque.

Figura 16. (Dir.) Detalhe da pintura do forro da capela-mor da Capela de Santo Antônio (1680), em São Roque.

A igreja jesuíta de Nossa Senhora do Rosário, em Embu, foi construída entre 1700 e 1740 pelo padre Belchior Pontes, junto a um aldeamento de índios existente na região. As pinturas presentes no forro do templo e da capela-mor – grotescos – são ricamente trabalhadas num padrão fitomórfico com flores e folhas de acanto entrelaçadas. Na sacristia, as pinturas decorativas contém pequenas cenas simbólicas da Paixão de Cristo, emolduradas pelos desenhos de chineses (figuras 17 e 18).



Figura 17. (Esq.) Detalhe da pintura do forro em caixotão da Igreja de Nossa Senhora do Rosário (1700-1740), em Embu.

Figura 18. (Dir.) Detalhe da pintura do forro em caixotão da sacristia da Igreja de Nossa Senhora do Rosário (1700-1740), em Embu.

Tirapeli atenta que o “*grotesco*” chegou ao Brasil por intermédio dos jesuítas, que a aplicaram na decoração dos forros de templos, pinturas do teto em caixotões do Rosário de Embu repetem os modelos da pintura da capela-mor da Sé de Salvador (executadas por Charles Beleville/Wei-Kia-Lou em fins do século XVII) (2004, p.234-235).

Retomando o artigo de Lúcio Costa, o segundo momento da pintura de tetos de igrejas no período colonial se dá entre os meados e a segunda metade do século XVIII. Embora ainda perdurem as capelinhas e sacristias com painéis em caixotão, porém com contornos mais caprichosos, a pintura dos forros da nave e da capela-mor transforma-se completamente, entrando em conformidade com a nova concepção

ilusionista Barroca, inaugurada na Europa no século anterior (1941, p. 83).

Costa explica que a nova tendência – que consistia no engenhoso emprego de elementos arquitetônicos pintados em perspectiva para dar a impressão de que a nave se abre, da cimalha para cima, diretamente para o azul do céu, onde aparecem os anjos e Nossa Senhora, num resplendor de glória entre as nuvens e os anjos – tinha por objetivo atingir o céu, exprimindo por meio de expedientes plásticos e técnicos apropriados, a ideia de ascensão (1941, p.83).

E Costa conclui: a nova pintura, de caráter monumental, eminentemente decorativa, evolui do tratamento pesado e opressivo até as igrejas claras, de aparência alegre, dos últimos decênios do século XVIII em Minas Gerais, culminando na obra do Mestre Ataíde. A pintura do forro tornara-se complemento da própria arquitetura. O tabuado corrido já era colocado e pensado para receber esse gênero de pintura.

No caso de São Paulo, o século XVIII é marcado pela reedificação de suas igrejas e capelas erguidas no século anterior, e as ordens religiosas regulares dos carmelitas, beneditinos, franciscanos e as respectivas ordens terceiras foram as responsáveis pela maioria das contratações de um grupo cada vez mais numeroso de artífices para a realização desses

serviços²⁶. Conquanto a população dos povoados crescesse, as novas igrejas também foram tornando-se mais amplas, o que possibilitou forros maiores para os artistas trabalharem.

A pesquisadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, ao analisar a pintura de forros de igrejas da colônia no último quartel do século XVIII, período onde as igrejas paulistas estão sendo ampliadas ou reconstruídas, reforça que mesmo dentro do partido da pintura decorativa de tetos da chamada “*pintura ilusionista*” ou “*pintura de perspectiva*” apresentam-se duas modalidades fundamentais, chamadas de *sotto in su*, isto é, vistas de baixo para cima: 1) modalidade de perspectiva geométrica e arquitetônica – partido que tem no italiano Padre Andrea Pozzo seu maior expoente; e a 2) modalidade de perspectiva aérea, baseada apenas nas figuras esvoaçando em pleno céu – partido que tem como mestre o veneziano Giovanni Battista Tiepolo (OLIVEIRA, 1997, p. 445).

Entretanto, é curioso notar que na cidade de São Paulo “*não existem forros ilusionistas barrocos com tons tenebristas e figuras presas a um desenho arquitetônico, submissas à matemática da quadratura*” (TIRAPELI, 2004, p. 64). O que se evidencia na cidade de São Paulo é a pintura ilusionista à maneira veneziana, com a visão das figuras celestes soltas e esvoaçantes pelo teto. Aliás, em todo o estado de São Paulo existe apenas um exemplar de pintura de forro ilusionista à maneira de Pozzo.

²⁶ Lembremos que em 1745 São Paulo foi elevada à categoria de sede de bispado, portanto, seus templos deveriam ser dignos da nova condição e preparados para receber adequadamente os bispos, e assim, tal fato foi uma das justificativas para o surto de reedificações dos espaços religiosos da cidade.

Trata-se da pintura do forro da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Mogi das Cruzes, já considerada uma pintura de partido rococó – com elementos arquitetônicos (parapeitos, pedestais e colunas) que nascem da cimalha e sustentam a cercadura de rocalhas que rodeiam a visão central representando Santa Teresa em êxtase – executada em 1802 por Manoel do Sacramento (figura 19)²⁷.

Entre as pinturas de forros do século XVIII e início do século XIX remanescentes em São Paulo estão: além da pintura da Igreja da Ordem Terceira de Mogi das Cruzes; a pintura da capela-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco (figura 20); a pintura da nave e capela-mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo; a pintura do coro do Convento da Luz (figura 21); a pintura da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte (figura 22); a pintura da capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária (Itu); e a pintura da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo (Itu). A maioria desses forros setecentistas ainda preservados foi executada por aqueles que são considerados os dois principais pintores do período colonial paulista: Mestre José Patrício da Silva Manso e padre Jesuíno do Monte Carmelo.

²⁷ As pinturas do forro da Igreja da Ordem Terceira de Mogi das Cruzes foram estudadas na dissertação de mestrado de Danielle M. S. Pereira. Cf. PEREIRA, Danielle Manoel dos Santos. A pintura ilusionista no meio norte de Minas Gerais - Diamantina e Serro - e em São Paulo - Mogi das Cruzes (Brasil). Dissertação de mestrado. São Paulo: Instituto de Artes - Universidade Estadual Paulista, 2012. Orientador: Dr. Percival Tirapeli.



Figura 19. Manoel do Sacramento. *Pintura do forro da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Mogi das Cruzes (1802).* Foto: D. Pereira.

Para completar, muito da pintura sacra paulista do período colonial pereceu entre o final do século XIX e o início do século XX, quando além dos templos de taipa que ruíram ou foram demolidos – e a

pintura de seus forros e paredes descartada (o órgão de proteção federal viria a ser criado somente em 1937) – os livros de tombo e arquivos das ordens e irmandades que não foram recolhidos por suas províncias ou pela diocese, raras exceções, também desapareceram²⁸.

Salomão e Tirapeli (2005, p. 90, 92) ainda ressaltam que além das dificuldades de preservação desse patrimônio, atualmente os estudiosos enfrentam problemas gerais quanto à cronologia, iconografia, falta de um inventário das obras e existência de influências reconhecíveis na biografia dos artistas atuantes no período; incluindo-se na documentação existente as dúvidas quanto à grafia dos nomes, teor dos contratos, funções do artífice contratado, descrição dos serviços prestados e demais termos utilizados pelos escreventes em seus registros.

²⁸ Interessante notar que o processo de reurbanização dos centros em inúmeras cidades do país no início do século XX causou o desaparecimento de muito da produção artística do período colonial, não sendo exclusividade da cidade de São Paulo: apenas para citar outros exemplos, Rio de Janeiro (Morro do Castelo) e Salvador (Antiga Catedral da Sé) também tiveram quarteirões inteiros arrasados para abertura de novas avenidas e praças, e igrejas inteiras foram demolidas. Embora muitos desses edifícios estivessem com sua estrutura comprometida, correndo o risco de desabar, a verdade é que, naquele momento, prevalecia a mentalidade de que o antigo deveria dar espaço para o novo e o moderno, para o futuro.



Figura 20. José Patrício da Silva Manso. *Pintura do forro da capela-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência* (1790-1801). Foto: E. Murayama.



Figura 21. (Esq.) *Forro do coro da Igreja de Santo Antônio Galvão, do Mosteiro da Luz* (c. 1802). Fotomontagem de Mateus Rosada (2015).

Figura 22. (Dir.) *Forro da capela-mor da Igreja da Boa Morte* (séc. XIX).

2.1 Produção de arte em São Paulo no período colonial: mestres, oficiais e aprendizes

Segundo aponta a pesquisadora Maria Lucília Viveiros Araújo (2010, p.426), o mercado de arte nas vilas paulistas nos setecentos era muito restrito, visto que os povoados eram de tamanho reduzido, sendo, portanto, patrocinado pelas ordens religiosas regulares, ordens terceiras e irmandades.

Observando-se o desenvolvimento das atividades econômicas paulistas ao longo do período colonial, estas se voltaram primeiramente para a exploração da mão de obra indígena no primeiro século, em seguida para a produção da cana-de-açúcar para exportação e a intermediação do abastecimento das zonas mineradoras. Desse modo, as localidades que se beneficiaram desse comércio e concentraram as maiores riquezas capazes de subsidiar o mercado de arte foram as Vilas de Santos, devido ao porto; o litoral norte e o planalto – região de Itu e Porto Feliz, onde se localizavam os engenhos de cana; e a Vila de São Paulo, capital da capitania.

Na Vila de São Paulo, praticamente todas as igrejas foram reedificadas no século XVIII: Igreja de São Pedro (1740-1745); Igreja da Misericórdia (1741); Igreja do Colégio dos Jesuítas (1741); Igreja Matriz (1745-1762); Igreja de Santo Antônio (1747); Igreja de São Bento (1762-1774); Igreja do Carmo (1766); Igreja da Ordem Terceira do

Carmo (1776); Igreja da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco (1783-1787); construção do Convento da Luz (1788) e da Igreja da Boa Morte (1790). Portanto, houve um surto de construções, reformas e decoração de edifícios religiosos que necessitaram dos mais diversos mestres e oficiais para sua execução. E entre esses artistas requisitados que constam da escassa documentação que sobreviveu, dois nomes merecem destaque: mais uma vez, Mestre José Patrício da Silva Manso e Jesuíno do Monte Carmelo. E Araújo ressalta que as vilas mais prósperas e mais próximas de São Paulo, contratavam os mesmos artífices, uma vez que não havendo especialista local em alguma tarefa especial, este podia ser contratado de outra região ou capitania – tal intercâmbio e circulação de artífices possibilitou a divulgação de técnicas entre os mestres e oficiais. Motivo pelo qual vamos encontrar a presença de Silva Manso e Jesuíno em Santos, Itu e São Paulo, as três vilas mais prósperas da capitania do período (ARAÚJO, 2010, p. 427).

No que diz respeito ao sistema corporativo, da organização e regulamentação das artes e ofícios na América Portuguesa, o historiador do IPHAN Carlos Cerqueira cita os estudos do Prof. Vítor Serrão, que embora relativos a Portugal dos séculos XVI e XVII, provavelmente foram aplicados nos mesmos moldes aqui na colônia, e podem ter orientado as relações de trabalho de Manso e Jesuíno. Tal sistema funcionava na Europa desde a Idade Média, onde as corporações dos diferentes ofícios controlavam os preços dos produtos, as relações de aprendizagem e a qualidade dos produtos, através dos juízes – mestres

eleitos entre seus pares para a função de fiscalização (ARAÚJO, 2010, p. 428). Segundo Serrão, a condição de aprendiz de pintura pressupunha um aprendizado longo, de três a nove anos – que variava de acordo com a idade e os dotes revelados –, compreendendo:

Os fundamentos e a prática da sua arte, devendo o discípulo servir o mestre com estrita obediência, ora preparando-lhe pinceis e tintas, ora engessando painéis a executar, ora ainda cumprindo outras tarefas de índole servil que o mestre lhe ordenasse (CERQUEIRA, 2007, p.23).

Posteriormente, os jovens aprendizes eram avaliados por um juiz que lhes concedia o grau de *oficial*, e posteriormente, o de mestre. Os oficiais ficavam submetidos às obrigações e aos privilégios registrados nas atas das câmaras, como por exemplo, o preço das encomendas, que deveriam ser decididos pelos oficiais mais graduados servindo de parâmetro para todos. Embora Araújo (2010, p. 428) aponte que, pintura e escultura deveriam ser combinadas exclusivamente entre as partes contratantes. Já o douramento e a encarnação seguiam o preço de tabela. A hierarquia também devia ser respeitada: geralmente o oficial recebia a metade do mestre, e o servente recebia metade do oficial. Tal organização e estrutura corporativa funcionou assim até a Independência do Brasil.

Entretanto, Salomão e Tirapeli (2005, p. 92) ressaltam que, mais especificamente em São Paulo, não há um consenso entre os historiadores da arte brasileira quanto à atividade do pintor ou ao seu estatuto. Talvez ainda se mantivessem em São Paulo as mesmas relações corporativas de

outros ofícios, com o aprendizado nas oficinas dos mestres e o trabalho em grupo, nos mesmos moldes das corporações portuguesas, mas na documentação existente na cidade de São Paulo, essa questão não é esclarecida.

2.2 A utilização de estampas e gravuras como modelos na pintura colonial

Este subitem neste capítulo interessa à pesquisa, pois, sabendo-se que foi frequente a utilização de estampas e gravuras a partir de matrizes europeias pelos artistas do Brasil colônia, é de se imaginar que esta técnica de copiar modelos pré-existentes, constituindo uma primeira escola de artes no Brasil, fez parte do cotidiano da produção artística paulista dos setecentos, embora, como já relatado, sejam encontradas inúmeras dificuldades de comprovação. Todavia, sendo o Mestre José Patrício da Silva Manso um artista erudito, conhecedor dos pormenores de pintura de forros, com certeza lançou mão das gravuras, e provavelmente iniciou seus oficiais e aprendizes na técnica.

Os primeiros estudos relacionados à utilização das gravuras como modelo na pintura colonial são da década de 1930. A historiadora da arte Hannah Levy (1912-1984), no artigo intitulado “*Modelos Europeus na*

Pintura Colonial”²⁹, comparou os painéis do Mestre Ataíde (1762-1830) (figura 23 e 24) na Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto e na Matriz de Cachoeira do Campo, e as pinturas de João Nepomuceno Correia e Castro (?-1795) no Santuário de Congonhas do Campo, com as gravuras que lhes deram origem, no caso as ilustrações de uma bíblia alemã encontrada na Biblioteca Nacional. Desse modo, Levy apresentou a teoria de que muito da pintura sacra colonial tem suas fontes nos modelos europeus, e que muitas dessas fontes poderiam ainda ser encontradas na Biblioteca Nacional e nos arquivos das ordens religiosas espalhadas pelo país afora, e completou:

Como os modelos europeus – principalmente gravuras – eram de autores e estilos diferentes, só os artistas nacionais de maior talento conseguiram dar a suas obras um caráter de unidade estilística e um cunho todo pessoal (LEVY, 1978, p. 99).

Dos artigos publicados por Levy na década de 1940, e antes dela, no final da década de 1930, por Luís Jardim, também para a Revista do SPHAN, na qual pioneiramente associaram as estampas e gravuras de Bíblias, Missais e outros livros ilustrados que circularam no Brasil como principal fonte de inspiração e modelo para os artistas coloniais, já se passaram cerca de sete décadas. Nesse ínterim, inúmeras pesquisas foram e estão sendo realizadas, especialmente na última década, para se encontrar os referenciais iconográficos de nossa produção pictórica do período colonial – principalmente por meio de ampla pesquisa

²⁹ Publicado originalmente na Revista do SPHAN nº 8 (1944).

documental nos inventários *post-mortem* dos artistas que possuíam livros arrolados – como os trabalhos de Alex Fernandes Bohrer (UFMG-IFMG, 2007), Camila Fernanda Guimarães Santiago (UFMG, 2009), Pedro Queiroz Leite (UEL, 2010), Delson Agnaldo de Araújo Jr. (UFOP-IFAC, 2009), entre outros.

Todavia, a maioria desses pesquisadores tem como seu objeto de estudo quase que exclusivamente a produção barroca e rococó mineira do século XVIII. Entretanto, seus trabalhos trazem reflexões sobre a obra que Levy e Jardim realizaram e atualizam os relatos sobre a utilização das estampas fora do país. Segundo Araújo Jr. (2009, p.145) o trabalho de identificação das fontes iconográficas barrocas e a triagem e a organização de inventários correspondendo as pinturas com suas respectivas gravuras que lhes deram origem já foi executada em Portugal³⁰ e está acelerada em pesquisas na Espanha e na América Latina – Peru, Bolívia, México e Argentina³¹.

³⁰ Cf. SOARES, Ernesto (org.). Inventário da Coleção de Estampas. Lisboa: Biblioteca Nacional de Lisboa, 1975; e Coleção de Estampas da Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em: http://www.bnportugal.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=111&Itemid=139&lang=pt. Acesso em 11 de maio de 2016.

³¹ Cf. PESSCA – Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art, da Universidade da Califórnia. Disponível em: <http://colonialart.org/>. Acesso em 11 de maio de 2016.



Figura 23. Abraão e o Sacrifício de Isaac. Prancha constante da Bíblia de Demarne - *Histoire sacrée de la Providence et de la conduite de Dieu sur les mers, 1: de puis Le commencement du monde jusqu'aux temps prédits dans l'Apocalypse, tirée de l'Ancien et du Nouveau Testament, représentée en cinq cent tableaux gravez d'après Raphael et autres grands maitres et Expliquée Par les paroles même de l'Ecriture en Latin et en François, 3 Volumes en qto. Dédiée à La Reyne Par Demarne Architecte et Graveur Ord.re de As Majesté. Paris, 1728.*



Figura 24. Manuel da Costa Ataíde. *Abraão e o Sacrifício de Isaac* (c.1799). Barrado de madeira imitando azulejo. Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência de Ouro Preto. Foto: J. Gelwan.

O historiador Araújo Jr. (2009, p. 146), citando o pesquisador Marcos Hill (UFMG), ressalta que os artistas da colônia procuravam seguir o mesmo padrão de arte pré-existente na metrópole, uma vez que os mestres pintores portugueses que aportaram no Brasil trouxeram na bagagem os primeiros cadernos de modelos desenhados, coleções de imagens reproduzidas tanto em xilogravura quanto em metal, assim como Bíblias e livros sagrados igualmente ilustrados por gravuras, e que destas principais fontes saíram os modelos para suas pinturas, na grande maioria, religiosas, lembrando que os modelos que aqui chegavam eram somente aqueles aprovados pela Igreja. Desse modo, como em todas as colônias portuguesas encontram-se pinturas copiadas de estampas, um mesmo modelo pode ter dado origem a diversos painéis, em locais distintos, e pelas mãos de diferentes artistas.

E Araújo Jr. (2009, p. 151) ainda conclui, a partir de Bohrer, que o artista colonial, ao utilizar uma estampa como modelo, estava realizando um desafiador e peculiar exercício de *(re)invenção*: a partir de um original maior um gravador-copista transformava a imagem em uma escala menor. Chegando aqui, o artista traduzia o desenho da gravura em pequena escala para uma escala maior, para refazê-la numa igreja ou conforme seu interesse, e a partir de um conhecimento sobre a iconografia do tema trabalhado, atribuir novas cores.

Giulio Carlo Argan (2004, p. 16) completa a reflexão sobre a importância da gravura a partir do Renascimento e sintetiza:

Na reprodução por gravura, o procedimento técnico é completamente distinto do procedimento original, e o seu resultado é uma figuração iconograficamente semelhante à original, mas em dimensões reduzidas e desprovida daquele elemento fundamental que é a cor. (...) E, como no final do século XVI, com os Carraci e especialmente com Agostino, a gravura assume a dignidade de uma técnica artística autônoma...

De forma bem simplificada, as gravuras de cunho religioso para distribuição entre os fieis originaram-se na Idade Média. Num primeiro momento tratava-se da xilogravura, todavia, devido ao rápido desgaste da madeira, a técnica foi substituída pela calcogravura, ou gravura em metal (surgida no século XV), capaz de produzir estampas de alta qualidade. A técnica da gravura em metal foi aperfeiçoada na Bélgica, na Alemanha, na Itália e na Holanda. E a partir do final do século XVIII surge a litografia (criada por Alois Senefelder). A pesquisadora Camila Santiago (2006, pp. 353-356) comenta que a gravura em suas variadas técnicas foi tão bem-vinda no intuito de multiplicar os modelos utilizados nos ensinamentos de aprendizes de pintura, escultura e ourivesaria, que os mestres pintores, como Rubens e tantos outros depois dele, logo se cercaram de exímios gravadores para reproduzir e difundir suas obras (figuras 25 e 26).



Figura 25. (Esq.) Peter Paul Rubens. *Cristo na Cruz entre dois ladrões* (1619-1620). Museu Real de Belas Artes da Antuérpia, Bélgica.

Figura 26. (Dir.) Boëtius à Bolswert. *Cristo na Cruz entre dois ladrões* – Gravura a partir de Rubens (1631). Rijksmuseum, Amsterdã, Holanda.

O período compreendido entre o final do século XVII e o final do século XVIII visualizou um acentuado crescimento do mercado editorial, e por conseguinte, da difusão das gravuras pela Europa e o Novo Mundo. Antuérpia, na Bélgica, e Augsburg, na Alemanha, se tornaram os principais centros divulgadores dessas estampas no período, enquanto empresas familiares de estampas se formaram, principalmente nos Países Baixos, como as oficinas dos Cock, Galle, Passe, Sadeler, Cornelius Cort, Hendrik Goltzius, Wierix, Thulden, Swanenburg, Lucas Vorsterman, Paulo Pontius, além da tipografia flamenga do francês Cristovão Plantin e João Moretus, cuja produção de Missais atingiu, além da América, a

Ásia e a África (SANTIAGO, 2006, p. 356). Por privilégio real, a casa impressora Plantin tinha a exclusividade para o atendimento de toda a demanda de publicações no império espanhol, atingindo também as colônias portuguesas da América (BONAZZI, 2014, p. 82).

O pesquisador Mozart Bonazzi (2014, p. 81) também salienta que, enquanto material impresso em papel, a gravura tinha a facilidade de ser leve, resistente ao transporte e de fácil armazenamento, e servia aos artistas coloniais como um estímulo à invenção.

Myriam Ribeiro (2003, p. 94), em sua pesquisa sobre o rococó religioso no Brasil, ainda resalta a importância dos irmãos Joseph Sebastian (1710-1768) e Johann Baptist Klauber (1712-1787), gravadores oficiais do Bispo de Augsburg, cujas estampas religiosas figurativas, representando santos, cenas bíblicas e outros temas da iconografia cristã, ilustraram bíblias, missais e outros livros sacros que circularam pela Península Ibérica e pela América portuguesa e se aproximaram do gosto popular, influenciando inúmeros artistas.

2.3 Mário de Andrade e a biografia de Jesuíno do Monte Carmelo³²

Conforme levantamento bibliográfico realizado para a minha dissertação de mestrado³³, e de acordo com inúmeras outras publicações que tratam da vida e da obra do padre Jesuíno do Monte Carmelo, a biografia escrita e construída pelo crítico de arte Mário de Andrade no início da década de 1940 continua insuperável: é a monografia mais completa existente sobre a vida do artista colonial de Santos, e até a atualidade referência no meio acadêmico e da historiografia da arte paulista.

Entretanto, Mário de Andrade não foi o primeiro estudioso a debruçar-se sobre a obra do sacerdote mulato – pesquisadores da história da cidade de Itu de fins do século XIX e início do século XX como o Padre Paulo Cavalheiro Freire, Oliveira César, Antônio Augusto da Fonseca, Azevedo Marques e Francisco Nardy Filho – já citavam o pintor em seus artigos, porém, apresentando dados contraditórios, muitas vezes sem indicar a fonte, o que obrigou Andrade a perseguir informações em cartórios, livros de atas da Câmara, arquivos de igrejas e da Cúria; auxiliado por seus assistentes, o “Zé” Bento – José Bento Faria Ferraz

³² Cf. em Anexos 1 e 2, ao final do trabalho, os resumos biográficos das vidas de Jesuíno do Monte Carmelo (a partir da obra de Mário de Andrade, 1945) e do Mestre José Patrício da Silva Manso.

³³ MURAYAMA, Eduardo T. *A pintura de Jesuíno do Monte Carmelo na Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo*, 2010, p. 149.

(1914-2005); por Mauro Almeida e pelo colaborador Luis Saia (1911-1975), que o acompanharam nos anos da construção e redação da biografia do padre artista (BARSALANI, 2012, p.12).

A primeira edição da biografia do padre Jesuíno pelo SPHAN foi publicada em dezembro de 1945, alguns meses após a morte de Mário de Andrade (ocorrida em fevereiro daquele ano). O diretor do SPHAN à época, Rodrigo Mello Franco de Andrade, querendo homenagear Mário de Andrade e sua derradeira obra, preparou um prefácio relatando o percurso e os percalços do modernista paulista na construção do perfil de Jesuíno. As informações dos parágrafos seguintes foram retiradas desse prefácio e da correspondência de Mário de Andrade com Rodrigo Mello Franco de Andrade, cujas missivas foram publicadas através da Fundação Pró-Memória em 1981.

O prefácio elogia o trabalho de toda uma vida do recém-falecido Mário, e exalta sua monografia como o único estudo em grandes proporções realizado, sob a coordenação e subsídio do SPHAN, nos domínios da arte colonial brasileira até aquele momento.

Foram praticamente três anos de intensas e exaustivas pesquisas, de 1941 a 1944, que os diretores do órgão de proteção federal consideraram *“um excepcional trabalho, marcado pela seriedade de concepção, pelo rigoroso critério de análise técnica e pelo sabor literário.”* (ANDRADE, R. M. F., apud MURAYAMA, 2010, p. 150). Centenas de cartas e relatórios mensais de serviço trocadas entre Mário com Rodrigo Mello e

com outros 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), nos permitem reconstituir os passos e descobertas de sua pesquisa.

Como antes da realização da monografia do padre artista Mário de Andrade tinha escrito poucos artigos sobre arte brasileira, sendo os mais conhecidos aqueles sobre o *Aleijadinho* (1928) e a *Capela do Sítio Santo Antônio* (1937), 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 (Apud MURAYAMA, 2010, p. 150). Autocrítico e perfeccionista, Mário de Andrade reescreveu inúmeras vezes trechos e até capítulos inteiros do livro, até que estes ficassem “*estritamente científicos*”.

Atualmente, o dossiê com os originais manuscritos de *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*, os esboços e as versões datilografadas com notas de trabalho, fazem parte do Arquivo Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). A versão recebida por Rodrigo Melo Franco de Andrade e todas as fotografias da pesquisa – tiradas por Hermann Graeser, apelidado Germano (1898-1966) – fazem parte do acervo do SPHAN no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), no Rio de Janeiro. Em 2009, os manuscritos do IEB foram confrontados com a versão do SPHAN pela pesquisadora Maria Silvia Ianni Barsalini e

resultaram na mais atualizada publicação de *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*, coordenada por Telê Ancona Lopez, pela Editora Nova Fronteira, em 2012 (ANDRADE, 2012, p. 17).³⁴

O primeiro encontro de Mário de Andrade com o padre Jesuíno do Monte Carmelo ocorreu antes do início da construção da biografia do artista, em 1937, quando ainda era Assistente Técnico da 6ª Região do SPHAN, que à época englobava o estado de São Paulo, ao inventariar os bens artísticos de valor do estado que merecessem atenção do órgão federal de proteção e que pudessem vir a ser tombados.

Em carta para Rodrigo Mello 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.*” (ANDRADE, 1981, p.111) No relatório técnico que acompanhou essa carta, aparece a primeira referência que Mário fez ao padre Jesuíno do Monte Carmelo (ANDRADE, apud MURAYAMA, 2010, p. 151). Porém, apenas em 1941, no Rio de Janeiro, é que o crítico de arte recebe oficialmente, como incumbência do SPHAN, o encargo de escrever a monografia de Jesuíno Francisco: “*agora vou me atirar ao frei Jesuíno*” (ANDRADE, 1981, p. 136).

³⁴ Edição original: SPHAN, 1945; outras edições: Martins Fontes, 1963 e Nova Fronteira, 2012.

Conforme correspondência levantada por Barsalani, em carta a Paulo Duarte – datada de 26 de junho de 1941 – Mário de Andrade foi 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 dele (BARSALANI, apud MURAYAMA, 2010, p. 151).

Vale ressaltar que, como nunca se havia realizado uma pesquisa sobre a vida e obra de Jesuíno do Monte Carmelo, Mário partiu de uma bibliografia escassa, sem referências e fontes seguras. Francisco Nardy Filho (1879-1959), historiador da cidade de Itu, e Auguste de Saint-Hilaire (1779-1853), que esteve de passagem pelas cidades da província de São Paulo por volta de 1820, foram os que deixaram pioneiras descrições sobre as igrejas de Itu e os artistas que nela trabalharam e serviram de base preliminar para suas pesquisas, que se estenderam aos arquivos eclesiásticos, inventários e testamentos, livros de atas das irmandades religiosas e relatos de religiosos.

A cada etapa na busca e resgate do anônimo Jesuíno, a paixão de Mário de Andrade pela figura do pintor colonial crescia, processo a que o próprio escritor se referia como “*jesuinação*” (MURAYAMA, 2010, p. 151): “*Por mim, lhe confesso que ando bastante intoxicado pelo padre, que acho extraordinário como homem e como pintor.*” (Carta de 03 de

dezembro de 1941, enviada à Rodrigo Mello. ANDRADE, 1981, p. 145).

Mais adiante, em carta de 7 de janeiro de 1942 desabafa com Rodrigo Mello: “*Uf! Que trabalhadeira penosa me está dando esse peralta do padre Jesuíno!*” (Apud MURAYAMA, 2010, p. 147) e em 25 de janeiro de 1942, conforme carta encontrada por Barsalani, 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 (BARSALANI, apud MURAYAMA, 2010, p. 152).

Nos meses seguintes, mais cartas à Rodrigo Mello falando do processo de *jesuinação*. “... de tanto estudar e ver Jesuíno, acabei amando Jesuíno e desconfio que estou treslendo um bocado.” (17 de março de 1942, ANDRADE, 1981, p. 153); “O estudo da obra de Jesuíno, se não me deixar histérico, me deixa louco de último grau.” (03 de dezembro de 1942); “... o fato de estar trabalhando para um serviço público [...] está me tornando esta monografia uma verdadeira obsessão condenatória!” (07 de janeiro de 1943); “Mas o homem é assustadoramente apaixonante!” (01 de fevereiro de 1943; ANDRADE, 1981, pp.166-168).

Reproduzo a seguir, trecho publicado em minha dissertação de mestrado (MURAYAMA, 2010, p. 153), de um relatório oficial datado de 02 de fevereiro de 1943, constante das *Cartas de Trabalho*.

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 vinga 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.”

Esse relatório mostra que Mário de Andrade também procurou interpretar a psicologia de Jesuíno: de maneira subjetiva, o modernista justificava as peculiaridades da arte de Jesuíno em razão de um suposto preconceito pelo qual o artista teria passado por ser mulato, sendo a maior delas a recusa ao pedido para se tornar irmão terceiro da Ordem de Nossa Senhora do Carmo de Itu. A “*impureza de sangue*” do pintor, motivada pela sua origem considerada ilegítima para a época vai justificar

os 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*” (Apud MURAYAMA, 2010, p. 155).

Segundo a análise da historiografia da arte paulista do século XX, Jesuíno Francisco de Paula Gusmão foi um artista autodidata, desprovido de maiores recursos técnicos, um pintor ingênuo. Mas, como afirmou Elza Ajzenberg, 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 e início do século XIX (MURAYAMA, 2010, p. 154).

Mário de Andrade também ressalta que Jesuíno não foi um seguidor da arte europeia do período colonial. Quanto a isso, posso ponderar que Jesuíno não foi seguidor das tendências estilísticas e artísticas em voga nas cidades litorâneas – como a pintura em quadratura e perspectiva, dos elementos arquitetônicos pintados nos forros das igrejas para criar a ilusão de profundidade. Mas seguiu a tendência da pintura paulista da época, e como tantos outros artistas do período – como veremos adiante – utilizou gravuras e estampas como modelos para criar suas composições, e mesmo assim, soube dar unidade de estilo, um estilo próprio e característico, para os rostos de seus santos e anjos. Finalmente, Mário completa: “*Jesuíno é um barroco sempre, mas um barroco sem estilo*” (ANDRADE, 2012, p. 229). Quanto a isso, após as

descobertas da última década, podemos ressaltar que Jesuíno criou um estilo sim, que a sua arte barroca teve um estilo e brilho próprios.

E ao final do livro, Mário 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”*. Apesar da modéstia, o trabalho de Mário de Andrade, como ressaltado no início deste subitem, é obra de referência indiscutível e até hoje insuperável (MURAYAMA, 2010, p. 162). O pesquisador Carlos Cerqueira, em palestra proferida em 2014, completa:

Mário de Andrade produziu um estudo que, a despeito do que viemos a colher do projeto de restauração que um dia haveremos de executar aqui [Igreja do Carmo de Itu], permanecerá como a obra mais bem elaborada até hoje jamais feita sobre as pinturas desse mulato santista que tanto interesse despertou no intelectual modernista.

E salienta que não há como se referir a Jesuíno sem partir da biografia produzida por Mário de Andrade. Não há como tentar suplantar, criticar ou contestar tal obra de pesquisa. Para os críticos e especialistas em pintura colonial, a figura de Jesuíno está indissolúvel à biografia realizada pelo crítico de arte modernista – não há como falar de Jesuíno sem citar Mário de Andrade. Sendo assim, o que resta são atualizações e análises a partir dos recentes restauros, principalmente em São Paulo e em Itu, que validam, ou não, dúvidas e angústias em relação

à autoria dos painéis existentes nessas localidades já levantados por Mário de Andrade há sete décadas (CERQUEIRA, 2014, p.2).



Página anterior: Detalhe do forro da capela-mor da Igreja do Carmo de Itu. Jesuíno do Monte Carmelo, c. 1790-1792 (atualmente bastante alterada e retocada). Foto: E. Murayama, 2014.

CAPÍTULO III

Obra Pictórica de Jesuíno do Monte Carmelo em São Paulo e em Itu

Em sua biografia sobre o padre Jesuíno do Monte Carmelo, Mário de Andrade realizou um levantamento das obras de pintura que são atribuídas ao artista. Neste capítulo procedo a descrição dessas obras. Algumas das abaixo listadas possuem autoria indiscutida, com base em recibos de pagamentos dos livros de despesa das ordens; outras são atribuições que vem da tradição oral, mas que por conta da análise e comparação dos estilemas presentes na referida obra e em outras composições do mesmo artista, garantem a atribuição. Por fim, todas as obras conhecidas de Jesuíno são tombadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), ou se encontram em espaços tombados pelo órgão de federal de defesa. Exceção são as pranchas encontradas em Itu, em 2001, e oficialmente divulgadas em 2015.

Obras de pintura do padre Jesuíno do Monte Carmelo, a partir de levantamento de Mário de Andrade (2012, p.82 a 84):

1. Doze quadros a óleo sobre tela, para a capela-mor da Matriz de Itu. *Autoria indiscutida. Existem intactos, sem restauração, bastante deteriorados.*³⁵
2. O teto da capela-mor da Igreja do Carmo em Itu. *É sabido que toda a igreja, paredes e tetos, foi pintada por Jesuíno. Sobrou da destruição esse teto da capela-mor, que sofreu uma e talvez duas restaurações.*³⁶
3. Medalhão central, representando Santa Teresa, no teto da nave dessa mesma Carmo ituana. *Também sobrou da destruição, e existe intacto, sem restauração. Não foi recenseado por Oliveira César nas duas descrições que deixou dessa obra jesuínica. Nardy o enumera pela primeira vez.*
4. Um medalhão, pintura a óleo sobre madeira, representando o Menino Jesus de Praga, apenso atualmente à parede central do coro, nessa mesma Carmo ituana. *Sem atribuição. A atribuição é tradicional e vem registrada em Nardy pela primeira vez.*

³⁵ Após a segunda grande intervenção de restauro ocorrida na Matriz – a primeira se deu entre 2001-2002 e recuperou o forro da capela-mor – a segunda fase do projeto de restauro, entregue em 2016, abrangeu as doze pinturas da capela-mor. Estas foram limpas e reenteladas, mas se encontram muito danificadas e futuramente serão restauradas. Cf. Capítulo 4 deste trabalho.

³⁶ Obra de Jesuíno que aguarda captação de recursos pelo IPHAN para o restauro.

5. Teto da igreja do convento carmelitano de São Paulo. *Obra inconfessavelmente jogada fora, quando se demoliu esse convento em 1928. Atribuição indiscutida. Sobre a sua conservação, houve, em 1909, preocupações açodadas do Instituto Histórico de São Paulo, como consta das atas do mesmo (V. Revista do Instituto, v. 14, p.422 e 427). Açodadas mas não vigilantes. Protestos de conservação por parte dos frades. Consciência adormecida por parte dos membros do Instituto. Vinte anos depois tudo era destruído. Nem fotografias ficaram, que se saiba.*³⁷

6. Teto da igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo. *Autoria indiscutida. Obra em parte retocada. Na capela-mor, inteiramente repintada. No centro da nave, raspada ou apenas com pintura nova por cima. Só existe intacta no medalhão central do coro.*³⁸

7. Dezoito quadros a óleo sobre madeira, atualmente decorando o corredor de comunicação entre rua e sacristia, dessa mesma Carmo

³⁷ Foram localizadas fotografias, de datas desconhecidas, do interior da antiga Igreja da Ordem Primeira do Carmo, todavia, as imagens abrangem apenas alguns altares laterais e o retábulo-mor. Não é possível se vislumbrar as pinturas. Entretanto, existem as fotografias da demolição da Capela Esquecida, tomadas pelo SPHAN no início da década de 1940. Nessas figuras se visualiza as pinturas da década de 1920 e supõe-se, portanto, que a essa altura, as pinturas de Jesuíno já haviam sido substituídas. Assim, a pintura do teto da Igreja dos frades carmelitas continua perdida. Cf. Anexo 3 ao final deste trabalho.

³⁸ Pinturas do forro da nave, da capela-mor e do coro recuperadas e restauradas entre 2008-2012 pelo IPHAN, estudadas na dissertação de mestrado do autor deste trabalho e ampliadas nesta tese.

paulistana. *Nenhum dos autores recenseia estas obras. A atribuição de autoria é tradicional e indiscutida. Muito restauradas e prejudicadas.*

8. Oito quadros a óleo sobre tela, representando cada qual um santo carmelitano. *Conservados até hoje no colégio do monumento do Patrocínio, de Itu. Autoria indiscutida. Os Autores se referem a pinturas feitas para decorar a igreja do Patrocínio, porém não as nomeiam, nem descrevem. Provavelmente estes oito quadros são a única obra de pintura figurativa feita por Jesuíno para a sua igreja.*

3.1 A Pintura de Jesuíno do Monte Carmelo em São Paulo: Igreja da Ordem Terceira do Carmo



Figura 27. Resultado da 2ª fase do processo de restauro da pintura do padre Jesuíno do Monte Carmelo (dezembro/2008) no forro da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo, com o retângulo central de cerca de 12 m².

Conforme se vê na figura acima (27), o ano de 2008 culminou com a apresentação, pela 9ª SR do IPHAN-SP, dos resultados da 2ª fase do processo onde foi restaurado o painel central do forro da nave da

Igreja da Ordem Terceira do Carmo da cidade de São Paulo. Como dito anteriormente, a pintura original executada por Jesuíno Francisco de Paula Gusmão em fins do século XVIII acreditava-se perdida, recoberta por inúmeras camadas de repintura. Conforme pode se comprovar – através da leitura do Anexo 3, ao final deste trabalho – foi graças à teoria da *pintura invisível* do Padre Jesuíno do Monte Carmelo, formulada pelo pesquisador Mário de Andrade; e aos esforços do historiador Carlos Cerqueira, que obtivemos tal resultado. Na sequência, toda a pintura do forro da nave, do coro e da capela-mor foram restaurados. Desse modo, o que se vê atualmente de Jesuíno do Monte Carmelo na Igreja do Ordem Terceira do Carmo de São Paulo é:

Forro da Nave: Painel Central - Visão de Nossa Senhora do Carmo em glória.

A belíssima Virgem Maria aparece trajando o hábito marrom dos carmelitas, com as mãos sobrepostas sobre o peito. Sobre o hábito ricamente decorado com arabescos, flores e folhagens em dourado, um manto de seda também requintadamente adornado com pedras preciosas e joias incrustadas formando flores em todo o barrado. Sobre a cabeça, um véu de tecido quase transparente nos permite entrever os cabelos de Nossa Senhora. Os olhos estão baixos, e a cabeça levemente inclinada para a esquerda. Em torno dela, onze estrelas formam uma aureola e

ressaltam a divindade da figura ali representada. De cada lado da Virgem um anjo, e cada um deles segura os tradicionais lírios, iconograficamente símbolos da inocência, pureza e virgindade de Maria. Em torno da figura mariana, inúmeros outros anjos formam uma corte celeste entre as nuvens. Da porção superior do corpo de Nossa Senhora emanam raios de luz, que vão iluminar todo o forro da nave. A Virgem é o centro da composição, é o próprio Sol de onde brota a luz que ilumina o céu e os fieis aqui na Terra. Abaixo de Maria, um globo – ou uma lua – com os dizeres, em latim, “*as gerações me chamarão de bendita*”. E mais abaixo, as figuras dos profetas Elias e Eliseu, prostrados em honra e devoção à Virgem.



Figuras 28 e 29. Visão de Nossa Senhora do Carmo. Detalhes do forro da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo. Padre Jesuíno do Monte Carmelo, 1796-1798.



Quanto às demais figuras que surgem do entablamento e formam os grupos de santos e santas, beatos e beatas, evangelistas e doutores da pintura do forro da nave, temos:

Lado esquerdo (da entrada da igreja em direção à capela-mor)

1º Grupo: **Santos Doutores** (figura 30)



Figura 30. Padre Jesuíno do Monte Carmelo. *Grupo do entablamento: Santos Doutores da Igreja.* Pintura da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo (1796-1798): da esq. para a dir. – Santo Agostinho (com o coração flamejante); Santo Ambrósio (bispo); São Jerônimo (com vestes de cardeal) e São Gregório (Papa).

2º Grupo: **Santos Evangelistas** (figura 31)



Figura 31. Padre Jesuíno do Monte Carmelo. *Grupo do entablamento: Santos Evangelistas.* Pintura da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo (1796-1798): da esq. para a dir. – de acordo com a sequência dos Evangelhos na Bíblia – São Mateus; São Marcos; São Lucas e São João (o personagem mais jovem, sem barba).

3º Grupo: **Santos Apóstolos** (figura 32)



Figura 32. Padre Jesuíno do Monte Carmelo. *Grupo do entablamento: Santos Apóstolos.* Pintura da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo (1796-1798): único personagem identificado, à direita – São Pedro Papa.

Lado direito (da entrada da igreja em direção à capela-mor)

4º Grupo: **Santas e Beatas Carmelitas** (figura 33)



Figura 33. Padre Jesuíno do Monte Carmelo. *Grupo do entablamento: Santas e Beatas Carmelitas.* Pintura da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo (1796-1798): personagem identificada, à esquerda, Santa Maria Magdalena de Pazzi. Em seguida, pode ser Santa Maria da Encarnação ou qualquer outra santa esposa mística por conta do atributo da coroa de flores/rosas. As duas últimas são virgens mártires, por conta da palma do martírio.



Figura 34. Detalhe da figura anterior (33).

5º Grupo: **Bispos e Reis Beatos** (figura 35)



Figura 35. Padre Jesuíno do Monte Carmelo. *Grupo do entablamento: Bispos e Reis Beatos.* Pintura da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo (1796-1798).

6º Grupo: **Mártires e religiosos carmelitas** (figura 36)



Figura 36. Padre Jesuíno do Monte Carmelo. *Grupo do entablamento: Mártires e religiosos carmelitas.* Pintura da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo (1796-1798): da esq. para a dir. – Santo Ângelo da Sicília com os atributos do seu martírio, a cimitarra sobre a cabeça e a adaga no peito, além da palma. Em seguida, Santo Alberto da Sicília com a palma do martírio. E dois mártires trajando uma dalmática vermelha.

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 desta vida nossa*”. 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 (ANDRADE, 2012, p. 183).

Para o crítico de arte modernista, os santos retratados no entablamento refletem plasticamente o período de transição, o novo estágio de sensibilidade de Jesuíno, afastando-se dos prazeres profanos e aproximando-se do sacerdócio, resultando num refinamento estético e cromático (figuras 37, 38 e 39).



Figura 37. Padre Jesuíno do Monte Carmelo. *São João* Evangelista. Pintura da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo (1796-1798).



Figura 38. (Esq.) Padre Jesuíno do Monte Carmelo. *São Pedro Papa*. Pintura da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo (1796-1798).

Figura 39. (Abaixo) Padre Jesuíno do Monte Carmelo. *Santos Mártires: Santo Ângelo da Sicília e Santo Alberto da Sicília*. Pintura da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo (1796-1798).



Para Victor Hugo Mori (in CERQUEIRA, 2007, p.4), 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. Apenas a Virgem do Carmo e os anjos na porção central é que pairam livres sobre a nave. A Senhora do Carmo é a figura mais importante da composição, e todos os santos e beatos do entablamento curvam-se à sua magnificência e lhe prestam deferência.

No coro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo se localizam 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 (2012, p. 184), sua obra paulistana mais espiritual e intimista.

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*”. 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 40), 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” (... privilégio que eu obtive para ti e todos os carmelitas). Esse trecho foi retirado da mensagem dita pela Virgem quando de sua aparição à São Simão Stock, em 16 de julho de 1251 (MURAYAMA, 2010, p. 202).



Figura 40. Padre Jesuíno do Monte Carmelo. *São Simão Stock*. Pintura do coro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo (1796-1798).

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 41) (MURAYAMA, 2010, p. 202).



Figura 41. Padre Jesuíno do Monte Carmelo. *São Pedro Tomás*. Pintura do coro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo (1796-1798).

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 (figura 42). 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 (MURAYAMA, 2012, p. 203).



Figura 42. Padre Jesuíno do Monte Carmelo. *Santa Teresa*. Pintura do coro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo (1796-1798).

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 43). 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*” (MURAYAMA, 2010, 204).



Figura 43. Padre Jesuíno do Monte Carmelo. *São João da Cruz*. Pintura do coro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo (1796-1798).

E Mário de Andrade (2012, p. 187) completa:

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.

Ainda sobre o coro, existe a pintura de uma estrela com um halo, de onde saem raios, que iluminam as nuvens do entorno, de onde surgem pequenas cabeças aladas, são pares de querubins (figura 44).



Figura 44. Padre Jesuíno do Monte Carmelo. *Estrela Divina*. Pintura do coro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo (1796-1798).

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, sabe-se que o teto da capela-mor foi a primeira parte do serviço executada por Jesuíno Francisco, em 1796. Recuperada em 2011 (estava recoberta por uma pintura do século XX), a pintura de Jesuíno foi realizada por cima de uma outra composição anterior, provavelmente de José Patrício da Silva Manso. A cena de Jesuíno representa o episódio da *Visão do colar de Santa Teresa* (figura 45).



Figura 45. Padre Jesuíno do Monte Carmelo. *Visão do colar de Santa Teresa*. Pintura do forro da capela-mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo (1796).

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, impondo-lhe um colar de ouro e pedras com uma cruz, anunciando-lhe o fato de que a partir daquele momento Santa Teresa tornava-se mãe de uma nova família religiosa: o Novo Carmelo (MURAYAMA, 2010, p. 209).

Possivelmente, os frades carmelitas tenham fornecido à Jesuíno como modelo para a pintura da capela-mor uma versão do livro *Vita S. Virginis Teresiæ a Iesv: ordinis carmelitarvm excalceatorvm piae restavratricis*, publicado originalmente em Antuérpia, em 1630, com gravuras de Adriaen Collaert e Cornelis Galle. Uma das pranchas desse livro retrata a *Visão do Colar de Santa Teresa*, e serviu como modelo também para outras composições no mundo ibérico (figuras 46 a 50).



Figura 46. Adriaen Collaert e Cornelis Galle. *Visão do Colar de Santa Teresa*. Gravura, 1630. *S. Virginis Teresiæ a Iesv: ordinis carmelitarvm excalceatorvm piae restavratricis*



Figura 47. Juan de Peñalosa y Sandoval. *Visão do Colar de Santa Teresa* (século XVII). Catedral de Astorga, Espanha.



Figura 48. *Visão do Colar de Santa Teresa, detalhe* (século XVII). Escola cuzquenha. Museo Casa del Virrey Liniers, Alta Gracia, Córdoba, Argentina.



Figura 49. Arnold van Westerhout. *Visão do Colar de Santa Teresa*. Gravura, 1716. Vita Effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù, Roma.



Figura 50. José Espinoza de Los Monteros. *Visão do colar de Santa Teresa*, 1682. Igreja do Convento de Santa Teresa, Cuzco, Peru.

3.1.1 Recolhimento de Santa Teresa

O Recolhimento de Santa Teresa³⁹ foi a primeira clausura feminina da cidade de São Paulo, fundada em 1685 pelos donativos dos bandeirantes Lourenço Castanho Taques, o Moço (c.1641-1708) e de Pedro Taques de Almeida (c.1642-1724). Os terrenos para a sua construção foram doados por Manuel Vieira de Barros (1656-1705) – cujas três filhas seriam as primeiras recolhidas –, e ocupavam uma boa parte da rua que inicialmente se chamava Rua Detrás do Santíssimo, depois Rua Detrás da Sé e, posteriormente, Rua de Santa Teresa, por causa do convento, e atualmente, Rua Roberto Simonsen.

³⁹ Segundo Nunes, as *Casas de Recolhimento* do período colonial não eram exatamente um convento. Tratava-se de um local onde um pequeno grupo de mulheres devotas (solteiras, casadas, viúvas, crianças, jovens e idosas) ou ainda aquelas acusadas de adultério, se recolhiam – por vontade própria, ou, como na maioria das vezes, eram internadas por seus pais, irmãos ou maridos em ausências prolongadas, e apenas a elas cabiam a autorização para suas saídas – a fim de preservar a sua honra e, consequentemente, a de suas famílias. Eram casas religiosas destinadas ao repouso, abrigo, pousada e asilo que se diferenciavam dos conventos, principalmente, por não exigirem a prática de votos solenes. No entanto, as recolhidas usavam o hábito da ordem religiosa que administrava a casa e seguiam suas regras de conduta – observação da obediência, disciplina, castidade e silêncio –, além de participarem dos ofícios divinos. É interessante notar que a maior parte da população feminina da casa era constituída por mulheres brancas da elite, fato constatado pela cobrança de elevados dotes para o ingresso nesses espaços, 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. Essas casas também 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. (NUNES, 2006, p.7).

A iniciativa da empreitada, a autorização para a sua construção e a sua inauguração foram obra de Dom José de Barros Alarcão (1634-1700), primeiro bispo da Diocese de São Sebastião do Rio de Janeiro – a qual, na época, as igrejas e conventos da Vila de São Paulo estavam subordinadas.⁴⁰ A administração da casa foi entregue às monjas da Ordem da Bem-Aventurada Virgem Maria do Monte Carmelo, as Carmelitas Descalças.⁴¹

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.⁴²

Ao longo dos séculos XVIII e XIX, o Recolhimento de Santa Teresa alternou momentos de declínio e de prosperidade. O cronista Alfredo Moreira Pinto (1847-1903), em seu livro *“A cidade de São Paulo*

⁴⁰ Durante o período colonial, a cidade de São Paulo esteve sob o domínio de diversas circunscrições eclesiásticas. Até 1551 todo o Brasil foi hierarquicamente dependente da Diocese do Funchal (Ilha da Madeira), de 1551 a 1575, da Diocese de São Salvador da Bahia. Com a fundação da *Prelazia do Rio de Janeiro* em 1575, a então vila passou a ser subordinada a esse novo ente, que se torna a Diocese de São Sebastião do Rio de Janeiro em 1676, permanecendo assim até o dia 6 de dezembro de 1745, quando finalmente é criada a *Diocese de São Paulo*, pela bula do Papa Bento XIV intitulada *Candor lucis æternæ*.

⁴¹ Ramo da Ordem do Carmo que adotou as regras reformadas por Santa Teresa d'Ávila (1515-1582) – motivo pelo qual o local foi dedicado à santa carmelitana.

⁴² Cf. Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo (ACM-SP), cód. 2-1-39, Estatuto do Recolhimento de Santa Teresa, “Da distribuição das Horas”, fls 16-7 citado por DEL PRIORE, Mary in *Ao Sul do Corpo: Condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia* (1993).

em 1900: impressões de viagem” (1900, p.50), *relata que* em 1718 o edifício contava 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. Dom Luís Antônio de Souza Botelho Mourão, o Morgado de Mateus (1722-1798), governador da Capitania de São Paulo, em carta ao Marquês de Pombal, datada de 10 de dezembro de 1766, informa que conforme contagem que mandou realizar, viviam no recolhimento “*vinte recolhidas com suas criadas*” (TOLEDO, 2004, p.11). No último quarto do século XVIII ocorreu o restauro da instituição, por meio de donativos e heranças legadas com os quais o edifício foi aumentado e redecorado⁴³ – período no qual (1795-1796) teria aí trabalhado o artista santista Jesuíno Francisco de Paula Gusmão, que estava em São Paulo para pintar o teto da igreja da Ordem Primeira do Carmo, anexa ao convento dos frades carmelitas. Jesuíno pintou o teto em caixotão da capela das recolhidas de Santa Teresa com cenas da infância, visões e êxtases da santa espanhola.

Sobre o interior da capela das recolhidas, assim a descreve Moreira Pinto:

⁴³ A torre da capela de Santa Teresa do recolhimento teria sido reconstruída, em taipa, em 1765, pelo lendário escravo Tebas, Joaquim Pinto de Oliveira (1721-1811). *Já em recenseamento dos bens dos conventos da capitania de São Paulo em 1798, apareceu nele Santa Teresa possuindo duas chácaras nos subúrbios da cidade, 27 moradas de casa, 30 escravos e um pequeno capital a juros. Em 1852, durante visita do Bispo Dom Antônio Joaquim de Melo (1791-1861), verificou-se que o recolhimento apresentava irregularidades, como a falta de rigorosidade com a clausura, o excesso de músicas e orquestra nas missas e até nas celas, onde algumas recolhidas possuíam pianos.*

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 (*PINTO, 1900, p. 51*).

Em 1913 o Arcebispo de São Paulo, Dom Duarte Leopoldo e Silva (1867-1938), fez vir do Convento de Santa Teresa do Rio de Janeiro as irmãs Madre Regina da Imaculada Conceição e Madre Maria do Sagrado Coração para reformar o antigo Recolhimento de Santa Teresa de São Paulo. Este se transformou em Mosteiro de Santa Teresa, convento professo com a adoção formal da regra das carmelitas descalças.

Todavia, devido às precárias condições de estabilidade e de higiene do velho edifício, aliados ao barulho e ao movimento constante causado pelas transformações do entorno, a remodelação da Praça da Sé⁴⁴, as freiras carmelitas se mudaram provisoriamente, em fevereiro de 1918, para o Palacete Rodovalho, antiga chácara do empresário Antônio Proost Rodovalho, conhecido como coronel Rodovalho (1838-1913), localizado

⁴⁴ A antiga igreja matriz do século XVIII foi demolida em 1911 para dar espaço à construção da nova catedral, cuja inauguração, com as torres inacabadas, ocorreu em 1954. O templo foi totalmente finalizado apenas em 2002.

no bairro da Penha, na Zona Leste, enquanto se construía um novo mosteiro, com estrutura e localização mais adequadas às exigências da vida conventual. O antigo recolhimento foi demolido em junho de 1918 e o novo edifício que recebeu o mosteiro, localizado no bairro de Perdizes, foi inaugurado em 1922.⁴⁵

Em março de 1924, a pedido do Prior da Ordem Terceira do Carmo, Dr. Manoel Pacheco Prates, Dom Duarte⁴⁶ doou as pinturas que faziam parte do teto em caixotão da capela das recolhidas – aquelas executas por Jesuíno Francisco entre 1795-96 – e as talhas do templo que haviam sido retirados na demolição de 1918⁴⁷ para a Igreja da Ordem Terceira do Carmo. As talhas foram utilizadas pelo arquiteto Ricardo Severo (1869-1940) na reforma da sacristia dos terceiros carmelitas, entre

⁴⁵As carmelitas ocuparam o novo mosteiro de Perdizes até dezembro de 1951, quando doaram oficialmente o edifício da Rua Monte Alegre, 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 no bairro de Mirandópolis, projetado entre 1946 e 1948 por Leandro Dupré, e lá estão estabelecidas atualmente.

⁴⁶ Dom Duarte Leopoldo e Silva procurou recolher grande parte dos retábulos, imaginárias, objetos litúrgicos, pinturas e móveis das igrejas em ruínas, em reconstrução, demolidas ou em processo de demolição no início do século XX, 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.

⁴⁷ 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. O pesquisador Mário de Andrade, ao descrever as obras de Jesuíno retratando as visões e cenas da vida de Santa Teresa – que se encontram atualmente em posse da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo –, afirma que pela dimensão dos quadros, muitas disposições poderiam ser feitas, e, portanto, nunca poderemos saber ao certo como estas estavam dispostas no teto da capela do antigo convento.

1924-1925, e os quadros teresinos, depois de “*restaurados*” por pintor desconhecido indicado por Severo, foram dispostos no corredor lateral esquerdo, de acesso à sacristia a partir da rua⁴⁸ (ANDRADE, 2012, p.163).

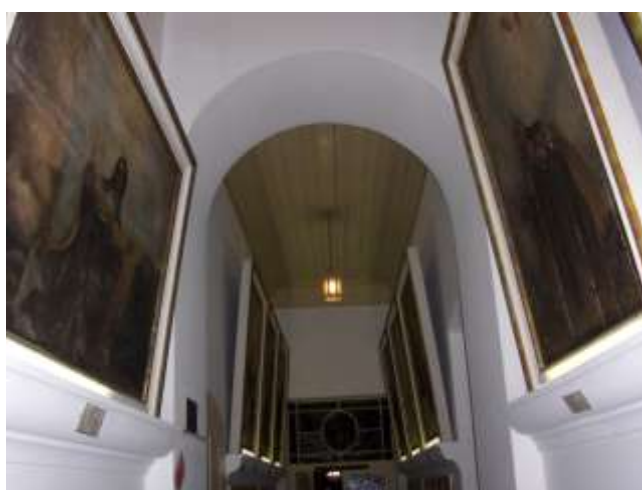
Segundo consta dos arquivos da Cúria, quando as irmãs carmelitas deixaram o antigo mosteiro e este foi demolido, em 1918, os painéis decorativos recolhidos por ordem de Dom Duarte passaram a fazer parte do antigo Museu da Cúria – que criado em 1908, ocupou, a partir de 1920, o pavimento térreo do novo *Palácio da Cúria*, que foi construído, coincidentemente, em parte do terreno outrora ocupado pelo mosteiro carmelita na Praça da Sé.⁴⁹ Do total de 29 painéis retirados, todos atribuídos ao padre Jesuíno na época, 19 foram doados para a Ordem Terceira do Carmo e os outros dez continuaram em poder da Cúria e passaram para o acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo, no Mosteiro da Luz, em 1970.

⁴⁸ O modernista Mário de Andrade (2012, p. 163-169) 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. 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.

⁴⁹ O Palácio da Cúria, onde estava instalado o acervo recolhido das igrejas demolidas por Dom Duarte, foi demolido em 1974 para a construção do canteiro de obras da estação Sé do metrô.

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 (MURAYAMA, 2010, p.174).

As fotografias do conjunto 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 51 e 52)(MURAYAMA, 2010, p. 174).



Figuras 51 e 52. 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.

Todas as imagens dos painéis representam passagens da vida ou visões da religiosa espanhola Santa Teresa de Ávila (1515-1582) e foram detalhadas na minha dissertação de mestrado (MURAYAMA, 2010, pp. 175-189). 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.⁵⁰

Segue a relação dos quadros e sua disposição atual no corredor da Igreja do Carmo (figuras 53 a 71):

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;

⁵⁰ 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 2015.

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;

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.



Figura 53. (Esq.) Visão da coroação de Santa Teresa.

Figura 54. (Centro) Alegoria das fundação do Mosteiro de São José.

Figura 55. (Dir.) Visão de Santa Teresa.



Figura 56. (Esq.) Santa Teresa doente.

Figura 57. (Dir. acima) Morte de Santa Teresa.

Figura 58. (Dir. abaixo) Santa Teresa e a visão do Espírito Santo.



Figura 59. (Esq.) Santa Teresa Escriitora.

Figura 60. (Centro) Santa Teresa e a visão de Santa Clara.

Figura 61. (Dir.) Santa Teresa e a visão de São Pedro de Alcântara.



Figura 62. (Esq. acima) Santa Teresa menina e seu irmão Rodrigo, indo à terra dos mouros.

Figura 63. (Dir.) Santa Teresa construindo uma ermida.

Figura 64. (Esq. abaixo) Santa Teresa beijando a mão do tio, D. Pedro Sanches de Cepeda.



Figura 65. (Esq. acima) Santa Teresa ao pé de um altar.

Figura 66. (Dir. acima) Reflexão de Santa Teresa sobre Cristo no Horto.

Figura 67. (Centro esquerda) Visão do Frei Pedro Ibañez (da Ordem de São Domingos).

Figura 68. (Centro direita). Santa Teresa e a visão do Inferno.

Figura 69. (Esq. abaixo) Santa Teresa e a visão das mãos de Cristo.

Figura 70. (Centro abaixo) Bodas Místicas de Santa Teresa.

Figura 71. (Dir. abaixo) Santa Teresa e o Coração Flamejante.



Assim como o painel do forro da capela-mor da Carmo paulistana pode ter se originado do livro de gravuras sobre a vida de Santa Teresa de Collaert e Galle (figuras 46 a 50), as pinturas do Recolhimento de Santa Teresa com as cenas da vida da santa podem ter origem em alguma das imagens a seguir (figura 72 a 74).



Figura 72. Fotomontagem com algumas pranchas extraídas do livro *Vita Effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù*, publicado originalmente em Roma, em 1716. As gravuras são de autoria de Arnold van Westerhout (1651-1716) e as posições de Santa Teresa nas gravuras lembram as posições dos painéis de Jesuíno.



Figuras 73 e 74. Adriaen Collaert e Cornelis Galle. *Êxtase de Santa Teresa* (acima) e *Santa Teresa e a visão do Espírito Santo* (abaixo). Gravuras, 1630. *S. Virginis Teresiæ a Iesv: ordinis carmelitarvm exalceatorvm piæ restavratricis*. Cenas como estas podem ter servido de modelo para que Jesuíno criasse seus painéis com as passagens da vida de Santa Teresa para o recolhimento teresiano.

3.1.2 Museu de Arte Sacra de São Paulo

Fazem parte do acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo dez painéis atribuídos ao padre Jesuíno: seis pinturas retangulares, representando os primeiros santos proclamados Doutores da Igreja (Gregório, Ambrósio, Agostinho, Jerônimo, Tomás de Aquino e Boaventura) e quatro pinturas ovais, representando os quatro Evangelistas (Mateus, Marcos, Lucas e João), provenientes do antigo Recolhimento de Santa Teresa, demolido em 1918.

Conforme visto no subitem anterior, Moreira Pinto descreveu 29 painéis decorando a capela das Recolhidas de Santa Teresa. Desses 29 quadros, 19 estão hoje no corredor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo. E onde estariam as outras dez telas? Seriam estes dez quadros do acervo do Museu de Arte Sacra.

No início da década de 1940, ao estudar a obra pictórica do padre Jesuíno para a biografia que estava organizando sobre o artista colonial, a pedido do então Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, o crítico de arte Mário de Andrade (1893-1945) afirmou – após análises quanto ao estilo, forma e cores dessas pinturas – que as dez telas do acervo do Museu de Arte Sacra atribuídas a Jesuíno não eram de sua autoria. Mas, não sendo obra do artista colonial, de quem seria a autoria do conjunto?

Provavelmente são obras provenientes da escola de Jorge José Pinto Vedras (?-1865) – professor de pintura e desenho da primeira

escola oficial de artes de São Paulo – e seus discípulos, que durante a década de 1850 e 1860 abasteceram o mercado de arte em São Paulo, principalmente decorando as igrejas paulistas com suas pinturas sacras.

Os dez painéis do acervo do Museu de Arte Sacra são: quatro pinturas ovais, representando os quatro Evangelistas – Mateus, Marcos, Lucas e João⁵¹ (figuras 101 a 104) – cada qual com seus atributos; e seis pinturas retangulares, representando os primeiros santos proclamados Doutores da Igreja – Gregório, Ambrósio, Agostinho, Jerônimo, Tomás de Aquino e Boaventura⁵²(figuras 75 a 92).

Os santo doutores e evangelistas do Museu de Arte Sacra levantaram a curiosidade de Mário de Andrade (2012, p. 163-169) pois, sendo Jesuíno um devoto fervoroso da memória carmelitana, porque inserir numa capela dedicada à Santa Teresa, de um convento de carmelitas descalças, personagens não ligados à Ordem do Carmo? E reflete: os santos doutores estão sentados, posição não encontrada em outras composições jesuínas, assim como estão em vias de escrever, segurando penas de pato, solução não adotada em outras obras do artista – Andrade acredita que Jesuíno não sabia desenhar de forma realista

⁵¹ As telas ovais medem 1,40 x 1,13m.

⁵² Doutor da Igreja: título concedido a indivíduos de reconhecida importância, particularmente nos campos da teologia ou doutrina católica. Os quatro primeiros Doutores da Igreja foram proclamados no século XIII: São Gregório Magno (c. 540-604), Papa; Santo Ambrósio (c. 340-397), Bispo de Milão; Santo Agostinho (354-430), Bispo de Hipona; e São Jerônimo (c. 347-420), Monge – as telas desses personagens medem 1,60 x 1,30m. No século XVI receberam o título: São Tomás de Aquino (1225-1274), sacerdote e teólogo; e São Boaventura (1221-1274), Cardeal-bispo de Albano – as telas desses personagens medem 1,72 x 1,35m.

pessoas escrevendo; e o estilo do rosto, o desenho dos olhos, o perfil do nariz, não condizem com as fisionomias adotadas pelo sacerdote em outras composições. Portanto, os desenhos dos doutores e evangelistas – com seus detalhes das vestes litúrgicas, os cenários, os livros, os móveis – são mais detalhados, movimentados e realistas do que o desenho mais estático de Jesuíno; e bem distantes das soluções de desenho adotadas nas cenas simplificadas da vida de Santa Teresa.

Segundo a pesquisadora Aracy Amaral (2004, p. 451), D. Clemente da Silva Nigra (1903-1987) foi o primeiro que chamou a atenção para a atuação e a obra do pintor Jorge José Pinto Vedras em São Paulo, por conta da tela *São Jorge M. defensor do Império, ao Ilmo. Exmo. Sr. Presidente da Província Manoel da Fonseca Lima e Silva*, atualmente parte do acervo do Mosteiro de São Bento de São Paulo.

Vedras teria sido um artista conhecido na Corte: trabalhou como pintor e litógrafo do Arquivo Militar (1834); pintou retratos dos fundadores da Igreja do Bom Jesus do Calvário (1839) e restaurou os painéis de frei Ricardo do Pilar existentes na capela-mor da igreja do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro (1841-1844). Porém, por algum motivo desconhecido, veio a estabelecer-se em São Paulo entre 1845 e 1846. Aliás, seu nome já aparece na “*Tabela da despesa com a Visita de SS. MM. II. a esta província* (visita do Imperador D. Pedro II e da Imperatriz Teresa Cristina à Província de São Paulo - 16/07/1846), onde recebe “512\$440 para a pintura do teatro” (MARTINS, 1911, p. 49).



Figuras 75 e 76.

Atribuído a Jesuino do Monte Carmelo. *São João Evangelista* (Esq. acima) e *São Lucas Evangelista* (Dir. abaixo), consta no acervo como do início do século XIX. Museu de Arte Sacra de São Paulo. Provavelmente são de autoria do artista Jorge José Pinto Vedras e seu discípulo José Izidro Gonçalves, atuantes na década de 1850-1860.



Figuras 77 e 78.
Atribuídos a Jesuíno do Monte Carmelo. *São Marcos Evangelista* (Dir. acima) e *São Mateus Evangelista* (Esq. abaixo), consta no acervo como do início do século XIX. Museu de Arte Sacra de São. Provavelmente são de autoria do artista Jorge José Pinto Vedras e seu discípulo José Izidro Gonçalves, atuantes na década de 1850-1860.





Figura 79. Atribuído a Jesuíno do Monte Carmelo. *São Gregório Magno* (consta no acervo como do início do século XIX). Museu de Arte Sacra de São Paulo. Provavelmente de autoria do artista Jorge José Pinto Vedras e seu discípulo José Izidro Gonçalves Neves, atuantes na década de 1850-1860. O Papa Gregório (c. 540-604) foi promovido a Doutor da Igreja pelo Papa Bonifácio VIII em 1298. Na iconografia cristã é representado com as vestes papais, a tiara e a cruz. Uma pomba é o seu principal atributo por conta de uma tradição originada numa história relatada por seu amigo Pedro, o Diácono, segundo a qual, quando o papa estava ditando suas "Homilias sobre Ezequiel", uma cortina se estendia entre ele e seu secretário. Porém, como o papa por vezes ficava mudo por longos períodos, o secretário fez um buraco na cortina e, olhando através dele, viu uma pomba sentada na cabeça de Gregório com o bico entre seus lábios. Quando ela tirava o bico, o papa falava e o secretário anotava suas palavras; quando ele ficava mudo, o secretário novamente olhava pelo buraco e via que a pomba novamente havia colocado o bico entre os lábios dele.



Figura 80. São Gregório. Gravado por Houatt, a partir do desenho de Antoine Dieu, publicado pela oficina de Nicolas-Jean-Baptiste de Poilly (Paris, 1734-1750). Nesta gravura podemos ver os atributos que identificam o santo doutor e que estão presentes na pintura do acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo.



Figura 81. Carlo Marata. Detalhe do quadro *Doutores da Igreja discutem a Assunção da Virgem* (1686).



Figura 82. Atribuído a Jesuíno do Monte Carmelo. *Santo Ambrósio* (consta no acervo como do início do século XIX). Museu de Arte Sacra de São Paulo. Provavelmente de autoria do artista Jorge José Pinto Vedras e seu discípulo José Izidro Gonçalves Neves, atuantes na década de 1850-1860. Santo Ambrósio (c. 340-397), foi Bispo de Milão, promovido a Doutor da Igreja pelo Papa Bonifácio VIII em 1298. Na iconografia cristã é representado como um homem idoso, com as vestes de bispo, sentado, segurando uma pena e um livro, símbolos de sua intelectualidade. Uma mitra e um báculo também aparecem, indicando sua posição na hierarquia da Igreja.

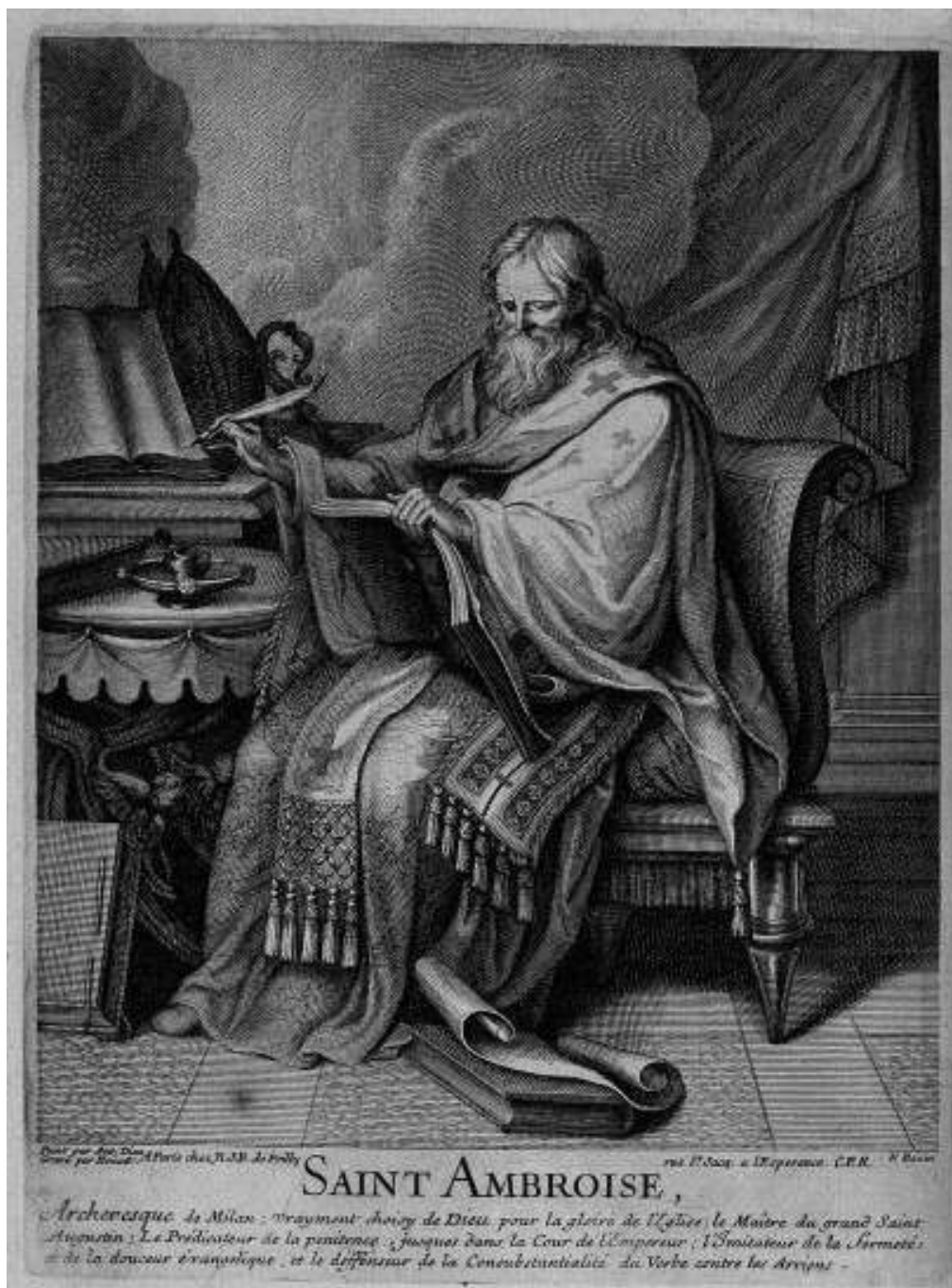


Figura 83. Santo Ambrósio. Gravado por Houatt, a partir do desenho de Antoine Dieu, publicado pela oficina de Nicolas-Jean-Baptiste de Poilly (Paris, 1734-1750). Provavelmente uma versão desta gravura serviu como modelo para a pintura que está no acervo do Museu de Arte Sacra, uma vez que todos os elementos do modelo são reproduzidos no quadro.



Figura 84. Atribuído a Jesuíno do Monte Carmelo. *Santo Agostinho* (consta no acervo como do início do século XIX). Museu de Arte Sacra de São Paulo. Provavelmente de autoria do artista Jorge José Pinto Vedras e seu discípulo José Izidro Gonçalves Neves, atuantes na década de 1850-1860. Santo Agostinho (354-430), Bispo de Hipona, foi promovido a Doutor da Igreja pelo Papa Bonifácio VIII em 1298. Na iconografia cristã é representado com as vestes de bispo e o báculo. Apresenta um grande livro, onde escreve com uma pluma. Seu rosto volta-se para o céu, para receber a inspiração divina. Um coração flamejante também é um atributo recorrente do santo, o coração em chamas para Deus, ardente pelas coisas do reino de Deus e em busca da verdade.

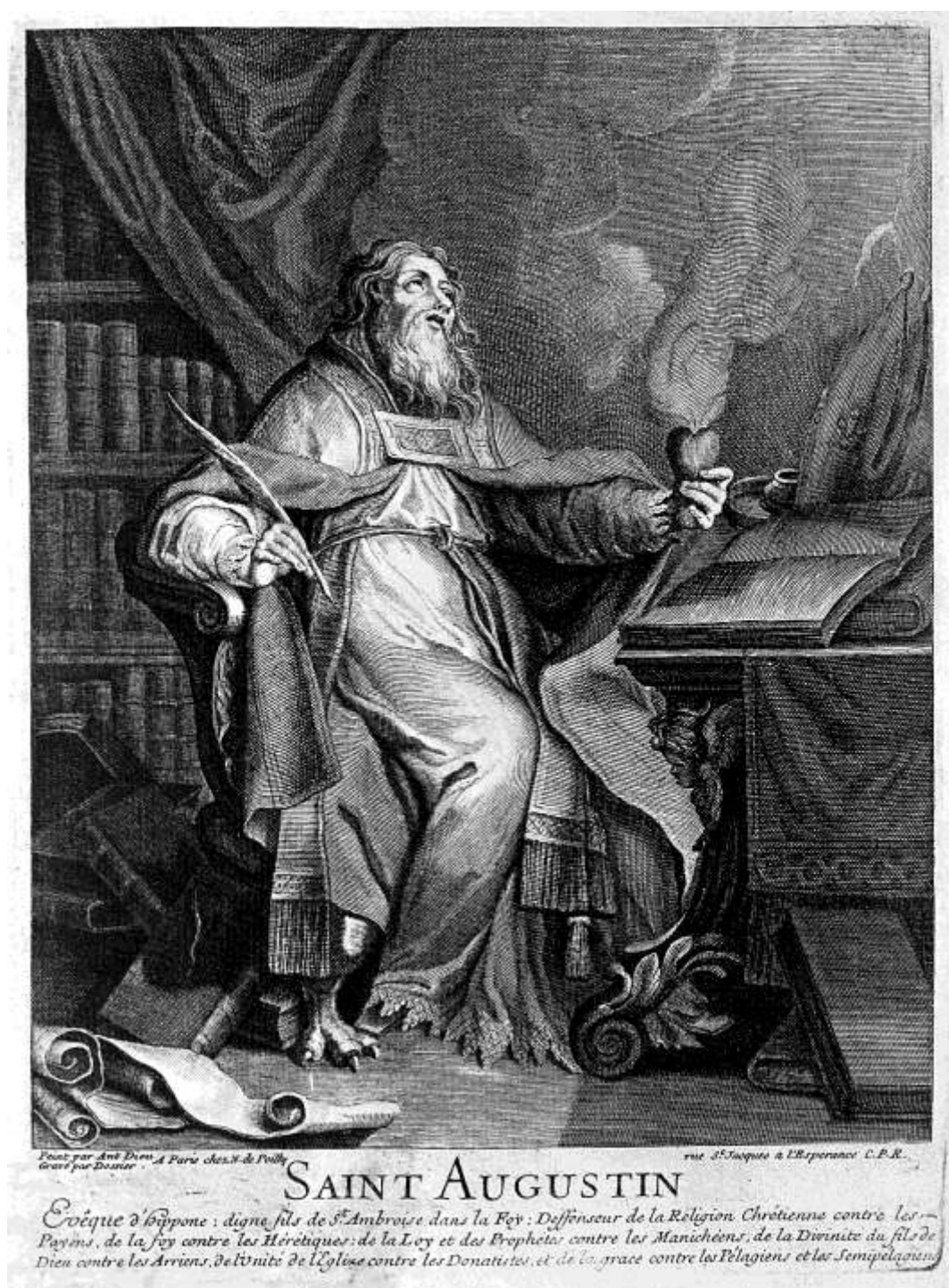


Figura 85. Santo Agostinho. Gravado por Houatt, a partir do desenho de Antoine Dieu, publicado pela oficina de Nicolas-Jean-Baptiste de Poilly (Paris, 1734-1750). Provavelmente uma versão desta gravura serviu como modelo para a pintura que está no acervo do Museu de Arte Sacra, uma vez que todos os elementos do modelo são reproduzidos no quadro.



Figura 86. Atribuído a Jesuíno do Monte Carmelo. *São Jerônimo* (consta no acervo como do início do século XIX). Museu de Arte Sacra de São Paulo. Provavelmente de autoria do artista Jorge José Pinto Vedras e seu discípulo José Izidro Gonçalves Neves, atuantes na década de 1850-1860. São Jerônimo (c. 347-420), monge, foi promovido a Doutor da Igreja pelo Papa Bonifácio VIII em 1298. Na iconografia cristã é representado despido de suas vestes religiosas e aparece acompanhado por um leão em uma gruta, vivendo como eremita, traduzindo a Bíblia do grego para o latim.

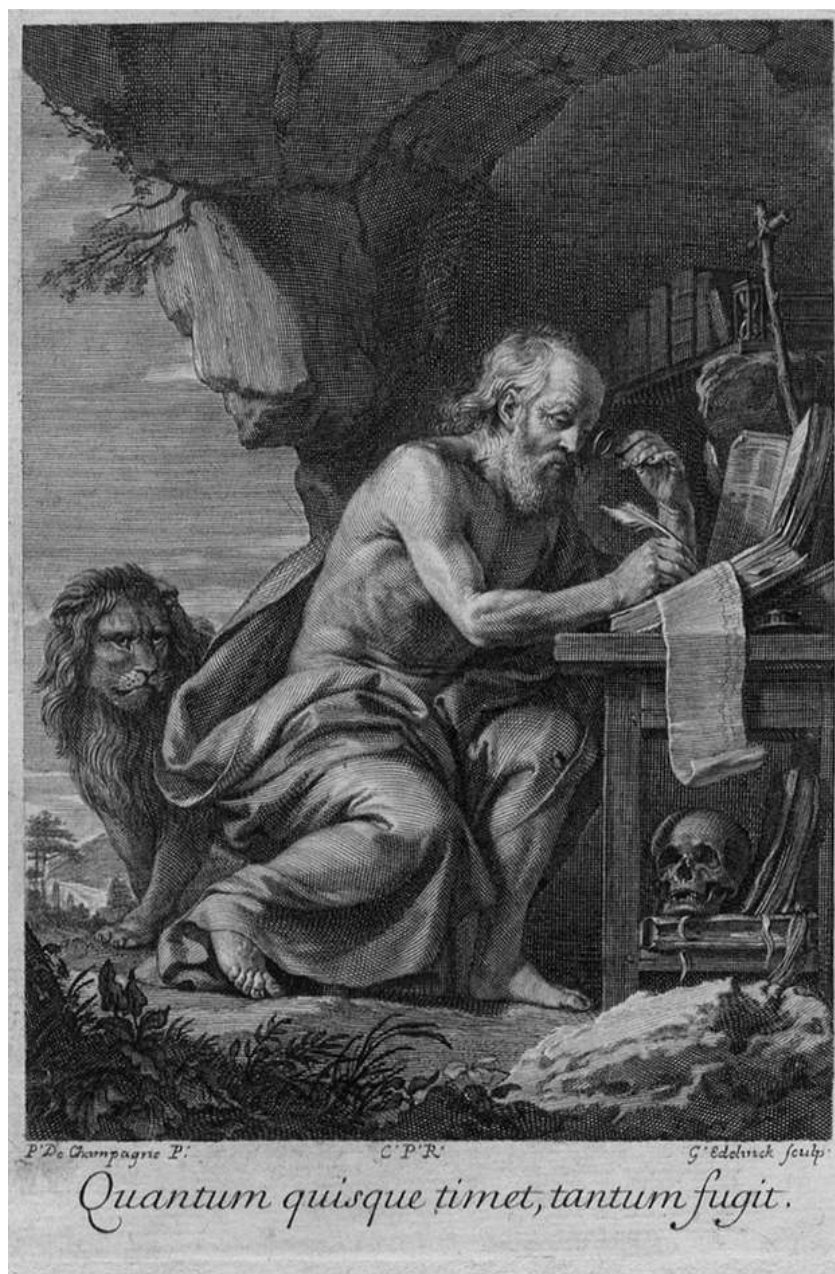


Figura 87. (Acima) São Jerônimo. Gravado por Gérard Edelinck no início do século XVIII, a partir de – **Figura 88** (Dir.) uma pintura de Philippe de Champaigne – São Jerônimo (década de 1650). Provavelmente uma versão da gravura acima serviu como modelo para a pintura que está no acervo do Museu de Arte Sacra.





Figura 89. Atribuído a Jesuíno do Monte Carmelo. *São Tomás de Aquino* (consta no acervo como do início do século XIX). Museu de Arte Sacra de São Paulo. Provavelmente de autoria do artista Jorge José Pinto Vedras e seu discípulo José Izidro Gonçalves Neves, atuantes na década de 1850-1860. São Tomás de Aquino (1225-1274) foi um sacerdote e teólogo, considerado o maior filósofo cristão ocidental (escolástica), titulado Doutor da Igreja pelo Papa Pio V em 1568. Na iconografia cristã veste o hábito dominicano com um sol no peito.



Figura 90. (Esq.) São Tomás de Aquino, gravura, século XVIII.

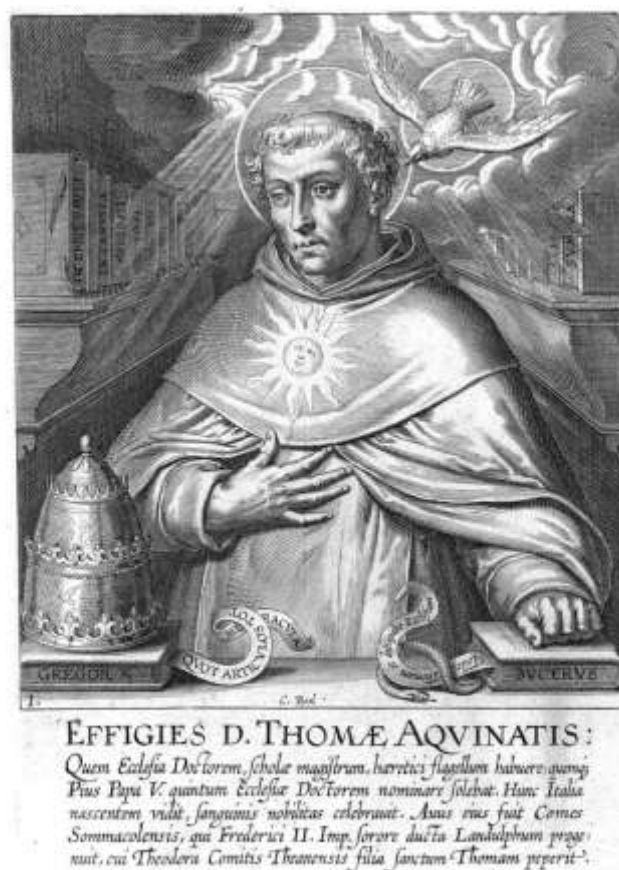


Figura 91. (Dir.) São Tomás de Aquino, gravura, c.1610.



Figura 92. Atribuído a Jesuíno do Monte Carmelo. *São Boaventura* (consta no acervo como do início do século XIX). Museu de Arte Sacra de São Paulo. Provavelmente de autoria do artista Jorge José Pinto Vedras e seu discípulo José Izidro Gonçalves Neves, atuantes na década de 1850-1860. São Boaventura (1221-1274) foi Cardeal-Bispo de Albano, titulado Doutor da Igreja pelo Papa Sisto V em 1588. Na iconografia cristã veste o hábito cardinalício sobre o hábito franciscano.

Ainda em março de 1846 Vedras aparece nas leis orçamentárias da província e em anúncios de jornal, ministrando aulas de desenho e pintura nas dependências do Palácio do Governo – depois, as aulas seriam transferidas para uma sala da Academia de Direito. Outros ofícios e relatórios da época enumeram o material das aulas de Vedras: “*seis cavaletes de pau, seis palhetas e seis pares de vasos para óleo, duas pedras de moer-se as tintas, duas moletas de mármore branco e granito, quatro espátulas de ferro, dois compassos e uma esquadilha, uma banca grande e armários.*”; assim como, por tratar-se de curso de artes custeado pelo governo, os inspetores nos informam sobre a quantidade de alunos matriculados (entre 1846 e 1865) e a descrição de algumas das obras produzidas, além dos livros e materiais didáticos encomendados na Corte.

Entretanto, os *Inspetores da Instrução Pública* chegam a desqualificar a produção de Vedras e seus discípulos (1853), criticando seu estilo sacro-barroco e apontando o decrescente número de alunos matriculados com o passar dos anos. Por fim, o mestre vai envelhecendo e quase não comparece às aulas. Vedras falece em dezembro de 1865 e o curso é fechado (HILSDORF, 2001, p. 87-91). De qualquer maneira, o curso de Vedras pode ser considerado o primeiro curso de artes da cidade de São Paulo.

De grande importância para este o estudo dos quadros do MAS é o relatório intitulado “*Painéis que adornam vários templos desta cidade e foram pintados na aula pelo professor e seus discípulos mais distintos*”,

datado de 30/10/1854 e constante do “Ofício ao Presidente da Província” (Arquivo do Estado de São Paulo – Ordem 5019, lata 1):

Sete painéis de altura de nove palmos e sete de largo, que adornam o corpo da igreja de Santa Tereza, representando a vida da santa, pintados pelo professor e seus discípulos José Isidro Gonçalves e Joaquim Inácio de Siqueira; quatro painéis dos quatro Evangelistas, que estão colocados na capela-mor da dita igreja, pintados pelo professor e seu discípulo José Isidro Gonçalves Neves; um quadro de Nossa Senhora do Carmo, no dito convento e pintado pelo discípulo José Isidro Gonçalves Neves, bem como outro, do Santíssimo Coração de Jesus, que está junto do altar da dita igreja e pintado pelo discípulo Adolfo Boulton Delbon; (...) um quadro grande de altura de 22 palmos e treze de largo, representando a Assunção de Nossa Senhora e os Santos Doutores da Igreja, no Convento da Luz, oferecido ao presidente da província Josino do Nascimento e Silva, pintado pelo professor e seus discípulos Adolfo Boulton Delbon, José Isidro Gonçalves Neves, Jesuíno Ferreira de Almeida e José Sabino de Melo; quatro painéis grandes revestindo as paredes da capela-mor do dito convento, representando os quatro Evangelistas, pintados pelo professor e seu discípulo Joaquim Gaspar dos Santos (HILSDORF, 2001, p.88).

A partir do relatório acima ficamos sabendo que o ateliê de Vedras e seus discípulos produziram obras de pintura para a capela do Recolhimento de Santa Teresa em meados da década de 1850. Das composições citadas estão pinturas sobre a vida de Santa Teresa (que talvez tenham substituído algumas pinturas de Jesuíno destruídas pelo tempo – o que nos leva a questionar se realmente as pinturas pertencentes à Igreja da Ordem Terceira do Carmo são mesmo de autoria do padre artista) e os quatro evangelistas, ou seja, nem tudo o que foi retirado do Mosteiro de Santa Teresa quando de sua demolição é de autoria de Jesuíno.



Figura 93 (Esq. acima) *Assunção de Nossa Senhora e os Santos Doutores da Igreja, 1854*. Igreja de Santo Frei Galvão – Mosteiro da Luz, São Paulo. Ateliê de Jorge Vedras. A composição paulistana é uma junção de duas gravuras distintas (**figura 94** – abaixo – gravura do início do século XIX – e figura 95), sendo que a Assunção da Virgem (fig. 94) partiu de um original de Guido Reni, de 1642 (fig. 96); e os Doutores da Igreja partiram de uma estampa de 1730 (fig. 95).





Figuras 95. Assunção da Virgem e os Santos Doutores da Igreja. Gravura de Jakob Frey, publicado em Roma em 1730. Acervo da Biblioteca Pública de Portugal. Setor de Iconografia.



Figuras 96. Guido Reni. *Assunção da Virgem*, 1642. Alta Pinacoteca, Munique (uma das várias versões existentes do mesmo autor para a cena).

É possível afirmar, com quase certeza, que os evangelistas do acervo do Museu de Arte Sacra são de autoria de Jorge José Pinto Vedras e do discípulo José Isidro Gonçalves Neves. E quanto aos retratos dos Doutores da Igreja? O mesmo relatório citado por Hilsdorf também apresenta as obras da escola de Vedras que estão sendo esboçadas em outubro de 1854: nele aparece José Isidro Gonçalves Neves – o mesmo artista que pintou os evangelistas – trabalhando na composição “*São Jerônimo escrevendo em sua gruta*” – que pode ser o São Jerônimo do Museu de Arte Sacra. É bem provável.

Desse modo, reforça-se a afirmação de que a pintura sacra produzida para se decorar as igrejas paulistas nos setecentos – com José Patrício da Silva Manso e Jesuíno Francisco de Paula Gusmão, o padre Jesuíno – e oitocentos provavelmente baseou-se em modelos europeus – estampas, pranchas, gravuras, missais, livros religiosos – e que estes modelos persistiram aqui na cidade de São Paulo inclusive até a metade da década de 1860, enquanto durou o ateliê de Vedras e atuaram seus alunos; e que a pouco estudada escola do Mestre Vedras e seus discípulos tiveram grande influência na divulgação e permanência desses modelos em inúmeros templos paulistanos.

3.2 Itu: Aspectos históricos



Figura 97. Miguel Benício Dutra. *Vista da Cidade de Itu* (1851). Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Município localizado a cerca de 102 km da capital paulista, a cidade de Itu apresenta expressivo conjunto histórico, arquitetônico e artístico do período colonial, imperial e do início da república (figura 97).

Segundo o historiador Francisco Nardy Filho (2000, p.34), a cidade teve seu início no ano de 1610, quando o bandeirante Domingos Fernandes (?-1653) e seu genro Christovão Diniz (?-1650), vindo da Vila de Parnaíba, fundaram na região de Pirapitingui, no local denominado Ytu-guassú ou Utu-guaçu, uma capela dedicada a Nossa Senhora da Candelária – que seria a primeira matriz do novo povoado. Ainda

segundo Nardy, a primitiva capela, que reuniu diversas famílias em seu entorno, alcançou provisão em 1644. Em 1653 o povoamento foi elevado à categoria de freguesia, apresentando então capela curada com capelão. Em 18 de abril de 1657 é elevada à categoria de vila e inicia-se a construção, a partir de 1669, da nova matriz; em 2 de dezembro de 1811 é elevada à categoria de Comarca da província e, finalmente, a 25 de fevereiro de 1842, torna-se a cidade de Itu (Nardy, 2000, p.53).

Entre a segunda metade do século XVII e o início do século XVIII, a Vila de Itu não passou de um povoado com menos de 100 casas, concentradas nos 400 metros entre o pátio da primitiva capelinha e a nova igreja matriz. Boa parte dessas casas pertencia aos fazendeiros de açúcar e algodão das cercanias. Com o desenvolvimento econômico da localidade – advindo principalmente do aumento da escravatura e dos engenhos de cana, cuja produção era exportada para a Europa – as famílias dos fazendeiros contribuíram para a fundação de dois conventos no povoado, o de São Francisco (1692) e o do Carmo (1718). Nesse período, Itu se firmou como entreposto de comércio na rota entre o sul do país e as regiões mineradoras de Mato Grosso e Goiás. Em meados do século XVIII a população da vila já era diversificada e formada por artesãos, sapateiros, ferreiros, latoeiros, carpinteiros, tecelões, costureiras e fiandeiras (IPHAN – Monumenta, 2004, p.277).

O século XIX testemunhou a fase de maior crescimento da cidade, principalmente entre 1836 e 1854, quando Itu era considerada a vila mais rica de toda província. Entretanto, nas décadas seguintes, com a

crise no mercado internacional do açúcar, o plantio da cana entrou em decadência – causando desavenças entre os políticos e fazendeiros ituanos e o Governo Imperial, levando ao crescimento do movimento republicano. Gradativamente, o café substituiu o açúcar, tornando-se a base da economia do município até meados da década de 1930, decaindo depois, com o esgotamento de suas terras.

O início do século XX foi marcado pela imigração, principalmente a italiana; e a partir da década de 1930 até a década de 1950, pela instalação de fábricas e indústrias de cerâmica e o crescimento da cidade em direção à periferia (IPHAN – Monumenta, 2004, p.278).

Do ponto de vista do patrimônio histórico e artístico, o que apresenta maior relevância para os órgãos de proteção é o centro histórico da cidade – marcados por seus monumentos religiosos e festas. De acordo com o IPHAN, são três os tombamentos federais no conjunto urbano de monumentos nacionais: (1) a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Processo 188-T-38, tombado em 26-12-1938, Livro Histórico: inscrição 114, folha 20; Livro de Belas Artes: inscrição 230, folha 40; (2) Edifício Sede do Museu Republicano Convenção de Itu, Processo 767-T-66, tombado em 27-04-1967, Livro Histórico: inscrição 399, folha 64; e (3) Igreja e Convento de Nossa Senhora do Carmo, Processo 384-T-48, tombado em 21-06-1967, Livro Histórico: inscrição 401, folha 65. No âmbito estadual, além dos bens tombados pelo IPHAN, são tombados pelo CONDEPHAAT: (1) a Pedreira de Varvitos (Processo nº 09884/69); (2) a Igreja do Bom Jesus (Processo nº

16765/70); e (3) o Edifício da Fábrica de Tecidos São Luiz (Processo nº 22338/82) (IPHAN – Monumenta, 2004, p.273).

Nesse contexto de representatividade histórico-cultural-religioso presente no centro da cidade de Itu, e relacionados à obra do padre Jesuíno do Monte Carmelo, estão: a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, a Igreja do Carmo, a Igreja do Bom Jesus e a Igreja de Nossa Senhora do Patrocínio.

3.2.1 Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária

Conforme descrito anteriormente, foi uma primitiva capelinha devotada à Nossa Senhora da Candelária que deu origem ao povoado de Itu. O título mariano Nossa Senhora da Candelária – ou Nossa Senhora das Candeias, Nossa Senhora da Luz ou ainda Nossa Senhora da Apresentação ou Nossa Senhora da Purificação – é uma designação da Virgem Maria cultuada em Portugal, no Brasil e particularmente nas Ilhas Canárias, na Espanha. Faz referência à festa de apresentação do Menino Jesus no Templo e à purificação de Nossa Senhora, quarenta dias após o nascimento de Cristo (motivo pelo qual a festa é celebrada em 2 de fevereiro). De acordo com Tirapeli, o termo “candelária” também se relaciona com as velas que iluminam a caminhada da Virgem com o Menino para a apresentação no Templo (2015, p.1).

A pequena capela fundada por Domingos Fernandes se erguia onde hoje se encontra a Igreja do Bom Jesus. E Nardy complementa, a partir do 2º Livro de Tombo da Matriz: *“A dita capella do S. Bom Jesus hé a mais antiga Igreja das que há nesta freguezia e foy a primeira Igreja que houve nesta Villa; porque foy erecta para servir de Matriz (Como com effeito servio por muitos annos athé fazer-se esta Matriz que actualmente está servindo)”* (2000, p.52).

Ainda segundo Nardy, em 1669, por iniciativa do padre vigário Bernardo de Quadros, que atendia aos pedidos do povoado e ao crescimento da população, resolveu-se construir uma igreja maior e melhor que lhes servisse de Matriz – esta era de taipa e constava de altar-mor e de quatro altares laterais. O local escolhido foi onde hoje se encontra a Praça Dom Miguel (2000, p.69).

Entretanto, a nova Matriz ficou pequena e acanhada para a rica população que vivia na vila de Itu em meados do século XVIII. E por necessitar de grandes e urgentes reparos, os moradores, tendo a frente o influente Padre João Leite Ferraz (?-1806), resolveram construir uma outra igreja para servir de Matriz, cujas obras foram concluídas em 1780, edifício este que existe até hoje e é a atual Igreja Matriz.

Aliás, Nardy ressalta que o padre Ferraz, por ser de família abastada, aplicou grande fortuna nas obras da igreja – contratando José de Barros Dias, de Sorocaba, pela quantia de 600\$000, para levantar as paredes do templo, que foram feitas de terra de pedregulho pilado – e

mandando fabricar as telhas necessárias para a cobertura do edifício numa olaria em sua fazenda, “à margem do Tietê, e a meia legoa da cidade”, e fazendo com que o clero e o povo, após as missas de domingo e em dias santificados, trouxessem as telhas em extensa romaria do sítio do padre até a vila (NARDY, 2000, p. 54, 70).

Em 1831 o padre Elias do Monte Carmelo mandou construir uma torre no centro do frontispício da Matriz (figura 98), e um cadeiral para a capela-mor, além de novos sinos para a torre e um relógio. As obras terminaram em 1833. Em 1843 um raio danificou a torre da igreja e reparos foram realizados. Porém, em 1888, quando padre Miguel Correa Pacheco (1826-1892) era vigário da paróquia, e havendo receio de que a fachada colonial da Matriz ruísse, o sacerdote contratou os engenheiros Ramos de Azevedo e Paula Souza para construir o atual frontispício, que foi inaugurado em 1889.

Figura 98.
Miguel Dutra. Detalhe da imagem 123 – *Vista da Cidade de Itu* (1851), aquarela mostrando a Igreja Matriz da Candelária e a torre sineira construída pelo padre Elias do Monte Carmelo em 1831.



Dessa relação de templos ituanos, é notória a importância para a história da arte paulista a referida igreja: internamente, esta apresenta representativos exemplares de talha (retábulos, púlpitos e tribunas), imaginária e pinturas do século XVIII, que praticamente podem ser observadas em seu estado original devido às ações de restauro que vem ocorrendo na última década, e que atualmente estão recuperando a policromia do retábulo-mor e os painéis parietais da capela-mor. O forro da capela-mor, composição do Mestre José Patrício da Silva Manso, representando o *Mistério da Purificação de Nossa Senhora*, já havia sido restaurado em 2001-2002.

O historiador Carlos Cerqueira, da 9ª Superintendência do IPHAN de São Paulo (9ªSR-IPHAN-SP), ao estudar a obra de José Patrício e de Jesuíno do Monte Carmelo, levantando em fontes primárias dados sobre a ornamentação da Matriz de Itu, apresentou uma cronologia da pintura do templo. A partir de documento publicado por Luís Roberto de Francisco, diretor do Museu e Arquivo Histórico de Itu em 2004, descobriu-se que as pinturas da capela-mor que hoje vemos foram contratadas em 28 de novembro de 1786, conforme “*Escritura de ajuste que faz d. Maria Francisca Vieira com Joze Patrício da Silva para o douramento e pintura da Matriz desta Villa*” (CERQUEIRA, 2007, p.18).

Interessante notar que tal escritura anulava outro contrato feito anteriormente entre a própria Dona Maria Francisca Vieira, patrocinadora do vultoso montante destinado à ornamentação da igreja,

e o pintor Joze Duarte do Rego – escolhido pela benfeitora para decorar o templo por ser irmão de dois de seus genros –, para então estabelecer novo ajuste com o mestre pintor José Patrício. O pintor Duarte do Rego foi preterido por interferência do bispo Dom Manuel da Ressurreição (1718-1789), que se indispondo com a poderosa família Ferraz – dominadora do cenário político e religioso de Itu –, considerava dele a decisão de escolher o artífice para a pintura da igreja matriz, cabendo a Dona Maria Francisca apenas fazer a doação da “*esmola a Nossa Senhora Candellaria*”. E justificava: “*não satisfazia elle com a obra de Joze Duarte pella inspiração e falta de conhecimento da arte*, [intervindo a favor de José Patrício, por ser este] *melhor artífice na verdade e por todos havido, e reputado por tal*” (CERQUEIRA, 2007, p. 18).

Por fim, o novo contrato estipulava que José Patrício deveria executar o forro “*a óleo e com suas melhores pinturas e no meio um painel do Mistério da Purificação*” (CERQUEIRA, 2007, p. 21). Não se fez nenhuma referência, nesse contrato, às pinturas sobre tela que adornam as paredes da capela-mor⁵³, muito menos as pinturas que revestem as paredes, composições estas que se sabia existir desde as intervenções restaurativas do início do século XXI, mas cuja proteção de pintura com tinta branca foi retirada integralmente apenas em 2013.

⁵³ As doze composições de grande formato representando cenas da vida de Cristo e de Maria são: Telas largas – Vida de Cristo: 1. Lava-pés; 2. A Ceia; 3. Aparição a Madalena no jardim; 4. Visita de Nicodemos; 5. Banquete em casa de Simão; 6. Os discípulos de Emaús; Telas altas (entre as tribunas) – Vida de Maria: 1. Anunciação; 2. Visitação; 3. Nascimento de Maria; 4. Nascimento de Jesus; 5. Apresentação de Maria ao templo e 6. O batismo (ANDRADE, 2012, p. 94). Ver próximo capítulo.

Desde 2002, a Matriz de Itu vem recebendo intervenções – em etapas anteriores de restauro foi refeito todo madeiramento do telhado, troca de telhas, calhas, rufos, hidráulica, elétrica, forro da nave, recuperação do madeiramento com cupim dos nichos laterais e douramento de alguns pontos; o teto da capela-mor passou por limpeza, remoção de cupins e recuperação da pintura de José Patrício da Silva Manso, assim como das imagens de São Paulo e São Pedro, entre outros detalhes –, trabalho realizado por diversas empresas especializadas, tanto paulistas quanto ituanas. Foi nesse momento que se fizeram as primeiras prospecções sobre os painéis de madeira que revestem as paredes de taipa da capela-mor. Descobriu-se que esse tabuado tinha, por baixo de cerca de sete camadas de tinta branca, uma composição figurativa, provavelmente com cenas do Antigo Testamento. A descoberta foi realizada pela equipe do restaurador Júlio Moraes e anunciada em meados de 2003 (figura 99).



Figura 99. Detalhe do cadeiral e das primeiras prospecções que indicaram existir pintura parietal na capela-mor da Igreja Matriz da Candelária de Itu. Foto de 2009.

Todavia, foi apenas em 2013, quase uma década após a divulgação da descoberta da pintura parietal, e com a retirada de um cadeiral – instalado na capela-mor na década de 1830 e que obstruía parte do acesso à parte inferior da parede, e dos doze quadros do padre Jesuíno –, que as sete camadas de tinta branca foram decapadas e revelaram um conjunto de pinturas inéditas na produção paulista do século XVIII. Essa etapa do trabalho foi realizada pela equipe do arquiteto ituano Alberto Magno de Arruda em conjunto com o engenheiro Jair de Oliveira (figuras 100 e 101).



Figura 100. Fotomontagem de Victor Hugo Mori do lado da epístola da capela-mor da Matriz da Candelária de Itu após a retirada das camadas de tinta branca que cobriam as paredes, 2013.



Figura 101. Fotomontagem de Victor Hugo Mori do lado do evangelho da capela-mor da Matriz da Candelária de Itu após a retirada das camadas de tinta branca que cobriam as paredes, 2013.

As pinturas recuperadas, que revestem toda a verticalidade das laterais da capela-mor, retratam passagens do Antigo Testamento: cenas da vida de Abraão, José e de Moisés, além da representação de paisagens tipicamente europeias e de ruínas da antiguidade (figuras 102 e 103). Foram executadas em tonalidades monocromáticas de azul sobre fundo branco e são emolduradas pelo contorno assimétrico de rocalhas e concheados dourados. Essas molduras rococós e a monocromia lembram os barrados recortados em madeira que imitam os azulejos nas capelas-mores de algumas igrejas barrocas mineiras, principalmente aquelas



Figura 102. Outra vista da parede lateral da capela-mor da Igreja Matriz de N. Sra. da Candelária de Itú. Entre os quadros, os painéis parietais de autoria padre Jesuíno do Monte Carmelo, que lembram os painéis de madeira recortada que imitam azulejos. Foto: E. Murayama.



Figura 103. Detalhe de painel parietal representando paisagem com pirâmide, provavelmente cópia de gravura europeia. O tabuado estava bem deteriorado, percebendo-se a ação de cupins (2014). Foto: E. Murayama.

executadas por Manoel da Costa Ataíde na Igreja Matriz de Santo Antônio, em Santa Bárbara, e na tão celebrada Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência de Ouro Preto.

Imaginava-se que, a exemplo de outros templos barrocos dos setecentos e oitocentos ainda conservados em outros estados, algumas igrejas paulistas pudessem ter recebido pinturas nas paredes e não apenas nos forros, mas não se conhecia nenhuma que as tivesse preservado. A fúria de se caiar ou pintar as paredes de branco, sacrificou, por questões de gosto ou conservação, tesouros de nossa memória artística. Mário de Andrade comenta que encontrou relatos que afirmavam que a Igreja do Carmo de Itu, a apenas alguns quarteirões da matriz, era toda pintada: paredes e forros, da nave e da capela-mor. A afirmativa é corroborada por uma fotografia do início do século XX que chegou às mãos do pesquisador: havia pintura de santos e santas nas paredes do templo. Porém, escurecidas pela umidade que quase apagara a composição e corroída por cupins, as madeiras pintadas das paredes foram retiradas na reforma de 1918 e dela nada se preservou (ANDRADE, 2012, p. 138 e 139). Daí a importância de se resgatar o único exemplar, provavelmente, de pintura parietal barroca em São Paulo.

Não se sabe ainda de quem é a autoria dessas composições parietais na matriz ituana. Tudo levava a crer que seriam do artista santista Jesuíno do Monte Carmelo. Num primeiro momento, observou-se que não há pintura de cenas bíblicas por baixo dos painéis de Maria e Jesus, o que levava a concluir que a pintura parietal decorativa em torno

dos quadros poderia fazer parte do programa pictórico originalmente pensado para aquele espaço. Ou também poderia ter sido um acréscimo posterior, onde o artista tivesse apenas pintado os intervalos vazios entre os quadros (figuras 104 e 105).



Figura 104. Detalhe das paredes da capela-mor da Matriz da Candelária sem os quadros da vida de Jesus e Maria, durante intervenção de restauro, em 2015. Foto: E. Murayama.

Mas então se descobriu por baixo de uma das telas retiradas o nome “Mathias Teixeira da Silva”, pintado ao lado de curiosos desenhos e a data “1788”, assinalados diretamente sobre o tabuado (figuras 106 a 111). Nome desconhecido da historiografia da arte paulista, Mathias Teixeira – segundo dados levantados por Cerqueira (2015, p.8) – teria

cerca de 24 anos de idade em 1788, quando esteve na matriz, talvez auxiliando nos trabalhos de pintura de Silva Manso e Jesuíno, e tenha se permitido deixar registrado nas paredes seus desenhos. Curiosamente, Jesuíno Francisco também tinha 24 de idade quando em 1788. Logo, as pinturas de cenas do Antigo Testamento nos intervalos dos quadros das paredes da capela-mor seriam, como a tradição oral afirma, de autoria de Jesuíno? Seriam de Mathias Teixeira? Ou, como ainda aventa Cerqueira (2015, p. 2), poderia ser de José Duarte do Rego, que embora preterido pelo bispo, parecia ser protegido de D. Maria Francisca Vieira, e poderia ter recebido outras tarefas na decoração da nova matriz.



Figura 105. Detalhe das paredes da capela-mor da Matriz da Candelária sem os quadros da vida de Jesus e Maria, durante intervenção de restauro, em 2015. Foto: E. Murayama.



Figura 106. Detalhe da assinatura do artista *Mathias Teixeira da Silva*, encontrada sob um dos quadros da capela-mor da Igreja Matriz da Candelária de Itu, 2014. Foto: Júlio Moraes.



Figura 107. Detalhe da data *1788* registrada pelo artista Mathias Teixeira da Silva, encontrada sob um dos quadros da capela-mor da Igreja Matriz da Candelária de Itu, 2014. Foto: Júlio Moraes.



Figura 108. Além da data *1788*, foram encontradas cenas de caça – pessoas e animais – tudo desenhado muito rapidamente, junto a manchas de tinta que o artista deixou quando limpou os pincéis enquanto pintava as cenas de azulejaria fingida, 2014. Foto: Júlio Moraes.



Figura 109. Detalhe de uma cena de caça, de autoria de Mathias Teixeira da Silva, encontrada por sob um dos quadros da capela-mor da Matriz da Candelária de Itu, 2014. Foto: Júlio Moraes.



Figura 110. Monograma formado pelas iniciais do artista Mathias Teixeira da Silva, encontrada por sob um dos quadros da capela-mor da Matriz da Candelária de Itu, 2014. Foto: Júlio Moraes.



Figura 111. Detalhe de uma cena de caça, de autoria de Mathias Teixeira da Silva encontrada por sob um dos quadros da capela-mor da Matriz da Candelária de Itu, 2014. Foto: Júlio Moraes.

Por fim, como conclui o restaurador Júlio Moraes (CERQUEIRA, 2015, p. 9), foram tamanhas as tarefas destinadas à José Patrício da Silva Manso na matriz ituana⁵⁴ que o mestre pintor deve ter se visto obrigado a valer de auxiliares – oficiais e aprendizes – a quem orientou e conferiu os

⁵⁴ Os serviços contratados compreendiam a pintura/douração? do “retábulo do altar-mor, com sua tribuna, camarim desta e banquetas, com todo oiro preciso nas talhas e molduras e nas partes onde não levasse ouro com tintas finas, a pedras fingidas o mais perfeito que puder fazer... assim mais a semalha tal e seis tribunas da dita capela mor com frisos e molduras e talhas douradas, assim mais o arco da dita capella mor e com todas as molduras douradas e pedras fingidas, os dous púlpitos da dita igreja com toda talha dourada e pedras fingidas como também o Presbitério tingido de pedras”, além do forro da capela-mor, além da incorporação de outras tarefas não declaradas: “se nesta [escritura] faltasse algumas clauzulas dessem direito necessarios a que as havião todas por expressas e declaradas como se de cada huma ellas fizessem a mais expressa [e] declarada menção.” (CERQUEIRA, 2007, p.23 e 30)

trabalhos, dando apenas os acabamentos finais, dentro da estrutura organizacional vigente no período para o trabalho dos artífices e seus auxiliares. Aliás, a “*Escritura de Ajuste entre D. Maria Francisca Vieira com Joze Patricio da Silva Manço para o douramento e pintura da Matriz desta Villa*”, datada de 28-11-1786, já obrigava o mestre a “*por si fazer tudo quanto se havia contratado em mais breve tempo que pudesse ser*”, e caso algum incidente ou falta acarretasse a retardação da mesma obra, “*se meteria outro official a sua custa*” [à custa de José Patrício] (CERQUEIRA, 2007, p. 23). Ou seja, Silva Manso realizou a pintura da matriz com a ajuda de oficiais e auxiliares de pintura. Nesse sentido, embora não se possa dimensionar com exatidão o que coube a cada um dos artífices executar, podemos sugerir que Manso, Jesuíno, Mathias Teixeira e José Duarte tenham trabalhado concomitantemente na decoração pictórica do templo.

Por fim, após a finalização da primeira etapa desta segunda grande intervenção de restauro na matriz ituana, os quadros com cenas da vida de Maria e de Jesus – desenhadas por José Patrício da Silva Manso a partir de gravuras, como veremos adiante, e coloridas/pintadas pelo jovem Jesuíno Francisco – foram recolocados em seus lugares, ocultando mais uma vez os traços deixados por Mathias Teixeira, e lá permanecerão protegidos, como ficaram nos últimos dois séculos, todavia não mais esquecidos, já que agora mais pesquisas sobre a atuação desse artista no cenário colonial ituano serão realizadas, a exemplo do levantamento já iniciado pelo historiador Carlos Cerqueira do IPHAN (figura 112).



Figura 112. Resultados da intervenção de restauro executados entre 2014-2016 na capela-mor da Igreja Matriz da Candelária de Itu. Os painéis laterais com imitação de azulejos foram limpos, reintegrados cromaticamente e receberam proteção. Os quadros foram limpos e reentelados. Ao retábulo-mor foram devolvidas a exuberância das cores e douramentos – prateados do final do século XVIII, assim como o entablamento revelou as pinturas de mármore fingido, completadas pela pintura do forro restaurada em outra ocasião. Trata-se de programa pictórico único remanescente por completo nas igrejas coloniais paulistas. Foto: E. Murayama, 2016.

3.2.2 Igreja do Carmo



Figura 113. Convento e Igreja do Carmo de Itu (1841). Aquarela de Miguel Dutra.

O Convento de Nossa Senhora do Carmo de Itu foi fundado pelo frei João Batista de Jesus, com autorização do rei D. João V, a pedido das Câmaras de Itu (30 de maio de 1720) e Sorocaba (25 de maio de 1720), embora Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo já houvesse se instalado no vilarejo, desde 1717, com uma capela própria, junto à qual os frades carmelitas que chegaram após 1720 fundaram seu convento (NARDY, 2000, p. 112).

A primitiva capela carmelita do início do século XVIII constava apenas de capela-mor e sacristia. Segundo Nardy (2000, p. 119), em 1777 a Mesa Administrativa da Ordem Terceira deliberou que fosse feito o corpo da igreja, trabalho este que ficou concluído em 1779. Em 1777 a Mesa Administrativa também mandou vir do Rio de Janeiro as sete

imagens para a Procissão do Triunfo – encomendadas ao escultor Pedro da Cunha. Entretanto, chegando as imagens em 1781, viu-se que estas eram muito maiores do que os altares à elas destinadas, e estes tiveram que ser aumentados, além de outras modificações no todo da igreja, motivo pelo qual a inauguração do templo somente ocorreu em 1782. Pelo levantamento de Andrade, a primeira Procissão do Triunfo com as imagens do novo templo realizou-se apenas em 1785 (2012, p. 135).

No início da década de 1790, o interior da Igreja do Carmo recebeu a pintura de Jesuíno Francisco, após finalizar os trabalhos na Matriz da Candelária. Mário de Andrade acredita que, a partir de relato de Miguel Arcanjo Benício de Assunção Dutra (1812-1875), Jesuíno pintou a óleo todo o tabuado de madeira que revestia o teto e as paredes do templo:

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 (ANDRADE, 2012, p. 137).

E Andrade (2012, p. 137-138) também cita as descrições de Azevedo Marques (1869): “*capela-mor com santos carmelitanos nas paredes, retocados sobre fundo branco, e no seu teto, no entablamento, pontífices, cardeais e bispos, e no centro, entre numerosos anjos a Virgem do Carmelo*”; e de Oliveira César, em suas Notas Históricas (1871):

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.

O templo passou por outras reformas: em 1820, entre 1861 e 1863 e em 1918. Durante a pesquisa para a biografia de Jesuíno, Mário de Andrade entrou em contato com frei Maurício Lans, que promoveu a reforma de 1918, e o Sr. Pery Blackman, pintor que restaurou as pinturas de Jesuíno naquela ocasião. E frei Maurício confirmou que por conta da madeira das paredes estarem se desfazendo toda corroída por cupins e escurecidas pela umidade, estas foram retiradas e nada foi guardado (ANDRADE, 2012, p. 139). Restaram apenas a pintura do forro da capela-mor (figura 114) e uma porção central do teto da nave com uma visão de Santa Teresa (figura 115).

E quanto ao restauro de Blackman, este garantiu à Mário de Andrade que não modificou nada, mantendo a honestidade (ANDRADE, 2012, p. 142). E pelas décadas seguintes ao trabalho de Mário de Andrade sobre Jesuíno, assim ficou o teto da capela-mor da Carmo ituana na historiografia da arte paulista: estando o teto da Carmo paulistana descaracterizado em sua porção central, a única obra-prima do padre artista preservada em integridade era o teto do Carmo de Itu.



Figura 114. Jesuíno Francisco de Paula Gusmão. *Detalhe do forro da capela-mor: Nossa Senhora do Carmo em glória, venerada pelos Profetas Elias e Eliseu; e por Santa Teresa d'Ávila e Santa Maria Magdalena de Pazzi; rodeada de anjos, c.1790-1792.* Foto: E. Murayama.



Figura 115. Jesuíno Francisco de Paula Gusmão. Visão de Santa Teresa. Painel localizado no forro da nave da Igreja do Carmo de Itu, c.1790-1792. Foto: E. Murayama.

Entretanto, um estudo realizado em 2010 (?) pela equipe do restaurador Júlio Moraes mostrou que uma pintura mais antiga está por baixo desta que atualmente vemos, assim como ocorreu na Igreja da

VOT do Carmo de São Paulo em 2007. Uma pintura escondida, esta que pode ser sim a verdadeira pintura de Jesuíno executada no início de 1790. Para Cerqueira (2014, p. 6), a pintura de Jesuíno pode ter sido retocada em meados do século XIX ou na reforma de 1861-1863, e que o restaurador Blackman tenha realizado seus retoques, em 1918, sobre uma composição já descaracterizada cerca de sete décadas antes.

De qualquer maneira, o que ainda vemos é 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.

Na análise do modernista Mário de Andrade o painel da Carmo ituana é um reflexo da vida feliz que Jesuíno levou em Itu nos anos em que esteve casado, traduzindo-se numa composição alegre, vivaz, com soluções plásticas originais – sobretudo nos festões floridos – que nas palavras do crítico de arte, dão *um sabor alegremente de festa-de-arraial* (ANDRADE, 2012, p. 144).

Foi nesse painel que o artista também incluiu um anjo mulato e um religioso de feições africanas (figuras 116 e 117), 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” (ANDRADE, 1981, p. 169) 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 velho. Isto para não dizer, com mais franqueza, um negro velho, desses que foram “escravo de meu avô” muito do nosso conhecimento*” (ANDRADE, 1981, p. 170).



Figura 116. Jesuíno Francisco de Paula Gusmão. *Papa com feições africanas.* Personagem localizado na lateral do forro da capela-mor da Igreja do Carmo de Itu, c.1790-1792. Foto: E. Murayama.



Figura 117. Jesuíno Francisco de Paula Gusmão. *Anjo mulato (personagem do centro, com grinalda de flores azuis)*. Personagens localizados na lateral do forro da capela-mor da Igreja do Carmo de Itu, c.1790-1792. Foto: E. Murayama.

Quanto à posição e distribuição dos personagens de Jesuíno pelos tetos carmelitas ituano, também no 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*” (2012, p. 107). 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 114) e os profetas Elias e Eliseu redescobertos no Carmo de São Paulo, 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*” (1981, p. 120). 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 painel atinge as raias do grande artista, pelo poder de exteriorização psicológica de que era capaz (ANDRADE, 1981, p. 122).

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 visualizar na atualidade, 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 europeias, 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 (2012, p. 143).

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 a utilização de um festão florido (que deu à composição o sabor de *feira-de-arraial* – ANDRADE, 2012, p. 144) 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 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.*” (ANDRADE, 2012, p. 144). Entretanto, se o grande escritor modernista tivesse visto a Nossa Senhora do Carmo paulistana, provavelmente teria mudado de ideia.

Por fim, a Igreja do Carmo de Itu ainda possui as pinturas da chamada “Capela Velha” (figuras 118 e 119), localizada num espaço que foi utilizado ao longo das últimas décadas como sala de reuniões e sala de aula. Não se sabe ao certo quem executou as pinturas em caixotão, retratando cenas da vida de Santa Teresa d’Ávila. Por conta da proibição decretada pelo governo imperial de se aceitar novos noviços, e tendo o último frade carmelita a habitar o convento – Frei Miguel da Conceição Gomes – falecido em 1872, o conjunto ficou abandonado, funcionando apenas algumas salas para aulas, oficina tipográfica e, no início do século XX, como recolhimento provisório para as irmãs durante a reforma do Convento de Nossa Senhora das Mercês. Somente em 1917 houve a restauração do convento, com a chegada dos freis carmelitas Mauricio Laus e Bruno Nielen (NARDY, 2000, p. 117). Porém, no intervalo de desamparo do convento e durante as reformas de restauração do conjunto nas décadas de 1910 e 1920, os livros de tombo desapareceram ou ficaram inutilizados, faltando nos dias atuais uma documentação oficial que possa reconstituir os passos da Capela Velha (GÍRIO, 1997, p. 5).

Embora a tradição oral, e autores como Barsalani, creditem as autorias da pintura dessa capela à Jesuíno, é provável que ela já existisse no período no qual o artista santista tenha trabalhado no Carmo. Talvez Jesuíno tenha observado e se inspirado nos desenhos dessa capela para composições futuras, mas tendo a igreja sofrido reformas em 1861 e

1918, é possível que a pintura tenha sofrido interferências, e o que vemos hoje não é a pintura original do último quarto do século XVIII.



Figuras 118 e 119. Pinturas em caixotão da Capela Velha da Igreja do Carmo de Itu. Último quarto do século XVIII (?). Autoria desconhecida. Observar que algumas cenas da vida de Santa Teresa podem ter sido copiadas de modelos como as da figura 100 – Gravuras de Arnold van Westerhout, 1716.

Em comparação, se colocarmos um rosto comprovadamente pintado por Jesuíno ao lado de um dos rostos desses teresinos, fica claro que não se trata do mesmo artista. As linhas do desenho do rosto, a forma de se pintar a região dos olhos, o formato da boca, esses painéis não são obra de Jesuíno (figuras 120 a 129).



Figura 120 (Esq.) Detalhe de uma das pinturas em caixotão da Capela Velha da Igreja do Carmo de Itu. Último quarto do século XVIII (?). Autoria desconhecida.

Figura 121 (Dir.) Detalhe de Santa Teresa. Padre Jesuíno do Monte Carmelo. Forro da capela-mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo, c. 1796.

Observar como o formato dos olhos se diferencia, o desenho do nariz e formato da boca.



Figura 122 (Esq.) Detalhe de uma das pinturas em caixotão da Capela Velha da Igreja do Carmo de Itu. Último quarto do século XVIII (?). Autoria desconhecida.

Figura 123 (Dir.) Detalhe da Virgem Maria. Padre Jesuíno do Monte Carmelo. Forro da capela-mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo, c. 1796. Observar como o formato dos olhos se diferencia, o desenho do nariz e formato da boca.



Figuras 124 e 125. Pinturas em caixotão da Capela Velha da Igreja do Carmo de Itu. Último quarto do século XVIII (?). Autoria desconhecida.



Figuras 126, 127, 128 e 129. (Esq. e abaixo) *Pinturas em caixotão da Capela Velha da Igreja do Carmo de Itu.* Último quarto do século XVIII (?). Autoria desconhecida.

(Dir. acima). Detalhe dos anjos do forro da capela-mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo. As feições dos anjos são bem diferentes das feições dos anjos abaixo.



3.2.3 Igreja do Bom Jesus



Figura 130. Igreja do Bom Jesus (1841). Aquarela de Miguel Dutra.

A atual Igreja do Bom Jesus encontra-se no local de fundação do povoado de Itu, onde em 1610 Domingos Fernandes fundou a primeira capelinha dedicada à Nossa Senhora da Candelária. A capelinha primitiva foi sendo aumentada à medida que a população crescia, até que em 1669, uma nova igreja foi construída para servir de Matriz. A antiga imagem de Nossa Senhora da Candelária foi então trasladada para o novo templo e a antiga capela passou a ter como orago o Senhor Bom Jesus (NARDY, 2000, p. 53).

Ainda segundo levantamento de Nardy, como a igreja ameaçava ruir, João da Costa Aranha, tesoureiro e protetor da igreja, iniciou a reedificação do edifício, entre 1763 e 1765. Falecendo Costa Aranha em 1769, seu filho, Padre Costa Aranha, aumentou o edifício, anexando um sobrado destinado a servir de residência ao capelão. Em 1825, o zelador –

capelão Frei Pedro da Anunciação Chaves demoliu o velho campanário e construiu uma torre, o frontispício e o retábulo, obras concluídas em 1828 (NARDY, 2000, p. 79-80). O forro da capela-mor apresenta ainda resquícios de uma pintura do século XVIII, repintada no século XIX e entre 1962 e 1964 recoberta por placas de madeira aglomerada e repintada por Virgílio Baglioni, atualmente em precário estado de conservação.

A fachada da igreja foi reformada em 1896, orientada pelo padre Bartolomeu Taddei e pelo arquiteto Louis Marins Amirat, adotando o estilo neoclássico, imitando as linhas da Basílica de São João de Latrão de Roma.

A Igreja do Bom Jesus foi mantida sob o cuidado dos jesuítas que, posteriormente, construíram ao seu lado o Santuário do Sagrado Coração de Jesus – Santuário Central do Apostolado da Oração do Brasil, cuja capela foi benta em 1904 (TIRAPELI, 2004, p. 314).

O que nos interessa nessa igreja é a pintura, do século XVIII, no forro de uma sala lateral, ao lado esquerdo para quem adentra o edifício, provavelmente uma antiga capela ou sacristia, onde está representada uma visão de Nossa Senhora da Conceição entre as nuvens e uma alegoria dos, então, quatro continentes: Europa, África, América e Ásia. A imagem mariana apresenta muito das características da pintura de Jesuíno, e não aparece descrita, nem listada, em nenhuma bibliografia sobre o padre artista (figuras 131 a 138).



Figura 131. *Nossa Senhora da Conceição*. Século XVIII. Salão lateral da Igreja do Bom Jesus de Itu. Possui muitas características do desenho e pintura de Jesuíno, porém não aparece recenseado como tal. O globo com a inscrição “Beatam Me Dicent Omnes Generationes”, já citada anteriormente, é idêntico ao globo que Jesuíno pintou na Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo em 1797, assim como as nuvens em torno da visão da Virgem e o drapeado do tecido do manto e do vestido de Nossa Senhora. Foto: Júlio Moraes.



Figura 132. *Alegoria dos quatro continentes.* Século XVIII. Salão lateral da Igreja do Bom Jesus de Itu. Possui muitas características do desenho e pintura de Jesuíno, porém não aparece recensado como tal. Foto: Júlio Moraes.



Figura 133. *Detalhe da Alegoria dos quatro continentes: Europa.* Século XVIII. Salão lateral da Igreja do Bom Jesus de Itu. Possui muitas características do desenho e pintura de Jesuíno, porém não aparece recensado como tal. Foto: Júlio Moraes.



Figura 134. (Acima) *Detalhe do rosto de Nossa Senhora da Conceição*. Século XVIII. Salão lateral da Igreja do Bom Jesus de Itu. Foto: Júlio Moraes.

Figura 135. (Abaixo) *Detalhe do rosto de Nossa Senhora do Carmo*. Padre Jesuíno do Monte Carmelo, c. 1797. Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo. Provavelmente a Virgem de Itu é obra de Jesuíno. Observar formato da boca, pescoço, cabelos, linha dos olhos. Foto: E. Murayama.



Figura 136. José Joaquim da Rocha. *Detalhe do forro da nave da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia*, Salvador, Bahia, 1774. Nossa Senhora da Conceição, com seus atributos, venerada pela alegoria dos quatro continentes. Foto: E. Murayama.



Figura 137. Detalhe de gravura do século XVI com a alegoria dos quatro continentes. Possivelmente a representação da Virgem com os quatro cantos do mundo prestando-lhe homenagem foi recorrente na iconografia mariana do mundo ibérico.



Figura 138. Gravura extraída do livro: *Elogia Mariana*, prancha 27. Desenhos criados por Thomas Scheffler (1699-1756), gravados por Martin Engelbrecht (1684-1756) e publicado por August Casimir Redel em Augsburg, em 1732. Esta gravura nos interessa por conta do globo com a inscrição em latim “Beatam Me Dicent Omnes” e a alegoria dos quatro continentes, presentes na composição da Igreja do Bom Jesus de Itu.

3.2.4 Igreja de Nossa Senhora do Patrocínio



Figura 139. Igreja de Nossa Senhora do Patrocínio (1831). Aquarela de Miguel Dutra.

A Igreja de Nossa Senhora do Patrocínio de Itu foi idealizada pelo padre Jesuíno do Monte Carmelo por volta de 1815 e construída pelos seus esforços, com o auxílio de seus filhos – padre Simão Stock e Elias do Monte Carmelo – e pelos padres da Congregação do Patrocínio.

Segundo Nardy (2000, p. 125), padre Antonio Ferraz Pacheco, irmão do padre João Leite Ferraz, de família abastada, doou um engenho de açúcar, denominado “Sítio do Tanque”, com todos os escravos ali existentes e, no perímetro urbano da vila, o terreno onde a igreja seria construída. A câmara de Itu contribuiu dando ao padre artista, para que vendesse em lotes, o terreno localizado atualmente no Largo do

Patrocínio, defronte a igreja. Jesuíno inclusive deslocou-se até o Rio de Janeiro com a finalidade de pedir a D. João VI apoio financeiro para a empreitada.

Para a cerimônia inaugural, Jesuíno chegou a compor diversas músicas, mas veio a falecer em 1 de julho de 1819, antes da inauguração – que ocorreu em 8 de novembro de 1820. O sepultamento ocorreu na Igreja do Carmo, de onde seus despojos mortais foram transferidos para a Igreja do Patrocínio, onde, atualmente, jazem (TIRAPELI, 2004, p. 310).

Nos corredores laterais da Igreja encontram-se oito grandes telas, de autoria de Jesuíno, tombados pelo IPHAN em 1996, representando santos e santas carmelitas.

Mário de Andrade cita o depoimento da irmã Maria Inês da Silva, do Convento de São José, anexo à igreja do Patrocínio, que afirmou que as telas de Jesuíno eram em maior número, existindo outros na sacristia e demais dependências do edifício, todos perdidos pela ação do tempo (2012, p. 197). Dos oito quadros restantes, três representam santos: São João da Cruz (figura 140), São Simão Stock e Santo Anido (figura 141) – cujos rostos são marcados pelo sofrimento; e os outros cinco, santas, algumas difíceis de identificar – exceção de Santa Teresa (figura 142) e de Santa Maria Magdalena de Pazzi (figura 143), aliás, Mário sugere Pazzi como retrato da filha do artista, irmã Maria Teresa do Monte Carmelo. No geral, o crítico modernista considera os retratos do Patrocínio “a

pintura mais individualistamente psicológica, de quantas conheço em nossa vida colonial” (Idem, ibidem).



Figura 140. Padre Jesuíno do Monte Carmelo. *São João da Cruz*, início do século XIX. Igreja de Nossa Senhora do Patrocínio, Itu. Segundo Mário de Andrade, Jesuíno retratou seus filhos e pessoas conhecidas na série de quadros do Patrocínio, sendo que este São João da Cruz é idêntico ao que concebeu para a Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo (2012, p. 201).



Figura 141. (Esq.) Padre Jesuíno do Monte Carmelo. *Santo Anido*, início do século XIX. Igreja de Nossa Senhora do Patrocínio, Itu. Fonte: Acervo do IPHAN.

Figura 142. (Dir.) Padre Jesuíno do Monte Carmelo. *Santa Teresa*, início do século XIX. Igreja de Nossa Senhora do Patrocínio, Itu. Segundo Mário de Andrade, este seria o retrato da filha do artista, irmã Maria Teresa do Monte Carmelo (2012, p. 202). Fonte: Acervo do IPHAN.



Figura 143. (Esq.) Padre Jesuíno do Monte Carmelo. *Santa Maria Magdalena de Pazzi*, início do século XIX. Igreja de Nossa Senhora do Patrocínio, Itu. Fonte: Acervo do IPHAN.



Página anterior: Retábulo-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu e vista parcial dos painéis parietais e telas, c. 1786-1788. Resultado após intervenções de restauro em 2015-2016. Foto: E. Murayama, 2016.

CAPÍTULO IV

Análises Iconográficas – Busca dos Referenciais Iconográficos – Novas Descobertas

4.1 A Virgem do Carmo da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo

A Virgem do Carmo em glória concebida entre 1796 e 1798, rodeada por uma corte de anjos entre as nuvens, descoberta na 2ª fase do processo de restauro do projeto “*A pintura invisível de Padre Jesuíno do Monte Carmelo*” – 9ªSR-IPHAN (2007-2012), revelou uma das mais belas representações marianas da história da arte brasileira, de qualidade plástica e estética ímpar na produção pictórica paulista do período colonial.

Todavia, após o final do restauro integral do forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo, algumas características da composição de Jesuíno Francisco passaram a chamar a atenção dos estudiosos, principalmente no que diz respeito à representação de Nossa Senhora na porção central da nave, uma vez que se trata de uma visão não convencional de Nossa Senhora do Carmo (figura 144).



Figura 144. Padre Jesuíno do Monte Carmelo. Pintura do forro da nave (detalhe) da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo (c.1797). Foto: E. Murayama, 2014. A Virgem do Carmo em glória, rodeada por uma corte de anjos, venerada pelos profetas Elias e Eliseu e pelos santos da Ordem carmelita.

De acordo com a iconografia tradicional carmelita, a Virgem do Carmelo costuma ser representada trajando o hábito marrom e branco, ostentando o emblema da Ordem por sobre a escápula que compõe o traje religioso. Na maioria das vezes, Nossa Senhora do Carmo aparece coroada – em sinal de sua majestade, já que Maria é venerada como a Rainha do Céu (*Regina Coeli*). Carrega o Menino Jesus com um dos braços; e com o outro, apresenta o escapulário aos devotos (figuras 145 a 149).



Figura 145. (Esq.) Anônimo. *Nossa Senhora do Carmo*. Escola Cuzquenha, c. 1650.
Figura 146. (Dir.) Anônimo. *Nossa Senhora do Carmo*. Escola Mexicana, século XVIII.

Nas duas figuras acima Nossa Senhora do Carmo aparece coroada, trajando o tradicional hábito carmelita marrom, com o escapulário em uma das mãos e com o Menino Jesus na outra, rodeada por anjos de gola. O emblema da Ordem é representado tanto no escapulário quanto na escápula do traje religioso.



Figura 147. (Esq.) Escola de José Campeche Jordan (1751-1809). *Nossa Senhora do Carmo* (1829). Galeria Nacional del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

Figura 148. (Dir.) Vicente López Portaña (1772-1850). *Nossa Senhora do Carmo com o Menino* (1808). Museu de Belles Arts de Valencia.



Figura 149. (Dir.) *Nossa Senhora do Monte Carmelo com os Santos Bispos*, de Gaspar Miguel de Berrío, Potosí, Bolívia, 1764. Acervo do Museu de Arte da Filadélfia, Estados Unidos.

Entretanto, a Nossa Senhora do Carmo da nave do templo paulistano, embora trajando o hábito carmelita, não está segurando o Menino Jesus nos braços, e tampouco estende a mão para entregar o escapulário. A mulher representada por Jesuíno está com as mãos repousadas sobre o peito, com os olhos voltados para baixo (figura 150). Seria essa Virgem uma Nossa Senhora do Carmo?

A análise iconográfica responde que se trata de uma representação de *Nossa Senhora da Anunciação*. Embora ainda seja também uma Nossa Senhora do Carmo, pois a Virgem da Anunciação está relacionada à visão que o Profeta Elias teve da Virgem Maria Mãe do Salvador, sob a forma de brancas nuvens vindo em direção ao Monte Carmelo (figura 151).



Figura 150. Padre Jesuíno do Monte Carmelo. *Pintura do forro da nave* (detalhe da parte central) da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo (c.1797).

Foto: E. Murayama, 2014.



Figura 151. Túlio Mugnani. *Visão do Profeta Elias* (detalhe). Pintura do teto da Basílica do Carmo de São Paulo, c.1932-1934. Foto: E. Murayama, 2008.

A Capela da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo possui, nas pinturas do entablamento, do coro e da capela-mor representações dos personagens mais caros para a devoção carmelita: os profetas Elias e Eliseu, os santos apóstolos, os santos evangelistas, os santos doutores da Igreja, os santos mártires, bispos e beatos carmelitas, as santas e beatas carmelitas, São Simão Stock, São Pedro Tomás, São João da Cruz e Santa Teresa d'Ávila. No teto da capela-mor uma visão de São José e da Virgem coroando Santa Teresa. Portanto, estando tais personagens da história da Ordem do Carmo todos distribuídos pelo teto do templo, Jesuíno dedicou a porção central do forro da nave para uma representação mariana teologicamente mais aprofundada.

Frei Silvio Antonio da Costa Júnior, ex-Prior da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Itu, consultor e colaborador do IPHAN durante o processo de restauro das pinturas do padre artista em São Paulo, foi

quem identificou a Virgem no painel central do forro da nave como uma representação, a princípio, da Virgem do Apocalipse⁵⁵. Posteriormente, reconheceu-a como uma Nossa Senhora da Imaculada Conceição. A existência de um globo – ou de uma lua, símbolo de fertilidade – logo abaixo da figura da Virgem, com a inscrição *Beatam me dicent omnes* (me considerarão Bem-Aventurada), frase extraída do cântico *Magnificat* do Evangelho de São Lucas, é indicação de que a mulher ali representada é a Virgem Maria grávida, que carrega Jesus Cristo em seu ventre. As futuras gerações a considerarão bem-aventurada por conta de Deus encarnado em seu útero (figura 152).



Figura 152. Padre Jesuíno do Monte Carmelo. *Pintura do forro da nave* (detalhe dos Profetas Elias e Eliseu e do globo com a inscrição *Beatam Me Dicent Omnes*) da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo (c.1797).

Foto: E. Murayama, 2014.

⁵⁵ Referência ao capítulo 12, versículo 1 do Livro do Apocalipse: “Apareceu em seguida um grande sinal no céu: uma Mulher revestida do sol, a lua debaixo dos seus pés e na cabeça uma coroa de doze estrelas.” (Bíblia Sagrada, Edição Pastoral).

Todavia, nas representações pictóricas da Imaculada Conceição ao longo da história da Arte, a Virgem foi apresentada com variações: tanto com as mãos postas em oração e os olhos voltados para cima, em direção ao céu – como também apareceu com as mãos repousadas sobre o peito e os olhos voltados para baixo (como a Virgem do Carmo paulistana) ou ainda, com os braços abertos (figuras 153 a 157). Entretanto, a meia Lua e a serpente sempre são localizadas sob os pés da Imaculada, atributos que não aparecem na Nossa Senhora do Carmo de Jesuíno.



Figura 153. (Esq.) Giovanni Battista Tiepolo. *A Imaculada Conceição* (1767-1768). Museu do Prado, Madri.



Figura 154. (Esq.) Peter Paul Rubens. *Virgem da Imaculada Conceição* (1626-1628). Museu do Prado, Madri.

Figura 155. (Dir.) Jusepe de Ribera. *A Imaculada Conceição* (1650). Museu do Prado, Madri.



Figuras 156 e 157. Gravuras do século XVIII representando a Imaculada Conceição e seus atributos: as estrelas, os anjos, a lua, a serpente, a flor de açucena.

Porém, na Virgem do Carmo paulistana aparece ao lado de Nossa Senhora os anjos portando lírios, referência ao episódio da Anunciação⁵⁶, o que somado à posição dos Profetas Elias e Eliseu prostrados sob o globo e aos pés de Maria, corroboram para que se acredite que a Senhora do Carmo de Jesuíno seja a Senhora da Anunciação.

A passagem da anunciação faz referência ao episódio descrito no Evangelho de São Lucas (Capítulo 1, Versículos 26-38 – Bíblia Sagrada – Edição Pastoral – Paulinas) no qual o Anjo Gabriel aparece à Virgem Maria e anuncia que ela será a mãe do Salvador:

²⁶ No sexto mês, o anjo Gabriel foi enviado por Deus a uma cidade da Galiléia chamada Nazaré. ²⁷ Foi a uma virgem, prometida em casamento a um homem chamado José, que era descendente de Davi. E o nome da virgem era Maria. ²⁸ O anjo entrou onde ela estava, e disse: “Alegre-se, cheia de graça! O Senhor está com você!” ²⁹ Ouvindo isso, Maria ficou preocupada, e perguntava a si mesma o que a saudação queria dizer. ³⁰ O anjo disse: “Não tenha medo, Maria, porque você encontrou graça diante de Deus. ³¹ Eis que você vai ficar grávida, terá um filho, e dará a ele o nome de Jesus. ³² Ele será grande, e será chamado Filho do Altíssimo. E o Senhor dará a ele o trono de seu pai Davi, ³³ e ele reinará para sempre sobre os descendentes de Jacó. E o seu reino não terá fim.” ³⁴ Maria perguntou ao anjo: “Como vai acontecer isso, se não vivo com nenhum homem?” ³⁵ O anjo respondeu: “O Espírito Santo virá sobre você, e o poder do Altíssimo a cobrirá com sua sombra. Por isso, o Santo que vai nascer de você será chamado Filho de Deus. ³⁶ Olhe a sua parenta Isabel: apesar da sua velhice, ela concebeu um filho. Aquela

⁵⁶ Cf. CASIMIRO, Luís A. E., *Iconografia da Anunciação: símbolos e atributos*, 2008-2009.

que era considerada estéril, já faz seis meses que está grávida.

³⁷ Para Deus nada é impossível.” ³⁸ Maria disse: “Eis a escrava do Senhor. Faça-se em mim segundo a tua palavra.” E o anjo a deixou.

Episódio também amplamente difundido pela arte cristã ao longo da história (figuras 158 e 159), principalmente durante a Idade Média e no Renascimento, as representações da cena enfocam o momento pré-anunciação, no qual o Anjo Gabriel aparece e a Virgem parece assustar-se com a sua presença – para o que está fazendo e volta-se para o visitante; ou ainda o momento pós-anunciação, quando Maria aceita o seu destino e cheia da graça, coloca as mãos sobrepostas sobre o peito e põe os olhos voltados para baixo em sinal de obediência aos desígnios de Deus.

Por fim, identificar a Nossa Senhora do Carmo como a Nossa Senhora da Anunciação supõe que Jesuíno Francisco já tinha iniciado seus estudos de teologia, preparando para se ordenar sacerdote, quando começou a pintura da nave da igreja dos terceiros carmelitas de São Paulo, em 1797. Portanto, a concepção de uma Nossa Senhora da Anunciação Carmelita pode ser resultado de seus estudos teológicos, uma compreensão maior do artista em relação aos mistérios marianos e da provável supervisão dos frades carmelitas. E tal conclusão pode ser corroborada pela pesquisa de Héctor Schenone, que no livro *Iconografía del Arte Colonial: Santa Maria* (2008), nos aponta que embora ambíguas, não raro são encontradas na pintura hispânica Virgens carmelitas adornadas com ricos mantos e as mãos postas, sem o Menino, como a que Jesuíno concebeu para o templo paulistano.



Figura 158. (Esq.) Bartolomé Esteban Murillo. *A Anunciação* (1655-1660). Museu Hermitage, São Petersburgo.

Figura 159. (Dir.) Eustache Le Sueur. *A Anunciação* (1652). Museu do Louvre, Paris.

Do ponto de vista da estrutura formal da composição de Nossa Senhora, esta apresenta uma curiosa disposição triangular, que lembra muito as Nossas Senhoras hispânicas do período colonial – como a *Nossa Senhora da Vitória de Málaga* (de Luis Niño, c. 1735-1740) (figura 160), ou *A Virgem Maria do Cerro Rico de Potosí* (do início do século XVIII) (figura 161). Procede supor que o artista tenha tido contato com alguma dessas representações da América espanhola? (figuras 162 a 165) A Virgem do Carmo paulistana seria uma adaptação, pelo menos no que diz respeito à visualidade, de uma Nossa Senhora de uma colônia espanhola? É provável que sim.



Figura 160. Luís Ninõ, c. 1735-1740. *Nossa Senhora da Vitória de Málaga*. Museu de Arte de Denver, Colorado, Estados Unidos.



Figura 161. (Esq.) Anônimo. *Virgem Maria do Cerro Rico de Potosí*, início do século XVIII. Casa Nacional de Moneda, Potosí, Bolívia.

Figura 162. (Dir.) Anônimo. *Nossa Senhora da Conceição*. Escola Cuzquenha, século XVIII. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Figura 163. (Esq.) Anônimo. *Imaculada Conceição com um Índio Doador*. Peru ou Bolívia (?). Início do século XVII. Museu de Arte de Denver, Colorado, Estados Unidos.

Figura 164. (Dir.) Anônimo. *Virgem de Belém*. Escola Cuzquenha, c. 1700-1720. Museu de Arte do Condado de Los Angeles - LACMA, Estados Unidos.



Figura 165. Anônimo. Nossa Senhora das Dores. Escola Cuzquenha, século XVIII. Frost Art Museum, Miami, Flórida.

Segundo o levantamento realizado por José Bento Faria Ferraz (1914-2005), secretário de Mário de Andrade, no início da década de 1940, e averiguadas posteriormente pelo historiador Carlos Cerqueira do IPHAN, as únicas referências nos livros de termos, receitas e despesas da Ordem Terceira do Carmo dizem respeito aos valores pagos a Jesuíno

pelo trabalho executado, todavia sem especificação do serviço realizado: *Dinheiro que se deu ao Jesuíno por duas vêzes de pintar a capela: 150\$000, ou ainda Do. Jesuíno por conta da pintura do côro 2\$000 e 50\$000 um e 58\$200 outro (...) dinheiro que levou o Irmão Prior, para pagar ao pintor* (ANDRADE, 2012, p. 178).

Um único registro sobre ajuste de pintura foi encontrado na página 43 do Livro de Atas e Termos nº3 (1742-1820), mas se referia a uma composição anterior à de Jesuíno:

O prior, o reverendo padre comissário e irmãos abaixo assinados se convocaram a 24 de agôsto de 1759 para se ajustar a obra de pintura da capela-mor que logo se ajustou com João Pereira da Silva por preço de sessenta e quatro mil-réis, ficando êle obrigado a pôr todas as tintas que fôr necessário exceto o andaime que êste será obrigado a ordem a pô-lo pronto; outrossim será êle dito obrigado a pintar o antedito fôrro a (letra ilegível) andado da mesma sorte que estava o antigo, só com a diferença de que no meio levará uma tarja e dentro dela a Sra. Teresa (ANDRADE, 2012, p. 170).

No caso do painel de Jesuíno Francisco representando Nossa Senhora do Carmo – ou da Imaculada Conceição, ou da Anunciação – na parte central do forro da nave, não foi possível identificar exatamente a imagem que possa ter servido de modelo ao artista, mas comparando-se com as figuras 160 a 165, não há como deixar de destacar a semelhança com as Nossas Senhoras hispânicas; e podemos perceber que Jesuíno conseguiu criar uma unidade estilística e dar um cunho pessoal e inédito à sua composição.

O manto de cetim é ricamente adornado com pedrarias azuis e vermelhas nas bordas, com arabescos e ramos dourados. O hábito marrom da Ordem do Carmo também é todo ornamentado com desenhos dourados e pedrarias. Sobre a cabeça de Nossa Senhora um delicado véu transparente, delicado e requintado, simbolizando a virgindade de Maria – na arte paleocristã, a cabeça descoberta significava virgindade e as mulheres casadas cobriam a cabeça com seu manto; mas, quando as donzelas eram consagradas à Deus, mesmo não estando casadas, estas deveriam cobrir a cabeça com um véu como sinal do seu voto de virgindade (CASIMIRO, 2009, p. 172).

Segundo o historiador Gauvin A. Bailey, a representação triangular da Virgem Maria, difundida na América Espanhola no período colonial, teria sido uma substituição, ou adaptação, da divindade da Mãe Terra cultuada pelos primitivos dos Andes, Bolívia e Peru, conhecida como *Pacha Mama* ou *Pachamama*. Os indígenas e mestiços que trabalhavam como pintores sacros em Cuzco e Potosí, regularmente executavam suas pinturas fazendo referências à antiga deusa andina, que era simbolizada e associada à montanha – daí o formato triangular; esses artistas, provenientes dos próprios povoados e aldeamentos, sem formação artística erudita dentro dos cânones europeus, incluíam também, de forma consciente, outros elementos da cultura pré-hispânica, carregando suas obras de sincretismo (BAILEY, 2005, p. 94-97).

E como salienta a pesquisadora Aracy Amaral (1981, p.1-18), o povoado de São Paulo manteve, desde meados do século XVI, um intenso intercâmbio de pessoas, comercial e cultural com a Espanha e a América Espanhola. O século XVII foi o período da maior presença hispânica no vilarejo – favorecido por conta da união das duas coroas, de Castela e Portugal –, e até o início do século XIX ainda era possível encontrar na cidade resquícios da espanholidade.

E Aracy completa que o isolamento do Brasil do restante da América Latina se dá, de forma sistemática, no século XVIII, como razão de segurança tomada pelos portugueses por conta da descoberta do ouro nas Minas Gerais e a partir do Tratado de Limites de 1750 com a Espanha. Todavia, diversas famílias hispânicas e seus descendentes já se encontravam integrados à sociedade paulista, inclusive mantendo as devoções castelhanas trazidas por seus antepassados (AMARAL, 1981, p.111).

Por esse motivo, é plausível a teoria de que pode ter parado nas mãos de Jesuíno, em fins do século XVIII, ou nas mãos dos frades carmelitas, uma estampa ou uma gravura, um livro ou uma imagem de origem hispânica que foi adaptada para a Nossa Senhora do Carmo paulistana. Ou ainda, alguma família originária da América espanhola e proeminente dentro da Ordem Terceira da cidade, pode ter fornecido o modelo para Jesuíno compor sua Virgem triangular.



Figura 166. Detalhe de Santa Teresa em gravura de Adriaen Collaert e Cornelis Galle sobre a Vida de Santa Teresa, publicado em 1613. Observar as mãos postas, repousantes sobre o peito, e a cabeça levemente inclinada para a esquerda, os olhos voltados para baixo, como se estivesse recebendo uma bênção. Jesuíno poderia ter tido acesso a uma prancha como essa e adaptado os modelos – juntando imagens, por exemplo, para compor a Virgem da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo, demonstrando, assim, que embora se valesse de modelos pré-concebidos para sua pintura, foi capaz de ultrapassar a limitação da cópia e criar uma estética e um estilo totalmente próprios.

4.2 Painéis da Capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu

A produção artística de Jesuíno Francisco de Paula Gusmão nunca esteve tão em evidência como na última década. Após a bem sucedida empreitada do restauro das pinturas na Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo, se acrescentam outras relevantes e surpreendentes descobertas ocorridas na cidade Itu: desde as pranchas com as pinturas de Jesuíno às pinturas parietais da capela-mor da matriz e a assinatura do até então desconhecido Mathias Teixeira da Silva.

Em 2014, o IPHAN divulgou ter encontrado na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu treze pranchas de madeira com pinturas inéditas, embora incompletas, de uma composição com o tema *Deposição da Cruz* (figuras 167 a 171).

Foram encontradas por acaso, nas dependências dessa matriz pelo professor e maestro Luís Roberto de Francisco⁵⁷, pesquisador do Museu da Música de Itu, em 2001. Um funcionário da igreja avisou Luís Roberto, que inventariava as peças de arte sacra do templo naquela ocasião, de que havia pinturas num local acessado apenas pelo relojoeiro da fachada da igreja, Luiz Maria D'Elboux. As tábuas pintadas, cobertas de cal, estavam próximas da escadaria que conduz à torre e também

⁵⁷ Cf. FRANCISCO, Luís Roberto de. *Um novo tesouro artístico na Matriz de Itu in* Cadernos do Patrimônio de Itu, 2015, p. 14-15.



Figura 167. Padre Jesuíno do Monte Carmelo. Pranchas descobertas na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu, expostas na mostra *Tesouros da Matriz de Itu*, na Casa da Praça de Itu, em 2015.



Figura 168. Padre Jesuíno do Monte Carmelo. Detalhe das pranchas descobertas na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu, expostas na mostra *Tesouros da Matriz de Itu*, na Casa da Praça de Itu, em 2015.



Figuras 169 e 170. Padre Jesuíno do Monte Carmelo. Detalhes das pranchas descobertas na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu, expostas na mostra *Tesouros da Matriz de Itu*, na Casa da Praça de Itu, em 2015.



Figura 171. Padre Jesuíno do Monte Carmelo. Detalhe das pranchas descobertas na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu, expostas na mostra *Tesouros da Matriz de Itu*, na Casa da Praça de Itu, em 2015.

protegiam internamente o relógio e os sinos. Naquele momento, já se desconfiou que fossem pinturas coloniais, e provavelmente, de autoria do Padre Jesuíno do Monte Carmelo. Todavia, foi apenas com a morte de D’Elboux, em 2011, que as pranchas foram despregadas do mecanismo do relógio e retiradas da igreja.

Entretanto, informado o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN da descoberta, por medidas de segurança, as pinturas ficaram ocultas, em processo de catalogação e limpeza, para futuro tombamento pelo órgão de proteção. Por fim, uma junta formada pelo historiador Carlos Cerqueira do IPHAN, pelo restaurador Júlio Moraes e por Luís Roberto de Francisco confirmou a autoria do tabuado, são pinturas inéditas de Jesuíno, e caso raro nas composições paulistas dos setecentos e oitocentos, nunca foram retocadas além da camada de cal que as protegia.

Infelizmente, por conta do número pequeno de pranchas encontradas, estas não chegam a formar uma cena completa para que se possa ter uma ideia do local de sua procedência, questão ainda sem resposta. Luís Roberto e o restaurador Júlio Moraes aventam várias hipóteses: o conjunto de pinturas poderia ter feito parte do forro do antigo consistório da igreja, onde está hoje a Capela do Santíssimo, construído na década de 1930? Seria do forro debaixo do coro, retirado na reforma do final do século XIX? Poderiam ser de outra igreja: do Bom Jesus, reformada nas últimas décadas dos oitocentos; ou ainda da Igreja

do Carmo? Trata-se de uma lacuna a ser preenchida futuramente pelos estudiosos da história da arte paulista (FRANCISCO, 2015, p. 15).

Conforme o pesquisador Percival Tirapeli, em artigo inédito sobre a iconografia da Matriz da Candelária, foi somente com as descobertas da última década e com as intervenções de restauro que se pode analisar o programa iconográfico pensado para esta capela-mor em sua totalidade (2016, p.3).

De acordo com as normas tridentinas, os artistas deveriam sujeitar suas obras à orientação teológica dos frades e dos padres e autoridades eclesiásticas, para que se fizesse uso correto das imagens sagradas, sempre voltadas para a questão do ensino religioso – arte catequética – e tendo como modelo as gravuras e estampas europeias.

Desse modo, em relação às pinturas que adornam toda a capela – forro do teto, quadros da vida de Jesus e Maria, e pinturas parietais imitando azulejos – do ponto de vista do levantamento dos referenciais iconográficos, o que se tem, por ora, é:

Pintura do forro da capela-mor: *Mistério da Purificação*, ou *Apresentação do Menino Jesus no Templo*, do Mestre José Patrício da Silva Manso, executado a partir de 1787 (figura 172).



Figura 172. Mestre José Patrício da Silva Manso. Detalhe do forro da capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu, o *Mistério da Purificação*, ou *Apresentação do Menino Jesus no Templo*, executado a partir de 1787.

A cena faz referência à purificação de Maria. Segundo o costume judaico, após o parto, a mulher ficava impura. Devia, por isso, evitar visitar o Templo de Jerusalém até quarenta dias após o nascimento do bebê. Após esse intervalo, a mãe deveria apresentar-se diante do sumo-sacerdote e entregar seu sacrifício (um cordeiro e duas pombas, ou rolas) para purificar-se. Simbolicamente, velas – ou candeias, daí o nome *candelária* – iluminaram o caminho de Maria até o templo para a purificação, surgindo então, na iconografia cristã, a imagem de Nossa Senhora das Candeias, da Candelária, da Apresentação, da Purificação e da Luz – representada segurando uma vela numa das mãos e o Menino Jesus na outra. Com base nesse episódio, surgiu a festa da purificação, com a procissão das velas. No Templo, Maria e José apresentam-se diante de Simeão:

²⁸ Simeão tomou o menino nos braços, e louvou a Deus, dizendo:

²⁹ “Agora, Senhor, conforme a tua promessa, podes deixar o teu servo partir em paz.” ³⁰ Porque meus olhos viram a tua salvação, ³¹ que preparaste diante de todos os povos: ³² luz para iluminar as nações e glória do teu povo, Israel.” ³³ O pai e a mãe estavam maravilhados com o que se dizia do menino. ³⁴ Simeão os abençoou, e disse a Maria, mãe do menino: “Eis que este menino vai ser causa de queda e elevação de muitos em Israel. Ele será um sinal de contradição. ³⁵ Quanto a você, uma espada há de atravessar-lhe a alma. Assim serão revelados os pensamentos de muitos corações.” ³⁶ Havia também uma profetisa chamada Ana, de idade muito avançada. Ela era filha de Fanuel, da tribo de Aser. Tinha-se casado bem jovem, e vivera sete anos com o marido. ³⁷ Depois ficou viúva, e viveu assim até os oitenta e quatro anos. Nunca deixava o Templo, servindo a Deus noite e dia, com jejuns e orações. ³⁸ Ela chegou nesse instante, louvava a Deus, e falava do menino a todos os que esperavam a libertação de Jerusalém (Lc, 2, 28-38).

No painel central do forro, José Patrício representou a cena conforme as escrituras: a Virgem Maria aparece prostrada diante de Simeão, que segura o Menino Jesus nos braços, e tem as tábuas da lei à sua frente. São José está de pé, segurando um cajado com lírios. Do lado esquerdo, duas mulheres, uma carrega a cesta com duas pombinhas, e a outra apenas observa. Uma delas é a profetisa Ana. Do lado direito da composição, um rapaz segura uma vela. Anjos estão acima da cena, entre as nuvens, e um anjo segura uma grinalda e o ramo de açucena. A apresentação do Menino no Templo constitui a primeira das sete dores de Nossa Senhora, motivo pelo qual uma espada está cravada no peito de Virgem (figuras 173 e 174).



Figura 173. Mestre José Patrício da Silva Manso. Detalhe do forro da capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu, o *Mistério da Purificação*, ou *Apresentação do Menino Jesus no Templo*, executado a partir de 1787. Observar as deficiências de desenho dos perfis, do pescoço (rosto das mulheres à esquerda) e rosto do Menino Jesus.



Figura 174. Mestre José Patrício da Silva Manso. Detalhe do forro da capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu, o *Mistério da Purificação*, ou *Apresentação do Menino Jesus no Templo*, executado a partir de 1787. Observar a espada-adaga da primeira das dores da Virgem Maria.

Conforme análise de Mário de Andrade e do restaurador Júlio Moraes, embora o conjunto seja belíssimo – o painel central apresenta ainda uma cercadura rococó com festões floridos, outros anjos e quatro doutores da Igreja: Gregório, Jerônimo, Agostinho e Ambrósio – o desenho dos rostos de perfil de José Patrício é bem deficiente, os olhos mantêm a frontalidade nesses perfis, o pescoço das personagens carece de sutileza, delicadeza, e ao rosto do Menino Jesus falta naturalidade, lembra o rosto de um personagem adulto em miniatura.



Figura 175. Mestre José Patrício da Silva Manso. *Santo Ambrósio*, detalhe do forro da capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu, 1787.



Figura 176. Mestre José Patrício da Silva Manso. *Santo Agostinho*, detalhe do forro da capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu , 1787.



Figura 177. Mestre José Patrício da Silva Manso. *São Gregório Magno*, detalhe do forro da capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu, 1787.



Figura 178. Mestre José Patrício da Silva Manso. *São Jerônimo*, detalhe do forro da capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu, 1787.



Figura 179. Gravura extraída do livro: *Elogia Mariana*, prancha 17. Desenhos criados por Thomas Scheffler (1699-1756), gravados por Martin Engelbrecht (1684-1756) e publicado por August Casimir Redel em Augsburg, em 1732.

Na busca pelos referenciais iconográficos que podem ter servido de modelo para o Mestre Silva Manso foi localizada a gravura da página anterior (figura 179). Possivelmente, uma versão dessa estampa serviu como base para o painel central do forro da capela-mor. A composição é muito semelhante (comparar com a figura 172), inclusive a posição dos personagens principais – a Virgem, São José, Simeão e o Menino Jesus – porém, o cenário teve modificações, provando que o artista adaptou a imagem que tinha em mãos, completando o teto com anjos, festões, cercaduras rococós e os Doutores da Igreja – incluídos por serem esses os teólogos divulgadores e defensores da devoção à Virgem Maria e seus Mistérios. Portanto, é correto afirmar que a capacidade criadora do mestre ultrapassou o modelo das gravuras, conseguindo criar uma unidade de estilo na composição.

Telas das paredes da capela-mor: São doze telas ao todo, seis de cada lado, em duas fileiras. Na fileira superior, as telas de formato vertical, medindo 2,10 x 1,60 m, retratando cenas da vida da Virgem Maria – e uma exceção, a cena do Batismo de Cristo. Na fileira inferior, as telas de formato horizontal, medindo 3,30 x 2,30 m, retratando cenas da vida adulta de Jesus.

O crítico de arte Mário de Andrade realizou exaustiva análise sobre essas telas, questionado se estas telas seriam mesmo de autoria do jovem artista santista Jesuíno Francisco, como dizia a tradição oral. Por fim,

após comparações e suposições, chegou à conclusão de que o desenho dos quadros marianos divergiam muito do desenho dos quadros de Cristo, e portanto, denotavam a interferência de pelo menos quatro mãos. Logo, deduziu que José Patrício desenhou todas as telas da vida de Maria. Jesuíno desenhou as telas da vida de Jesus e pintou todos os doze quadros e Silva Manso retocou depois todas as composições (2012, p. 115). Andrade ainda ressaltou que os quadros da matriz de Itu tem grande valor aos estudiosos da pintura paulista por ser a primeira obra legítima de Jesuíno.

A seguir, as doze telas da capela-mor da matriz e que se conseguiu levantar dos referenciais iconográficos e alguns resultados pós-intervenção de restauro (2015-2016):

Telas da vida de Maria – telas altas (entre as tribunas)

1. *Anunciação* (figuras 180 a 186)

Retrata o episódio já descrito neste capítulo, na página 332, de acordo com o Evangelho de São Lucas (Lc, 1-26-38) sobre o momento no qual o Anjo Gabriel aparece à Maria e anuncia que ela será a mãe do Salvador. Existem inúmeras gravuras dos séculos XVII e XVIII que retratam a cena, e podem ter circulado no Brasil

colônia, e conseqüentemente, servido de modelo para a pintura. O desenho do rosto em perfil de Nossa Senhora denota a mão de José Patrício (figura 186). A tela apresenta os atributos do episódio: a pomba do Espírito Santo, a flor de açucena (ou o lírio da virgindade-pureza-inocência) e o livro – a Bíblia; já que segundo a tradição, a Virgem estava lendo o livro do Profeta Isaías, no capítulo 7, versículo 14: *“Por isso, o próprio Senhor vos dará um sinal: uma virgem conceberá e dará a luz um filho, e o chamará de Emanuel, ‘Deus conosco’”*; no momento em que o anjo apareceu.



Figura 180. José Patrício da Silva Manso e Jesuíno do Monte Carmelo. *Anunciação* (c. 1788). Capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu.



Figuras 181 e 182. (Acima) Variações de gravuras da *Anunciação*, século XVIII. Embora as duas gravuras pareçam ter como origem a mesma matriz, na figura do lado esquerdo, o anjo segura o lírio, ausente na figura à direita.

Figura 183. François Lemoyne. *A Anunciação*, 1727. The National Gallery, Londres.



Figura 184. Gravura de Laurent Cars (1699-1771) a partir da pintura de François Lemoyne (figura 209). *A Anunciação*, século XVIII. Biblioteca Nacional da França, Paris.



Figura 185. Gravura de Nicolas-Henri Tardieu (1674-1749) *A Anunciação*, século XVIII. Biblioteca Nacional da França, Paris.



Figura 186. Detalhe da *Anunciação* (figura 180) da capela-mor da Matriz de Itu. Observar o perfil de Nossa Senhora e o desenho marcado do pescoço, sombreado marcado da clavícula, e a rigidez do manto – tecido.

2. **Visitação** (figuras 187-192)

Retrata o episódio narrado no Evangelho de São Lucas (Lc 1, 39-56), quando após a *Anunciação*, Maria parte para visitar sua prima Isabel e seu marido Zacarias. Isabel estava grávida de João Batista, e o encontro das parentas originou o cântico *Magnificat*. As figuras seguintes indicam possíveis referenciais iconográficos para a cena da Visitação.



Figura 187. José Patrício da Silva Manso e Jesuíno do Monte Carmelo. *Visitação* (c. 1788). Capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu.

Figura 188. (Abaixo esq.) Escola de Flandres. *A Visitação*, século XVII. Museu da Ville de Poitiers.

Figura 189. (Abaixo dir.) Jean André (1662-1753). *A Visitação*. Nacional Trust, Stourhead, Warminster, Inglaterra.





Figura 190. Algumas versões do tema *A Visitação*, originadas do quadro de Jean André (figura 189): gravura do século XVIII; André Gonçalves na Igreja de Nossa Senhora da Conceição do Seixal (1730-1740) e André Gonçalves na Igreja da Madre de Deus (década de 1740).



Figura 191. *A Visitação* (século XVIII). Pintura existente na capela da Imaculada Conceição da Igreja da Ordem Terceira do Seráfico São Francisco das Chagas, em São Paulo.



Figura 192. Detalhe da figura 187, Mário de Andrade observa que a cena está descentralizada (o que chamou de *canhotismo visual*, 2002, p. 91), e os desenhos de perfil são deficientes e os corpos, desproporcionais, o que atribui à uma má cópia da estampa original.

3. Nascimento de Maria (figuras 193-195)

De acordo com Tirapeli, a cena do nascimento de Maria segue a tradição bizantina da cena intimista com o banho da Virgem menina com várias aias e no leito sua mãe, Santa Ana, deitada (2016, p. 17).



Figura 193. José Patrício da Silva Manso e Jesuíno do Monte Carmelo. *Nascimento de Maria* (c. 1788). Capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu. O restaurador Júlio Moraes atentou para o fato da Virgem Maria bebê não estar totalmente nua, mas com uma parte do tecido cobrindo-lhe a cintura, o que não acontece nas representações do Menino Jesus, que aparece nu, sem a cintura coberta, nas outras pinturas do quadro da Matriz.



Figura 194. Carlo Maratta (1625-1713). *O Nascimento da Virgem* (século XVII). Provavelmente esta foi a estampa que deu origem à pintura de Itu.



Figura 195. Carlo Maratta. *O Nascimento da Virgem* (século XVII).

4. Nascimento de Jesus (figuras 196-199)

Representação do episódio narrado no Evangelho de São Lucas (Lc 2, 8-20), sobre a visitação dos pastores.



Figura 196. José Patrício da Silva Manso e Jesuíno do Monte Carmelo. *Nascimento de Jesus* (c. 1788). Capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu. Em complemento ao enunciado na figura 219, neste quadro o Menino Jesus está nu, e o perfil do bebê mais uma vez reforça a deficiência dos desenhos de perfis de José Patrício. Do lado direito, dois animais: um boi e um cavalo (?). Se observarmos a gravura que originou a tela, há apenas um animal do lado direito. Tirapeli também chama a atenção para as colunas clássicas, greco-romanas, do lado esquerdo – uma referência ao mundo ao qual Cristo veio trazer a Salvação.



Figura 197. Laurent Cars. *Adoração dos Pastores* (século XVIII). Gravura a partir do quadro de Charles-André (Carle Vanloo). Museu de Arte de Harvard. Provavelmente esta foi a estampa que deu origem à pintura de Itu.

Figura 198. Charles Vanloo. *Adoração dos Pastores* (século XVIII). Observar a luminosidade que emana do Menino, e o boi que está do lado esquerdo. O segundo animal do quadro de Itu foi acrescentado posteriormente.





Figura 199. José Patrício da Silva Manso e Jesuíno do Monte Carmelo. Detalhe do *Nascimento de Jesus* (c. 1788). Capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu. Observar o desenho de perfil do Menino Jesus pouco natural, além do pescoço marcado da Virgem Maria.

5. Apresentação de Maria no Templo (figuras 200-202)

Segundo pesquisa de Tirapeli (2016, p. 17), a apresentação de Maria no templo advém do texto apócrifo do Evangelho de Tiago. A história relata que para agradecer o nascimento da filha, Maria, Joaquim e Ana decidiram consagrá-la a Deus e a levaram, aos três anos, para o Templo em Jerusalém., onde a menina permaneceu até os doze anos, preparando-se para seu futuro papel como Mãe de Deus (*Theotokos*). Na iconografia

cristã, Maria aparece subindo os degraus do templo, simbolizando o seu sacrifício.



Figura 200. José Patrício da Silva Manso e Jesuíno do Monte Carmelo. Apresentação de Maria no Templo (c. 1788). Capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu. Mais uma vez o desenho dos perfis se mostra deficiente (vide o rosto de São Joaquim e de Santa Ana), e os corpos parecem desproporcionais. Entretanto, o rosto da pequena Maria é muito singelo, com um requintado penteado.

Figura 201. Detalhe da figura 200. Após a limpeza de camadas de sujeira e vernizes realizada pela equipe de restauro, as telas mostraram-se bastante fragilizadas. Foram reenteladas, e futuramente serão restauradas.





Figura 202. João Nepumoceno Correia e Castro. *Apresentação de Maria no Templo* (1777-1787). Igreja de Bom Jesus do Matosinhos, em Congonhas do Campo, Minas Gerais. Uma das muitas versões da apresentação da pequena Maria no Templo de Jerusalém, recebida pelo sacerdote Zacarias.

6. O Batismo de Cristo (figuras 203-205) – cópia

Figura 203. *O batismo de Cristo* (século XIX). Capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu. Embora Mário de Andrade tenha realizado uma aprofundada análise a partir desta tela, segundo o restaurador Júlio Moraes, esse quadro é de feitura mais recente, provavelmente de meados do século XIX. Em algum momento a tela de Silva Manso e Jesuíno se deteriorou e foi substituída. Porém, o artista deve ter copiado o quadro setecentista e mantido a mesma estrutura.



Figura 204. Claude Duflos. Gravura do *Batismo de Cristo* (século XVIII), a partir da tela de Pierre Mignard. Museu de La Faience de Nevers.



Figura 205. Pierre Mignard. *Batismo de Cristo* (1666). Igreja de Saint Eustache, em Paris. Possivelmente a gravura da figura 230 é uma versão deste quadro e pode ter servido como modelo para a composição de Itu.

Telas da vida de Jesus – telas largas

7. Lava-pés (figuras 206 - 209)



Figura 206. (Acima) José Patrício da Silva Manso e Jesuíno do Monte Carmelo. *Lava-pés* (c. 1788). Capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu. Não foi localizada a referência para esta imagem, apenas gravuras semelhantes, como a do lado esquerdo. **Figura 207.** *Jesus lavando os pés de seus discípulos*, detalhe, c. 1630-1640.

O lava-pés é um rito religioso baseado no relato de João 13, 1-17, quando antes da Última Ceia, Jesus lavou os pés dos discípulos em sinal de piedade, submissão e humildade.



Figura 208. Adriaen Collaert, a partir de obra de Maarten de Vos. *Jesus lavando os pés de seus discípulos* (século XVI-XVII).



Figura 209. Giovanni Stefano Danedi. *Jesus lavando os pés de seus discípulos* (século XVII). Algumas versões da cena do Lava-pés (fig. 233, 234, 235) que podem ter originado estampas e gravuras que serviram de modelo para o quadro de Itu.

8. A Ceia (figuras 210 - 211)



Figura 210. (Acima) José Patrício da Silva Manso e Jesuíno do Monte Carmelo. *A Ceia* (c. 1788). Capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu. Abaixo, detalhe do rosto de Cristo e São João, bastante danificados e retocados (*figura 211*).



Por tradição, a Última Ceia foi a última refeição que Jesus dividiu com seus apóstolos em Jerusalém antes de sua crucificação. Nessa refeição Jesus anunciou a traição de Judas e instituiu a *Eucaristia*. O episódio aparece relatado nos quatro evangelhos canônicos – Mateus, Marcos, Lucas e João. É um dos temas mais populares da história da arte, cujas representações remontam à arte paleocristã, sendo a imagem mais conhecida a obra de Leonardo da Vinci, executada entre 1495 e 1507 para o refeitório do Convento de Santa Maria delle Grazie, em Milão.

9. Aparição a Madalena no jardim (figuras 212-216)



Figura 212. José Patrício da Silva Manso e Jesuíno do Monte Carmelo. *Aparição a Madalena no jardim* (c. 1788). Capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu.



Figura 213. (Esq.) Correggio. *Noli me tangere* (1523-1524). Museu do Prado, Madri.
Figura 214. (Dir.) *Noli me tangere* (século XVI). Museu do Prado, Madri.



Figura 215. (Esq.) Aegidius Sadeler II. *Noli me tangere* (c. 1600). Gravura a partir de obra de Bartholomeus Spranger. Rijksmuseum, Amsterdam.

Figura 216. (Dir.) Albrecht Dürer. *Noli me tangere* (1510).

Segundo os evangelhos, após o por do sol do dia sagrado judaico, o sábado, quando este findava, segundo o costume bíblico, Maria Madalena comprou certos perfumes a fim de preparar o corpo de Cristo. Permanecera na cidade durante todo o sábado, e no dia seguinte, de manhã muito cedo, *"quando ainda estava escuro"* foi ao sepulcro. Maria estava na parte de fora a chorar, debruçou-se para dentro do túmulo e viu dois anjos vestidos de branco sentados onde tinha estado o corpo de Jesus, um à cabeceira e outro aos pés. Perguntaram-lhe *"Mulher, porque choras?"* E ela respondeu *"porque levaram o meu Senhor e não sei onde O puseram"*; dito isto, voltou-se para trás e viu Jesus de pé, mas não O reconheceu. E Jesus disse-lhe: *"Mulher, porque choras? Quem procuras?"* Ela, pensando que era o encarregado do Horto [por isso Jesus é representado na cena como jardineiro, com uma pá nas mãos] disse-Lhe: *"Senhor se foste tu que O tiraste, diz-me onde O puseste, que eu vou buscá-LO"*. Disse-Lhe Jesus: *"Maria!"* Ela, aproximando-se, exclamou em hebraico: *"Rabbuni!"* – que quer dizer *Mestre!* Jesus disse-lhe: *"Não me detenhas [Noli me tangere – título das gravuras e pinturas que retratam a aparição de Cristo à Madalena], pois ainda não subi para o Pai; mas vais ter com os meus irmãos e diz-lhes: 'Subo para O meu Pai que é vosso Pai, para O meu Deus que é vosso Deus.'"* (Mateus 28, 1-10; Marcos 16, 1-11; Lucas 24, 1-10; João 20, 1-2)

10. Visita de Nicodemos (figuras 217-219)



Figura 217. José Patrício da Silva Manso e Jesuíno do Monte Carmelo. *Visita de Nicodemos* (c. 1788). Capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu. Nicodemos foi um fariseu, membro do Sinédrio e mestre da Lei, que segundo o Evangelho de João, visitou Jesus certa noite para ouvir seus ensinamentos (João 3,1-21).



Figura 218 e 219. Gravuras do século XIX retratando o episódio do encontro entre Cristo e Nicodemos.

11. Banquete em casa de Simão (figuras 220 a 223)



Figura 220. José Patrício da Silva Manso e Jesuíno do Monte Carmelo. *Banquete em casa de Simão* (c. 1788). Capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu.



Figura 221. Harmen Janz Müller. *Madalena lavando o pé de Cristo na casa de Simão* (1566). Gravura a partir da obra de Maarten van Heemskerck.



Figura 222. Cornelis Galle I. *Madalena ungindo os pés de Cristo* (c. 1597). Gravura a partir da obra de Maarten de Vos, publicado na obra *A vida, paixão e ressurreição de Cristo*.



Figura 223. Jan Sadeler. *Madalena na casa de Simão* (c. 1582). Gravura executada por Sadeler para a Bíblia de Plantin, editada em 1583.

Simão, *o fariseu*, foi o anfitrião de um jantar no qual os pés de Jesus foram ungidos com óleo por uma mulher, que depois os enxugou com seus próprios cabelos. Essa mulher seria Maria de Betânia, irmã de Marta e de Lázaro. E o jantar teria ocorrido seis dias antes da Páscoa e da morte de Jesus. Possivelmente Simeão era parente de Lázaro, Marta e Maria. A cena é narrada em João 12, 1-8.

12. Os discípulos de Emaús (figuras 224 - 226)



Figura 224. José Patrício da Silva Manso e Jesuíno do Monte Carmelo. *Os discípulos de Emaús* (c. 1788). Capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu. O episódio trata de uma das primeiras aparições de Jesus após a ressurreição: um discípulo de nome Cléopas estava viajando em direção a Emaús com um colega quando eles se encontraram com Jesus. A princípio, eles não o reconheceram e discutiram a tristeza que sentiam com os eventos recentes (a morte de Cristo). Eles o convenceram, então, a segui-los e a juntar-se a eles numa refeição, durante a qual eles o reconheceram (Lucas 24, 13-35). A tela de Itu possivelmente teve como modelo umas das versões da figura 226. A posição dos personagens, seus trajes, inclusive o chapéu na mão de um deles, são idênticos. O que muda é o cenário, mais simplificado, a posição do cachorro e a inclusão dos pássaros pousados sobre os galhos do arbusto (*figura 225*).





Figura 226. Prancha de Bíblia publicada em Londres em 1790. Gravado pelo Reverendo Dr. Wright. Uma versão desta gravura serviu de modelo para a tela de Itu.

As pinturas parietais imitando azulejos

As paredes laterais da capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu são revestidas por tabuado de madeira. Sobre essas pranchas foram fixados os quadros de Silva Manso e Jesuíno, como visto no capítulo anterior. Abaixo dos quadros, durante décadas, as pranchas ficaram preservadas também pelo cadeirais, que provavelmente eram provenientes do demolido convento de São Francisco da cidade. Com as intervenções de restauradores, há cerca de uma década e meia, descobriu-se que essas paredes, antes revestidas de branco, protegiam um tesouro único para a história da pintura paulista: composições com tonalidades de azul e branco imitando painéis de azulejo. Executada a recuperação dos painéis, uma vez que muitas delas encontravam-se danificadas, atacada por cupins, é possível analisar o conteúdo iconográfico desse barrado. Não há autoria comprovada desses painéis: Mathias Teixeira? Jesuíno Francisco? Conforme Tirapeli (2016), o que se pode afirmar é que as cenas bíblicas são cópias e o barrado emoldurando as cenas lembra muito aquelas que Jesuíno pintou na Carmo paulistana (comparar com as figuras 282 e 283 nos anexos).

São retratadas cenas do Antigo Testamento: passagens da vida de Abraão, José e Moisés, possivelmente extraídos de estampas ou gravuras, da mesma maneira como o foram os quadros da vida de Maria e Jesus. Observando a capela-mor em direção ao altar, do lado direito (lado da

epístola), o que temos no barrado inferior são os seguintes episódios: O Sacrifício de Isaac (figura 227); José vendido por seus irmãos (figura 228); José sendo atirado ao / retirado do poço por seus irmãos (figura 229); Moisés e a travessia do Mar Vermelho com os restos mortais de José (figura 230); uma cena não identificada, pois uma porta foi recortada no local (figura 231) e a Visão da Terra Prometida (figura 232).



Figura 227. (Esq. acima) O Sacrifício de Isaac.

Figura 228. (Dir. acima) José vendido por seus irmãos.

Figura 229. (Dir. abaixo) José atirado ao/retirado do poço por seus irmãos.



Figura 230. Moisés e a travessia do Mar Vermelho com os restos mortais de José do Egito.



Figura 231. Cena não identificada por conta do recorte da porta (antes e depois).



Figura 232. Visão da Terra Prometida.

No lado oposto da capela-mor (lado do Evangelho) os episódios retratados são retirados do livro do Êxodo: Moisés e a visão da sarça ardente (figura 233); o Moisés e o jorro da água (figura 234); Moisés implorando para entrar na Terra Prometida (figura 235); Chuva de Maná (figura 236); Adoração da Serpente (figura 237) e Frutos da Terra de Canaã (figura 238).



Figura 233. (Acima esq.)
Moisés e a visão da sarça
ardente.



Figura 234. (Acima dir.)
Moisés e o jorro de água.

Figura 235. (Ao lado) Moisés
implorando para entrar na terra
prometida.





Figura 236. (Ao lado)
Chuva de Maná.

Figura 237. (Centro)
Adoração da Serpente.

Figura 238. (Abaixo)
Frutos da Terra de Canaã.



Na parte superior das pranchas, medalhões com paisagens e cenas idílicas, com cercadura rococó e folhagens (figuras 239 a 242).



Figura 239. Medalhão superior com paisagem.



Figura 240. Medalhão superior com paisagem.



Figura 241. Espessas linhas flamejantes separam as cenas de azulejaria fingida, servindo como moldura. Tal solução foi repetida na Igreja da Ordem Terceira do Carmo por Jesuíno Francisco, nos vasos que intercalam os grupos do entablamento do forro da nave e próximos do arco cruzeiro e do coro.



Figura 242. Apenas as igrejas do litoral puderam receber decoração com azulejos provenientes de Portugal. No caso de São Paulo e de Minas Gerais, a impossibilidade de transporte do material para o interior originou a inovação criativa de se imitar os azulejos sobre pranchas de madeira. A preservação da decoração da Matriz de Itu com essa técnica é caso inédito na pintura colonial paulista.

4.3 Pinturas da Igreja do Carmo de Itu

Sobre a Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Itu, ornamentada por Jesuíno Francisco no início da década de 1790, é única das grandes obras do padre artista que está aguardando o início do seu restauro. Prospecções realizadas, a pedido do IPHAN, em 2009, indicam que a pintura executada pelo artista santista na capela-mor foi bastante retocada, a exemplo do que aconteceu no forro da Carmo paulistana, mas que a composição original permanece e está em condições de ser recuperada.

Não foi possível determinar quando tais intervenções ocorreram. Se levarmos em conta o depoimento do restaurador Pery Blackman, que retocou as pinturas da capela-mor em 1918, e que quando entrevistado por Mário de Andrade garantiu apenas ter reavivado as cores, permanecendo o mais fiel possível à estrutura da composição (ANDRADE, 2012, p. 141), provavelmente as alterações mais profundas ocorreram na reforma da década de 1860.

Nas fotografias a seguir é possível visualizar que há uma pintura por baixo daquela vista atualmente, com cores e formas um pouco diferentes, bem como aconteceu com a Carmo paulistana (figuras 243 a 247). Infelizmente, não há como determinar o teor da *pintura invisível da Carmo de Itu*, apenas aguardar o início de seu restauro.



Figura 243. Detalhe de prospecções realizadas no teto da capela-mor da Igreja do Carmo de Itu, onde se vê que a pintura de Jesuíno do final do século XVIII ainda existe e parece ter muito mais elementos do que se vê na atualidade. Foto: E. Murayama, 2014.

Durante a pesquisa sobre a escola de pintura de Jorge José Pinto Vedras – estudado no capítulo III – Hilsdorf citou um documento (1854) onde se descrevia os melhores alunos matriculados no curso de Vedras, e suas habilidades. E finalizava dizendo que os melhores alunos já “exerciam a arte”: “*José Sabino de Melo trabalha em Porto Feliz, Francisco José pereira – que doura, pinta à óleo, à aquarela, e à têmpera –, em Itu*” (2000, p. 88). Imagino se um desses alunos, ou o próprio Francisco José Pereira, formado na escola de pintura sacra de Vedras, tendo atuado em Itu, poderia, na década de 1860 ter retocado as pinturas de Jesuíno, que possivelmente já estavam escurecidas e envelhecidas à essa altura.



Figuras 244, 245, 246 e 247. Detalhes de prospecções realizadas no teto da capela-mor da Igreja do Carmo de Itu, onde se vê que a pintura de Jesuíno do final do século XVIII ainda existe e parece ter muito mais elementos do que se vê na atualidade. Foto: E. Murayama, 2014.

Por ora, com a descoberta das pranchas inéditas com as pinturas sem retoque de Jesuíno na Matriz da Candelária e o restauro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo, é possível dizer que os rostos que vemos nos anjos e santos da igreja do Carmo de Itu mantêm muito pouco das características do desenho e da pintura de Jesuíno. Observando-se os anjos de cabelos lisos e suas asas, comparando-os com os anjos paulistanos, fica difícil acreditar que se trata do mesmo artista (figuras 248, 249 e 250).

A partir da obra de Jesuíno recuperada em São Paulo é possível afirmar (e retomo aqui a análise já realizada na minha dissertação de mestrado) que nenhuma das figuras de Jesuíno – santos, santas, religiosos, anjos, mártires, etc. – é representado com o rosto totalmente voltado para a frente, seguindo um 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*. Nesse ponto de vista do rosto, a linha que forma o nariz sai da arcada superciliar ou da sobrancelha e desce continuamente até a ponta do nariz (MURAYAMA, 2010, p. 233). 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, obtida pela pincelada, característica que denominou de “*processo de afirmação perfilar do nariz e arcadas superciliares*” (ANDRADE, 2012, p. 103) (figura 251).



Figuras 248, 249 e 250. À esquerda, acima, detalhe dos anjos da Igreja do Carmo de Itu. À direita, acima, e ao lado, os anjos da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo. Os anjos ituanos e os anjos paulistanos não parecem ter sido executados pelo mesmo artista, o que corrobora a afirmação de que a pintura da Carmo de Itu vista parcialmente não é integralmente obra de Jesuíno Francisco de Paula Gusmão.



Figura 251. Fotomontagem de alguns rostos masculinos de Jesuíno, 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 Jesuíno 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 após o restauro. Fotomontagem: E. Murayama (2010).

As bocas de todos os personagens executados por Jesuíno 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 251). No que diz respeito aos lábios, Mário de Andrade chamou este de “*processo pictórico de iluminação da boca*” (ANDRADE, 2012, p. 106), 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 (MURAYAMA, 2010, p. 234).

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 (MURAYAMA, 2010, p. 234). Tais características citadas vão se repetir na grande maioria dos rostos de Jesuíno, e foram identificadas nas pranchas inéditas encontradas no campanário da Matriz de Itu.

Outra questão do desenho, da pintura e da expressão dos rostos de Jesuíno a se observar é a direção para onde as personagens dirigem o olhar. 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 252) (MURAYAMA, 2010, p. 235).

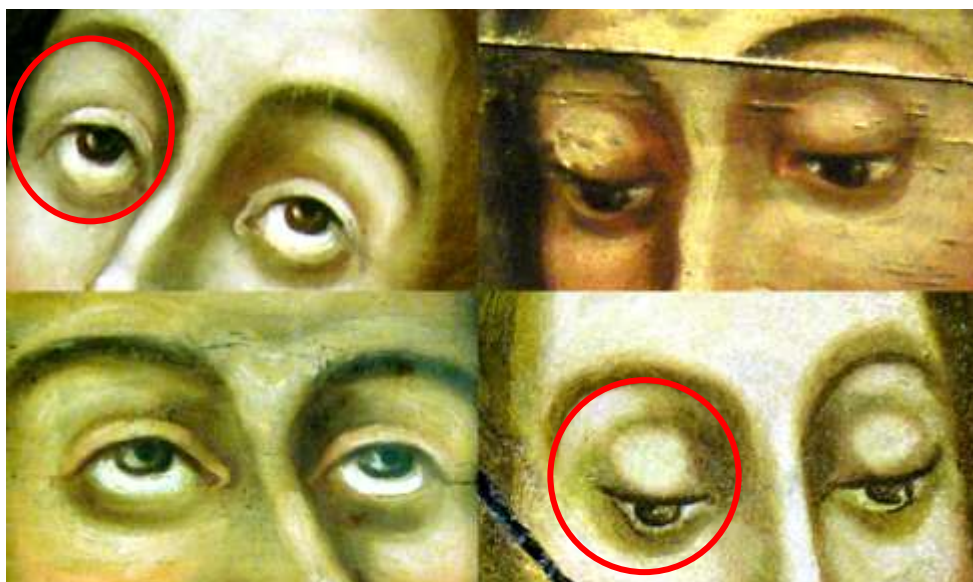


Figura 252. Fotomontagem dos detalhes de alguns olhos de personagens de Jesuíno, onde se percebem a curvatura da sobrancelha, o brilho sobre as pálpebras e o sombreado próximo da curvatura do nariz, entre a pálpebra e a sobrancelha. Os olhos parecem sempre circunscritos dentro de um círculo, conforme destacado em vermelho. Rostos do teto da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo. Fotomontagem: E. Murayama (2010).

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 (MURAYAMA, 2010, p. 235). O que acabo de descrever são, portanto, pequenos detalhes muito específicos, mas que no conjunto formam a arte de Jesuíno do Monte Carmelo, o que torna sua pintura inconfundível.

Assim, percebendo-se que as características do desenho e pintura de Jesuíno não se aplicam à Carmo de Itu, resta aguardar o restauro da

mesma para podermos analisar por completo a obra pictórica ainda existente do padre Jesuíno do Monte Carmelo.



Página anterior: Vista da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo. Pintura do forro de Jesuíno do Monte Carmelo, c. 1796-1798. Foto: E. Murayama, 2012.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não foi o intuito deste trabalho realizar um levantamento completo das obras, reconhecidas ou atribuídas, à Jesuíno Francisco de Paula Gusmão, o padre Jesuíno do Monte Carmelo. Em primeira instância, limitou-se a buscar informações sobre as obras mais conhecidas do artista santista, aquelas de maior vulto – passagem pela Matriz da Candelária, forro da capela-mor da Carmo de Itu e forro da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo. Trata-se justamente daquelas obras que se encontram tombadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, e como tal, receberam atenção do órgão federal nas últimas décadas e tem revelado e resgatado informações surpreendentes sobre Jesuíno e seus contemporâneos no contexto da pintura colonial paulista.

E embora Mário de Andrade tenha concluído, em sua biografia sobre o padre Jesuíno, que não pretendia fazer uma obra definitiva, que suas análises poderiam ser suplantadas por futuros pesquisadores, é praticamente impossível desassociar a figura do sacerdote artífice e músico do seu biógrafo, não há como falar em Jesuíno sem trazer juntamente com sua memória a obra de fôlego inigualável do crítico de arte modernista. Desse modo, restou aos “*futuros pesquisadores*” conclamados por Mário de Andrade em 1945, complementar a pesquisa

já existente com os acontecimentos ocorridos entre a publicação da biografia e o recente restauro da Matriz da Candelária de Itu. São praticamente sete décadas de descobertas e empenho por parte de inúmeros pesquisadores e historiadores para se desmistificar a ideia difundida na primeira metade do século XX de que a arte sacra paulista produzida no período colonial era pobre, modesta, simples, ingênua... A Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu aí está para provar exatamente o contrário.

No que diz respeito à obra pictórica do padre Jesuíno, o forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo pode ser considerada sua melhor obra, a mais apurada, segura, onde o artista encontra o seu estilo. É o ápice de sua produção no campo da pintura. A Nossa Senhora do Carmo – ou a Nossa Senhora da Imaculada Conceição, ou ainda a Nossa Senhora da Anunciação – do painel central do forro dessa capela é, sem sombra de dúvidas, uma das mais belas composições da história da arte brasileira. A Virgem paulistana em glória e esplendor barroco possivelmente reflete o momento no qual o próprio artista fez as pazes com sua consciência, a alegria e a satisfação do momento no qual deixa sua vida profana para se tornar o padre Jesuíno do Monte Carmelo, naquele instante o artista sabia que prestava a maior das homenagens à sua Mãe, à Maria Santíssima, por meio do seu pincel.

Infelizmente muito da obra de Jesuíno não existe mais – o teto da Igreja da Ordem Primeira do Carmo de São Paulo (que como visto

parece ter sido substituído antes da demolição no final da década de 1920), as supostas pranchas que revestiam toda a parede da Igreja do Carmo de Itu (aonde mesmo os cronistas e historiadores ituanos não chegam a um consenso sobre se a capela era ou não toda pintada), as pranchas que decoravam o teto do Recolhimento de Santa Teresa de São Paulo (o que sobreviveu hoje seria a totalidade de painéis do teto da capela das recolhidas? Haveria mais painéis?). Como questiona o restaurador Júlio Moraes, se observarmos a lista de obras executadas por Jesuíno, tamanha a quantidade de trabalho que lhe são atribuídas, as preservadas e as perdidas, teria o artista sido capaz de executá-las sozinho, num período de praticamente uma década – entre 1788 (Candelária de Itu) e 1798 (Carmo de São Paulo)? Quem teriam sido seus ajudantes? Teria o padre Jesuíno iniciado uma “*escola de pintura*”? Criado e coordenado uma equipe de artistas, à maneira do que José Patrício da Silva Manso organizou na obra da matriz ituana? Será que esses artistas, subordinados ao mestre não absorveram o estilo do desenho e do colorido de Jesuíno? Será que o que atribuímos hoje a Jesuíno pode ser obra de seus discípulos, atuantes em São Paulo e Itu depois que o santista diminuiu sua produção artística para exercer suas funções sacerdotais e dedicar-se à construção da Igreja do Patrocínio? São inúmeras questões que pairam sobre os estudiosos da obra do artista nesse período de descobertas...

O forro da capela-mor da Igreja do Carmo de Itu ainda aguarda seu restauro. Quando ela ocorrer, aí sim poderemos observar a obra de

Jesuíno em sua plenitude, e compreender como realmente se deu o amadurecimento de sua obra entre o trabalho em Itu e São Paulo, na passagem da vida profana para a vida eclesiástica. Como acredita o historiador Carlos Cerqueira - IPHAN, ainda há muito que descobrir sobre Jesuíno na Carmo ituana. E pelas prospecções, muito do que se vê atualmente não é de Jesuíno. Que surpresas ainda nos aguardam? Espero que com a onda de evidência em que se encontra a obra do padre artista nos últimos anos, e face às positivas descobertas em Itu, a Carmo dessa cidade seja logo resgatada.

E enquanto não se completa a recuperação total das obras de Jesuíno Francisco, com este trabalho busquei me focar principalmente na procura dos possíveis referenciais iconográficos que porventura serviram de modelo para a criação artística do santista. Em parte, alguns desses referenciais foram encontrados. Isso prova que sim, na pintura colonial paulista os artistas tiveram sua formação através da cópia. Porém, não se tratava apenas da cópia *ipsis litteris* das gravuras e estampas, mas da adaptação das imagens ao contexto do espaço físico e da temática para a qual estavam produzindo, provando que os artistas ultrapassavam os limites da cópia, criando um estilo artístico próprio, mesmo que subordinados aos cânones tridentinos e à supervisão teológica dos religiosos que encomendavam as obras.

Por conta da falta de documentação no que diz respeito aos livros, bíblias, missais, estampas e gravuras avulsas que, especificamente,

circularam na cidade de São Paulo e Itu nos setecentos – ou que pertenceram a Silva Manso, Jesuíno ou seus descendentes (Cerqueira ressalta que, por exemplo, enquanto moraram em Itu, em censos realizados aparecem anotados a família de Silva Manso e a de Jesuíno, com seus filhos e o número de escravos que possuíam – escravos estes que provavelmente trabalhavam como auxiliares de seus donos na arte da pintura; porém, nos inventários pós-morte dos dois artistas, nenhum livro é arrolado, ou quando há menção de um livro, não vem especificado o título) –, essa pesquisa baseou a busca dos referenciais iconográficos em bancos de imagens de instituições brasileiras e estrangeiras disponíveis pela internet, facilidade esta que Mário de Andrade, infelizmente, não teve acesso. Por conta disso, não posso deixar de ressaltar a importância da digitalização dos livros, bíblias, missais, gravuras, estampas e tantas outras obras raras, e a sua disponibilização para o público, serviço que tanto contribuiu para este trabalho.

A exemplo do que fez Mário de Andrade, deixando sua obra aberta às novas complementações, esta pesquisa não está finalizada. Há muito ainda o que investigar e analisar. O futuro restauro da Carmo ituana vem provar isso. Felizmente, a figura do artista Jesuíno Francisco de Paula Gusmão, e de seus contemporâneos, conhecidos – como o Mestre José Patrício da Silva Manso; ou desconhecidos, como Mathias Teixeira da Silva – estão em evidência. As ações do IPHAN e dos outros órgãos de preservação provam que a arte sacra paulista do período colonial ainda pulsa, e muito pode ser feito por ela. Com esta pesquisa espero ter

deixado minha contribuição, e que muitos outros venham trazer luz sobre a vida e a obra desse artista completo, de qualidade estética ímpar para a história da arte paulista, e porque não, para a história da arte brasileira, que foi o padre Jesuíno do Monte Carmelo.



Página anterior: Forro da capela-mor da Igreja do Carmo de Itu. Jesuíno do Monte Carmelo, c. 1790-1792 (atualmente bastante alterada e retocada). Foto: E. Murayama, 2014.

REFERÊNCIAS

Bibliográficas

AMARAL, Aracy Abreu. **A hispanidade em São Paulo**: da casa rural à Capela de Santo Antônio. São Paulo: Nobel – Ed. da Universidade de São Paulo, 1981.

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.

_____. **Padre Jesuíno do Monte Carmelo**. Estabelecimento do texto: Maria Silvia Ianni Barsalani e Aline Nogueira Marques. Coordenação: Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte Italiana**: de Michelangelo ao Futurismo – V. 3. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. **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.

BAILEY, Gauvin Alexander. **Art of Colonial Latin America**. Londres: Phaidon, 2005.

_____. **Baroque & Rococo**. Londres: Phaidon, 2012.

BARDI, Pietro Maria. **Miguel Dutra**: o poliédrico artista paulista (Itu, 1810 – Piracicaba, 1865). São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1981.

BASTOS, Rodrigo Almeida. **A Maravilhosa Fábrica de Virtudes: O Decoro na Arquitetura Religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / FAPESP, 2013.

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.

BURY, John. **Arquitetura e arte no Brasil colonial**. Organização: Myriam Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Nobel, 1991.

BUSSAGLI, Marco (Org.). **Rome: art and architecture**. Potsdam: H. F. Ullmann, 2007.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Arte sacra no Brasil colonial**. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

CASTRO, Mariângela (Org.). **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.

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 de 1990 e janeiro de 1991 no Hospital Real de Granada.

ESTABRIDIS-CÁRDENAS, Ricardo. **El grabado en Lima virreinal: documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)**. Lima: UNMSM, Fondo Editorial, 2002.

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.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (Org.). **Os franciscanos no mundo português: artistas e obras**. V.1. Porto: Cepese, 2008.

_____. **Os franciscanos no mundo português: as Veneráveis Ordens Terceiras de São Francisco**. V.2. Porto: Cepese, 2012.

FROTA, Lélia Coelho. **Ataíde: vida e obra de Manuel da Costa Ataíde**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

GÍRIO, Carlos Rubens. **Paisagens de Itu e sua história**. Itu: Ottoni e Cia. Ltda, 1997.

HASKELL, Francis. ***Mecenas e pintores: arte e sociedade na Itália barroca***. Tradução Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1997.

KELEMEN, Pál. **Baroque and Rococo in Latin America**. Nova York: Dover Publications, Inc., 1967.

LE MOS, Carlos Alberto Cerqueira. **O álbum de Afonso: a reforma de São Paulo**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2001.

LICHTENSTEIN, Jaqueline (Org.). **A pintura** – Vol. 2: A teologia da imagem e o estatuto da pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004.

_____. **A pintura** – Vol. 8: Descrição e interpretação. São Paulo: Ed. 34, 2005.

MARTINS, Antonio Egydio. **São Paulo antigo (1554 a 1910)**. Rio de Janeiro: Livr. Francisco Alves & C.; São Paulo: Typ. do Diário Oficial, 1911-12. Disponível em:
<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=livrossp&pagfis=25686&pesq=>. Acesso em 23 de janeiro de 2016.

MEGALE, Nilza Botelho. **Invocações da Virgem Maria no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1998.

MELLO, Magno Moraes (Org.). **A arquitetura do engano: perspectiva e percepção visual no tempo do barroco entre a Europa e o Brasil**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

_____. **A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V**. Lisboa: Estampa, 1998.

MENDES, Nancy Maria (Org.). **O Barroco Mineiro em Textos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

MENEZES, Ivo Porto de. **Mestre Atayde: o gênio da pintura mineira.** Rio de Janeiro: Spala / Banco Bozano Simonsen, 1989.

MONTEIRO, Raul Leme. **Carmo: patrimônio da história, arte e fé.** São Paulo, 1978.

Museu de Arte Sacra de São Paulo. São Paulo: Banco Safra, 1983.

NAKAMUTA, Adriana Sanajotti (Org.). **Hanna Levy no SPHAN: História da Arte e Patrimônio.** Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copedoc, 2010.

NARDY Filho, Francisco. **A cidade de Ytu: histórico de sua fundação e dos seus principais monumentos** (Ed. Fac-similar). Itu: Ottoni Editora, v. 1, 2000.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

OTT, Carlos. **A escola bahiana de pintura (1764-1850).** São Paulo: MWM, 1982.

PINTO, Alfredo Moreira. **A cidade de São Paulo em 1900: impressões de viagem.** Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1900. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=livrossp&pagfis=8261&pesq=>. Acesso em 23 de janeiro de 2016.

PORTA, Paula (Org.). **História da cidade de São Paulo: a cidade colonial 1554-1822 (v.1).** São Paulo: Paz e Terra, 2004.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

SAIA, Luís. **Morada Paulista.** São Paulo: Perspectiva, 2012.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem à provincia de São Paulo**. Tradução de Regina Régis Junqueira. São Paulo: Edusp, 1976.

SCHENONE, Héctor. **Iconografia del arte colonial: Santa Maria**. Buenos Aires: Editorial de La Universidad Católica Argentina, 2008.

SMITH, Robert Chester. **Arquitetura Jesuítica no Brasil**. São Paulo: FAU-USP, 1962.

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. **Esplendor do Barroco Luso-brasileiro**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

_____. **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.

TOMAN. Rolf (Org.). **Baroque: architecture, sculpture, painting**. Potsdam: ULLMANN & KÖNEMANN, 2007.

VALLADARES, Clarival do Prado. **Aspectos da arte religiosa no Brasil: Bahia – Pernambuco – Paraíba**. Rio de Janeiro: Spala Editora – Construtora Odebrecht S. A., 1981.

WITTKOWER, Rudolf. **Art and architecture in Italy: 1600 to 1750**. Connecticut: Yale University, 1999. 3 Volumes: Early Baroque, High Baroque, Late Baroque.

Capítulos de livros

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.

BATISTA, Nair. **Caetano da Costa Coelho e a Pintura da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência** in *Pintura e Escultura II: Textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)*. São Paulo: FAU-USP e MEC-IPHAN, 1978, v. 8, p. 81-106.

COSTA, Lúcio. **A arquitetura jesuítica no Brasil**. Rio de Janeiro: Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) n. 5, 1941, p. 105-169.

DEL NEGRO, Carlos. **Três forros do mestre (1962)** in *O barroco mineiro em textos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 208-211.

HILSDORF, Maria Lúcia Spedo. *Cultura escolar/Cultura Oral em São Paulo (1820-1860)* in VIDAL, Diana Gonçalves e HILSDORF, Maria Lúcia Spedo (org). **Brasil 500 anos: tópicos em história da educação**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p.67-96.

LE MOS, 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).

_____. **Modelos Europeus na Pintura Colonial** *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. 99-144. (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.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **A pintura de perspectiva em Minas Colonial**: ciclo rococó *in* ÁVILA, Affonso (Org). **Barroco**: teoria e análise. São Paulo: Perspectiva / Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997, p. 465-489.

SALOMÃO, Myriam e TIRAPELI, Percival. **Pintura Colonial Paulista** *in Arte Sacra Colonial*: barroco memória viva. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo - UNESP, 2 ed., 2005. p. 90-117.

VASCONCELLOS, Sylvio de. **Manuel da Costa Ataíde (1949)** *in O barroco mineiro em textos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 193-199.

Dissertações, teses e artigos

ARAÚJO JR., Delson Aguinaldo de. **Estampas como inspiração para a pintura em Minas Gerais**. Campinas: UNICAMP – V Encontro de História da Arte – IFCH/UNICAMP, 2009, p. 144-157.

ARAÚJO, Maria Lucília Viveiros. **Aprendizes, oficiais e mestres das artes sacras paulistas**, in: VIII Jornada Setecentista, Curitiba, UFPR, 2010, p. 425-430.

_____. **O mestre pintor José Patrício da Silva Manso e a pintura paulista dos setecentos**. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997. Orientador: Dr. João Evangelista B. R. da Silveira.

_____. **Teto da Igreja do Carmo de Itu: original ou apenas diferente?** Revista de História, Brasil, n. 136, p. 73-82, 1997. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18812/20875>>. Acesso em: 11 de maio de 2016.

BARSALINI, Maria Silvia Ianni. **Mário de Andrade constrói o Padre Jesuíno do Monte Carmelo**. 2011. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011. Orientadora: Therezinha Aparecida Porto Ancona Lopez.

_____. **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.

Cadernos do Patrimônio de Itu: patrimônio ituano – salvaguarda, preservação e identidade. Itu: Prefeitura da Estância Turística de Itu. Secretaria Municipal de Cultura, v. 1, n. 1, 2015.

CAMPOS, Maria de Fátima Hanaque. **A pintura religiosa na Bahia (1790-1850)**. Tese de doutorado. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio, 2003. Orientador: Dr. Agostinho Rui Marques de Araújo.

_____. **Revisão à Escola Baiana de Pintura**: um estudo sobre o pintor José Teófilo de Jesus. In: *Cultura Visual*, n. 13, maio/2010, Salvador: EDUFBA, p. 25-37.

CASIMIRO, Luís Alberto Esteves. **Iconografia da Anunciação**: símbolos e atributos *in Ciências e Técnicas do Patrimônio*. Porto: Revista da Faculdade de Letras do Porto, 2009, p. 151-174.

CEDILHO, Rosa Maria Blanca e SOUSA, Ana Paula Bernardo de. **Arte Paleocristã: espelho da visão de mundo dos primeiros cristãos**. Barcelona: Universidade Autônoma de Barcelona – Instituto de Estudos Medievais – *Mirabilia Journal*, nº 17, 2013, p. 602-614.

COSTA, Mozart Alberto Bonazzi da. **A talha no Estado de São Paulo**: determinações tridentinas na estética Quinhentista, suas projeções no Barroco e a fusão com elementos da arte palaciana no Rococó. Tese de doutorado. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2014. Orientador: Dr. José Eduardo de Assis Lefèvre.

EUSÉBIO, Maria de Fátima. **A apropriação cristã da iconografia greco-latina: o tema do Bom Pastor**. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa - *Revista Máthesis*, nº 14, 2005, p. 9-28.

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.

FOGELMAN, Patricia. **Las representaciones de la Virgen María en el cielo:** Una aproximación al imaginario cristiano americano colonial *in Entre cielos e infiernos:* Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco. Pamplona: Fundación Visión Cultural / Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011, p. 167-176.

_____. **Una fiesta en el cielo:** representaciones de la Virgen y la Gloria en los techos de las iglesias de Minas Gerais colonial *in La fiesta:* Memoria del IV Encuentro Internacional sobre Barroco. Pamplona: Fundación Visión Cultural / Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011, p. 101-111.

GAVIÃO, Luiz Gustavo. **Relações complexas:** pintores fluminenses e seus encomendantes (1763-1821). Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, 2010. Orientadora: Dra. Cybele Vidal Neto Fernandes.

GENTILE LAFAILLE, Margarita. E. **Pachamama y la coronación de La Virgen-Cerro:** Iconologia, siglos XVI a XX *in XX Simposium:* Advocaciones Marianas de Gloria. San Lorenzo del Escorial, 2012, p. 1141-1164.

GISBERT, Teresa e MESA, José de. **La Virgen María em Bolívia:** La dialéctica barroca em la representación de María *in Barroco Andino:* memória del I Encunetro internacional. Pamplona: Fundación Visión Cultural / Servicio de Publicaciones de La Universidad de Navarra, 2011, p. 19-36.

GREGORI, Alessandro Mortaio. **Comunicação Visual na Antiguidade Cristã:** a construção de um discurso imagético cristão do *Ante Pacem* ao *Tempora Christiana* (séculos III ao VI). Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo – Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, 2014. Orientadora: Dra. Maria Isabel D’Agostino Fleming.

ISIDRO, Susana Patrício Correia. **O ‘Laboratório’ de André Gonçalves e os Programas de Pintura do Barroco Quinto-Joanino.**

Dissertação de mestrado. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdades de Letras – Departamento de História, 2014 (2 volumes). Orientador: Prof. Dr. Vitor Serrão e Prof. Dr. Miguel Cabral de Moncada.

LEITE, Pedro Queiroz. **Em busca das fontes: Ataíde e os livros estampados dos séculos XVIII e XIX** in IV Encontro de História da Arte. Campinas: UNICAMP, 2008, p. 688-704.

_____. **O missal da Regia Officina Typographica e seu legado na pintura rococó mineira: uma refutação à influência de Bartolozzi** in VII Encontro de História da Arte. Campinas: UNICAMP, 2011, p. 405-415.

LOPES, Rui Oliveira. **Imagens para Edificar: Modelos Didáticos na Pintura Portuguesa do Renascimento**. Dissertação de mestrado. Lisboa: Faculdade de Belas Artes – Universidade de Lisboa, 2005. Orientador: Dr. Fernando Antonio Batista Pereira.

MARQUES, Elizabeth Gonçalves. **História e Arte Sacra do Conjunto Carmelita de Santos - SP**. Dissertação de mestrado. São Paulo: Instituto de Artes - Universidade Estadual Paulista, 2007. Orientador: Dr. Percival Tirapeli.

MURAYAMA, Eduardo Tsutomu. **A Pintura de Jesuíno do Monte Carmelo na Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo**. Dissertação de mestrado. São Paulo: Instituto de Artes – Universidade Estadual Paulista, 2010. 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.

OLIVEIRA, Carla Mary S. **Construindo teorias sobre o Barroco**. João Pessoa: Saeculum Revista de História nº 13, 2005, p. 159-162.

PASSOS, Maria Joé Spiteri Tavoraro. **Imaginária retabular colonial em São Paulo**: estudos iconográficos. Tese de Doutorado. São Paulo: Instituto de Artes – Universidade Estadual Paulista, 2015. Orientador: Dr. Percival Tirapeli.

PAZ-SOLDÁN-BOZA, Mariano Felipe. **Panorama de La pintura virreinal peruana: escuela limeña in Barroco Andino**: memória del I Encuentro internacional. Pamplona: Fundación Visión Cultural / Servicio de Publicaciones de La Universidad de Navarra, 2011, p. 229-244.

PEREIRA, Danielle Manoel dos Santos. **A pintura ilusionista no meio norte de Minas Gerais - Diamantina e Serro - e em São Paulo - Mogi das Cruzes (Brasil)**. Dissertação de mestrado. São Paulo: Instituto de Artes - Universidade Estadual Paulista, 2012. Orientador: Dr. Percival Tirapeli.

PIFANO, Raquel Q. **Arte e catequese: a escultura devocional de Aleijadinho**. In: *Cultura Visual*, n. 16, dezembro/2011, Salvador: EDUFBA, p. 11-23.

REIS, Vítor Manuel Guerra dos. **O rapto do observador**: invenção, representação e percepção do espaço celestial na pintura de tectos em Portugal no século XVIII. Tese de doutorado. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2006. Orientador: Prof. Dr. Luís Filipe de Abreu.

RODRIGUES, Rafael. ***Pais da Igreja e as imagens e relíquias sagradas***, 2013. Site Apologistas Católicos:
<http://www.apologistascatolicos.com.br/index.php/patristica/controversias/623-pais-da-igreja-e-as-imagens-e-reliquias-sagradas>. Acesso em 09-nov-2015.

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. **Pintura de Rubens, gravura flamenga e pinturas coloniais brasileiras**: a trajetória de uma imagem em versões historicamente motivadas. In: IV Congresso

Internacional do Barroco Ibero-Americano, Ouro Preto: UFOP, 2006, p 352-363.

SANTOS, Paulo Roberto Silva. **Igreja, arte e representação em Salvador no século XVIII**. Dissertação de mestrado. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, 2001. Orientador: Prof. Dr. Renato Lopes Leite.

SERRÃO, Vitor. **Os programas imagéticos na arte barroca portuguesa: a influência dos modelos de Lisboa e sua repercussão nos espaços coloniais luso-brasileiros**. Lisboa: Boletim Cultural da Assembleia Distrital, série IV, nº 95, I Tomo, 2009.

_____ e MELLO, Magno. **A Pintura de Tectos de Perspectiva Arquitectónica no Portugal Joanino (1706-1750)**. Belo Horizonte: PUC Minas - Cadernos de História, v.1, n.1, 1995, p. 34-44.

SILVA, César Augusto Tovar. **A pintura do forro da Igreja de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro: contribuições para sua análise iconográfica**. In: FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (Org.). **Os franciscanos no mundo português: as Veneráveis Ordens Terceiras de São Francisco**. V.2. Porto: Cepese, 2012, p. 67-84.

SOBRAL, Luís de Moura. **Uma nota sobre ilusionismos e alegorias na pintura barroca de Salvador da Bahia**. *Revista Varia hist.* [online]. 2008, vol.24, nº 40, p. 511-522.

TIRAPELI, Percival. **Iconografia na Matriz da Candelária, em Itu: um estudo das pinturas da capela-mor**. São Paulo, 2016.

VICENTE, Mônica Farias Menezes. **Apoteose da Imaculada: a mensagem oculta presente no estudo iconográfico e compositivo da pintura do teto da nave da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia** in IX Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2014.

_____. José Joaquim da Rocha e a projeção das falsas arquiteturas: o estudo da Arquitetura Fingida presente na pintura da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia através dos métodos propostos por Vignola e Andrea Pozzo in Anais do IV Encontro Internacional de História Colonial: arte e história no mundo ibero-americano (séculos XV a XIX). Belém: Editora Açai, Volume 7, 2014.

Fontes primárias e 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).

CERQUEIRA, Carlos G. F. A pintura “invisível” de Jesuíno. São Paulo: 9ª SR – IPHAN / SP, novembro de 2002, 9 p.

_____. **Entalhador do retábulo da Matriz revela-se em inventário do mecenas da Itu Colonial.** São Paulo: Resgate – História e Arte II, 2015. Disponível em: <https://sites.google.com/site/resgatehistoriaearte/resgate---historia-e-arte-iii>. Acesso em 10 de maio de 2015.

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 se encontra 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.

Fontes iconográficas

Biblioteca Nacional de Portugal – BNP, Biblioteca Nacional Digital – BND. Direção de Serviços de Coleções Especiais. Coleções de Iconografia. Lisboa. Disponível

<http://purl.pt/index/geral/PT/index.html> . Acesso em 28 de fevereiro de 2016.

REDELIO, A.C. **Elogia Mariana** olim à A. C. Redelio Belg. Mechl: S.C.M.L.P. concepta Nunc devotæ Meditationi fidelium ad augmentum cultus Bmæ Virg: Deiparæ inventa et delineata per Thomam Scheffler, et aeri incisa à Martino Engelbrecht Chalcographo Augustano. Cum Priv. Sac. Cæs. Maj. A.º 1732. Disponível em:

<https://archive.org/details/elogiamarianaoli00enge>. Acesso em 28 de fevereiro de 2016.

Project for the Engraved Sources of Spanish Colonial Art – PESSCA. University of California. Disponível em: <http://colonialart.org/>. Acesso em 28 de fevereiro de 2016.

Spaightwood Galleries. Disponível em: <http://spaightwoodgalleries.com/>. Acesso em 28 de fevereiro de 2016.



ANEXOS

ANEXO 1. Apontamentos sobre a vida de Jesuíno do Monte Carmelo a partir da biografia de Mário de Andrade (1945)

As informações a seguir foram todas extraídas da biografia de Mário de Andrade, confrontadas em suas três edições (1945, 1963 e 2012). Este levantamento foi realizado durante o meu mestrado e constam da publicação da minha dissertação pelo Instituto de Artes da UNESP (MURAYAMA, 2010, p. 155-162).

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, buscas religiosas e perfil psicológico; 2) a Obra – levantamento e análises estéticas; e 3) Notas; resumidos a seguir:

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 meninote 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 leviandades 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 falcatuas 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 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. 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 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 guarda-mor 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, do coro 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 paulistano. 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 Patrocínio, em Itu.⁵⁸

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 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.

⁵⁸ 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.

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 veem 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 transladação 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.

Finalmente, Mário de Andrade e Ajzenberg (2004, p. 70-75) identificam e sintetizam quatro fases distintas na vida de Jesuíno (também publicadas na minha dissertação de mestrado em 2010 – MURAYAMA, 2010, p. 161), como forma de auxiliar na compressão das obras do artista:

- 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.

ANEXO 2. Biografia do Mestre José Patrício da Silva Manso

A seguir, uma descrição biográfica do Mestre José Patrício da Silva Manso. O artista foi estudado pelo historiador Carlos Gutierrez Cerqueira, que publicou textos sobre a vida e obra do pintor quando da restauração de um de seus painéis em São Paulo (IPHAN, 2007), e também por Maria Lucília Viveiros de Araújo em sua dissertação de mestrado (ECA-USP, 1997). É importante ressaltar que a pesquisa de Cerqueira procura estabelecer uma nova cronologia quanto ao período no qual Silva Manso trabalhou na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu e como se deu a relação de trabalho entre José Patrício

e Jesuíno Francisco, e por consequência, a correção à afirmação do pesquisador Mário de Andrade, que acreditava que a pintura do teto da capela-mor da Igreja Matriz de Itu ocorrera antes da execução do painel da sacristia da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo – A Virgem, Santa Maria Magdalena de Pazzi e o Menino Jesus – quando na realidade o que ocorreu foi o inverso, primeiro São Paulo, depois Itu (MURAYAMA, 2010, p. 162).

Mais uma vez, o levantamento abaixo reproduz trechos da pesquisa por mim realizada durante o mestrado (MURAYAMA, p. 162-166):

O pintor, dourador e restaurador José Patrício da Silva Manso nasceu na década de 1740 – segundo grande parte dos historiadores, em Santos, como 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 (CERQUEIRA, 2007, p.11). 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, cuja construção estava terminada desde o início da década de 1780. Essa informação foi estabelecida pelo Prof. Luís Roberto de Francisco, diretor do Museu e Arquivo Histórico de Itu, em 2004, ao encontrar e publicar o contrato do referido serviço (CERQUEIRA, 2007, p. 18). 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 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.⁵⁹

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.

Na concepção de Mário de Andrade, José Patrício tomou o jovem Jesuíno como seu aprendiz, afirmando, portanto, que Silva Manso foi o Mestre do pintor santista. Porém, como o encontro entre os dois ocorreu durante a vida adulta de Jesuíno, é necessário rever a posição de “mestre e aprendiz”. Pelo contrato para a pintura da capela-mor da Matriz, 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” (CERQUEIRA, 2007, p.18). Para Cerqueira, a vultosa quantidade de trabalhos na Candelária obrigou Silva Manso a constituir e recorrer a uma equipe de artistas auxiliares da qual Jesuíno fazia parte. A relação entre os artistas estendeu-se até o círculo familiar, pois José Patrício batizou Elias, o terceiro filho do artista santista, em 17 de maio de 1789:

⁵⁹ E a recente descoberta de uma data, “1788”, inscrita por baixo de uma das telas de Jesuíno que adornam a capela-mor da Matriz da Candelária, comprova que os trabalhos de pintura na Igreja da Candelária foram executados possivelmente entre 1787 e 1788.

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} f^o 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 (ANDRADE, 2012, p.261).

Portanto, Cerqueira acredita que José Patrício orientou o trabalho de um artista – Jesuíno – 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 (MURAYAMA, 2010, p. 165). Mário de Andrade também avalia a formação culta de Silva Manso, capaz, portanto, de iniciar e orientar outros artistas: “pintor com escola, bom compositor de seus conjuntos, muito hábil no pincel delicado” (ANDRADE, 2012, p.100).

No início da década de 1790, com reputação de grande pintor, José Patrício foi 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 (MURAYAMA, 2010, p. 165). Em data ainda não especificada, segundo informações de Silva-Nigra, Silva Manso esteve no Rio de Janeiro, 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 (CERQUEIRA, 2007, p.32).

José Patrício da Silva Manso foi um grande artista paulista do período colonial, porém seu brilho foi ofuscado pela figura do padre Jesuíno do Monte Carmelo e pela publicação da obra póstuma do crítico Mário de Andrade. Todavia, como afirma Cerqueira, o mestre alcançou em vida renome e reputação de grande artista, arrebanhando as melhores e mais ricas fatias do mercado de arte do seu tempo (MURAYAMA, 2010, p. 166).

ANEXO 3. A Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo

Por conta de relevância que Nossa Senhora do Carmo representou na vida de Jesuíno, e por conta da maioria de suas obras terem sido executadas para os carmelitanos – exceção da Matriz da Candelária, Igreja do Bom Jesus e Igreja do Patrocínio, ambas em Itu – início este anexo com um breve histórico da Ordem do Carmo; a importância da figura do Profeta Elias como patrono da Ordem; a instituição da Ordem na Europa do século XIII; a chegada dos carmelitas ao Brasil e a instituição das ordens terceiras; a Ordem do Carmo na cidade de São Paulo; o painel perdido de Jesuíno no teto da Ordem Primeira de São Paulo; e a obra de

Jesuíno preservada e recuperada na Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo até 2008 ⁶⁰.

A 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 carmelitas⁶¹ e por meio do estudo de Raul Leme Monteiro, 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 (figura 253) (MURAYAMA, 2010, p. 28).

⁶⁰ O processo de restauro e a compreensão do universo carmelita foram minuciosamente descritos na minha dissertação de mestrado, apresentada em 2010 ao Instituto de Artes da UNESP, sob orientação do prof. Dr. Percival Tirapeli. Portanto, como esta pesquisa trata-se de uma ampliação do estudo da obra de Jesuíno a partir dos resultados e desdobramentos do restauro da Ordem Terceira do Carmo paulistana, em 2008, muitos dos trechos neste anexo reproduzem e referem-se aos textos da minha dissertação.

⁶¹ 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 26 de janeiro de 2015.



Figura 253. Mapa de Israel e localização do Monte Carmelo.

O nome “carmelo” origina-se de “karmel”, que significa jardim ou campo fértil. O conjunto de montanhas do Monte Carmelo possui uma coloração rubro-rósea, o que explica a cor utilizada oficialmente pelos carmelitas em seus hábitos religiosos, além de que “carmelo” em grego também pode significar púrpura ou carmesim.

Segundo as Sagradas Escrituras, foi no Monte Carmelo que o profeta Elias realizou seu maior milagre contra os profetas de Baal (episódios narrados no primeiro e segundo Livro dos Reis), e onde o personagem bíblico teve uma visão profética da futura mãe de Cristo: a Virgem Maria apareceu sobre brancas nuvens que vinham do mar em direção ao Monte do Carmo. Desse modo, posteriormente a região

passou a ser cultuada como o primeiro local onde Nossa Senhora se manifestou cerca de nove séculos antes do nascimento de Cristo. Tal mística transformou o Monte Carmelo em lugar sagrado de peregrinação. Eremitas passaram a habitar pequenas grutas escavadas no Monte Carmelo, a procura de uma vida de contemplação religiosa, seguindo o exemplo do próprio profeta Elias, que segundo a tradição oral, viveu em retiro no monte. Ainda no século V D.C., alguns eremitas fundaram um mosteiro próximo da gruta que o próprio Elias teria habitado, submetendo-se as regras de São Basílio (329–359).

Oficialmente, a Ordem do Carmo se originou 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 (MURAYAMA, 2010, p. 30).

No final do século XII, com a ordem recém-criada, São Bertoldo da Calábria (?-1187) construiu uma pequena capela dedicada a memória da aparição de Nossa Senhora sobre o Monte do Carmo, próximo do local conhecido como Fonte de Elias. Elegeram um superior, São Brocardo (1150–1230), o primeiro superior Geral da Ordem, 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: uma regra eremítica, a vida voltada à contemplação, por meio da solidão, da mortificação e do trabalho manual, junto à meditação contínua da Bíblia e o exercício das virtudes monásticas.

Em 1226 o papa Honório III (1165–1227) aprovou 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 (MURAYAMA, 2010, p. 31).

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. O Profeta Elias ainda é considerado o fundador espiritual da Ordem, por ser o precursor da vida monástica dos eremitas que primeiramente habitaram o Monte Carmelo. A consolidação de Santo Elias como “fundador” da Ordem do Carmo – embora ele tenha vivido séculos antes da autorização papal para a criação da Ordem – ocorreu em 1725–1727, com a colocação, na Basílica de São

Pedro, em Roma, de uma escultura do Profeta Elias junto a de outros santos fundadores de ordens religiosas (figura 254).



Figura 254. Agostino Cornacchini. Santo Elias (1727). Basílica de São Pedro, Vaticano.

Símbolo de salvação eterna para devotos da Ordem é o escapulário,⁶² tradição que passou a ser difundida 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

⁶² 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 frente (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.

direção da Ordem, junto a São Brocardo, e em 1226, Vigário Geral de todas as províncias europeias. Enfrentando sérios problemas internos com as províncias e com os religiosos, e carente de auxílio humano, São Simão recorreu 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 (MARQUES, 2007, p. 28).

Na aparição a São Simão Stock (figuras 255 e 256), Nossa Senhora fez 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 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 (MURAYAMA, 2010, p. 33).

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.

Quanto ao significado do escudo carmelita, este 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.



Figura 255. (Esq.) José Camarón Boronat. A Virgem do Carmo impondo o escapulário à São Simão Stock (final do século XVIII).



Figura 256. (Dir.) José Campeche Y Jordan. Visão de São Simão Stock (1806).
Coleção Instituto de Cultura Porto-riquenha.

Na parte inferior do brasão, com um formato triangular, um 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 e seu discípulo Eliseu. As três estrelas de seis pontas fazem alusão à índole mariana da ordem e sua origem Eliana.

Em 1595 foi 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 257 e 258). 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 259 e 260) (MURAYAMA, 2010, p. 44).



Figuras 257 e 258. Variações na representação do escudo da Ordem do Carmo.



Figuras 259 e 260. 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.

A 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. Mas uma violenta tempestade dispersou a frota na qual viajavam, e a nau de Barbosa retornou para Portugal. Contudo, os carmelitas desembarcaram em Pernambuco e se estabeleceram 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 em abril de 1580 (MURAYAMA, 2010, p. 45).

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, iniciaram-se as fundações dos conventos, sendo o primeiro o Convento do Carmo de Olinda. Partindo para as outras regiões do país, os religiosos 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 (MURAYAMA, 2010, p. 45).

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. Em 1720 o papa Clemente XI, autorizou a constituição de 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 (MURAYAMA, 2010, p. 46).

O século XVIII foi o período de maior atividade da Ordem do Carmo no Brasil, quando chegou a ter quase quinhentos frades espalhados pelos seus conventos no país. Porém, 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 e de outras ordens religiosas do país entraram em declínio. O número de frades diminuiu ao longo dos anos e muitos mosteiros ficaram abandonados. 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 iniciou-se 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 receberam dos espanhóis a Província Carmelitina Fluminense. É o início do período de restauração da Ordem Carmelita na região sudeste do Brasil (MURAYAMA, 2010, p. 47).

Os carmelitas em São Paulo – O Convento e a Igreja do Carmo⁶³

Os quatro pioneiros freis carmelitas que desembarcaram em Olinda em 1580 – frei Domingos Freire, frei Alberto de Santa Maria, frei Bernardo Pimentel e frei Antônio de São Paulo Pinheiro – chefiados por frei Pedro Viana, chegaram à cidade de Santos em 1589.

A Ordem Carmelita foi a quarta ordem religiosa a estabelecer-se no Brasil, depois dos jesuítas, beneditinos e franciscanos. Porém, na

⁶³ 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.

cidade de São Paulo, os carmelitas foram a segunda ordem religiosa a estabelecer um convento no povoado⁶⁴, após os jesuítas (1554).

Frei Gaspar da Madre de Deus (1715-1800), historiador de Santos e São Vicente, relata que os religiosos carmelitas foram recebidos por Brás Cubas (1507–1592), na ocasião governante da capitania de São Vicente. 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 (ARROYO, 1966, p. 60).

Em escritura pública de 30 de maio de 1589, Brás Cubas doou terrenos na Vila de Santos para que os carmelitas construíssem seu convento; e doou também terras “da Vila ao Sertão [...] partindo de um pinheiro na Borda do Campo de Santo André” (ARROYO, 1966, p. 60). Arroyo chama a atenção 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

⁶⁴ 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 (TOLEDO, 2003, p. 131).

doação das terras que, partindo de Santos, estendiam-se até a Vila de São Paulo de Piratininga.

Em 1592, frei Antônio de São Paulo esteve na Vila de Piratininga, fazendo uma solicitação para a Câmara de São Paulo: “autoridade p.^a sitiar hua casa nesta Villa e seus limites” (ARROYO, 1966, p. 60). 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” (Idem, ibidem, p. 60), provavelmente pedindo autorização para a construção de um convento, conforme já haviam feito os religiosos em Santos (MURAYAMA, 2010, p. 59).

Entre 1592 e 1594, Frei Antônio iniciou a construção do templo que serviria de núcleo para o futuro convento, antes mesmo de uma autorização oficial por parte da Câmara. 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” (ARROYO, 1966, p. 61), evidência de que a Ordem já havia se instalado na pequena vila nessa época (MURAYAMA, 2010, p. 60).

O primitivo convento do Carmo e sua capela foram concluídos em 1594, de pequenas dimensões e na técnica da taipa, ocupou uma das extremidades da colina onde se assentava a Vila de São Paulo, num local

conhecido como Outeiro da Tabatinguera⁶⁵, 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 convento foi construído, de Esplanada do Carmo ou Largo do Carmo⁶⁶ (MURAYAMA, 2010, p. 60).

O cronista Paulo Cursino de Moura, no livro “São Paulo de outrora: evocações da metrópole”, comenta que 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 (MURAYAMA, 2010, p. 60).

⁶⁵ 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, 2003, p. 220.

⁶⁶ 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, 2004, p. 210).

O pesquisador Roberto Pompeu de Toledo relata que o Convento do Carmo ocupava, juntamente com outros dois conventos – o de São Bento e o de São Francisco – cada um, uma extremidade do aproximado triângulo elevado na qual a primitiva vila paulistana estava assentada. 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 (TOLEDO, 2003, p. 131).

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 Câmara retirasse do Outeiro da Tabatinguera a força que fora instalada defronte ao convento, em “prejuízo do mosteiro e leis de nossa sôr do Carmo” (ARROYO, 1966, p. 66), 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 Carmo (MURAYAMA, 2010, p. 62).

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. 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.⁶⁷

A primeira grande reforma do Convento e igreja do Carmo de São Paulo aconteceu em 1766, conforme informou 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:

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

⁶⁷ *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#>. Acesso em 15 de janeiro de 2015.

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; [...](TOLEDO, 2004, p.11).

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. 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 (figuras 261 e 262) (MURAYAMA, 2010, p. 65).



Figura 261. Jean-Baptiste Debret. A entrada da cidade a partir da Ladeira do Carmo (1827), aquarela. Coleção João da Cruz Vicente de Azevedo, São Paulo.



Figura 262. Conjunto do Carmo de São Paulo – Convento, Igreja da Ordem Primeira e da Ordem Terceira, em 1862. Fotografia de Militão Augusto de Azevedo. Arquivo do IPHAN.

O botânico e naturalista francês Auguste de Saint-Hilaire (1779-1853) esteve em São Paulo, em 1819, e se referiu à Igreja do Carmo nos seguintes termos:

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. (ARROYO, 1966, p. 67).

As duas igrejas, a do convento dos frades e a da ordem terceira, encontravam-se lado a lado, e o viajante francês talvez tenha se confundido ao descrever o templo, pois a descrição acima se refere ao interior da Igreja da Ordem Terceira do Carmo. O pesquisador Mateus Rosada localizou algumas fotos do interior da Igreja do Carmo, do início do século XX (figuras 263 e 264), porém as imagens restringem-se à visão da capela-mor e não nos permitem ver a pintura do teto ou os altares laterais.

Seguindo o pensamento vigente no início do século XX de que todos os órgãos públicos deveriam permanecer na acrópole (TIRAPELI, 2004, p. 348), 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 terrenos do Convento do Carmo, para a construção do Palácio do Congresso (MURAYAMA, 2010, p. 72).



Figura 263. (Esq.) Retábulo-mor da antiga Igreja do Carmo (década de 1920), antes da demolição. Acervo fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo.

Figura 264. (Dir.) Retábulo e capela lateral no transepto da antiga Igreja do Carmo (década de 1920), antes da demolição. Acervo fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo.

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 frades⁶⁸ (MURAYAMA, 2010, p. 73).

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 santista em São Paulo.

⁶⁸ Com a indenização paga pelo governo, que segundo afirma Raul Leme Monteiro (1978, p.16) 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.

Entretanto, retiradas 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 (MURAYAMA, 2010, p. 79).

Este painel e outras pequenas pranchas pintadas, também datadas como executadas no século XX, salvas pelo IPHAN, constituem a chamada “Capela Esquecida” (figuras 265, 266 e 267). 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 (MURAYAMA, 2010, p. 79).



Figura 265. Vista da pintura da chamada Capela Esquecida quando da demolição da antiga Igreja do Carmo (final da década de 1930). Acervo da 9ªSR-IPHAN/SP.



Figura 266. (Esq.) Vista da chamada Capela Esquecida quando da demolição da antiga Igreja do Carmo (final da década de 1930). Acervo da 9ªSR-IPHAN/SP.

Figura 267. (Dir.) Detalhe de pintura da Capela Esquecida, composição do início do século XX. Acervo da 9ªSR-IPHAN/SP. O detalhe da cruz em vitral e sua moldura são visíveis na figura 31, no teto da capela lateral do transepto. Não se trata das pinturas executadas por Jesuíno do Monte Carmelo no final do século XVIII. Provavelmente quando a igreja foi demolida, as pinturas do padre artista já tinham sido substituídas.



A Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo de São Paulo

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.

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 (MURAYAMA, 2010, p. 97).

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. Desse modo, faziam parte da Venerável Ordem Terceira do Carmo

os membros das famílias mais abastadas e os altos funcionários do governo e da corte (MURAYAMA, 2010, p. 97).

É provável que um grupo de habitantes do povoado da Vila de Piratininga já houvesse se organizado para constituir uma Ordem Terceira sob a invocação da Senhora do Carmo em fins do século XVI. 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.

A data exata da construção da primeira igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo, assim, é motivo de controvérsia. O que se pode afirmar, com certeza, é que em 1674 a Ordem Terceira do Carmo de São Paulo já possuía uma Mesa Administrativa⁶⁹ (MURAYAMA, 2010, p. 98).

Numa reforma para ampliação do Colégio do Carmo, em 1905, um antigo edifício 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

⁶⁹ 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.

carmelitanos tivesse sido concluída e 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 (MURAYAMA, 2010, p. 99).

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 (MURAYAMA, 2010, p. 99).

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 (MURAYAMA, 2010, p. 100).

Raul Monteiro explica que, em 1697, ocorreu 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 (MONTEIRO, 1978, p.171).

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 (MURAYAMA, 2010, p. 100).

Segundo levantamento de Mário de Andrade, a edificação de uma capela definitiva para os terceiros carmelitas, que substituiria o templo primitivo do século XVII, 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 (MURAYAMA, 2010, p. 102).

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 Lima⁷⁰, 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 as ferragens que seriam colocadas no fechamento dos arcos da nova galilé (figura 268) (MURAYAMA, 2010, p. 103).



Figura 268. Conjunto do Carmo (1847). Aquarela de Miguel Dutra.

Enquanto o convento e a igreja da Ordem Primeira eram reconstruídos, e aguardavam o término das obras vizinhas para alinhar sua fachada, a Ordem Terceira tratou de iniciar as decorações da parte

⁷⁰ 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, 2004, p. 236).

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, Mário de Andrade realizou minucioso levantamento, recuperando dos Livros de Atas e Despesas, referentes aos séculos XVIII e XIX – período das maiores reformas e das grandes atividades artísticas e decorativas na 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 (MURAYAMA, 2010, p. 104).

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”(ANDRADE, 2012, p. 170).⁷¹

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.

No período entre 1763 e 1765 não aparecem registros de pintores. 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” (MURAYAMA, 2010, p. 174).

⁷¹ O fato de se solicitar uma representação de Santa Teresa de Ávila, 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.

Terminado o novo forro da sacristia, foi contratado, em 1785, o pintor José Patrício da Silva Manso para executar um painel para essa sacristia e pintar o forro da capela-mor. A tradição oral atribuía a autoria do painel da sacristia à Jesuíno Francisco em fins do século XVIII. Coube a 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 Maria Magdalena de Pazzi, painel executado em 1785 (figura 269) por Silva Manso.



Figura 269. José Patrício da Silva Manso. Nossa Senhora com o Menino e Santa Maria Magdalena de Pazzi (1785). Pintura do teto da sacristia da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo, restaurada em 2007. Atribuída pela tradição oral no local, até a década de 1940, à Jesuíno Francisco. Foi Mário de Andrade quem encontrou o lançamento do pagamento referente à pintura da sacristia efetuado à Silva Manso. Quanto à santa segurando o Menino, o pesquisador Mateus Rosada a identificou como Santa Maria Magdalena de Pazzi (1566-1607) – e não Santa Teresa, como Mário de Andrade havia publicado – por conta da coroa de espinhos, atributo da santa italiana. Foto: Júlio Moraes.

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 (MURAYAMA, 2010, p. 106).

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 (MURAYAMA, 2010, p. 106).

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.

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 (MURAYAMA, 2010, p. 106).

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] (ANDRADE, 2012, p. 177).

Por meio dessa carta constata-se que a igreja dos terceiros carmelitas estava completamente em obras 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 (MURAYAMA, 2010, p. 107).

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. Foi contratado, então, pela Ordem Terceira para pintar o forro da nave, recém-executado pelo mestre José Fernandes de Oliveira⁷² (MURAYAMA, 2010, p. 107).

Jesuíno Francisco pintou, na Igreja da VOT do Carmo: o teto da nave, o teto do coro e o teto da capela-mor⁷³. O período no qual o artista santista trabalhou no teto da igreja dos terceiros carmelitas coincide com o período no qual realizou seus estudos de latim e teologia, preparando-se para receber as ordens, o que ocorreu efetivamente em dezembro de 1797.

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

⁷² Um andaime foi construído para Jesuíno acessar o teto da nave, e o novo forro foi previamente lavado para então receber a pintura do artista de Santos. Segundo o livro de despesas, a construção do andaime e lavagem do teto foi realizada pelo conhecido pedreiro Tebas.

⁷³ Constata-se, 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.

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, mas de um irmão da ordem, Manoel José Pereira (CERQUEIRA, 1995, p. 4).

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 (ANDRADE, 2012, p.180).

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 (ANDRADE, 2012, p. 180).

Na década de 1880, devido à próspera situação financeira da Ordem, ocorreu uma limpeza da igreja: a douração foi retocada e as pinturas, escurecidas por décadas de sujeira, fuligem e deterioração dos vernizes aplicados para proteção das mesmas, lavadas. A limpeza e a lavagem ocorreram em novembro de 1881, realizadas por um senhor de nome Roque José. Ele percebeu que a pintura existente, apenas com a simples lavagem, ficaria discrepante em relação aos dourados retocados dos altares. Convenceu então a Ordem Terceira de que as pinturas do teto necessitariam também de retoques, além da lavagem. Assim, Roque José foi o primeiro pintor a retocar as pinturas do padre Jesuíno em cerca de oito décadas (MURAYAMA, 2010, p. 112).

Na mesma década, em 1887, a pintura do teto da sacristia, o painel de José Patrício da Silva Manso, recebeu 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 (MURAYAMA, 2010, p. 112).

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 (MURAYAMA, 2010, p. 113).

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 (ANDRADE, 2012, p. 181). 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. Entretanto, se Mário de Andrade e o Prior estavam falando de Pedro Alexandrino Borges⁷⁴, o conhecido pintor de naturezas-mortas, as datas não coincidem.

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

⁷⁴ 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.

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 (MURAYAMA, 2010, p. 113).

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 (MURAYAMA, 2010, p. 113).

Quando Pedro Alexandrino morreu, em São Paulo, em 1942, Mário de Andrade já havia iniciado suas pesquisas sobre o padre Jesuíno. Em sua vasta correspondência com inúmeros intelectuais do período e com o SPHAN, Mário não comenta ou lamenta a morte de Pedro Alexandrino, prova de que, se o pintor de naturezas-mortas fosse mesmo o autor do teto do Carmo, Mário ou seus assistentes e colaboradores teriam procurado o artista, sua família ou seus alunos e amigos próximos, para consultar a respeito de um painel da nave de uma igreja conhecida como era a Igreja da Ordem Terceira do Carmo no final do século XIX e início do século XX.

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 (MURAYAMA, 2010, p. 114).

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 (figura 270). 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 (MURAYAMA, 2010, p.114).



Figura 270. Conjunto do Carmo com a nova torre da Igreja 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 (MURAYAMA, 2010, p. 115).

Uma grande reforma ocorreu na capela sob orientação do engenheiro-arquiteto português Ricardo Severo (1869-1940) no início da década de 1920. A reforma foi ocasionada pelo risco que o templo corria 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, a fim de evitar a demolição do edifício centenário.

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 destruída (MURAYAMA, 2010, p. 116).

Na reforma, que estendeu-se de 1923 a 1925, o arquiteto Ricardo Severo reconstituiu na arquitetura da nave os arcos segmentadores, que acreditava terem pertencido à configuração original do templo no 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.

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. 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 (MURAYAMA, 2010, p. 118).

Uma reforma interna da igreja foi orientada pelo professor Edson Motta (1910-1981), do IPHAN, entre 1959 e 1960. Na época, o órgão de proteção do patrimônio demonstra atenção para com o acervo do templo; e nessa ocasião 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.

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 (MURAYAMA, 2010, p. 119).

Todavia, a operação de resgate da pintura do padre Jesuíno naquele final da década de 1950 não foi realizada. Carlos Cerqueira sugere que o restauro não foi efetivado porque, talvez, as pinturas ainda

não estivessem tombadas ou não se tivesse certeza de que a composição completa estivesse mesmo ali intacta em sua totalidade; 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 (MURAYAMA, 2010, p. 119).

Com a suposta pintura de Alexandrino se deteriorando, a Ordem Terceira 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 que ainda se via na igreja, 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 uma obra descartável, imagina-se o que o crítico não teria achado da composição pós-interferência de Schulte no início da década de 1960 (MURAYAMA, 2010, p. 119).

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.⁷⁵ O tombamento compreende: frontaria, nave, capela-mor, sacristia, biblioteca, sala de reuniões, obras de talha, retábulos, elementos arquitetônicos, imaginária, alfaia (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 uma das primeiras obras de pintura tombadas pelo SPHAN já no final da década de 1930, a obra pictórica do padre artista em São Paulo demorou quase seis décadas para se concretizar. Grande parte dessa demora ocorreu devido à inclusão da chamada “pintura invisível” do Padre Jesuíno no processo – teoria levantada por Mário de Andrade em 1945. Apenas com a confirmação de que a obra do padre pintor ainda existia intacta e que poderia ser restaurada, é que se procedeu ao tombamento do bem. O tombamento

⁷⁵ 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, em ex-officio, pelo CONDEPHAAT (Processo n.º 35.585/97).

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.

A saga da Pintura Invisível do Padre Jesuíno do Monte Carmelo na Igreja da VOT do Carmo de São Paulo

Este subitem descreve 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. Mais uma vez, reproduzo a seguir trechos da minha dissertação de mestrado, uma vez que não há como relatar a continuidade das descobertas das pinturas de Jesuíno em São Paulo e em Itu sem recorrer ao embasamento realizado na pesquisa inicial de 2010.

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. Entretanto, após a

realização do restauro integral na Carmo paulistana, houve uma inversão, agora pode se dizer que o forro da cidade de São Paulo é o único exemplar de pintura de teto de igreja de autoria do padre Jesuíno conservado em seu estado original, já que o forro da Carmo ituana parece ter sofrido muitas interferências ao longo dos séculos XIX e XX, que provavelmente descaracterizaram as feições dos rostos pintados por Jesuíno – como demonstram as prospecções realizadas pelo restaurador Júlio Moraes.

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 (Cf. Capítulo 2. CERQUEIRA, 2000, p.1).

Na 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 (MURAYAMA, 2010, p. 212).

Carlos Cerqueira, a partir da análise dessa documentação, composta por cartas, telegramas e relatórios mensais de serviço, 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 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 (ANDRADE, 1981, p. 154).

No relatório mencionado na carta acima, a qual Cerqueira gentilmente me permitiu acesso e que eu já havia publicado na dissertação de mestrado (2010, p. 213), 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 (ANDRADE, 1942, p.2).

Desse modo, 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...” (ANDRADE, 2012, p. 174).

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 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 (ANDRADE, 2012, p. 182).

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 (ANDRADE, 2012, p. 182-183).

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 (MURAYAMA, 2010, p. 214).

Resolvida a questão dos arcos – que para Mário de Andrade teria motivado Jesuíno a distribuir as personagens do forro em grupos de quatro figuras – o crítico de arte 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 atribuída ao padre Jesuíno do Monte Carmelo, mas, conforme foi confirmado pelo Sr. Bráulio Silva para Mário de Andrade, o painel central fora alterado:

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 (ANDRADE, 1942, p. 2).

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 1923-1925. 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... (ANDRADE, 1942, p. 2)

O painel central de Jesuíno teria sido destruído para que Pedro Alexandrino(?) pudesse executar sua pintura? Uma vez que 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 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 (MURAYAMA, 2010, p. 216). 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 (ANDRADE, 1942, p. p. 3).

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 tecnologias capazes de certificar se por baixo da pintura de Alexandrino permanecia ainda a pintura do padre artista. 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 (MURAYAMA, 2010, p. 217).

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 (CERQUEIRA, 2000, p. 3). Com o auxílio de Luiz Saia, que havia sido assistente de Mário de Andrade no início da década de 1940, Edson Mota checkou a hipótese levantada pelo falecido pesquisador. Mais uma vez, a pesquisa do historiador Carlos Cerqueira localizou, no arquivo geral do IPHAN, um telegrama e uma 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...” (CERQUEIRA, 2000, p. 3)

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, 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 (CERQUEIRA, 2000, p.3).

Entretanto, por algum motivo desconhecido, não se efetuou naquela época a recuperação do painel central de Jesuíno no teto do Carmo. Descartado o restauro, a Ordem Terceira, em 1960, contratou o artista Josef Schulte para retocar as pinturas do forro da nave e da capela-mor. Comparando-se a pintura de Schulte com a suposta pintura de Alexandrino registrada por Germano Graeser no final da década de 1930 (figuras 271, 272, 273 e 274), 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.



Figura 271. Teto da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, em 1942, anterior às intervenções de J. Schulte. Fotografia de H. Graeser. Acervo do IPHAN.



Figura 272. (Esq.) Fotografia de H. Graeser do teto da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo (1942). Acervo do IPHAN.

Figura 273. (Dir.) Painel central da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo após as intervenções de J. Schulte (2007). Foto: E. Murayama.

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” (MURAYAMA, 2010, p. 219).



Figura 274. Forro da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo antes das intervenções de restauro – observar os arcos segmentadores seccionando a pintura em três grupos, e a visão de Nossa Senhora interrompida por um dos arcos (2004).

Todavia, 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 (CERQUEIRA, 2002, p. 4).

O tombamento de uma pintura invisível pelo IPHAN levantou a questão de se sacrificar a pintura de um artista reconhecido, no caso Pedro Alexandrino (não confirmado), 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... (CERQUEIRA, 2002, p. 8)

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 (CERQUEIRA, 2002, p. 8).

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 (MURAYAMA, 2010, p. 220).

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.

O rosto de Nossa Senhora estava localizado sob o 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** (figuras 275, 276, 277 e 278).

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. Conforme a decapagem fazia surgir a imagem da Nossa Senhora executada por Jesuíno, os técnicos de restauro, e principalmente o historiador Carlos Cerqueira, ficavam cada vez mais 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 (MURAYAMA, 2010, p. 224).



Figuras 275, 276 e 277. Detalhes da primeira fase do restauro do painel central do forro da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo. Do ventre da Nossa Senhora do século XX surge o rosto da Virgem de Jesuíno do Monte Carmelo do final do século XVIII. Fotos: Acervo do IPHAN – Carlos Cerqueira – Júlio Moraes (2008).



Figura 278. Fotomontagem do restaurador Júlio Moraes mostrando detalhes do rosto de Nossa Senhora no momento da decapagem (lado esquerdo) e após a limpeza e reintegração cromática (2008).

Finalizada a decapagem do retângulo inicial de 12 m², 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 (MURAYAMA, 2010, p. 227).

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 279).

Um ano depois, em 2009, a partir dos excelentes resultados obtidos com o restauro do ano anterior, o IPHAN determinou 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.



Figura 279. Resultado da 2ª fase do processo de restauro da pintura do padre Jesuíno do Monte Carmelo (dezembro/2008) no forro da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo - detalhe de Nossa Senhora do Carmo. Observar a parte do hábito carmelita cuja pintura não pode ser recuperada num primeiro momento.

Para dar continuidade ao restauro total da nave, foi necessária a retirada dos lustres e dos arcos segmentadores, descobriu-se então que existiam figuras pintadas por baixo dos arcos, ou seja, Jesuíno executou sua composição sobre o tabuado sem a existência dos arcos (figura 280). Jesuíno havia pintado a Virgem Maria em esplendor ao centro, cercada por dois anjos, um de cada lado e um buquê de anjos aos seus pés. Logo abaixo, um globo azul com a inscrição em latim BEATAM ME DICENT OMNES⁷⁶ e abaixo do globo, os profetas Elias, do lado esquerdo, e Eliseu, do lado direito, que estavam ocultos pelos arcos.



Figura 280. Retirada dos arcos segmentadores e descoberta das figuras dos profetas Elias e Eliseu.

⁷⁶ 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.*

Todavia, 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 (figura 281).



Figura 281. Retirada dos arcos segmentadores e descoberta das figuras de vasos e cercados rococós.

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 e sobre o coro (figuras 282 e 283).



Figura 282. Cercados e molduras no estilo rococó encontrados acima da sanefa do arco-cruzeiro.



Figura 283. Cercados e molduras no estilo rococó encontrados acima do coro.

ANEXO 4. Serviço Público Federal. Documentos que subsidiaram o processo de tombamento da obra pictórica de Padre Jesuíno do Monte Carmelo e da Capela de Santa Teresa da V.O.T. do Carmo da cidade de S. Paulo (por Carlos Cerqueira).

ANEXO 5. A pintura “invisível” de Jesuíno, por Carlos Cerqueira (2000); e Ordem Terceira do Carmo de São Paulo, por Mário de Andrade (1942).

ANEXO 6. Ata da 10ª Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural – IPHAN (1996) sobre o tombamento das pinturas do Padre Jesuíno do Monte Carmelo em São Paulo.

[Documentos que subsidiaram o processo de tombamento da obra pictórica de Padre Jesuíno do Monte Carmelo e da Capela de Santa Teresa da V.O.T. do Carmo da cidade de S. Paulo.]

PARECER

Encaminhamos para apreciação da Coordenadoria de Proteção da SPHAN/FNpM proposta de tombamento das seguintes pinturas de Padre Jesuíno do Monte Carmelo:

- a) oito quadros representando santos carmelitas em tamanho natural pintados para a igreja de N. Sra. Do Patrocínio de Itu/SP e que hoje ornaram um dos corredores do edifício conventual das irmãs de São José, anexo à igreja;
- b) Pinturas da Capela de Santa Teresa da V.O.T. do Carmo da cidade de S. Paulo: painel do forro da capela-mór; pintura do teto do coro; vinte e quatro beatos distribuídos ao longo do entablamento do teto da nave e, inclusive, painel central que existe debaixo da pintura de Pedro Alexandrino moço; e
- c) dezoito quadros remanescentes do forro da antiga capela do Recolhimento de Santa Teresa da cidade de S. Paulo (já destruído), hoje pertencentes a Ordem 3ª do Carmo de S. Paulo.

Propõe-se também seja estendido o tombamento a:

- d) pinturas de José Patrício da Silva Manso (painel Nossa Senhora com o Menino e Santa Teresa, no teto da sacristia da Capela de Santa Teresa da Ordem 3ª do Carmo) e de Manoel José Pereira (painel representando a Ressurreição de Lázaro, no teto da sala de biblioteca e de reuniões, antigo Jazigo da Ordem 3ª do Carmo de S. Paulo);
- e) altares, principal e laterais, e demais obras de entalhe;
- f) imaginária e demais peças do acervo (alfaias) da Ordem 3ª do Carmo de S. Paulo;
- g) arcabouço original e frontispício da Capela de Santa Teresa da V.O.T. do Carmo de S. Paulo (situa a Avenida Rangel Pestana, nº 230, Centro, Capital); e o
- h) arquivo documental da Ordem 3ª do Carmo de S. Paulo.

* * *

a,b,c) O conjunto da obra pictórica de Jesuíno Francisco de Paula Gusmão – o Padre Jesuíno do Monte Carmelo – reúne pinturas que realizou em cinco igrejas paulistas: em Itu, na Matriz, na igreja de Nossa Senhora do Carmo e na de Nossa Senhora do Patrocínio (esta projetada e edificada pelo próprio Jesuíno e seus filhos; infelizmente descaracterizada interna e

externamente por reformas efetuadas no final do século XIX ¹ e, na Capital, na antiga capela do Recolhimento de Santa Teresa e na Capela da Venerável Ordem Terceira do Carmo.

Essas pinturas, apesar de identificadas e analisadas por Mário de Andrade (“Padre Jesuíno do Monte Carmelo”, Min. Educ. e Saúde, Publicação Nº 14, Rio de Janeiro, 1945) – em estudo que efetuou enquanto assistente-técnico do 4º Distrito, por solicitação do Diretor do então Serviço do Patrimônio, Rodrigo Mello Franco de Andrade –, não obtiveram ainda a proteção plena e definitiva que são merecedoras. Somente parte da obra de Jesuíno foi tombada por este órgão de preservação: as relativas à fase inicial de sua produção, ou seja, os quadros da Matriz e as pinturas figurativas do teto da igreja do Carmo de Itu. As restantes, não menos expressivas, embora já tenham recebido cuidados por parte desta Secretaria, ressentem-se ainda da proteção legal do tombamento.

Aliás, essa medida vem sendo aconselhada desde há muito. No que se refere a Ordem 3ª do Carmo de S. Paulo por exemplo, já em 1942 Mário de Andrade assinalava a *“importância das suas pinturas, principalmente dos seus tetos”* e encarecia *“a urgência de tombamento de todas essas pinturas, para que não se dê com elas o que aconteceu com os tetos da Ordem Primeira, destruídas com a destruição do Convento”* (Carta ao Diretor do SPHAN, datada de 06/03/1942). As mesmas pinturas foram, depois, objeto de abertura de processo de tombamento (Proc. 586-T-58), no qual o então chefe da Seção de Arte da D.T.C., o arquiteto Paulo Thedim Barreto, manifestava-se favorável ao seu *“imediato tombamento”*.

Referindo-se ao quadro geral da pintura religiosa paulista de fins do período colonial, onde as de Jesuíno formam parte substancial do que restou daquele período, Luis Saia fez a seguinte apreciação:

“Sem maior estudo, parece indiscutível o interesse de tais peças (refere-se às pinturas da igreja do Carmo de Itu e as das Carmos de Mogi das Cruzes) no documentário da arte tradicional: representam a arte religiosa paulista de fim do século XVIII. As pinturas nelas existentes (no teto), juntamente com as pinturas da Matriz de Nossa Senhora da Candelária e as da O. 3ª do Carmo de S. Paulo, completam o quadro da pintura de fim do século dezoito e início do século dezenove, isto é, do período de fim de economia que precedeu a fase “cafesista” de São Paulo. Isso equivale a uma amostragem da pouca arte paulista em seguida à fase bandeirista e anterior ao período de importação (sic) cafésista. Um intervalo pobre de economia, pobre de documentos artísticos, rico porém, de interesse documentário.” (Ofício ao Dr. Renato Soeiro, Diretor Substituto, de 16/03/1967).

Por ocasião da abertura do processo de tombamento acima referido, verifica-se que o órgão preocupa-se em acompanhar mais de perto os trabalhos de restauração das pinturas do teto da Capela que estavam sendo efetuados pelos Terceiros do Carmo de S. Paulo, acertando que esse serviço se realizaria *“segundo orientação do Prof. Edson Mota, por determinação do DPHAN, em colaboração com a mesa administrativa da irmandade”* (Ofício do arq. Paulo T. Barreto ao Diretor, de 11/12/1959). Na realidade, os trabalhos que estavam sendo executados criavam também a oportunidade para checar informação de uma possível pintura original de

¹ Ver informação à fl. 12 deste Parecer.

Jesuíno por debaixo do painel central da nave: “*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*”, executada em 1899 (Mário de Andrade, op. cit., p. 115). Infelizmente, o trabalho realizado pelo Prof. Edson Motta não foi por ele relatada, ou se o foi, deixou de incluí-lo no processo de tombamento.

Em vista disso, recorremos ao Senhor Edson Brito Maia, Chefe do Arquivo Geral da SPHAN, que localizou e nos remeteu cópia de uma carta que Rodrigo Mello Franco de Andrade enviou ao Prior da Ordem, Monsenhor Manfredo Leite, na qual aponta ter sido descoberta, em prospecção feita pelo Prof. Motta, a pintura original de Padre Jesuíno “*escondida sob pintura posterior no teto do aludido templo*” e solicita autorização para a sua recuperação completa, “*removendo-se a mais recente de acordo com o critério e a técnica sugeridas pelo Perito desta repartição.*” (Carta nº 31, datada de 16-01-1960 – anexo).²

Portanto, o painel que Pe. Jesuíno do Monte Carmelo pintou no forro da nave da Capela da Ordem 3ª do Carmo de S. Paulo lá se encontra, porém ainda “*invisível*”. Ao nosso ver, deverá ser expressamente citado no registro a ser feito no Livro competente para, em seguida, tratar com a mesa administrativa da Ordem a possibilidade de sua recuperação.

Quanto às demais pinturas do Pe. Jesuíno, cabe esclarecer o seguinte: conforme descrição do final do século passado, os dezoito quadros da biografia de Santa Teresa que hoje ornem o corredor lateral da Capela da Ordem 3ª do Carmo de S. Paulo, constituem apenas parte dos vinte e nove que compunham a decoração da nave da Capela do Recolhimento de Santa Teresa: “*Na nave há oito retábulos de cada lado e seis no meio, e nas paredes mais sete, todos representando a vida de Santa Theresza até a morte*”. (Alfredo Moreira Pinto – “A Cidade de São Paulo em 1900”. S. Paulo, Gov. do Estado, 1979, Coleção Paulística, vol. XIV, p. 51). E, quanto aos oito quadros que ornem o corredor lateral da Igreja de N. Sra. do Patrocínio de Itu, representando santos carmelitas em tamanho natural, ponderava Mário de Andrade que “*É provável que esses quadros fossem em maior número*”, baseando-se em depoimento dado pela Irmã Maria Inês da Silva, religiosa da Congregação de São José, nascida em Itu em 1862/63, segundo a qual “*essas telas eram mais numerosas, pois ela tem idéia de que cobriam por completo as paredes desse corredor, havendo pelo menos mais dois quadros em cada intervalo deixado pelos atuais. E outros ainda havia, na sacristia e demais dependências do edifício*” (op. cit., p. 121).

Felizmente essas pinturas que foram identificadas e analisadas no início dos anos de 1940 pelo Patrimônio Histórico se conservaram até hoje.³ Importa agora, tal como se fez com as da Matriz e as de N. Sra. do Carmo de Itu, colocá-las também sob a proteção do Decreto-lei nº 25/37 – medida aliás, como vimos, há muito recomendada.

² Os termos da carta, “O Perito desta repartição, Professor Edson Motta, procedeu, por incumbência nossa, a estudo cuidadoso do fôrro pintado da Igreja!, faz-nos supor, todavia, a existência de um reatório, cuja localização poderá ser de grande valia caso venha a ser recomendada (aliás corretamente) a remoção da pintura atual, afim de ser recuperada a de Pe. Jesuíno do Monte Carmelo.

³ Ressalva-se apenas o dano sofrido em um dos quadros da vida de Santa Teresa no acidente ocorrido na Capela da V.O.T. do Carmo – desmoronamento de parte de uma parede externa do corredor lateral – que, todavia, permite restauração (Vide foto do referido quadro, anexo).

Garantindo-se a proteção a todo o conjunto da obra pictórica de Pe. Jesuíno, assegura-se não só a sua preservação mas, em consequência, como confessou Mário de Andrade – *“Não tive a menor pretensão de fazer obra definitiva”* – ao mesmo Rodrigo Mello Franco, este também via a necessidade de estimular outros *“estudiosos que queiram seguir-lhe as pegadas e contribuir, como deseja esse Serviço, para a inteira iluminação de um vulto grandemente significativo da arte religiosa brasileira, dentro da época e do meio que o condicionaram”* (Prefácio do referido estudo).

Com o tombamento dessas pinturas, completa-se a proteção da obra toda (a pictórica) de Pe. Jesuíno e, ao mesmo, cria-se a oportunidade de se examinar a possibilidade de estendê-la a outros elementos do acervo constituído pela Ordem 3ª do Carmo de S. Paulo.

Os dados coletados – na documentação existente no arquivo da Ordem; os registros fotográficos feitos por esta Regional na década de 40 e mais as informações contidas no inventário mandado fazer pela mesa administrativa da Ordem – serão suficientes, ao nosso ver, para uma primeira apreciação, por parte da Coordenadoria de Proteção da SPHAN/FNpM, da importância deste acervo e do mérito que possa ter de modo a receber a proteção do Decreto-lei n.º 25/37.

d) Há duas outras pinturas, uma na sacristia e outra na atual sala de biblioteca e reuniões (antigo Jazigo da Ordem 3ª) que, desde cedo despertaram a atenção deste órgão. A respeito de uma delas, Mário de Andrade escreve em 03/12/1942 ao Diretor do SPHAN: *“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.”* O que era, naquele momento, fruto de análise, confirmou-se em documento que José Bento (secretário particular de Mário e funcionário do 4º Distrito) localizou nos arquivos da Ordem 3ª: *“Dado a José Patrício da Silva Manso do que se lhe devia das pinturas que fez no teto da capela-mor o painel, e outro na sacristia – Vê-se do recibo 51 – 14\$760”* (Livro de Receita e Despesa n.º 16 . 1785-1841). Ou seja, na ocasião em que pintou esse painel (por volta de 1785), também pintara o painel do forro da capela-mor: aquele permaneceu e é o que foi identificado por Mário de Andrade; este último, o da capela-mor, seria posteriormente desfeito para receber a pintura de Jesuíno do Monte Carmelo.

Quanto ao painel existente no forro do antigo Jazigo da Ordem 3ª, representando a ressurreição de Lázaro, teria sido realizado por volta de 1800 e, segundo Mário de Andrade pôde depreender dos lançamentos de despesas correspondentes, o autor da pintura seria um Irmão da Ordem, Manoel José Pereira (op. cit., p. 113).

Aliás, pouco antes, diante da possibilidade iminente da Capela dos Terceiros vir a ser destruída face aos planos de urbanização projetados, Luis Saia já havia se manifestado favoravelmente ao tombamento das pinturas e da imaginária nela existentes:

“... Junto a ficha de tombamento da pintura e imaginária do Carmo, Ordem 3ª de São Paulo. (...) Como V. poderá ver pelas fotos, o edifício foi bastante reformado e acredito que não haja interesse no tombamento propriamente arquitetônico, mesmo porque o que existe hoje ali é apenas a parte da Ordem 3ª. (...) Na parte da pintura e imaginária, acho entretanto que não se deve deixar passar o que está nesta igreja da O. 3ª do Carmo: a pintura do teto da nave é coisa do padre Jesuíno do Monte Carmelo”.

Na sacristia e na sala do Capítulo tem telas (e estas estão sendo fotadas agora) muito boas.” (Of. de 07/03/1942, ao Diretor do SPHAN).

O tombamento então proposto se limitava às pinturas e à imaginária (deixando de lado as obras de entalhe) para que, caso viessem a se efetivar “os planos de demolições urbanísticas da cidade” o SPHAN “tomasse a iniciativa do tombamento da parte interessante para posteriormente poder controlar a remoção do teto, telas, etc, e o seu aproveitamento em outro local”.

Acreditamos que o processo de tombamento então formado, proposto nestes termos, não foi ultimado visto não haver sido complementado com as informações solicitadas (conf. Ofício nº 89, de 15/01/1962, do Diretor do SPHAN, contido no proc. 586-T-58). É o que agora pretendemos fazer procurando, porém, submeter à apreciação desta Coordenadoria também outros elementos não considerados anteriormente: além das pinturas já referidas, as obras de entalhe, a imaginária, o arcabouço original do edifício da Capela e, ainda, o acervo de documentos do arquivo da Ordem 3ª do Carmo de S. Paulo.

e) Internamente, a Capela de Santa Teresa da V.O.T. do Carmo não apresenta um conjunto de talha que desperte, enquanto fatura, maior atenção, embora não desmereça o que, neste setor, se conhece desse período em S. Paulo. São da época da construção do templo, executado no estilo barroco-rococó e concebido para a decoração de seu espaço original: os alteres laterais são de meados do século XVIII, feitos pelo mestre entalhador, e também Irmão da Ordem, Antonio Ludovico; já o altar-mor é do final daquele século (em substituição a dois anteriores: o de 1759, do mesmo Ludovico, e o de 1795, do mestre José Fernandes), mas de autoria não identificada. Esses altares (bem como outros elementos da arquitetura interna, também contemporâneos) são de valor artístico relativo; porém, como conjunto, elaborados para a ornamentação da Capela, do ponto de vista histórico merece ser preservado.

f) Da mesma forma a imaginária. Dela sobressaem as imagens dos Passos da Paixão de Cristo que ornaram os altares laterais da Capela: são de origem portuguesa (conf. Termo de acórdão da mesa lavrado aos 14 de agosto de 1746, mandadas vir de Lisboa). Além dessas, vale ainda mencionar: a de N. Sra. do Carmo (madeira policromada, de roca, século XVIII, no grande oratório da sala de aulas), São João da Cruz (mad. policr., de roca, século XVIII, no grande oratório da sala de aulas, à esquerda de N. Sra. do Carmo), N. Sra. das Dores (mad. policr., de roca, séc. XVIII, no oratório da sacristia), Cristo Jacente (mad. policr., de roca, séc. XVIII, sob o altar-mór) e Cristo crucificado (mad. policr. Séc. XVII, à entrada da nave, à esquerda, sob o coro). Essas imagens e outras não mencionadas, assim como todo o acervo de alfaia, pertencentes a Ordem 3ª do Carmo, foram inventariadas por uma equipe especializada, o auql anexamos para uma melhor apreciação e julgamento do que deverá ser colocado sob a proteção do tombamento. É de nosso entender, todavia, ser conveniente estender o tombamento a todo o conjunto de arte sacra constituído, apenas ressalvadas as peças de fabricação industrial de nenhum valor artístico.

g) Quanto ao edifício da Capela da Ordem 3ª do Carmo importa primeiramente salientar, como já observamos em pareceres anteriormente citados, que constitui apenas parte de um interessante conjunto arquitetônico setecentista que compreendia, além desta capela, a Igreja e o Convento dos Frades carmelitas – conjunto esse desfeito em 1928 com a saída destes últimos para dar lugar, posteriormente, ao prédio da atual Secretaria da Fazenda do Estado de São Paulo.

Aponta-se a perda desse conjunto para justificar a inconveniência do tombamento de parte apenas do que dele restou. E, admitamos, com certa razão. Quando, em meados do século XVIII, as Ordens 1ª e 3ª do Carmo de S. Paulo resolvem realizar obras de reformas e reedificação de seus templos, buscaram uma composição que parece ter inaugurado um partido de singular interesse e beleza. Esse partido (a unidade de composição formada pelo alinhamento da Capela com a Igreja e o Convento, unidas pela Torre num mesmo plano) ganhou a simpatia dos carmelitanos dessa região da Colônia (foi contemporaneamente também adotado pelas Ordens 1ª e 3ª do Carmo de Santos e de Mogi das Cruzes, e, fora da Capitania de São Paulo,

pelas Carmos de Angra dos Reis, no Rio de Janeiro, todas pertencentes à mesma província carmelitana, a de Santo Elias) pelas soluções que oferecia, tanto do ponto de vista arquitetônico como ao programa associativo-religioso da comunidade. Embora os templos, cada qual, guardassem sua autonomia e feição próprias, o interesse arquitetônico maior reside no conjunto que é dado pela disposição e alinhamento dos edifícios e no equilíbrio e harmonia dos mesmos, responsáveis por sua singular composição – notadamente das fachadas dos templos com a torre, a parte mais elaborada do conjunto.

Dos quatro conjuntos citados, o único que se desfez inteiramente foi o de S. Paulo – localizado numa cidade que se inclui entre as que mais transformações vem conhecendo nesse século no país e, conseqüentemente, a que menos conseguiu preservar seu patrimônio (edificado) mais antigo.

Além da descaracterização do conjunto arquitetônico, é preciso também reconhecer que a própria Capela veio a sofrer neste século alterações significativas resultantes de reformas efetuadas nas fachadas laterais e da construção de anexos⁴ - o que, como ajuizava o Arq. Paulo Thedim Barreto, impede o seu tombamento “*no todo*” (Informação nº 242, de 11/12/1959, Processo 586-T-58).

Todavia, a Capela de Santa Teresa da V.O.T. do Carmo de S. Paulo, possui ainda atributos que permitem reconhecê-la como representativa de uma arquitetura que surgiu, segundo Luis Saia (“A Arquitetura em São Paulo” in SÃO PAULO, TERRA E POVO, Ed. Globo, P. Alegre, 1967, pp. 245/6), de um “*movimento de renovação estilístico*” que atingiu boa parte das igrejas paulistas na 2ª metade do séc. XVIII. Provocadas pela necessidade de espaço mais amplo, de maneira a atender de forma mais conveniente suas funções de culto e de enterramento dos devotos, essas igrejas serão reformadas, ou mesmo reconstruídas, de acordo com os valores estéticos da época, vigentes em outras áreas coloniais. Uma característica dessa renovação estilística dos edifícios religiosos – ao menos em relação às principais igrejas então existentes na cidade de S. Paulo – é a de revelarem, nesse momento, preocupação em dar uma maior valorização às fachadas (mas não somente, pois que se estendia ao interior dos templos

⁴ No Histórico da Capela da Ordem 3ª do Carmo de S. Paulo (anexo), em nota de rodapé, são apontadas as alterações seguintes: (a) primeiramente, a construção de torre própria, por volta de 1900, ainda quando tinha por vizinha a igreja dos frades. A construção desta torre, porém, em nada alterou o frontispício da capela, erguendo-se por detrás da fachada. (b) Mais importante foi a redução que sofreu o corredor lateral esquerdo e parte da sacristia (que fazem frente para a rua do Carmo), para o alargamento da mesma rua, em 1911. Esta fachada lateral ganha um novo partido, depois outra vez reformado (Veja fotos de 1912 e posteriores e plantas heliográficas anexas). (c) Assinale-se também, nessa mesma ocasião, a alteração do óculo, observada em 1912 (comparar com fotos anteriores). (d) Internamente houve a substituição do antigo piso de madeira da nave e da capela-mor, em 1924, tendo-o reconstruído parte em mármore e parte em madeira. (e) Após a demolição da antiga igreja e convento dos frades carmelitas em 1928, seguiu-se uma completa descaracterização do “sítio” original com o desaterro do terreno antes ocupado pelos carmelitas, afim de se construir o atual prédio da Secretaria da Fazenda, em meio ao qual a Capela veio a sofrer abalos que provocaram inúmeras rachaduras nas paredes antigas de taipa de pilão e dos anexos laterais (ambulatório, vestiário, sala da biblioteca e parte superior dos mesmos), tendo a Ordem Terceira, na ocasião, mandado executar “serviços de estaqueamento e amarração” que ficaram ao encargo do Dr. Luiz de Anhaia Mello. Este, segundo o Doutor Raul Leme Monteiro (“Carmo Patrimônio da História, Arte e Fé”. S. Paulo, 1978) “procedeu à demolição e reconstruiu totalmente essa parte lateral, não atingindo sequer o corredor e menos ainda o corpo da igreja”. (f) Mais recentemente, foram reconstituídos os arcos do frontispício (que haviam sido, por volta de 1959, transformados, dois deles, em janelas), tal como existiam originalmente. (g) Em vistoria recente, feita pela Regional da SPHAN, verificou-se também ter sido modificada a estrutura do telhado da Capela (alteamento), sendo provável que tenha ocorrido quando dos serviços de amarração do edifício.

Quanto aos acréscimos edificadas, ocorreram em área que ladeava a antiga igreja da Ordem Primeira, não ocupada pelo prédio da Secretaria da Fazenda. Construção de dois pavimentos, unido lateralmente ao edifício da Capela, dispõe-se em continuação ao antigo jazigo (hoje biblioteca e sala de reuniões), situado ao lado da sacristia, até a frente, na avenida Rangel Pestana, onde estava a torre da igreja da Ordem 1ª do Carmo (Ver plantas e fotos anexas).

Uma última observação que merece registro: nesta mesma vistoria deparou-se com um acidente (que acarretou dano relativo a um dos 18 quadros da vida de Sta. Teresa, pintado por Pe. Jesuíno), o desmoronamento parcial de uma parede externa do corredor lateral direito que chamou a atenção dos técnicos, visto verificarem que a mesma construída em taipa de pilão, é toda revestida ou encamisada de tijolos, de ambos os lados – o mesmo tendo sido constatado nas restantes paredes de taipa da capela. Em que momento isso terá sido feito ainda é ignorado.

por meio de uma rica ornamentação), buscando para tanto materiais construtivos não usuais no planalto paulista – ainda apegado ao tradicional sistema da taipa de pilão –, como o tijolo e a pedra de cantaria que permitiram uma maior elaboração plástica dos frontispícios. A Capela da Ordem 3ª do Carmo é bem um exemplo dessa preocupação.⁵

E o que hoje se verifica é que ainda guarda, apesar das alterações sofridas, parte importante de sua edificação e de sua ornamentação originais. Da época de sua construção, edificada em taipa de pilão entre 1747 e 1758, conserva o corpo da Capela: internamente, a nave, a capela-mor, a sacristia e um corredor lateral (já que o outro, que fica para o lado da rua do Carmo, foi diminuído quando do alargamento desta rua em 1911, transformando-se num simples depósito) e, externamente, o frontispício (risco de autoria não identificada), faturado entre 1772 e 1777 em sistema construtivo misto (taipa de pilão, alvenaria de tijolos e cantaria de pedra), cujos trabalhos estiveram a cargo de Joaquim Pinto de Oliveira, o mulato Tebas – oficial e, depois, mestre Pedreiro de grande renome, talvez o único profissional realmente capacitado para realizar obras em cantaria de pedra na cidade. Também dessa época é o Jazigo da Ordem, faturado também em taipa de pilão, construído ao lado da sacristia (hoje transformado em sala de biblioteca e de reuniões da Ordem) e, por cima deste, o Consistório (hoje Sala de Aulas). (Vide plantas anexas)

Não deixa, portanto, de ser interessante observarmos que o que há de original ainda no interior do edifício da Capela corresponde exatamente aos espaços onde (também ainda) existem as pinturas figurativas de Pe. Jesuíno do Monte Carmelo, de Patrício da Silva Manso e de Manoel José Pereira – todas elas executadas no último quartel do século XVIII, isto é, logo depois da conclusão das obras de construção da Capela e no momento em que os Terceiros reformulam parte de sua ornamentação interna. São sobretudo esses os espaços da Capela da Ordem 3ª do Carmo que interessa preservar. (Sobre a edificação da Capela veja histórico anexo).

h) E, finalmente, quanto ao acervo documental reunido pela Ordem 3ª do Carmo de S. Paulo creio já ter encaminhado considerações suficientes para justificar a sua inclusão entre os elementos merecedores de proteção (Informação datada de 28/05/1985, encaminhando pedido de “Tombamento da obra pictórica de Padre Jesuíno do Monte Carmelo” a esta coordenadoria de proteção). A documentação tem início no ano de 1674, embora a Ordem exista há mais tempo (desde o final do século XVI / começo do XVII) e haja, inclusive, notícia de um Livro de Tombo que seria datado de 1620 (conf. o atual Prior da Ordem, Dr. Raul Leme Monteiro). Embora os documentos tratem especialmente da vida da comunidade dos Irmãos Terceiros e suas relações com os “Religiosos” ou frades carmelitas (atividades de culto, compromissos, preparação de noviços, procissões, festividades, enterramentos, etc.), bem como de seus interesses (propriedades, edificação dos templos, reformas e sua ornamentação – que permitem perceber o universo de relações sociais existentes, consubstanciadas em contratos, termos de compromisso e obrigação e um número infindável de registros de despesas as mais variadas, há também documentos que deixam entrever relações mais gerais da sociedade, com o Poder (civil ou eclesiástico), com particulares (empréstimos a juros p. ex.) ou entre associações rivais ou pertencentes a outros grupos sociais, desde os mais influentes (sediadas na Matriz, como a do Santíssimo Sacramento) até as mais humildes, dos negros e pardos, cativos ou livres. Enfim, o arquivo da Ordem 3ª do Carmo, assim como de outras irmandades que guardam uma certa integridade de acervo, constitui fonte importante para o estudo da arte, da arquitetura e da história sócio-religiosa, especialmente do período colonial onde as associações religiosas tiveram grande importância em nossa vida cultural.

⁵ Da mesma forma a Igreja vizinha dos frades carmelitas e outras contemporâneas, como a do Mosteiro de S. Bento, a Sé Catedral, as das Ordens 1ª e 3ª de S. Francisco e a do Recolhimento da Luz. Das igrejas edificadas ou reformadas nesse período na cidade de S. Paulo, sob essa inspiração estilística, restam hoje apenas a Capela dos Terceiros do Carmo, as de S. Francisco e a da Luz (esta última tombada pela SPHAN em 1943, e hoje sediando o Museu de Arte Sacra de São Paulo).

Segue, anexo, a documentação necessária para apreciação da Coordenadoria de Preservação da SPHAN/FNpM.⁶

São Paulo, 06 de Maio de 1988
(as.) Carlos G.F. Cerqueira

INFORMAÇÃO

Marcus Tadeu

Conversei com José Saia a respeito da questão da Carmo de S. Paulo e chegamos à conclusão de que o encaminhamento que demos no parecer de 6 de maio de 1988 é o que deve prevalecer.

Explico. A razão maior deste processo de tombamento é a pintura de Padre Jesuíno do Monte Carmelo nela existente (além, é claro, das telas remanescentes da igreja do Patrocínio e dos painéis do antigo Recolhimento de Santa Teresa (Capital), também considerados neste processo). O objetivo é colocar sob a proteção do Decreto-lei nº 25 o conjunto da obra pictórica deste artista paulista, ou o que faltava tomar.

Já a capela dos Terceiros do Carmo paulista fazia parte de um conjunto arquitetônico que infelizmente se perdeu. Desse modo, o interesse pela preservação da capela se justifica apenas pelo que guarda dentro de si, isto é, o pouco que restou, talvez o que de mais expressivo se produziu no campo da pintura no final do período colonial em S. Paulo.

Mas, por outro lado, ao contrário do que ocorreu com as demais igrejas acima citadas (cujos ambientes de origem foram adulterados ou deixaram de existir), na capela dos Terceiros Carmelitanos de S. Paulo as pinturas de Jesuíno encontram-se em seus **espaços originais** – ou seja, nos forros da capela-mor e da nave – e que, conforme pudemos constatar (vide Histórico), conservam em boa medida os altares, a imaginária e demais objetos de culto contemporâneos aos trabalhos de Jesuíno. São elementos artísticos que foram para ela produzidos a partir de sua edificação (1758), abarcando toda a segunda metade do século XVIII, ornamentação essa que teve seu desfecho com a pintura figurativa de Padre Jesuíno. Da mesma forma também correspondendo a espaços originais da capela, encontram-se as pinturas de José Patrício da Silva Manso (forro da sacristia) e de Manoel José Pereira (forro da atual biblioteca, antigo consistório da Ordem).

Juntamente com as pinturas, preservam-se os espaços em que se encontram. A extensão do tombamento a tais espaços, porém, não se justifica apenas por consistirem ambientações apropriadas às obras de arte. São, ao contrário, remanescentes do edifício construído em meados do século XVIII, edificado em taipa de pilão (indicados no referido parecer de maio de 1988, alínea g, assinalados em cor amarela em plantas anexas). Junto destes espaços originais da

⁶ OBSERVAÇÃO: Para uma apreciação mais detalhada (especialmente dos Anexos indicados no Parecer), remeto o leitor interessado ao Processo de Tombamento que se encontra no Arquivo Noronha Santos, IPHAN/Rio de Janeiro. Há, todavia, parte da documentação produzida à época na Superintendência paulista do IPHAN, bem como cópia de parte da documentação produzida pela Coordenadoria de Proteção, quando da discussão técnica que então se desenvolveu relativa à delimitação, ou não, da área de entorno do monumento (da capela da V.O.T. do Carmo de S. Paulo) bem como quanto ao caráter (restrito) do tombamento. Apresento em seguida a nossa posição sobre a questão, encaminhada ao Historiador Marcus Tadeu, em Informação datada de 26 de janeiro de 1995. E, como corolário dessas discussões, transcrevo o PARECER do Relator do Processo, o Professor Augusto Carlos da Silva Telles, apresentado ao CONSELHO CONSULTIVO do IPHAN em 26 de agosto de 1996, e aprovado pela unanimidade dos conselheiros.

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL

capela, deve-se considerar também o frontispício edificado entre 1772 e 1776 por outro artista paulista: Joaquim Pinto de Oliveira, o Tebas. Apesar de umas poucas modificações (alteração do óculo, construção da torre por detrás do pano da fachada), no nosso entender, deve ser incluído entre os elementos a serem contemplados pelo tombamento.

Os demais espaços do edifício são resultantes das diversas reformas que vem sofrendo sobretudo a partir da perda da vizinha igreja da Ordem Primeira do Carmo, em 1928. São construções que respondem às necessidades da Ordem, facilmente identificáveis em planta, com paredes de alvenaria de tijolos (correspondem às edificações junto ao corredor lateral direito da capela, compreendendo, no pavimento térreo, hall, sanitários, ambulatório, vestiário e copa; e, no pavimento superior, tesouraria, secretaria, salão nobre, sanitários e halls). Além destas, os compartimentos localizados nos fundos do edifício, logo após a sacristia e a biblioteca, também novos.

As fachadas laterais e posterior, executadas em diferentes momentos, constituem digamos a forma como a capela vem respondendo às transformações do ambiente urbano onde se localiza, a maneira como se adaptou às novas feições que a cidade moderna foi adquirindo no presente século. Assim ocorreu quando do alargamento da rua do Carmo que lhe roubou parte do corredor e da sacristia, momento em que esta lateral do prédio recebe nova feição, já buscando uma composição com a fachada do edifício do Colégio do Carmo que haviam construído em terreno anexo. A reurbanização que a área sofreu com a implantação da radial Rangel Pestana e a posterior construção do edifício da Secretaria da Fazenda, no lugar onde existira a igreja e o convento dos frades carmelitas, acabam por transformar radicalmente a antiga paisagem. Assim, pouco ou quase nada mais resta do sítio original em que foi implantada a capela. Mas, a despeito de todas essas adulterações, a presença da citada avenida permite ainda a fruição do único remanescente do conjunto carmelitano colonial, ou seja, o frontispício da capela.

Entendemos, pelas razões expostas, que não caberá nenhuma restrição às áreas vizinhas ao monumento, dispensando o estabelecimento de uma poligonal de entorno.

Assim, respondendo ao que foi por V.S. solicitado, em relação ao edifício, o que deve ser tombado são apenas os espaços originais da capela e que correspondem exatamente àqueles onde se encontram os elementos de maior valor histórico e artístico da Ordem Terceira do Carmo de S. Paulo, liberando os demais para futuras reformulações ou adaptações, se forem necessárias.

A título apenas de sugestão, elaboramos a seguinte redação para o tombamento da parte relativa ao edifício:

“Capela de Santa Teresa da VOT do Carmo de S. Paulo, edificação construída em meados do século XVIII, compreendendo a capela-mor, a nave, inclusive o frontispício executado pelo escravo-pedreiro Joaquim Pinto de Oliveira, o Tebas, entre 1772 e 1776, o corredor lateral direito, a sacristia e o consistório (atual biblioteca) da Ordem”.

Com relação à notificação de tombamento, a mesma deverá ser enviada ao atual Prior da VOT de Nossa Senhora do Carmo da Cidade de São Paulo, o Doutor José Caetano Ferrara. Endereço: Avenida Rangel Pestana, nº 230, CEP 01017 – Centro – Capital. Telefone da Ordem (11) 239-1661

S. Paulo, 26 de janeiro de 1995
(as.) Carlos G.F. Cerqueira

PARECER do Conselheiro Relator

Processo 1.176-T-85

Sr. Presidente, Srs. Conselheiros

Este processo teve início com o ofício de novembro de 1983 do responsável pelo Museu de Arte Sacra de Itu, no sentido da preservação dos painéis de autoria do Padre Jesuíno do Monte Carmelo, que se encontram no corredor do convento das Irmãs de São José, anexo à igreja de N^a S^a do Patrocínio, em Itu.

Dois relatórios são anexados ao processo, de autoria do historiador da Coordenadoria Regional de São Paulo, Carlos G. F. Cerqueira, que estudou e analisou a obra pictórica do Padre Jesuíno existente em S. Paulo e em Itu. Destaque é dado às obras ainda não protegidas – já que as da Igreja da Candelária (Matriz de Itu), e da Igreja do convento Carmelita da mesma cidade, são incorporadas ao tombamento dessas edificações, e as que existiram na igreja conventual de S. Paulo perderam-se com a sua demolição, em 1929. Assim, a pesquisa documental e a análise crítica se concentraram nas obras pictóricas existentes na Igreja de Santa Teresa da Ordem Terceira do Carmo de S. Paulo, e no corredor de entrada do Convento das Irmãs de S. José, anexo à igreja de N^a Senhora do Patrocínio, de Itu.

Evidentemente, o livro de Mario de Andrade, Padre Jesuíno do Monte Carmelo, publicação n^o 14 do IPHAN, de 1945, serviu de base para estes relatórios, juntamente com ampla documentação consultada pelo historiador nos arquivos da irmandade carmelita de S. Paulo. Visavam tais pesquisas, principalmente, estudar esta igreja, suas diferentes fases de evolução, antes e depois da demolição do conjunto conventual ao qual se agregava, formando um só conjunto arquitetônico. Esses relatórios propõem, assim, seja estudada a inscrição nos Livros do Tombo dos seguintes acervos:

a – pintura nos tetos da capela-mor e da nave da capela dos terceiros carmelitas de S. Paulo (deve-se notar que o elemento central do teto da nave foi recoberto, no início deste século, por pintura de Pedro Alexandrino o Moço. No entanto, ofício de Rodrigo M.F. de Andrade, anexo a este processo, informa que o Prof. Edson Motta examinou este painel e verificou que a pintura do Padre Jesuíno, aparentemente, subsiste íntegra por debaixo da de Pedro Alexandrino);

b – acervo de talhas, retábulos e elementos arquitetônicos da capela-mor e nave dessa mesma capela, coetâneas dos painéis do Padre Jesuíno, e que compõem o espaço interno da igreja;

c – painel de autoria de Patrício da Silva Manso, no teto da sacristia e outro, de Manoel José Pereira, no teto da biblioteca (antigo jazigo) anexos à mesma capela, assim como o acervo de bens móveis – imagens, objetos sacros, mobiliário – inventariados e existentes na mesma capela, e igualmente o arquivo da confraria;

d – conjunto de 18 (dezoito) painéis (óleo sobre madeira) do antigo Recolhimento de Santa Teresa (demolido), exposto no corredor lateral da mesma capela dos Terceiros do Carmo de S. Paulo;

e – conjunto de 8 (oito) painéis (óleo sobre tela), existentes no corredor de entrada do Convento das Irmãs de São José, anexo à igreja de N^a Senhora do Patrocínio de Itu.

Cabe observar que esses relatórios são acompanhados de farta documentação fotográfica (1937-42), realizada pelo saudoso amigo fotógrafo Herman Graeser, o Germano, e de inventário dos bens móveis, elaborado pela Professora Serafina Borges do Amaral, do Museu de Arte Sacra de S. Paulo (vide Anexos I a V).

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL

No entanto, o assunto que domina a maior parte desses relatórios refere-se à análise da história desta Capela dos Terceiros do Carmo, até a feição atual. Assim, verifica-se que, externamente, encontra-se ela profundamente prejudicada pela sequência de obras que a atingiram:

- demolição, em 1929, do Convento e da Igreja do Carmo, inclusive da torre que se inseria entre as duas igrejas, à semelhança do que ainda ocorre nos conjuntos carmelitas de Santos, de Mogi das Cruzes e no de Angra dos Reis, no Rio de Janeiro;

- construção, em 1900, de uma segunda torre, ainda existente, à esquerda da capela dos Terceiros, localizada por detrás da frontaria;

- mutilação, em 1911, de parte do corredor e da sacristia, à esquerda da capela, para o alargamento da rua do Carmo;

- edificação de anexos, a fim de atender a necessidades da confraria, à direita da capela, na área deixada livre pela demolição da edificação conventual.

Com estas duas últimas intervenções, a capela foi envolvida por novas fachadas, pelas laterais e pelo fundo, fachadas essas concebidas segundo feição arquitetônica incaracterísticas.

Analizando essas alterações, o saudoso colega Paulo Thedim Barreto, em parecer de 1959, refutou a possibilidade de inscrição desta capela nos livros do Tombo, sugerindo que fossem protegidas apenas as obras pictóricas do Padre Jesuíno.

No entanto, os relatórios inicialmente citados neste Parecer expõem a dificuldade de se admitir um tombamento parcial da capela, qual seja a de se inscrever somente a frontaria, a nave, capela-mor, sacristia e mais os compartimentos antigos, tais com o antigo jazigo (hoje biblioteca) e a sala de reuniões – todos em estrutura de taipa – excluindo-se assim os cômodos anexos, recentes – em alvenaria de tijolos. (Em anexo aos relatórios são apresentadas plantas baixas, mostrando os trechos primitivos e os acréscimos).

Os pareceres do historiador de arte Roberto Maldos, da museóloga Glaucia Côrtes Abreu, do historiador Marcus Tadeu Daniel Ribeiro e da arquiteta Glaucia Girão Barroso, analisam esta questão em profundidade e opinam pelo tombamento da capela como um todo.

O processo agora em exame por este Conselho apresenta, segundo penso, dois problemas análise e votação:

- importância, no acervo paulista e brasileiro, da obra pictórica do Pe. Jesuíno do Monte Carmelo, e

- conveniência ou não do tombamento da igreja da Ordem Terceira Carmelita de S. Paulo, em seu todo, ou apenas nos segmentos primitivos.

Quanto ao primeiro item, gostaríamos, inicialmente, de afirmar a excepcionalidade dessas pinturas no panorama de S. Paulo da segunda metade do século XVIII, época em que o planalto paulistano ainda vivia um período de pobreza, mas influenciado pela cultura artística, notadamente, a mineira, como assinala Luis Saia, em artigo de São Paulo terra e povo.

O valor da obra de arte só pode ser analisado a partir do contexto em que foi produzida: característica da época histórica, sócio-econômico-cultural e, no caso em pauta, formação, personalidade e histórico do artista que o produziu. Sendo assim, dou a palavra a Mario de Andrade, que foi um dos primeiros a estudar a vida do Padre Jesuíno e sua obra pictórica no livro acima citado: “(...) *Apesar de muito misturado, como ascendência e vida familiar; apesar*

de aderido ao catolicismo colonial, de função mais colonizadora que do homem. Algumas das figuras, mesmo grupos, como o forro ituano, são admiráveis de poder criador, originalidade e beleza. Mas Jesuíno fica nesse entremeio malestarento, entre a arte folclórica legítima e a arte erudita legítima (...). É um popularesco. (...) Neste sentido ele chega mesmo a protótipo". (p. 141-143).

Analisando o segundo item, estamos de acordo com os que consideram impossível a preservação fragmentada da Igreja da Ordem Terceira do Carmo: por outro lado, a feição atual das frontarias laterais e posterior não apresenta qualquer interesse, seja como obra histórica, seja como solução arquitetônica contemporânea; trata-se de uma obra comum dos anos trinta e quarenta, de uma arquitetura comercial, projeto de firma construtora.

Entendemos, assim, como solução para o caso, uma proposta ainda não utilizada em situações congêneres: a de usarmos o expediente da definição de "entorno", considerando como tal as três frontarias e mais os acréscimos existentes à direita da igreja.

Indicamos, portanto, a seguinte redação para a preservação destes acervos:

- Igreja de Santa Teresa da Ordem Terceira do Carmo de S. Paulo, restrita à frontaria, à nave, capela-mor, sacristia, biblioteca e sala de reuniões, especialmente a obra pictórica do Padre Jesuíno do Monte Carmelo, obra de talha, imaginária e pinturas aí localizadas, assim como o acervo de bens móveis e o arquivo da confraria. O tombamento inclui, também, o conjunto de 18 painéis do Pe. Jesuíno, proveniente do antigo Recolhimento de Santa Teresa e expostos no corredor lateral da igreja.

As frontarias laterais e posterior, assim como os anexos existentes à esquerda da igreja constituem seu entorno.

- Conjunto de oito painéis do Pe. Jesuíno do Monte Carmelo existente no corredor de entrada do Convento das Irmãs de S. José, anexo à Igreja de Nossa Senhora do Patrocínio de Itu.

26.08.96

(as.) Augusto C. da Silva Telles

ANOTAÇÃO DE VIAGEM

27,VIII.1996

Estou no avião, de volta a S. Paulo. Jesuíno e a Carmo de S. Paulo acabam de ser tombados. O parecer de Silva Telles foi aquele mesmo que ele nos antecipou, há duas semanas. Não houve contestação à proposta de tomar apenas a 'caixa' da capela dos Terceiros. Entendo que a sua maneira de propor seja talvez inusitada porém não deixa também de ser conciliatória. Concordou com o nosso parecer mas, ao definir as fachadas da capela como o seu "entorno", "protege" toda a edificação, isto é, a "caixa", original de taipa, e as fachadas laterais e posterior, que são acréscimos recentes, funcionando como os limites de seu entorno, acabam colocando o prédio todo sob a proteção do IPHAN, condicionando possíveis alterações futuras das mesmas fachadas e acréscimos, ao desideratum do órgão federal de preservação.

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL

Achei ótimo. Queria dizer isso a ele, mas a reunião ainda ia se estender por mais de uma hora e achei que melhor seria retornar logo a S. Paulo.

*

Avenida Ruben Berta. Sentado num ônibus. O trânsito pesado, praticamente parado. Sinto-me satisfeito, quase feliz. Acho que o mulato Jesuíno merece esta consagração do tombamento federal. Não escutei Silva Telles falar do Tebas, embora possa ter falado quando se referiu ao histórico da capela dos Terceiros Carmelitanos. Mas a fachada da capela, que é obra sua, está compreendida na área do edifício original, a “caixa” como se referiu Silva Telles. Portanto, o Tebas também foi tombado, isto é, o produto do seu trabalho – que, diga-se, não é o melhor seu. E com eles, o Patrício da Silva Manso, com o painel da sacristia como queria Mário de Andrade. Aliás, esse processo não deixa de ser uma homenagem ao Mário, com todos os defeitos que seu estudo sobre Jesuíno possa ter. Silva Telles referiu-se à “mestiçagem” de sua pintura e citou um longo trecho do Mário. Taí a homenagem que merecem ambos, Jesuíno e Mário. Eu incluí o Tebas e revelei a sua história, ou boa parte dela. Estou por isso satisfeito, quase feliz.

Carlos

A pintura “invisível” de Jesuíno

A primeira vez que se teve notícia de uma pintura de padre Jesuíno do Monte Carmelo ¹ executada em fins do século XVIII, mas que, todavia, permanecia ainda desconhecida, ocorreu em dezembro de 1945, quando a publicação do estudo então realizado por Mário de Andrade sobre a vida e a obra desse pintor colonial paulista. Trata-se de um painel que concebeu para o teto da nave da capela dos Terceiros Carmelitanos de S. Paulo, executado junto com as demais pinturas que ainda ornaram todo o seu forro, recentemente tombadas pelo IPHAN (27/08/1996). A referência foi feita nos seguintes termos:

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. ²

Somente em 1981, quando a Fundação Nacional pró-Memória publicou a correspondência enviada por Mário de Andrade a Rodrigo Mello Franco de Andrade, revela-se carta registrando o momento em que tomou conhecimento de fatos relatados por um Irmão da Ordem Terceira carmelitana, e que lhe permitiram compreender o plano concebido por Jesuíno para as pinturas que executou nos forros da capela, bem como de outras informações que lhe possibilitariam formular a hipótese da existência dessa provável pintura de Jesuíno.

Em 22 de abril de 1942, adiantava ao diretor do então Serviço do PHAN algumas das conclusões a que chegara com as pesquisas que realizara na capela:

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 técnica de Luiz Saia, obter alguns dados muito interessantes, que permitem estabelecer milhormente a autoria e proveniência das pinturas existentes na igreja, bem como 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. ³

O mencionado relatório ⁴ é documento importante pois disserta sobre fatos que teriam ocorrido na capela no ano de 1920, quando de sua reforma realizada pelo engenheiro-arquiteto

¹ Mulato, nascido em Santos, em 25/03/1764, e morto em Itu, aos 30/06/1819, Jesuíno Francisco de Paula Gusmão, na vida religiosa Jesuíno do Monte Carmelo foi, segundo Mário de Andrade, além de pintor, músico-compositor, arquiteto e talvez ainda escultor.

² ANDRADE, Mário de – PADRE JESUÍNO DO MONTE CARMELO VIDA E OBRA. Publicação nº 14 do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Min. da Educação e Saúde. p. 115).

³ MÁRIO DE ANDRADE: Cartas de Trabalho. Correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade (1936-1945). MEC.SPHAN/próMemória. 1981. p. 154).

⁴ Este relatório intitulado “ORDEM TERCEIRA DO CARMO – SÃO PAULO”, contém as “Informações obtidas do Sr. Bráulio Silva, Terceiro Carmelitano, residente à rua Artur Prado, fone 7-0991, no dia 13 de Março de 1942. O Sr. Bráulio Silva foi tesoureiro da Ordem, quando da reforma da igreja em 1920”. Ver ANEXO 1

Ricardo Severo, narrados a Mário de Andrade e Luís Saia pelo referido irmão carmelitano, por meio dos quais lhes foi possível tomarem conhecimento de uma série de intervenções que então nela se fez.

E, dentre essas intervenções, a que mais importância teve para o estudo de Mário de Andrade foi verificar que a capela sofrera, cerca de vinte anos antes, uma obra que recompôs alguns elementos arquitetônicos e decorativos à sua disposição original, permitindo desse modo melhor perceber porque Jesuíno concebera os painéis que nascem do entablamento do teto – os grupos de doutores carmelitas dispostos de quatro em quatro –, ordenando-os de acordo com a segmentação dos espaços do forro original. E mais ainda: perceber que o elemento discordante que ali permanecia (o painel central) não lhe pertencia, exatamente aquele supostamente executado por Pedro Alexandrino.

Chegar a esta conclusão demandou cuidadosa análise dos dados a eles relatados, valendo-se Mário de Andrade não só dos conhecimentos que reunira sobre a pintura tradicional e, mais especificamente, sobre a pintura de Jesuíno do Monte Carmelo (que vinha estudando desde novembro de 1937), como também da experiência e sensibilidade de seu Assistente Técnico, o arquiteto Luís Saia.⁵

E pela leitura deste relatório, compreende-se perfeitamente que a capela terá sofrido, em algum momento e por alguma razão, a alteração que lhe subtraiu as lesenas que existiam nas paredes laterais da nave e os arcos que segmentavam o seu forro, modificando por inteiro, **adulterando** mesmo a obra pictórica concebida e executada na última década do século XVIII por Jesuíno e recebido, por alguma razão até agora desconhecida, em fins do século XIX ou começo do XX, uma nova pintura na área central do teto da nave, esta atribuída a Pedro Alexandrino, a qual, como veremos em seguida, terá sido executada “por sobre” a antiga cartuxa de Jesuíno.⁶

⁵ Assistente que, um mês antes, fizera uso de expediente que lhe era muito próprio, tentando provocar o amigo a rever a forma como estava escrevendo os resultados até então colhidos, observando que este se lhe apresentava *anticientífico, muito literário*. A crítica atinge Mário em cheio, que logo escreve a Rodrigo Franco de Andrade manifestando preocupação por considerar o trabalho que estava realizando não apenas obra de responsabilidade individual de um literato, mas por entender que devia ser um trabalho diferenciado, por ser ele *feito para e num Serviço público* (cfr. Carta datada de 04/02/1942). Essa preocupação o acompanhará durante toda a elaboração do trabalho. Na Introdução que preparou para a obra, explica as razões que o levaram a não evitar em *lhe dar expressão literária*: apoiara-se em George Santayana para quem *a História, se por um lado é ciência na tradução dos documentos, é também ‘arte dramática’ pelo que é obrigada a personalizar as idéias e as paixões dos mortos*. Entretanto, em relação à visita que fizeram à capela, de certo representou não só uma oportunidade para discutirem aspectos da concepção geral da obra empreendida por Jesuíno, como de reafirmarem uma colaboração há muito consolidada entre eles, que existia desde os momentos iniciais de organização do Patrimônio em São Paulo, estreitada logo depois quando da realização da *Missão de Pesquisas Folclóricas* ao Nordeste, em 1938, idealizada por Mário e cuja execução foi por ele confiada a uma equipe liderada por Saia.

⁶ A constatação ou a elucidação dessa questão deveu Mário de Andrade não somente à capacidade de seu companheiro de trabalho mas, como declara neste seu relatório, ao trabalho antes realizado por Ricardo Severo que, percebendo a ausência dos elementos que descaracterizavam por completo o cenário pictórico criado por Jesuíno, recompôs os arcos que, *com muita probabilidade, tinham existido na igreja primitiva*, e que, recriados, permitiram novamente a leitura correta, *justa* diz Mário, do conjunto de pinturas feitas por Jesuíno do Monte Carmelo. E, ao fazer essa declaração elogiosa, de sincero reconhecimento ao trabalho de restauração por ele realizado, emite também, por outro lado, um juízo contrário (aliás muito imporante para nós que pretendemos a reconstituição pictórica do teto à plenitude de sua *expressão primitiva*) sobre o painel de Pedro Alexandrino: declarando-o *fraco* – que

A questão da pintura “invisível” porém permaneceria por muito tempo ainda aguardando solução. Nesta ocasião, como constatamos pelas palavras de Mário de Andrade, não havia ainda no SPHAN, talvez nem mesmo no país, outros meios que se pudesse lançar mão para certificar se a cartuxa de Jesuíno existiria de fato por debaixo do painel de Pedro Alexandrino ou não. A oportunidade para tal só viria a ocorrer muitos anos depois de seu falecimento. Corria o ano de 1959, e a Ordem Terceira do Carmo iniciava novas obras na capela, compreendendo também *trabalhos de restauração* das pinturas dos forros da capela. Por outro lado, havia se finalmente aberto processo de tombamento dessas pinturas de Jesuíno (as que executou na igreja matriz de Itu já estavam protegidas pelo Decreto-lei nº 25 desde 1938) – o que justificava o acompanhamento pelo SPHAN dos trabalhos que estavam sendo efetuados, tendo-se acertado com a mesa administrativa da Ordem que deveriam seguir a *orientação do Prof. Edson Mota*, responsável pelo Setor de Recuperação de Obras de Arte do Patrimônio desde 1944. Era a oportunidade para se checar a hipótese levantada por Mário cerca de dezessete anos antes.

E isso de fato foi feito. Com a colaboração do antigo chefe do Arquivo Geral, o sr. Edson Brito Maia, localizamos dois importantes documentos que ajudam a firmar convicção da existência da pintura de Jesuíno: uma cópia de telegrama (09/12/1959) em que se solicita a Luiz Saia que trate com a mesa administrativa da Ordem a ida do “... MENCIONADO PERITO PARA DELIBERAR COMUM ACÔRDO RECUPERAÇÃO PINTURA ORIGINAL TETO ...” e uma carta, datada de 16/01/1960, de Rodrigo Mello Franco ao Prior da Ordem, o Monsenhor Manfredo Leite, na qual depois de manifestar interesse na possibilidade de recuperação da *preciosa pintura antiga de autoria do Padre Jesuino do Monte Carmelo, escondida sob pintura posterior*, informa:

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 Jesuino se encontra em estado de conservação presumivelmente perfeito (grifo nosso) sob as camadas de tinta que lhe foram sobrepostas. Eu próprio, pessoalmente, em companhia do mesmo Perito, do Arquiteto Luís Saia e daquele simpático profissional, durante o mês de dezembro findo, subi ao alto dos andaimes e examinei com atenção aquela pintura, 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.

Embora não tenhamos encontrado ainda documento (relatório, perícia, recomendações técnicas) da lavra do referido professor, em que tais critério e técnica pudessem ser observados, não resta dúvida de que um trabalho de prospecção foi realizado e à vista das citadas testemunhas, inclusive do próprio diretor da Regional paulista, o arquiteto Luís Saia que, desde a época dos estudos de Mário de Andrade, acompanhava com grande interesse a questão.

As razões porque não se efetuou a operação à época, desconhecemos. Nada encontramos nas Atas da Ordem a respeito. Talvez por não estarem ainda tombadas as pinturas; talvez pelo alto custo da operação sugerida; talvez pela impossibilidade da permanência do perito em São Paulo – certamente o único capaz de realizar o trabalho à época –; ou seja lá que outras razões houveram, adiou-se o solucionamento da questão.

permanecendo até hoje, fica ali, comprimido por um dos arcos recriados, de forma esdrúxula, *tolamente descentralizado*, como observou em seu relatório.

Porém, agora com as pinturas efetivamente protegidas pelo órgão federal de preservação, alcançando o tombamento inclusive a própria pintura “invisível” de Jesuíno do Monte Carmelo⁷, não há motivo que impeça retomarmos a questão, sobre tudo se considerarmos que hoje existe um número grande de profissionais atuantes, dentre os quais destacam-se alguns de categorizada formação e amplas experiências em trabalho de restauração.

Por outro lado, não obstante a posição adotada por Mário de Andrade, Luís Saia e Rodrigo Mello Franco de Andrade, francamente favoráveis à remoção deste painel de Pedro Alexandrino – uma pintura pouco representativa dentre o conjunto de sua obra, cujas melhores expressões encontram-se nas figurações de natureza morta –, mesmo assim é importante subsidiarmos com maior propriedade o projeto de sua remoção em proveito de uma cartucha colonial cuja configuração ainda está por se revelar. Há, portanto, que se cercar da máxima segurança técnica quanto à **existência real** de uma pintura de Jesuíno, credenciando o que ainda pode ser considerado uma *probabilidade* em algo mais confiável. Preocupação aliás também afirmada pela então Coordenadoria de Proteção da SPHAN/FNpM quando solicitada a se manifestar:

*Quanto ao painel central de autoria do Padre Jesuíno que existe debaixo da pintura de Pedro Alexandrino Moço, na Capela de Sta. Teresa da Venerável Ordem Terceira do Carmo, em São Paulo, acreditamos que como já se passaram 21 anos (o Parecer é de 11/12/1959) desde que o Prof. Edson Motta expressou sua posição sobre 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 de 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.*⁸

Como procedimento preliminar e necessário a essa desejada intervenção, além das providências que acabamos de mencionar, caberia ainda buscar um conhecimento mais pormenorizado acerca da questão, afinando a pesquisa histórica a um nível de detalhamento ainda maior do que aquela efetuada por ocasião em que encaminhamos os estudos e o parecer em prol do tombamento das pinturas jesuínicas da Carmo paulistana.

Assim, sumariando o que nos foi possível reconstituir sobre o que se terá passado nos forros da capela, desde a época em que dava-se por terminada a construção do edifício (1758) até o momento em que as pinturas de Jesuíno começam a ser objeto de estudo e especial interesse do órgão federal de preservação, temos as seguintes intervenções:

1. Em 1759, é contratado o Mestre Carpinteiro Antonio Ludovico para executar a *obra do Retabulo da Capela mor e assim mais dois altares Colaterais Como tambem o forro da dita Capela mor e a Simalha*.

2. Nesse mesmo ano de 1759, com o pintor João Pereira da Silva é ajustada, por 430 mil réis, a *obra da Capela mor dourado e Retabulo pintadas as tribunas, as portas, o Arco; e*

⁷ Parecer do Relator Professor Augusto C. da Silva Telles, de 26.08.1996, aprovado por unanimidade pelo Conselho do IPHAN em sessão de 27 do mesmo mês e ano, Ata da 10ª Reunião. Ver ANEXO 2.

⁸ Processo nº 1.176-T-85, Informação nº 69 das técnicas Arquiteta Helena Mendes dos Santos e da Museóloga Gláucia Côrtes Abreu.

dourado o Altar do Sr. da Pedra fria compreendendo a pintura da capela-mor um **painel** que deveria ser *da mesma Sorte q' estava o Antigo*, isto é, o do teto da capela velha situada na igreja dos frades carmelitas *Só com a diferença de q' no meyo haverá húa tarja e dentro della a Sra. Sta. Thereza* (que ajustou pelo preço de 64\$000 réis apenas).

3. Vinte e cinco anos depois (1785), José Patrício da Silva Manso, o mestre de Jesuíno, é contratado para executar duas pinturas: o painel da sacristia, intitulado *Nossa Senhora com o Menino e a Santa Teresa* (que permanece até hoje e está tombado), e também o painel do teto da capela-mor, em substituição ao de João Pereira da Silva.

4. Na década seguinte, a Ordem Terceira resolve que se realize todas as obras que restavam para a conclusão da capela, compreendendo inclusive a armação do coro, bem como de todo o forro da nave, incumbindo o Mestre Carapina Joaquim Xavier dos Santos para as obras. Mas resolve modificar outra vez a ornamentação da capela-mor: contrata com o Mestre Entalhador José Fernandes de Oliveira a feitura de novo *retábulo e fôrro*, por 235\$200. Diz Mário de Andrade: *A igreja mudava de fôrro e consequentemente de pintura três vezes em trinta anos, em 1760 João Pereira da Silva, em 1785 é José Patrício da Silva Manso, e já agora em 1794 mais fôrro novo.*

5. Pretendendo então fazer a decoração de toda a capela, antes mesmo de contratarem Jesuíno, antecipam as compras do que seria necessário para a sua ornamentação pictórica, mandando *vir do Rio de Janeiro por 297\$559 as tintas, pão de ouro e mais materiais.*

Dois anos depois, dão início enfim ao plano de ornamentação completa e definitiva da capela. Providenciam, primeiramente, os andaimes e mandam lavar todo o teto da nave – serviços que já anunciam a presença de Jesuíno, que dará início às pinturas por esta área da capela, executadas entre 1796/97. Pinta então o que Mário de Andrade chamou de *esquadrões de beatos e beatas carmelitanos* e ainda o **painel central** que, cerca de cem anos depois, será recoberto. Em seguida, pinta o painel da capela-mor para, no ano seguinte (1798), concluir os trabalhos executando as pinturas do coro.

Desse modo, do que foi dito até aqui (itens 1-5), com base nos lançamentos coligidos dos livros de Despesas e de Atas da Ordem Terceira do Carmo da Cidade de São Paulo, conclui-se que, não obstante a capela ter recebido, desde sua edificação (1758), várias pinturas decorativas, especialmente no teto da capela-mor, quando Jesuíno realiza sua obra entre 1796 e 1798 a fez sobre forros inteiramente destituídos de pintura, pois que reformados (capela-mor) ou montados especialmente para esse fim. Desse modo, salvo alguma falha na documentação, acreditamos que pintura alguma deva existir anterior àquelas executadas por Jesuíno nos forros da capela – o que, para efeito de futuras intervenções técnicas, dever-se-á considerar tão somente o ocorrido em períodos posteriores, que terá sido o que abaixo enumeramos.

6. Decorreram-se mais de oitenta anos sem que nada acontecesse de novo, até que em novembro de 1881, verifica-se uma proposta do Tesoureiro da Ordem, Dr. Antonio Bento de Souza e Castro, de que *em vista do estado prospero da Ord. Se decretasse a limpeza da Egreja, isto é, que se mandasse retocar o dourado e pinturas da Egreja, que ele tinha mandado orçar esta despeza, e que foi Ella orçada em 11:000\$000.* Em lançamento seguinte do livro de Atas registra-se que *pelo tracto feito com o pintor encarregado da obra da Igreja, Roque Jose, está elle obrigado a lavar somente a pintura do forro da Igreja – (mas) que em vista do retoque feito nos dourados, não fica em relação a lavagem simples do teto ou forro, que a pintura existente precisa tão bem de retoque para acompanhar a obra, que não se aproveitando esta ocasião*

oportuna para retocal-a em harmonia com a obra feita, não será facil consiquiol-o ... Os custos do trabalho do pintor Roque Jose tiveram de ser acrescidos em quinhentos mil reis, alem do tracto feito com o Dor. Antº Bento, Thesoureiro, para retocar convenientemente as duas pinturas do teto ou forro. (Livro de Atas, vol. 7 – 1878/87, fls. 81, 81v. e 87).

Terá sido esta a primeira vez que as pinturas de Jesuíno sofreram retoques, depois de devidamente lavadas. E pela forma como foi registrado, parece ter compreendido todas as pinturas da capela, isto é, dos forros da capela-mor e da nave.

7. Em dezembro de 1885 gastou-se a quantia de cem mil reis com o Sr. Thomas Augusto Ribeiro de Lima, *incumbido de pintar o Painei para o Altar Mor da Nossa Igreja* – o que, no nosso entender, não compreendeu intervenção nenhuma na pintura de Jesuíno, mas tão somente a execução de um painei para o retábulo.

8. Dois anos após, em agosto de 1887, verifica-se uma outra intervenção, que todavia foi registrada meio que telegraficamente: *Pintura do tecto da Sachristia – com 2 mãos de óleo, e uma de verniz – no painei do mesmo tecto* (é a obra de José Patrício da Silva Manso recebendo uma primeira “proteção” de óleo e verniz; ao que parece um tanto exagerada, pois que, com o decorrer do tempo, escureceu de tal forma que hoje está por merecer uma cuidadosa limpeza para voltar a ser apreciada), e ainda uma não muito definida *reparação da pintura do Altar* que, ao que parece, se limitou à mesa ou, talvez, ao referido retábulo.

9. Em 1891 verifica-se a presença do pintor Pedro Alexandrino na capela, mas incumbido tão somente de apresentar orçamento para um *Retrato à óleo de um Benfeitor da Ordem – General Jardim* – tendo-se comprometido a realizá-lo *dando-o prompto, com a respectiva moldura ... pela quantia de dusetos e oitenta mil reis.*

10. Embora o ex-Prior da Ordem, o saudoso Dr.. Raul Leme Monteiro, tenha publicado no seu **Carmo Patrimônio da História, Arte e Fé**, que o painei central da Santa Teresa terá sido executado em 1899 por este mesmo pintor, não logramos localizar o lançamento correspondente, nem nos livros de Atas nem nos de Despesas, mesmo estendendo a busca a períodos anterior e posterior. Todavia, ele está lá, visível... Mário de Andrade, no citado Relatório, colheu a informação de que terá sido pintado *já no nosso século (XX)* por este pintor, *ainda mocinho, antes de ter ido à Europa estudar pintura.* Seu informante, o ex-tesoureiro da Ordem, todavia não soube precisar um aspecto importante: *si a pintura de Pedro Alexandrino foi feita por cima do painei antigo do padre Jesuíno, ou si este foi preliminarmente destruído.*

11. O que Mário de Andrade soube e registrou no Relatório foi que, quando das reformas realizadas por Ricardo Severo contava ele com um pintor, que o Sr. Bráulio não soube dizer o nome, que foi incumbido de realizar uma nova intervenção, mas que teria se preocupado mais em conservar as pinturas de Jesuíno, limitando-se a *discretamente reavivá-las, sem prejudicar essencialmente a obra do grande pintor colonial.*

Discretamente ou não, foi esta a segunda vez que as pinturas sofreram alguma restauração.⁹

⁹ A respeito das obras realizadas por Ricardo Severo, compulsando os livros de Atas da Ordem, descobrimos que foram executadas em 1923/25 e que, na realidade, representaram o resultado de um embate havido no interior da Ordem Terceira que, face ao risco da capela vir a ser desapropriada pela municipalidade, dividiram-se os Irmãos em dois grupos, um defendendo a edificação de uma moderna

12. A terceira ocorreria somente em 1959, já sob os olhares atentos de gente importante do Patrimônio, muito interessada em seguir de perto os trabalhos que então a Ordem mandava realizar nas pinturas, oportunidade em que, como já dissemos, se confirma a existência de uma pintura de Jesuíno por debaixo da de Pedro Alexandrino. Esta terá sido a última vez, conforme pudemos apurar, que se efetuou algum tipo de retoque nos forros desta antiga e importante capela paulistana.

igreja e outro que se posicionava pela preservação da antiga capela, admitindo contudo a sua reforma. A polêmica é sobre tudo interessante para nós pelas **idéias** que defendiam e a maneira como se posicionavam frente à questão. Aliás, a questão atingia a todos devido a um outro imperativo: o crescimento numérico da irmandade – o que deu ensejo a uma ampla discussão sobre um *projecto de augmento da nossa Igreja*. Alguns optavam pela sua *execução imediata*, porém pretendendo convencer o grupo contrário a aceitar a idéia de uma *nova construção* e não apenas de reforma da capela existente; os do lado contrário, se opunham a tal pretensão, argumentando que *devemos cultivar aos monumentos nossos que se recommendam, como a nossa Igreja, pela tradição e antiguidade, o que também importa, de alguma sorte, sentimento de patriotismo*. Dos embates havidos, estudou-se até a possibilidade de um projeto conciliador, em que fosse possível *conservar o vetusto templo e augmental-o convenientemente*. Como? *Alargando a nossa Igreja, levando o actual presbyterio e altar mor para a actual sacristia, e esta passará para o actual Jazigo, e este para um subterrâneo, que abranja o espaço todo embaixo da actual sacristia*, prevendo-se também a eliminação dos corredores laterais para alargar o espaço da nave e a colocação de algumas *columnas de ferro ou de cimento armado* (Atas – 1918-1924, sessão de 18/04/1920). A proposta, além de lançar mão dos mais recentes materiais e técnicas de construção, pretendia convencer a ala contrária, oferecendo a garantia de que em nada *se alteraria a fachada da igreja* – o único elemento que acabaria restando do antigo edifício caso fossem vencedores. Se transposta essa polêmica vivida pelos Terceiros carmelitanos para os dias atuais, muito se assemelharia à que hoje existe entre alguns profissionais que atuam na área de preservação, decorrente do posicionamento que adotam frente ao bem cultural e que meu colega e amigo, o arquiteto José Saia Neto, costuma referir-se como confronto entre **ortodoxos** e **heterodoxos**, entre os partidários de soluções que buscam manter as características do bem enquanto **documento histórico**, e aqueles que consideram possível pleitear uma liberdade de atuação maior do profissional, utilizando-se de materiais e propondo soluções que permitam inclusive deixar marcada no monumento a intervenção **individual** ou **pessoal** do arquiteto.

Um ano depois, após terem contratado um *architecto hábil* para proceder aos estudos de reforma do templo, conclui-se que era *impraticável qualquer augmento da Igreja sem destruição do Templo antigo e perda completa das suas riquezas architectonicas e o seu estylo colonial, preciosidades que a nossa Ordem deve conservar, não só pela tradição religiosa como por se tractar de um monumento histórico e dos mais antigos desta cidade* (sessão de 18/09/1921, fl. 88v.). A ala tradicionalista vencia, afinal. E, coerentes com esse pensamento, mas reconhecendo a necessidade de algumas reformas e aumentos, é que irão firmar contrato com Ricardo Severo para proceder as obras de reforma, restauração e ampliação, que importaram cerca de 180 contos de reis. Embora as obras tenham-se realizado nos anos seguintes (1923-25), com a participação da *Companhia Iniciadora Predial* e do *Lyceu de Artes e Ofícios*, pouca ou nenhuma referência se fez nas Atas da Ordem sobre o seu andamento. A respeito de tais obras, valemo-nos mais do Relatório de Mário de Andrade. Contudo não deixa de ser interessante fazer aqui o registro de uma manifestação dos membros da comissão encarregada de dirigir as obras, cujo presidente se apresentou perante à Mesa Administrativa para dar *parecer sobre as Obras de restauração da Igreja* (no qual afirma ser) *do seu dever declarar a bôa impressão, que sentio ao examinar de perto as obras efectuadas, que denotão um cuidado e capricho todo especial por parte do engenheiro, que as projectou e dirigiu o que vem comprovar a sua alta competência e aprimorado bom gosto*. (Atas – no/1924-Dez/1932, sessão de 20/12/1925, fl. 39v.). O estudioso d'A ARTE TRADICIONAL DO BRASIL (Sociedade de Cultura Artística – Conferências 1914-15, Typ. Levi. SP, 1916) recebia assim o reconhecimento da Ordem; reconhecimento aliás que seria, anos depois, endossado pela pequena equipe montada por Mário de Andrade no SPHAN, não só nesta oportunidade, como por ocasião de outras pesquisas realizadas acerca de remanescentes da arquitetura rural paulista, cujo exemplo de maior importância foi sem dúvida o *Sítio Padre Ignácio*, em Cotia, que Ricardo Severo conhecera em 1916, em viagem de pesquisa que realizara com o Dr. Washington Luís, escrevendo depois um interessante artigo para a revista *A Cigarra*, intitulado *Architectura Velha*, no qual expõe as reflexões que vinha desenvolvendo à respeito. O artigo era ilustrado com fotos que, redescobertas pelo SPHAN em 1944, permitiram a sua completa restauração (conf. PESQUISAS EM TORNO DE UM MONUMENTO – Publicação da 9ª CR/IPHAN – 1997, pp. 4-6).

Assim, desde que foi pintado por Jesuíno, decorreram-se já mais de duzentos anos, dos quais em metade deles puderam os Irmãos Terceiros apreciar o conjunto todo da obra por ele empreendida; depois, com a *intromissão* de um ainda pouco experiente pintor, mas que soube colher a simpatia da Mesa Administrativa fazendo retrato de ilustres figuras da Ordem Terceira, esta resolve confiar em que o jovem Pedro Alexandrino Borges saberia substituir a antiga pintura colonial por uma nova no centro do forro da nave, já que esse forro depois de perder os arcos que o compartimentavam, terá deixado a velha cartuxa de Jesuíno afequenada, solta no espaço tornado muito maior, isolada das outras pinturas, humilde demais para ali permanecer. Resolve então incumbir Pedro de executar um grande painel, capaz de *corrigir* todas essas desproporções que, todavia, passado pouco mais de vinte anos, Ricardo Severo terá de refazer. Só não pode recuperar a pintura antiga, pois que seu anônimo pintor era somente pintor, retocava se necessário, porém não podia e nem sabia retirar pinceladas novas de tinta aplicadas sobre outras mais antigas.

Com base nesses apontamentos e argumentos, acreditamos ter reunido informações suficientes para que se proceda a recuperação dessa pintura do Padre Jesuíno do Monte Carmelo, pintura esta que foi por nós solicitado o seu tombamento¹⁰ quando recomendamos que o órgão federal de preservação estendesse a proteção do Decreto-Lei nº 25 à totalidade da obra pictórica desse artista colonial paulista¹¹, proposta aliás que, como vimos, foi acatada pelo Relator (veja Anexo 2) e aprovada pelo Conselho do Patrimônio em 1996. Assim, embora ainda permaneça “*invisível*”, conta desde então com a proteção legal do IPHAN.

Pretendemos, com a aprovação e o apoio desta Superintendência, colher manifestações de especialistas e críticos de Arte, principalmente no que se refere à importância da operação pretendida.¹² E, uma vez obtido o prévio consentimento da Ordem Terceira do Carmo da Cidade de S. Paulo, organizar um conjunto de ações, reunindo preliminarmente estudos especializados neste tipo de intervenção e consultas a restauradores capazes de efetuar-la, para, com base nessa

¹⁰ Parecer de 08/05/1988: No encaminhamento feito, logo após enumerarmos as pinturas dos forros da capela da Ordem Terceira do Carmo de S. Paulo, acrescentávamos: *e, inclusive, painel central que existe debaixo da pintura de Pedro Alexandrino moço*. Processo nº 1.176-T-85.

¹¹ A proposta compreendia, além das pinturas referidas na nota anterior, o tombamento das oito telas de santos carmelitas que Jesuíno pintou para a igreja de N. Sra. do Patrocínio, de Itu, e mais os quadros que executara para o antigo Recolhimento de Santa Teresa da cidade de S. Paulo (doadas em março de 1924 à Ordem Terceira pelo Arcebispo Metropolitano de São Paulo Dom Duarte Leopoldo) e que hoje ornaram o corredor lateral da capela dos Terceiros carmelitanos. Dizíamos então à fl. 2: *Essas pinturas, apesar de identificadas e analisadas por Mário de Andrade (...) não obtiveram ainda a proteção plena e definitiva que são merecedoras. Somente parte da obra de Jesuíno foi tombada por este órgão de preservação: as relativas à fase inicial de sua produção, ou seja, os quadros da Matriz e as pinturas figurativas do teto da igreja do Carmo de Itu. As restantes, não menos expressivas, embora já tenham recebido cuidados por parte desta Secretaria, ressentem-se ainda da proteção legal do tombamento.*

¹² No histórico que elaboramos para melhor subsidiar o referido Parecer já adiantávamos: *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 uma 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 Mota. Se reconfirmada a informação, constituirá fato da maior importância para a história da pintura religiosa paulista a restauração deste painel do padre que não conseguiu, como aspirava desde a infância o mulato Jesuíno Francisco de Paula Gusmão, tornar-se Irmão Terceiro de um Ordem exclusivamente branca como (então era) a da Senhora do Carmo.* – CERQUEIRA, Carlos G.F. – **Capela de Santa Teresa da V.O.T. do Carmo da Cidade de S. Paulo**. 9ª CR/IPHAN. 1988 (revisto e ampliado: 1993).

documentação, elaborarmos projeto técnico compreendendo fases distintas que possam assegurar confiabilidade a cada uma das operações pretendidas, projeto este que deverá necessariamente ser executado por profissionais credenciados junto ao IPHAN.

Quanto aos recursos, sabemos de antemão que são escassos os da Ordem Terceira, embora o atual Prior, o Dr. Francisco José do Nascimento, já tenha manifestado simpatia e interesse por uma tal operação, cabendo-nos somente municiá-lo das informações sobre a importância de se resgatar uma antiga pintura que irá recuperar a *expressão primitiva* de seu forro, ou seja: reconstituirá a composição original da obra executada por Jesuíno no final do século XVIII. Assim convencida, poderá a própria Ordem encaminhar ao Ministério da Cultura solicitação de patrocínio junto ao Programa Nacional de Apoio à Cultura – PRONAC. Ou, caso não disponha de condições para tal, poder-se-á pensar em incluir no Programa de Trabalho desta 9ª Superintendência Regional para o ano vindouro, previsão de recurso necessário para a sua execução, justificado pelo interesse que o IPHAN tem *historicamente* manifestado em favor da recuperação desta pintura “*invisível*” do padre Jesuíno do Monte Carmelo. [13]

Em 10/novembro/2000

Carlos G.F. Cerqueira
9ª SR – IPHAN
matr. 224062

Ao texto original, anexamos: Parecer do Professor Augusto Carlos da Silva Telles, de 26.08.96; Certidão de Tombamento da Igreja da Ordem Terceira do Carmo e das Pinturas de Padre Jesuíno do Monte Carmelo; Proposta de exames técnicos da JÚLIO MORAES Conservação e Restauro SCL, de 29.12.2000 e o Relatório escrito por Mário de Andrade, datado de 13 de Março de 1942. Este último, pelo interesse que sempre despertou, o transcrevemos nas folhas que se seguem.

[13 Em 2007 o IPHAN concederia a verba necessária para executar o projeto que consistiu então em executar as prospecções do teto da nave em busca da confirmação da hipótese levantada por Mário de Andrade em 1942. O resgate de todas as pinturas executadas por Jesuíno na capela de Santa Teresa da VOT do Carmo da cidade de S. Paulo foi resultado de Ação que se desdobrou a essa primeira investigação, que intitulamos então Projeto: **A Pintura “Invisível” de Padre Jesuíno do Monte Carmelo - resgate de uma pintura colonial paulista**, e depois de um longo percurso que requereu o trabalho de vários profissionais – dedicadíssimos e apaixonados pelo que fazem – realizado entre 2008 e 2011. Como se pode verificar, observando (hoje) o resultado dos serviços de Restauro Artístico dos tetos dessa antiga capela dos Terceiros carmelitanos de S. Paulo, as pinturas de Padre Jesuíno implicavam **originalmente** em muito maior número de elementos tanto figurativos como ornamentais, que escaparam à mente imaginativa de Mário de Andrade – não apenas a presença dos beatos Santo Elias e Santo Eliseu aos pés da Santa (que poderia ter suposto não houvesse ficado preso somente à idéia de uma cartuxa central), mas a do inusitado comparecimento dos **vasos** (e não dos arcos como imaginara segmentando “a teoria de personagens carmelitanos, agrupados de quatro em quatro”) pelos quais expelem volutas de fogo e fumaça que se confundem mais ao alto com as nuvens, infundindo a ilusão de profundidade grandiosa ao céu povoado por as centenas de anjos e querubins que rodeiam a figura central da Santa.

Para informações mais detalhadas, ver pastas do monumento no Arquivo documental do SPHAN/SP, sito à av. Angélica, 696. Capital.]

ORDEM TERCEIRA DO CARMO – SÃO PAULO

Informações obtidas do Sr. Bráulio Silva, Terceiro carmelitano, residente à rua Artur Prado, 449, fone 7-0991, no dia 13 de Março de 1942. O sr. Bráulio Silva foi tesoureiro da Ordem, quando da reforma da igreja em 1920.

Convento de Sta. Teresa. Ao tempo da reforma da igreja do Carmo, (1920 ?), também se demolia o Convento de Sta. Teresa, e o arcebispo D. Duarte Leopoldo e Silva, a pedido do prior da Ordem, permitiu que esta utilizasse talhas e os quadros do teto da nave do convento. A reforma da igreja do Carmo foi feita por Ricardo Severo. Este, se aproveitando de alguma talha do convento fez quase que uma sacristia nova para a Carmo em reforma. Toda a talha que existe na sacristia desta, pertence ao convento demolido. Afora essa, ainda a talha de uma escadinha de uns seis degraus que, no corredor do segundo andar, liga os níveis correspondente capela-mor e nave, é, também do convento de Sta. Teresa. Quanto ao painel existente no teto da sacristia sempre foi desta e não proveio do convento, garantiu o sr. Bráulio Silva. Esse painel o mesmo informante atribuiu espontaneamente ao Padre Jesuíno do Monte Carmelo; talvez obedecendo a alguma tradição que não parece digna de crédito. Não fez no entanto nenhuma referencia a autoria, quando mostrou o grande painel do teto da atual biblioteca da Ordem, que foi antigamente seu jazigo, este, numa cripta de construção contemporânea.

Os quadros que estão atualmente no corredor de serviço do andar térreo, atribuídos tradicionalmente ao mesmo Padre Jesuíno, esses é que estiveram primitivamente no teto da nave (exclusivamente da nave, afirmou o sr. Bráulio Silva) do convento de Sta. Teresa. Era, pela descrição feita, um teto em caixotões pintados, como os da Capela Velha, dos terceiros carmelitanos, em Itú, mas num plano só.

Esses quadros são dezoito ao todo, quadro mais compridos no sentido de horizontal e os outros quatorze no sentido da vertical. Esse numero e disposição de proporções permite, com efeito, vários dispositivos para um teto em caixotões, que o sr. Bráulio Silva garantiu e reafirmou ser totalmente plano.

Mas si esta verificação nos permite garantir que todos os painéis do teto do convento são esses, não nos permite assegurar o dispositivo dos caixotões.

Vários dispositivos são possíveis.

Quanto à restauração desses quadros, o sr. Bráulio Silva apenas se lembra ter ouvido Ricardo Severo mandar leva-los do convento “para a casa do pintor”, ignorando absolutamente quem seja esse pintor.

Quanto à reforma da igreja afirmou o sr. Bráulio Silva que tudo foi conservado o mais possível. No altar, a mesa estava toda pintada de branco e verde (sic) bem como toda a talha do altar que vai do chão até a linha onde assenta o trono do Santíssimo Sacramento. Mas raspando com um canivete, Ricardo Severo descobriu que primitivamente tudo era dourado. Certamente folhado a ouro como o resto do altar e toda a demais talha da igreja. O que fez? Mancou retirar a ignóbil pintura em branco e verde e substituí-la por uma douração fosca.

No corpo da igreja os dois púlpitos foram abaixados, o que se percebe muito bem, pois tendo o coroamento deles permanecido no lugar primitivo, o espaço entre eles e o resto dos púlpitos foi enchido com uma bandeira de vidro de cor. Com o abaixamento, os púlpitos desceram até a altura das duas portas laterais da nave, criando-se assim como que uma peça única, feita de porta e púlpito, do mesmo espírito que a geminação de porta e janela existente na capela-mór, esta legítima e elegante. O mesmo não se dá porém com o caso dos púlpitos, cuja ligação com as portas não ficou lógica nem articulada. Tem-se mesmo a impressão, quase certeza, de que para que a ligação fosse possível, Ricardo Severo foi obrigado a sacrificar o acabamento inferior dos púlpitos. Tal como este acabamento se apresenta agora, ele não se liga harmoniosamente com a talha da porta, e é brusco, abrupto, grosseiro, desrespeitando o espírito do barroco e o geral dos exemplos de púlpitos-sacadas.

Além disso, no teto, em seguimento às 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. Braulio que estes arcos não existiam anteriormente. Mas a verdade é que eles, com muito 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. Braulio Silva.

A pintura do teto da Carmo é tradicional e indiscutivelmente sabida como da autoria do padre Jesuino do Monte Carmelo. As pinturas totais que ele fez nesse teto foram, pelo que se sabe, um painel central no teto escasso da capela-mór, figurando Maria, de joelhos, sendo coroada por duas figuras que a ladeiam, uma das quais parece ser o próprio Jesus e na nave toda uma teoria de personagens carmelitanos, agrupados de quatro em quatro, menos as quatro figuras do teto do coro que são isoladas. Todas estas figuras nascem do entablamento do teto. Afora isso, Jesuino pintou, no centro do teto do coro, uma cruz resplandecente rodeada de nuvens em que sobressaem cabeças aladas de anjos, sempre agrupadas de duas em duas que é mesmo da maneira do artista e ainda o denunciam pelo estilo. E finalmente no centro do teto da nave Jesuino pintara uma cartuxa qualquer, que, já no nosso século foi substituída por um painel representando Maria, pintado, afirma o sr. Braulio, por Pedro Alexandrino ainda mocinho, antes de ter ido à Europa estudar pintura. Este trabalho, aliás muito deficiente e discrepante do resto da decoração de Jesuino, foi feita antes da reforma e restauração de 1920. Não se sabe, por agora, si a pintura de Pedro Alexandrino foi feita por cima do painel antigo do padre Jesuino, 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. Braulio Silva (e aliás discretamente reavivadas, sem prejudicar essencialmente a obra do grande pintor), o que se percebe é o seguinte: 1º Si jesuino, no seu tempo, agrupou a sua teoria de carmelitanos de quatro em quatro, no teto da nave, a isso o obrigavam os arcos que então segmentavam o teto no mesmo ritmo das lesenas das paredes. Tanto que, repostos esses arcos, os agrupamentos de carmelitas ficaram perfeitamente lógicos assim de quatro em quatro – coisa que não se dá, tirados os arcos, pois que nasceriam vazios inexplicáveis e aberrantes entre os grupos de figuras. 2º - Mas si Pedro Alexandrino centralizou o seu painel central, no seu tempo, no lugar em que o pôs, é porque então já não existiam mais os primitivos arcos. Porque, com efeito, recriados estes por Ricardo Severo, a figura central de Maria, pintada por Pedro Alexandrino ficou completamente descentralizada no segmento que lhe coube, quase tocando, com a cabeça, um dos arcos. A reposição dos arcos, por Ricardo

Severo foi portanto justa, correspondendo à expressão primitiva. Mas o painel de Pedro Alexandrino, além de fraco, ficou tolamente descentralizado.

Quanto ao painel do teto da capela-mór, restaurado pelo tal de “pintor de Ricardo Severo”, como infelizmente só soube se exprimir o sr. Braulio Silva, só poudeser assim danificado por algum pintor das dúzias, inconsciente e criminoso. Nada sobrou da obra de Jesuino, a não ser, presumivelmente e pelas informações do sr. Braulio da Silva, a composição. Até o desenho, porém, fica sabido que pelo menos em parte esse restaurador danificou. Pois a Senhora, pela anedota contada pelo sr. Braulio Silva, não tinha os dois joelhos em terra, a posição de um dos joelhos “era desagradável” e se prestava a interpretações ridículas. Quando foi da restauração de 1920, conta e insiste o nosso informador, o falecido conde de Lara não se cansava de insistir em que “mudassem a postura do joelho”. E esta foi mudada.

Pouco mais me cabe relatar. Nas paredes de taipa, em 1920, foi aposta uma tela para que pegasse bem o reboco do revestimento novo. E na sala do Consistório, entre numerosos e mais que deploráveis quadros modernos, existem três telas dignas de relação. Dois retratos assinados, um por J. Stewart, datado de 1880 e outro por P. A. Borges e datado de 1889. E finalmente uma pequena tela a óleo, representando Nossa Senhora, de pintor anônimo. Pelo que me recordo, quadro muito assimilável a este, pelo estilo, concepção, tamanho e desenho, se encontra na atual sala de visitas do monumento carmelitano de Mogi das Cruzes. Não é possível por enquanto dar a autor duas telas, provavelmente de um mesmo artista, uma data garantida. O estilo e principalmente o espírito discrepa singularmente da pintura ibero-brasileira que conhecemos. São obras de um pintor que conhecia, pelo menos de reprodução, a pintura italiana. Como datas estas obras em que interfere uma erudição falsa e dissolvente?... Séc. XVIII, primeira metade do séc. XIX? ... Qualquer afirmativa neste exame perfunctório, seria premeditação.

Mário de Andrade
13-III-942

✓

ATA DA 10ª REUNIÃO DO CONSELHO CONSULTIVO DO PATRIMÔNIO CULTURAL

Às quatorze horas e trinta minutos do dia vinte sete de agosto de mil novecentos e noventa e seis, no Salão Portinari do Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro, reuniu-se o Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural sob a presidência de Glauco Campello, Presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Presentes os Conselheiros Angelo Oswaldo de Araújo Santos, Augusto Carlos da Silva Telles, Francisco Iglésias, Italo Campofiorito, José Ephim Mindlin, Maria da Conceição de Moraes Coutinho Beltrão, Modesto Souza Barros Carvalhosa, Roberto Cavalcanti de Albuquerque – representantes da sociedade civil –, Janira Martins Costa – representante do Museu Nacional –, José Silva Quintas – representante do Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis – e Suzanna do Amaral Cruz Sampaio – representante do Conselho Internacional de Monumentos e Sítios. Ausentes, por motivo justificado, os Conselheiros Germano de Vasconcellos Coelho, Gilberto Ferrez, Jaime Lerner, Maria do Carmo de Mello Franco Nabuco, Max Justo Guedes – representantes da sociedade civil, ficando sem representação o Instituto de Arquitetos do Brasil, por não haver ainda respondido ao comunicado do IPHAN sobre a necessidade de manifestar-se em virtude do término do mandato do Conselheiro Carlos Alberto Cerqueira Lemos. O Conselheiro Angelo Oswaldo, a pedido do Presidente que se encontrava afônico, assumiu a condução dos trabalhos apresentando as boas-vindas à Conselheira Janira Martins Costa – representante do Museu Nacional –, cumprimentando-a pela sua atuação como Diretora daquela instituição, e à Conselheira Suzanna do Amaral Cruz Sampaio – representante do ICOMOS –, mencionando a sua atuação na defesa do patrimônio cultural brasileiro. Em seguida, em nome do Presidente Glauco Campello, informou a recondução ao Conselho Consultivo, para um mandato de quatro anos, dos seguintes Conselheiros: Francisco Iglésias, Gilberto Ferrez, José Mindlin, Maria Beltrão, Maria do Carmo Nabuco, Max Justo Guedes, Modesto Carvalhosa e Roberto Cavalcanti de Albuquerque. Prosseguindo, assinalou a publicação do número 24 da *Revista do Patrimônio* dedicado ao tema **Cidadania**. A seguir colocou em votação a minuta da ata da reunião anterior, aprovada por unanimidade. Passando ao segundo item da ordem do dia, submeteu ao Conselho o pedido contido no Processo nº 1.341-T-94 – Tombamento do **Conjunto Arquitetônico e Paisagístico da Pampulha**, concedendo a palavra ao Relator, Conselheiro Italo Campofiorito, que assim se pronunciou: "Na 7ª Reunião deste Conselho Consultivo, realizada no dia 7 de dezembro de 1994, foi aprovado por unanimidade de votos o mérito do tombamento de toda a orla do Lago da Pampulha, conforme parecer do relator Conselheiro Maurício Roberto. Na proposta, oriunda da 13ª Coordenadoria Regional e do DEPROT / IPHAN, foi dado destaque ao conjunto arquitetônico dos 4 edifícios iniciais, de autoria do arquiteto Oscar Niemeyer - o antigo Cassino (hoje Museu de Arte), o Yatch Club, a Casa do

Baile e a Igreja de São Francisco de Assis (já tombada). Não há como esquecer as belas e comovedoras palavras de celebração com que o Conselheiro relator saudou a beleza e a importância histórica daquelas criações de Niemeyer. Evidente também foi o consenso deste colegiado quanto à necessidade de tombar-se o 'lago de barragem' na sua inteireza geomorfológica e uma faixa de terreno ao longo de toda a orla. Vários Conselheiros manifestaram-se, entretanto, no sentido de examinar-se uma fixação precisa, cartográfica e verbal, da faixa em questão, bem como da listagem dos bens tombados. Creio que, naturalmente, ficou implícito que tais terrenos tombados seriam envolvidos por área de proteção de ambiência ou de entorno do Conjunto. Não constando da proposta, nem do relatório aprovado, as delimitações que satisfizessem tais reparos - seja quanto à orla a ser tombada, seja quanto ao entorno conveniente, votamos naquela ocasião, como se lê na ata que faz parte do processo em pauta (vol. IV), 'a indicação para o tombamento', cujo mérito revelara-se 'indiscutível'. Cabendo-me a honrosa tarefa de dar prosseguimento ao trabalho, na impossibilidade, por razões de saúde, de o Conselheiro Maurício Roberto aqui comparecer, examinei novamente o processo, com novas informações e, sobretudo, com o Parecer nº 018/95 do DEPROT, elaborado pelas arquitetas Cláudia Maria Girão Barroso e Marta Queiroga Amoroso Anastácio, que me parece, entre as alternativas aventadas, a mais correta e pragmática, vale dizer, a mais aplicável. O parecer a que me refiro estende-se por 22 folhas ao final do volume IV do processo em pauta, contém informações, justificativas e conclusão que mais vale ler por inteiro do que repetir aqui com redução e inútil redundância. Junta-se, nas 3 últimas folhas do referido volume, um parecer da PROJUR / IPHAN que lembra aspectos jurídicos que serão aproveitados no que couber. Quanto à área a ser tombada propõem as técnicas do DEPROT a seguinte descrição da poligonal de tombamento, elaborada pela 13ª CR, que me parece adequada e submeto ao colegiado: *Inicia-se na confluência da Avenida Otacílio Negrão de Lima com a Avenida Coronel Oscar Pascoal, seguindo pela primeira no sentido Norte, passando pelo Iate Tênis Clube, Restaurante Redondo e Casa do Baile. Logo após a Casa do Baile, faz uma alça triangular abraçando a Praça Alberto Dalva Simão - paisagismo de Roberto Burle Marx - e retorna ao leito da Avenida Otacílio Negrão de Lima, próximo ao Monumento a Yemanjá, continuando pelo trecho da Avenida Pedro I, que margeia a Lagoa, retornando em seguida, novamente, à Avenida Otacílio Negrão de Lima até a Rua Gandu, em todo o seu pequeno percurso, prosseguindo à Oeste pela Rua Ilha Grande até a Rua Garopas, abraçando o PIC/Pampulha Iate Clube - obra de Oscar Niemeyer - e retornando por ela até a Avenida Otacílio Negrão de Lima. Dai prosseguindo em toda a orla da Lagoa até encontrar o portão do Jardim Zoológico de Belo Horizonte (excluído), segue pelo eixo de seu caminho interno (excluído) até o prédio-sede da Fundação Zoobotânica - construído como Sede do Golf Club -, contornando-o de modo a incluí-lo totalmente. Retorna pelo eixo do mesmo caminho (excluído) até o portão do Jardim Zoológico (excluído) e a Avenida Otacílio Negrão de Lima, por onde prossegue continuamente até o nº 4.188, correspondente à Casa de Juscelino Kubitschek, fazendo uma alça que envolve o terreno onde se situa o imóvel. Segue pela Avenida Otacílio Negrão de Lima, incorporando a Praça São Francisco de Assis, continuando até a confluência desta com a avenida Coronel Oscar Pascoal, que coincide com o ponto de partida. Conforme podemos ver na figura 11 do mesmo*

texto, ficam, assim, excluídos do tombamento os Estádios Magalhães Pinto e Felipe Drumond que, eu também penso, nada tem de homogêneo, nem com o valor artístico, nem com o histórico do que se entende por 'Conjunto Arquitetônico da Pampulha'. Por razão semelhante os terrenos da Fundação Zoobotânica foram também excluídos do tombamento em pauta, embora se destaque o tombamento da 'Sede do Golf Club', que abriga hoje a referida Fundação. Na verdade, a poligonal proposta segue a testada dos lotes voltados para a orla do lago, abrangendo portanto os passeios e caixas de rolamento, além dos demais logradouros da orla e 'toda a superfície', construída ou agenciada, que se encontra à beira do lago. Este último, respondendo ao importante questionamento da Conselheira Profª Maria Beltrão, tomba-se em sua totalidade que eu defino aqui como geomorfológica pronto a usar vocabulário mais especializado com que contribua o colegiado. Entenda-se que não foi negado valor aos dois estádios, ou ao terreno de uso zoobotânico. A orla de entorno, como se verá a seguir, e o conceito de 'vizinhança' da legislação vigente lhes serviriam de proteção, até que um tombamento estadual ou municipal os atinjam por valores próprios, a meu ver imiscíveis com o caso presente. Nesse sentido e sempre no mesmo documento propõe-se, e eu concordo plenamente com a idéia, que a área de entorno coincida com a área ADE-2-2B - trecho da 'Proteção da Paisagem Urbana' prevista pelo Plano Diretor de Belo Horizonte. A poligonal de delimitação, neste caso, é vasta, mas permite que o trabalho de fiscalização e as eventuais medidas de controle da ocupação do solo sejam compartilhados com o poder municipal. Para a eficácia de proteção e melhor compreensão e participação comunitária, tal coincidência é, a meu ver, da maior importância. Não encontrei a descrição da poligonal do entorno, mas o mapa da figura 14 é suficientemente esclarecedor. Entendo que tanto os terrenos tombados, como os de entorno, devem ser objeto de portaria do IPHAN que fixe os limites propostos do ponto de vista da União. A mesma portaria adotaria, onde coubesse, as recomendações das páginas 18 e 19 do Parecer do DEPROT. As edificações citadas 'em destaque' são de fato as mais importantes: o antigo Casino, o Yatch Club, a Casa do Baile, a Residência Juscelino Kubitschek e a antiga Sede do Golf Club. Atendendo à recomendação jurídica, não integra os destaques a Igreja de São Francisco de Assis que por estar protegida individualmente desde 1947 correria o risco de parecer tombada pela segunda vez. As obras de arte a tombar seriam todas as que se realizaram conforme os projetos originais de Oscar Niemeyer. Destacar-se-ia o paisagismo de Roberto Burle Marx, onde restasse vestígio suficiente para replantio e conservação. Juntar-se-iam aos destaques os painéis de Portinari na Igreja e no Clube; as esculturas de Ceschiatti (na igreja e no Cassino) e de August Zamoiski (no Cassino); o trabalho de Paulo Werneck (na Igreja, no Cassino e na Residência) e de Volpi (na Residência); e também de acordo com o levantamento do IPHAN o mobiliário que é design de Niemeyer, na Casa do Baile. Este é o meu parecer." O Conselheiro aludiu à denominação **Lago da Pampulha**, que se encontra no álbum editado na época da construção do

conjunto e foi usada por Juscelino Kubitschek no seu discurso inaugural, julgando-a preferível à palavra lagoa, que considera fraca. Explicou que a sua recomendação de uma portaria com a finalidade de fixar os critérios definidos pela União para os terrenos tombados ou situados na área de entorno decorreu da possibilidade de alteração do Plano Diretor de Belo Horizonte, ainda não promulgado àquela época, julgando conveniente a inclusão, no mesmo ato, das propostas contidas nas páginas 18 e 19 do Parecer IPHAN/DEPROT Nº 18/95, algumas delas exigindo um trabalho conjunto com a Prefeitura, como o uso habitacional e a utilização de cercas vegetais. Observou que a escultura situada no Cassino, atribuída no processo a José Pedrosa, é, no seu entendimento, de autoria de Zamoiski, bem como a da mulher colocada sob a marquise. Acrescentou que, na impossibilidade de viajar a Belo Horizonte, consultou outras publicações, além do álbum que obteve ainda menino, ao comparecer à inauguração da Pampulha. O Conselheiro Angelo Oswaldo, após esclarecer que a escultura de José Pedrosa está situada no meio do jardim fronteiro ao Cassino, cumprimentou o Conselheiro Italo Campofiorito pelo privilégio de ter presenciado aquele acontecimento e pela posse do álbum, qualificando-o como documento fantástico. Informou que o Cassino, fechado em decorrência da proibição do jogo no Brasil, está sediando o Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte que, sob a direção de Priscila Freire, foi organizado de acordo com os princípios atuais da museologia e dispõe dos mais modernos equipamentos. Essa iniciativa da Prefeitura teve o apoio da Fundação Roberto Marinho e do Banco Real, decisivos para a restauração do edifício e para o tratamento do promontório onde está implantado. Comunicou que o recente restauro da Igreja da Pampulha, com a preservação dos elementos artísticos e do volume arquitetônico, contou com o patrocínio da Companhia Brasileira de Mineração e Metalurgia. Lamentou que o Iate Club, embora bem conservado, tenha sofrido acréscimos que mutilaram o contexto paisagístico. Quanto à Casa do Baile, restaurada recentemente para tornar-se sala de exposições, foi arrendada pela Prefeitura para ser utilizada como restaurante. Concluiu referindo-se à devastação da lagoa pelo assoreamento causado por aguapés e pelo curso d'água proveniente da área industrial do Município de Contagem, apesar da mobilização do Governador Eduardo Azeredo e do Prefeito Patrus Ananias. Considerou esse tombamento, na ocasião em que está sendo votado o Plano Diretor da Cidade, como um grande incentivo aos governos das áreas federal, estadual e municipal para o trabalho de desassoreamento, sem o qual o lago irá desaparecer. Falou a seguir a Coordenadora da 13ª CR, arquiteta Cláudia Lage, para informar que, no citado plano, a Pampulha está classificada como Área de Preservação Especial – ADE, qualificação que o IPHAN pretende manter na sua futura portaria. O Conselheiro Modesto Carvalhosa tomou a palavra para cumprimentar as arquitetas Cláudia Maria Girão Barroso e Marta Queiroga Amoroso Anastácio, autoras do Parecer IPHAN/DEPROT/Nº 18/95, pela felicidade com que trataram as duas vertentes do processo de tombamento. Em seguida, a Conselheira Janira

Costa congratulou-se com o Conselheiro Italo Campofiorito, como bióloga, pelo relevo atribuído à preservação ambiental, citando o desvirtuamento do Plano Lúcio Costa, no Recreio dos Bandeirantes, e a devastação que vem sofrendo a Serra do Mar. Externou a sua preocupação quanto à suficiência da área a ser preservada, enfatizando também a importância do levantamento das bacias hidrográficas da região, pois o tombamento deveria garantir toda a infra-estrutura para a manutenção do ecossistema. O Relator esclareceu que o entorno proposto no Plano Diretor é muito extenso e do seu parecer consta recomendação de portaria do IPHAN com a mesma delimitação. Foi discutida a viabilidade da atuação da 13ª CR em área tão vasta, havendo o Conselheiro Angelo Oswaldo lembrado a possibilidade de prever-se na portaria um convênio entre o IPHAN e a Prefeitura de Belo Horizonte com a finalidade de gerir as construções na Pampulha. Reportou-se também ao empenho dos últimos prefeitos de Belo Horizonte e da população local para a salvação do Lago da Pampulha, considerando desejável que, logo após a aprovação do Plano Diretor, o IPHAN expedisse portaria regulamentando a matéria. A Coordenadora da 13ª Regional informou que vem trabalhando em colaboração com a Prefeitura local, pretendendo prosseguir com essa política através de uma legislação municipal que dispense as análises pontuais, trabalho para o qual a Coordenação Regional não dispõe de número suficiente de técnicos. O Conselheiro Angelo Oswaldo relatou informe de D. Graciema Mello Franco de Andrade sobre o Lago da Pampulha, criado pelos Prefeitos José Oswaldo de Araújo, seu avô, e Otacílio Negrão de Lima, irmão de Francisco Negrão de Lima, Governador do Estado da Guanabara. Ao assumir a Prefeitura de Belo Horizonte, em 1940, Juscelino Kubitschek, entusiasmado com o novo bairro, encomendou a um arquiteto de origem italiana projeto para a instalação de alguns equipamentos de lazer na orla do lago, obtendo proposta de um conjunto de prédios em estilo neo-normando, desenhos expostos ainda na ante-sala do Secretário Estadual de Obras – Israel Pinheiro Filho. Na ocasião, Rodrigo Mello Franco de Andrade, acompanhado por Oscar Niemeyer, foi a Belo Horizonte para tratar do projeto do Grande Hotel de Ouro Preto e, ao tomar conhecimento do projeto através do Prefeito, manifestou a sua opinião negativa e sugeriu edificações modernas, para as quais propôs o nome de Oscar Niemeyer. Acolhendo a sugestão, Juscelino, encantado com os esboços do arquiteto, determinou-lhe o início imediato do trabalho, surgindo assim o patrimônio naquela data tombado pelo IPHAN. Referiu-se ao tombamento da Igreja, em 1947, realizado com a finalidade de protegê-la, diante das reações da Arquidiocese de Belo Horizonte. Registrando a antiga ligação do IPHAN com o Lago da Pampulha, colocou em votação a proposta de tombamento, aprovada por unanimidade. Em seguida, para exame do Processo nº 1.289-T-89, concedeu a palavra ao Conselheiro Roberto Cavalcanti de Albuquerque, que assim se manifestou: "1. O Presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Glauco Campello, encaminhou-me, em 08.07.1996, o processo em epígrafe, em que submete a este

Conselho proposta de tombamento do Parque e Fonte do Queimado, localizados na Cidade de Salvador, Estado da Bahia, solicitando exame e parecer. 2. O Parque do Queimado situando-se no Largo do Queimado, logo atrás do Convento da Soledade, nas proximidades do Bairro da Liberdade e na periferia da Lapinha, integra-se ao sítio histórico de Salvador. Seu conjunto arquitetônico básico, de feição neoclássica, data de meados do século XIX, destacando-se o edifício-sede e estação de tratamento da Companhia do Queimado, criada em 1852 com o objetivo de implantar serviço urbano de abastecimento d'água canalizada atendendo a 21 chafarizes, o qual abasteceu Salvador por mais de meio século. Aquele estabelecimento foi visitado em 1859 por Dom Pedro II (que teria observado o 'belo frontispício' do edifício-sede, 'com largas pedras de cantaria e grandioso aspecto'. Existe placa alusiva a essa visita, assentada no pórtico do prédio principal do conjunto. O Parque pertence hoje à Empresa Baiana de Águas e Saneamento S.A, Embasa, e abriga o Centro da Memória da Água na Bahia. Por sua vez, a Fonte (ou Chafariz) do Queimado, já tombada pelo Governo do Estado da Bahia, está localizada em frente ao Parque, também de meados do século passado, é ornada por graciosa peça de ferro fundido (atualmente policromada), originária da França. 3. Mais do que seu valor arquitetônico, que é escasso, o que releva, no caso, é a significação histórica do Parque e Fonte do Queimado na evolução de importante fase de modernização de seus serviços públicos na segunda metade do século passado, concomitante a processo de aceleração do crescimento demográfico. Esses avanços tiveram marcados efeitos sobre o comportamento e a trama de relações sociais da vida urbana. A Companhia do Queimado, com sua estação de tratamento d'água, é a primeira concessionária desse serviço no país, e, com sua rede de chafarizes, casas de vendagem e penas d'água, contribuiu importantemente para essas transformações, em período em que o braço escravo, que assegurava o abastecimento doméstico de água nas cidades, começava a escassear. 4. O processo em exame está muito bem documentado, com pareceres conclusivos, todos favoráveis ao tombamento e conseqüente inscrição no Livro de Tombo Histórico. Cabe, no entanto, mencionar que, notificada de que o Parque e Fonte do Queimado consta de processo de tombamento, a Embasa, proprietária do imóvel, discordou do tombamento de toda a área do parque, 'uma vez que nela estão encravados prédios novos, sem nenhuma importância histórica'. A referida impugnação, contudo, não foi conhecida, no mérito, pelo IPHAN, por ter sido encaminhada fora do prazo legal e assinada por pessoa que não se credenciou com os necessários poderes para representar aquela empresa. 5. Diante do exposto, meu parecer é favorável ao tombamento do Parque e Fonte do Queimado, Salvador, Bahia, na forma proposta no processo em exame, inclusive com a delimitação da poligonal de tombamento constante das páginas 6 (seis) e 7 (sete) do parecer técnico DEPROT Nº 001/95, assinado pela arqueóloga Regina Coelli Pinheiro da Silva. É como submeto o assunto à consideração deste Conselho". Iniciados os debates, o Conselheiro José Quintas congratulou-se com a proposta de

tombamento desse patrimônio, marco de um momento histórico do país – a superação do trabalho escravo – e manifestou o seu apoio ao parecer do Conselheiro Relator que, colocado em votação, foi aprovado por unanimidade. O Presidente concedeu a palavra ao Conselheiro José Mindlin para apresentar seu parecer sobre o Processo nº 1348-T-95, transcrito a seguir: "O tombamento do edifício do Museu Paulista, também conhecido como Museu do Ipiranga, e de seu entorno, parece-me imperativo para a preservação de um conjunto histórico, arquitetônico e paisagístico da maior relevância, no qual se incluem o Monumento da Independência, a Casa do Grito, e os jardins que circundam o prédio principal. Esse conjunto se vê ameaçado pela possibilidade de construção de grandes edifícios à sua volta, que o desvirtuariam irremediavelmente. Parte do terreno já havia sido destacada no passado, com a cessão de áreas para a instalação de várias instituições estranhas a esse testemunho de nossa história, e é importante que se impeça uma possível redução ainda maior da área. Meu parecer favorável ao tombamento, tal como proposto neste processo vem confirmar, aliás, o ponto de vista que tinha em 1975, quando, como Secretário da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, promovi o tombamento desse conjunto na esfera estadual, e minha designação para ser o relator desse processo foi para mim uma curiosa oportunidade de poder dizer que nestes 21 anos não mudei de opinião... A resolução de tombamento encontra-se no volume anexo ao processo. Nela se declara implícita a inclusão do prédio do Museu, mas a correção de implícito por explícito parece-me uma correção adequada, e uma boa forma de se evitarem quaisquer dúvidas futuras. Gostaria de sugerir, aliás que seja estudada desde logo a possibilidade de tombamento do edifício do Museu de Zoologia, excluído do presente tombamento, pois esse edifício, na realidade, faz parte integrante do conjunto, e nele se encontram as coleções de Zoologia localizadas no próprio Museu Paulista antes de sua transferência para o edifício cujo tombamento estou sugerindo. O presente processo está muito bem instruído, através de informações e estudos de excelente qualidade, tanto sob o ponto de vista histórico e artístico, como urbanístico e jurídico, merecendo destaque os trabalhos realizados por Cecília Rodrigues dos Santos, Adler Homero Fonseca de Castro, Marcus Tadeu Daniel Ribeiro, Cláudia Girão Barroso e Antonio Luiz Dias de Andrade, assim como o conjunto de plantas e fotografias muito úteis para o estudo do assunto. Se deixei de mencionar algum outro trabalho relevante, peço ao autor omitido que me releve a falha involuntária. Da longa e substancial informação do historiador e historiador de arte Marcus Tadeu Ribeiro, constante do volume I, parece-me interessante reproduzir o resumo dos argumentos em favor do tombamento: 1. O Museu do Ipiranga representa um símbolo comemorativo à fundação do Império do Brasil, momento em que, historicamente, o Estado brasileiro, então recém-instituído, incorporava-se e buscava agenciar o esforço coletivo de se construir o sentido da independência, de soberania e de identidade nacionais. A importância desse edifício, construído mais de meio século

depois do advento da Independência, repousa, antes de mais nada, em sua força simbólica; 2. a construção do Museu do Ipiranga reflete também a época de exaltação dos valores nacionais, que se verificou a partir do último quartel da centúria passada, apresentando reflexos na literatura, nas artes, na arquitetura e em vários outros campos da manifestação da cultura brasileira; 3. o Museu do Ipiranga constitui-se num exemplo relevante e erudito das formas com que o Ecletismo se manifestou no Brasil, tendo sido esse estilo artístico de recorrência em todo o país. A esses argumentos deve ser acrescido, creio eu, o fato que as coleções do Museu foram tombadas já em 1938, e, assim, este tombamento será, na realidade, uma complementação do que foi feito anteriormente. Uma última observação a ser feita refere-se à delimitação e aos critérios de edificação na área de entorno: a meu ver, é razoável o limite de 12 metros de altura para as edificações. Nessa área, sem essa limitação, ficaria o risco de edificações de altura inconveniente, que poderiam contrariar os próprios objetivos do tombamento, sobre o qual, em face do exposto, meu parecer é inteiramente favorável". A Conselheira Suzanna Sampaio, após externar a sua alegria em participar do Conselho Consultivo como representante do ICOMOS, substituindo a Sra. Fernanda Colagrossi, desejou tratar especificamente de questões relativas ao processo em exame. Citou o estudo realizado pelo arquiteto José Cláudio Gomes, em 1976, quando o Conselheiro Mindlin era Secretário de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, no qual figura área de entorno mais extensa que a delimitação constante do processo em análise, e recomendou a retomada do citado estudo, encomendado e aprovado pelo CONDEPHAAT. A pedido do Conselheiro Angelo Oswaldo, a arquiteta Cecília Rodrigues, Coordenadora da 9ª CR/IPHAN, informou que o estudo acima referido, após ser aprovado pelo CONDEPHAAT, foi revogado pelo presidente daquele órgão em 1982, fato que possibilitou edificações muito elevadas durante longo período e inviabilizou a manutenção de alguns dos seus limites na proposta do IPHAN, onde ficou mantido o gabarito de doze metros para a área mais próxima do conjunto: cerca de uma quadra no seu redor. A Conselheira Suzanna Sampaio reiterou a sua posição, considerando inconveniente a redução drástica do entorno e propôs a sua revisão, a fim de preservar a visibilidade deste conjunto de importância nacional, lembrando sua luta para que as comemorações oficiais do 7 de setembro voltem a ser ali realizadas. A Coordenadora Cecília Rodrigues observou que a proposta do IPHAN, em contrapartida, inclui novas restrições para assegurar a perspectiva do prédio, como a proteção do eixo da Avenida D. Pedro I, ressaltando ainda a obrigatoriedade do exame dos projetos de construção pelo CONDEPHAAT, onde continua pendente de definição o limite defendido pela Conselheira. Falou em seguida o arquiteto Luiz Antônio Dias de Andrade para complementar os esclarecimentos apresentados pela Coordenadora da 9ª CR. Informou que o objetivo do IPHAN foi respeitar, dentro do possível, a delimitação alvitada pelo arquiteto Cláudio Gomes há mais de vinte anos. Entretanto, a mudança dos critérios até então adotados

pelo CONDEPHAAT permitiu a intensa verticalização de alguns setores, como o corredor que acompanha a Rua Bom Pastor e os bolsões próximos à Avenida Nazaré. Ponderou ainda que não houve uma redução drástica na delimitação de entorno apresentada pelo IPHAN, na medida em que a área colocada anteriormente sob a proteção do CONDEPHAAT se restringia aos trezentos metros estabelecidos por lei. Acrescentou que a área junto à Rua Bom Pastor, na proposta do IPHAN, ocupa uma quadra com cerca de duzentos metros, havendo portanto uma diminuição de apenas cem metros. Em outros locais, essa medida inevitável ficou compensada pela ampliação da área protegida onde predominam os gabaritos baixos, citando a encosta da colina próxima ao antigo leito do Córrego do Ipiranga e o sítio em volta do eixo monumental da Av. Pedro I. A Conselheira Suzanna Sampaio reiterou sua dúvida quanto à posição do IPHAN, informando que deveria responder ao Vereador Nelson Proença, membro da Câmara de Vereadores de São Paulo, e autor de carta à Comissão de Preservação do IAB questionando os limites da altura das edificações naquela região. Reportou-se à Gafisa Imobiliária S.A., detentora de alvará para construção de um edifício de dezoito andares obtido antes de receber a notificação do processo de tombamento em curso no IPHAN, lamentando o prejuízo que o edifício causaria à visão da colina histórica e do Museu Paulista. Após afirmar que o projeto obteve a concordância do IAB com base na sua aprovação pelo CONDEPHAAT e pelo Conselho Municipal de Preservação, indagou qual a posição dos membros do Conselho e, em particular, a do Relator. O Conselheiro José Mindlin admitiu a possibilidade do surgimento de problemas pelo fato do alvará ser anterior à notificação da existência do processo de tombamento. Recordando sua atuação como advogado, considerou improvável que a empresa, de posse dessa licença, aceite passivamente a limitação que se pretende. No seu entendimento, a questão será discutida na justiça, existindo bons argumentos para os dois lados. Concluiu afirmando que o IPHAN deveria manter o seu ponto de vista e, na hipótese de litígio, aguardar a decisão judicial. O Conselheiro Modesto Carvalhosa desejou ressaltar a posição do CONDEPHAAT ao fixar em doze metros o gabarito máximo para a área em questão, modificada *ex-officio* por ato administrativo do presidente daquele Conselho, medida que classificou como abuso de poder a ser retificado pela entidade. A Conselheira Janira Costa apoiou a posição da Conselheira. O Conselheiro Angelo Oswaldo, após lembrar a existência do mesmo problema na Quinta da Boa Vista, leu a anotação do Presidente Glaucio Campello enfatizando a posição do IPHAN – já apresentada pela Coordenadoria Regional de São Paulo e reiterada no parecer do Conselheiro Relator, José Mindlin – de fixar para a área em questão o gabarito de doze metros e de atuar, juntamente com o CONDEPHAAT e o COMPRESP, no sentido de preservar a visibilidade do conjunto histórico. Colocado em votação, e não havendo manifestação contrária, foi aprovado o tombamento do **Conjunto composto especialmente pelo prédio onde funciona o Museu Paulista, inclusive seus jardins fronteiros e os bosques que o circundam;**

pelo Monumento à Independência e pela Casa do Grito; e o Parque da Independência, no qual está situado o referido conjunto, em São Paulo, SP. A seguir, o Conselheiro Angelo Oswaldo recolocou em discussão a proposta de tombamento da Área de Lobato – Processo nº 1.151-T-85 – apresentada ao Conselho na sua 8ª Reunião, em 11 de setembro de 1995. Naquela data, o Conselheiro Francisco Iglésias, ao relatar o processo, endossou o parecer do Departamento de Proteção do IPHAN, opinando pelo seu arquivamento, em virtude do adiantado estado de descaracterização da área ocupada por denso casario de população de baixa renda, e pela realização de consulta à PETROBRÁS sobre o seu interesse em preservar a "árvore de natal", na impossibilidade de tombar-se o sítio onde pela primeira vez jorrou petróleo no Brasil. Entretanto, em consequência das ponderações da Conselheira Fernanda Colagrossi – necessidade de ser aferido o apreço da comunidade local à torre em questão; possibilidade de mantê-la onde se encontra ou, no caso da transferência se efetivar, da sua substituição por uma réplica – a votação da matéria foi adiada. O Conselheiro Angelo Oswaldo informou que, atendidas essas recomendações, o Coordenador da 7ª Coordenação Regional, Eduardo Furtado de Simas, comunicou o desinteresse da comunidade, como bem demonstram os atos de depredação ali praticados, e a ausência de características que justifiquem um tratamento especial de preservação daquele artefato, existindo inúmeros idênticos nos depósitos da PETROBRÁS. O Conselheiro Francisco Iglésias indagou sobre a posição da PETROBRÁS, sendo informado que o IPHAN, através da Secretaria do Conselho, obteve da empresa a mesma opinião emitida pela 7ª CR. Colocada em votação, os Conselheiros manifestaram-se pelo arquivamento da proposta, posição que deverá ser comunicada à Prefeitura local. Em seguida, foi examinado o Processo nº 1.176-T-85 – Proposta de tombamento da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, incluindo o seu acervo móvel, integrado e documental, em São Paulo, SP, e oito quadros do século XIX de autoria do Padre Jesuíno do Monte Carmelo expostos no Edifício Conventual das Irmãs de São José, em Itu, SP, sendo concedida a palavra ao Conselheiro Silva Telles, que apresentou o parecer transcrito a seguir: "Este processo teve início com o ofício de novembro de 1983 do responsável pelo Museu de Arte Sacra de Itu, no sentido da preservação dos painéis de autoria do Padre Jesuíno de Monte Carmelo, que se encontram no corredor do Convento das Irmãs de São José, anexo à Igreja de Nossa Senhora do Patrocínio, em Itu. Dois relatórios são anexados ao processo, de autoria do historiador da Coordenadoria Regional de São Paulo, Carlos G. F. Cerqueira, que estudou e analisou a obra pictórica do Padre Jesuíno existente em S. Paulo e em Itu. Destaque é dado às obras ainda não protegidas – já que as da Igreja da Candelária (Matriz de Itu), e da Igreja do Convento Carmelita, da mesma cidade, são incorporadas ao tombamento dessas edificações, e as que existiram na Igreja Conventual de São Paulo perderam-se com a sua demolição, em 1929. Assim, a pesquisa documental e a análise crítica se concentraram nas obras pictóricas

existentes na Igreja de Santa Teresa da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo, e no corredor de entrada do Convento das Irmãs de São José, anexo à Igreja de Nossa Senhora do Patrocínio, de Itu. Evidentemente, o livro de Mario de Andrade, *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*, publicação nº 14 do IPHAN, de 1945, serviu de base para estes relatórios, juntamente com ampla documentação consultada pelo historiador nos arquivos da Irmandade Carmelita de São Paulo. Visavam tais pesquisas, principalmente, estudar esta igreja, suas diferentes fases de evolução, antes e depois da demolição do conjunto conventual ao qual se agregava, formando só um conjunto arquitetônico. Esses relatórios propõem, assim, que seja estudada a inscrição nos Livros do Tombo dos seguintes acervos: a - pintura nos tetos da capela-mor e da nave da capela dos terceiros carmelitas de S. Paulo (deve-se notar que o elemento central do teto da nave foi recoberto, no início desde século, por pintura de Pedro Alexandrino, o Moço. No entanto, ofício de Rodrigo M. F. de Andrade, anexo a este processo, informa que o Prof. Edson Motta examinou este painel e verificou que a pintura do Padre Jesuíno, aparentemente, subsiste íntegra por debaixo da de Pedro Alexandrino); b - acervo de talhas, retábulos e elementos arquitetônicos da capela-mor e nave dessa mesma capela, coetâneas dos painéis do Padre Jesuíno, e que compõem o espaço interno da igreja; c - painel de autoria de Patrício da Silva Manso, no teto da sacristia, e outro, de Manoel José Pereira, no teto da biblioteca (antigo jazigo), anexos à mesma capela; assim como o acervo de bens móveis – imagens, objetos sacros, mobiliário – inventariados e existentes na mesma capela, e igualmente o arquivo da confraria; d - conjunto de 18 (dezoito) painéis (óleo sobre madeira) do antigo Recolhimento de Santa Teresa, (demolido), exposto no corredor lateral da mesma Capela dos Terceiros do Carmo de São Paulo; e - conjunto de 8 (oito) painéis (óleo sobre tela), existentes no corredor de entrada do Convento das Irmãs de São José, anexo à Igreja de Nossa Senhora do Patrocínio de Itu. Cabe observar que esses relatórios são acompanhados de farta documentação fotográfica (1937-42), realizada pelo saudoso amigo fotógrafo Herman Graeser, o Germano, e de inventário dos bens móveis, elaborado pela Professora Serafina Borges do Amaral, do Museu de Arte Sacra de São Paulo (vide Anexos I a V). No entanto, o assunto que domina a maior parte desses relatórios refere-se à análise da história desta Capela dos Terceiros do Carmo, até a feição atual. Assim, verifica-se que, externamente, encontra-se ela profundamente prejudicada pela seqüência de obras que a atingiram: - demolição, em 1929, do Convento e da Igreja do Carmo, inclusive da torre que se inseria entre as duas igrejas, à semelhança do que ainda ocorre nos conjuntos carmelitas de Santos, de Mogi das Cruzes e no de Angra dos Reis, no Rio de Janeiro; - construção, em 1900, de uma segunda torre, ainda existente, à esquerda da Capela dos Terceiros, localizada por detrás da frontaria; - mutilação, em 1911, de parte do corredor e da sacristia, à esquerda da capela, para o alargamento da Rua do Carmo; - edificação de anexos, a fim de atender a necessidades da confraria, à direita da capela, na área deixada livre pela demolição da

edificação conventual. Com estas duas últimas intervenções, a capela foi envolvida por novas fachadas, pelas laterais e pelo fundo, fachadas essas concebidas segundo feição arquitetônica incaracterística. Analisando essas alterações, o saudoso colega Paulo Thedim Barreto, em parecer de 1959, refutou a possibilidade de inscrição desta capela nos Livros do Tombo, sugerindo que fossem protegidas apenas as obras pictóricas do Padre Jesuíno. No entanto, os relatórios inicialmente citados neste Parecer expõem a dificuldade de se admitir um tombamento parcial da capela, qual seja a de se inscrever somente a frontaria, a nave, capela-mor, sacristia e mais os compartimentos antigos, tais como o antigo jazigo (hoje biblioteca) e a sala de reuniões – todos em estrutura de taipa – excluindo-se assim os cômodos anexos, recentes – em alvenaria de tijolos. (Em anexo aos relatórios são apresentadas plantas baixas, mostrando os trechos primitivos e os acréscimos). Os pareceres do historiador de arte Roberto Maldos, da museóloga Glaucia Côrtes Abreu, do historiador Marcus Tadeu Daniel Ribeiro e da arquiteta Cláudia Girão Barroso analisam esta questão em profundidade e opinam pelo tombamento da capela como um todo. O processo agora em exame por este Conselho apresenta, segundo penso, dois problemas para análise e votação: - importância, no acervo paulista e brasileiro, da obra pictórica do Padre Jesuíno do Monte Carmelo, e - conveniência ou não do tombamento da Igreja da Ordem Terceira Carmelita de São Paulo, em seu todo, ou apenas nos segmentos primitivos. Quanto ao primeiro item, gostaríamos, inicialmente, de afirmar a excepcionalidade dessas pinturas no panorama do S. Paulo da segunda metade do século XVIII, época em que o planalto paulistano ainda vivia um período de pobreza, mas influenciado pela cultura artística, notadamente, a mineira, como assinala Luiz Saia, em artigo de *São Paulo terra e povo*. O valor da obra de arte só pode ser analisado a partir do contexto em que foi produzida: característica da época histórica, sócio-econômico-cultural e, no caso em pauta, formação, personalidade e histórico do artista que a produziu. Sendo assim, dou a palavra a Mario de Andrade, que foi um dos primeiros a estudar a vida do Padre Jesuíno e sua obra pictórica no livro acima citado: '(....) Apesar de muito misturado, como ascendência e vida familiar; apesar de aderido ao catolicismo colonial, de função mais colonizadora que civilizadora; apesar de pintor múltiplo, encarnador de imagens, cantador de músicas, riscador de arquiteturas; Jesuíno não é uma síntese (....) Ele não adere à mestiçagem brasileira, antes é um protótipo de grupo abatido que se revolta. Não adere à universalidade do homem. Algumas das figuras, mesmo grupos, como o forro ituano, são admiráveis de poder criador, originalidade e beleza. Mas Jesuíno fica nesse entremeio malestareto, entre a arte folclórica legítima e a arte erudita legítima (....) É um popularesco (....) Neste sentido ele chega mesmo a protótipo' (p. 141-143). Analisando o segundo item, estamos de acordo com os que consideram impossível a preservação fragmentada da Igreja da Ordem Terceira do Carmo; por outro lado, a feição atual das frontarias laterais e posterior não apresenta qualquer interesse, seja como obra histórica, seja

como solução arquitetônica contemporânea: trata-se de uma obra comum dos anos trinta e quarenta, de uma arquitetura comercial, projeto de firma construtora. Entendemos, assim, como solução para o caso, uma proposta ainda não utilizada em situações congêneres: a de usarmos o expediente da definição de 'entorno', considerando como tal as três frontarias e mais os acréscimos existentes à direita da igreja. Indicamos, portanto, a seguinte redação para a preservação destes acervos: - Igreja de Santa Teresa da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo, restrita à frontaria, à nave, capela-mor, sacristia, biblioteca e sala de reuniões, especialmente a obra pictórica do Padre Jesuíno do Monte Carmelo, obra de talha, imaginária e pinturas aí localizadas, assim como o acervo de bens móveis e o arquivo da confraria. O tombamento inclui, também, o conjunto de 18 painéis do Padre Jesuíno, proveniente do antigo Recolhimento de Santa Teresa e expostos no corredor lateral da igreja. As frontarias laterais e posterior, assim como os anexos existentes à esquerda da igreja constituem seu entorno. - Conjunto de oito painéis do Pe. Jesuíno do Monte Carmelo existente no corredor de entrada do Convento das Irmãs de São José, anexo à Igreja de Nossa Senhora do Patrocínio de Itu." Colocado em discussão, a Conselheira Suzanna Sampaio, após elogiar a proposta de tombamento desses bens, lamentou a descaracterização da Cidade de São Paulo, responsabilizando os ocupantes da administração pública, que qualificou como ordas de vândalos, e as construtoras. Lembrou a Igreja do Carmo e a descida da colina histórica para o Bairro do Brás, atualmente desfiguradas pela edificação de um prédio de grandes proporções para abrigar setores do Ministério da Fazenda. O Conselheiro Roberto Cavalcanti de Albuquerque, após cumprimentar o Relator pelo seu parecer, consultou-o sobre a inclusão do citado edifício na área do entorno, obtendo resposta negativa. O Conselheiro José Mindlin manifestou a sua surpresa com a referência a Pedro Alexandrino, o Moço, solicitando informes sobre o homônimo. O Conselheiro Silva Telles declarou que o Dr. Alcídio Mafra considerou provável tratar-se do pai do pintor. Colocado em votação, o parecer do Conselheiro Silva Telles foi aprovado por unanimidade. Em seguida, foi discutida a possibilidade do reexame do Processo nº 1.137-T-85 – proposta de tombamento da **Ponte Hercílio Luz** – com base em documentos encaminhados ao IPHAN pelo Presidente da Fundação Pró-Florianópolis, Dr. Norberto Ungaretti Júnior, entre os quais destaca-se o despacho do Senhor Presidente da República concedendo cinco milhões de dólares para elaboração do projeto de recuperação da ponte, exarado em documento entregue aos Senadores Esperidião Amim e Vilson Kleinubing. A palavra foi concedida ao Dr. Norberto Ungaretti que assim se manifestou: "Embasado na sabedoria e experiência protocolar dos Conselheiros Roberto Cavalcanti e José Mindlin, eu saúdo os Presidentes do Conselho e agradeço a elevada honra de participar *stricto sensu* deste egrégio Conselho. Presido a Fundação Pró-Florianópolis, entidade de personalidade privada, sem fins lucrativos, que tem no inciso 1º, do artigo 5º, relativo a seus objetivos a seguinte redação: Fomentar e propugnar o desenvolvimento integrado do

Município de Florianópolis de forma organizada, articulada e permanente, preservando e valorizando o patrimônio natural, histórico e cultural. Esta é a razão do envolvimento da Fundação Pró-Florianópolis neste processo que, há um ano e meio aproximadamente, vem lutando em duas frentes, uma pelo reconhecimento oficial que dar-se-ia através do tombamento da Ponte Hercílio Luz como Patrimônio Histórico Nacional, e outra por recursos que viabilizem a sua recuperação, haja visto a ponte, que em maio último comemorou 70 anos, estar fechada ao tráfego desde 1982. Eu poderia aqui sem nenhum problema de ordem pessoal, evidentemente, mas um problema enorme de ordem temporal, elencar razões que justificariam o tombamento da Ponte Hercílio Luz, não o farei sobre o aspecto histórico, da importância sócio-econômica da ponte, pois esses elementos já vieram a baila em reverenda reunião passada do Conselho, trazido pelo eminente Conselheiro Max Justo Guedes, que em seu parecer, se me permitam ler um parágrafo, assim pronunciou-se: 'é inegável a importância histórica e paisagística da Ponte Hercílio Luz, Florianópolis, Santa Catarina, não só como marco na construção de grandes estruturas de ferro em nosso país, mas principalmente porque permitiu a continuação de Florianópolis como a capital do Estado, quando já se pensava na sua mudança para outro local. Em face dos múltiplos obstáculos impostos pela dificuldade de ligação com o continente.' Senhores Conselheiros, porque na ocasião não foi concedido o tombamento dessa obra? Não foi, porque entendeu, e muito bem, o eminente Conselheiro Max, de que não havendo recursos disponíveis na estrutura do Ministério da Cultura, em especial do IPHAN, para a sua recuperação, não seria de bom tom o seu tombamento sem a prévia restauração. Nós, na Sociedade Catarinense, nos mobilizamos e aqui invoco o testemunho pessoal do arquiteto Glauco Campello que conosco esteve presente em Florianópolis participando de um almoço onde pode conferir o envolvimento e engajamento de todas as vertentes políticas e sociais públicas e privadas na nossa sociedade, sem distinção partidária, sem nenhum interesse senão a recuperação e o tombamento da Ponte Hercílio Luz. Nesse sentido, as Associações Comerciais, Câmara de Diretores Lojistas, Fóruns de Debates, a Fundação Pró-Florianópolis, nós conseguimos, através dos Senadores Esperidião Amim e Vilson Kleinubing, despacho de Sua Excelência o Presidente da República ao Ministro Kandir, do Planejamento, liberando via BID – Banco Interamericano de Desenvolvimento – 5 milhões de dólares para a recuperação da obra. Outrossim, há também edital de convênio do Governo do Estado de concorrência pública para a contratação de empresas que venham a fazer a manutenção da Ponte Hercílio Luz. Com esses novos elementos que trazemos à discussão e à presença do Conselho, e que enviamos ao Comandante Max, que infelizmente não se faz presente, mas faço questão de registrar a forma gentilíssima com que nos atendeu e dedicou-se ao seu estudo, fazendo um parecer encaminhado ao Presidente do Conselho, Dr. Glauco, que de uma forma muito elegante, embora autorizado pelo Comandante Max, não porá em votação, em respeito à sua pessoa, em

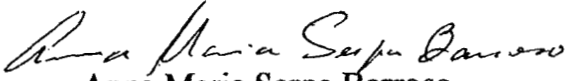
consideração à autoridade do Conselheiro, o que é perfeito. Então fica aqui o apelo aos Senhores Conselheiros para que consintam a reabertura do processo de tombamento da Ponte Hercílio, haja vista vir à baila esses novos elementos. Obrigado pela oportunidade". O Conselheiro Max Justo Guedes, na impossibilidade de comparecer à reunião, solicitara ao Presidente do Conselho a leitura do seu parecer, transcrito a seguir: "Em meu parecer anterior sobre este processo afirmei, ao finalizá-lo, que: 'Concluída dita restauração, não tenho dúvidas de que valerá a pena voltar o assunto a este Conselho Consultivo, para decisão definitiva'. Chegam-me, agora, às mãos documentos que anexo a este novo parecer. Salvo melhor juízo do Conselho Consultivo, evidenciam eles a necessidade de reabertura do processo, uma vez que o Excelentíssimo Senhor Presidente da República, em despacho a ofício dos senhores Senadores Esperidião Amin e Vilson Kleinubing, decidiu dar consentimento para adiantamento ao contrato com o BID relativo à BR 101. Também o Departamento de Estradas de Rodagem de Santa Catarina abriu concorrência (Edital nº 044/96) para aquisição de insumos e materiais necessários à conservação e manutenção (entre outras) da Ponte Hercílio Luz. Fica, portanto, demonstrado que o Estado de Santa Catarina está, por órgãos e figuras públicas de excepcional relevo, disposto a efetuar a restauração do bem; acreditam, entretanto, as autoridades locais, que o tombamento dele, a nível nacional, em muito facilitará o mecenato, o que permitirá a realização da obra, que tem a seu favor a opinião generalizada dos catarinenses. Em face do exposto, peço vênica a V. Excias. para – modificando meu parecer anterior, em face das informações e fatos novos ocorridos desde a elaboração do mesmo – propor-lhes o tombamento da Ponte Hercílio Luz, como parte do esforço conjunto para salvá-la, bem como a aprovação dos limites fixados para a área do seu entorno nos moldes da proposta constante deste processo. Creio que a documentação anexa salvaguardará qualquer responsabilidade deste Conselho, para o caso da não efetivação da restauração. Eis o meu parecer. Max Justo Guedes, Relator." O Conselheiro Carvalhosa lembrou que, em reunião anterior, o Conselho Consultivo, apesar de reconhecer motivações para o tombamento – valores arquitetônico e histórico, além da estima popular –, deliberou recusá-lo diante do risco iminente de desaparecimento daquele bem, não só pelo abandono das autoridades que deveriam preservá-lo, como pelo perecimento intrínseco dos materiais utilizados na sua construção, técnica responsável pelo sucumbimento de pontes semelhantes em outros países. Opinou que, se existe vontade política de entidades internacionais e dos governos federal, estadual e municipal, o processo poderia ser reaberto, ficando o tombamento da ponte condicionado ao convencimento técnico de que ela iria resistir e seria passível de utilização, considerando improvável a existência de condições para a efetivação da medida na próxima reunião do Conselho. Desaconselhou a realização de um tombamento emblemático para a conquista de verbas, qualificando como mais eficaz o fato da recusa da proposta em razão do perecimento iminente do bem e de condicioná-la

ao seu restauro e utilização. O Dr. Norberto Ungaretti pediu a palavra para informar que o Governo do Estado de Santa Catarina contratou a empresa americana Stymer, por setecentos mil dólares, para a elaboração de um estudo, já executado e pago, no qual está assegurada a possibilidade de plena utilização da ponte e prevista a absorção de 20% do tráfego entre as suas cabeceiras insular e continental, comprometendo-se a enviar ao IPHAN cópia desses documentos. O Conselheiro Angelo Oswaldo declarou reaberto o processo a fim de possibilitar a inclusão dos citados documentos, para fundamentar uma posição definitiva do Conselho. Passou em seguida a palavra ao arquiteto Cyro Lyra para tratar do Processo nº 01500.000205/96-04 – **Parque do Flamengo, Rio de Janeiro, RJ – proposta de implantação de quiosques**. Após enfatizar o caráter preventivo do tombamento daquela área, solicitado pelo Governador Carlos Lacerda com o objetivo de proteger a obra que ultrapassou o caráter viário para tornar-se um patrimônio paisagístico e arquitetônico, referiu-se à importância atribuída por Rodrigo Melo Franco de Andrade ao pedido de tombamento, manifestada no encaminhamento do processo, e ao parecer do Conselheiro Relator, Paulo Santos, do qual citou o seguinte trecho: ".... Os pavilhões erguidos e por erguer no Aterro, já representam, a meu ver, o máximo que a área comporta e podem justificar-se menos pela finalidade prática do que em razão de conferirem escala urbanística ao conjunto, mas mesmo esta será sacrificada se não houver contenção na distribuição dos valores que a determinaram.".... Informou que a 6ª CR/IPHAN, alertada pelo Vereador Maurício Azêdo sobre projeto de construções no Parque do Flamengo, encaminhou ofício ao Prefeito Municipal lembrando que qualquer intervenção naquela área ficaria condicionada à aprovação prévia do IPHAN. Inicialmente, a 6ª CR recebeu projeto enviado pela Associação de Moradores do Bairro sugerindo construções diversas – quiosques, praça de alimentação e uma série de equipamentos –, proposta que não mereceu a aprovação do IPHAN. Em seguida, a Prefeitura do Rio de Janeiro apresentou um projeto de melhor qualidade que, entretanto, previa a edificação de quiosques ao longo da pista que margeia a praia, a serem implantados em pequenos promontórios avançando sobre a areia cerca de seis metros. Acrescentou que, na análise desse projeto, a primeira preocupação foi verificar a sua admissibilidade e a sua necessidade. A pesquisa realizada mostrou que o projeto inicial de Reidy previa seis pequenas construções ao longo da pista, com dupla finalidade: vestuário para banhistas e venda de bebidas. A necessidade ficou evidente, pois a utilização intensa do parque nas vinte e quatro horas do dia provocou o surgimento de quiosques irregulares. Concluiu-se então pela possibilidade da autorização de equipamentos compatíveis com a qualidade da arquitetura, do urbanismo e do paisagismo tombados, com marca própria, sem qualquer semelhança com os existentes nas praias de Ipanema e Copacabana, e de acordo com o estudo realizado por Reidy. Colocada em votação, a proposta foi aprovada por unanimidade, havendo o Conselheiro Modesto Carvalhosa recomendado a clara definição do número e

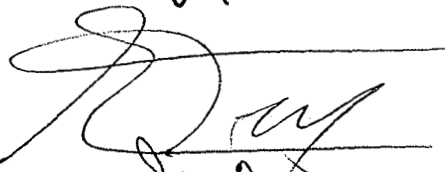
localização das instalações, e reiterado a necessidade da aprovação prévia do IPHAN como garantia de sua qualidade arquitetônica. A Conselheira Janira Costa cumprimentou o arquiteto Cyro Lyra pela habilidade demonstrada na solução do problema que, além de estético, é também político e social. Em seguida, o Conselheiro Angelo Oswaldo colocou em votação os processos relativos a empréstimos de obras de arte a instituições internacionais, todos aprovados por unanimidade. O Conselheiro Silva Telles pediu a palavra para tratar de um tema apresentado anteriormente ao Conselho Consultivo e que não figurava na pauta daquela reunião – **Crítérios e Normas para Construção em Tiradentes**, adotados pelo IPHAN em caráter experimental. Posteriormente, ficou evidente a necessidade de ajustes e correções sugeridos pelo Departamento de Proteção e pela Sub-Regional 13ª CR/IPHAN, com o apoio da Prefeitura local. Acrescentou que, após a análise da matéria pela Procuradoria Jurídica deste Instituto, o texto da portaria será encaminhado ao seu Presidente. O Conselheiro Angelo Oswaldo comunicou aos Conselheiros que, endossando o parecer negativo da área técnica da casa, o Presidente determinou o arquivamento dos seguintes processos: 1) Processo nº 947-T-76 – proposta de tombamento do **Forte Arraial das Tesouras**, em Mozarlândia, GO; 2) Processo nº 1.079-T-83 – proposta de tombamento da **Quinta das Magnólias**, em Teresópolis, RJ; 3) Processo nº 1.333-T-94 – proposta de tombamento do **Mirante da Avenida Sete de Setembro**, em Salvador, BA. O Conselheiro Modesto Carvalhosa levantou a seguinte questão de ordem: o Conselho não poderia aprovar o arquivamento de processos que desconhece. O Conselheiro Angelo Oswaldo, em nome do Presidente Glauco Campello, esclareceu que o arquivamento de processos com parecer negativo emitido pela área técnica do IPHAN é uma prerrogativa do Presidente prevista na Portaria nº 11/86, que ele mesmo assinara na qualidade de Secretário do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Esclarecendo ser a sua comunicação um ato de deferência para com os Conselheiros, acrescentou que a Instituição recebe de inúmeras instâncias, inclusive de cidadãos, propostas de tombamento de bens desprovidos de qualquer qualidade que justifique a medida solicitada. Assim, o Art. 13, parágrafo único da citada portaria, foi elaborado com a finalidade de trazer ao Conselho apenas os pedidos de tombamento considerados passíveis de aprovação, já que é um órgão de última instância. Em seguida, congratulando-se com o arquiteto Glauco Campello, Presidente do IPHAN, e com o Ministro da Cultura, Francisco Weffort, informou a recente visita do Dr. Jorge Helena, representante do Banco Interamericano de Desenvolvimento, ao Governador Eduardo Azeredo, em Belo Horizonte, e a ele, na qualidade de Prefeito de Ouro Preto, quando foi comunicada a aprovação de uma linha de financiamento para obras de infra-estrutura em cidades históricas dotadas de um conjunto urbano importante. Estes centros receberão um total de cem milhões de dólares – 50 milhões doados pelo BID e os outros 50 alocados no IPHAN pelo Governo Federal. Classificou essa contribuição como uma vitória do Presidente Glauco Campello e do

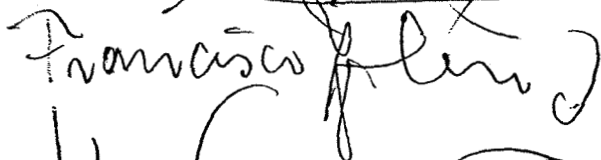
Ministro Francisco Weffort e ainda um reconhecimento do trabalho desta Instituição. Em seguida, leu as seguintes palavras escritas pelo Presidente: "Agradeço ao Conselheiro Angelo Oswaldo a paciência e o extraordinário equilíbrio com que dirigiu esta reunião em meu nome; agradeço a todos os Conselheiros que compareceram à reunião de hoje o erudito trabalho apresentado e a compreensão com a situação inusitada da presença de um presidente afônico. Foi uma reunião densa e profícua. Muito obrigado a todos." Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão, da qual eu, Anna Maria Serpa Barroso, lavrei a presente ata, que assino com o Presidente e os demais membros do Conselho.


Glauco Campello


Anna Maria Serpa Barroso

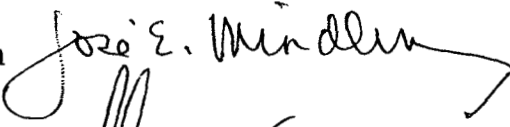
Angelo Oswaldo de Araújo Santos 

Augusto Carlos da Silva Telles 

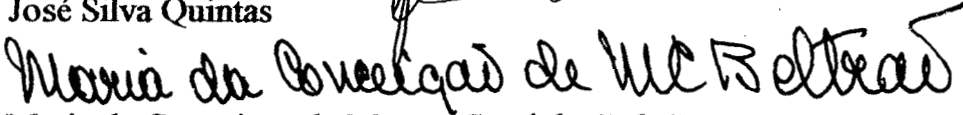
Francisco Iglésias 

Italo Campofiorito 

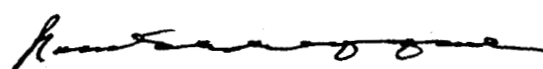
Janira Martins Costa 

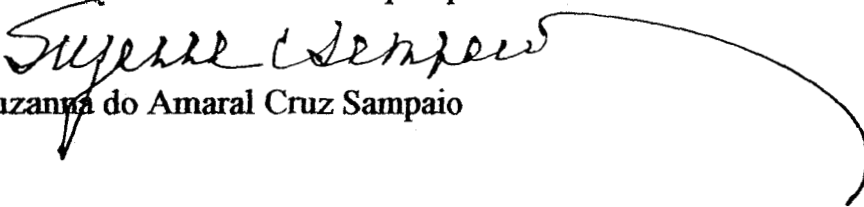
José Ephim Mindlin 

José Silva Quintas 


Maria da Conceição de Moraes Coutinho Beltrão


Modesto Souza Barros Carvalhosa


Roberto Cavalcanti de Albuquerque


Suzanna do Amaral Cruz Sampaio