

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ARTES VISUAIS**

**HISTÓRIA E ARTE SACRA DO CONJUNTO CARMELITA DE
SANTOS – SP**

ELIZABETH GONÇALVES MARQUES

**SÃO PAULO
2007**

ELIZABETH GONÇALVES MARQUES

***HISTÓRIA E ARTE SACRA DO CONJUNTO
CARMELITA DE SANTOS - SP***

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Artes (Área de concentração: Artes Visuais e Linha de pesquisa: Abordagens teóricas, históricas e culturais da Arte).

Orientador: Prof. Dr. Percival Tirapeli

SÃO PAULO
2007

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca do IA – São Paulo – UNESP

Marques. Elizabeth Gonçalves
História e Arte Sacra do Conjunto Carmelita de
Santos – SP / São Paulo, 2007
F: il.

Dissertação de Mestrado – Instituto de Artes de São
Paulo – Universidade Estadual Paulista.

1. Os carmelitas em Santos. 2. Análise técnica do Acervo do conjunto carmelita de Santos. 3. Itu, Mogi das Cruzes e Santos, um estudo comparativo e análise de seus símbolos religiosos dentro dos templos carmelitas.

AGRADECIMENTOS

Ao IA/UNESP – Instituto de Artes da Unesp, instituição que me recebeu e apoiou para a realização deste trabalho;

Ao meu orientador Prof. Dr. Percival Tirapeli pelo exemplo e inspiração;

À amiga Marlene de Freitas Severino, pelo apoio, companheirismo e paciência;

À mãe, Maria Del Carmen C. Marques, pelo amor e dedicação;

À amiga Fátima Regina Sans Martini, pelo incentivo, confiança e por acreditar na minha pesquisa.

Aos irmãos Carmelitas de Santos, que me acolheram e abriram as portas de seus arquivos.

ELIZABETH GONÇALVES MARQUES

**HISTÓRIA E ARTE SACRA DO CONJUNTO CARMELITA DE
SANTOS – SP**

BANCA EXAMINADORA

**DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM ARTES.
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ARTES VISUAIS**

Presidente Orientador: Prof. Dr. Percival Tirapeli

Examinador: Prof. Dra. Ana Kalasa El Banat

Examinador: Prof. Dra. Clíce

CONCEITO FINAL:

São Paulo, 25 de maio de 2007.

SUMÁRIO ESPECÍFICO

INTRODUÇÃO	16
CAPÍTULO I - ESPIRITUALIDADE E HISTÓRIA DOS CARMELITAS EM SANTOS	24
1.1 Espiritualidade Carmelitana	24
1.2 A Vila de Santos e os Carmelitas	31
1.3 Brás Cubas	33
Os Jesuítas Beneditinos e Franciscanos	40
1.4 Cronologia da obra Carmelita em Santos	42
1.5 Capela da Graça	44
1.6 Terras dos Carmelitas	50
Pedro Cubas em Testamento	51
1.7 Escravos	55
CAPÍTULO II - ARTE BARROCA NO CARMO	58
2.1 O Barroco em São Paulo e em Santos	58
2.2 Frontispício do Conjunto Carmelita de Santos	69
2.3 Análise Técnica e Artística do Acervo Carmelita em Santos	73
Retábulo-Mor	74
Retábulo Lateral – Jesus no Trono	76
Retábulo Lateral – São Joaquim	78
Altar Nossa Senhora do Monte Serrat	80
Altar Nossa Senhora da Boa Morte	81
Imaginária Carmelitana no Convento do Carmo	82
Imagem Altar-Mor Nossa Senhora do Carmo	83
Nossa Senhora da Conceição	85
Santo Jesuíta	87
São Joaquim	88
Santana	89
Nossa Senhora da Boa Morte	90
Nossa Senhora da Assunção	91
Peça de Mobiliário do Século XVIII – Cadeiral	92
Obelisco	93

Crucifixo	97
2.4 Pintura Sacra de Benedito Calixto	99
Santo Elias	103
Santo Eliseu	105
Beato Nuno Álvares Pereira	107
Santo Alberto de Messina	109
Capelinha da Graça	111
Ordem Terceira do Carmo em Santos – Altar-Mor	112
Retábulo Lateral da Ordem Terceira	114
Cruzeiro	116
Púlpito	117
Arcaz e Oratório	118
Azulejos	118
Imaginária.....	121
Esquife de Cristo	122
Nicho do Altar-Mor	123
Colunas Torsas	123
CAPÍTULO III - O SÍMBOLO ATRAVÉS DO OLHAR: SANTOS, ITU –	
MOGI DAS CRUZES	125
3.1 Fundação do Convento de Mogi das Cruzes	129
3.2 Fundação do Convento de Itu	132
3.3 Estilo e Simbologia	135
Passos	136
Arcos	140
Porta	143
Números dos Frontões Barrocos de Santos, Itu e Mogi das Cruzes	145
3.4. Ornamentações	147
Folha de acanto	150
Dragão	151
3.5. Padre Jesuíno do Monte Carmelo e sua Pintura	154
CONSIDERAÇÕES FINAIS	166
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	174
ANEXOS	182

ANEXOS DE DOCUMENTOS

Anexo 1.1	Cópia da Procuração Outorgada por Martim Affonso de Souza à sua mulher Anna Pimentel	182
Anexo 1.2	Sobre a sentença de desagravo em favor de Brás Cubas e do Carmo	185
Anexo 1.3	Carta Patente – Frei Pedro Vianna	188
Anexo 1.4	Escritura de Doação da Capella de Nossa Senhora da Graça com suas alfaias – 24/04/1589	190
Anexo 1.5	Escritura que diz respeito a José Adorno e sua mulher, contendo a doação da referida Capela da Graça	192
Anexo 1.6	Doação de Brás Cubas aos Padres do Carmo e Instituição da Capela da Graça	193
Anexo 1.7	Compra do Terreno onde está o Convento do Carmo em Santos	196
Anexo 1.8	Relação dos Frades Carmelitas na Vila de Santos de 1589 até 1872	199
Anexo 1.9	Treslado do Testamento do Capitão Pedro Cubas, filho de Brás Cubas, copiado do Livro do Tombo, folhas 15 a 18v	205
Anexo 1.10	Escravos dos carmelitas	210
Anexo 2.1	Casas que Pertenciam aos Carmelitas em 1848	212

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 <i>La fonte de Elias</i>	27
Fig. 2 <i>Frontispício de Lês fewrs do Carmel</i>	29
Fig. 3 <i>Frontispício de la Opera omnia de Tomás de Jesus</i>	30
Fig. 4 Fundação da Vila de Santos – Pintura de Benedito Calixto	37
Fig. 5 Matriz Colonial de Santos – Pintura de Benedito Calixto	41
Fig. 6 Fotografia do Colégio dos Jesuítas	41
Fig. 7 Imagens da Ata Livro Tombo 1785 – Arquivo do Carmo/BH. - Foto de Elizabeth Gonçalves Marques	45
Fig. 8 Ao centro, antiga Rua do Sal, com seus casrios. À direita, igreja da Graça – Foto de Antonio Militão de Azevedo	47
Fig. 9 Óleo sobre tela 29 x 17 Capela da Graça de Benedito Calixto	47
Fig. 10 Vila de Santos em 1765 - Reconstituição Topográfica segundo documentos da época	55
Fig. 11 Quadro de Benedito Calixto: <i>Acima e abaixo, a Rua Direita em dois ângulos. Acima, o pelourinho, a igreja do Carmo e o Arsenal da Marinha à direita. Abaixo, a nova Casa de Câmara e Cadeia, ocupando espaço da atual Praça da República. (telas de B. Calixto).</i>	66
Fig. 12 Quadro de Benedito Calixto (Santos, 1610): A esquerda a torre da igreja do Carmo, Casa do trem e Rua Direita ao centro, com seu pelourinho.	68
Fig. 13 Quadro Panorama de Santos – B. Calixto: <i>Santos em 1822, na concepção de Calixto, onde se vê a área do Valongo e a foz do São Bento, com o Convento de S.Francisco à direita e a Capela de Jesus, Maria e José à esquerda.</i>	68
Fig. 14 Foto: Calendário de 1979, editado pela Prodesan – Progresso e Desenvolvimento de S.A., com o tema Imagem Antiga e Atuais – Santos/SP, 1979	71
Fig. 15 Convento de Santos, 1968. Badalo de ferro fundido – Foto de Eraldo Silva – IPHAN	72
Fig. 16 Galo com globo. Elemento decorativo do século XVIII, fixado no pináculo da torre. (fachada)	72
Fig. 17 Portada com aro em granito, com socos retos. Ombreiras com frisos côncavos e convexos. Porta em duas folhas com quatro almofadas quadradas, centrados por flor de quatro pétalas - Século XVIII. – Foto de Elizabeth Gonçalves Marques	72
Fig. 18 Altar-mor da 2ª Metade do século XVIII - Foto de Eraldo Silva – IPHAN.....	74
Fig. 19 Retábulo lateral de Cristo Rei (datável do final século XVIII) - Foto de Eraldo Silva – IPHAN.....	76
Fig. 20 Retábulo lateral de São Joaquim. Montado possivelmente no século XVIII com talhas do final do século XVII (acantos, rosetas, colunas) – Foto de Elizabeth Gonçalves Marques	78
Fig. 21 Altar Nossa Senhora do Monte Serrat - fins do século XVIII. – Foto de Elizabeth Gonçalves Marques	80
Fig. 22 Altar lateral N. Sra. Da Boa Morte. Datável de fins do século XVIII, ou início do século XIX. – Foto de Eraldo Silva – IPHAN.....	81
Fig. 23 Imagem Nossa Senhora do Carmo: Altura 140, Largura 47, Profundidade 42	

	– Foto de Elizabeth Gonçalves Marques	83
Fig. 24	Nossa Senhora da Conceição: Altura 73 cm, Largura 40 cm, Profundidade 37. – Foto de Eraldo Silva - IPHAN	85
Fig. 25	Santo Jesuíta: Altura 90 cm, Largura 31, Profundidade 30 Cm. – Foto de Eraldo Silva - IPHAN	87
Fig. 26	São Joaquim: Altura 87 cm, Largura 42, Profundidade 29,5 – Foto de Eraldo Silva - IPHAN	88
Fig. 27	Sant’ana: Altura 87 cm, Largura 41 cm, Profundidade 30 cm. – Foto de Eraldo Silva - IPHAN	89
Fig. 28	Nossa Senhora da Boa Morte – Foto de Elizabeth Gonçalves Marques	90
Fig. 29	Nossa Senhora da Assunção: Altura 98 cm, Largura 50 cm, Profundidade 26. – Foto de Eraldo Silva - IPHAN	91
Fig. 30	Cadeiral – Séc. XVIII – Foto de Elizabeth Gonçalves Marques	92
Fig. 31	Obelisco: Início do Séc. XX: (Monumento de Inspiração Gótico Bizantino/No Clausto) – Foto de Eraldo Silva - IPHAN	93
Fig. 32	Escultura do século XVIII – localizado no retábulo lateral à direita. Policromia em rosa, vermelho, castanho com douramento, carnação rosa escuro – Foto de Eraldo Silva - IPHAN	97
Fig. 33	Escultura do século XVII ou início do século XVIII. Feições eruditas. – Foto de Eraldo Silva - IPHAN	97
Fig. 34	Escultura da primeira metade do século XVIII: (Origem portuguesa, com rosto muito expressivo) – Foto de Eraldo Silva - IPHAN	98
Fig. 35	Escultura do século XVIII: (porte atlético, madeira, policromia) - Foto de Elizabeth Gonçalves Marques	98
Fig. 36	Escultura de madeira, policromia do século XVIII. - Foto de Elizabeth Gonçalves Marques	99
Fig. 37	Tela de B.Calixto – 9m de altura por 5,30 de largura – Envolve todo o altar-mor. - Foto de Elizabeth Gonçalves Marques	101
Fig. 38	Santo Elias. Inscrições na tela “ <i>ELIAS PROPHETA DOMINI SACERDOTALI ET TRIBU LEVITA FUNDATOR ET CARMELITARUM ORDINIS PATER DIXIT: ZELO ZELATUS SUM PRO DOMINO DEO EXECTUM... REG XIX, 10</i> ”.Foto de Eraldo Silva – IPHAN	103
Fig. 39	Santo Eliseu. Inscrições: <i>ELIZEUS, PROPHETA, DOMINI, SERVOS ELIAE ET CARMELTIARUM PATER SECUNDUS, EGRESSUS AD FONTEN AQUARUM MISIT IN ILLUM</i> - Foto de Eraldo Silva – IPHAN	105
Fig. 40	Beato Nuno Alvarez Pereira. Inscrição: <i>BEATUS NONIUS ALVARES PEREIRA – SERENÍSSIMA E FAMILIA BRIGANTINAE FUNDATOR COMES STABILIS PORTUGALIAE REGNI ET LAICUS CARMELITIDIS ORDINIS.</i> - Foto de Eraldo Silva – IPHAN	107
Fig. 41	Santo Alberto de Messina. Inscrição na moldura: <i>SANTO ALBERTUS ORDINIS CARMELITARUM, THAUMATURGUS SICILIANUS MESSANAE OBIENS INCHOCENTIBUS ANGELICIS CORIS MISSAN “OJUSTI AB JPSO DOMINO AD SCRIPTUS ET CATALOGOO SANCTORUM”</i> - Foto de Eraldo Silva – IPHAN	109
Fig. 42	Quadro Capela da Graça - Foto de Elizabeth Gonçalves Marques	111

Fig. 43 Altar-Mor – Ordem terceira do Carmo - Foto de Elizabeth Gonçalves Marques	112
Fig. 44 Retábulo Lateral da ordem terceira - Foto de Elizabeth Gonçalves Marques ...	114
Fig. 45 Cruzeiro - Foto de Elizabeth Gonçalves Marques	116
Fig. 46 Púlpito - Foto de Elizabeth Gonçalves Marques	117
Fig. 47 Arcaz e Oratório - Foto de Elizabeth Gonçalves Marques	118
Fig. 48 Órgão localizado no coro. Não possui estudos sobre sua origem e datação. - Foto de Elizabeth Gonçalves Marques	118
Fig. 49 Imagem de Nossa senhora Aparecida - Foto de Elizabeth Gonçalves Marques	118
Fig. 50 Imagem do Sagrado Coração de Jesus - Foto de Elizabeth Gonçalves Marques	118
Fig. 51 Azulejos do século XVIII - Foto de Elizabeth Gonçalves Marques	120
Fig. 52 Nossa Senhora das Dores, santa de vestir - Foto de Elizabeth Gonçalves Marques	121
Fig. 53 Cristo atado com o manto - Foto de Elizabeth Gonçalves Marques	122
Fig. 54 Nossa Senhora do Carmo - Foto de Elizabeth Gonçalves Marques	123
Fig. 55 Entrada Ordem terceira - Foto de Elizabeth Gonçalves Marques	123
Fig. 56 Fachada do conjunto carmelita de Mogi das Cruzes - Percival Tirapeli	131
Fig. 57 Altar de Miguel Francisco: Imagem de Pedro da Cunha/ Itu – 1781 – Foto de Elizabeth Gonçalves Marques	134
Fig. 58 Cristo carregando a Cruz – 1781: Pedro da Cunha – Itu/SP - Foto de Elizabeth Gonçalves Marques	134
Fig. 59 Praça do Largo do Carmo ao anoitecer/2006 - Foto de Elizabeth Gonçalves Marques	135
Fig. 60 Fachada do Carmo/Itu - Foto de Elizabeth Gonçalves Marques	135
Fig. 61 Senhor Crucificado, madeira policromada 175 cm de altura, Pedro da Cunha, 1773. - Foto de Elizabeth Gonçalves Marques	137
Fig. 62 Cristo com a Cruz às costas Ordem terceira do Carmo/Santos - Foto de Elizabeth Gonçalves Marques	138
Fig. 63 Cristo da Coluna Ordem terceira do Carmo/Itu - Foto de Elizabeth Gonçalves Marques	138
Fig. 64 Arco da ordem terceira em Santos Feito de pedra de cantaria - Foto de Elizabeth Gonçalves Marques	141
Fig. 65 Arco da ordem primeira de Santos - Foto de Eraldo Silva – IPHAN	141
Fig. 66 Nave do Carmo em Itu - Percival Tirapeli	142
Fig. 67 Arco da Capela do Carmo/São Paulo – Percival Tirapeli	142
Fig. 68 Porta da igreja do Carmo, Itu, 1779 – Percival Tirapeli	144
Fig. 69 Porta da torre Santos, 1760 - Percival Tirapeli	144
Fig. 70 Fachada de Santos – Foto do Arquivo do Prof. Francisco Vazquez Carballa ...	147
Fig. 71 Pátio interno: Arquivo do Prof. Carballa	147
Fig. 72 Volutas da Ordem terceira de Itu – Foto de Elizabeth Gonçalves Marques	151
Fig. 73 Folhas de acanto e volutas /Santos – Foto de Elizabeth Gonçalves Marques ...	151
Fig. 74 Símbolo do dragão – Ordem primeira de Santos/SP – Foto de Elizabeth Gonçalves Marques	153
Fig. 75 Arco romano – Pátio Interno. Santos/SP – Foto de Elizabeth Gonçalves	

Marques	153
Fig. 76 Guarda corpo pouco projetado com base e peitoril levemente arqueado branco com frisos dourados, balaústres (6) em madeira recortada em curvas e contra curvas, vazadas, pintados de branco. (estilo oriental - Ordem primeira de Santos) – Foto de Eraldo Silva – IPHAN	154
Fig. 77 Pintura do forro da nave, Ordem terceira do Carmo, Itu, 1796. – Foto de Elizabeth Gonçalves Marques	159
Fig. 78 Festões circundam a pintura, com anjos e papas carmelitas. Ao centro a Virgem do Monte Carmelo segura o menino Jesus e, aos seus pés, Elias e Eliseu com duas santas carmelitas. Ordem terceira do Carmo, Itu – Foto de Elizabeth Gonçalves Marques	159
Fig. 79 Papa carmelita com capa de aspergir, teara papal e livro bíblico. O anjo segura a cruz papal de três braços e na mão esquerda segura as chaves do céu, iconografia tirada de São Paulo. À direita parte superior, festão e jarro de São Eliseu. Itu/SP –Percival Tirapeli	159
Fig. 80 Êxtase de Santa Teresa, Da visão central do forro da nave, Itu, 1794 – Foto de Elizabeth Gonçalves Marques	159
Fig. 81 São João da Cruz. Forro do Coro da ordem terceira do Carmo, São Paulo, 1796 – Percival Tirapeli	160
Fig. 82 Pintura sob medida recortada. Medalhão de Menino Jesus de Praga. Pe. Jesuíno, Itu, SP – Foto de Elizabeth Gonçalves Marques	160
Fig. 83 Ordem terceira do Carmo, São Paulo, 1796. Santos e beatos carmelitas. Pintura em tamanho natural da nave da igreja. – Percival Tirapeli	162
Fig. 84 Capela velha da ordem terceira do Carmo, Itu, Teto do consistório, constituído de seis painéis com a vida de Santa Teresa. – Percival Tirapeli	162
Fig. 85 São João da Cruz – Ordem terceira de Santos – Percival Tirapeli	163
Fig. 86 Santa Tereza D’Avila – Ordem terceira de Santos – Frei Jesuíno	163
Fig. 87 Igreja da ordem terceira do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. Pintura de Manoel do Sacramento, 1801-1802.	165
Fig. 88 Igreja da ordem terceira do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. Cartela. Pintura de Antonio dos Santos, 1814-1815.	165

RESUMO

Objetiva-se com esta pesquisa resgatar a história de Santos através do conjunto arquitetônico carmelita, que guarda obras de Padre Jesuíno do Monte Carmelo, Benedito Calixto, retábulo-mor com elementos ornamentais do estilo nacional português, azulejos marianos originais e imaginárias do século XVII e XVIII. A abordagem da pesquisa procura resgatar a visualidade, a técnica, e os acontecimentos históricos que envolveram os padres carmelitas junto com a formação da vila de Santos em 1540. A igreja da ordem terceira foi erguida 150 anos depois da igreja da ordem primeira do Carmo, no entanto, as duas foram unidas por uma torre, criando uma fachada incomum no barroco brasileiro. Na presente pesquisa o acervo de ambas foi catalogado e analisado seguindo as orientações do IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional. Ainda estão incluídas nesta abordagem a comparação dos templos carmelitas de Itu, Mogi das Cruzes e Santos, ampliando a compreensão do universo simbólico e dos sentimentos que permeavam a população que vivia no período da arte barroco/rococó. A alegoria e a metáfora permeiam as comparações das três igrejas, significativamente, portas, janelas, dragões, arcos e volutas ganham força e sentimentos. A comunicação não precisa de palavras, é o querer ver, algo que se materialize do subjetivo para o objetivo. O espaço é imagem e entra em comunicação com seu espectador. Toda a documentação da pesquisa está envolvida com o fato histórico e a documentação fotográfica visa o entendimento da obra religiosa com a análise de sua técnica e composição estética.

Deste modo, esta dissertação oferece aos interessados uma reflexão da história dos carmelitas e sua contribuição artística para os templos religiosos de estilo barroco/rococó.

Palavras-chaves: Carmelitas, barroco, rococó, Arte Sacra, Visualidade.

ABSTRACT

The objective of this research is to rescue the imaginary history of Santos City, which preserves work of art of Priest Jesuíno from Carmel Mount, Benedito Calixto, altarpieces, ornamental tiles of centuries XVII and XVIII. The approaching of the research seeks to rescue the visibility, technique and the events that had involved the Carmel priests together with the foundation of Santos village in 1540. The church of the third order was raised 150 years after the church of the first order of Carmo, however, the two had been joined by a tower, creating an uncommon front in the Baroque Brazilian style. In the present paper the quantity of both was catalogued and analyzed following the orientations of the IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (Brazilian Historical Institute). There are still enclosed in this research a comparison between the Carmelite temples of Itu, Mogi das Cruzes and Santos, extending the understanding of the symbolic universe and the feelings that permeate the population that lived in the period of baroque / rococo arts. The representation and metaphor permeate the comparisons between the three churches, significantly, doors, windows, dragons, arcs and scrolls gain force and feelings. The communication does not need words, is the fondness to see, something that if materializes of the subjective onto the objective. The space is image and enters in communication with the observer. All the documentation of the research is involved with the historical fact and the photographic documentation aims the understanding of the religious masterpiece with the analysis of its technique and aesthetic composition. In this way this paper offers a reflection to the interested parts a reflection of the in Carmelite history and their artistic contribution for the religious temples of the Baroque art/rococó style.

Key-words: Carmelite, Baroque, Rococó style, Sacred Art, Visuality.

Knowledge Areas: Art, Fundamentals of Art Criticism and Art History.

INTRODUÇÃO

O presente estudo tem por objetivo mostrar que a riqueza arquitetônica, simbólica e artística do conjunto carmelita de Santos, um dos mais antigos do país, mesmo longe do poderio econômico e militar daquele período, possui registros e belezas de rara expressão.

Manter e expandir a cultura em um país, e da região onde as primeiras vilas foram fundadas, é preponderante para que o povo jamais esqueça suas raízes e conquiste espaços, valorizando o passado e modernizando o futuro. Daí o motivo principal deste trabalho, que é o de resgatar a história dos carmelitas de Santos através do conjunto arquitetônico religioso, de estética barroca, que embeleza e enriquece o patrimônio da cidade. A revitalização do centro histórico santista e a restauração de antigos edifícios tanto da ordem pública quanto privada e não deixá-la desaparecer.

Diante dessa revitalização, o Convento do Carmo e a ordem terceira do Carmo lutam para sobreviver em meio a edifícios e lojas comerciais. Esse belíssimo conjunto, que guarda obras de Benedito Calixto, do padre Jesuíno do Monte Carmelo, azulejos marianos originais, do século XVIII, retábulo-mor com elementos ornamentais do estilo nacional português, com ornatos da primeira fase do joanino, são patrimônio que necessitam de sua documentação resgatada, pesquisada e comprovada para que nada mais se perca com o tempo.

Nos primórdios da vila de Santos, a maior parte do território santista era constituída de mangues, os principais edifícios públicos estavam concentrados em uma área seca próxima a um pequeno outeiro e sob a proteção do vento sul, propiciada pela presença do Monte Serrat. Até a proclamação da Independência do Brasil em 1822, surgem na paisagem santista igreja e convento e, junto a um urbanismo precário, inúmeras casas de taipa e alguns sobrados construídos em pedra, areia e óleo de baleia. Nesse período, a arquitetura que predomina

inicialmente é a colonial, que mesclava a técnica de construção portuguesa com os materiais disponíveis no Brasil. A partir do século XVIII, as construções sofrem a influência do barroco, que se manifesta principalmente nas igrejas e em sua decoração interna.

No Brasil, estilo barroco é algo que está longe de ser suficientemente explorado em todos os seus ângulos. Ele foi esquecido, abandonado e dilapidado principalmente no século XIX. Testemunha uma época de riquezas, de manifestações artísticas e de busca incessante de um Deus que deveria ser adorado através do brilho, dos símbolos, da liturgia, dos santos, da música, enfim, do ambiente, que se integrava de maneira harmoniosa. Pode-se dizer que há um espírito barroco que no Brasil se inicia no século XVII e perdura até o início do século XIX.

Bem compreendido o Barroco no Brasil como um todo, estaremos em condições de investigar o que, na época, se passou na alma de nossos ancestrais para proporcionar fundos que permitissem tão abundante construção de igrejas barrocas. Estas hoje redescobertas causam admiração, encorajando-nos a preservar o que restou de todo esse acervo de nossa cultura. O barroco longe de ser uma arte em decadência, como se acreditava até o fim do século XIX, revelou-se aos olhos que o estudaram sob um novo enfoque, como manifestação surpreendente de arte criadora, original e adequada com a evolução do mundo ocidental dos séculos XVII e XVIII (ETZEL, 1974, p.43).

Existem várias questões a serem tratadas para que se chegue ao entendimento do que representou o barroco no Brasil-colônia e principalmente na pequena vila de Santos, que recebeu a ordem religiosa dos carmelitas e fundou esse templo de grande valor arquitetônico. Esse estudo visa a aprofundar o tema sobre questões de arte barroca nessa região; os elementos da história em Santos que influíram na construção de uma igreja carmelita barroca, bem como as características simbólicas, técnicas e históricas dos retábulos e ornamentações barrocas do século XVIII no conjunto arquitetônico, incluindo as obras de Benedito Calixto, pintor de quadros históricos e religiosos que se encontra no convento da ordem primeira. E, finalmente, visam a estudar as semelhanças e diferenças entre as igrejas carmelitanas barrocas de Santos, Mogi e Itu. Essas análises ajudarão no desenvolvimento de um esboço histórico do

Barroco em Santos que certamente fará parte de um conjunto maior, análises e conjunto que se inter-relacionam culturalmente.

Por ser professora de história, compreendo a importância de manter a pesquisa ao alcance de todos a fim de que o conhecimento não se perca e a marca do passado nos alcance de forma indelével, para que saibamos aprender com os erros e crescer e evoluir com as descobertas e conquistas diárias. Nascer em Santos e viver nessa cidade equivalem a redescobrir suas riquezas passo a passo, pois durante muito tempo a beleza cultural do passado ficou relegada a um canto escuro da casa que aos poucos vai se iluminando por meio da pesquisa de muitos apaixonados por arte. As pessoas vêm e vão, mas a arquitetura resiste como um poderoso instrumento de análise da história da sociedade, por ser seu registro edificado. Duas grandes premissas fundamentarão o meu estudo sobre a igreja carmelitana: a definição de arquitetura “como toda e qualquer intervenção no meio ambiente” e a “criação de novos espaços para atender as necessidades da população e a característica dessa arquitetura”, isto é, a consequência formal derivada de uma série de condicionantes e determinantes, tais como a técnica construtiva, recursos humanos, artísticos e religiosos, bem como suas concepções e influências emocionais. A técnica e a funcionalidade da obra arquitetônica religiosa compõem a leitura do espírito barroco na obra carmelitana de Santos.

Resgatar a história de Santos através da ordem carmelitana e sua expressão artística em um conjunto que expressa a economia, os sentimentos, a religiosidade e o crescimento da cidade no século XVIII irá contribuir para que a revitalização do centro histórico santista se torne cada vez mais um movimento cultural de estudo, lazer e admiração.

A história do conjunto arquitetônico do Carmo de Santos está intimamente ligada à da cidade. Ela começou em 1580 com a chegada ao Brasil dos primeiros padres carmelitas, que iniciaram sua ação em Pernambuco, Olinda, e a partir daí fundaram igrejas e conventos em todo o país.

A presente pesquisa histórica tem por base textos de Frei Gaspar Madre de Deus, beneditino, que nasceu em São Vicente em 1715, morou na Vila de Santos, no mosteiro de São Bento, hoje Museu de Arte Sacra em Santos, e que fez um trabalho minucioso de pesquisa sobre a capitania de São Vicente, sua fundação e seus ilustres personagens, e textos de Francisco Martins dos Santos que em 1937 reescreve a história da cidade desde 1532 até 1936, no livro *História de Santos*. Este texto é o ponto de partida para a pesquisa que contextualiza o conjunto arquitetônico num período histórico e contempla seus personagens que agem, pensam e se movimentam conforme uma época determinada com suas influências históricas, arquitetônicas e técnicas e documentos encontrados no arquivo carmelita de Belo Horizonte, documentos estes que já foram salvos em microfilmagem.

A partir de três momentos da história (o espírito barroco dessa região, o conjunto arquitetônico do Carmo na cidade de Santos e sua obra sacra), buscar-se-á entender os fatores que geraram sua propagação e importância para a vila de Santos e, conseqüentemente, sua expansão.

Os estudos do Prof. Percival Tirapeli e as teorias e análises de Affonso Ávila, Germain Bazin e Eduardo Etzel serviram de apoio a esta pesquisa. Apaixonados e grandes pesquisadores da arte barroca e rococó, todos eles, através de seus livros, pesquisas e estudos contribuem em grande medida para que essa manifestação artística não passe despercebida e para que surjam cada vez mais pesquisadores sem preconceito para com a arte barroca, que em sua totalidade se manifestava de forma visual.

No barroco, percebemos que tudo era revestido de visualidade. Conforme Germain Bazin, “Não existe nenhum dogma, nenhuma idéia, nenhum conceito, nenhum sentimento que os homens do barroco não tivessem revestido com uma imagem, ou figura” (BAZIN, 1975, p.90).

Com vistas à compreensão do barroco – é a arte alegórica por excelência. Ela se reveste do elemento estético e recai no âmbito do jogo. O apelo ao símbolo para dar significado a imaginação do homem de seu tempo. A imagem diz mais do que as palavras.

No livro *Igrejas Paulistas: Barroco e Rococó*, Percival Tirapeli salda uma dívida com a história colonial de São Paulo ao resgatar os templos, ornamentos e imaginárias desse período, que agora se acham registrados, a fim de servir para as gerações atuais e futuras. Segundo o autor, foram dez anos de estudos que muito contribuíram para a pesquisa, pois o apontamento documental das imagens contidas no livro mostra todo um caminho percorrido, o caminho do litoral, do ouro, dos jesuítas nos arredores de São Paulo, as diversas direções do sertão e das minas, caminhos estes iniciados pelos bandeirantes.

O apontamento de Affonso Ávila insiste em afirmar que “o barroco é uma arte que nos suscita, de imediato, é a liberação da sensibilidade, é a contemplação e a fruição do objeto estético” (Affonso Ávila, 1997, p. 143).

No segundo capítulo, que se refere às obras concernentes ao conjunto arquitetônico do Carmo, verificou-se que, embora a igreja da ordem terceira tivesse sido erguida 150 anos depois da igreja da ordem primeira do Carmo, as duas foram unidas por uma torre, criando uma fachada incomum no barroco. O uso do granito nessas duas igrejas é abundante e digno de citação, pois é bem trabalhado nas quatro colunas helicoidais que sustentam o coro, os recipientes de água benta e as obras de cantaria; as portadas são todas de granito, destacando-se as vergas das portas laterais e do púlpito. A construção é do fim do século XVIII e reconstrução, do século XX. A imagem de Nossa Senhora do Carmo destaca-se no altar-mor das duas igrejas carmelitas, que tiveram pisos e tetos modificados, mas ainda dispõem de sacadas internas com balaústres em motivo chinês. Localizadas no alto, na parte lateral dos templos, essas tribunas eram reservadas às pessoas mais influentes, numa divisão social que se refletia até dentro da igreja. O acervo de ambas inclui imagens com olhos de vidro,

recursos barrocos utilizado para fazer com que as imagens parecessem mais reais, e ainda santas de pau oco.

Na parte final deste capítulo, procura-se analisar aspectos sobre a vida do pintor e historiador Benedito Calixto, sendo ele de suma importância para o contexto histórico da cidade de Santos.

Segundo Guedes (1946, p.78), “pode-se, realmente, dividir a atividade artística de Benedito Calixto em três fases: a primeira dedicada às paisagens e marinhas; a segunda aos temas históricos que lhe eram particularmente familiares; a terceira a assuntos religiosos que tinha íntima relação com seu profundo espírito cristão e que ele conhecia tão solidamente como qualquer teólogo”, este último sendo o objeto de análise proposto para avaliar sua importância em relação ao conjunto religioso da cidade, onde contemplamos cinco telas na ordem primeira.

As pinturas de Benedito Calixto são testemunho de um momento de transição – passagem do século XIX ao XX – quando neste Estado tem início o processo de modernização ainda hoje em curso, gerador de transformações radicais nas cidades, no campo e no litoral. A precisão no registro de vistas, onde a arquitetura comparece, de panorâmicas das cidades e seus confins, de paisagens litorâneas, remetem a um passado recente, revelando cenários hoje quase irreconhecíveis (OLIVEIRA, 1990, p. 19-21).

No terceiro capítulo o barroco será abordado como elemento pictórico marcado por símbolos e sinais que faz desta categoria estilística um elemento de dobras e redobras, conforme a pesquisadora Carla Mary S. Oliveira. Certamente, o barroco é marcado pela multiplicidade de elementos que o definem. Um desses elementos, senão o mais importante, para Wölfflin, é o caráter pictórico que transparece em todas as manifestações artísticas barrocas.

Como a característica principal do estilo pictórico é justamente o contraste entre luz e sombra, o que ele vai trabalhar, na verdade, é a massa e a matéria. E a matéria representa por

essência, a própria carne e seus desejos. Daí o apelo dos sentidos que Wölfflin identifica no estilo barroco.

O barroco wölffliniano seria, portanto, marcado por elementos pictóricos, pela profundidade de composição, pela forma aberta, pela unidade da obra em si mesma e pela obscuridade do objeto. Nesse sentido, o símbolo e a alegoria perpassam a obra sacra como uma espécie de bagagem e de comunicação velada aos seus espectadores. A dimensão simbólica será analisada numa perspectiva antropológica, cultural e social.

A alegoria é, em síntese, aquilo que representa algo para dar idéia de um outro algo. Reino da metáfora e do simbolismo, sua utilização leva a um refinamento extremo do como transmitir uma determinada mensagem.

A arte religiosa cristã, por isso mesmo, se tornou um dos campos em que a alegoria mais foi usada. Símbolos como folhas de acanto, portas, janelas, fachadas, anjos, imaginária representam um conjunto de idéias, mensagens e história, muitas vezes enigmáticas – mas que procuravam colocar o fiel em meio a um turbilhão de sensibilidade e fé.

Essa análise se fará a partir do estudo comparativo das igrejas carmelitas de Santos, Itu e Mogi das Cruzes sua história, formação e importância. Presença missionária da Ordem primeira no Estado Paulista e posteriormente da Ordem terceira que contribuíram para a formação de artífices locais e de artesãos que deixaram um legado de obras peculiares, entre eles Frei Jesuíno do Monte Carmelo, Patrício da Silva Manso, Manoel do Sacramento e Antônio dos Santos. A pintura carmelita tem um destaque especial nesse capítulo por contemplar figuras que contribuíram significativamente nessa área para o barroco paulista.

Percebemos então que os edifícios religiosos de estética barroca fazem eco entre interior e exterior, em que um dos termos esconde o outro: “eis então a transformação do espaço e da estrutura deixando-se cativas pela forma”, conforme Affonso Ávila (1979, p.161), num jogo de antinomias entre a essência e a aparência que se resolve na sua própria

contradição. Como exemplo, temos as fachadas austeras que ocultam um interior de beleza maravilhosa, de embutidos e pintura.

O caminho a ser percorrido para chegar aos objetivos propostos será o da pesquisa documental e histórica, cuja estratégia fará uso de documentos encontrados nos arquivos carmelitanos, em bibliotecas, na internet, de uma análise *in loco* e de leituras especializadas em barroco e especificamente na história de Santos.

Na conclusão, o trabalho ganha um fecho com os dados obtidos na pesquisa, na literatura consultada e nos conceitos abordados ainda no capítulo um, criando uma ligação com o que foi abordado anteriormente.

CAPÍTULO I

ESPIRITUALIDADE E HISTÓRIA DOS CARMELITAS EM SANTOS

1.1 Espiritualidade Carmelitana

A ordem carmelita foi instituída na Síria no século XII, na época da terceira cruzada, 1189-1192, por um grupo de fiéis procedentes da Europa para o Monte Carmelo. O nome de Nossa Senhora do Carmo deriva desse monte situado na Síria, cuja localização geográfica é uma cadeia de montanhas de 25 quilômetros de comprimento por 12 de largura, com uma altitude máxima de 546 metros, atualmente situado no território de Israel. Ela limita, ao norte, com Haifa, cidade marítima; ao sul, com as terras de Cesaréia; ao leste, com as planícies de Esdrelon e Saron; a oeste, com o Mar Mediterrâneo. A rocha da montanha é calcária, possuindo numerosas grutas. O terreno não é apropriado à agricultura, mas a vegetação é fértil devido ao abundante orvalho de verão. Essa montanha é muito conhecida pelas referências bíblicas que a ela fazem os livros sagrados. Desde o profeta Elias, os eremitas ali se tornaram uma tradição até o século III, uma tradição que, embora muito combatida por falta de provas extrínsecas que a justificassem, nem por isso perdeu o crédito de secular.

Nos meados do século XIII, São Bertholdo de Calábria, estabelecendo-se no monte Carmelo, construiu ali, com a ajuda de dez companheiros, um mosteiro em honra de Nossa Senhora do Carmo, perto da gruta de Santo Elias, entre os anos de 1202 e 1214. Esses eremitas de Nossa Senhora do Carmo receberam de São Alberto, patriarca de Jerusalém, uma regra severa, que depois foi aprovada pelo Papa Honório III em 1226.

Sofrendo perseguições pelos turcos, os eremitas procuraram abrigo nas ilhas de Chipre e Sicília, e mais tarde na Inglaterra e França. A congregação dos eremitas desenvolveu-se cada vez mais, até que no Concílio de Lyão (1245), o papa Inocência III a elevou a ordem mendicante, com o título de *Ordem de Nossa Senhora do Monte Carmelo*.

No princípio do século XVI, Santa Tereza D'Ávila introduziu uma reforma que dividiu a ordem carmelita em descalços e calçados. Ambas as congregações têm uma Ordem primeira para homens, uma Ordem Segunda para mulheres, e uma Ordem terceira para seculares de ambos os sexos. O vestido compõe-se de hábito, escapulário e capuz de cor escura. No coro e nas festas solenes, os religiosos vestem ainda uma capa larga branca com capuz da mesma cor.

Embora o fim principal da ordem carmelitana seja a vida contemplativa a que a ordem se dedica exclusivamente, os carmelitas nunca desprezaram o culto às ciências e a catequização. Floresceram grandes nomes na ordem: na teologia mística, Santa Tereza e São João da Cruz; na teologia, Thomaz de Walden, Geraldo de Bologne, Francisco Bacon; na exegese, João Silveira, Cherubim de São José; na filosofia, Manoel Coutinho; na música, Matheus Flichá, mestre da Capela de Carlos V e Philippe II; na poesia o Bem-aventurado Baptista Spagnote de Mantua, chamado o Virgílio Cristão, na medicina, o célebre Philippe Hecquet; na botânica, o brasileiro Frei Leandro do Santíssimo Sacramento, cujo busto de bronze se acha no Jardim Botânico do Rio de Janeiro.

Além desses grandes personagens se destacam na ordem dos carmelitas: santo Elias, cujo nome significa *Yaveh é Deus*, expressando seu caráter e sua função na história bíblica. Desse ponto de vista, trata-se do primaz do monoteísmo, com sua árdua luta contra todo sincretismo religioso e cujo profeta *parecia de fogo e cuja palavra era um forno aceso*. O livro Eclesiástico (48,1-11) canta suas glórias e os livros dos Reis nos contam sua vida de forma ampla. Nesta narrativa, distinguem-se dois ciclos: o ciclo de Elias (I Rs17 – IIRs1), que se concentra na atividade do profeta, e o ciclo de Eliseu (II Rs 2-13) que começa com o arrebatamento de Elias, momento em que Eliseu lhe sucede.

Se Elias não é o fundador em sentido estrito da vida monástica, pode ser considerado seu autêntico precursor. É um mestre, diz Santo Ambrósio, e os monges são seus discípulos.

Sobre esta primazia escreve São Jerônimo: “Nosso príncipe é Elias, e o é Eliseu, e nossos chefes são os filhos dos profetas que habitavam no deserto, na solidão e construíam suas tendas junto ao rio Jordão”. Com frequência, muitos se perguntam qual foi o monge que morou pela primeira vez no deserto. E alguns, remontando a mais longe, identificaram a origem disso em Santo Elias.

A regra não faz menção a uma inspiração eliana da vida carmelitana logo no início, é mais provável que o nascimento e o aumento da devoção por Santo Elias tenha surgido do fato de se habitar o Monte Carmelo e, mais tarde, ter ali conservado a sua lembrança. Com o correr do tempo, o tema de Elias veio a ser parte integrante da espiritualidade carmelitana, como é possível ver num trecho das regras carmelitanas:

E assim dizemos, dando testemunho da verdade, que desde os tempos dos profetas Elias e Eliseu que viveram santamente no Monte Carmelo, alguns santos padres tanto do velho como do novo testamento, realmente apaixonados pela solidão daquele monte, tão adequada à contemplação das coisas celestiais viveram ali, sem dúvida, louvavelmente, junto à fonte de Elias, em santa penitência praticada sem interrupção com santos resultados. (Regra Carmelita)

Tudo indica que foi João Baconthorp, morto em 1346, quem pela primeira vez relacionou a devoção Mariana da Ordem do Carmelo à lembrança do profeta Elias: segundo os profetas, os frades do Carmelo nasceram especialmente para venerar à Santíssima Virgem Maria.

Não resta dúvida quanto à antiguidade do culto tributado a Elias nas igrejas orientais. Os cristãos que visitavam a Terra Santa paravam para rezar nos lugares que evocavam os santos do antigo testamento. Na tradição carmelitana, recordam-se os lugares Elianos, o monte Carmelo, a montanha da Transfiguração e a colina de onde Elias foi arrebatado ao céu.

Muitas são as obras que materializam essa idéia, por exemplo, a pintura que reproduz idealizada por A. Diepenbeke e representando a fonte de Elias (Figura 1). Ao centro, no nível

superior, aparecem Deus e o Espírito Santo entre anjos, estes envolvendo Jesus e Maria, que por sua vez protege e vivifica a fonte de Elias, cuja parte superior aparece o Profeta, trazendo a espada de fogo.

A citada fonte, sobre um pedestal decorado com o escudo dos carmelitas, apresenta de um lado os espíritos piedosos, e do outro, os espíritos de ciência.

Do espírito de piedade temos o ramo do Carmelo, da presença feminina representada por santa Tereza, Ângela Bohema e santa Maria Magdalena de Pazzis, e a masculina, simbolizada por são Simão Stock, são Andrés Corsino e são Alberto de Sicília; do “espírito de ciência” temos São Angel, São Pedro Tomás, São Cirilo de Alejandria, o Papa São Denis, São Cirilo de Constantinopla e São Spiridón, encontrando-se abaixo os hereges.



Figura 1. *La fonte de Elias*

O segundo personagem importante para os carmelitas é São Simão Stock, já que a ele se deve a mudança estrutural da Ordem, que abandona o eremitismo originário e começa a fazer parte das ordens mendicantes ou apostólicas. A tradição nos conta que São Simão recebeu das mãos de Maria o Santo Escapulário do Carmo, tão difundido desde o século XVI

entre o povo cristão. E estudou teologia, dedicando-se à pregação, até que por fim, ele recebeu o hábito da Ordem, em Aylesford.

Em 1215, tendo chegado aos ouvidos de São Brocardo, Geral do Carmo, a fama das virtudes de Simão, quis tê-lo como coadjutor na direção da Ordem; em 1226, nomeou-o Vigário Geral de todas as províncias européias.

São Simão teve que enfrentar sérios problemas contra os carmelitas na Europa, pois alguns queriam, a todo custo, suprimir a ordem sob vários pretextos. Porém, o sumo Pontífice, mediante uma bula, declarou legítima a existência legal da Ordem dos Carmelitas, e a autorizou a continuar suas fundações na Europa.

Carente de auxílio humano, São Simão recorria a Maria, mãe de Jesus, pedindo-lhe que fosse propícia a sua Ordem, tão provada, e que desse um sinal de sua aliança com ela.

Na manhã do dia 16 de julho de 1251, suplicava com mais empenho à Mãe do Carmelo sua proteção, recitando a bela oração por ele composta, *Flos Carmeli*. Segundo ele próprio relatou ao Pe. Pedro Swayngton, seu secretário e confessor, de repente “a Virgem me apareceu em grande cortejo, e, tendo na mão o hábito da Ordem”, disse-me:

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 nos perigos, aliança de paz e de uma proteção sempiterna. Quem morrer revestido com ele será preservado pelo fogo eterno.

Essa graça foi imediatamente difundida nos lugares onde os carmelitas estavam estabelecidos e sua espiritualidade, difundida por todo o mundo.

São freqüentes na iconografia carmelitana as representações que dizem respeito à entrega do escapulário a São Simão Stock, aparecendo inclusive nas capas de livros; entre estas, na edição valenciana de 1590 das Constituições, na Figura 2 vemos Maria, que está com Jesus nos braços num trono de nuvens e rodeada de anjos, entregando junto à fonte de Elias o

escapulário a São Simão Stock, que aparece acompanhado por um pontífice, João XXII, que deu a Bula Sabatina a Honório III, aprovando as Constituições; vemos também as figuras de Elias, Eliseu, são Alberto e são Ângelo.



Figura 2. Frontispício de *Lês fewrs do Carmel*

Esse tema e essa composição tiveram um amplo desenvolvimento, repetindo-se em diversas pinturas, esculturas e talha. A glorificação de Maria e a entrega do escapulário estão muito presentes nas pinturas ou esculturas, como percebemos em muitas igrejas carmelitanas.

Dentro da ordem carmelitana, os ideais de vida ativa e de vida contemplativa terão um importante desenvolvimento, que leva conseqüentemente a uma expressão plástica dos mesmos, como podemos ver na gravura de Gaspar Bouttats, sobre a representação de A. Goubou, para o frontispício da *Opera Omnia*, do padre Tomás de Jesus, Figura 3, em que aparecem em primeiro plano a *Contemplação e a Ação*. Carregando uma cruz, atributo da Religião e da Fé. É precisamente a conjunção desses dois ideais, da vida ativa e da vida contemplativa pretendidas por Tomás de Jesus, que os carmelitas desenvolveram sua identidade espiritual. Todo o quadro está representado em torno de um arco triunfal rematado

pelo escudo dos Descalços, que, num contexto ideológico, poderia ser interpretado como uma exaltação clássica do venerável padre carmelita e de suas fundações.

A maioria dessas fundações está destinada a desenvolver o trabalho empreendido pela Igreja, obedecendo ao desejo de participar da evangelização das massas. E assim fizeram os padres carmelitas, espalhando pelo mundo a fé católica e, especificamente, a espiritualidade carmelitana.



Figura 3. *Frontispício de la Opera omnia de Tomás de Jesus.*

A iconografia escultórica carmelita está expressa nos altares por meio de seus santos e suas devoções. Destacam-se os Passos da Paixão, que também fazem parte dessa espiritualidade, bem como as imagens *Ecce Homo*, o Cristo da Pedra Fria, Cruz às Costas, Cristo da Coluna, Cristo Crucificado e Cristo Morto.

As ordens religiosas são tão precursoras quanto os primeiros colonizadores. Era natural, portanto, que a Igreja fosse *o centro das manifestações onde se moldava uma alma comum.*

A Igreja, através do Concílio de Trento, convence-se de que venceu a heresia e dá aos artistas a missão de celebrar de uma maneira entusiasmada essa vitória parcial. As belas-artes, a música e a pintura usarão de todos os meios a fim de persuadir os fiéis de que a fé cristã é inabalável; e, quanto mais as descobertas da ciência parecem contradizê-la, mais os procedimentos da eloquência serão colocados em ação para exaltá-la. Conforme Bazin (1994 p.20) *a arte clássica mostra, a arte barroca demonstra. Dirige-se a homens aos quais é preciso convencer, e fora da Europa, a homens aos quais é preciso converter.*

Vemos que o poder e a fé andaram juntos na conquista do Novo Mundo, como bem demonstrou Gilberto Freyre.

A religião foi o grande princípio de unidade do Brasil. Ela impôs às diversas raças aqui misturadas, trazendo cada uma um universo psíquico diferente, um mundo de representações mentais básico, que facilmente se superpôs ao mundo pagão, no caso dos índios e dos negros, através da hagiografia, tão adequada para abrir caminho ao cristianismo a indivíduos oriundos do politeísmo. (FREYRE, 1970, p. 172).

O tema da arte barroca será aprofundado no segundo capítulo, mais especificamente, o acervo carmelitano; no entanto, esse espírito missionário que permeava a Igreja católica se contextualizava em terras americanas que recebiam essas ordens e fundavam igrejas, impregnando-as com sua arte e sua fé.

1.2 A Vila de Santos e os Carmelitas

Em 1580, quatro padres carmelitas sob a orientação de Pe. Domingos Freire acompanhavam a expedição do Frutuoso Barbosa que se propunha fundar na Paraíba uma colônia. Na carta de apresentação, temos expressado o motivo: *é obrigação nossa e de todos os religiosos que professam nosso modo de vida, servir a Deus e à sua Mãe SSma., dedicando-se à salvação das almas e incremento da religião cristã.*

A tentativa de colonização fracassou, em decorrência de uma violenta tempestade que dispersou os navios. Barbosa voltou a Portugal, mas os carmelitas ficaram em Pernambuco e se estabeleceram em Olinda, onde construíram seu primeiro convento em 1583. Seguiram-se depois as novas fundações de Salvador (1586), Santos (1589) e do convento da Lapa, no Rio de Janeiro (1590).

Frei Pedro Vianna, carmelita, delegado do Comissário Geral com beneplácito do rei de Portugal Filipe II, recebe uma carta patente nomeando-o Comissário dos Carmelitas portugueses no Brasil *para plantar a sagrada religião, fundando conventos ao culto divino* (Anexo 1.3). Junto com ele, vieram quatro religiosos, Frei Domingos Freire, Frei Alberto, Frei Bernardo Pimentel e Frei Antonio Pinheiro, que passaram a cumprir a ordem do comissário da ordem de Nossa Senhora do Carmo, Mestre Dr. Simão Coelho. Esses dados podem ser comprovados no documento n.03 anexado, de 28 de novembro de 1587.

No ano de 1589, frei Pedro Vianna chega a Santos, e, encontrando-se com José Adorno e sua mulher, Catharina Monteiro, filha de Christovão Monteiro, recebe destes a doação de uma ermida ou Capela, uma casa, seis cabeças de gado e meia légua de terras e ficam obrigados a rezar pela alma dos doadores nas quatro principais festas dedicadas a Nossa Senhora: nascimento, purificação, anunciação e assunção. A ermida, dedicada a Nossa Senhora da Graça, foi doada em escritura pública em 24 de abril do dito ano de 1589, à pessoa de frei Pedro Vianna, vigário provincial dos carmelitas portugueses no Brasil, conforme documento anexado (Anexo 1.4).

A história da pequena vila está associada à dos carmelitas nas terras brasileiras, fazendo-se necessário aprofundá-la para compreendermos mais a presença dos carmelitas em Santos e em outras cidades. Alguns acontecimentos destacados envolvendo, tais como, José Adorno, Brás Cubas, a questão das terras e escravidão, manterão um diálogo com a presença dos religiosos na vila de Santos.

Vale ressaltar que a história de Santos ainda é imprecisa, e muitos estudiosos estão fixando linhas de pesquisa em busca de documentos para que a história possa se esclarecer, evidenciando a importância dessa cidade e de seus fundadores e propulsores.

1.3 Brás Cubas

Muitos livros didáticos oficiais e outros não oficiais acusam a data de 25 de setembro de 1536 como sendo a da fundação. Alguns historiadores, tais como Francisco Martins dos Santos, alegam que, nessa data, Brás Cubas achava-se em Lisboa, diante do tabelião a fim de receber das mãos de D. Ana Pimentel, mulher e procuradora de Martim Afonso, a escritura de doação das terras de Jurubatuba e Ilha Pequena (atual Barnabé); portanto, ele não podia estar em Portugal e, ao mesmo tempo, fundando Santos.

Tampouco fez isso em seguida, pois, pelo Auto de Posse das mesmas terras, lavrado em 10 de agosto de 1540, em 1537 ele envia seu pai, João Pires Cubas, em seu lugar para cultivá-las antes de sua volta.

Brás Cubas foi de fato um dos principais fundadores da cidade de Santos, exatamente porque, ao mesmo tempo de Paschoal Fernandes ocupou as terras do Monte serrate e baixada fronteira, em 1532, conforme o testemunho daquele mesmo século que temos de citar adiante, porque teria sido feito por Martim Afonso, seu amo e patrão, feitor do núcleo inicial santista para efeito de cobrança e arrecadação das rendas da Capitania naquela parte da ilha, e não porque tenha comprado terras de Paschoal Fernandes anos depois, ou construído uma igreja no outeiro de Santa Catarina, o que não é verdade, visto que a primeira capela do referido outeiro foi construída por Luiz de Góes e sua mulher, os quais ainda mandaram fazer a imagem de Santa Catarina que lhe serviu de invocação, como se vê do mesmo Frei Gaspar, à página 149 da sua obra citada. Por sua vez não passa de lenda a história contada de haver Brás Cubas construído casas junto ao mesmo outeiro de Santa Catarina dando início ao povoado. As casas construídas junto ao outeiro foram construídas por Luiz de Góes, como se vê das próprias vendas efetuadas por ele alguns anos depois, dessas mesmas casas, ao se retirar para Portugal, por escritura de 6 de fevereiro de 1553 (SANTOS, 1937, p. 161).

Outra versão parte do religioso e venerável historiador Frei Gaspar Madre de Deus, que disse:

A referida D. Ana Pimentel havia concedido a Brás Cubas, aos 25 de setembro de 1536, as terras de Geribatiba fronteiras a Enguaguaçu, porém muito distantes de São Vicente, e querendo o dito Cubas evitar o incômodo de fazer viagens largas, quando lhe fosse necessário ir à Vila, ideou levantar outra em sítio mais próximo à sua Fazenda, e juntamente mais apto para o embarque e desembarque dos navios. Com este projeto, comprou a um dos sobreditos sócios parte do seu quinhão, a qual parte ainda nesse tempo era mato virgem e compreendia o outeirinho de Santa Catarina; mandou roçá-lo e deu princípio à nova povoação junto do mencionado outeirinho. (MADRE DE DEUS, 1989, p.37)

Para Frei Gaspar e ainda hoje, em Santos se conserva a lembrança de que Brás Cubas foi seu fundador, cuja tradição confirma três documentos conforme o religioso:

- a) Ele, Cubas, doou aos Religiosos de Nossa Senhora do Carmo um pedaço de terra dito à Capela de Nossa Senhora da Graça, para edificarem o Convento, que pretendiam levantar naquele sítio e, na escritura lavrada em Santos em 31 de agosto de 1589, diz o tabelião Atanazio da Mota: *Nesta Villa do Porto de Santos, que elle Braz Cubas povoou de fogo morto, sendo o sitio esta dita Villa tudo mato.*
- b) A segunda diz que, no ano de 1581, Diogo Dias jurou da seguinte maneira: *O primeiro homem, que povoou em a Villa de Santos, foi Pascoal Fernandes, E o Senhor Braz Cubas, d'ahi se fez a Villa de Santos.*
- c) Cubas foi sepultado na Capela-mor da igreja da Misericórdia, antiga Matriz da Vila de Santos, e, no pavimento sobre sua sepultura, colocaram uma lápide, em cujo epitáfio está escrito: *S. a de Braz Cubas Cavalheiro Fidalgo da Caza d'ElRey. Fundou e fez esta Villa sendo Capitam, e Caza da Misericordia anno de 1543 descobrio ouro e Metaes anno de 60 fez Fortaleza por mandado d'ElRey D. João III. Falleceo no anno de 1592 a.*

Para Francisco Martins dos Santos, Frei Gaspar manifestou uma clara simpatia por Brás Cubas, dando a ele a autoria da fundação da vila; no entanto, ela já possuía um núcleo agrícola de cerca de trinta casas e ranchos e uma população fixa, de nobres e colonos, de cerca de 78 ou 80 pessoas.

A verdade é que muito da história de Santos precisa ser aprofundado, documentado e analisado e este trabalho não tem a pretensão de fazer isso; porém, é importante ressaltar esses dados, pois a ordem estudada e sua arte estão ligadas à história da cidade.

Essa vila tem um papel fundamental na história do Brasil e dos religiosos missionários que ali chegaram. Para contextualizar nossa história, Martim Afonso fez, em 1532, a primeira distribuição de sesmarias de sua Capitania, a capitania de São Vicente. Coube a Domingos Pires e Pascoal Fernandes um lote de terra que se estendia da Enseada do Enguaguaçu, no atual Canal do Estuário, à Fonte do Itororó; Luiz de Góis recebeu uma área ao redor do Outeiro de Santa Catarina; José Francisco e José Adorno detinham lotes na região da antiga Capela da Graça, e Brás Cubas ficou com as terras de Jurubatuba e da ilha Pequena.

O historiador Boris Fausto, em seu livro *História do Brasil*, afirma que:

A atribuição de doar sesmarias é importante, pois deu origem à formação de vastos latifúndios. A sesmaria foi conceituada no Brasil como uma extensão de terra virgem cuja propriedade era doada a um sesmeiro, com a obrigação – raramente cumprida – de cultivá-la no prazo de cinco anos e de pagar o tributo devido à Coroa. (BORIS, 1998, p.59).

Os primeiros povoadores da Vila de Santos foram Pascoal Fernandes, Brás Cubas, Domingos Pires, Mestre Bartholomeu Gonçalves, Luiz de Góes, José Adorno e Francisco Adorno, que receberam terras de Martin Afonso. Houve em toda a Colônia imensas sesmarias, de limites mal definidos, como a de Brás Cubas, que abrangia parte dos atuais municípios de Santos, Cubatão e São Bernardo.

Martim Afonso nomeou Brás Cubas como Capitão do povoado, encarregando-o da cobrança de taxas e impostos. Para Francisco Martim, Brás Cubas, além de um dos povoadores, foi o grande *propulsor* da pequena Vila que se expandia.

Brás Cubas retorna para Portugal em 25 de setembro de 1536, permanecendo ali de 1535 a 1540, e recebe das mãos de Anna Pimentel, procuradora, mulher de Martim Afonso de Souza, que estava na Índia, à doação das terras de Jurubatuba para ele e seus sucessores. As quais ele deveria proteger, defender e tirar proveito, aumentando a extensão de suas terras (conforme anexo 1.1).

A povoação de Santos teve seu nascimento junto ao Outeiro de Santa Catarina. Por volta de 1540, Luís de Góis construiu no sopé do Outeiro de Santa Catarina uma capela em homenagem à santa e mais algumas casas ao seu redor. A imagem de santa Catarina, que foi encontrada no mar pela época do natal depois de passados setenta anos da invasão do pirata Thomas Cavendish, encontra-se hoje no Museu de Arte Sacra de Santos.

No centro da povoação achava-se a fazenda de Brás Cubas, cultivada por seus parentes, criados, escravos e por pessoas que ele trouxera do Reino de Portugal. Existia a plantação de cana-de-açúcar, de arroz e de outros gêneros de primeira necessidade, destinados não só à manutenção, mas também ao pequeno comércio com as vilas vizinhas. A criação de gado também era importante, pois Brás Cubas fundou um curtume para onde deveria ser remetido o couro de todo o gado que fosse morto dentro da povoação. Eram muitos os que chegavam à pequena vila em busca de trabalho e moradia.

Brás Cubas solicitou e conseguiu do Capitão-mor da Capitania de São Vicente a transferência do antigo Porto de São Vicente, na atual Ponta da Praia, para o lagamar do Enguaguaçu, na direção do Outeiro. O lugar era mais conveniente para o embarque e desembarque de mercadorias. A partir desse momento, o povoado do Enguaguaçu passou a

ser conhecido pelo nome de Povoador do Porto de São Vicente e, posteriormente, povoador do Porto de Santos.

Em 1543, Brás Cubas deu início à construção do primeiro hospital do Brasil: a Santa Casa de Misericórdia de Todos os Santos. Não se sabe ao certo a data exata da elevação do povoador à categoria de Vila. Baseado em duas escrituras de venda de terras na região, Frei Gaspar sugere que a elevação tenha ocorrido entre 04 de agosto de 1546 e 03 de janeiro de 1547. Na primeira escritura, o tabelião afirma ter sido lavrada na Povoação do Porto de Santos; na segunda, refere-se à Vila do Porto de Santos. Então, a elevação pode ter ocorrido nesse intervalo de tempo. Na falta de documentos que possam esclarecer definitivamente o assunto, essa versão é considerada até hoje por muitos historiadores a mais consistente.

Benedito Calixto representou a *Fundação da Vila de Santos (1922)*, com a figura central do capitão Brás Cubas lendo o Foral de Vila; nesse quadro, podemos perceber as características do período colonial; à direita, vemos a capela de Santa Catarina, o pelourinho, símbolo do poder do colonizador, a Casa de Câmara e a Cadeia ao fundo, personagens representando a religião, os fidalgos e colonos ao fundo.



Figura 4. Reprodução: *Benedito Calixto - Um pintor à beira-mar - A painter by the sea*, edição da Fundação Pinacoteca Benedito Calixto, agosto de 2002, Santos/SP

Conforme os arquivos encontrados em Belo Horizonte, Cubas, de grande fazendeiro, tornou-se um personagem notável na pequena Vila, pois decidia autoritariamente as contendas, exercia real influência sobre os habitantes da povoação, aos quais aconselhava e repreendia quando os julgava fora do caminho do dever. À medida que as vilas sofriam um aumento no comércio e no número de moradores, fazia-se necessário formar uma casa de conselho e nomear homens de governo para bem dirigí-la. A casa teve como sede um prédio nas vizinhanças da Capela da Graça, e tempos depois foi transferida para um prédio próprio, no Largo da Coroação, que servia de Casa de Conselho e Cadeia, conforme consta do tombamento dos bens de raiz da Câmara feito no ano de 1846. O desenvolvimento da vila obrigou a Câmara a abrir açougue, mercado, matadouro público, ruas e também a criar casas. Em 1553, os novos dirigentes da Câmara da Vila de Santos, lutando com a falta de espaço para abrir ruas e criar logradouros públicos, viram-se obrigados a desapropriar parte das terras de Brás Cubas, que, não estando de acordo, moveu uma ação contra a Câmara, alcançando sentença a seu favor por meio do primeiro ouvidor geral do Estado Pedro Borges. Passados sete anos de constantes lutas e vendo a Câmara que nada conseguia devido ao grande domínio de Brás Cubas, os dirigentes resolveram dirigir-se a Mem de Sá, Terceiro Governador Geral do Brasil, que tinha vindo à Capitania de São Vicente por ocasião do cerco feito pelos índios Tamoios à mesma capitania, ocasião em que seu filho, Fernão de Sá, morrera em combate. Pediram-lhe que confirmasse as duzentas braças das terras de Brás Cubas, que lhe tinha dado Tomé de Souza, Primeiro Governador Geral do Brasil, com a condição de serem dadas outras duzentas braças a Brás Cubas em qualquer outro lugar, sem o que ficaria sem efeito essa concessão. Foram confirmadas as duzentas braças concedidas por Mem de Sá, mas sob as mesmas condições que as tinha dado Tomé de Souza, conforme o seguinte despacho: *Eu não mais quis dizer que se cumprisse o que Thomé de Souza tinha mandado e porque assim o*

deixou ordenado que dessem ao suplicante Cubas outra terra, que enquanto lhe não dessem, não o devem desempossar da sua, isto eu o determino. (Anexo 1.2)

Como essa condição nunca foi cumprida pela Câmara, as brigas entre esta e Brás Cubas continuaram, até que este veio a falecer, e depois seu filho, Pero Cubas. Os dois passaram partes dessas terras para a mão do Convento do Carmo dessa vila, instituindo o Convento como herdeiro universal de seus bens; e o convento manteve a posse pacífica dessas terras até o ano de 1654. Durante esse período, a Câmara mandou notificar os foreiros das terras da Rua da Graça, obrigando-os a não pagarem foros das mesmas sob pena de 6\$000 de multa e prisão. Indignados, os frades carmelitas protestaram contra a exigência da Câmara, o que gerou uma ação em juízo, tendo sido vencida pelos carmelitas devido a uma sentença dada pelo juiz Conservador Fernão Rodrigues Cordova. Essas disputas constantes entre os carmelitas e a Câmara, que a todo o momento queria apossar-se indevidamente das terras deste convento, duraram até 1806, quando o então prior do convento, Frei Antonio de Santa Maria Ribas Sandim, foi notificado de que deveria assistir a demarcação de meia légua de terras para nelas fundar o *Rocio da Vila*.

Os carmelitas protestaram, mas só conseguiram uma sentença contra si mesma; porém, ao apelar para a ouvidoria de São Paulo, eles venceram mais uma vez.

A Câmara resolveu apelar para a Assembléia Legislativa, alegando o seguinte: *Que a Vila de Santos não podia prosperar nem aumentar por falta de logradouros e terras, sem as quais não podiam os moradores ocupar as terras que rodeavam esta Vila*.

Foi infrutífero esse pedido da Câmara à Assembléia Legislativa, pois os carmelitas comprovaram o seu justo domínio e posse sobre essas terras.

Os carmelitas, depois de tantas lutas e sofrimentos causados pelas terras herdadas de Brás Cubas e Pero Cubas resolveram aforar parte delas aos diversos moradores desta Vila, assim como haviam aforado parte do Monte Serrate. A própria Câmara por diversas ocasiões

aforou indevidamente terras, sendo que nem todas eram para abrir ruas, mas, sim, para melhorar a situação de muitas pessoas dessa vila; isso pode ser comprovado pelos relatos dos documentos e atas dos carmelitas, que contestavam os argumentos da Câmara de Santos (Anexo 1.2), sobre as sentenças de desagravo em favor de Brás Cubas e do convento do Carmo, atestando as várias desavenças ocorridas por questões de terras na vila que se expandia.

Os Jesuítas, Beneditinos e Franciscanos

Muito antes do início da ocupação portuguesa no Brasil, já era uma realidade a presença de outras nações européias em nosso litoral, principalmente de algumas ordens religiosas. Não podemos deixar de destacar que a evangelização e a expansão do cristianismo estavam entre os objetivos de Portugal no processo de colonização do Brasil e de todas as suas colônias.

Devemos ressaltar que, em Santos, a ordem jesuíta, preocupada com a evangelização da população indígena, foi a primeira ordem religiosa a se estabelecer na Capitania de São Vicente, em 1549, onde o padre Leonardo Nunes criou um dos primeiros colégios na Vila. Em 1585, a Câmara de Santos doou aos jesuítas o antigo prédio onde funcionava até então o Conselho da Vila.

O colégio dos jesuítas de São Miguel tornou-se um importante centro de educação e cultura da vila. Foram aí que os filhos do comerciante Francisco de Lourenço, Alexandre e Bartolomeu iniciaram seus estudos com o padre Alexandre de Gusmão. A amizade existente entre a família e o padre levou os jovens a adotar o sobrenome do professor.

Bartolomeu Lourenço de Gusmão terminou seus estudos em Portugal, onde se ordenou padre, dedicando-se à pesquisa científica de “aparelhos voadores”. Tornou-se uma importante figura no governo português, além de representar o rei D. João V nas negociações com a

Espanha que objetivavam o estabelecimento das fronteiras do Brasil com as colônias espanholas, o que culminou na assinatura do Tratado de Madri, em 1750.

Na imagem abaixo, vemos a antiga “Matriz Colonial de Santos, construída no séc. XVIII. Ao lado, o Colégio dos Jesuítas, ambos demolidos”. Atualmente, no local se encontra a Praça da República e o prédio da Alfândega, pintura que Calixto, através de seus estudos, guardou para a memória santista. Vemos também uma fotografia antiga do colégio dos jesuítas.



Fig 5: Matriz Colonial de Santos



Fig 6: Fotografia do Colégio dos Jesuítas

Os jesuítas foram expulsos de Portugal e do Brasil em 1759, e o Colégio de São Miguel e todas as propriedades dos jesuítas foram confiscadas e incorporadas ao patrimônio público. O prédio do colégio serviu então a várias finalidades: foi hospital militar, correio, alfândega, ficou conhecida como Palacete, hospedou autoridades e a família Real em suas visitas a Santos.

A verdade é que, nesse tempo, as capitanias despertavam muita esperança, pois, como que de improviso, vira crescer sua população, sua riqueza e opulência; dentre elas, a que mais se destacava era a de São Vicente, na qual a Companhia de Jesus lançou a primeira semente de civilização entre os indígenas, que depois foi aniquilada pela brutal cobiça dos colonizadores desta América. Para a capitania de São Vicente, voltaram-se os cenobitas carmelitanos, franciscanos e beneditinos.

Em 1640 realizaram-se os primeiros atos da fundação do Convento Santo Antonio do Valongo e respectiva igreja. Os primeiros franciscanos foram acolhidos na Capela Nossa Senhora do Desterro, propriedade de Bartolomeu Fernandes Mourão, onde permaneceram até 12/06/1640, e passaram para o próprio convento.

A igreja de Santo Antônio foi feita depois do convento e, sua primeira missa foi rezada em março de 1691. Em 1641 iniciou-se a construção e no mesmo ano, fundou-se a ordem Terceira de São Francisco e sua capela foi erguida em 1689, com arco aberto para igreja conventual.

A fundação do Mosteiro de São Bento aconteceu em 1650, junto a uma gruta e à fonte do Desterro, visitada pelo imperador D. Pedro II. Ali viveu o célebre historiador Frei Gaspar Madre de Deus e hoje é o Museu de Arte Sacra.

Em Santos, temos os três remanescentes do período colonial religioso, que acabei de citar as quais fazem parte do roteiro histórico da cidade, além das igrejas do Monte Serrat e do Rosário.

1.4 Cronologia da Obra Carmelita em Santos

Séc. XVI

1580 – Carmelitas no Brasil

1589 – Doações (Frei Pedro Vianna)

* 24/04 – Capela Nossa Senhora da Graça (José Adorno)

* 31/08 – Terra sob a Capela da Graça (Brás Cubas)

1599 – Doação

* 20/12 – Terra sob o atual conjunto arquitetônico do convento do Carmo de frente para a Praça Barão do Rio Branco

Séc. XVII

1603 – Inventários das terras de Brás Cubas a favor de Pedro Cubas (filho)

* 07/06 – Escritura de compra da Capela da Graça

1629 – Retorno das terras deixados por Brás Cubas

Séc. XVIII

1752 – Fundação da Capela da Venerável Ordem terceira do Carmo.

* 04/09 – Lançamento da Pedra Fundamental

1754 – Reforma e ampliação da planta e fachada da igreja

1768 – Erguido o Portal do Itororó

Séc. XIX

1849 – Torre – 05/11 – Parecer favorável a sua construção

1889 – Concessão de espaço do claustro

* 10/08 – Túmulo de José Bonifácio de Andrada e Silva

Séc. XX

1903 – Demolição

* 03/08 – Capela da Graça

1922 – Doação – 25/07 – Espaço para o Pantheon

1923 – Pantheon: traslado do túmulo de José Bonifácio de Andrada e Silva

1940 – Tombamento - 09/05 – Tombado pelo Sphan

1959 – Colégio do Carmo é transferido para a Ponta da Praia

1961 – Antigo Colégio do Carmo (venda do terreno)

1982 – Restauração da Fachada

1.5 Capela da Graça

A Capela da Graça estava situada em vasta quadra coberta de mato para o lado do campo e de mangues para as bandas da praia, e em seu frontispício e porta principal corria o ribeiro de São Bento, também chamado o ribeiro do Desterro.

Brás Cubas doou uma área de 44 braças de frente por 107 de fundos anexa à capela, pois esta era muito pequena para a criação de animais e sustento dos frades, e doou mais três léguas de terras no rio Jurubatuba com sertões até a conquista de El-Rei, como consta da carta de sesmaria passada por D. Anna Pimentel ao mesmo.

Essas doações foram feitas com os seguintes encargos: uma missa cantada no dia de Natal; uma, rezada no dia de São Brás no altar do mesmo santo na Capela da Graça; outra, rezada no dia de São Miguel; outra, na Paixão de Nosso Senhor em todas as sextas-feiras do ano; um momento cantado sobre a sepultura na igreja da Misericórdia (onde provisoriamente esteve instalada a primeira Matriz de Santos), sobre a qual deviam pôr quatro velas e um pano preto, uma vela ao Ssmo. Sacramento na quinta-feira santa, que deveria arder até o sábado de aleluia. Essas obrigações foram instituídas pelo mesmo doador em seu testamento e outras mais que foram anuladas pelo provedor juiz dos defuntos e capelas por requerimento de seu filho, Pero Cubas.

Conforme o livro do tombo encontrado nos arquivos carmelitanos de Belo Horizonte de 1785, havia na capelinha os seguintes bens: uma imagem de Nossa senhora da Graça de barro, uma imagem de Nossa senhora do Ó, uma imagem de São Brás, uma imagem de Santo Cristo, dois mantos das ditas imagens, um manto novo de seda da senhora da Graça com sua renda de ouro, uma coroa de prata, quatro castiçais velhos, uma pedra D' Ara e uma estante do altar.

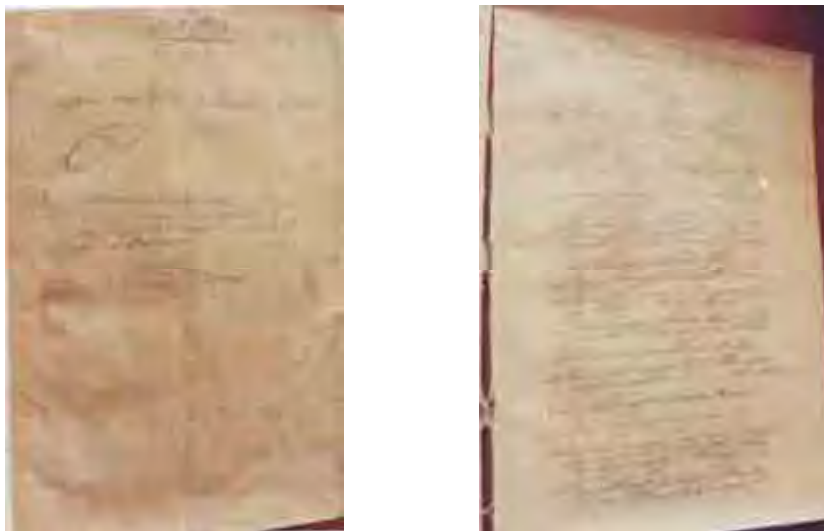


Figura 7. Imagens da Ata Livro Tombo 1785 – Arquivo do Carmo/BH

A capelinha localizava-se na esquina da antiga Rua do Sal, hoje Rua José Ricardo, com a antiga Rua Santo Antônio, hoje Rua do Comércio; originalmente, tinha a frente voltada para a igreja conventual de Santo Antônio da ordem franciscana e não para a Rua Santo Antônio, como aconteceu mais tarde, segundo Frei Gaspar Madre de Deus, O. S. B., em seu livro *Memórias para a Capitania de São Vicente* (1715-1800 p. 75).

Ela estava edificada na parte mais alta da Rua de Santo Antônio, de forma que no alongamento de cada lado da rua não fazia descida ou declinação; ao lado esquerdo da mesma capela, em distância de 46 braças, mais ou menos atravessava a Rua de Santo Antônio em direção ao rio (água salgada) o córrego de São Jerônimo, correndo do sul para o norte. Ao lado direito da capela, em distância de 51 braças mais ou menos, corria outro córrego, o de São Bento, por ter origem uma fonte existente no subpé do mesmo morro. Havia ocasiões em que o córrego de São Jerônimo ficava seco, conforme dados do Arquivo do Convento do Carmo de Santos, maço n° 13.

A confirmação de doação da capela foi feita em 07 de junho de 1603, pois, em 1591, a vila foi atacada pelo pirata Thomas Cavendish, que saqueou e incendiou o povoado em 24 para 25 de dezembro daquele ano, tendo desaparecido, por esse motivo, a escritura da

primeira doação. O pedido de confirmação foi feito por Frei Valentim Borges, que requereu o segundo traslado de doação, e provavelmente foi entregue a Frei Antônio Carrasco; a escritura dessa doação foi lavrada pelo tabelião Athanázio da Mota em 31 de agosto de 1589, conforme podemos observar no Anexo 1.5.

Essa ermida é muito importante e cheia de significado para os carmelitas, pois foi a primeira acolhida na vila de Santos e o ponto de partida de todo o trabalho catequético. Doadada, conforme seus arquivos, pela generosidade de José Adorno, os religiosos, a partir de 1589 e juntamente com a ordem jesuítica que já se encontrava na vila desde 1549, passam a acompanhar histórica, social e espiritualmente o crescimento dessa capitania, que se transforma em uma das mais importantes no período colonial.

Em relação a essa pequenina capela, temos que ressaltar mais um documento que comprova a ligação de Brás Cubas com os carmelitas, pois ele faz a doação das terras de Nossa Senhora da Graça, e, Frei Pedro Viana, fundador do convento do Carmo na Villa do Porto de Santos (um dos antigos nomes da cidade de Santos), recebe a doação, passada por escritura, e se compromete a dar sepultura ao senhor Brás Cubas e a todos os seus herdeiros e descendentes na nova igreja, pois na capela não havia lugar para o sepultamento (Anexo 1.6).

O doador da pequena ermida, José Adorno, pertencia a uma grande família de nobres de Gênova, que forneceu muitos magistrados superiores (doges) à República. Homem riquíssimo, senhor de muitas terras e enorme escravatura, era casado com Catharina Monteiro, filha de Christovam Monteiro; desse matrimônio, teve uma filha chamada Catharina Gonçalves, casada com Domingos Pires, um dos primeiros povoadores da Capitania de São Vicente. Era irmão de Francisco Adorno e Paulo Dias Adorno, naturais de Gênova. Ele e sua mulher foram os fundadores da histórica capela da Graça, pintada por Benedito Calixto em 1922. Nos arquivos carmelitanos, foram encontradas pessoas com o sobrenome de Cubas Adorno, pois, provavelmente, José Adorno teria algum parentesco com Brás Cubas. Eis

alguns nomes: Thadeu Cubas Adorno, Constantino Cubas Adorno, Antonio Cubas Adorno. Quanto aos Adornos, foram encontrados apenas os seguintes: Vicente Adorno, Isabel Adorno Sampaio, casada com Manoel Gomes, pais de Francisco Gomes Vianna e Frei Lopo Ribeiro da Conceição, carmelita. De suas terras, nos arquivos foram encontradas as seguintes notícias: uma sorte de terras no rio da Bertioga, indo de Parati até Toque-Toque e uma ilha denominada Buiquasuganca, dadas de sesmaria a ele e a Diogo Rodrigues, que talvez fosse seu sócio, pois não foi encontrado nenhum parentesco com José Adorno, por Antonio Rodrigues de Almeida em 07 de abril de 1678.

Abaixo, podemos ver a imagem da ermida, imortalizada por Benedito Calixto e uma foto antiga dos arquivos do Prof. Francisco Carbala, professor de história em Santos.



Fig. 8: Capela da Graça na antiga Rua do Sal, com seus casarios



Fig. 9: Benedito Calixto – Capela da Graça, óleo sobre tela 29 x 17

Infelizmente, a capelinha foi demolida em 1903 e temos ciência disso graças à visão preservacionista de Benedito Calixto, que pintou duas telas perpetuando a memória santista e a pesquisas de fotos antigas sobre a cidade. Um dos quadros está em Santos, no Convento do Carmo, e o outro foi doado para a Mitra Diocesana de São Paulo pelo próprio autor, encontrando-se no Museu de Arte Sacra de São Paulo.

Soubemos que, em 1900, a ermida estava em ruínas e os homens do século XX não conseguiram preservar um imóvel arquitetônico do século XVI.

A Câmara Municipal de Santos mandou demolir a capela com o objetivo de abrir ou alargar uma rua. Quando de sua demolição, foi encontrado enterrado na capela um caixão coberto de zinco com muitos documentos importantes da época de sua fundação. Por falta de informações, não sabemos se esses documentos foram entregues ao convento, mas consta que foram reclamados.

José Adorno estabeleceu que a capela fosse jazigo seu, dos frades da ordem do Carmo, dos herdeiros por ele nomeados e das pessoas por ele designadas. Ninguém poderia ser enterrado lá sem sua autorização. Isso foi mantido por mais de duzentos anos (em 4 de agosto de 1825, abriu-se a primeira exceção, quando o cirurgião Manuel J. Faria sepultou seu escravo, Julião).

Transcrevemos o parecer nº. 79, de 02 de dezembro de 1903, apresentado à Sessão da Câmara Municipal de Santos.

A Ordem Carmelitana, Fluminense, por seu representante nesta cidade prova ser de sua propriedade, por doação que lhe fora feita a Capella da ermida de Nossa senhora da Graça, construída no térreo a Rua Santo Antônio, esquina da José Ricardo, tendo tido a Câmara necessidade de alargar e melhorar esta última rua abrangeu neste alargamento o referido terreno e ermida. Em vista do que pede a ordem carmelitana. Para ser indenizada pelos prejuízos que sofreu para o pagamento do terreno a quantia de seis contos de réis.

Sobre o assunto foi ouvido o digno Dr. Intendente (Dr. Manoel Galeão Carvalhal), cujo parecer reconhece o direito alegado, observando, porém a quantia de 4 contos de réis é suficiente para pagamento do terreno, e que os objetos pertencentes à capella se acham depositados na Seção de Obras.

As comissões de Justiça e Poderes e Obras e Viação, conformando-se com o parecer do digno Dr. Intendente, pensam que a elle deve ser dada autorização para resolver a questão.

Em dezembro de 1599, os freis transferiram-se para os terrenos comprados por eles mesmos, por escritura lavrada em 31 de agosto de 1589, a favor de Frei Pedro Vianna, delegado e comissário da ordem. O convento foi reedificado em 1754. Depois de um ano de edificação do convento de Santos, erigiu-se o do Rio de Janeiro, o segundo desta ordem fundado no Brasil.

Quanto à mudança de local do convento, que ficava na antiga Rua do Sal com Rua Santo Antônio, que já foi conhecida como Rua São Francisco, nada se sabe, visto que o primeiro convento teria sido terminado em 1590. O terreno foi comprado porque provavelmente os frades queriam ampliar sua fundação, pois a ermida da Graça era muito pequena para abrigar todos os religiosos.

Em 2 de dezembro de 1599, comprou-se de Antônio Gonçalves parte do terreno onde ficaria o atual convento; o subprior de então, frei Lourenço da Conceição, comprou de Antônio Gonçalves 4 braças e meia de chão com uma morada de casas por RS 46\$000. Este não queria vendê-la, dirigindo-se frei Lourenço, por intermédio do Capitão-mor e Governador da Capitania de São Vicente, a Lopo de Souza, que ordenou ao acima citado a vender o terreno para a construção de um convento, o que seria para a maior glória de Deus (conforme o maço nº 1, doc. 25).

Em 12 de janeiro de 1602, mais quatro braças e meia foram compradas por RS 5\$000. O Vigário-prior naquela era Frei Antônio Carrasco comprou de Manuel Fernandes mais vinte braças por RS 11\$000, e Manuel Borges fez doação aos frades de 25 braças; no total, os carmelitas tinham um terreno de 54 braças, que custaram à Ordem RS 54\$000; portanto, tinham 226 metros de área.

Isso pode ser comprovado pelos documentos relacionados nos anexos, retirados dos arquivos carmelitanos, onde os padres tomaram posse das terras em 20 de dezembro de 1599.

Em 1602 e 1608, conforme as escrituras lavradas pelo Tabelião Antonio de Siqueira, os frades carmelitas ampliaram o terreno em que hoje se encontra o convento ao comprar de Antonio Gonçalves, o velho, Marcos Fernandes e sua mulher, Maria de Aguiar, grandes extensões de terra.

Há também uma escritura de doação de terras, de 28 de março de 1608, de Antonio Amaro Leitão aos padres do Carmo, terras que se encontravam em frente ao seu Convento em

Santos, com obrigação perpétua de quatro missas de Natal, Páscoa, Espírito Santo e Assunção de Nossa Senhora, conforme o maço 18, nº 3, p. 120, 121, do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (Anexo 1.7).

1.6 Terras dos Carmelitas

Conforme os estudos e apontamentos históricos documentados, as terras de sesmaria concedidas ao Convento de Nossa Senhora do Carmo na vila de Santos estão documentadas no arquivo de Belo Horizonte, dos quais temos as seguintes citações e escrituras:

A 28 de abril de 1608, concedeu Gaspar Coqueiro, Capitão da Capitania de São Vicente e Santo Amaro, loco-tenente e procurador do Sr. Lopo de Souza, Capitão e Governador, aos religiosos do Convento de Nossa Senhora do Carmo da vila de Santos, uma légua em quadra, sendo mais léguas na terra firme, defronte a Ilha de São Sebastião.

No ano de 1609, concedeu o mesmo capitão acima, aos religiosos do Convento do Carmo da vila de Santos e a Nicolau Pessoa, uma terra na ilha de São Sebastião, com duas léguas de largura.

A 02 de maio de 1628, concedeu Álvaro Luiz do Valle, Capitão mor da Capitania de São Vicente, loco-tenente e procurador do conde de Monsanto, aos religiosos do convento do Carmo da vila de Santos, umas terras na ilha de São Sebastião, na terra firme.

No ano de 1632, concedeu Pedro da Motta Leite, Capitão e Alcaide-mor da Capitania de São Vicente, pelo Conde de Monsanto (Dom Álvaro de Castro e Souza) donatário da mesma, aos religiosos do convento do Carmo da vila de Santos umas terras na ilha de São Sebastião.

A 16 de abril de 1637, Álvaro Luiz do Valle, Capitão e alcaide mor da Capitania de São Vicente, pelo conde Monsanto, donatário perpétuo da mesma, confirmou a carta de uma

sorte de terras no rio da Bertioga (hoje Vargem Grande) e os religiosos herdaram de Antonio Gonçalves dos Quintos meia légua de terras na ilha de São Sebastião.

Muitas foram as terras pertencentes a essa ordem religiosa, ou por doação ou por compra, que arrolaremos mais tarde, nos anexos, que foram encontrados nos arquivos, inclusive contendas dos beneditinos com os carmelitas por questões de terras.

No Anexo 1.8, encontramos os nomes dos frades que residiram em Santos de 1589 até 1872.

Pedro Cubas em Testamento

Após a morte de Brás Cubas, seu filho, Pedro Cubas, torna-se seu único herdeiro; por estar enfermo, aos dezessete dias do mês de setembro do ano de 1628, ele faz um testamento em vida, tornando por seus herdeiros universais os religiosos de Nossa Senhora do Carmo. Pede que o acompanhem as Irmandades: Santa Casa da Misericórdia, Santíssimo Sacramento, Nossa Senhora do Rosário, São João, Santo Antonio, Todos os Santos e das Almas, e as mais que houverem na dita Santa Casa. Conforme documento, o mesmo paga suas dívidas, pede que cobre quem lhe deve, tentando assim justificar-se como cristão, e que seu corpo seja amortalhado com o hábito de Nossa Senhora do Carmo e enterrado junto à sepultura de seu pai na mesma capela: Capela-mor da igreja da Misericórdia, antiga matriz da vila de Santos. O documento foi encontrado no Arquivo do Carmo em Santos, no Livro do Tombo folhas 15 a 18 v de 17 de setembro de 1628, no qual o capitão Pero Cubas, achando-se enfermo e de pleno juízo, doa todos os seus bens à casa de Nossa Senhora do Monte do Carmo por não ter outro herdeiro (Anexo 1.9).

Após essa doação, muitas foram as petições dos frades para a demarcação das terras das sesmarias de Brás Cubas e de seu filho, Pedro Cubas. Consta do arquivo um extenso e

minucioso relatório apresentado ao Ministro dos Negócios do Império, em 22 de novembro de 1871, por comissão nomeada em 17 de dezembro de 1870, que diz respeito à administração e aos bens da atual Província Carmelitana Fluminense. Muitos marcos foram colocados na presença constante de testemunhas. As terras de Jeribatuba tornaram-se sinal de ações promovidas pelos cenobitas carmelitas contra a Câmara Municipal da capital e de Santos.

Documento 1. Autos de ação promovida pelos Frades, contra a Câmara Municipal da Capital.

Cópia dos autos de ação promovida pelos Frades do Convento do Carmo, em São Paulo, contra a Câmara Municipal da Capital, em 1679, respeito a uma parte de terras dessa mesma sesmaria, cujo teor é o seguinte:

Snr. Juiz dos Orfaons. Dizem o Pe. Fr. Bento da Silva Gatto, Prior do Convento de Nossa Sra. do Carmo desta Villa de S. Paulo e os mais Religiosos Conventuais, que para bem de sua justissa lhe he necessario hua certidão e na qual se declare de meios que elles suplicantes buscarão para se informarem com os senhores officiais da Camara desta villa sobre as differenças, que entre elles avia sobre a terra da tabatinguara e como elles suplicantes são religiosos obdientes amigos da concórdia, e paz tratarão por meio de louvados pessoas authorisadas para que fizessem toda a esposição e julgarem seos títulos que elles suplicantes tem pertencentes ao Convento da Villa de Santos a quem elles suplicantes avião arrendado a ditta terra, e porque sobre ella se moverão alguas duvidas por serem perto desta villa, e para talharem todas as dificuldades que lhe forão postas pellos ditos snrs. Officiaes da Camara tratarão pello meio de louvados como ditto tem que forão chamados a Camara. – Pelo que p.p. a V.m. lhe fasa merse passar hua certidão visto vir ser hum dos louvados como tal se achar presente com os senhores officiais estando em Camara, como do maisque neste particular de tudo passado, e a V.m. lhe costa na verdade e diligencias q. elles suplicantes tem feito p^a conseguir a quietação, tudo com clareza por assim convir a sua justiça no q. p a V.M. –

Fonte: Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, vol. VI.

As doações fizeram dos carmelitas grandes proprietários de terras e de casas na vila, que crescia gradativamente, vale escrever nos anexos as propriedades dos frades a fim de compreendermos a extensão das contendadas que tiveram os freis com a Câmara da Vila de Santos. A vila se expandiu sempre próxima ao mar. Havia engenhos nas imediações da vila,

onde hoje se acha o centro comercial da cidade. Era o caso do Engenho de São João, que pertenceu a José Adorno.

Em 1548, Luiz de Góes fez a primeira estimativa da população santista: 600 brancos e 3 mil escravos, totalizando uma média de cinco mil índios para cada branco. Para se ter uma idéia das dimensões da vila de Santos, basta dizer que o Mosteiro de São Bento, que hoje abriga o Museu de Arte Sacra, ficava fora dos limites da vila. A rua que ligava o núcleo urbano do Outeiro de Santa Catarina ao Valongo possuía vários nomes: começava como Beco de Santa Catarina, depois Rua direita, e terminava como Rua de Santo Antônio. Hoje, seus nomes são: Rua Visconde do Rio Branco, Rua XV de Novembro e Rua do Comércio.

Em 1790, a população de Santos foi estimada em 3.145 habitantes. A vila era constituída por dois núcleos bem distintos. Conforme o texto do livro *Santos na Formação do Brasil*, vemos que no primeiro núcleo predominavam as funções comerciais e os indivíduos de origem portuguesa. O segundo era mais antigo, com predomínio das funções militares e administrativas. Ali habitava uma população mais pobre, que vivia da pesca, da extração de lenha nos mangues e que era formada principalmente por pessoas de origem nacional, caboclos e mulatos.

Em 1798, conforme o mapa da Secretaria do Governo do Estado temos as relações de terras pertencentes ao Convento do Carmo de Santos:

FAZENDA DE GAECÁ; uma légua de terra, por uma de sertão, com lavouras, olaria onde rendia anualmente 100 alqueires de farinha, 110 de arroz, 20 de feijão e 10 de milho.

ILHA MONTE DE TRIGO: comprada para pescaria do convento em 1734.

FAZENDA DO FUNDÃO: 1 légua de terra e 3 de sertão com 164 cabeças de gado.

PRAIA DA CONCEIÇÃO: 124 braças.

TANGUÁ: com cento e tantas braças, estrada para São Sebastião. Foi doada por D. Maria Francisca Coelho.

GAMBOA: Situada em frente à armação de Bertioga.

JURUBATUBA: Três léguas para o norte e sertão além da cidade de São Paulo. Foram doadas por Brás Cubas.

OSTREIRA: Doação ao convento por Maria do Espírito Santo, por escritura passada em 10 de setembro de 1760. Uma sorte de terras dessa vila para a Barra Grande.

MONTE SERRATE: Todas as suas terras, exceto o lugar onde está construída a Capela.

TERRAS DE VARGEM GRANDE: defronte do Rio Caramaú, tem três léguas de testada, as quais foram deixadas ao convento por testamento de Antonio Gonçalves dos Quintos, de quem o convento de Santos ficou por herdeiro, sendo prior Frei Constantino da Cruz, com encargo de certo número de missas.

SÍTIO DO TOPO: Junto à Vila de São Sebastião. Foi doado pelo Vigário Manoel Gomes, o Capitão Manoel Gonçalves de Aguiar, por escritura passada em 16 de abril de 1718 (conforme maço nº 1 doc. 27 c).

SÍTIO DE CAITÊ E GUATINGA: Terras que iam da vila de Santos até Bertioga.

TERRAS DE SÃO JERÔNIMO OU ITORORÓ: Herança de Pero Cubas constava de 195 braças de terras, por 258 de fundos.

Em 16 de abril de 1760, os beneditinos e carmelitas fizeram uma demarcação amigável sobre as terras do Monte Serrate, após várias contendas.



Figura 10. Vila de Santos em 1765 - Reconstituição Topográfica segundo documentos da época.

Em 1848, conforme os recibos de impostos encontrados no arquivo têm em torno de quarenta casas pertencentes ao Convento do Carmo na cidade (Arquivo do Carmo de Belo Horizonte – Anexo 2.1).

1.7 Escravos

A questão da terra estava ligada essencialmente à escravatura, à condição de livre ou de escravo estava muito ligada à etnia e à cor, pois escravos eram em primeiro lugar, negros, depois, índios e mestiços. Toda uma nomenclatura se aplicava aos mestiços, distinguindo-se os mulatos, os mamelucos, curibocas ou caboclos, nascidos da união entre branco e índio; os cafuzos, resultantes da união entre negro e índio. A escravidão foi uma instituição nacional. Penetrou toda a sociedade, condicionando seu modo de agir e de pensar. Muitas ordens religiosas tiveram escravos para manter suas terras e fazer o serviço mais pesado. Vemos que Santos teve uma população reduzida desde sua fundação até o final do século XIX. A população era constituída de portugueses e seus descendentes indígenas, mamelucos, negros e mulatos. Os escravos formavam considerável parcela do total de habitantes. Havia poucos estrangeiros (FAUSTO, 1998, p. 65).

Os escravos que conseguiam fugir de seus donos, desde o início do século XIX, escondiam-se em lugares afastados chamados quilombos. Um dos locais onde houve quilombos foi em Santos-Continental, no Vale do rio Quilombo. No centro da cidade, perto da Praça Antonio Teles, havia o quilombo de Santos Garrafão e sua mulher, a negra Blandina. O mais importante quilombo paulista foi o do Jabaquara, que chegou a ter mais de 5.000 moradores.

Após o fim da guerra do Paraguai, em 1870, a cidade de Santos tornou-se um dos centros da campanha abolicionista. Jornais foram criados para fazer a propaganda da Abolição, e, em outros já existentes, publicavam-se artigos denunciando os horrores e os malefícios da escravidão.

Foram encontrados, nos arquivos carmelitanos, os nomes de todos os escravos e seus valores, além de documentos que mostravam que os frades não queriam ser indiferentes a esse clamor, e a ordem carmelitana foi uma das primeiras corporações religiosas existentes no Brasil a aderir a esse movimento grandioso passo para o bem da humanidade. Essa instituição libertou 237 escravos, no valor total de 103:100\$000, conforme os documentos encontrados nos arquivos carmelitanos de Belo Horizonte (Anexo 1.10).

A escravidão penetrou toda a sociedade, condicionando seu modo de agir e de pensar. O desejo de ser dono de escravos, o esforço por obtê-los ia da classe dominante ao modesto artesão branco das cidades. (FAUSTO, 1998, p.69).

O preconceito contra o negro ultrapassou o fim da escravidão e chegou modificado aos nossos dias.

Por outro lado, a tradição conservadora no Brasil sempre se tem sustentado do sadismo do mando, disfarçado em “princípio de Autoridade” ou “defesa da Ordem”. Entre essas duas místicas – a da Ordem e a da Liberdade, a da Autoridade e a política, precocemente saída do regime de senhores e escravos. (FREYRE, 1970, p.52).

Em Santos, a população livre e pobre abrangia pessoas de condição diversa: roceiros, pequenos lavradores, trabalhadores; as poucas cidades reuniram vendedores de rua, pequenos comerciantes, artesãos. Esse quadro não foi estático.

A vila cresceu, acompanhou as mudanças políticas juntamente com as ordens religiosas, que foram perdendo terras e libertando seus escravos. As ordens terceiras começaram a ganhar espaço e a influenciar o modo de vida de seus habitantes por meio das irmandades.

Concluimos que, no século XVIII, Santos reconstruiu a maior parte de seus edifícios, tais como as igrejas em estilo barroco e as fortalezas. A igreja e a capela da ordem terceira de hoje formam um conjunto barroco único. O centro de Santos, que muito perdeu do período colonial, possui agora pessoas de vários setores, que preservam e lutam, juntamente com o IPHAN, para o restauro e preservação do que existe.

A produção artística ligada à vida religiosa do planalto de Piratininga nos tempos de colônia apresenta peculiaridades próprias, e, no segundo capítulo, trataremos mais detalhadamente do acervo carmelita que se encontra nesse conjunto.

CAPÍTULO II

ARTE BARROCA NO CARMO

2.1 O Barroco em São Paulo e em Santos

Como vimos no primeiro capítulo, a ordem carmelitana nasceu no Monte Carmelo, na Palestina, percorreu várias épocas, desbravou novos continentes, chegou ao novo mundo e plantou sementes de evangelização e catequização. Nesse novo mundo, a ordem encontrou uma civilização que, por meio de uma miscigenação cada vez maior, procurou responder aos apelos da igreja católica conforme as normas de suas regras. O espírito missionário dos padres carmelitas trouxe à pequena vila de Santos, situada na capitania de São Vicente; as características do estilo barroco que se encontram no conjunto arquitetônico do século XVIII com todo seu interior, sua arte sacra e seus artistas de renome.

Vale ressaltar que a questão do barroco não se esgotou, principalmente o barroco em São Paulo e na área litorânea. Portanto, esse capítulo visa a aprofundar o tema, destacando seu caráter essencial e explorando a análise técnica e artística da obra que o conjunto possui.

Foi graças aos modernistas, que fizeram uma leitura privilegiada de nosso Brasil, onde mostrou as cores do sertão, sintonia poética e um país quase desconhecido, lançando um *olhar para a herança barroca*. Oswald e Mário de Andrade, Tarsila do Amaral e Manuel Bandeira, certamente contribuíram para enriquecer nosso repertório artístico e redescobrir nossa visualidade brasílica.

Os bandeirantes paulistas abriram caminhos a pé e o ouro mineiro abrilhantou a talha de muitas regiões. A arte desse período, séculos XVII e XVIII, eram voltadas para o lúdico, o teatro, a emoção e a religiosidade, tudo sendo um espetáculo para o homem dessa época. Essa

arte possui um tom mais elevado, mais florido e colorido; as texturas são mais opulentas, há mais decoração, mais luz e sombra, aparentemente, menos controle.

A arte sacra do conjunto de Santos é de categoria estética barroco-rococó, e o templo possui um acervo que vai do século XVIII ao início do XIX, com valor cultural para a própria cidade e para todos os que se aproximam desse templo. Sendo assim, cada local possui suas próprias características, seus movimentos, sua luz, sua sombra. Mesmo seguindo um estilo, a imaginação do artista é livre, pode voar, possui asas. De acordo com o que nos diz Giulio Argan:

Os artistas barrocos sempre souberam medir a distância entre o pensamento imaginativo e o racional. Compreenderam que a arte era cultura, nada mais que cultura, e que o depreciado culturalismo era para eles estrito dever profissional. A arte era filha da arte, não da natureza nem da autoridade da história. Assim como a razão lógica era o fundamento da ciência, a imaginação era o domínio mental da arte. (ARGAN, 2002, p.59)

A difusão de temas religiosos é conhecida por muitos, em que a propaganda em massa trabalha com o imaginário, aliada à educação religiosa que visa à profusão de sentimentos místicos. A Igreja Católica voltou a valorizar as imagens proibidas pela reforma, incentivando a iconografia sacra, fornecendo aos fiéis do período colonial uma devoção instrutiva para a fé.

Atuar propagandisticamente para persuadir até a devoção, criando uma atmosfera de sonho numa festa espetacular de luz e sombra.

Que a igreja convence-se de que venceu a heresia e dá aos artistas a missão de celebrar de uma maneira impactante esta meia vitória. Através de todos os meios que irão oferecer às belas-artes, a música, a pintura, a literatura, a arquitetura, ações que irão ser colocadas a serviço do templo do eterno. (BAZIN, 1983, p. 21).

A estética do barroco, transmitida por Portugal, encontra no Brasil um campo fértil à imaginação, permitindo a esta reinventar-se ante o mundo tropical, com suas cores, seu sol,

sua fauna e flora exuberante, sua diversidade de luzes e cores. Toda uma atmosfera própria ao mundo barroco brasileiro.

O referencial político no período colonial brasileiro era o do absolutismo. A obediência a Deus e ao rei era um pressuposto indiscutível, pois com a monarquia e a teologia era para obedecer e não questionar.

As manifestações literárias e artísticas foram, no século XVI, necessariamente limitadas pela escassez de recursos e pela rusticidade da vida colonial. Elas sofreram muita influência religiosa, pois o objetivo principal era catequizar os indígenas e dar assistência espiritual aos colonos. Poemas, narrativas, gramáticas e catecismos estavam voltados para esses objetivos.

As construções mais importantes eram rústicas capelas, algumas igrejas e os colégios da Companhia de Jesus.

Embora existam exemplos de pintura e artes menores (ourivesaria, mobiliário), o século XVII teve na arquitetura sua expressão mais significativa, destacando a arquitetura religiosa:

Nela, destacam-se as casas-grandes dos engenhos, térreas e avarandadas, e os primeiros sobrados urbanos, alguns dotados de “muxarabis”, balcões de origem mourisca. Os principais exemplos arquitetônicos seiscentistas eram encontrados, naturalmente nas cidades litorâneas, em especial Olinda, Recife, Salvador e Rio de Janeiro. Elementos dominantes desta arquitetura eram as influências religiosas, os interiores muito ornamentados, o exterior sóbrio e retilíneo e as esculturas com motivos humanos, da flora e da fauna, alegoricamente representados: o barroco litorâneo era caracterizado pela profusão e pela alegoria” (WEHLING & WEHLING, 1999, p. 169).

As igrejas eram construídas tanto pelas ordens religiosas como pelas confrarias e irmandades, sendo os templos destas, mais ricos do que os das ordens devido ao auxílio que lhes prestavam os senhores de engenho e os comerciantes. Sua sacristia era muito ampla, pois nos dias de festas religiosas, batizados ou simplesmente aos domingos era lá que se reuniam

as pessoas. Certamente, Padre Antônio Vieira, em seus sermões, agia como o Grande catequizador, unindo os brancos, índios e negros ao conclamá-los à nova fé.

No século XVII, importavam-se de Portugal os artistas, o estilo e o material, inclusive os azulejos, de grande tradição na decoração portuguesa.

No século XVIII, a arte apresentou diferenças sensíveis em relação ao século anterior. A riqueza propiciada pelo ouro e o surgimento de cidades nas zonas auríferas fizeram com que se deslocasse para o centro-Sul a incipiente vida cultural brasileira.

Na segunda metade do século XVIII, podemos destacar algumas obras dos seguintes intelectuais: Cláudio Manuel da Costa (*Obras*, 1768; *Vila Rica*, 1773, *Basílio da Gama*, *Uruguai*, 1769), Tomás Antônio Gonzaga (*Cartas Chilenas*, 1788-1789; *Marília de Dirceu*, 1792), José de Santa Rita Durão (*Caramuru*, 1781), Silva Alvarenga e Alvarenga Peixoto. Esses autores, até certo ponto influenciados no plano filosófico pelo Iluminismo europeu, contribuíram para um mundo literário de um país que se expandia e urbanizava.

Quanto a isso, Germain Bazin sintetizou muito bem:

Para compreender a poesia do barroco é preciso assistir um ofício solene. Graças à liturgia, no nevoeiro do incenso e da música dos órgãos, deixa de haver um mundo de mármore, um mundo pintado e um mundo humano, para haver simplesmente um conjunto onde os gestos das estátuas, os movimentos faz figuras pintadas e os ritos dos celebrantes se orquestram numa sinfonia grandiosa (BAZIN, p.27).

Veremos alguns aspectos do barroco paulista, principalmente do litoral santista, até chegarmos ao acervo carmelitano de Santos.

Os moradores da cidade de São Paulo, fundada na metade do século XVI, não conheceram o desenvolvimento econômico vivido por outras regiões da colônia. Quando, no século XVII, chegaram as primeiras informações de que havia ouro em Minas Gerais, os paulistas organizaram as primeiras bandeiras no interior de Minas e a cidade de São Paulo ficou estagnada e sem perspectivas por um período.

São Paulo e a área litorânea não tiveram um barroco rico como Minas Gerais, Bahia, Rio de Janeiro e Pernambuco; porém, se reconhecemos a modéstia desse estado, reconhecemos também que existem verdadeiras *jóias de família*, ímpares em termos de arte colonial.

O barroco de São Paulo merece vários estudos sobre arte religiosa. Eduardo Etzel, em seu livro *O Barroco no Brasil*, 1974, dá-nos o legado da representação fotográfica de retábulos de São Paulo, Goiás, Mato Grosso e Rio de Janeiro. Vale destacar as cidades de Embu, São Paulo, Itu e Mogi das Cruzes, que foram maravilhosamente estudadas por Lúcio Costa, além do Convento do Carmo e a Ordem terceira de Santos, cujas fotografias estão no livro de Etzel.

Podemos perceber que a diferença entre o barroco paulista o mineiro se deve à distância das terras auríferas, que se achavam no centro de ebulição emocional e econômica da época.

O movimento em São Paulo no século XVIII era de parcimônia e modéstia, pois não havia ouro; porém, convém destacar que nessas regiões se encontravam os senhores de engenho, os negociantes de escravos e os exploradores. Essa riqueza fez com que as ordens religiosas construíssem suas igrejas, pois o povo ou não tinha dinheiro ou o guardou.

Segundo a pesquisa de Eduardo Etzel, os inventários revelam que o ouro e a prata paulistas eram transformados em jóias e objetos variados, feitos para satisfazer a vaidade das mulheres daquele tempo.

As obras religiosas barrocas notáveis tiveram a iniciativa dos jesuítas e das demais ordens que vieram: beneditinos, carmelitas e franciscanos.

Essa situação perdurou até o século XVIII, com construções modestas, pois o povo não colaborou muito para que houvesse grandes construções religiosas.

Durante quase todo o século XVIII, faltavam homens para obras tão trabalhosas, já que muitos iam para as regiões das minas. Muitas construções de taipa de pilão ruíram. Essa técnica consiste em amassar a terra, ou, de preferência, a argila, umedecida com água (às vezes água de cal) dentro de moldes ou caixas compridas.

Como o Brasil possuía o barro vermelho ou ocre em grande quantidade, muito fácil de ser recolhido na superfície, não surpreende que muito dele tenha sido utilizado nas construções.

Em São Vicente (São Paulo), depois de a vila ter desaparecido sob uma enorme ressaca em 1542, a capela de São Vicente foi reconstruída sobre fundações de pedra.

Desde o século XVI, assim que a colonização se estabeleceu, muitos templos foram construídos em pedra e cal, nas regiões em que a pedra era de fácil extração. A Companhia de Jesus quis substituir as construções provisórias por edifícios duráveis, de pedra e cal. Tomé de Sousa, numa carta de 1º de junho de 1553, descreve a igreja de São Vicente “com igreja muito honrada e honradas casas de pedra e cal com um colégio dos Irmãos de Jesus”. Assim como Lúcio Costa podemos presumir que esse colégio também era de pedra e cal, já que a cal podia ser freqüentemente extraída das conchas.

É importante registrar que, em 1709, as Capitânicas de São Vicente e de Santo Amaro foram reunidas sob o nome de Capitania de São Paulo e Minas. Seu primeiro capitão foi Antônio Albuquerque Coelho de Carvalho, que tomou posse em 18 de junho de 1710. Entre 1750 e 1766, a Capitania ficou subordinada ao governo do Rio de Janeiro e Santos foi sua capital nesses dezesseis anos.

Houve muita talha dourada na capitania de São Paulo, como ainda se vê no Museu de Arte Sacra de São Paulo ou até mesmo muita imaginária barroca que retrata uma época de muita devoção, tal como a que está no Museu de Arte Sacra de Santos; um exemplo disso é a imagem de Santo Amaro, feita de barro cozido pintado em meados do século XVII,

procedente da fortaleza de Santo Amaro em Barra Grande, ou a N. Sra. da Conceição, feita de barro cozido e policromado de João Gonçalo Fernandes. Em Itanhaém, no Convento temos a imagem de N. Sra. do Rosário, feita de barro cozido e policromado, imagem da mesma feitura que aquela de São Vicente.

No interior, temos verdadeiras obras barrocas, em cidades tais como Itu e Cunha, além dos conventos de Mogi das Cruzes e de Santos. Há, com certeza, muitos lugares que apresentam *jóias barrocas*, embora não caiba a nós listá-los aqui.

Na capitania de São Paulo, há muitas igrejas apresentando um barroco com simplicidade, em que há o predomínio do estilo barroco-rococó, estilo esse que marca o fim do ciclo barroco de forma leve e suave.

Mesmo não havendo muito ouro, a capitania de São Paulo não deixou de ter um desenvolvimento artístico de grande expressividade, diferente em cada ponto, condizente com as situações locais, mas todas de grande importância; esse desenvolvimento revela a arte religiosa do povo, uma forma de exaltar a Deus e de o homem dar o melhor de si para atrair riqueza e opulência.

O barroco foi a expressão artística de 200 anos de atividades construtivas, e sua manifestação teve que representar as emoções dos povos e das civilizações da época. O barroco na sua expressão religiosa tem o característico geral de uma expressão ao infinito. É suntuoso, porque assim exalta a glória de Deus; é redundante, porque reforça a expressão dessa glória; é cheio de formas esvoaçantes, que exprimem a espiritualização da fé. Dentro dessa aspiração, manifestou-se com riqueza espantosa onde houve recursos, sobretudo o ouro que amparava suas pretensões; e foi modesto, pobrezinho, humilde onde, mesmo à míngua de recursos, deixou sua marca nesta ou naquela composição que exprimiu tudo o que a veneração modesta do fiel pôde oferecer a seu Deus. São todas expressões do barroco, com cambiantes ligadas à situação social das comunidades. “Se o suntuoso representa o barroco na sua plenitude áurea, o modesto exprime o mesmo barroco que, por sua vez, é a sua linguagem de fé” (ETZEL, 1974,p.28).

Etzel faz uma análise da denominação genérica e da diferenciação entre *homens barrocos* e *homens do barroco* da época colonial que produziu o estilo arquitetônico do século XVII e XVIII e início do XIX.

Esse *homem do barroco* viveu numa época de esperança, de desilusão, de respeito ao Rei, de extrema valorização de tudo que vinha da metrópole. De profunda crença religiosa, de acentuada preocupação com a morte e com a vida em outro mundo, viveu seduzido pelo ouro, pelo diamante, em meio a ambições políticas, riquezas palpáveis, deslumbrado com o sonho da opulência.

O homem dessa época nos legou a sua maneira de interpretar a arte de acordo com os percalços da vida colonial brasileira: diferente, inesperado, e, por isso mesmo, barroco.

Construir templos de profunda fé, gratidão e submissão ao Deus que o acolhera, templos magníficos, muitas vezes singelos nas fachadas e suntuosos no seu interior, tanto nas regiões das minas como em outras capitanias, foi e é um símbolo de admiração, de estudo, de encantamento para os dias de hoje e os que virão.

Para entender o homem desse tempo, cito a passagem em que Etzel faz a diferenciação do homem colonial, que serve tanto para aquele que morou nas minas como para o que morou em outras regiões desse imenso país, diferenciação que serve de exemplo para o que estamos analisando:

A designação do homem do século XVIII como “homem barroco” tem propósito, por certo, se considerarmos os ricos senhores de engenho, os negociantes da costa e os que habitavam as agitadas cidades de Minas, fazendo parte das camadas mais abastadas ou intelectuais; mas é impreciso se lembrarmos a imensa maioria de miseráveis que vegetavam mendigando entre a riqueza de ouro e diamantes que se extraía das minas para gáudio de uma pequena minoria. Ainda assim, as esmolas desta camada pobre fluíam sempre, na esperança de melhores condições futuras, neste mundo ou no outro. É o que se pode observar com as igrejas do Rosário, das Mercês e de todas as irmandades e confrarias de pretos e pardos que, provavelmente, não eram os “homens barrocos” dessa época, mas todos, certamente os homens do barroco. (ETZEL, 1974, p.18).

Certamente, esse *homem do barroco* encontrou um “Ar Livre” de acordo com MARX (2005), na Vila de Santos de 1770. De acordo com a sua planta, espaço aberto para o mar, a antiga Rua Direita recebe o convento do Valongo em 1642, a igreja Matriz (1746) e a igreja do Carmo, que têm à sua frente o pelourinho e o Arsenal da marinha. De um lado, a vila caminha para o norte, com a área do Valongo, hospedarias e casas comerciais, e, de outro lado, a área principal, junto ao Outeiro de Santa Catarina, com os Quartéis e a Casa do Conselho.



Figura 11. Conjunto do Carmo vista de perspectiva; o Pelourinho no primeiro plano, à direita o Arsenal de Marinha e o estuário. Ao fundo, a Rua Direita, hoje XV de Novembro, no Centro de Santos. A tela, não datada, com 45 x 70 cm, pertence ao acervo da Fundação Pinacoteca Benedito Calixto, de Santos.

De 1546 onde o povoado recebe o foro de Vila, quando possuía cerca de 350 habitantes, em que cruces e sinais demarcavam as propriedades, onde ainda hoje existe na ordem terceira do Carmo, em seu pátio, uma cruz de granito que demarcava o início da antiga Rua da Cruz. Teremos em 1580 basicamente dois núcleos urbanos, ligados por uma via denominada Rua Direita. De um lado, a área do Valongo, com hospedarias e casas comerciais, e de outro lado, a área principal, junto ao outeiro de Santa Catarina, com os Quartéis e a Casa do Conselho. Em 1600, no geral a Vila possuía aproximadamente 600 pessoas e 100 casas regulares, fora as cabanas de mestiços e indígenas.

Em meados do século XVII, a Vila entra em profunda crise econômica, agravada pela transferência da capital da Capitania para São Paulo e pela evasão de moradores, que partem das bandeiras em busca de fortuna. Até o final do século XVII e início do XVIII, apenas algumas igrejas aparecem no cenário urbano: a igreja de Santo Antônio, (1691), a igreja Matriz (1746) e a igreja do Carmo (cerca de 1760). Nesse período, a Vila cresce mais para os lados do Valongo, que concentra as zonas comerciais e residenciais.

Histórica e artisticamente, consideramos como arquitetura livre a igreja do Monte Serrat, a mais antiga da cidade, construída em 1603, com seu belo adro, onde se contempla do alto a cidade. Sua arquitetura apresenta as características livres moderadas e frias da arquitetura jesuíta, ao mesmo tempo em que seu frontão já apresenta o uso modesto, ainda primário, da forma livre barroca. Outro edifício que apresenta um belo adro com características jesuíticas é o Mosteiro de São Bento (1631), totalmente concluído em 1750. A igreja e o mosteiro formam um único conjunto, uma quadra que desenha um pátio interno comum a ambos. O mosteiro e a igreja passaram por inúmeras reformas ao longo do tempo, sofrendo alterações. Devido à Segunda Guerra Mundial, foi abandonado em princípios da década de 1940, até que foi tombado pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1948, juntamente com a igreja.

A arquitetura religiosa barroca desponta como símbolo de um período que prospera, se modifica, ela passa a se fundir com a malha viária, os casarios que avançam e o desenvolvimento urbanístico que surge então.

Em 1765, Santos possuía uma população fixa de 2.081 habitantes e uma dezena de ruas e praças, sendo que algumas delas já haviam mudado de nome.

Na imagem abaixo, vemos o prédio da Casa do Conselho, que abrigava a Câmara e a Cadeia, e, ao fundo, é possível ver a torre da igreja do Carmo.



Figura 12. Casa do Conselho ou Câmara e Cadeia (com placa indicando a data de sua construção: 1697), vendo-se atrás parte do Pelourinho, parte da Igreja do Carmo e parte do Arsenal da Marinha. Ao fundo a Rua Direita, hoje XV de Novembro. O prédio branco após o Arsenal, à direita na imagem, erguia-se no terreno hoje ocupado pelo prédio do Banco do Brasil.

Em 1822, na pintura da reconstituição de Santos no Panorama de Benedito Calixto, podemos observar que a arquitetura religiosa possui áreas cobertas e livres, onde se vê a área do Valongo e a foz do São Bento, com o Convento de São Francisco à direita e a Capela de Jesus, Maria e José à esquerda. (Este painel pode ser admirado no prédio da Bolsa Oficial do Café).



Figura 13. No ano da proclamação da Independência do Brasil Calixto procurou retratar como seria Santos em 1822. Nesta "vista aérea", o pintor mostra o porto de então, em quadro a óleo de 136 x 300 cm conservado no Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

Observando os aspectos da vila em 1822, podemos notar que ela continua com o mesmo traçado, porém com alguns acréscimos, tal como o Largo do Rosário, que, por ser o início do Caminho do Mar rumo a São Paulo, tornou-se a principal entrada da cidade.

Os largos em frente às igrejas mantinham a função de oferecer espaços públicos. O maior ficava ao lado da igreja da Misericórdia, que deu origem à atual Praça Mauá. Outro grande espaço público era o Largo da Matriz, que ocupava a atual Praça da República.

No traçado de Benedito Calixto, vemos o conjunto do Carmo, que constitui um remanescente do período colonial da arquitetura religiosa no litoral centro-sul paulista. O conjunto situado hoje na Praça Barão do Rio Branco, possui à sua frente ainda hoje uma praça, com o porto de Santos ao fundo; antigamente, essa praça era conhecida como Largo do Carmo.

Depois de termos passado, em termos de leitura e escrita, pelo barroco da capitania de São Paulo, e precisamente do litoral santista, exaltando algumas igrejas, retábulos e imaginária, convém analisar a fachada da arquitetura carmelitana, para então nos atermos ao seu acervo.

2.2 Frontispício do Conjunto Carmelita de Santos

No Carmo, as duas igrejas são separadas por uma torre e fazem parte de um mesmo conjunto, estando separadas por um corredor que dá acesso à Rua Itororó nº.02, formando uma viela ou rua sem saída, a única do centro santista.

Essa única torre se eleva bulbosa, talvez registrando uma economia do tempo. Construída no mesmo período da igreja da ordem terceira do Carmo, e datando de 1710, ela se acha no eixo do conjunto, tendo sido terminada por uma cúpula ladeada por platibanda de balaústres. Coruchéus finalizam os cunhais de pedra. No pináculo, temos a figura de um galo

de ferro, que representa a fraqueza humana citada na bíblia, quando São Pedro nega Jesus três vezes.

As paredes no interior da igreja da ordem primeira têm cerca de um metro de espessura e foram erguidos com óleo de baleia, cascalho, sambaqui e pedras irregulares. O convento data de 1599, mas as obras do conjunto se arrastaram por muitos anos, sendo que a inauguração da ordem terceira aconteceu em 1760, cem anos depois.

A igreja encontra-se em lugar estratégico, junto ao porto. O templo e o convento abrigavam os monges em trânsito entre o litoral e o interior do país.

As duas igrejas, separadas, possuem na torre antigos azulejos portugueses em brancos e azuis que estão se soltando do reboco e acabam por desaparecer devido à ação de vândalos.

Conforme a historiadora Wilma Terezinha:

A construção original não possuía azulejos. Os que são vistos na construção foram colocados no século 19, sendo peças pintadas à mão, e foram transportadas como lastro nos navios. Os azulejos são típicos da região litorânea do Brasil. Por serem pesados, eram difíceis de transportar para o interior do país. Basta ver que em Minas Gerais praticamente não existem construções com azulejos (Jornal A Tribuna, 2005)

Bem ao lado do convento funcionou, por mais de quarenta anos, um colégio, que foi fundado em 17 de fevereiro de 1917, mantido pela Província santo Elias e transferido para a Ponta da Praia em 1959. Sua principal função era formar mão-de-obra técnica para os serviços da cidade. Os carmelitas instalaram ainda a primeira creche naquele bairro, para atendimento dos filhos das famílias de pescadores; hoje não existe mais esse local, está o Panteão dos Andradas, local em que se homenageia José Bonifácio de Andrada e Silva..

Em 26 de agosto de 1977, a ordem terceira do Carmo passou a contar com um moderno sistema eletrônico de acionamento dos sinos da torre. A ordem pediu para uma empresa de São Paulo, a Fundação Artística de Sinos Crespi, firma fundada na Itália no ano de 1498 e que chegou ao Brasil em 1959, três novos sinos, com o peso total de 735 quilos. Os

instrumentos, que substituíam um antigo que estava rachado e que pesava cerca de 1.000 quilos, foram feitos com uma liga de cobre e estanho virgem. Eles reproduziam a escala lá bemol, mi bemol e dó.

Os sinos iniciaram sua atividade em 1968. À época, o custo era de Cr\$ 300 mil. Em cada uma das peças existem inscrições alusivas à ordem terceira, e também aos benfeitores que tornaram possível a sua aquisição. Entre as inscrições, estão os nomes do comendador Vicente Morel, Ernesto Guerra e Família, A Tribuna, Maria Isabel Basta além de homenagens ao Colégio do Carmo e ao bispo Dom David Picão.

O frontão do conjunto é subdividido em três corpos, que compõem um ritmo barroco, respectivamente da esquerda para a direita das ordens terceira e primeira, são ondulados e abertos, mas com desenhos levemente diferentes, tendo óculos idênticos.

A fachada possui três portas (símbolo da trindade), a parte intermediária mostrando sete janelas (número da perfeição) e a parte superior compreende os dois frontões barrocos. No terceiro capítulo analisaremos o significado dessas simbologias.

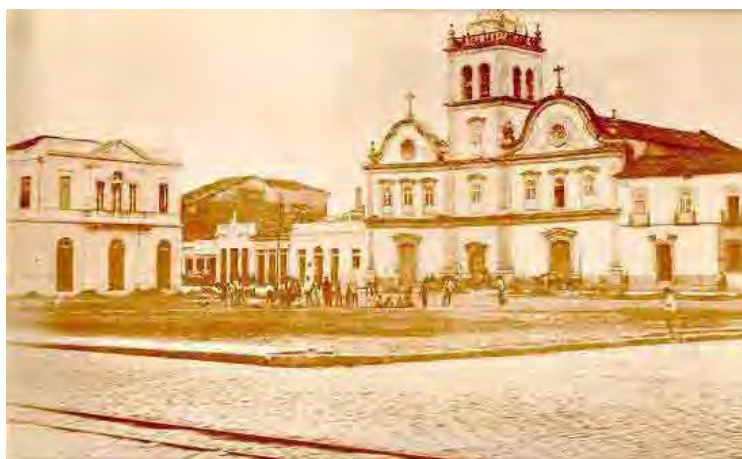


Figura 14. Praça Barão do Rio Branco, antigo Largo do Carmo, vendo-se o Convento e a Venerável Ordem Terceira do Carmo. No lugar do prédio à esquerda situa-se o edifício construído para o Instituto Brasileiro do Café (IBC), e que depois abrigaria instalações da Polícia Federal. A praça, hoje, conta com o monumento a Gaffrée e Guinle, construtores do porto santista.

. Calendário de 1979, editado pela Prodesan – Progresso e Desenvolvimento de S.A., com o tema Imagem Antiga e Atuais – Santos/SP, 1979.



Figura 15. Sino com badalo de ferro fundido. Convento de Santos, 1968.



Figura 16. Galo com globo. Elemento decorativo do século XVIII, fixado no pináculo da torre.



Figura 17: Portadas em granito aparelhado em 8 blocos e 9, folhas em madeira recortada e ensamblada, 3 dobradiças recentes. Pintura a óleo castanho e verniz. Desenho simples, com sobreverga em molduras largas certamente datável do século XVIII. Portas em almofadas rasas.

Os conventos sempre foram incentivos ao crescimento urbano e, muitas vezes, desempenharam o papel de defender a cidade.

O Largo do Carmo se transformou, conforme a fotografia nº 14. A cidade cresceu, desenvolveu-se, ampliou-se. O conjunto do Carmo é uma marca do sagrado, mas também bastião da história. Esse espaço traz a marca da fé, concretizando, no caminho da continuidade espacial, o preceito do eterno.

2.3 Análise Técnica e Artística do Acervo Carmelita em Santos

O crítico mineiro Affonso Ávila, em seu livro *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*, de 1971, vinculam o fazer poético da época de Gregório de Matos ao moderno, avaliando que o jogo é um fator fundamental da arte, ao dizer que ela:

Vem em abono da arte desse exímio jogador que foi o homem barroco e ao mesmo tempo nos encaminha para a assimilação mais franca da constante formulação lúdica que permeia a linguagem de nossos dias. (ETZEL, 1994, p. 22).

Ao aprofundar a pesquisa no que concerne ao acervo artístico e lúdico do conjunto carmelita, fui levada a alguns estudos técnicos que o IPHAN realizara anteriormente. O acervo possui obras que foram registradas aqui em fotografias e das quais falamos e que são um retrato da memória de uma época. Muitas delas precisam ser restauradas com urgência, pois, se não forem preservadas, o tempo se encarregará de apagar a herança colonial do litoral paulista.

Começarei minha análise pelos retábulos, passando à imaginária e à pintura, com destaque para Benedito Calixto, que possui obras no templo.

Quero deixar registrada aqui a definição elementar de Paulo Pereira em seu artigo *As dobras da melancolia* do livro *Barroco Teoria e Análise* de Affonso Ávila, para que possamos nos debruçar sobre a arte desse conjunto com um ponto de vista fundamentalmente positivo:

O barroco é um estilo artístico que se caracteriza pelo arrebatamento da forma. A estrutura – sejam as paredes duras de um edifício, seja a anatomia de uma figura – dinamiza-se, curvando o que pode ser linear, torcendo o que pode ser um gesto ou uma pose simples. As volutas dos portais, as colunas espiraladas de um altar, os dedos da mão de uma imagem ou o drapeado dos trajes introduzem novos ritmos que nos fazem

demorar o ver: é isto mesmo o “olhar” barroco. Mas é uma arte muito direta, pouco intelectualizada, e certamente dirigida aos sentimentos: sensual mesmo. Com a arte barroca vencem os valores táteis, a refulgência, o espelho e a deformação. É simultaneamente trágica e festiva. Mas é artifício, engano e desengano, como a vida (PEREIRA, 1997, p.159)

Retábulo-Mor



Figura 18. Altar-mor da 2ª metade do século XVIII

Um dos elementos típicos das igrejas coloniais é a profusão de talha (dourada ou policromada) que reveste muita das suas áreas e, em particular, os retábulos.

A colocação de retábulos nas igrejas católicas é uma prática muito antiga. O termo retábulo provém das palavras latinas *retro* (de trás) e *tabula* (tábua) e significam, nesse contexto, uma construção de madeira, com labores, que se eleva na parte posterior de um altar e que geralmente termina com um motivo religioso que decora o altar. A tradição de adorná-la com elementos decorativos advêm desde o século XI, pelo menos.

O retábulo-mor da igreja N. Sra. do Carmo, em Santos, data da segunda metade do século XVIII, de estilo barroco-rococó, e Germain Bazin diz ser de 1780, contendo estrutura joanina, colunas torsas e arco à maneira de dossel, mas com talha toda ao gosto rococó. A peça é em madeira recortada, entalhada e ensamblada. A pintura é em branco, marmorizado

rosado, verde e creme. O altar tem tampo de mármore. O retábulo é composto por altar em forma de urna, com talha de concheados pregueados muito regulares e simétricos S e duas guirlandas de flores. Não há figuras antropomorfas. Segundo o livro *Igrejas Paulistas*, de Percival Tirapeli, *o retábulo apresenta uma mescla entre elementos ornamentais de estilo nacional português, como as arquivoltas e colunas pseudo-salomônicas*. Há também elementos de sustentação em dois pares de colunas apoiadas sobre quatro grandes mísulas decoradas com volutas, frisos e concheados.

As colunas têm fuste espiralado envolvido por folhas rocaille e de capitel compósito.

O intercolúneo em painel côncavo é delimitado por frisos com grandes S avolutados e concheados. Sobre a banquetta, erguem-se um nicho com base curva, pilastras misuladas, coroamento em arco alteado com talha, rocalhas e esses.

O entablamento é em cimalha modulada com frisos lisos. A sanefa é em outra cornija que se arqueia ao centro, à maneira de dossel com lambrequins ladeados por fragmentos de frontão enrolado em volutas.

Sobre a sanefa, aparece a tarja em forma de escudo em forma de losango em concheados, volutas em S e C contendo o Monte Carmelo com tríade de estrelas e coroa real. Essa antiga imagem carmelita é um emblema verdadeiramente belo por sua simplicidade, e com um significado sagrado. Ele se compõe de fundo branco na parte superior e marrom, na inferior; representa o vestido que Maria, Mãe de Jesus, usou em vida e o hábito dos carmelitas. A parte inferior marrom indica o Monte Carmelo, a cruz (acrescida a iconografia por São João da Cruz na época da reforma, 1568), representando Jesus Cristo. No centro da cor marrom (Monte Carmelo), encontra-se uma estrela prateada, que representa Maria.

O fundo branco da parte superior significa que o profeta Elias contemplou a Virgem Maria em uma nuvem branca; nesse mesmo fundo estão duas estrelas douradas, que representam dois grandes profetas, Elias e Eliseu.

O trono foi construído em seis degraus curvos recortados, com quatro pilastras em forma de mísula. O sacrário está colocado no meio da banqueta com talha de rocalhas, com formas em S, com cabeças de quatro anjos, que parecem que são recentes e monogramas IHS (Jesus Salvador dos Homens) dentro do círculo raiado.

Retábulo Lateral – Jesus no trono



Figura 19. Retábulo lateral de Cristo Rei (datável do final século XVIII)

O retábulo lateral é muito verticalizado, datado de fins do século XVIII ou início do século XIX, com fundo branco, pouca talha de gosto rococó, mas já tendendo ao neoclassicismo. Conforme dados do Iphan, embora a talha lembre a do altar-mor, o autor deve ser outro, com pouca perícia na execução. A pintura é em branco e creme, com douramento recente.

Esse retábulo possui mesa em forma de urna com molduras e talha nos ângulos e, ao centro, tarja rocalha com coração flamejante. Possui registro inferior em dois pares de mísulas com acantos e volutas; sacrário convexo de duas portas com pilastras e arco moldurado. Também possui elementos de sustentação em par de colunas externas de fuste liso, capitel compósito, base com folhas, par de quartelões com volutas e concheados; renda de tribuna em concheados recortados em S e volutas.

O intercolúneo é em painel liso. Entablamento em cimalha escalonada, com frisos dourados. O coroamento, em arco alteado com lambrequins e fragmentos de frontão.

O retábulo tem tríplice coroamento nos quais o camarim possui pilastras em frisos dourados e arco pleno encimados por tarjas rocaílhe com símbolos carmelitas. O guarda-pó curvo tem sanefa arqueada sobre duplos capitéis com lambrequins vazados. A parte superior com talha e recortes vazados, fundo branco e relevos dourados.

O camarim é raso, fundo azul raiado e peanha com mísula e moldura de elementos fitomorfos.

Estado de conservação: inserção de sacrário mais recente, repintura total, douramento recente, pequenas perdas de pedaços de madeira e ataque de cupins.

Característica iconográfico-ornamental: acanto, rocalhas, S, tarjas, lambrequins, molduras e frisos.

Símbolos: coração flamejante coroado de espinhos, custódia com hóstia consagrada e brasão carmelita.

A imagem é a de Cristo Rei sentado em um trono.

Retábulo Lateral – São Joaquim



Figura 20. Retábulo lateral de São Joaquim. Montado possivelmente no século XVIII com talhas do final do século XVII (acantos, rosetas, colunas).

Passando pelos dois grandes altares laterais de Cristo Rei, já citado, e de Cristo Crucificado, temos os retábulos do lado esquerdo de São Joaquim, Santa Terezinha e Nossa Senhora do Monte Serrat. Do lado direito, temos os altares de Sant’Ana, São José e Nossa Senhora da Boa Morte. Analisaremos alguns retábulos, entre os quais, o de São Joaquim, pois o de São José, Sant’Ana e Santa Terezinha possuem características semelhantes, com acabamentos diferenciados.

O altar de São Joaquim possivelmente foi montado no século XVIII, com talhas do final do século XVII (acantos, rosetas, colunas), talha do período de D. João V (conchas), coroamento com acréscimos de fins do século XVIII ou início do XIX (peanhas), e com fundo branco atípico do período das talhas. As peças provavelmente são originárias de outros retábulos. O altar é em forma de urna decorado com elementos fitomorfos e florais, com frisos de acanto e perolado.

A banqueta é reta, possui folhas de acanto e flores com pinha central. O registro inferior são dois plintos cúbicos com talha de roseta e três painéis com talha de acantos, volutas e floráceas. Os elementos de sustentação são em par de colunas torsas com videira, pares de pilastras estreitas com pingente de frutos e folhas. No intercolúneo há peanha torneada com talha de folhas e friso perolado, encimado por elementos fitomorfo.

O entablamento possui frisos perolados, denticulados e acânticos, escalonado e modulado.

O coroamento é feito com fragmentos de frontão avolutado, encimado por elementos fitomorfos.

Ao centro, há elementos de talha com conchas e frutos.

O retábulo insere-se em um nicho com pilastras decoradas com talha de acantos, e é coberto por guarda-pó arqueado com lambrequins de talha fitomorfa. Nos cantos, há ramos e folhas. Temos também as imagens de São Pedro Tomás e Santa Teresa Margarida nos nichos

Característica iconográfico-ornamental: acantos, rosetas, frutos, flores, concha, perolado denticulado, raios, volutas em S, raios, lambrequim.

Estado de conservação: banqueta e altar descolado, pilastra à direita fixada com arame e pregos, acréscimo de eucatex na banqueta, repintura e redouramento total, ataque de cupins.

Altar Nossa Senhora do Monte Serrat



Figura 21. Altar Nossa Senhora do Monte Serrat - fins do século XVIII.

Trata-se de um retábulo datado de fins do século XVIII ou início do século XIX, com altar igual aos demais, estrutura simplificada com colunas lisas e quartelões. Sua talha rasa é de inspiração rococó, planificada e de execução pouco elaborada.

O altar em forma de urna está decorado com talha de elementos fitomorfos e florais, volutas, frisos de perolados e acantos e painéis almofadados.

O registro inferior tem quatro mísulas com volutas e acantos e três painéis com frisos.

Os elementos de sustentação em par de colunas são de fuste liso e capitéis compósitos com um par de quartelões com frisos, recortes e capitéis compósitos. A cimalha escalonada e perfilada com frisos dourados, o coroamento em arco alteado com fragmentos de frontão e tarja inferior em angras e rocalhas com coruchéus nos cantos.

O retábulo caminha entre pilastras com frisos dourados, sanefa arqueada, dois arcos plenos, são encimados por guarda-pó arqueado com lambrequins recortados e rocalhas nos cantos.

Característica iconográfico-ornamental: flores, folhas, recortes em S, acantos, rocalhas, tarjas, mísulas, lambrequim, frisos e molduras.

A pintura da madeira a óleo é de cor branca e o douramento com fundo do camarim é da cor azul.

O supedâneo que foi substituído por mármore.

Estado de conservação: ataque de cupins, perda de molduras, pintura e douramento total.

A imagem de Nossa Senhora do Monte Serrat, padroeira de Santos, destaca-se no retábulo; trata-se de uma réplica da imagem da santa espanhola, chamada de La Morenita.

Altar Nossa Senhora da Boa Morte



Figura 22. Altar lateral N. Sra. da Boa Morte. Datável de fins do século XVIII, ou início do século XIX.

Na ordem primeira da nave, trata-se do quarto altar à direita. O retábulo, datado de fins do século XVIII ou início do século XIX, é bastante despojado, com colunas lisas e coroamento com sanefa arqueada e acima possui duas tarjas. O altar em urna é igual a todos

os outros feitos na mesma época. As sanefas também são semelhantes. A pintura é feita a óleo em branco, com douramento e marmorizado rosado. O supedâneo foi substituído por mármore.

A talha possui elementos fitomorfos e florais, volutas e finos perolados e acânticos.

O registro inferior é feito com quatro mísulas com volutas e acanto, e cinco painéis com frisos dourados. O elemento de sustentação é feito em par de colunas de fuste liso, capitel compósito e par de quartelões menores com volutas e rocalhes. No intercolúneo, temos painéis com frisos.

Na parte inferior do camarim e sob os quartelões, está inserida uma maquete em caixa tumular com frisos e S dourados, onde se encontra a Senhora da Boa Morte.

A sanefa arqueada é feita com frisos curvos, encimado por volutas truncadas.

O retábulo se insere em um nicho com pilastras lisas e frisos dourados, cimalha perfilada e arcos plenos com frisos dourados, tendo ao centro outra tarja recortada, guarda-pó com lambrequins recortados e formas em S nos cantos.

Característica iconográfico-ornamental: flores, folhas, recortes em S, volutas, frisos de acanto e perolado, molduras, mísulas, quartelões, tarjas, lambrequim.

Estado de conservação: ataque de cupins, repintura e redouramento total.

A Imaginária Carmelitana no Convento do Carmo

Pensar na devoção aos santos da igreja católica nos remete a uma imagem, uma fotografia, um artefato religioso tal como um terço, um escapulário, uma espada, um manto etc. Os colonizadores ou missionários, ao propagarem a sua fé em terras americanas, trouxeram também a sua arte devocional, que se espalhou e percorreu caminhos de aperfeiçoamento e métodos que se modificaram ao longo dos anos.

O tempo também depura a técnica, aperfeiçoa métodos e introduz maneiras novas. No começo, as peças são executadas com materiais brandos, madeiras leves e pedras maciças, e somente num estágio posterior é que se apela para técnicas mais complexas, como a cerâmica enfornada, por exemplo – técnica que exige barro apropriado, habilidade e o forno, requer um ateliê para secagem à sombra e, talvez, uma equipe – ao contrário da madeira que pode ser beneficiada a qualquer hora e em qualquer lugar (LEMOS 1999, p.32).

A imaginária do convento carmelitano de Santos, catalogada pelo Iphan, apresenta peças antigas e raras que nos ensinam muito sobre a arte sacra colonial santista e sobre a devoção disseminada pelos frades carmelitanos que chegaram à pequena vila de Santos.

Imagem Altar-Mor Nossa Senhora do Carmo



Figura 23. Imagem Nossa Senhora do Carmo
Altura 140, Largura 47, Profundidade 42

Trata-se da representação de Nossa Senhora do Carmo, vestindo o hábito marrom da ordem e capa branca, com o menino Jesus na mão esquerda e o escapulário na direita, ambos com coroa real. A devoção a Nossa Senhora do Carmo está associada à história da Ordem, fundada no final do século XII, que diz que homens piedosos se refugiaram no Monte Carmelo em busca de uma vida espiritual mais profunda. Um livro muito antigo da ordem

comenta que Elias, considerado seu patriarca modelo, teve uma visão na qual a Virgem se dirigia ao Monte Carmelo, que tinha a forma de uma nuvem saída da terra. No ano de 93 da era cristã, os monges construíram no Carmelo uma capela dedicada à Virgem e, quando foram expulsos pelos sarracenos no século 13, espalharam-se pelo ocidente e fundaram vários mosteiros. Foram eles que divulgaram a devoção a Nossa Senhora do Carmo. Uma visão do frade carmelita, no dia 16 de julho de 1251, a Simão Stock mostrava a Virgem Maria cercada de anjos, segurando nas mãos o escapulário da Ordem e afirmando: “Eis o privilégio que dou a ti e a todos os filhos do Carmelo: todo o que for revestido deste hábito será salvo”. Eis a origem da devoção ao escapulário de Nossa Senhora do Carmo.

Com a criação da ordem terceira do Carmo em 1452, a devoção mariana ganhou mais vigor ao chegar aos fiéis leigos e se espalhou rapidamente pelos continentes. A imagem do altar-mor da Capela da ordem terceira mantém uma imagem de Nossa Senhora do Carmo.

O Papa Pio XII recomendou essa devoção que estende o escapulário como uma veste mariana, símbolo da proteção da Mãe de Jesus.

A escultura, do século XVIII, encontra-se no altar-mor, no nicho principal da ordem primeira; essa imagem possivelmente seja de origem brasileira, tratando-se de uma peça em madeira esculpida sem detalhamento, tendo o corpo pintado de azul, com articulações nos braços, o menino Jesus estando encaixado por um pino, com olhos de vidro e cabeleira natural. Trata-se de uma imagem de vestir, com vestes esculpidas sem detalhamento, rosto ingênuo e inexpressivo, dedos alongados e menino Jesus com faces cheias e mechas de cabelos.

A imagem retrata uma virgem de pé, com a cabeça erguida, olhar direcionada à frente, nariz afilado, boca pequena, braço direito flexionado, mão levemente côncava, segurando parte do escapulário, mão esquerda aberta, segurando o menino, pés paralelos calçados de sandálias. Veste túnica e escapulário marrom bordado com fios dourados, manto branco com

lamê prateado e véu prateado. O menino Jesus está sentado em seu braço esquerdo, a cabeça erguida, olhos de vidro, cabelos curtos castanhos, braços flexionados, segurando o escapulário, pernas levemente cruzadas, veste túnica branca plissada e coroadado.

Nossa Senhora da Conceição



Figura 24. Nossa Senhora da Conceição
Altura 73 cm, Largura 40 cm, Profundidade 37
Foto de Olinto Rodrigues dos Santos Filho

Manuel Amaral, em seu dicionário português fala da devoção a Nossa Senhora da Conceição e diz que o rei D. João IV declarou, nas cortes de Lisboa no ano de 1646, que tomava a Virgem Nossa Senhora da Conceição por padroeira de Portugal, prometendo-lhe em seu nome, e dos seus sucessores, o tributo anual de 50 cruzados de ouro. D. João IV não foi o primeiro monarca português a colocar o reino sob a proteção da Virgem, ele apenas tornou permanente a devoção apresentada em alguns momentos pelos reis em momentos críticos para a pátria. D. João I pôs nas portas da capital uma inscrição louvando a Virgem e erigiu o

Convento da batalha a Nossa Senhora, assim como o seu esforçado companheiro carmelita, D. Nuno Álvares Pereira, construiu, em homenagem a Santa Maria, o convento do Carmo. A devoção a Nossa Senhora da Conceição, que tinha a seus pés a lua e estava cercada por anjos, foi trazida pelos portugueses e se espalhou pelo litoral e pelo interior.

Na biblioteca do convento da ordem primeira, há uma imagem do século XVIII que representa Nossa Senhora da Conceição de mãos postas, pisando a lua crescente (*puchra ut luna*), com nuvens retratando a cabeça de anjos (pureza) e os cabelos longos da santa sob o véu.

A imagem é setecentista, de origem portuguesa, de cunho erudito, de gosto barroco joanino, tendo as vestes esvoaçantes, peanha larga com anjos, manto em diagonal pregueado, rosto delicado e corpo pouco alongado, como era próprio da época.

A virgem está em posição frontal, jovem, com a cabeça levemente voltada à direita, olhar para baixo, cabelos longos pretos caindo lateralmente em mechas, braços flexionados, mãos postas, inclinadas com polegares cruzados, perna direita reta, perna esquerda levemente flexionada, pés cobertos. A base é um globo branco e azul de nuvens, com quatro cabeças de anjos de meio perfil. A peanha é quadrada, com quinas chanfradas e moldura côncava.

A peça esculpida em madeira tem cerca de cinco partes, com olhos de vidro, orifício na cabeça, policromia em vermelho, azul, branco, rosa e douramento com esgrafitos.

A padronagem é feita de estrias, flores, vasos, acantos e rendas.

Estado de conservação: houve ataque de cupins, com pequenas perdas, há uma rachadura no anjo, à esquerda, e a peça foi pintada com verniz escuro.

Uma belíssima imagem que não se acha em exposição.

Santo Jesuíta



Figura 25. Santo Jesuíta
Altura 90 cm, Largura 31, Profundidade 30 Cm.

Escultura datada do século XVII, originária do litoral paulista, que se encontra no claustro superior e meio ingênua, lembrando as peças de terracota da época. Trata-se da representação de um santo jesuíta, a julgar pela batina e pela capa, e que não possui nenhum atributo pessoal. A peça foi esculpida em madeira clara, num único bloco, com emenda na cabeça e pintura recente em preto e verniz; na peanha, é possível encontrar resquícios de verde.

A imagem retrata uma figura masculina, de meia idade, o rosto com expressão mística, a cabeça erguida, o olhar voltado para o alto, para o céu, o nariz largo, a boca pequena, os cabelos curtos encaracolado, as orelhas aparentes, os braços flexionados, as mãos postas em atitude pia, a perna direita reta e a esquerda um pouco à frente, os pés em posição frontal, calçados com sapatos de bico redondo, veste sotaina de gola alta, atada na cintura por um laço e capa longa caindo nas costas em linha reta. O rosto apresenta uma expressão mística. É possível perceber que se retirou da peça a policromia, aplicando-se tinta preta e verniz.

São Joaquim



Figura 26. São Joaquim
Altura 87 cm, Largura 42, Profundidade 29,5

Representação de São Joaquim, marido de Santana e pai da Virgem Maria, como um ancião com cabelos e barba longos e vestes bíblicas (túnica e manto).

Peça em madeira com cerca de três blocos, datada do século XVIII, localizada na ordem primeira no retábulo lateral, à direita. Trata-se de uma peça bem executada, com movimento de corpo, planejamento em diagonal de cortes côncavos, rosto expressivo com boca entreaberta, barba em cascata, cabelos médios castanhos, olhos azuis, nariz aquilino, sapatos de uma só forma, com o pé na posição frontal, a cabeça voltada à sua esquerda, o olhar para o mesmo lado, braço direito caído para o lado, braço esquerdo flexionado, mão aberta sobre o peito, perna direita reta com o pé na diagonal, perna esquerda um pouco para trás, com o pé virado para o lado.

A veste é uma túnica atada por faixa em laço e gola revirados, com o manto, que cai sobre as costas, preso sobre o ventre, e as botas são de cano alto. A peanha é oitavada, com moldura pregada sobre outra quadrada com molduras. A peça toda é dourada, com exceção da carnação.

O douramento é feito com betume total, carnação rosada, parafusos na base e resplendor recente de madeira. O dedo mínimo da mão direita da imagem já não existe mais.

Santana



Figura 27. Sant'ana
Altura 87 cm, Largura 41 cm, Profundidade 30 cm

Imagem de Santana, mãe da Virgem Maria, localizada no retábulo lateral à direita, vestindo túnica e manto bíblicos e com um livro na mão; por estar em pé, essa santa é conhecida como “Santana caminhante” e forma um conjunto com São Joaquim.

A peça, datada do século XVIII, foi esculpida em madeira em partes e é de excelente execução, com rosto expressivo com marcas da idade, mãos de dedos separados e com panejamento em fartas dobras de cortes diagonais côncavos; trata-se, possivelmente, de uma imagem portuguesa.

A cabeça da imagem está voltada para o lado direito, com o olhar para o mesmo lado, nariz aquilino, boca entreaberta, rugas nas faces, cabelos caindo lateralmente sob o véu, braço direito flexionado com a mão aberta sobre o peito, braço esquerdo flexionado em ângulo reto,

a mão apoiando um livro contra o corpo; a perna direita está um pouco mais para trás do que a esquerda, está com sapatos e túnica cintada por faixa, pequena capa (mantelete), manto caindo nas costas e envolvendo o corpo em diagonal, véu curvo esvoaçante; a peanha é oitavada com moldura pregada em outra quadrangular frisada.

Nossa Senhora da Boa Morte



Figura 28. Nossa Senhora da Boa Morte

Localizada no retábulo lateral à direita, a imagem é do século XVIII ou início do século XIX e representam o trânsito da Virgem Maria ou Nossa Senhora da Boa Morte, em que esta aparece jacente em seu esquife mortuário, vestindo a túnica branca com manto azul, símbolos da pureza virginal.

A imagem de roca é de gosto popular, rosto ovalado, pálpebras salientes, mãos longas com dedos sem detalhamento.

A peça toda é esculpida com braços articulados e flexionada, cabeleira natural, mãos postas, pernas paralelas e pés calçados com sapatos de cetim, carnação na mão e no rosto. A

veste é de veludo bordado com fios dourados, calça e manto da cor azul e bordado com fios dourados.

A Confraria de Nossa Senhora da Boa Morte ou Nossa Senhora da Assunção foi fundada no ano de 1652 na antiga igreja da Misericórdia, construída na atual Praça Mauá.

A Confraria foi fundada no ano de 1750 e consta dos arquivos do convento que, quando o convento do Carmo decidiu construir a torre da atual igreja, em 1752, a Confraria de Nossa Senhora da Boa Morte contribuiu de maneira generosa para que a construção se realizasse.

Como a igreja da Misericórdia estava prestes a ser demolida, a confraria viu a necessidade de se transferir para outra igreja, e, já que estava espiritualmente ligada aos frades carmelitas, a confraria se viu aceita por eles.

Nossa Senhora da Assunção



Figura 29. Nossa Senhora da Assunção
Altura 98 cm, Largura 50 cm, Profundidade 26.

Representação da Virgem Maria olhando em direção ao céu, com os braços erguidos, vestida com túnica branca, manto azul e véu. Há ainda no convento uma irmandade que cuida dessa imagem.

Localizada no retábulo lateral à direita, a imagem de roca, de gosto popular, data do final século XVIII, início do XIX, e é de execução regular, pouco expressiva. A peça é em madeira, com mãos e cabeça esculpidas, corpo composto por quatro fasquias (pedaço de tábua, estreito e longo), base em tábua, braços articulados, cabelos de cizal, busto esculpido, cabelo castanho, curto, carnação rosa pálida, sem pés.

A irmandade de Nossa Senhora da Assunção ainda é atuante, e sua festa é realizada todo dia 15 de agosto.

Peça de Mobiliário do Séc. XVIII – Cadeiral



Figura 30. Cadeiral – Séc. XVIII

Peça em madeira (jacarandá) recortada e ensamblada, composta de várias partes, datada do período joanino, século XVIII (cerca de 1730-1750), de execução muito cuidadosa, com decoração em volutas e frisos de movimento ondulatório ao gosto barroco, com arremate em elementos decorativos tais como conchas e palmetas.

Existem 32 dobradiças de ferro forjado e uma abertura lateral em folha de flandres vazada. A pintura foi realizada a óleo, em castanho verniz.

A estala é composta por um piso alto com nove assentos com separação em braços curvos, recortados e frisos rebaixados, encosto entalhado em elemento ovóide com frisos concêntricos, centrados por flor e circundados por quatro conchas e frisos. O assento é curvo, dobrável, com duas dobradiças de ferro e elementos entalhados em tulipa com bola.

Uma belíssima peça de mobiliário de interior que enfeita o altar-mor e continua a ser utilizada pelos leitores ou componentes da ordem terceira nas liturgias solenes.

Obelisco - pátio interno da Ordem Primeira



Figura 31. Obelisco: Início do Séc. XX
(Monumento de Inspiração Gótico Bizantino/No Clausto)

Monumento de inspiração gótico-bizantino executado no início do século XX, bastante sóbrio e curioso devido à inspiração antiga.

Trata-se de uma peça em alvenaria de cimento fundido com relevos em uma só parte que se acha no primeiro claustro da ordem primeira.

Possui uma coluna com base em elemento quadrado com oito mísulas de recorte curvo, a base da coluna sendo em bocel com quatro elementos angulares e plinto quadrado. O fuste é liso e termina em forma de anel.

O capitel possui tronco piramidal invertido, com folhas nos ângulos inferiores e friso denticulado na parte superior. O arremate superior é em cruz latina, com centro rebaixado.

Em cada face do capitel, aparecem às figuras dos tetramorfos alados, trazendo os livros das escrituras, símbolos dos evangelistas (leão, águia, touro e anjo).

Águia: no mito e na simbologia religiosa, a águia desempenha um papel como nenhuma outra ave. Ela mora nos céus, junto com os deuses, aonde conduz os homens eleitos. Os gregos viam a águia como a acompanhante de Zeus.

A vigorosa ave, cujo caminho está no céu (Pr 30,19), representava a força e a resistência. “Os que põem a sua esperança em Javé renovam as suas forças, abrem asas como as águias, correm e não se fatigam, caminham e não se cansam” (Is 40,31).

O pássaro majestoso torna-se símbolo de Cristo; em vários sarcófagos gauleses e italianos a cabeça de uma águia com asas é representada de frente, levando no bico uma coroa de louros com o monograma de Cristo. Até os dias de hoje, a águia em pias batismais constitui referência à ressurreição. Como símbolo da sabedoria divina, tornou-se atributo do evangelista João.

Leão: a força invencível, o andar majestoso e o rugido, que incute terror ao “rei dos animais”, impuseram-se aos homens em todos os tempos.

Na bíblia, o significado da figura do leão oscila algo bom e mau. Deve-se notar que o leão dorme e vigia ao mesmo tempo (função de vigia nos portais e nas portas). Para os fiéis, os leões rugindo simbolizavam a ressurreição dos mortos por Cristo. O leão é o símbolo do evangelista Marcos.

Touro: Por seu valor material e por causa da idéia da força fecundante, da fertilidade, do significado simbólico com relação à vida, escolhiam-se os touros especialmente para momentos tais como sacrifício e ocasiões que decidiriam o bem-estar de todo o povo (por exemplo, o Dia da expiação). O fato de encontrar o boi e o jumento em velhas imagens do presépio deve remontar a Isaías (1,3): “O boi (touro) conhece o seu dono, e o jumento, a manjedoura do seu senhor, mas Israel é incapaz de conhecer, o meu povo não pode entender”. Boi e jumento são as testemunhas do nascimento de Cristo no estábulo de Belém. O touro é símbolo do evangelista Lucas.

Anjo: assim como o poder do Criador se manifesta em todas as criaturas, assim também todas as criaturas podem tornar-se símbolos do divino. Na figura das asas, põe-se de maneira visível diante dos olhos seu amor e cuidado, cheio de misericórdia para com todos. Depois da saída do Egito, o Senhor falou ao seu povo: *Vós mesmos vistes o que eu fiz aos egípcios, e como vos carreguei sobre asas de águia e vos trouxe a mim* (Ex 19,4). *Com efeito, os querubins estendiam as asas sobre o lugar da arca, abrigando a arca e seus varais* (1Rs 8,7). Também Jesus sabia da força de expressão da figura das asas que protegem, por isso falou, em seu grito de dor, sobre Jerusalém: “Quantas vezes quis eu juntar os teus filhos, como a galinha recolhe os seus pintinhos debaixo das suas asas, e não o quiseste!” (Mt 23,37). O evangelista Mateus é o símbolo do anjo, com rosto de homem.

Visto que toda a criação é reflexo de Deus, assim também as quatro figuras simbolizam os quatro traços essenciais característicos de Deus: o leão, o seu poder, o touro, a

sua força criadora, a águia de olhar profundo, sua onisciência, e o homem (anjo), a vontade divina.

O vidente de Patmos, João, *viu no meio do trono e ao seu redor... quatro seres vivos, cheios de olhos pela frente e por trás. O primeiro ser vivo é semelhante a leão; o segundo ser vivo, a touro; o terceiro tem a face como de homem; o quarto ser vivo é semelhante à águia em vôo.* (Ap 4,6s).

Os viventes apocalípticos, em cujo meio está *um Cordeiro de pé*, como que *imolado* (Ap 5,6), tornaram-se muito cedo símbolos de Cristo e dos Evangelhos. As figuras dos animais receberam os evangelistas de acordo com o conteúdo do seu evangelho. Mateus começa com a apresentação da origem humana do Senhor, e por isso o seu símbolo tem a face do homem. Marcos começa com João Batista, o *arauto do deserto*, e por isso recebeu como atributo o leão. Lucas fala logo de início do sacrifício de Zacarias, em que existe o touro do sacrifício e da fertilidade, pois Zacarias e sua mulher já tinham uma idade avançada. E João, cujas palavras elevaram-se até à altura, da qual desceu o Verbo eterno, que se simboliza da melhor forma pela águia.

Nas figuras de homem, touro, leão e águia, encontraram-se referências à encarnação, à morte como sacrifício, à ressurreição e à ascensão de Cristo.

Crucifixo



Figura 32. Escultura do século XVIII – localizado no retábulo lateral à direita. Policromia em rosa, vermelho, castanho com douramento, carnação rosa escuro



Figura 33. Escultura do século XVII ou início do século XVIII. Feições eruditas.

A cruz, caracterizada pelo número quatro, é símbolo da união dos contrários (acima-embaixo-para o sol e seu curso para as quatro direções do vento). Como sinal de salvação ou de proteção, aparece em numerosos selos e amuletos da Antigüidade.

Dentre as interpretações simbólicas da cruz, deve-se frisar de modo especial a da epístola aos Efésios 2, 16: pela cruz, duas partes contrárias são reconciliadas, o que equivale a dizer que não se trata de duas eras diversas nem de duas orientações de fé diversas, mas também do céu e da terra. Conforme o dicionário de símbolos de Manfred Lurker, 1993, “as quatro dimensões da cruz indicam a universalidade da salvação; com referência à crucificação disse Jesus: ‘E, quando eu for elevado da terra, atrairei todos a mim’” (Jo 12, 32).

A cruz é o sinal da morte: Jesus “morreu por todos” (1Cor 5, 14), ou seja, por sua morte foi “o nosso velho homem crucificado” (Rm 6, 6). Porém, a ambivalência da cruz faz

com que ela seja o símbolo da redenção e, portanto, da vida. “Pelo sangue de sua cruz” todos foram salvos.

A prontidão para carregar a cruz – mandamento para os discípulos do Senhor – é uma imagem que significa a doação de si mesmo.

Para o homem barroco, a cruz está repleta de significados; ela é a chave para a sedução, o que ajuda a criar situações de paixão e drama, atrair o espectador por meio de uma observação silenciosa, que compreende a dor do crucificado, com suas mãos e pés atados, o olhar voltado ao céu, ou até mesmo o Cristo estando de olhos fechados, o coração trespassado e o corpo contraído pela dor. Essa imagem tudo revela por si mesma: vida, paixão e morte.

Na ordem primeira, temos crucifixos utilizados nas liturgias ou espalhados pelo prédio; com um olhar atencioso, somos levados a ter sentimentos de adoração; ou podemos encarar essas obras do século XVIII de maneira científica ou artística.



Figura 34. Escultura da primeira metade do século XVIII: (Origem portuguesa, com rosto muito expressivo)



Figura 35. Escultura do século XVIII: (porte atlético, madeira, policromia)



Figura 36. Escultura de madeira, policromia do século XVIII.

2.4 Pintura Sacra de Benedito Calixto

Benedito Calixto de Jesus nasceu em 14 de outubro de 1853, na pequena vila de Conceição de Itanhaém, no litoral sul paulista, e foi um dos oito filhos de João Pedro de Jesus e Anna Gertrudes Soares. Nessa época, Itanhaém era apenas um lugarejo habitado por poucos pescadores e algumas famílias. O belíssimo convento de Nossa Senhora da Conceição estava em ruínas, em virtude de um incêndio ocorrido em 1833, e seu último ocupante o deixara em 1844.

Calixto aprendeu o ofício de seu pai, que, além de marceneiro, era também ferreiro.

Milton Teixeira, um de seus biógrafos, conta-nos:

Passou a infância entre a escola do mestre João Batista do Espírito Santo e as diversões próprias da idade. Sua paixão era desenhar, com barras de carvão que ele mesmo preparava, os aspectos das paisagens do local em que vivia. Ajudava ainda o velho vigário nos misteres da igreja Matriz, acompanhando-o, rio Preto e rio Branco acima, na sua obra missionária. Pintava “ex-votos” que os fiéis seus amigos penduravam, cumprindo promessas, ao lado dos altares dos santos de suas devoções, na igreja Matriz (TEIXEIRA, 2004, p. 48).

A intenção aqui não é falar da biografia desse grande pintor, que, como seu pai, desenvolveu habilidades de marceneiro, mas foi em Santos que Benedito Calixto, depois da construção do Theatro Guarany, inaugurado em dezembro de 1882 e cuja decoração foi realizada pelo próprio pintor, começou a ganhar notoriedade.

Em 1883, Calixto iniciou seus estudos em Paris, no ateliê de Jean François Raffaëli, e, posteriormente, na Academie Julian, onde conviveu com Gustave Boulanger, Jules Lefebvre, Tony Robert Fleury e William Bouguereau. Conforme os relatos, Calixto não se adaptou à efervescente capital francesa, voltando ao litoral paulista após uma breve permanência na Europa.

Para o crítico José Roberto Teixeira Leite, *Calixto foi pintor de marinhas, de paisagens, de costumes populares, de cenas históricas e religiosas*. Se, durante a sua vida, a tendência era considerá-lo acima de tudo como pintor de história e religioso, (...) *hoje costuma-se conceder bem maior importância às cenas portuárias e litorâneas, nas quais extravasa um caráter talvez rude, mas pessoal e profundamente sincero na abordagem dos diversos aspectos da natureza*.

Em 2004, a Pinacoteca Benedito Calixto, em parceria com a Libra Terminais, lança o livro *A Pintura Sacra de Benedito Calixto*, que mostra um Calixto fervoroso e um pesquisador dos temas bíblicos e dos santos católicos. A amizade com diversos dirigentes da igreja católica propiciou ao artista a possibilidade de desenvolver a sua pintura em diversos locais do Estado de São Paulo e, em 1924, como reconhecimento ao seu trabalho, o pintor foi homenageado pelo Papa Pio XI com a Comenda e Cruz de São Silvestre. O livro percorre um caminho de fé e pesquisa, em que as primeiras pinturas religiosas são para as irmandades de Santos, entre elas a Irmandade dos Passos, que mandou pintar uma tela para o altar-mor da ordem primeira de proporções extraordinárias: nove metros de altura por 5,30 de largura. O

mais curioso é que essa tela ficou guardada por quarenta anos na igreja dos Passos e foi exposta no ano de 2006, na comemoração do Ofício das Trevas (semana santa).



Figura 37: Benedito Calixto – Painel de cobertura do retábulo-mor no período da Semana Santa. 9m de altura por 5,30 de largura – Envolve todo o altar-mor.

Temos também os quatro quadros dos carmelitas Santo Alberto, Beato Nuno Álvares Pereira, Profeta Eliseu e profeta Elias, que ficam sempre em exposição no altar-mor.

A decoração de igrejas, pujante com a riqueza do café, teve em Benedito Calixto um pintor que retratava à maneira “acadêmica” motivos sacros ou históricos.

Um quadro sacro de Calixto é um Calixto. Os corpos representados são sempre bem volumosos e marcados, mas são sempre bem modelados, quase se descolando do plano da tela, embora essa característica faça com que sejam um tanto estáticos. A composição é sempre bem estudada e equilibrada, suas cores são comedidas, com muita claridade e pouco saturadas, o plano de fundo nunca chegando a competir com o tema principal da obra.

Sua obra sacra percorreu as cidades de São Paulo, Atibaia, Ribeirão Preto, Amparo, Santos, Bocaina, e Catanduva, além de algumas pinturas estarem em diversos museus.

Dois depoimentos revelam as especificidades desse pintor que contribuiu de forma expressiva para a história do Brasil e o aumento devocional da fé católica.

A necessidade de transcrever uma narrativa endurece o tratamento dado às telas religiosas em que apenas o céu nos reporta ao artista realista que foi, voltado a um naturalismo que o consagrou. A finalidade a que se destina tal produção possivelmente cerceou seu lado mais expressivo, pois he foram encomendadas para popularizar as passagens sacras, a serem comunicadas. Isto não ocorreu apenas com Benedito Calixto, sendo mesmo usual em seus contemporâneos. Se compararmos 'A Entrada de Jesus em Kafarnaum', com 'Marabá', de Rodolfo Amoedo, ou "Batismo de Cristo" com 'Leitura' de Almeida Junior veremos contraste semelhante, conseqüente da especificidade de temas, a exigir posicionamento particulares dos pintores (Maria Cecília F. Lourenço. "Benedito Calixto: trabalhos sobre papel". Exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1985).

Seu desenho marcante vai de passagens muito rebuscadas, como nas cenas de Santa Cecília, até uma acentuada simplificação, dando vez ao modelado da tinta como no Corpo de Cristo morto da matriz de Atibaia, ou nos discípulos da Matriz de Catanduva. No entanto, talvez o que seja sua característica mais forte, que ultrapassa suas obras sacras e marca outros gêneros, é a qualidade da sua luz. É esta luz que muitas vezes dá-nos a unidade da tela, ajudada pela claridade das cores, faz perpassar uma atmosfera serena nas obras, mesmo em momentos dramáticos, o que cria um contraste e nos remete a uma comiseração contemplativa, talvez propósito que Benedito Calixto tinha em mente ao pintá-las. Uma luz suave, moderada, mas abrangente, envolvente, que ajuda ainda mais o modelado das formas (Moisés Poletini, professor de História da Arte, autor de "Um estudo das Obras Sacras de Benedito Calixto" [Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP]).

Santo Elias



Figura 38. Santo Elias – Benedito Calixto – óleo sobre tela
Inscrições na tela “ELIAS PROPHETA DOMINI SACERDOTALI ET TRIBU LEVITA
FUNDATOR ET CARMELITARUM ORDINIS PATER DIXIT: ZELO ZELATUS SUM
PRO DOMINO DEO EXECTUM... REG XIX, 10”.

Pintura de autoria de Benedito Calixto, datada da década de 1920, de gosto acadêmico, em que a figura destaca-se em fundo neutro, com movimento de contorção do corpo, e vestes esvoaçantes com bom efeito plástico.

Na representação, santo Elias veste túnica e manto das cores carmelitas e porta uma espada, e ao fundo aparece uma roda e chamas em alusão ao carro de fogo que o levou aos céus.

Santo Elias é denominado o profeta de fogo e seu nome significa “Yaveh é meu Deus”, o que expressa seu caráter e sua função na história bíblica, pois ele é o primeiro primaz do monoteísmo de Yaveh. É ele quem mantém a fé em Yaveh entre o povo e quem luta com vigor pelos seus direitos. O livro Eclesiástico (48, 1-11) canta suas glórias, e os livros dos Reis nos contam sua vida de forma abrangente.

Acab, primeiro descendente da família de Amri, subiu ao trono no ano de 874 a.C., desposou Jezabel, filha de Etbaal, rei de Tiro (IRs 16, 31). Acab pagou pelas vantagens

políticas dessa união submetendo-se à vontade de Jezabel, que demonstrou dominar seu marido impondo-lhe violentamente o culto a Baal.

Nesse momento, chega Elias, enviado pelo Senhor para que anuncie a Acab a lei da Compensação (IRs 21, 21-24); lei que depois, devido à penitência pública do rei, ficou limitada a sua mulher e a seus filhos (IRs 21, 29; IIRs 9, 7-10, 26, 36-37). A ira de Jezabel contra Elias teve como consequência a matança dos profetas de Yavéh (IRs 18, 4, 13; 19, 10). Elias respondeu anunciando uma seca de três anos, durante os quais ele se refugiou na Transjordânia, onde os corvos o alimentaram, e depois em Sarepta, onde uma viúva lhe deu de comer. Elias multiplicou o azeite e a farinha dessa viúva e também ressuscitou seu filho (IRs 17).

Elias desafia o Baal de Jezabel num lugar situado em El_Muhragah, a sudeste do monte Carmelo. Ante a súplica de Elias, um raio queima o holocausto oferecido a Yavéh, ao passo que os gritos, as danças e as mutilações dos 450 profetas de Baal não obtinham resultado algum; e, em consequência disso, os profetas do ídolo são degolados junto à torrente Quisón (IRs 18). Para evitar a vingança de Jezabel, Elias vai para o sul e é alimentado por um anjo. No cume de Gebel Musa, recebe uma tripla teofania: a de Jazael como rei de damasco, a de Jehú como rei de Israel e a de Eliseu como profeta (IRs 19) e seu sucessor.

No fim de sua vida, Elias deixa Gálgala e, seguido de Eliseu, chega ao Jordão e faz dividir suas águas com seu manto. O fim misterioso de Elias é descrito como um arrebatamento por um carro de fogo (IIRs 2-13).

“Continuando o seu caminho, entretidos a conversar, eis que de repente um carro de fogo com cavalos de fogo os separou um do outro, e Elias subiu ao céu num turbilhão.”

Nas numerosas representações da arte bizantina e ocidental, o Profeta Elias aparece em geral vestido como um santo ermitão do deserto. Seus atributos são os corvos (que o

alimentou no deserto), uma espada flamejante, uma roda de carro (que diz respeito a sua ascensão) e, às vezes, uma pá.

Santo Eliseu



Figura 39. Santo Eliseu – Benedito Calixto – óleo sobre tela
Inscrições: ELIZEUS, PROPHETA, DOMINI, SERVOS ELIAE ET CARMELTIARUM
PATER SECUNDUS, EGRESSUS AD FONTEN AQUARUM MISIT IN ILLUM

Pintura de cunho acadêmico-historicista representa a figura de um ancião com barbas brancas medianas, meio calvo, com tufo de cabelos brancos, de pé, joelho direito levemente flexionado, descalço, braços abertos, mão direita segurando um cajado e um caneco de barro. A paisagem de fundo é formada por montes terrosos, cactos em tom de cinza e azul claro, o céu em tom de azul, branco e cinza. A seus pés corre um riacho azulado, onde se reflete parte da figura.

Na representação, santo Eliseu veste trajas bíblicas (túnica e manto) nas cores da ordem carmelita, pois é considerado um dos precursores da Ordem, desde antes do nascimento da Virgem Maria.

A cena retrata o profeta no deserto, indo até uma fonte de Jericó com um cajado e um caneco. Isso nos é dito no livro dos II Reis 2, 19-22: “Os habitantes da cidade disseram a Eliseu: *A cidade está muito bem situada, como o pode ver o meu senhor; mas as águas são más e tornam a terra estéril..* Eliseu disse-lhes: *Trazei-me um prato novo, e ponde nele sal.* Eles lho trouxeram. Eliseu foi à fonte e deitou sal nelas, dizendo: “Eis o que diz o Senhor: Sanei estas águas, e elas não causarão mais nem morte, nem esterilidade”. Ficaram as águas sadias e ainda o são, segundo a palavra que o Senhor tinha dito por Eliseu.

Eliseu foi discípulo e sucessor do profeta Elias, e viveu no século IX antes de Cristo. Sua profecia se fez ouvir em Israel, durante os reinados de Ocozias, Jorão, Jéu, Joás e Joacaz.

Estava arando o seu campo quando o profeta Elias o chamou e o acompanhou até o final de sua vida, recebendo dele seu espírito profético, conforme lemos em IIRs 2, 7-11: *Tendo passado, Elias disse a Eliseu: ‘Pede-me algo antes que eu seja arrebatado de ti: que posso eu fazer por ti?’. Eliseu respondeu: Seja-me concedida uma porção dobrada do teu espírito.*

Eliseu ouviu os ensinamentos de Elias e, depois que um carro de fogo o arrebatou e Eliseu não mais podia vê-lo, tomou as próprias vestes e rasgou-as em duas partes. Recolhendo o manto que Elias havia deixado cair, deteve-se às margens do Jordão e, enfurecido, golpeou as águas, dizendo: *Agora, onde está Javé, o Deus de Elias?*

Abriu-se um caminho enxuto entre as águas, e Eliseu atravessou o Jordão.

Os filhos dos profetas que havia em Jericó exclamaram: *O espírito de Elias paira sobre Eliseu.* Assim se iniciou o notável ministério pessoal do jovem profeta, que aqui é retratado simbolicamente pelo nosso pintor Calixto.

Beato Nuno Álvares Pereira



Figura 40. Beato Nuno Alvarez Pereira – Benedito Calixto – óleo sobre tela
Inscrição: BEATUS NONIUS ALVARES PEREIRA – SERENÍSSIMA
E FAMILIA BRIGANTINAE FUNDATOR COMES STABILIS
PORTUGALIAE REGNI ET LAICUS CARMELITIDIS ORDINIS.

Beato Nuno Álvares Pereira é o fundador do Convento e do Laicato da ordem do Carmo em Portugal (1360-1431).

A pintura, da autoria de Benedito Calixto, data de 1920, é de gosto acadêmico, historicista, e tem uma inscrição na base, conforme a figura 40. A imagem mais parece um monge do que um guerreiro histórico.

A pintura representa um ancião de pé, cabeça levemente inclinada para a esquerda, barbas longas brancas, meio calvo, com tufos de cabelos laterais brancos. Veste hábito marrom, com escapulário e capa branca com pelerine. Tem o braço direito estendido, mão aberta, e a esquerda flexionada, segurando um livro azul com brasão carmelita amarelo. Traz uma auréola sobre a cabeça. À sua direita, aparece uma mesa coberta com uma toalha rosada, sobre a qual repousa um estandarte com a cruz de São Tiago, o calvário e outras figuras. Sobre esse estandarte está um elmo com penacho e uma espada.

Nuno Álvares Pereira nasceu em 24 de junho de 1360 e faleceu em 1º de novembro de 1431; general português do século XIV desempenhou um papel fundamental na crise de 1383-1385, quando Portugal lutou pela sua independência contra Castela.

Quando o rei Fernando de Portugal morreu sem deixar herdeiros, exceto pela princesa Beatriz, casada com o rei João de Castela, Nuno foi um dos primeiros nobres a apoiar as pretensões de João, o Mestre de Avis, à coroa. Apesar de filho ilegítimo, João afigurava-se como uma hipótese preferível à perda de independência para os castelhanos. Nuno luta contra os castelhanos e os vence na Batalha dos Atoleiros, em abril de 1384. João de Avis nomeia-o Condestável de Portugal e Conde de Ourém.

João é reconhecido pelas cortes reunidas em Coimbra. Álvares Pereira inicia uma série de cercos a cidades leais a Castela. Em 14 de agosto, Nuno mostra o seu gênio militar ao vencer a batalha de Aljubarrota à frente de um pequeno exército de 6.000 portugueses e aliados ingleses, contra 30.000 tropas castelhanas. A batalha viria a ser decisiva para o fim da instabilidade política e a consolidação da independência portuguesa.

Após a morte de sua mulher, Leonor de Alvim, Nuno torna-se carmelita (entrando na ordem em 1423, no Convento do Carmo, que fundara em cumprimento de um voto) e toma o nome de Irmão Nuno de Santa Maria.

O túmulo de Nuno Álvares Pereira foi destruído no Terremoto de 1755. O seu epitáfio dizia: *Aqui jaz o famoso Nuno, o Condestável, fundador da Casa de Bragança, excelente general, beato monge, que durante a sua vida na terra tão ardentemente desejou o Reino dos Céus depois da morte, e mereceu a eterna companhia dos santos. As suas honras terrenas foram incontáveis, mas voltou-lhe as costas. Foi um grande Príncipe, mas fez-se humilde monge. Fundou, construiu e dedicou esta igreja onde descansa o seu corpo.*

Lembrado como um dos melhores generais portugueses, nos últimos anos abraça a vida religiosa carmelita, morrendo em 1431 no convento do Carmo, em Lisboa.

Por isso, Benedito Calixto a pinta de modo tão significativo, com o elmo, a espada e o estandarte em uma das mãos, lembrando o guerreiro que foi, e, na outra, o livro das regras, lembrando a sua consagração à vida religiosa.

Santo Alberto de Messina



Figura 41. Santo Alberto de Messina – Benedito Calixto – óleo sobre tela
INSCRIÇÃO NA MOLDURA: SANTO ALBERTUS ORDINIS CARMELITARUM,
THAUMATURGUS SICILIANUS MESSANAE OBIENS INCHOCENTIBUS
ANGELICIS CORIS MISSAN “OJUSTI AB JPSO DOMINO AD SCRIPTUS
ET CATALOGOO SANCTORUM”

Representação de Santo Alberto de Messina (1240-1306), numa pintura da década de 20, de cunho acadêmico, em que a figura do santo está em atitude de piedade, com expressão suave e doce, vestes muito caída, tendo como paisagem de fundo uma enseada e uma cidade europeia diluída no horizonte.

O frade representa a ordem carmelita pelas vestes marrom, escapulário e capa com mursa branca. Ele leva no braço direito uma criança vestida de túnica branca e, na mão

esquerda, um ramo de lírios. O santo tem a cabeça inclinada para a direita, tocando a cabeça da criança, e esta carinhosamente acaricia o seu rosto. As cabeças estão cobertas por uma auréola amarela e um raio vindo do céu.

O piso possui um tom terra claro com verde, e a paisagem de fundo é composta por uma enseada com barcos a vela e casario com igreja.

O carmelita siciliano e provincial da ordem realizou um grande feito, qual seja o de salvar Messina da fome durante um cerco, fazendo entrar ali três navios com víveres e alimentando a todos.

Pela sua palavra, prodígios e caridade, a fama de santo Alberto corre rapidamente por Messina e, após a sua morte, provavelmente em 1306, foi declarado Patrono de Trapano, e os fiéis da Senhora do Carmo não cessam de atribuir ao *Seráfico Carmelitano* de Messina prodígios e benefícios. Foi o primeiro santo a ter o culto aprovado por Sisto IV, no ano de 1476.

Calixto representou o fato histórico, com monge aparecendo em primeiro plano, retratando a sua pureza, o carinho do menino Jesus acariciando seu rosto e os dois trocando um olhar repleto de devoção; ao fundo, é possível ver o porto de Messina, com suas caravelas, lembrando o milagre dos víveres, que alimentaram a fome dos mais pobres.

Capelinha da Graça



Figura 42. Capela da Graça – Benedito Calixto
Encontra-se na Ordem Primeira e outra pintura semelhante no Museu de Arte Sacra de São Paulo

Quadro com moldura côncavo-convexa, decorada com frisos curvos, conchas e ovais.

A pintura representa a esquina de uma rua, tendo ao centro uma capela pintada em tom branco sujo, barrado rosa, cunhais e telhado rosa e coruchéus brancos.

O frontão é reto com óculo; há uma porta de verga reta e um puxado lateral com janela lateral. Atrás da capela aparece um portão e parte de duas casas.

À direita, aparece um sobrado com três sacadas, duas janelas e porta de vergas curvas no térreo em tons azuis e parte da casa em rosa, com porta e duas janelas. Na frente da casa está um padre conversando com um cavalheiro vestido com roupa azul. Há a figura de uma mulher na calçada e outro homem ao lado da capela azul, com nuvens e chão terroso.

Essa pintura tem um significado histórico para os carmelitas e até mesmo para a cidade de Santos, pois representa uma antiga capela que deu origem ao convento dos carmelitas quando estes chegaram à pequena vila de Santos, em 1599, e que foi doada por José Adorno e sua mulher, Catarina, conforme vimos no primeiro capítulo.

Há uma pintura semelhante no Museu de Arte Sacra em São Paulo e outra no Carmo de Santos.

Ordem Terceira do Carmo em Santos – Altar-Mor



Figura 43. Altar-Mor – Ordem terceira do Carmo

É bastante restrita a parte documental da Venerável ordem terceira do Carmo, de Santos. O incêndio de 1941 destruiu o altar-mor e muitos documentos que tratavam da solenidade da pedra fundamental da sua capela. No dia quatro de setembro de 1752, dia de Santa Rosa de Viterbo, lançou-se aquela pedra, com a epígrafe *Ad majorem dei gloriam*, no ano seguinte ao do Pontificado de Benedito XIV, tendo sido a mesma conduzida pelo prior da Venerável Ordem do Carmo, Miguel das Águias Cordeiro.

Em 26 de dezembro de 1910, a ordem terceira do Carmo adquiriu personalidade jurídica. À época, seu prior era o irmão Coronel Benedicto Ernesto Guimarães, que prestou muitos serviços à ordem, dentre os quais, a reforma da igreja.

A nova regra da ordem terceira se expediu e aprovou por D. José Maria Pereira Lara, primeiro bispo da Diocese de Santos, e cujo registro legal se fez em 26 de junho de 1928 e se acha em vigor até hoje.

A ordem terceira do ramo secular foi construída em 1760 junto à igreja de Nossa Senhora do Carmo, possui linhas rococó e nos remetem a um estilo bem anterior, sob a influência da Companhia de Jesus.

O altar-mor, depois do incêndio, foi reconstruído entre 1945 e 1946, por meio de uma campanha e, segundo as fotografias, seguiu o estilo rococó.

No retábulo, o altar tem uma mesa em forma de urna com molduras e, ao centro, uma tarja em forma de coração flamejante. Apresenta figuras brancas com filetes dourados e dois pares de colunas canelados com o terço inferior demarcado por bracelete. O capitel compósito é feito com par de quartelões com volutas e concheados. O camarim tem grandes proporções e é encimado por sanefa, com o fundo coberto por um pano azul escuro. Os intercolúneos têm painéis lisos e peanhas. O conjunto do entablamento é modulado com frisos dourados. O sacrário é convexo e possui o símbolo do monte Carmelo ao centro e o do Cordeiro com a cruz no alto. Acima do trono, podemos ver a imagem de Cristo Crucificado; nos nichos laterais, do lado direito está à imagem de São João da cruz, e, do lado esquerdo, a de Santa Tereza D'Ávila, santos reformadores da regra carmelita, com um anjo de cada lado.

Sobre a banquetta, ergue-se um nicho com base reta, encimada por festões e com o símbolo do carmelito com coroa. Dentro desse nicho, encontra-se a imagem de Nossa Senhora do Monte Carmelo.

No coroamento, há festões com volutas. Sobre a sanefa, há uma grande tarja de escudo em forma de losango em concheados e concha, simbolizando a peregrinação.

Retábulo Lateral da Ordem Terceira



Figura 44. Retábulo Lateral da ordem terceira

Temos na nave seis retábulos em talha que apresentam as imagens do sofrimento de Jesus Cristo: no lado direito, a Agonia, a Prisão, a Flagelação, no lado esquerdo, a primeira Queda, a Condenação e a Coroação. Esses retábulos foram executados possivelmente no último quartel do século XVIII, levando-nos a um estilo bem anterior do maneirismo sob a influência da companhia de Jesus. O conjunto é considerado o mais importante da baixada santista devido à unidade de estilo.

As colunas que acompanham o nicho das imagens de Cristo são espirais ornadas com motivos vegetais e animais, apoiadas sobre duas mísulas com ornatos de rosáceas que lembram o estilo nacional português.

Os símbolos são a parreira e a uva. Jesus disse: *Eu sou a verdadeira videira e meu Pai é o agricultor* (Jo 15, 1). E, aos discípulos, disse: *Eu sou a videira e vós os ramos* (Jo 15, 5). É compreensível que a imagem da vinha torne-se tão importante para o homem barroco, pois, pelo batismo, o homem torna-se parte da videira; quem permanecer na fé, *crescerá como ramo da videira que produz frutos*. Portanto, toda a comunidade da Igreja torna-se a videira que cobre a terra inteira e cujos ramos se estendem até o mar (segundo Sl 80, 9-12). Desse modo, assim como a uva amadurece para o lagar, assim também o Salvador deu por nós o seu sangue.

Outro símbolo é o lírio. Para os povos antigos, o lírio era, por causa de sua cor branca, símbolo da pureza e da luz divina. Na sagrada escritura, o lírio é símbolo da eleição. O dirigente das núpcias reais é visto juntamente com os lírios (Sl 45, 1). No sermão da montanha, Jesus aponta para *os lírios do campo, nem Salomão, com toda sua glória, se vestiu como um deles* (Mt 6, 28s; Lc 12, 27).

As colunas da parte externa são de fuste liso com caneluras ao meio, de capitel compósito e ornatos em forma de fantasia. O intercolúneo apresenta elementos florais. Sobre a banquetta, vê-se a cabeça de um anjo, com bochecha cheia e cabelos ondulados. O coroamento apresenta volutas incompletas e, entre os mainéis, encontra-se o painel pictórico das imagens de São João da Cruz e de Santa Tereza D'Ávila, retratados em várias posições com atribuição ao padre Jesuíno do Monte Carmelo.

O emblema dos carmelitas encima o conjunto acompanhado por festões de folhas e um belíssimo resplendor.

Na base, corpo e coroamento, pode-se ver a representação do pórtico da antigüidade.

Os nichos envidraçados recebem as imagens de vestir de Cristo, acompanhadas por um fundo azul.

Os retábulos estão deteriorados devido aos cupins.

Cruzeiro



Figura 45. Cruzeiro

No início do século XVII, essa cruz achava-se nesse terreno, e deu nome a uma das principais ruas do povoado de Santos, *Rua da Cruz*, uma edificação do século XVII.

A base quadrada, em alvenaria de pedra e cimento com duas secções de molduras em côncavo e convexo, escalonadas.

O plinto é cúbico, uma peça em granito composta de cinco blocos. No ponto de interseção foi aplicada uma face de Cristo feita de cimento.

Na cruz, numa placa de bronze, está a seguinte inscrição: Instituto Histórico e Geográfico de Santos, no 444º ano do surgimento legal desta cidade. 01-09-1979.

Púlpito



Figura 46. Púlpito

O Púlpito tem a base em pedra esculpida com motivos florais e a concha na base. Sua caixa poligonal é em madeira entalhada com o símbolo carmelita.

Arcaz e Oratório



Figura 47. Arcaz e Oratório



Figura 48. Órgão localizado no coro. Não possui estudos sobre sua origem e datação.

Mobiliário na sacristia da ordem terceira, com um belíssimo oratório e um crucifixo do século XVIII.

Azulejos



Figura 49. Imagem de Nossa senhora Aparecida



Figura 50. Imagem do Sagrado Coração de Jesus

O azulejo constitui uma expressão requintada da arte, sendo nele muitas vezes expressa a história e a cultura de um povo ou das gentes de uma cidade. Embora a sua origem não seja portuguesa, mas árabe (Al zulaic), o azulejo em Portugal teve uma expressão sui generis. Os primeiros trabalhos existentes na cidade de Aveiro remontam ao século XV. Até o século XVI, os azulejos são importados da Andaluzia, dando a impressão de verdadeiros tapetes murais cujos relevos atraem a luz. Uma policromia alia o verde, o esmeralda, o azul de fez, o branco, o preto e o amarelo alaranjado. No século XVII, coexistem pequenos quadrados azuis (ou verdes) e brancos, dispostos como um xadrez e produzindo um efeito de relevo, ou cenas figurativas de policromia. Seus motivos (vegetais, mas também animais) se inspiram às vezes no mundo exótico descoberto pelos navegadores. Os azulejos finos, brancos e azuis, cuja invenção é atribuída aos ateliês de Delf, na Holanda, aparecem no fim do século XVII. O azulejo foi muito influenciado pela porcelana chinesa, que vai alcançar grande sucesso no século XVIII.

O apogeu do azulejo coincide com o reinado de João V (1706-1750), quando grandes painéis, fachadas de igrejas, fontes, palácios terão motivos de vidas de santos, batalhas, momentos mitológicos. Nas igrejas, os tons de azul se misturam à policromia dourada dos retábulos.

Na ordem terceira, teremos dois painéis de azul e branco, expressando a devoção à padroeira do Brasil, Nossa Senhora Aparecida e ao Sagrado coração de Jesus, que são expressos nos tons de azul e branco com florais, volutas e conchas, provavelmente do século XX.



Figura 51. Azulejos do século XVIII

A igreja possui um grande barrado de azulejos, em toda a extensão da nave e da capela-mor. No altar-mor, o barrado ganha mais altura por causa da colocação de cadeiras sobre uma plataforma perto do altar.

Toda a capela possui motivos relacionados ao martírio de Jesus Cristo: os altares laterais, a cruz no altar-mor e os azulejos na nave refletem símbolos relacionados à paixão de Cristo. A cruz, a espada do soldado, a âmbula e o cálice são sinais da eucaristia que antecede o momento da paixão, a coroa de espinhos mostrando a causa da condenação, pois Jesus se dizia rei; a esponja com a lança para aliviar a dor do Salvador; o martelo com os pregos colocados nas mãos e pés e, por fim, o coração de Maria, que representa a dor da Mãe de Jesus, profecia de Nicodemos que disse: *Uma espada de dor transpassará a sua alma* (Lc 2, 35) no momento da apresentação de Jesus ao templo.

Imaginária



Figura 52. Nossa Senhora das Dores, santa de vestir

Santos de vestir, representando Nossa Senhora das Dores, localizada na capela lateral, em posição frontal, com os olhos levemente voltados para baixo, cabelos longos, naturais, caindo nos ombros, segurados por grampos, braços flexionados, mão esquerda estendida e mão direita voltada para o ventre.

Todo o seu corpo é de madeira, exceto os braços, as mãos e o rosto. A imagem tem o rosto cheio, olhos grandes, boca entreaberta e nariz fino, olhos de vidro, carnação na mão e no rosto.

A imagem veste uma túnica branca de seda e um manto azul com filamentos dourados e flores bordadas.

Não há os punhais que acompanham a imagem representando as dores de Maria.

Esquife de Cristo



Figura 53. Cristo atado com o manto

Peça toda esculpida na capela mortuária, utilizada na Semana Santa, e que representa Cristo em seu esquife mortuário.

Carnação rosa escuro com manchas vermelhas por todo o corpo; a cabeça está levemente inclinada, pendendo para a direita, os olhos fechados, nariz reto, boca aberta, barbas em diagonal separadas por dois cachos, braços caídos na lateral do corpo, mãos grandes, abertas, mostrando as perfurações sofridas na cruz. O tronco é largo, porém magro; à direita do peito há um corte profundo em côncavo que faz lembrar a lança do soldado. Os quadris estão envoltos por um perizônio amarrado por uma corda com muito panejamento. A perna esquerda está flexionada para a direita, os pés cravados estão juntos, remetendo ao momento da crucifixão.

Na escultura, é possível perceber a expressão de sofrimento, dor e alívio ao mesmo tempo.

Todo o corpo, ossos, veias, músculos e o rosto possuem sensibilidade.

Nicho do Altar-Mor



Figura 54. Nossa Senhora do Carmo

Nossa Senhora do Carmo, localizada no altar-mor, com feições portuguesas, santa de vestir, com carnação rosa, olhos de vidro, segurando o escapulário na mão direita e o menino Jesus, na esquerda. Duas coroas de prata acompanham as imagens, com belíssima roupagem carmelitana, provavelmente datada do século XVIII.

Colunas Torsas



Figura 55. Entrada Ordem terceira

Entrada da ordem terceira com colunas torsas em granito sustentando o coro. No detalhe, as belíssimas pias, também em granito, antigamente utilizadas para colocar a água-benta, que fazem parte do conjunto da coluna e da base.

CAPÍTULO III

O SÍMBOLO ATRAVÉS DO OLHAR: SANTOS - ITU – MOGI DAS CRUZES

Como vimos no segundo capítulo, no Brasil o Barroco teve a espiritualidade e o belo como tributários da fervorosidade da fé católica. O estilo se difundiu por todo o Brasil, principalmente no litoral e no interior, tendo os bandeirantes e a busca do ouro como pano de fundo. Cujas condições históricas culturais e religiosas se aproximavam daquelas existentes na Itália, o que justifica seu desenvolvimento na Península Ibérica e, posteriormente, nas colônias latino-americanas.

Por outro lado, as características formais principais do estilo barroco foram preservadas, mas, de forma geral, absorvendo-se os elementos da flora e fauna locais numa simbiose estilística com forte intuito catequizador.

Nesse sentido, a utilização de elementos visuais característicos dos trópicos nas ornamentações barrocas não é um sinal de assimilação, do universo local, mas uma forma de destruí-lo, ao submetê-lo à hierarquia da divindade cristã. Os próprios franciscanos, em sua regra, afirmavam ser, para a catequese, de suma importância à aparência exterior dos templos da Ordem:

(...) es muy necesario el ornato y aparato de las iglesias para levantarles el espíritu y moverlos a las cosas de Dios, porque su natural es tío y olvidadizo de las cosas interiores, há menester ser ayudado com la apariencia exterior.

Neste capítulo analisaremos alguns símbolos barrocos e seu imaginário nas três igrejas carmelitas: Santos, Mogi das Cruzes. Itu e alguns aspectos da igreja de São Paulo.

Não cabe a mim iniciar uma discussão sistemática, mas observar, analisar e procurar responder o significado de algumas simbologias determinantes e suscetível em seus templos do século XVIII.

É pertinente destacar a associação dicotômica que se fazia em relação ao espaço santo (igreja) e ao espaço maléfico (mundo laico) do universo. Isso ocorria desde a Idade Média e ainda durante a Contra Reforma, e o fato de tal dicotomia se revelar através de aspectos visuais, do reforçamento do belo em detrimento de um mundo de sacrifícios e expiações.

Adentrar no templo barroco seria adentrar no reino do bem, reino do belo. Reino de estratégias de poder, de um discurso espiritualizado, que pregava a conformação. Talvez uma maneira de controle social.

Sutilezas do imaginário colonial. Como afirma Giulio Carlo Argan:

...a exuberância visual e a fenomenização universal do Barroco estão certamente relacionadas com a reavaliação contra-reformista da manifestação sensível das verdades da fé. (ARGAN, 1992, p. 30).

Os monumentos barrocos foram aqueles criados para a glorificação da Fé, para a celebração dos ritos católicos e para a catequização seja a população abastada ou miserável.

A igreja católica recorreu aos elementos decorativos externos à realidade brasileira, como folhas de acanto e atlantes, incluindo, porém a fauna e a flora numa tentativa de aproximação entre o espaço sagrado e a população ali existente.

Ao tomar parte no ritual barroco, dos séculos XVII e XVIII estavam também, se inserindo num conjunto de sinais e representações que também reforçavam a dominação simbólica exercida pela coroa portuguesa.

Assim as representações dos sistemas simbólicos presentes no barroco brasileiro pertenceriam a uma estratégia de sensibilização dos fiéis frente a uma determinada verdade, ligada ao poder político e poder religioso.

Isso se deve ao fato de que, no campo das representações religiosas as coisas do mundo podem ser tomadas e interpretadas segundo seu grau de relação com a salvação.

O embate entre o mundo laico e o mundo sagrado, busca semelhanças, contrastes e diferenças dentro de seu sistema simbólico.

Buscar tais semelhanças poderia desvendar alguns aspectos ocultos dessa simbologia de poder e mistificação. É materializar o sagrado, dar significado ao místico, aquilo que não pode ser desvendado ou explicado cientificamente.

Desde seu início, a Igreja Católica tinha nas obras de arte uma forma de doutrinação dos fiéis. A obra de arte pode ser um meio de se perceber inúmeros matizes do imaginário dentro de uma determinada sociedade. (OLIVEIRA, 1992)

Tal raciocínio é partilhado por E. H. Gombrich, que afirma:

El trascendentalismo, la Idea Del arte como revelación, sobrevivió em forma secularizada. Aunque ya no es manifestación Del espíritu que se realiza, la obra de arte aún es considerada expresión Del espíritu de la época, em cual sigue siendo visible a través de su superficie, (...) permitiendo al historiador descubrir la filosofía de una época, o sus condiciones económicas, detrás de la obra artística. (...) La obra de arte individual se estudia em términos de estilo, que luego se debe interpretar como síntoma, manifestación de clase, raza, cultura o época. (GOMBRICH, 1991: 61-62)

Portanto, a obra de arte é considerada a expressão do espírito de uma época. As roupagens flutuantes, os gestos e expressões faciais exagerados, nas imagens, pretendiam conduzir o devoto a partilhar das emoções da pessoa ou pessoas representadas. Vale lembrar a estátua de Bernini do *Êxtase de Santa Teresa*, feita para a Capela Cornaro, em Roma, em 1645-48, tendo por tema a visão da santa do amor de Deus, que ela sente na forma de um dardo flamejante lançado por um anjo. Bernini certamente, quis induzir uma emoção no observador.

Michael Kitson em seu livro *O Barroco* (1992:14) em sua reflexão sobre as doutrinas estéticas do período barroco nos fala que a doutrina estética central do período era a convicção de que a pintura e a escultura constituíam modos de imitar a natureza ideal –

natureza ideal, não real, porque se sustentava que a natureza real, segundo Platão e Aristóteles era sempre imperfeita em algum aspecto.

Um outro meio a fim de intensificar o apelo emocional de uma obra de arte era o recurso do ilusionismo, que representou a ambição que os artistas tinham alimentado na antiguidade e revivido na renascença: a ambição de completo realismo. Uma obra que de tão real quase engana os olhos.

Recursos do barroco, para realçar a vivacidade de uma obra de arte e levar o espectador para dentro de um grande teatro sacro.

Tudo isto pode conduzir o filósofo da arte a penetrar no universo barroco e a vislumbrar nele os mais variados tipos de comunicação.

Quando se discute os sistemas simbólicos do poder e seu imaginário, se faz uma interligação entre eles e as igrejas barrocas, inicialmente irão contextualizar nosso estudo nas cidades de Itu, Mogi das Cruzes e Santos com suas igrejas carmelitas e posteriormente seus símbolos comuns mais utilizados: arco, folha de acanto, porta e passos da paixão.

Contextualizar as cidades de Itu, Mogi das Cruzes é importante para entendermos seus personagens e suas características peculiares a fim de desenvolvermos uma relação entre elas ou mesmo suas diferenças.

Vale lembrar que alguns bandeirantes munidos desta fé aclamavam a Sra. do Monte Carmelo, como sua protetora, o exemplo do sertanista ituano Antonio Pires dos Campos, companheiro de Anhanguera, Bartholomeu Bueno da Silva, o qual em ação de graças doou à Virgem do Carmo, da cidade de Itu, uma coroa de ouro pesando mais de 40/8". Vem daí o fato de se dizer, que Nossa Senhora do Carmo é muito rica em jóias e alfaias de valor.

A época áurea do carmelo brasileiro será entre os séculos XVII e XVIII, com vasta distribuição geográfica de conventos, subdivididos em 3 províncias distintas (Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco) e mais o vicariato do Maranhão e Pará. Grande era o incremento

vocacional e eficaz com a presença pastoral na vida do povo. No final do século XVIII no Brasil estavam quase 500 religiosos carmelitas no Brasil.

Segundo Azevedo Marques as datas das fundações dos conventos carmelitas, que nos interessam nesse estudo da região do litoral temos a de Santos datada de 1590 como aprofundamos no primeiro capítulo.

Na capitania de São Paulo temos o Convento de São Paulo; - fundado em 1594, por Frei Antonio de São Paulo, em terras que lhe foram doadas por Brás Cubas.

Convento de Mogi das Cruzes: - foi fundado em 1629 por Frei João da Cruz e Frei Manoel Pereira a pedido da Câmara e do Vigário

Na região do Tietê o Convento de Itu: - fundado em 1719 por Frei João Baptista de Jesus, por ordem de D. João V de Portugal, a pedido das Câmaras de Itu e Sorocaba.

3.1. Fundação do Convento de Mogi das Cruzes

A região onde está Mogi das Cruzes, não tinha brancos, era ocupada inicialmente pelos indígenas. Ainda que existissem tentativas de dominá-los, nas inúmeras "bandeiras", em ataques aos índios de "Bougi".

É certo que em 1601, as tribos hostis para os colonizadores, estavam totalmente extintas e com a construção da 1ª estrada ligando São Paulo a Mogi, onde os habitantes de São Paulo começaram a transitar pela região.

A estrada facilitou o acesso às minas, a procura do ouro e prata. Anteriormente este caminho era feito apenas pelo Tietê. Além de atrair os habitantes de São Paulo que ficaram próximos do litoral, estes também teriam a possibilidade de serem proprietários de terras para plantar, já que em São Paulo toda a área já tinha dono.

Essa cidade centenária que passa por uma grande transformação, ainda não oficializou a consagração do seu fundador, pois existem duas correntes que polemiza o assunto.

Homenageando Brás Cubas, seus partidários têm como fundamental o registro de que em 1560 o bravo fidalgo português obteve uma sesmaria que vinha até as terras de hoje ocupadas por Mogi. E concluem que, recebendo a gleba, Bras Cubas logo se embrenhou pela mata e foi até o fim da propriedade, onde estabeleceu uma fazenda a fim de tomar posse efetiva das terras que lhe haviam sido doadas. Essa fazenda teria sido somente de quem nasceu em Mogi das Cruzes. Os que não concordavam com a versão, no entanto, baseiam-se no foral respectivo, em que se contém um requerimento datado dos primeiros dias de abril de 1611. Nesse documento, Gaspar Vaz e outros pediam ao Governo Dom Francisco de Souza que elevasse a povoação à vila. O processo recebeu pareceres favoráveis das demais vilas e do Capitão Gaspar Conqueiro e, afinal, a 17 de agosto de 1611, o governador despachou favoravelmente o pedido.

Mogi das Cruzes surgiu como vila constituída em 1º de setembro de 1611. Até esta data a coroa portuguesa criara somente dezessete vilas ao longo do litoral brasileiro, as quais se encontravam escassamente povoados, se comparadas às cidades européias desse período.

O padre Gaspar Sanches, conforme o artigo de Percival Tirapeli e Miriam Salomão, *Pintura Colonial Paulista*, foi o primeiro vigário da antiga capelinha de invocação de Santana – hoje igreja matriz – erigida por Gaspar Vaz em suas terras, ao lado de sua casa.

Muitos devotos de Nossa Senhora do Carmo e já cientes da influência dos carmelitas, movimentaram-se para que estes se estabelecessem na vila com seu convento.

Em 3 de março de 1629, foi dada a autorização do governador-geral para a fundação do convento.

O terreno escolhido já tinha dono, uma pequena distância da matriz e de topografia favorável. Foi então necessária a intercessão de Gaspar Vaz que fez uma permuta com José de Bulhoins concedendo-lhe um terreno em outro local.

Conforme, tudo indica, as obras foram lentas e concluídas em 1633, quando cessam os registros nos livros do mosteiro.

A ordem terceira foi erguida em 1698 pelo Vigário Provincial, padre frei Manoel Ferreira da Natividade. Os seis altares laterais foram construídos entre 1789 e 1792; a pintura e o douramento, entre 1795 e 1796. O altar-mor com seu estilo barroco/rococó tiveram sua talha confeccionada por João da Cruz entre 1803 e 1805, que fez o nicho da Senhora e outros objetos da capela, quatro pilastras da capela-mor, oito cimalkas e o trono para a imagem do Senhor Crucificado.

Após o restauro de 1971, o conjunto carmelita passou a ser aquele que mais se aproxima de suas formas originais. O de Santos perdeu parte do convento para a construção do Panteão dos Andradas; o de São Paulo restou apenas à igreja da ordem terceira e o de Itu perdeu seu cemitério lateral. Podemos observar que seu frontispício lhe confere dignidade ímpar com sua torre no meio e um ritmo visual é dado pelos desníveis dos telhados, dando uma visão de contrastes entre o moderno e o colonial na cidade de Mogi das Cruzes.



Fig. 56: Fachada do conjunto carmelita de Mogi das Cruzes

3.2. Fundação do Convento de Itu

Itu teria sido fundada em 1610 pelo capitão paulista Domingos Fernandes, que construíra no lugar denominado Itu-guassú uma capela dedicada a Nossa Senhora da Candelária. Esse lugar estaria situado a 75 Km a noroeste de São Paulo e cerca da margem esquerda do rio Tietê que era um ponto de passagem muito importante no período das bandeiras.

Desde fins do século XVIII, quando a cidade de Itu era considerada “a mais nobre e opulenta das vilas da capitania de São Paulo”, já se cultuava Nossa Senhora do Carmo em um dos altares da igreja matriz de Itu.

Os carmelitas em Itu vão chegar, provavelmente, em final do século XVII (pertencentes a província Fluminense, da mesma forma que o da Lapa do Rio de Janeiro, Santos, São Paulo, Mogi das Cruzes e o de Angra dos Reis). Mas é em 1719 que Frei João Baptista de Jesus funda o Convento de Itu.

Segundo o historiador ituano Francisco Nardy Filho, não é possível datar precisamente a história do convento do Carmo, pois a Câmara sofreu um incêndio em 1647 e com ele desapareceu seu precioso arquivo, quebrando-se a completa falta de dados e notas para desenvolver este trabalho, o antigo Livro do Tombo desapareceu há muitos anos e ninguém sabe onde foi parar.

Na falta de dados, nos seja lícito transcrever as *Notas Históricas de Itu* do ituano Oliveira Cezar, colhidas de velhos arquivos:

Foram inúteis as diligências empregadas para descobrir-se algum documento que revelasse a época em que erigiu a primeira ermida de Nossa Senhora do Carmo, que existiu antes dos atuais edifícios da igreja e convento.

Os mais antigos livros que nos poderiam esclarecer acham-se inutilizados pelas traças, prova do abandono em que estavam.

Pela época de 1765 esculpida no espaldar da pedra do lavatório da sacristia, se conclui que nessa época já existiam edifícios. E, ainda assim, julgamos que consistiam somente a capela-mor e a sacristia, porque em 26 de fevereiro de 1779 é que a mesa deliberou que se fizesse a capela, pelo que se trata então da construção do corpo da igreja.

A mais antiga data que se encontra dos atos da ordem terceira é a de 1716; daqui resulta que a ordem terceira de Nossa Senhora do Carmo em Itu conta mais de cento e cinqüenta anos.

Ainda segundo Francisco Nardy, relata que em 1777, são encomendadas as sete imagens do “Triunfo” ao escultor português Pedro da Cunha, residente no Rio de Janeiro, cuja fama já se espalhava pelo país, dando início assim a construção dos altares. Apesar de não haver uma data escrita da chegada das imagens, o autor conclui que as mesmas chegaram no ano de 1781, onde ao serem comparadas com o tamanho dos altares que estavam sendo construídos, foi possível notar que eram pequenos, portanto tiveram que adotar outro risco de Miguel Francisco, que é o dos altares atuais.

Sabemos que Pedro da Cunha para a igreja do Rio de Janeiro produziu doze imagens e sete imagens para a de Itu: o Cristo do Calvário e as seis imagens dos altares laterais, denominada, do Triunfo. Provavelmente haja outras imagens atribuídas a Pedro da Cunha pelo interior paulista, mas as informações são muito escassas.

As características dessas imagens são: rostos ovais, nariz descendo direto da testa, sobrancelhas conjugadas em bico sobre o nariz, lábio superior mais fino que o inferior, queixo coberto pela barba, orelhas mal resolvidas, boca entreaberta, com dentes superiores aparente, olhos de vidro, uso de perucas.

Sabemos que a primeira procissão do *Triunfo* se dá em 1785, após quatro anos das imagens terem chegado em Itu, com grande festa e júbilo.



Fig. 57. Altar de Miguel Francisco
Imagem de Pedro da Cunha/ Itu – 1781



Fig. 58. Cristo carregando a Cruz – 1781
Pedro da Cunha – Itu/SP

A fachada da igreja de Itu possui uma torre que parece uma fortaleza, a primeira foi demolida em 1828 e construída a atual, de tijolos em 1861, por Tenente Francisco José de Andrade que fortificou a igreja com contra-fortes, fez jazigos e jardins. Quanto a sua arquitetura, quem a projetou, desenhou é muito difícil saber, pois a igreja foi construída por etapas, em épocas diferentes e pessoas diferentes, ainda, a cada reforma era modificada quase que totalmente.



Fig. 59. Praça do Largo do Carmo ao anoitecer/2006



Fig. 60. Fachada do Carmo/Itu

3.3 Estilo e Simbologia

Ao aprofundar os domínios dos símbolos, seja em sua forma gráfica ou artística, um dos meus interesses essenciais foi delimitar o campo da ação simbólica, escolher os de maior significado e correlação com as igrejas carmelitas.

Lendo o livro *Renascença e Barroco(1864-1945)* de Heinrich Wölfflin, seu primeiro capítulo o estilo pictórico ele desenvolve noções e conceitos de pictórico comparando entre os estilos da renascença e barroco, elencando suas principais características e seu significado nos elementos barrocos. Certamente esse livro nos dispõe de meios para compreendermos a aparência da arte barroca e suas cores, linhas e movimentos. Vale ressaltar que os historiadores de arte designam como marca essencial da arquitetura barroca seu caráter pictórico, onde luz e sombra são seus movimentos. O estilo pictórico só pensa em massas, volume, como se quisesse *saltar para fora*, o que faz o *inapreensível*, o ilimitado, uma riqueza inesgotável de motivos, onde a imaginação permanece em contínua atividade. É o gosto pelo grande e colossal.

Quer dizer, o valor simbólico fundamenta e intensifica o religioso. Podemos perceber, por exemplo, na fachada de um convento, a beleza do conjunto; a técnica construtiva da realização; o estilo a que pertence e suas implicações geográficas e históricas; os valores culturais e religiosos implícitos; o significado simbólico das formas. Tudo acrescentado por significados, pois o símbolo é ao mesmo tempo um veículo universal e particular.

As mensagens religiosas transmitidas simbolicamente podem se transformar e produzir novas mensagens, dependendo do contexto e do contato com o espectador. Em cada um, dependendo do sexo, da idade, da classe social, da religiosidade, das circunstâncias, enfim da experiência colateral, a leitura diverge, posto não haver leitura exata e sim uma relação do leitor com o texto e com o contexto.

Os elementos do estilo barroco justificam a grande carga simbólica e o apelo à iconicidade cristã nas procissões e em toda a sua religiosidade.

Analisaremos o significado desse movimento barroco através dos passos da paixão de Cristo, os arcos, portas e ornamentações.

Passos

As cenas retratadas na nave das igrejas carmelitas de Santos, Itu e Mogi podem ser analisadas. São seis nichos, que aludem à paixão de Cristo. Aquelas cujas representações, a meu ver, podem ser interpretadas como um indicativo de que sem se passar pelo sofrimento, mesmo que seja observando-o, não é possível adentrar à casa de Deus.

A contemplação do martírio de Jesus antes de se penetrar no templo deve servir para lembrar aos fiéis a dívida que estes têm para com Deus e seu próprio filho, que se entregou ao sacrifício para salvar a todos os pecadores. É, portanto um modo de se imputar culpa e remorso a quem não se sente culpado, de se fazer o homem comum perceber sua pequenez

frente à glória e onipotência de Deus e de seu Filho, e de se dizer, mesmo sem palavras, que como pagamento àquele sacrifício é preciso submeter-se ao jugo divino.

A talha expõe as imagens de cenas da flagelação, coroação, prisão, condenação, queda, cruz às costas e agonia. Todo caminho percorrido por Cristo para chegar finalmente a ressurreição. É certamente, o caminho também que o fiel deve percorrer para chegar perto do altar-mor onde está depositada a eucaristia.

A igreja de Itu, logo em sua entrada, apresenta-nos uma bela imagem de Cristo Crucificado de Pedro Cunha, 1773. Onde podemos perceber então como a arte expressa a catequese ou doutrinação do imaginário da época.



Fig. 61. Pedro da Cunha, 1773, Senhor Crucificado, madeira policromada 175 cm de altura.



Fig. 62. Cristo com a Cruz as costas Ordem terceira do Carmo/Santos



Fig. 63. Cristo da Coluna Ordem terceira do Carmo/Itu

Aliás, os símbolos da paixão são recorrentes em todas as igrejas carmelitas. Os símbolos do suplício de Jesus são sinais que ornaram o topo dos seis nichos da ordem terceira do Carmo de Itu e Santos. Já em Mogi das Cruzes o camarim se abre para abrigar os elementos simbólicos da crucificação formando um conjunto de apelo visual, confirmado pela luz incidente que revela aos poucos o crucificado, com os elementos do martírio sintetizando o que as imagens dos altares laterais preconizavam a via crucis. (Percival Tirapeli, 2004)

Todo barrado da ordem terceira de Santos, como vimos no segundo capítulo, expressa esse sentimento, onde os sinais falam mais alto que qualquer tipo de som. Tudo para transmitir uma idéia de santidade e sacrifício. Os missionários carmelitas contribuíram para que em seus templos a espiritualidade da *Noite Escura* fosse entendida para chegar ao reino.

Em sua regra temos o seguinte texto:

As armas da luta são duas. Elas dizem respeito à purificação dos sentimentos e dos pensamentos. Na espiritualidade carmelita, se fala da Noite Escura dos sentidos, pela qual devemos passar para poder chegar à intimidade com Deus e, assim, contribuir para a construção do reino. (Ao Redor da Fonte, 2001)

Enfim, Jesus morreu crucificado, mas não é a última palavra. Há mortos que não morrem jamais e há pessoas que são mais perigosas mortas que vivas. Jesus não fracassou; ao contrário os templos católicos querem fazer essa demonstração, sobre o triunfo sobre seus inimigos, inclusive a morte.

Porém, nem todos têm o mesmo olhar. Na verdade, é possível permanecer impassível diante de uma obra que sobre outrem causa a mais profunda emoção: o que diferencia tudo é o olhar, olhar esse marcado pelas inserções de cada observador no mundo da cultura.

A arte religiosa cristã se tornou um dos campos em que a alegoria mais foi usada.

Entendemos alegoria como aquilo que representa algo para dar a idéia de um outro algo. Reino da metáfora e do simbolismo, sua utilização leva a um refinamento extremo do como transmitir uma determinada mensagem.

E na igreja católica ela foi utilizada em duas épocas bem distintas: nos anos de perseguição romana ao cristianismo primitivo, em que peixes, touros, leões e pombos pintados nas paredes das escuras catacumbas fizeram surgir o sentimento de identidade dos primeiros fiéis; e nos séculos XVI, XVII e XVIII, nos quais a igreja católica investiu forças no sentido de fazer da arte sacra uma ferramenta para a persuasão dos fiéis através da sensibilidade.

Como bem observa Giulio Carlo Argan, a obra de arte *se faz no presente absoluto da consciência que a percebe* (1992: 27), e é justamente esse o sentido pensado, pela igreja para as representações artísticas. Elas deviam atingir a consciência do observador, mas não de forma racional. Além disso, deviam vir respaldadas por uma reverência ao sagrado, por uma vertigem frente à santidade.

O gosto pelo alegórico, não foi um privilégio somente da arte barroca. De fato, desde a antiguidade mais remota, o homem usou símbolos e alegorias para explicar e representar seu mundo.

.A alegoria barroca traz para o primeiro plano a cotidianidade – a tensão entre imanência e transcendência que se tornou a base da catequese católica. É como se a imagem escrita tivesse um desnudamento sensorial. Ela traz a essência para a própria imagem, apresentando-a como escrita, como legenda explicativa.

Ao desnudar as “coisas sensoriais”, a alegoria barroca, quase sempre tomava como tema aquele momento limítrofe em que a Fé era posta à prova. Como vimos nas imagens da Paixão de Cristo acima. Os martírios e sua crueldade intrínseca eram os campos de deleite das construções alegóricas, justamente por se prestarem tão bem à representação sensorial. Essa característica se justificava por ser o barroco pouco reflexivo: se o corpo era martirizado, o personagem perdia sua humanidade, transcendendo-a ao patamar sagrado, pois com a morte o espírito se liberta.

Arcos

Outra simbologia muito comum são os grandes arcos que separam a nave do altar-mor onde é colocado o nicho principal. Desde os mesopotâmicos, o arco é um elemento importante na arquitetura e simbologia humana. Tinha utilidades práticas como o transporte de água (aqueodutos) e, ao mesmo tempo, exercia funções comemorativas.

A escolha do arco simboliza o ato de passagem e indica ao passante um caminho a ser seguido.

Depois de percorrer pela nave os passos da paixão, o monumento é introduzido nas igrejas de estilo barroco como símbolo de vitória, originalmente utilizado em Roma. No arco do triunfo, remete-se a uma batalha e a um imperador específico na história romana. Na simbologia, significa o triunfo do Filho de Deus e de todos os seus soldados, ou seguidores. É preciso passar pelo Arco para chegar ao Trono do Rei.

Vemos abaixo quatro arcos semelhantes e com características diversas adaptando-se a cada templo e datando-o de mensagem e significado. É uma ligação intrínseca entre o discurso católico e a estética barroca, que se comunica com o adepto de forma não clara e transparente. No entanto, o chama para o passo seguinte, para um caminhar rumo a um triunfo que não significa glória e muito menos alegrias. É preciso caminhar sempre, passar pela porta, percorrer pela nave, passar pelo arco e enfim chegar ao altar, digno de todo aquele que já percorreu todo o caminho.



Fig. 64. Arco Cruzeiro da ordem terceira em Santos Feito de pedra de cantaria



Fig. 65. Arco Cruzeiro da ordem primeira de Santos



Fig. 66. Nave do Carmo em Itu



Fig. 67. Arco da Capela do Carmo/São Paulo

Não devemos deixar de levar em conta que durante todo o período em que eram produzidas obras barrocas – criticadas das mais diversas formas, havia um refinamento da representação alegórica. A representação barroca cristalizava o fluxo de eterno devir, fluxo esse em que se inseriam as coisas do mundo, através da alegoria. Essa alegoria nada mais era do que a dissimulação da diferença – característica fundamental da sociedade européia na Idade Moderna – através de representações tendentes à semelhança.

A alma é o elo fundamental entre o ser humano e a essência divina, o fato de ela ser susceptíveis aos mais diversos sentimentos e tornou-se um dos principais elementos a serem representados na arte barroca. O homem barroco era um ser atormentado pelo amor, pela raiva, pelo sofrimento, pela ternura, pela tristeza, medo, fúria, nostalgia, audácia, e tantos outros sentimentos a serem representados, era aquilo que mais se destacava nas pinturas e projetos arquitetônicos era o movimento, a ação. A esse respeito, afirma Germain Bazin:

(...) *Esses movimentos da alma eram exteriorizados por movimento do corpo e do rosto, ou seja, pela ação. As manifestações exteriores de um estado de santidade converteram-se nas de um transporte de paixão. O santo do período barroco é um confessor da fé - demonstra a fé através da palavra, do martírio e do êxtase.* (BAZIN, 1994, p. 23)

Os *movimentos da alma* que Bazin cita são, a meu ver, os elementos do imaginário barroco. É o querer ver, algo que se materialize do subjetivo para o objetivo.

São os movimentos de curvas e contracurvas, uma dobra e redobra.

Porta

Adentrar em um templo de estilo barroco é adentrar por uma porta ou pórtico que permite ou impede a passagem. É um movimento que vale a pena analisar, uma alegoria que particularmente me encanta.

Com a porta ou o pórtico está associada à representação de limite entre dois espaços: o fora e o dentro, o hoje e o amanhã, o profano e o sacral. No *Dicionário de Símbolos* de Manfred Lurker e de Chervalier eles simbolizam a passagem de dois estados, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas, o tesouro e a pobreza extrema. A porta se abre sobre um mistério. Mas ela tem um valor dinâmico, psicológico; pois não somente indica uma passagem, mas convida a atravessá-la. É o convite à viagem rumo a um além...

Nas tradições judaicas e cristãs, a importância da porta é imensa, porquanto é ela que dá acesso à revelação; sobre ela vêm se refletir as harmonias do universo. As portas do antigo testamento e do apocalipse, ou seja, o Cristo em sua majestade e o último julgamento acolhe o peregrino e os fiéis. Se Cristo em glória é representado no alto dos frontispícios das catedrais, é porque ele próprio é, de acordo com o mistério da redenção, a porta pela qual se chega ao Reino dos Céus: *Eu sou a porta, quem entrar por Mim, será salvo* (João, 10,9).

Na arquitetura romana, o frontispício desempenha um papel preponderante. Ele apresenta uma espécie de síntese, ela própria suficiente para oferecer um ensinamento. É a combinação da porta com a fachada; um movimento duplo: o de introduzir as almas no reino de Deus, o que prefigura um movimento de ascendência. Abrir uma porta e atravessá-la é mudar de nível, de meio, de centro, de vida.

As portas de estilo barroco nos remetem a essa condição: de passagem, de movimento, de relação com o mistério. Suas molduras, seja ela de pedra, de cantaria como as de Santos, com ombreiras com frisos côncavos e convexos, folhas simbolizando flores, almofadas grandes como as de Itu, pintadas de verde diferente de Minas Gerais que tinham cores azuis, objetos barrocos que faço questão de dar espaço.

São possibilidades de redobramentos e desdobramentos desse universo. Assim, a arte só se justifica quando ela dá voz e se incorpora a fragmentação do mundo, é como procurar não aniquilar o que lhe é exterior, nem ignorar o mundo. É a possibilidade de aflorar em símbolo o essencial que há para dizer.



Fig. 68. Porta da igreja do Carmo, Itu, 1779



Fig. 69. Porta da torre Santos, 1760

Números nos Frontões Barrocos de Santos, Itu e Mogi das Cruzes

A sintonia da porta com a fachada, seu frontispício atrai o espectador ainda no ambiente exterior. É interessante como os números tornam-se também um meio de persuasão dos fiéis no mundo barroco.

Os frontões, as torres e as imensas coberturas das edificações religiosas como as cruzes chamam a atenção do homem moderno. Representações gráficas que mostram uma intencionalidade, favorecendo um melhor entendimento do planejamento racional, com seus telhados sinuosos, janelas e portas que traduzem um significado.

Observando as fachadas de Itu, Santos e Mogi das Cruzes, seus conventos com suas pesadas portas como já analisamos, verificamos as três janelas que aparecem nos frontispícios das referidas igrejas. Simbolicamente entre todos os povos, o número três era considerado como número de modo especial excelente. Com ele se supera a divisão; começo, meio e fim. O número três é referência simbólica para a unidade da família: pai, mãe e filho.

No conjunto da bíblia, o número três designa primeiramente o Deus três vezes santo. “Santo, santo, santo é o senhor dos exércitos, a sua glória enche toda a terra” (Is 6,3). No Novo Testamento, a santidade do número três é selada pela revelação do Deus trino; em memória do batismo de Jesus (Mt 3, 16s), *todos os homens devem ser batizados em nome do Pai e do filho e do Espírito Santo* (Mt 28,19). Também alhures aparece o número três como sagrado. Espírito, água e sangue dão testemunho em favor de Jesus (1Jo 5,7.8). No campo ético, fé, esperança e caridade constituem tríada. (1 Cr 13,13).

O aspecto negativo nos faz recordar o tríplice ataque do diabo a Jesus (Mt 4,1-11), na cegueira de Paulo por três dias e nos três dias e três noites entre a morte e a ressurreição de Jesus Cristo. (Mt 12,40).

Além do número três, é bastante significativo também o número sete, como podemos observar na fachada de Santos através de suas sete janelas (figura 71), que é a expressão da

totalidade querida por Deus. A unidade perfeita do tempo divide-se em sete dias; pense-se nos seis dias da criação que terminam e se coroam no sétimo dia (Gn 2,2s). O número sete que retorna nas cores do arco-íris e nos tons das cores fundamentais. Retomado pelos gregos: hidra de sete cabeças, sete musas, sete maravilhas do mundo.

Como símbolo da onisciência, Javé tem sete olhos (Zc. 4,10). O candelabro sagrado tem sete braços providos de lâmpadas (Ex 25,37).

Na segunda vez que multiplicou os pães, Jesus saciou com sete pães a multidão faminta; *Dos pedaços que sobraram, recolheram sete cestos* (Mc 8,5-8).

O pai-nosso contém sete pedidos. Jesus expulsa de Madalena sete demônios (Lc 8,2). O dragão apocalíptico tem sete cabeças, cada uma com uma coroa (Ap 12,3). Em geral o número sete é o número da salvação e do que é divino.

Agostinho via no número sete tanto o número do pecado como da salvação. Quanto à ambivalência deste número, falam não somente os sete sacramentos, mas também o fato de haver sete pecados capitais. E há também as sete dores de Maria. Na Idade Média cristã o corpo terreno é simbolizado pelo número quatro e a alma espiritual pelo número três.

Os códigos visuais do mundo barroco estão presentes através de seus elementos como uma interjeição, buscando um contato direto entre o convencimento e a persuasão.

As obras eram criadas para persuadir, envolver, tornar real o irreal ou mesmo atender a um desejo de fuga da realidade, envolvendo os sentidos.



Fig. 70. Fachada de Santos



Fig. 71. Pátio interno: Arquivo do prof. Francisco Carballa

3.4 Ornamentações

O artigo *Objetos barrocos* de Egidio Colombo Filho do livro *Arte Sacra Colonial Barroco Memória Viva* dialoga sobre os *objetos barrocos* e justifica a fala de Mário de Andrade de que todo artista tem de ser ao mesmo tempo artesão. Na existência de qualquer grande pintor, escultor, desenhista ou músico, encontra, por detrás do artista, o *artesão*.

Discorrendo sobre a simbologia barroca e suas interpretações, que podem ser as mais diversas, é relevante destacar o diálogo constante entre a produção popular de objetos e suas readaptações pelos artistas e artesãos. Os primeiros artífices cristãos faziam a correlação entre o ambiente sagrado e o ambiente doméstico, conforme Egidio C. Filho onde assinala que a *arquitetura civil e os equipamentos domésticos e de trabalho convivem de modo harmônico numa inter-relação de dependência, contraste, independência, semelhança e cooperação*.

O espírito estético barroco permeou as manifestações da vida cultural e social no Brasil, marcando indelévelmente o caráter do povo e da nação. Os primeiros donatários traziam consigo os mestres de vários ofícios: oleiros, ferreiros, carpinteiros e sapateiros, necessários para o abastecimento das comunidades.

As ordens religiosas: jesuítas, franciscanos, beneditinos também contribuíram para creditar estilo artístico na colônia através de seus artífices, onde tudo estava por fazer sempre se baseando nas necessidades dos colonizadores, seguindo os padrões metropolitanos.

Deste modo, a arte irá crescendo junto com o povo da terra, gente temente a Deus e seduzida pelas obras que tornam visível sua Obra, criando uma estética própria, recriado por artistas mestiços, congregados em confrarias e irmandades, à luz tropical da terra, sob o poder de um povo em formação.

Esta exposição se materializa pela reunião de obras de arte de escultura, pintura, ourivesaria, talha, música e poesia produzidas já entre 1640 e 1700, como introdução ao movimento estético anterior ao barroco que é o maneirismo.

Há uma periodização do estilo barroco para um entendimento das tendências estilísticas de que muitos historiadores e pesquisadores seguem como as plantas curvilíneas e a ornamentação rococó, assim como à incorporação de traços culturais autóctones, elaborados pela mescla racial. Para um maior entendimento os períodos são caracterizados em ciclos: primeiro ciclo barroco de 1700 a 1730; segundo ciclo barroco de 1730 a 1760 e terceiro ciclo rococó de 1760 a 1800. Logicamente não estaremos aprofundando esses ciclos, mas somente tomando conhecimento para um melhor entendimento dessas simbologias.

Dentre essas ornamentações, que são inúmeras, selecionei algumas para compreendermos seu significado e basicamente suas tendências estilísticas.

Estarei analisando alguns ornamentos que se encontram basicamente nessas igrejas carmelitas e vale ressaltar que para Heinrich Wölfflin, *Renascença e Barroco*, *o estilo é a expressão de uma época, ele muda quando muda a sensibilidade*, certamente as formas evoluem com o tempo e muitos significados e interpretações perdem a sua forma do ponto de vista psicológico, social e econômico, portanto o estilo ou mesmo o significado simbólico é a

expressão de uma época, fundamentado em situações histórico-culturais, transmitindo a pulsação de um período.

No século XVIII podemos destacar sacrários, retábulos, altares cobertos de repuxados ou torcidos, com folhas de acanto, volutas, anjos, ornamentos chineses ou mesmo desenhos de dragões como na ordem primeira de Santos e todo um aparato litúrgico para as celebrações festivas ou não.

Esses artesãos ou mesmo artistas anônimos, reconhecidos como personalidades emblemáticas das nossas artes foram eles que expressaram o que a arte tem de mais coletivo na sua expressão e na sua doação.

O artista exprime os anseios, decepções, sonhos, utopia e aquilo que está no imaginário coletivo de sua época, uns avançam além de seu tempo, outros concretizam a realidade de forma mitológica, sublime ou transcendental, porém o momento da construção ou criação é sempre um momento de inventividade, expressividade diante de um grande palco que é a sociedade.

Assim nossas igrejas de estilo barroco tentam evocar o extraordinário sentimento de brasilidade, encarnada em formas sonoras e plásticas, místicas e profanas que revelam o universo de um tempo passado, e por que não dizer numa complexidade de dissimulação, conforme Adone Agnolim em seu artigo *Política Barroca: a arte da dissimulação, como um jogo de espelhos onde cria paralelismos, constrói metáforas, determina ligações, cria pegadas importantes, mas nunca definitivas, no território movediço da reconstrução histórica.*

Seus desvios e curvaturas são o reflexo dessa condição. O dobrar e o redobrar, dois movimentos de contenção, é uma expressão de algo escondido na dobra num constante conflito divindade x vida profana. O artista desse período ou mesmo artesão coloca sua representação pessoal sob a possibilidade de ser admirada, interpretada e avaliada. Portanto

essa dobra e redobra tornam-se possibilidades infinitas já que qualquer sujeito pode observar o objeto barroco e apreendê-lo.

Folha de Acanto

É interessante como um símbolo de ornamentação muito utilizado nas igrejas de estilo barroco possui tanta força e significado, como por exemplo, a folha de acanto que foi investida na Idade Média de um precioso simbolismo derivado de suas duas condições essenciais: seu desenvolvimento (crescimento, vida) e seus espinhos.

Tornou-se o símbolo da solicitude por coisas inferiores. Segundo Militão de Sardes, significam a consciência e a dor do pecado. Podemos recordar novamente o sentido duplo do simbolismo mais generalizado ou que não há diferença entre culpa e castigo, Até mesmo que a vida está associada a crescimento e conseqüentemente a enfrentar seus percalços ou espinhos da vida. Vale lembrar nos evangelhos a parábola do semeador (Lc. 8:7), na qual se diz que algumas sementes caíram entre espinhos, sendo sufocadas por eles e outras em terra boa a qual deu frutos cem por um. Já no antigo testamento (Gên, 3:18), o Senhor diz ao homem que a terra só lhe daria espinhos e cardos.

Conta certa lenda, narrada por Vitruvius, que o escultor Calímaco, no final do séc V a.C. ao ornamentar um dos capitéis do túmulo de uma menina, se teria inspirado num ramalhete de folhas de acanto. Remete-se dessa lenda o fato de que, pelo menos originalmente e, sobretudo na arquitetura funerária, o acanto era usado para indicar que as provações da vida e da morte, simbolizadas pelos espinhos da planta, haviam sido vencidas.

O acanto ornamentava os capitéis coríntios, os carros fúnebres e as vestimentas dos grandes homens, porque os arquitetos, os defuntos e os heróis haviam sido homens que souberam vencer as dificuldades de suas tarefas. Como de tudo o que possui espinhos, fez-se igualmente do acanto o símbolo da terra virgem e da própria virgindade, que também significam uma outra espécie de triunfo.



Fig. 72. Volutas da ordem terceira de Itu



Fig. 73. Folhas de acanto e volutas /Santos

Além da folha de acanto, muitas outras ornamentações ou objetos da arte religiosa compõem o cenário barroco/rococó, que seria impossível destacar ou analisar todos neste trabalho, mas não posso deixar de citar os inúmeros rostos de anjos rechonchudos, sorridentes, tristes, místicos de cores branca ou mulatos compondo o teatro sacro podendo ser um atlante, tocheiro, voante, serafim, arcanjo ou mesmo possuir traços orientais. Seres que representam um mundo não compreensível para os homens, cuja área de causalidade podia estar entre o divino e o demoníaco.

Além de colunas, arcos, santos, pinturas, paramentos, sacristias, flores e muitos outros.

Dragão

A ordem primeira de Santos apresenta um desenho em seu pátio interno de um dragão dentro de uma pirâmide inversa entrelaçado com outro dragão de cores vermelhas com fundo branco em forma piramidal inversa, fazendo ornamentação com seus arcos romanos. No fundo da pirâmide inversa temos a cara de um touro, folhas entrelaçadas e dois passarinhos nas pontas. Ao todo apresentam cinco pirâmides.

O dragão que aparece em primeiro plano é uma figura simbólica universal, que se encontra na maioria dos povos do mundo, tanto nas culturas primitivas e orientais como nas

clássicas. Numa infinidade de lendas, o dragão, sem receber o seu sentido simbólico mais profundo e até encobrindo-o, aparece com esse significado de inimigo primordial e combatê-lo constitui a prova por excelência. Na hagiografia, os santos padroeiros dos cavaleiros, São Jorge e São Miguel arcanjo, destacam-se no ato preciso de combatê-lo em inúmeras obras de arte prodigiosas. Para alguns historicistas ou sociólogos em seu aspecto simbólico de algumas lendas, os dragões significam pragas que perturbam o país ou as pessoas em seu aspecto psicológico. O verme, a serpente, o crocodilo associam-se intimamente à idéia de dragão, com seus significados particulares.

Chevalier nos dá dados sobre sua constância nos autores bíblicos ou clássicos, tais como Daniel (14:22-27); Miquéias (1:8), Jeremias (14:6); Isaías (34:13; 43, 20). Também Plínio (VIII, 12), Galiano e Pascal tratam do fabuloso animal.

O dragão encontra-se na maioria das religiões do Oriente como inimigo de Deus. A vitória sobre o dragão significa em mitos e contos de fada a vitória sobre caos e trevas. O deus babilônico Marduc vence Tiamat, a personificação do mar original (+matéria original), criando com as suas duas metades o céu e a terra. Comumente a cauda do monstro é o deus do sol ou o deus da luz; conta-se no mito grego como Apolo aniquila o dragão Píton, em forma de serpente, com a clava de seus raios.

Na cosmogonia israelita também se encontram traços do dragão, chamado Leviatã ou Raab; chama a sua referência ao mar. Deus dividiu o mar com o seu poder, quebrou a cabeça dos monstros das águas (dragões) e esmagou as cabeças do Leviatã (cf. Sl 74,13s). “Com seu poder aquietou o mar, com a sua destreza aniquilou Raab. O seu sopro clareou os céus e a sua mão transpassou a Serpente fugitiva” (Jô 26,12s). Dragão e serpente são intercambiáveis na linguagem simbólica.

No apocalipse o dragão é o símbolo do inimigo de Deus, que tenta desde o início impedir o agir do Messias. Sua cor é vermelha, as sete cabeças e os dez chifres fazem-no

aparecer como monstro contra a natureza (Ap 12,3). “Sua cauda arrastava um terço das estrelas do céu, lançando-as por terra. O dragão colocou-se diante da Mulher que estava para dar à luz, a fim de lhe devorar o filho, tão logo nascesse” (Ap 12,4). Os temas do dragão usados na plástica românica e nas iluminuras dos livros sempre simbolizam a derrota do mal. No século XV o dragão apocalíptico entende-se como o dragão do pecado mortal: as sete cabeças designam os sete pecados capitais. A figura também pode transformar-se na do basilisco, que com suas asas, pés munidos de garra e a cabeça de pássaro, faz lembrar um galo, mas no restante parece com serpente. Tema apreciado da arte cristã é o da vitória sobre o dragão, que assim se torna atributo do arcanjo Miguel, de São Jorge e de santa Margarida.

O pequeno touro na ponta da pirâmide significa que se via a força de Deus. Boi e jumento são as testemunhas do nascimento de Cristo no estábulo de Belém.

É interessante como a pintura ou ornamentação oriental estão presentes em nossas igrejas. Provavelmente o vasto império luso passando pelo Oriente, aportou por São Paulo trazendo contribuição decorativa para nossas capelas e igrejas, tais como, balaústres vazados, portas com motivos da China, pinturas utilizando as cores de vermelho, azul e ouro à imitação oriental, chamados também de chinesices. Preciosidade que enriquecem os domínios do simbolismo seja em sua forma codificada gráfica ou artística, onde o valor simbólico fundamenta e intensifica o religioso.



Fig. 74. Símbolo do dragão – Ordem primeira de Santos/SP



Fig. 75. Arco romano – Pátio Interno. Santos/SP



Fig. 76. Guarda corpo pouco projetado com base e peitoril levemente arqueado branco com frisos dourados, balaústres (6) em madeira recortada em curvas e contra curvas, vazadas, pintados de branco. (estilo oriental - Ordem primeira de Santos)

3.5 Padre Jesuíno do Monte Carmelo e sua Pintura

Em 1941 como colaborador do SPHAN, Mário de Andrade foi encarregado de escrever uma monografia sobre o Padre Jesuíno do Monte Carmelo, tendo se dedicado até o ano de sua morte, 1945. É o melhor documento para se conhecer o artista e sua obra, não só na igreja do Carmo de Itu, como na Matriz e em Nossa Senhora do Patrocínio de Itu ou mesmo a igreja de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo. Trabalho precioso, no sentido do autor ter levantado documentos de arquivos, livros, trazendo dessa época novas informações sobre a arte colonial paulista.

No dia 02 de fevereiro de 1943, escrevendo sobre uns “achados” com relação a obra pictórica do Padre Jesuíno, diz ele “...cada vez mais me convenço de que, além de seu valor plástico incontestável ela representa um valor psicológico excepcional na história da pintura colonial brasileira”.

Atribui a Jesuíno um *mulatismo revoltado*, um *verdadeiro complexo de inferioridade*, convertido em afirmação orgulhosa, provado em várias manifestações curiosas. Entre elas, o caso de ter pintado um anjo mulato no teto da capela-mor da igreja do Carmo.

Esses “africanismos”, Mário de Andrade em sua carta vê como uma vingança de Jesuíno por ter sido recusada sua entrada na ordem terceira de sua Senhora do Carmo, sua preferida.

Acho importante resumir o que Mário de Andrade escreveu sobre a biografia de padre Jesuíno:

Jesuíno Francisco de Paula Gusmão nasceu em Santos, a 25 de março de 1764.

Filho bastardo de Antonio Gueraldo Jácome, que, aliás, não o conheceu, pois se aventurou para Cuiabá no ciclo do ouro, e sua mãe Dominhas Inácia de Gusmão, parda e forra, sobrinha neta do Padre Voador.

(...) Pobre, mulatinho, sem pai, a instrução inicial de Jesuíno foi quase nula, porque desde muito cedo se viu na obrigação de trabalhar para viver. Muito religioso por natureza, dedicou-se especialmente ao culto de Nossa senhora do Carmo.

Impossibilitado de ser padre, como desejava, desde cedo procurou o ofício de pintor, para o qual sentira sempre muita habilidade. Vivendo muito próximo aos frades carmelitas, iniciou-se com o padre mestre decoro do convento “na arte da música e na técnica do órgão”. (ANDRADE, 1965, p. 8)

Era de temperamento manso, bom e místico, gostava muito de artes onde perdia horas olhando as pinturas das igrejas carmelitas apreciando os anjos.

Aos 17 anos, 1781 vai para Itu, a convite de Frei Thomé, português, nomeado Presidente do Convento desta cidade, pois o mesmo acreditava que lá o serviço do rapaz, ser-lhe-iam muito úteis.

Por essa época Itu passava por um período de reflorescimento. Das três comarcas da capitania, Itu se tornara a mais rica e guardava terras e vilas em expansão.

Jesuíno viveu numa época em que Itu vivia uma verdadeira febre de arte sacra. Nessa arrancada artística religiosa, da vila de Itu, Jesuíno encontrou ambiente para exercer suas habilidades de sacristão, músico e pintor. Casou-se em 1784 com Maria Francisca Godoi, filha de um comerciante português e, deste casamento nascem quatro filhos e uma filha. No

mesmo ano Jesuíno fizera uma viagem a Santos onde revê “os rostos das telas santistas que tanto admira”. Já de volta, recebe a encomenda da pintura da igreja do Carmo em Itu.

Em 1793 morre Maria Francisca e então Jesuíno decide dedicar-se à vida religiosa e consegue ordenar-se em São Paulo. Realizou a pintura do forro da igreja de São Paulo, destruída em 1928 e mais dezoito quadros da igreja da ordem terceira do Carmo. São de sua autoria, em Itu, as doze pinturas da capela-mor da matriz, o forro da capela-mor da igreja do Carmo e oito quadros de santos carmelitas da igreja do Patrocínio, executadas depois de ordenado padre.

Mesmo já ordenado padre sofre ainda o preconceito dentro da própria Igreja, o qual somente lhe é permitido rezar a primeira missa seis meses após a ordenação, isso se dá em Itu, na igreja do Carmo. Seus filhos tornam-se padres, sua filha Maria freira e apenas Eliseu não se tornou religioso, se aperfeiçoando na escultura de imagens e retábulos.

Jesuíno vivia de forma solitária e austera o que atraiu outros padres.

Por volta de 1810 começa a ter contato com o Padre Diogo Antônio Feijó, que muito o ajudou e com quem teve uma longa amizade e com Feijó a frente do movimento religioso político-social, fundaram a Congregação dos Padres do Patrocínio, do qual faziam parte os padres Manuel Joaquim da Silveira, Antônio J. de Melo, João Paulo Xavier, Simão Stock e Elias do Monte Carmelo, os dois últimos filhos de Jesuíno.

Em 1814, os Padres do Patrocínio adquirem uma organização mais consciente, formando uma congregação sem estatutos. Mas ela nunca chegou a ser oficializada e se dissolveu após a morte de Jesuíno.

Jesuíno e os filhos projetam e constroem a igreja de Nossa Senhora do Patrocínio. E ao final da construção muito doente e não chega a participar da festa de inauguração, onde no dia 30 de junho de 1819, morre sozinho, no silêncio e na solidão.

No decorrer de sua vida tornou-se pintor, escultor, músico e compositor, admirado por muitos. Foi praticamente um autodidata de visão ingênua, desprovido de maiores recursos técnicos; suas soluções plásticas nem sempre acompanharam as leis da perspectiva.

Mário de Andrade em sua monografia destaca a resistência do artista pra que aceitem a cor de sua pele e cita:

Sucedeu que na revoada de anjinhos que ele despertou e fez ecoar pelo alvíssimo forro do Carmo, enxergando aquela mão que ele é tão forçado a olhar na pintura e nos órgãos, a pele de um dos anjinhos lhe saiu exatamente da cor da mão. Jesuíno se vingou. (ANDRADE, 1945, p.22)

Metáfora utilizada por Andrade para designar a sua condição mestiça. É interessante que Mário de Andrade aborda a natureza de um homem atormentado pelos pecados de mocidade, tais como roubo das músicas do padre-mestre, contra os carmelitas de Santos na construção de um frágil órgão que sempre apresentou problemas musicais. E contra os comendadores de suas primeiras obras artísticas (esculturas e pinturas malfeitas e sem acabamento em Itu).

Certamente Jesuíno aprendeu e melhorou com o tempo e seu amadurecimento pode ser sentido nas pinturas da igreja do Carmo em Itu, pois o artista mudou os temas usuais à época e pintou refletindo o popularesco na religiosidade brasileira. Essa pintura liberta-se das formas rococós arcaizantes que Patrício da Silva Manso realizara na igreja da Candelária.

No centro da pintura do teto, temos a Virgem do Monte Carmelo, o qual era muito devoto, tendo a seus pés os profetas Elias e Eliseu, a sua volta muitos anjos brincando, inclusive um mulato. Há um resplendor de luz que envolve Nossa Senhora fazendo um fundo para toda a composição central. O amarelo intenso contrasta com todo o forro azul-celeste. Os anjos seguram florões onde santos e papas parecem brincar e participar de uma procissão de alegria e luz. Os anjos brincam de cupido ou mesmo acompanhantes dos santos.

É a luz da imaginação de um artista liberto das tonalidades escuras e dos santos estáticos.

Uma liberdade que encanta. Os anjos seguram a cruz papal e as chaves celestes, deixando livre o gesto do pontífice com seus belos panejamentos barrocos.

Pintura impregnada de qualidade técnica peculiar, pinceladas livres e tons escuros usados para ressaltarem tecidos. Como diz Mário de Andrade: *“É uma gostosura que só dá para esse teto uma aparência Inusitada, com um sabor alegremente festa-de-arraial”*.

É uma verdadeira festa no interior de São Paulo.

A igreja de Itu passou por duas grandes reformas, uma em 1861 e outra em 1918, fazendo desaparecer, segundo o historiador Francisco Nardy Filho em 1919 uns medalhões que ornavam o corpo da igreja. Das reformas, ficaram o teto da nave e a capela-mor. As pinturas das paredes se perderam na reforma de 1918, as tábuas precisaram ser retiradas, pois estavam cheias de cupim, onde Jesuíno pintou direto nas paredes, depois de forradas com madeira.

Há duas obras que não sofreram reparos: Santa Teresa em êxtase no forro da igreja e um medalhão do Menino Jesus de Praga.



Fig. 77. Pintura do forro da nave, Ordem terceira do Carmo, Itu, 1796.



Fig. 78. Festões circundam a pintura, com anjos e papas carmelitas. Ao centro a Virgem do Monte Carmelo segura o menino Jesus e, aos seus pés, Elias e Eliseu com duas santas carmelitas. Ordem terceira do Carmo, Itu



Fig. 79. Papa carmelita com capa de aspergir, teara papal e livro bíblico. O anjo segura à cruz papal de três braços e na mão esquerda segura as chaves do céu, iconografia tirada de São Paulo. À direita parte superior, festão e jarro de São Eliseu. Itu/SP



Fig. 80. Êxtase de Santa Teresa, Da visão central do forro da nave, Itu, 1794

Mário de Andrade defende que Padre Jesuíno do Monte Carmelo não realiza uma síntese consciente de sua arte, mesmo desempenhando várias atividades artísticas.

Prof. Percival em seu livro *Igrejas Paulistas Barroco e Rococó* analisa que por sua ausência de reflexão, o artista não adere à mestiçagem brasileira, à universalidade e ao colonialismo do catolicismo, e com isso perde em teoria social, sufocado por seus arroubos sentimentais e místicos.

Não é um seguidor da arte européia do período, *pois não possui a técnica empregada nessa arte, mas também não inaugura a criação artística brasileira*. Para Mário de Andrade, Jesuíno é *um barroco sem estilo*.

No entanto, há inovação nas obras de Jesuíno, ele procurou a beleza física de seus santos, fez uma opção estilística própria, fisionomias diretas e corpos dotados de grande plasticidade e sem o rebuscamento típico do barroco. Há em seus anjos motivos de esperança e alegria na busca da perfeição de seus santos.



Fig. 81. São João da Cruz. Forro do Coro da ordem terceira do Carmo, São Paulo, 1796



Fig. 82. Pintura sob medida recortada. Medalhão de Menino Jesus de Praga. Pe. Jesuíno, Itu, SP

A imagem de São João da Cruz possui uma expressão de misticidade, fé e humildade. A cruz que carrega maior em seu tamanho exemplifica o caminho a ser percorrido e traçado por Jesus Cristo: *Ninguém pode vir a mim senão carregar sua própria cruz*. (Jo, 14)

Um rosto expressivo, no qual Jesuíno salienta a santidade e o manto carmelita expressando a devoção através de um belo panejamento.

Além de Itu a igreja de São Paulo da ordem do Carmo já realizou solenes cerimônias que entraram para a história da ordem terceira e da cidade, como, por exemplo, a vinda do Imperador a São Paulo, em 1846.

Temos o teto da nave curvo, num jogo de capela-mor, nave e coro. As paredes da nave são seccionadas por faixas que se prolongam no teto com molduras da mesma largura, ligadas em pares fronteiros.

Jesuíno pinta aproveitando o espaço, retratando de corpo inteiro, esquadrões de beatos e de beatas carmelitas se erguendo no entablamento. Totalizando vinte e quatro figuras de tamanho natural. Assim não há planos ou destaques: são quatro em cada grupo, todos na mesma beatitude celeste. Se observarmos elas está disposto duas a duas, e unidas por um distintivo, ou indumentária.

É a obra de maior vulto desse carmelita, envolvendo tons escuros e onde inesperados pincéis de tinta verde aparecem.

Jesuíno é todo e exclusivamente pintura.



Fig. 83. Ordem terceira do Carmo, São Paulo, 1796. Santos e beatos carmelitas. Pintura em tamanho natural da nave da igreja.



Fig. 84. Capela velha da ordem terceira do Carmo, Itu, Teto do consistório, constituído de seis painéis com a vida de Santa Teresa.

Padre Jesuíno também deixou em Santos sua pintura, que está nos retábulos laterais da ordem terceira, representando São João da Cruz e Santa Teresa D'Avila, pinturas encontradas entre os mainéis dos seis retábulos laterais.

É interessante deixar registrada essas pinturas, pois estão em estado de deterioração e desgastadas pelo tempo, precisando urgentemente de restauro e conservação.

De lado direito temos três pinturas de Santa Teresa e do esquerdo três pinturas de São João da Cruz. Todas semelhantes, apresentando um ar de misticidade, adoração, mãos postas ou segurando a cruz, todas vestindo o hábito carmelita.

Conforme os historiadores somente as duas primeiras pinturas pertencem a Frei Jesuíno, estudo este que deve ser analisado e catalogado pelo Iphan.



Fig. 85. São João da Cruz – Ordem terceira de Santos



Fig. 86. Santa Tereza D'Avila – Ordem terceira de Santos – Frei Jesuíno

Pesquisas recentes têm dado importância a imaginária e a pintura paulista. Nesse estudo destaquei a pintura de padre Jesuíno do Monte Carmelo, carmelita que deixou sua marca nas igrejas contempladas nessa pesquisa. Obviamente as ordens terceiras carmelitas têm uma conotação de trabalhos atribuídos não só a Jesuíno como também a José Patrício da Silva Manso além de Miguel Dutra, profundo admirador de Jesuíno. Muitas cidades tiveram manifestação artística na arte colonial brasileira, onde destacamos São Paulo, Embu, São Roque, Itu e Mogi das Cruzes.

A pintura colonial brasileira apresenta dificuldades quanto a sua cronologia, iconografia falta de inventário das obras e existência de influências reconhecíveis na biografia dos artistas.

Não poderia deixar de citar ao término deste trabalho a obra de pintura ilusionista rococó de Manoel do Sacramento que pintou a nave da igreja da ordem terceira do Carmo de Mogi das Cruzes. A pintura ocupa todo espaço da nave, criando uma ilusão de ordens arquitetônicas com pedestais e pares de colunas tripartites que se erguem sobre as cimalkas.

Nos cantos da abóboda do forro da nave e do falso parapeito, vêm-se quatro saliências aparentando nichos: um par sobre o arco cruzeiro e outro sobre o coro.

Santa Teresa está em êxtase sobre nuvens onde surgem cabeças de anjos, uma delas contendo um livro com a inscrição *Domine aut Pati aut Mori*.

Ao entrar na igreja podemos ter a visão do todo. Volutas, guirlandas de flores, conchóides, santos e santas, colunas, tarja e objetos simbólicos fazem da obra uma composição de considerável beleza.

Os santos e santas carmelitas trazem nas mãos os símbolos da palma, cruz, caveira e livro.

Os bispos de pé, ricamente paramentados carregam nas mãos seus báculos, penas de escrever e livros.

O fundo claro faz destacar as cores vermelho e azul, com detalhes esverdeados, terra para os hábitos carmelitas e amarelos para os paramentos.

Esta pintura se destaca no cenário religioso além de sua igreja com sua talha dourada joanina com elemento rococó da segunda metade do século XVIII.

Encontramos também no forro a pintura rococó, de uma cartela ornamentada com volutas, conchóides, folhagens, festões e guirlandas. Ao centro a Senhora do Carmo com o

Menino, entregando o manto carmelita a São Simão Stock, obra atribuída a Antonio dos Santos, conforme documento do *Livro de Receitas e Despesas da Ordem*.

Os carmelitas respondem pela maior quantidade de pinturas coloniais paulistas. Certamente ainda existam lacunas a serem pesquisadas e muito para contribuir com a arte brasileira e sua simbologia. É um jogo, um grande eco que os edifícios barrocos vem fazendo uma brincadeira entre o exterior e o interior, em que um dos termos esconde o outro, a transformação. É a essência e a aparência que se resolve na sua própria contradição, onde a forma investe-se de um poderoso simbolismo que se quer reconhecível pela massa de fiéis.

Como um farol para a navegação de todos os homens do mundo, a fé procura alcançar seu povo através de obras piedosas como uma luz a indicar caminhos. E essa luz pode ser a arquitetura, a imaginária, a pintura, a liturgia, os paramentos, a vida... Ou a arte em si mesma.



Fig. 87. Monoel do Sacramento, 1801-1802. Igreja da ordem terceira do Carmo, Mogi das Cruzes, SP.



Fig. 88. Antonio dos Santos, 1814-1815. Igreja da ordem terceira do Carmo, Mogi das Cruzes, SP. Cartela.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciei minha monografia no ano de 2005 sobre o conjunto do Carmo em Santos e no primeiro momento estava envolvida com a parte histórica, sua contextualização, problematidade, que contribuíram para um melhor entendimento do processo evolutivo da cidade de Santos/SP, a qual teve seu nascimento na metade do século XVI.

No segundo momento, as artes visuais envolveram-me, levando-me a descortinar alguns aspectos sobre o espaço barroco no litoral santista e posteriormente no Brasil. Pude perceber que na trajetória da colonização, muito foi edificado de forma sublime e, posteriormente muita coisa foi destruída. A pedra, a madeira, o cal, óleo de baleia, pequenos detalhes de retábulos, fachadas barroca ou rococó, imagens nos altares, pinturas nos forros, portas, incensos, anjos, folhas de acanto e muito dourado revelam uma comunicação em profundidade com o seu espectador. Notadamente, ainda hoje, essa arte se confunde com o espírito do povo, porque encontra raízes profundas na nossa história.

Minha pesquisa sobre o estilo barroco em Santos na igreja do Carmo, contribui de forma a suscitar em outros pesquisadores da Baixada Santista e de diversos lugares, o espírito preservacionista, o resgate da história e a consciência de manter a harmonia entre o antigo e o novo, numa relação duradoura e constante. A beleza desse estilo e sua complexidade é espaço aberto para a população, apreciar ludicamente esses edifícios.

Essa consciência procurei relatar no primeiro e segundo capítulos, definindo o espaço santista e especificamente o conjunto do Carmo, como espaço de história e arte. Conseqüentemente, com a revitalização do centro histórico, isto acontece de forma gradativa e lenta. A pesquisa do templo religioso como espaço de relação devocional e artística, me fez descobrir momentos significativos da história de Santos, aliada a sua influência em âmbito nacional, acompanhados por textos e imagens correspondentes.

A arte encontrada nesse edifício religioso, expressa obras do século XVIII, um passado cheio de fatos históricos, momentos de riqueza, como convinha aos templos longe das zonas auríferas, e também de economia, como vimos na construção da fachada do Carmo, com sua única torre, separando duas igrejas. Toda obra de arte encontrada em seu interior expressa movimento, valores, poesia, elementos visuais, estrutura e estilo. Giulio Carlo Argan nos diz que *o espaço é imagem, não podendo haver distinção entre o interior e o exterior:*

Entenda-se: como não se visa mais à construção objetiva do espaço, mas à determinação de uma imagem espacial, e já que o próprio espaço é pensado como imagem, não faz mais sentido condicionar a visão espacial à distinção estrutural entre interior e exterior, pois cada imagem ou visão do espaço realiza em si as condições do interior e do exterior. (ARGAN, 2004, p.448)

Vale lembrar, que de início, a documentação era escassa, e não pensei que essa pesquisa fosse além das expectativas, o que me causou grandes surpresas e paixões.

Fui me envolvendo com as pessoas da comunidade, conversas com pesquisadores de história e arte, além de ir pacientemente ao encontro dos carmelitas de Santos, os quais por meio deles, tive acesso a documentos de origem primária em Belo Horizonte, a sede no Brasil, de seus principais arquivos.

Livros, documentos, CDS, fotografias, seminários, simpósios, estudos e muita leitura contribuíram para desenvolver esta dissertação. E, certamente o assunto não se esgotou, pois a arte sempre suscita novas descobertas e novos olhares, pois elas se constituem em um conjunto de possibilidades, que se constroem pela soma de experiências passadas e outras que ainda virão. Basta sabermos preservar para novas gerações de educadores e pesquisadores.

Estudiosos como Affonso Ávila, Eduardo Etzel, Germain Bazin e Percival Tirapeli foram essenciais para compreender o valor do estilo barroco, sua contribuição, sua ideologia, seus signos, festas e representações sociais que tornaram possível a vida coletiva no período colonial.

Pelo estudo da visualidade do conjunto e seu significado estilístico, considerando também o aspecto histórico, sua inserção na cidade de Santos e seus símbolos espalhados pelo Brasil, deixo algumas considerações dos capítulos nos quais desenvolvi após anos de pesquisa.

A arte colonial do conjunto carmelita de Santos está intrinsecamente relacionada à história da cidade, todo seu conjunto vem expressar uma espiritualidade eliana e seus personagens ou mesmo colaboradores deram significado, a arquitetura e ornamentação encontradas em seu interior, perfazendo uma cena barroca.

Os personagens bíblicos carmelitas como, Santo Elias e Eliseu compõem o cenário carmelitano na capela-mor, através das pinturas de Benedito Calixto, pintor sacro por excelência do início do século XX, expressando uma atividade plástica naquele templo religioso, espaço privilegiado das artes.

Personagens históricos também são contemplados como propulsores ou mediadores do desenvolvimento da vila de Santos, como Martim Afonso de Sousa, José Adorno, Brás Cubas, Pero Cubas, os quais contribuíram para esse desenvolvimento.

O fato histórico acontecia nos anais e atas carmelitas e certamente em outros locais que procuravam documentar suas atas, reuniões, escrituras, doações ou mesmo construções civis ou religiosas. Foi nos anais pesquisados, que a figura de Brás Cubas apareceu como grande propulsor, incentivador e colaborador dessa ordem na pequena vila que crescia. Esse importante personagem, após sua morte deixa seu filho Pero Cubas como único herdeiro, continuando a amizade com os freis carmelitas, e o mesmo após sua morte em carta de

doação faz dos carmelitas os grandes latifundiários do litoral santista. Obviamente essas terras tornaram-se motivos de contendas e muitas lutas, muitas vezes inglórias, perdendo para a malha viária suas ocupações territoriais nos séculos posteriores. O largo do Carmo, em Santos com o passar dos anos, deixou de existir, além do ribeirão do Carmo, além do pelourinho que ficava perto da igreja, confrontando o poder espiritual e temporal. Suas influências materiais e imateriais para a comunidade santista perderam a força como instrumento a serviço de um ideal religioso e cívico. Porém o frontispício do conjunto, cheio de significados, continua a instigar, empenhada em reconquistar seu prestígio como persuasão da arte e da fé.

Todo primeiro capítulo procurei entrelaçar a espiritualidade carmelitana e o movimento histórico, através de idéias que entraram no Novo Mundo e espalharam estrutura e expressões ornamentais num intercâmbio entre artistas luso e brasileiros.

Certamente, em Santos, os beneditinos, carmelitas e franciscanos contribuíram para iniciar esse estilo de arte e posteriormente as irmandades dos Passos, Nossa Senhora da Boa Morte, do Rosário, entre outras, assumiram essa função com a expulsão dos religiosos, dando continuidade a esse estilo de arte, através de seus artistas e artesãos. Para citar apenas um deles, frei Agostinho de Jesus que nos legou a imagem de Nossa Senhora do Monte Serrat.

Pelos estudos já realizados sobre nossas principais igrejas, verifica-se que datam do século XVII ainda maneiristas e depois barrocas. São os marcos iniciais das igrejas das ordens religiosas nas principais cidades da orla marítima e posteriormente com a mineração no interior do país. Outras são da primeira metade do século XVIII.

Muitas igrejas de pedra e cal ruíram, devido à precariedade de condições da época, ocasionando sucessivas reconstruções ou mesmo um longo período entre a construção da fachada e sua decoração interna. A talha dourada dos retábulos ficava forçosamente para o fim e este acabamento criava vários estilos dentro de um único templo religioso, como é o

caso da ordem primeira e ordem terceira de Santos, que contemplam elementos de estilo nacional português, como colunas pseudo-salomônicas, pouca talha de gosto rococó já tendendo ao neoclassicismo, talha do período D. João V com suas conchas, peças de outros retábulos, além de retábulos executados no último quartel do século XVIII, nos levando a um estilo medieval sob a influência da Companhia de Jesus (depois de 1540).

O ouro do litoral paulista foi escasso, mas não deixamos de evidenciar que interior e litoral contribuíram significativamente para que o estilo barroco e rococó embelezasse nossos edifícios e espaços públicos.

Foi a força da arquitetura e ornamentação que respondeu ao chamado do Concílio de Trento e onde o *homem do barroco* encontrou espaço aberto para produzir e reproduzir sua arte ocidental em terras brasileiras.

O segundo capítulo analisei minuciosamente os aspectos estilísticos da imaginária, pintura, retábulos, crucifixos e mobiliários, a maioria datada do século XVIII, com uma única peça do século XVII, além das pinturas de Benedito Calixto do século XX. Todo acervo não foi possível ser catalogado e analisado, devido à grande quantidade de peças. No entanto, foi um dos momentos mais ricos da pesquisa, pois meu olhar passava do espiritual para o técnico, da beleza para o método, do senso comum pra o científico, sendo que as peças são marcas de um passado que se comunicam através do tempo, revelando inúmeras possibilidades de interpretação. O contato com o material foi possível graças ao contato com o IPHAN e suas orientações, além disso, os documentos comprovam que muitas peças foram extraviadas com a saída dos carmelitas de Santos para o Rio de Janeiro. E creio que quase todo acervo catalogado e fotografado no trabalho será memória para possíveis restauros e preservação.

No terceiro capítulo o caminho percorrido, inicialmente seria o do restauro, porém lendo artigos de Germain Bazin, sobre alegoria barroca, constatei a dimensão da riqueza que

seria analisar os aspectos simbólicos das três igrejas carmelitas do Estado de São Paulo: Santos, Itu, Mogi das Cruzes, faltando aprofundar a de São Paulo, possivelmente para um futuro trabalho. Foram necessários alguns dias em cada cidade, para através do olhar, analisar o contexto urbano, sua imaginária, seu teto, suas pinturas e seus estilos.

As três igrejas, construídas em datas diferentes, passam por dificuldades de restauração e preservação, porém trazem consigo o imaginário de uma época, a força de suas fachadas, a história de seu tempo e a visualidade de sua arte como forma de comunicação de um povo.

Nossas igrejas tiveram início com uma capelinha, atendendo aos pedidos devocionais, elevando futuramente suas torres e pesadas fachadas como a de Santos.

O interior e o exterior se comunicam numa relação de concordância, a luz entra através de seus óculos e as imensas portas se abrem expressando um discurso espiritualizado. Envolver os homens dessa época, num resgate inventivo onde *“haveria então uma linha barroca – diz-nos Deleuze – que passaria exatamente segundo uma prega, e que poderia reunir arquitetos, pintores, músicos, poetas e filósofos”*.

A pintura sai do seu quadro e realiza-se na escultura de mármore polícromo; e a escultura ultrapassa-se e realiza-se na arquitetura; e a arquitetura, por sua vez, tem na fachada um quadro, mas esse próprio quadro descola do interior, e põe-se em relação com a envolvente de maneira a realizar a arquitetura no urbanismo. (DELEUZE, 1991, P.48)

Toda simbologia, utilizada dentro dos três templos carmelitas, possui significado, força, objetivo e subjetividade, irradiando vontades e poderes.

Analisar os passos da paixão nas naves carmelitas, característica dessas três igrejas, é como percorrer um longo caminho para chegar até a nave principal.

É um discurso visual, as imagens falam e expressam devoção, idéias, paradigmas. É realmente o passo dado do objetivo-social para o subjetivo-psicológico. O Cristo da Pedra

Fria, da Coluna, do Açoite, da Crucificação, responde a um padrão de dor a ser aceito para reproduzir exemplos de vitórias e ressurreições finais.

A arquitetura com seus arcos e fachadas, as ornamentações com suas folhas de acanto, dragões, seus anjos, conchas também se tornam uma linguagem universal. São símbolos carregados de condicionamento ideológico, com enfoque espiritual, como por exemplo, os anjos que estão por todo o lado, como se fossem o olhar do Céu sobre a Terra. Conforme Paulo Pereira, os anjos *onde estão exprimem o belo e o inatingível, suportando as coroas, as armas, figurando nas mandorlas que rodeiam a Virgem, voando entre nuvens. Designam o imatérico, o Paraíso, a perfeição celeste, aquilo que não é deste mundo.* Na visão de Affonso Ávila toda essa estrutura representa uma dimensão muito ampla:

O barroco já não representará então apenas um estilo artístico, mas uma sistematização de gosto que se reflete em todo um estilo de vida, um estilo portanto global de cultura e de época. (ÁVILA, 1994 p.60)

Assim, ao tomar parte de um ritual barroco, o povo estava também, se inserindo num conjunto de sinais e representações que reforçavam a ideologia da Igreja Católica associada ao poder exercido pelo Coroa Portuguesa. O barroco/rococó carmelitano reforça também esses ideais, conjuntamente com sua espiritualidade e devoção.

Os homens da época barroca eram visuais. Não existe nenhum dogma, nenhuma idéia, nenhum conceito, nenhum sentimento que eles não tenham revestido com uma imagem, aos quais eles não deram uma figura. A Alegoria, o emblema, a divisa foram manipulados com tanta prodigalidade e virtuosismo. (BAZIN, 1997, p.89)

Um personagem instigante, pouco valorizado, desconhecido por muitos artistas foi a figura de Padre Jesuíno do Monte Carmelo, que deixou obras nos templos carmelitas de Itu, Santos e São Paulo. Páginas dedicadas a ele e sua pintura, enriqueceram meu trabalho e valorizaram um aspecto da arte carmelita de pinturas em forro. Esse padre santista, deixa para

a ordem um repertório pictórico de decoração interna e de representatividade da espiritualidade eliana. Foram diferentes fases, desde a saída da vila de Santos, ainda jovem, até a idade adulta vivida como padre carmelita. Graças a Mário de Andrade e sua biografia no livro Padre Jesuíno do Monte Carmelo, o Arraiá no Céu, essa festa colorida, vem expressar a perspicácia de um artista simples, porém talentoso. O que emerge do discurso visual de Padre Jesuíno é a necessidade de manter o ritual, além de reforçar a alegoria de um país tropical, alegre e cheio de cores. Obviamente, estava adaptado ao seu tempo, as regras da ordem e ao sonho de ser aceito, por sua mulatice, sua origem e sua história.

Por fim, creio que o estilo barroco, possui com muita força uma linguagem alegórica, reduzindo conceitos a imagens e atribuindo-lhes uma força demonstrativa, que procura atingir com veemência a sensibilidade do espectador.

Essa pesquisa ampliou minha percepção artística para olhar, saber olhar, analisar e questionar o próprio olhar, buscando reflexões significativas, a fim de compreender um pouco melhor nossas relações sociais.

Sem dúvida, o “mundo barroco” possui possibilidades estimulantes de pesquisa, o qual se pode levar pela exuberância ou pela severa simplicidade. Tanto uma coisa quanto a outra podem servir a seus objetivos.

BIBLIOGRAFIA

LIVROS:

- ANDRADE, Mario de. **Padre Jesuíno de Monte Carmelo**. Rio de Janeiro: Sphan/Min.da Educação e Saúde, 1945.
- ANDRADE, R.M.F. de (1898-1969). **Artistas Coloniais**. Rio de Janeiro: nova fronteira, 1997.
- ANDRADE, Wilma Terezinha Fernandes. **A Vila e a fé: Santos e a ordem de São Bento, do século XVI ao XVIII**. [Dissertação Mestrado] – Faculdade de Filosofia, letras e ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1980.
- ARAÚJO, Emanuel. (Curador) **O universo mágico do barroco brasileiro**. São Paulo: Sesi, 1998.
- ARNHEIM. R. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Pioneira, 1984.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Imagem e Persuasão: ensaios sobre o barroco**. Org. Bruno Contardi; tradução Maurício Santana Dias; revisão técnica e seleção iconográfica Lorenzo Mammì – São Paulo; Companhia das letras, 2004.
- AVILA, Affonso et al. **Barroco: Teoria e Análise** – Coleção Stylus; 10 – São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997.
- _____. **O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco I**. Editora Perspectiva. São Paulo. 1994.
- BAZIN, Germain. **A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil**, revisão técnica e atualização BARATA, Mário, tradução de Glória Lúcia Nunes, Editora Record, 1983. 2v.

- _____. **Barroco e Rococó.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BENJAMIN, Walter. Origem do drama barroco alemão. São Paulo: Brasiliense, 1984 [1925].
- BOAS, Vilas. **Santos: Centro Histórico, Porto e Cidade.** Tradução Kátia Pereira, ilustrador Sírio Cançado, fotografias João Correia Filho. São Paulo: Audichromo Editora, 2005.
- CALABRESE, O. **A linguagem da arte.** Lisboa: Presença, 1986.
- _____. **Como se Lê uma obra de arte.** Madrid: Cátedra, 1993.
- CONTI, Flávio. Como reconhecer a arte barroca. Tradução de Carmen de Carvalho. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- DEBRAY, Régis. Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DELEUZE, Gilles. A dobra: Leibniz e o barroco. Campinas: Papirus, 1991.
- DUMONT, Louis. O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna. Rio de Janeiro, Rocco, 1993.
- EMPRESA DAS ARTES. **Presença da Engenharia e Arquitetura Baixada Santista.** Textos de Wilma Therezinha de Andrade. Fotografia Alfredo Gastone Tsi Neto, 2001.
- ETZEL, Eduardo. **Arte Sacra: berço da arte brasileira.** São Paulo: Melhoramentos, Instituto Nacional do Livro - Fundação Nacional pró-memória, 1984.
- _____. **O barroco no Brasil: psicologia - remanescentes.** São Paulo: Melhoramentos, 1974.
- FREYRE, Gilberto. **Casa Grande e senzala.** Rio de Janeiro: Hisé Olympio, 1963.
- FAUSTO, Boris. **História do Brasil.** São Paulo: 1998.
- GRINBERG, Isaac. História de Mogi das Cruzes. São Paulo: Saraiva, 1961.

- GOMBRICH, E.H. tributos: versão cultural de nossas tradições. Tradução de Alfonso Montiel. Cidade do México: Fundo de Cultura Econômica, 1991.
- ICONOGRAFIA Y ARTE CARMELITANOS. **IV Centenario de san Juan de La Cruz (1591-1991)**. Junta de Andalucía. Conserjería de Cultura y Medio Ambiente. Edición: Turner Libros, S.A. Génova, 3 Diseño: Manuel Ferro.
- JUNG, Carl G. y M. L. Von Franz, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi, Aniela Jaffé. El Hombre y sus símbolos. Traducción Del inglés por Luis Escolar Bareño. Ed. Aguilar
- KITSON, Michael. O Barroco. O mundo da Arte. Ed. Expressão e Cultura. 1992.
- LEMOZ, Carlos. **Imaginária paulista**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1999.
- MACHADO, Lourival Gomes. Barroco mineiro. 3. ed. São Paulo: perspectiva, 1978.
- MADRE de Deus, Gaspar da. Frei (1715-1800). **Memórias para a história da Capitania de São Vicente** (Prefácio de Mário Guimarães Ferri). Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1975.
- MARIN, Marilú F. **Trabalho escravo, trabalho livre**. São Paulo: Ed. FTD, 1996.
- MARTINEZ, S.T. Bahia: Signos da Fé. Salvador: Barcelona, Fundação de Jorge Amado, Bustamantes Editores, Coelba, 1997.
- MESTERS, Carlos frei. Ao redor da fonte. Rio de Janeiro: Editora TVJ Ltda, 2001.
- NARDY FILHO, Francisco. A cidade de Itu: crônicas históricas. Itu: Ottoni, 2000. 5v.
- POLETINI, Milton. **Um Estudo das Obras Sacras de Benedito Calixto**. [Dissertação de Mestrado]. Departamento de História do Instituto de filosofia e ciências Humanas da universidade Estadual de Campinas. 2003
- POLETINI, Milton & BRAZ, P.J. (Textos). **A Pintura Sacra de Benedito Calixto**. Santos, SP: Fundação Pinacoteca Benedito Calixto, 2004.

- RIBEIRO, D. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- SANTOS, Francisco Martins dos. **História de Santos**. São Vicente. 2 ed. São Paulo: Editora Grande X Ltda., 1986.
- SIQUEIRA, Sônia (1999). *A vida é sonho: a estética do barroco*. 2ª ed. Lorena: Centro Cultural Teresa D'Avila.
- SOUZA, Marli Nunes. *Benedicto Calixto, um pintor à beira-mar*. Santos: Fundação Pinacoteca Benedicto Calixto, 2002.
- THEODORO, Janice. *América barroca: tema e variações*. São Paulo: EDUSP/Nova Fronteira, 1992.
- TELLES, A.C. da S. **O Barroco no Brasil**. In: ARAÚJO, E. (Org.). **O universo mágico do barroco brasileiro**. São Paulo: Galeria de Arte do Sesi, 1998.
- TIRAPELI, Percival.(Org.) **Barroco Memória Viva: Arte Sacra Colonial**. São Paulo: Ed. UNESP, Imprensa Oficial do Estado, 2001.
- _____. **Igrejas Paulistas: Barroco e Rococó**. São Paulo: Ed. Imprensa Oficial SP, 2003.
- _____. & PFEIFFER, W. **As mais belas igrejas do Brasil**. São Paulo: Metalivros, 1999.
- OLIVEIRA, Carla Mary S. *O Barroco na Paraíba. Arte, Religião e Conquista*. Ciesp. Editora Universitária UFPB, 2003.
- ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura**. Tradução de Maria Isabel Gaspar e Gaëtan Martins de Oliveira – São Paulo: Martins Fontes, 1978.
- WASHINGTON, Luís. **Na capitania de São Vicente**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1980.

WEHLING, A. & WEHLING, M.J.M.C.M. Formação do Brasil Colonial. 2ª ed, v.1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

WÖLFFLIN, Heinrich. Conceitos fundamentais da História da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. Renascença e Barroco. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CAPÍTULOS DE LIVROS:

MARX, Murillo. Ar livre barroco. In: TIRAPELLI, Percival (Org.) Arte sacra colonial: barroco memória viva. São Paulo: Editora UNESP, Imprensa Oficial do Estado, 2001. p.26-36.

SALOMÃO, Myriam, TIPARELI, Percival. Pintura colonial paulista. In: TIRAPELI, Percival. (Org.) Arte sacra colonial: barroco memória viva. São Paulo: Editora UNESP, Imprensa Oficial do Estado, 2001. p.90-117.

FILHO, Egydio Colombo. Sobre os objetos barrocos. In: TIRAPELI, Percival (Org.) Arte sacra colonial: barroco memória viva. São Paulo: Editora UNESP, Imprensa Oficial do Estado, 2001. p. 146-165.

AGNOLIN, Adone. Política barroca: A arte da dissimulação. In: TIRAPELI, Percival (Org.) Arte sacra colonial: barroco memória viva. São Paulo: Editora UNESP, Imprensa Oficial do Estado, 2001. p.168-179.

BAZIN, Germain. O Barroco – um estado de consciência. In: AFFONSO, Avila (Org.) Barroco Teoria e Análise. São Paulo: Perspectiva, Belo Horizonte Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997.

PEREIRA, Paulo. As dobras da melancolia – o imaginário barroco português. In: AFFONSO, Ávila (Org.) Barroco Teoria e Análise. São Paulo: perspectiva, Belo Horizonte Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997.

AVERINI, Ricardo. Tropicalidade do barroco. In: AFFONSO, Avila (Org.) Barroco Teoria e Análise. São Paulo: Perspectiva, Belo Horizonte Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997.

FURTADO, Celso. Sete teses sobre a cultura brasileira. In: ÁVILA, Cristina (Org.). Barroco 19 – anos 2001/2004. Minas Gerais, 2006.

DICIONÁRIOS:

ÁVILA, Affonso et al. Barroco mineiro. Glossário de arquitetura e ornamentação. Rio de Janeiro: Fund. Roberto Marinho, 1979.

BUENO, Francisco da Silveira. **Dicionário da Língua Portuguesa**, 11^a ed. – Rio de Janeiro: FAE, 1986.

CORONA e LEMOS. Dicionário da arquitetura brasileira. São Paulo: Edart-São Paulo Livraria Editora, 1972.

CIRLOT, J.E. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro, 1990.

CHEVALLIER, L., GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

LURKER, Manfred. **Dicionário de figuras e símbolos bíblicos**. Tradução João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1993.

FOLHETOS:

CONVENTO do Carmo – Virgem do escapulário 750 anos de devoção. Santos. S. d. (Folder).

CONVENTO do Carmo. Santos. S. d. (Folder).

LANS. Mauricio frei. Histórico e descrição da igreja de Itu. 1919. (apostila – 6p.)

____. Histórico e descrição da igreja de Mogi das Cruzes. (apostila – 5p.)

____. Histórico e descrição da igreja de Santos. (apostila – 6p.)

ARQUIVOS:

Arquivo Diocesano de Santos. **Resumo Histórico do Arquivo do Convento do Carmo de Santos**, 1922.

Arquivo do Carmo em Belo Horizonte. Atas e livro do Tombo. Anos de 1589 até 1790. Laudo **de Exame de livros de tomo, documentos e arquivo do Convento do Carmo, em Santos**. 2ª vara de Ofício (Perito Paulo G. Gomes), São Paulo, 1960.

IPHAN. Descrição técnica do Acervo da Ordem primeira do Carmo em Santos.

Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo Vol. VI.

Arquivo da Câmara Municipal de Santos. Parecer n.79 de 02/12/1903. Capela da Graça.

Arquivo da Câmara Municipal da Capital. Fonte. Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo. Vol. VI. (Terras dos carmelitas).

REVISTAS E JORNAIS:

CAMPOS, J.F. A música na Mogi colonial. O Dia, Mogi das Cruzes, 4 abr. 1996, nº 4 abr. 1996. Caderno A, p.6.

____. Artistas da Capela da Ordem terceira do Carmo. O Dia, Mogi das Cruzes, 28 mar. 1996. Caderno A, p.8.

____. O Carmo em Mogi das Cruzes. nº 2, ano 1, 1988.

WEB SITES CONSULTADOS:

Ordem de Nossa Senhora do Monte Carmelo. <http://.carmelnet.org>

História de Santos. <http://www.novomilenio.com.br>

Carla Mary S. Oliveira <http://cms-oliveira.sites.uol.com.br>

ANEXOS

ANEXO 1

1.1 Documento: Cópia da Procuração Outorgada por Martim Affonso de Souza à sua mulher Anna Pimentel.

Doação das terras de Jarabatyba a Braz Cubas. Publica Fórma oferecida ao Instituto Histórico de S. Paulo pelo sócio M. Pereira Guimarães. Primeiro Tabellionato da Cidade de Santos – Publica Fórma – Em nome de Deus – Amem. Saibão quantos este instrumento de doação virem que no anno do Nascimento do Nosso Senhor Jesus Christo de mil quinhentos e trinta e seis annos e vinte e cinco dias do mez de septembro na Cidade de Lisboa junoto do Mosteiro de São Francisco dentro das casas de morada da Senhora Anna Pimentel, mulher do Senhor Martim Affonso de Souza, que anda na Índia, que nosso Senhor, traga a este Reino – Amem – estando ahi presente a dita Senhora Anna como procuradora bastante e abondosa do dito Senhor Martim Affonso, segundo logo amostrou e fez certo por um publico instrumento de sua procuração do qual o traslado he o que ao adiante se segue. – Procuração. – Saibam os que instrumento de procuração virem que no anno do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo de mil quinhentos e trinta e quatro annos e três dias do mez de Março na Cidade de lisboa nas casas de Duque de Bragança, em que ora pousa o Senhor Martim Affonso de Souza do Conselho de El Rey nosso Senhor, morador na dita cidade, estando elle ditto Martim affonso de Souza, hi a isto presente e por elle foi ditto que elle fazia como logo de feito fez por seu certo procurador abastante na melhor forma e modo que o elle pode e devesse e por direito mais valer a Senhora Dona Anna Pimentel... e posto que esta escriptura fosse continuada em três dias do ditto mez de Março não foi assignada senão aos seis dias do dito

mez de Março do ditto anno nas casas sobreditas – Testemunhas que presente foram Jacome Luiz morador em Bragança e Diogo de Meirelles, seo criado e Antonio Gonçalves morador nesta Cidade e eu Antonio do Amaral trabaiam Publico por El-Rei Nosso Senhor nesta Cidade de Lisboa e seus termos que este instrumento escrevi e assignei do meu publico signal a qual procuração fica na mão da dita senhora; e trasladada a dita procuração como já vai declarado logo por ella Senhora Dona Anna foi dito que ella em seu nome e em nome e como procurador que he do ditto Senhor Martim Affonso e pelo poder e virtude da dita procuração por este publico instrumento e do seo prazer e bôa e livre vontade por muita obrigação em que o dito senhor Martim Affonso e ella senhora são a Bras Cubas seo creado, que no presente estava e por lhe querer tudo galhardoar e satisfazer, disse que fasia lhe ora como de feito logo fes ao dito Brás Cubas libre e pura e irrevogavel diação entre vivos valedoria deste dia para todo e sempre para elle e para todos os seus herdeiros e successores que depois delle virem de toda a terra que tinha e posshia no Brazil hum Henrique Montes, que matarão no Brazil a qual terra está na Povoação de São Vicente do ditto Senhor Martim Affonso e a dita terra poderá ser de grandura de duas legoas e meia pouco mais ou menos até três legoas por costa e por dentro quanto se puder estender, que for de conquista de El Rey nosso Senhor e que esta onde chamão Jarabatyba, assim estava a margem . Dentro do Porto com esta sesmaria se prova que o porto de S. Vicente ficava no se Santos porque as terras de Jurabatuva ficam dentro do Rio de Santos por elle acima – pelo braço de mar dentro e mais lhe faz a doação de húa Ilha pequena que lhe está junta da ditta terra, que outro sim era do ditto Henrique Montes que tudo lhe assim doa e faz delle mercê por suas direitas confrontações com que parte e de direitos pertenças – serventias e logradouros possessoens assi e pelo modo e maneira que todo está par a elle e para todos os seus herdeiros e successores que depois delle vierem e com tal condicção e declaração que nem ditto Bras Cubas nem os seus herdeiros que ao diante seccederem a não poderão vender dar ou doar nem trocar nem escambar nem fazer della

nenhum partido, mas sempre andar na geração e minha assi transversal como direita do ditto Brás Cubas e mais com outra condição que se acaso for, o ditto Bras Cubas ou quem quer que  ditta terra succeder, fizerem algua cousa que não for em serviço do ditto Martim Affonso ou do Senhorio que  ditta terra succeder, que por este caso as terras d’esta doação se perderão p^a. o senhorio e poderão dar a quem quizer. E porem logo a ditta ora em seu nome e em nome do ditto Martim Affonso e por poder, e virtude da da. procuração tirou logo e dimittio e renunciou de si todo o direito e acção, posse e propriedade, uso e fruto, e útil domínio., e senhorio, que ambos tnho e podo ter na terra desta doação e em todas as suas pertencas, e todo jus. E se deu logo e transpassou em mam e poder do d^o Bras Cubas, e em todos seus herdeiros, successores, q. depois d’elles vierem p^a. Que hajo. E logrem e possuo de hoje em diante p^a. Sempre, e que facão nella benfeitorias, e aproveitem; e lhe deu logo lugar e poder p^a. q. elle por poder e virtude deste instrumento, e sem mais sua autoridade della Sr^a . nem do ditto Martim Affonso possa della tomar posse relamente com effeito por instrumento publico. E por este mandou Gonçalo Monte Vigário, e feitor do ditto Martim Affonso, e assim quem seu cargo tiver, e este instrumento for apresentado que lhe entreguem a ditta terra, e lhe demarquem, e o deixem metter posse della, p^a. q. a ditta terra seja do ditto Bras Cubas, e prometeu e se obrigou a lhe fazer boa esta doação, e lha guardar e defender a fazer boa, livre e segura e de paz e de quem lhe sobre ella algum embargo puzer e lhe será elle auctor e defensor p^a. o qual obrigou todos seus bens do ditto Senhor Martim Affonso por poder da ditta procuração e em testemunho da verdade assim e outorgou e lhe mandou delle ser feito este instrumento e qual Bras Cubas que presente estava a todo assimpedio e aceitou a ella Senhora prometeu a mim Tabalio, como pessoa estipulante e assitente em nome a que isto pertence, de lha toda assim cumprir manter como este instrumento se contem; e disse mais a ditta Senhora D. Anna que ella faz merce e doação ao dito Brás Cubas posto caso que o ditto Henrique Montes não tivesse título nem escritura da ditta terra porque Henrique

Montes tinha o ditto senhor Martim Affonso sem ter delle escriptura e que por este caso que a elle Henrique Montes tivesse a tivessem seus herdeiros que com todas estas clausulas ella faz mercê e doação ao dito Bras Cubas de todas ditas três legoas de terras por costa e p^a. dentro quanta terra puderem q. sejam da conquista El Rey nosso senhor, e mais a ditto Ilha declarada, que esta defronte della, a qual terra está onde chamão Jarabatybassú, e ella deo com a condicção e declaração de doação e fora por onde El Rey nosso Senhor deo o ditto Martim Affonso a terra, que elle tem no Brazil e suas povoações; e pelas tais condições haja a dita terra, e depois seus herdeiros, e posto que este instrumento fosse continuado no dia do mez e anno e onde dê foi pela dita Senhora Dona Anna a isto presente outorgado na ditto Cidade dentro nas casas de sua moradia aos vinte e sete dias do mez de Outubro do dito anno testemunhas que presentes foram Antonio de Freitas, Mestre de Gramatica, que ensina ao Senhor Pedro Lopes filho da ditto Senhora Dona Anna, e Antonio se ocreado e eu Antonio Luiz Publico Tabelião de El-Rey nosso Senhor da Cidade de Lisboa e seus termos que este instrumento escrevi e assignei e meo publico signal fis que tal he. Folhas onze verso vem o auto de pos- -- Auto de se das ditas terras o qual principia assim – Saibam.

Fonte: Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo Vol. VI.

1.2 Documento: Sobre a sentença de desagravo em favor de Brás Cubas e do Carmo

Autos em partes: Câmara Municipal de Santos e os Frades do Carmo sobre terras do rocio de Santos – 1655 - Setenciados a favor do Carmo. – Março 11, n^o 16 – pág. 103/104.

Consta destes autos que os Camaristas da Villa de Santos mandarão notificar todos os foreiros do Carmo que não lhes pagasse os foros com pena de 6\$000 pagos da cadeia, e que fossem todos pedir arrendamentos á Camara. Agravaram os padres para o Ouvidor Geral

porem não consta que fim teve o agravo. Neste meio tempo recorreram os padres a seu conservador o Vigário da Igreja de Santos e Va... João Rodrigues de Cordova; este mandou aos Camaristas que dentro de três dias desistissem da força que faziam aos padres, sob pena de excomunhão, e elles responderam que mostrando os padres quantas braças tinham e medindo-se não impedirão que os foreiros pagassem ao Convento, porque sua atenção era reivindicar as terras do Conselho e não usurpar as de Nossa Senhora, aos de 2 de janeiro de 1655 proferiu o Conservador sentença declarando excomungados ao juiz ordinário Cosntantino Coelho Leite, ao Vereador Francisco de Mesquita, ao procurador do Conselho João Pinto. No mesmo dia forão a casa do Conservador os três Camaristas sobreditos, prometerão restituir aos padres a sua antiga posse, e notificar os foreiros que pagassem aos padres como antes fazião, ficando sempre reservado o seu direito, e os religiosos convieram nisso.

- Sentença de desagravo em favor de Brás Cubas sobre terras do rocio de Santos. – Março 15, n° 26. – Pág. 53 a 55.

Sentença de desagravo de Brás Cubas. – Consta dos autos que Brás Cubas fez petição a Antonio de Oliveira Ouvidor da Capitania de São Vicente, dizendo que estando o Suplicante como provedor que era, com elle dito Antonio de oliveira, capitão mor, no campo de Piratininga, onde tinha ido por mandado do Governador Geral, Thomé de Souza, a cercar a villa de Santo André, e nella fazer fortaleza, a chando-se o dito neste lugar sete ou oito legoas distante desta villa de Santos sendo-lhe suspeitos muitos officiais da Camara forão tomar, e demarcar as suas terras que possuía haviam treze annos sem elle ser ouvido, nem requerido para as vender; portanto pedia ao Governador que o admitisse aprovar a força que lhe havião feito os Camaristas, e a vista da prova que desse, e cartas de sesmarias e escripturas de

compra, que elle apresentava, mandasse aos Camraitas, digo mandasse aos Camaristas que desistissem da força, e arrancasse os marcos, declarando-se nullas as posses tomadas por elles. Deu o Ouvidor vista aos officiais, e elles responderão que a terra demarcada por elles fora dada ao senado para rocio da villa, pelo Governador Geral Thomé de Souza, e que posto não pertencia mais a Brás Cubas, e assim requeria a elle Capitão e Ouvidor que os conservasse na sua posse, do contrario fiserão protestação. Mandou o Ouvidor que se desse vista a Brás Cubas para replicar, e elle não replicou, mas sim agravou da Camara para o Ouvidor Geral, o qual nesse tempo era Pedro Borges e assistia na Bahia com jurisdição sobre todos os moradores do Brazil. Elle proferiu a sentença seguinte: - Visto que por mim o dito instrumento e cousas nelle conteúdas, pronunciei que o suplicante Bras Cubas é agravado por vós juizes e officiais da Câmara da Villa de Santos, em lhe tomardes e demarcades suas terras, para rocio do Conselho, eu este agravo visto como vós officiais antes de fazerdes a dita dematcação, e tomardes ao dito suplicante as terras ditas, devendo consultar em Camara com os homens do regimento da dita villa, da necessidade, que a dita villa tem de rocio, e disto fazer auto, e depois desvieis demandar citar ao suplicante e as outras partes cujas erão as terras que vós tomais pra rocio, e tomardes pessoas por vossa parte, e do suplicante, e mais erreós para medirem e fazerem a dita demarcação, a qual se não devia fazer sem primeiro se saber se as ditas terras tinham as benfeitorias, citadas outosim, convencida em requerida a parte o que não fizésseis; pelo que hei a dita demarcação por nenhuma, e mando que tudo se torne ao ponto e estado em que se estava antes da dita demarcação. E querendo vós officiais usar da provisão do dito Governador, fareis tudo da maneira nesta sentença hé declaro, e seja sencistas, visto o que dos autos se mostra; e porem vos mando que assim o cumprais e guardéis, e passeis mui inteiramente cumprir e guardar como por mim é julgado em o corrigido e mandado sem duvida e nem embargo algum que a elle ponhais, e al não fassais. Dada esta minha Cidade do Salvador, Bahia de Todos os Santos, aos 21 dias do mes de

Agosto. El-Rei Mandou pelo Doutor Pedro Borges do seo Desembargo, e seu Ouvidor Geral, com alçada nas capitánias e terras de toda esta costa do Brasil. Brás Fernandes escrivão a fez, anno do nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo de mil quinhentos e cincoenta e tres annos. (1552). – Nota: os 21 tem uma duvida por estar em conta romana que não se entende.

Fonte: Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo Vol.

1.3 Documento. Carta Patente – Frei Pedro Vianna.

Mestre Dr. Simão Coelho, comissário da ordem da Nossa senhora do Carmo neste Reino de Portugal por confederação do fructo que Igreja de Deus por meio das ordens condicantes nas almas dos fieis christãos, cada dia nella se faz, e entre as bárbaras nações o muito que adivina palavra por respeito das mesmas tanto favorece fazendo Deus Nosso Senhor grande serviço. Portanto nós com zelo religioso desejando de ajudar e favorecer quanto da nossa parte for do proveito das almas e conversão dos infieis, mandamos ao Venerável frei Pedro Vianna, Padre Religiosos professo, desta sagrada religião, as partes proveeias do Brazil, para que ali com sua boa vida, costumes e doutrina que sempre entre nós tem gosado; possa plantar esta sagrada religião, fundando conventos nas partes onde lhe parecer convenientes ao Culto Divino, e serviço de Deus, e para que melhor e com effeito se possa acabar com isto, que mediante a Divina providencia pretendamos, fazemos a vós dito Padre Frei Pedro Vianna, comissário de todos os Padres que lá se acharam, e convosco vão e que pelo tempo houverem, e concedemos nosso compridos poderes e vos damos nossa autorisação, á vós dito padre para que posséis receber ao habito da religião quaesquer pessoas seculares, segundo a habilidade e nobreza de onde um, ser visto merecer-lho, e conforme pelo Sagrado Concillo Tridentino nos he mandado com votos e pareceres dos padres vossos

companheiros e súbditos, segundo nossas constituições e as actas do nosso Reverendíssimo Padre Ribeiro e assim mesmo aos padres religiosos que suficientes visto por vós forem para o Sacramento da Confissão dos Leigos por aprovados os avemos alcançada a Venia do Reverendíssimo Senhor ordinario; e não somente enstas outras declaradas vos damos nosso poder, mais em todo o espirital e temporal que em nossa partte com a de Commissario Geral vos outorgamos segundo achamos nesta Provincia a vós como Vigario concedemos, in nomine Patris Filli et Spiritus Sancti Amen.---

E em tudo guardareis as Constituições dos Capitulos geraes, Revogamos e revalidamos quaesquer outras Letras, ou patentes desta Província concedidas a lgum Religiosos em favor do asima ditto; e para o mesmo effeito, e queremos que nada valha mais que somente estas tenham vigor. Ao Reverendíssimo Senhor Bispo do Brazil, Rrogamos em Christo Redemptor Nosso estas nossas patentes recebe, e a vos com ella em paz dando-voz em tudo seos favores e mandamos a todos nosso inferiores vos hajão naquelles partes por seo Commissario e Prelado e vos obedeção em tudo como em nossa propria pessoa sobre pena de rebellião e transgressão de sua propria, digo provisão, e de excomunhão isso facto incurrenda com privação de vos e lugar. Feita neste Carmo de Beja hoje vinte e oito de Novembro de mil quinhentos e oitenta e sete, assignado de nossa mão e sellada com sello de nosso officio. Fr. Simão Coelho, Commissario Geral. Nas costas da dita patente estava uma confirmação do Vigário Geral da Hespanha e Portugal de Fr. Ângelo de Salazar, aprovado por Miguel da Cruz Tabellião publico na cidade de Lisboa, com outra certidão do Doutor Pedro Alvarez da Silveira, do Dezembargo del rei nosso senhor, se Dezembargador Juiz das Justificações de Guine, Mina e Índia, feita na Cidade de Lisboa por Gonçalo Rodrigues e escripta por Francisco Guedes na era de mil e quinhentos e ...

1.4 Documento. Escritura de Doação da Capella de Nossa Senhora da Graça com suas alfaias – 24/04/1589.

Escritura de 24/4/1589 com a qual José adorno e sua mulher Catharina Monteiro doaram aos padres do Carmo, representados por Frei Pedro Vianna, huma ermida ou Capella de Nossa Senhora da Graça com as suas alfaias. – Março 14, n° 1 pg. 37 a 41.

Março 14, n° 1 vem a escripturaseguinte: Saibão quantos esta publica escriptura virem e como no anno do Nascimento de N.J.J. Christo da área de 1589 annos aos 24 dias do mes de Abril da dita era nesta villa do porto de Santo, Costa do Brazil e Capitania de São Vicente de que he Capitão e Governador por El-Rei nosso Senhor o Senhor Lopo de souza, etc. nesta dita villa de Santos onde eu publico tabelião foi em minha presença e das testemunhas todo ao diante nomeado hi apareceu o dito José Adorno, e a senhora sua mulher Catharina Monteiro, e por elles ambos juntamente marido e mulher foi dito que elles estavam concertados com o mui reverendo Padre Frei Pedro Vianna Vigario e Comissario nestas partes do Brazil por poderes abastantes que dis trazer do seo Geral da Ordem de Nossa Senhora do Carmo da maneira seguinte: Que elles ditos marido e mulher tinha e possuem hua ermida de nossa Senhora da Graça, a qual esta no termo desta villa perto della a qual elles possuíam e fizerão a sua custa haverá 26 ou 27 annos, a qual elles ora doavam e traspassavam ao dito Pedro Vianna em nome do dito seo Geral, e Ordem para nella fazerem e ordenarem um convento de religiosos da dita ordem, e com ella mesmo lhe davão, e doavão huma escriptura por que Manoel Ribeiro do Carmo hé obrigado a dar de renda a dita ermida 1\$000 cada anno conforme a dita escriptura a qual se reporta; e assim hum assignado de Luiz Gomes, morador no campo, de hua encomenda de hum caixão de assucar que foi ter a Pernambuco como consta do dito assignado, que logo perante mim tabalião e testemunhas entregou ao dito reverendo padre e assim disserão mais e elle marido e mulher, que davão, e doavão, a dita casa, e ermida seis

cabeças de vaca e gado de, digo gado vaccum com a multiplicação que de hoje por diante multiplicarem, e assim mais lhe doavam meia legoa de terra que tinham elles doadores no campo do Birapuera conforme a escriptura que disse della ser e por a todos estar presente o dito reverendo Padre Frei Pedro Vianna disse que em todo aceitava a nomeação e doação declarada nesta escriptura e com condição que elle logo com a mais brevidade, que puder até dentro de hum ano apresentará sua pessoa, ou outro Religiosos ou Religioso por ele na dita ermida para terem carrego da dita ermida para beneficiarem os officios divinos nella conforme no seo estatuto da sua Ordem, e dahi por diante serão obrigados o padre ou padres que ahi estiverem a dizer pela alma delles ditos doadores cada anno quatro missas rezadas pelas quatro festas principaes da Senhora convem a sebar, Nascimento, Purificação, e Anunciação e Assumpção, e pelo seu dia da casa dirão huma missa cantada com suas restras, e assim pelos mesmos padres como pelos doadores, e assim declararão elles doadores que tinha a Capella da dita ermida para seo jazigo, onde se não poderião enterrar ninguém sem a vontade delles ditos doadores salvo os padres da dita Ordem e os que elles ditos José Adorno nomear por seus herdeiros e que não poderião os ditos padres mudar a dita ermida, salvo, se a tivessem, digo se a quizessem fazer maior fosse no dito lugar, e que em fé e testemunho assim outorgarão elles ditos doadores marido e mulher, e se obrigarão por suas pessoas e bens moveis e de raiz a todo comprirem etc. Testemunhas que a todo forão presentes: Gonçalo Ribeiro e Domingos Pires, alfaiate, e Rodrigo Álvares, piloto, João Leitão assignou aqui por a dita senhora Catharina Monteiro doadora... Eu Athanasio da Motta Tabelião do publico e judicial em esta villa do porto de Santos, que esta escriptura aqui fis, e escrevi, e declarou o dito Reverendo Padre Frei Pedro Vianna, vigario e comissario da dita Ordem de Nossa Senhora do Carmo destas partes do Brazil, disse que elle aceitava esta doação em seo nome, e da religião da dita Ordem conforme os poderes que tinha e em nome da dita Ordem disse que se obrigava a cumprir as condições nesta escriptura declaradas enquanto a dita ermida

durasse para sempre e que elle Reverendo Padre dando-lhe os moradores ajuda faria o impossivel para começar o Convento dentro desse anno já declarado com tal que os moradores lhe dem ajuda para isso, e não podendo em tal cazo esta escriptura não haja efeito nada; e declararam elles doadores que as seis vacas estavam na Ilha de Santo Amaro; com esta declaração o outorgavam, e assignaram com as Testemunhas etc. O qual treslado segundo de Escriptura da maneira aqui dito e declarado eu Athanasio da Motta Tabelião do publico e judicial em esta villa de Santos e seos termos trasladei pela propria que hum meu livro de notas tem em razo por ter dado o primeiro treslado desta dita escriptura ao dito Frei Pedro Vianna e hora pedio este segundo traslado Frei Valentim Borges padre da Nossa Senhora do Carmo que ora está nesta dita villa por dizer os engrezes lhe levarão e o dito primeiro traslado quando estes dias atrás passados saquearam e roubaram esta terra, o que todo lhe dei bem e fielmente com a própria que no dito meo livro de notas tenho etc. Hoje quatro dias do mês de Março da era de 1592.

Fonte: Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo Vol. VI.

1.5 Documento: Escritura que diz respeito a José Adorno e sua mulher, contendo a doação da referida Capela da Graça.

Auto de posse da dita Capella e Ermida de Nossa Senhora da graça, dado em 1/9/1589 pelo juis Antonio de Proença e pelo Tabelião Athanazio da Motta. – Março 14, n° 2 – Pág. 41 a 42.

Auto de posse. – Consta deste Auto que no primeiro de Setembro de 1589 annos no arrabalde da villa do porto de santos estando presente p administrador Bartholomeu Simões Pereira e o Reverendo, digo Reverendo Padre Frei Pedro Vianna Provincial da Ordem de

Nossa Senhora do Carmo, o dito administrador pessoalmente o empossou da Capella da Graça mandando ao Padre Vianna que dissesse missa e acabada o empossou da Capella de hoje para todo o sempre mandando que tirasse os castiçães do altar mór e do S. Braz e tornando a pol-os onde estavam antes mandando por elle e abrir as portas etc. Na mesma ocasião se achou presente da dita Capella da Graça Bras Cubas, cavalleiro Fidalgo Provedor da Fazenda Real nas Capitánias de São Vicente e Santo Amaro e Alcaide Mor da Capitania de São Vicente, o qual declarou que poor huma escriptura tinha feito doação aos padres de varias coisas, e ntre ellas tinha dado o sitio e terras da mesma hermida das primeiras laranjeiras indo a caminho de S. Vicente até o ribeiro que está alem da dita hermida de Nossa Senhora da Graça, assim como diz do caminho a mão direita para o mar. Desta terra deo posse aos padres, o dito Bras Cubas tirando-se de si etc. E os padres a tomarão por mandado do juiz ordinário Antonio de Proença e a deu o Tabelião Athanzio da Motta que escreveu o atuo, digo o auto sendo testemunhas Manoel Sirne Meirinho do Ecleziastico perante o Snr. Administrador, o Padre Jorge Rodrigues Vigario da Villa de Santos de Francisco Roiz seu irmão morador da Villa de São Paulo, o Diogo Garcia Del Rio, tecelão, os quaes assignarão com o Administrado, e Bras Cubas e com Frei Pedro Vianna e o juiz Antonio de Proença. Nota: -- As palavras subsignadas são do auto e o documento de onde as copiei he hum traslado feito pelo tabelião Vasco da Motta que dis o trasladara do original em Santos aos 20 de Fevereiro de 1613 concertado com o Tabelião Antonio de Siqueira, e com outro sujeito que não declara se era tabelião e se assigna Nicolao V^a. e não sei se he Vieira, ou Pereira, ou Ferreira, e tudo pode ser.-----

Fonte: Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo Vol. VI.

1.6 Documento: Doação de Brás Cubas aos Padres do Carmo e Instituição da Capela da Graça.

Doação que faz Bras Cubas aos padres do Carmo e instituição da Capela da Graça – Março 15, ° 1 – Pág. 60 a 62.

Primeira doação que fes Bras Cubas aos Padres do Carmo e instituição da Capella. – Saibão quantos..... no anno do nascimento de N. Snr. Jesus Christo na era de 1589 aos 31 dias do mês de Agosto da dirá era nesta villa do Porto de Santos... ahi apareceu o dito Brás Cubas, e por elle foi dito que ele ordenava como de feito ordenou de seu próprio motu, e mera sciencia em este Juiz hua capella no Convento que ao diante se fizer da ordem da Nossa Senhora do Carmo nesta villa do Porto de Santos que elle diti Brás Cubas povoou, e fes de fogo morto sendo o sito desta Ditta Villa tudo matto, a qual Capella ordenou com o Padre Frei Pedro Vianna, comissário da Ordem de Nossa Senhora do Carmos nestas partes do Brazil, que a tudo esteve presente por virtude dos poderes que a ditta lhe a sua religião de Nossa Senhora do Carmo deo nestas dittas partes, os quaes são os Seguintes: O Mestre Frei Simão Coelho, Comissario Geral da Ordem de Nossa Senhora do Carmo nestes Reinos de Portugal etc., por bem do qual logo ahy por o ditto Brás Cubas Doador foi ditto, e pedido ao ditto Padre Frei Pedro Comissário que por sua pessoa e em nome de toda a sua religião aceitasse hua missa quotidiana para se sempre se dizer no Convento da ditta Ordem que aqui nesta villa de Santos se fará a qual missa quotidiana não faltará para sempre, jamais, por sua alma, e por seu pae, e mãe, e por suas obrigações, declarando que o dia da sexta feira de cada hua semana os ditos padres serão obrigados em conta da mesma Capella dizer missa esse dia de ramos de São Matheus excepto, digo esse dia da Paixão a que a Igreja costuma dizer dia de ramos de São Matheus, excepto que nesse dia de sexta feira cahindo alguma festa solemne, que a Igreja guarde, em tal cazo se dirá da mesma festa e não se dirá da Paixão esse dia, senão logo ao outro dia seguinte vagante, que cumpra a mesma obrigação da Capella por inteiro, e para saptisfação desta ditta Capella elle dito Brás Cubas deu e doa deste dia para todo sempre,

convem a saber, o chao que esta N. Senhora da Graça, convem a saber indo desta villa de santos para a hermida de Nossa Senhora da Graça, pasando a ponte antes de chegar a ditto hermida começanco nas primeiras laranjeiras indo pelo caminho que vai para São Vicente até outro ribeiro que esta logo adiante indo pelo dito caminho toda a terra que estiver da mão direita para a banda do mar indo pelo dito caminho até chegar ao ribeiro dito será da dita Ordem, para que nele fação um convento, e tudo que lhes parecer conveniente e ordenarem o dito Mosteiro e assim mesmo disse o dito Brás Cubas que ele dava licença e da de hoje, para todo o sempre ao ditto Convento, e Ordem de Nossa Senhora do Carmo para que nas terras que elle ditto Brás Cubas tem nesta Ilha desta Villa do Porto de Santos possa o ditto Convento e Padres que agora prezedirem, e pello tempo forem, trazerem nas ditas terras 6 vacas paridas com seo touro, e 6 Crianças as quaes não serão mais que 12 cabeças afora seo touro... e assim mesmo declarou elle ditto Brás Cubas que paras esta dittas terras poderão os P.P. tirar água e trazella para seo Convento, e serviço, a qual água trarão do Ribeiro por onde elle Bras Cubas parte com os herdeiros do Mestre Bartholomeu, que he a derradeira confrontação das dittas terras que elle ditto doador Brás Cubas dera, e doa ao ditto Convento. Disse mais elle ditto Brás Cubas que elle dava, e doava como feito deo, e doou deste dia para todo sempre ao ditto Convento – convem a saber – de todas as sua terras que elle tem, no campo de Beaçabe, a metade a Relligião.... declarou elle ditto Brás Cubas, e com effeito deo, e doou 12 vacas ferradas com ferro da Ordem de Nossa Senhora do Carmo com hum touro para pincipio de curral.... e por a todo estar presente o M.R. Frei Pedro Vianna Vigario e Comissario destas partes do Brazil de Nossa Senhora do Carmo por elle foi ditto que ele em nome da ditto Ordem pela autoridade que nela tinha aceitava a ditto Capella do ditto Senhor Brás Cubas pelo modo e condições declaradas, e declarou mais ditto Padre Frei Pedro Vianna que em nome da religião se obrigava em tempo de 4 annos primeiros seguintes, que começam da factura desta, por diante ter nesta ditas villa do porto de Santos religiosos da dita Ordem

para efeito de fazer a dita Ordem, e obrigação, e cumprimento desta dita Capella, e sendo caso que nestes dittos quatro annos primeiros seguintes, aqui não houver religiosos declara elle dito padre que em tal caso esta escriptura de doação não haja efeito nenhum, e declarou o ditto Frei Pedro Vianna, a pedimento do dito doador Bras Cubas, que havendo respeito a ser elle fundador e alicerce do dito Convento, que se fará nesta dita villa, de dar sepultura ao dito senhor Brás Cubas, e a todos seus herdeiros, e descendentes na capella Mor ao primeiro degrau do altar mor debaixo da lâmpada do Santíssimo. Testemunhas que a todo farão presentes Antonio de Proença, juis ordinário nesta villa, Fernão de Siqueira, e Gaspar Gonçalves Cubas.... e declarou, o dito padre que quanto o da Capella do enterramento se entenderá, fazendo-se Igreja nova do dito Convento porquanto na ermida de Nossa Senhora da Graça não havia lugar para isso... e e Athanzio da Motta... que esta publica escriptura de pura doação em este meu livro de nota tomei e escrevi. – Note, a patente de Frei Pedro Vianna, que toda foi trasladada nesta Escriptura foi passada pello Mestre Frei Simão Coelho Comissário Geral no Carmo de Beja aos 28 de Novembro de 1587 e confirmada pelo Vigário Geral de Hespanha, e Portugal, Frei Ângelo de Salazar, e passada por Índia, e Mina em Lisboa na era de 1588 ao 5 de Março.

Fonte: Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo Vol. VI.

Escriptura de doação de terras aos Padres do Carmo de fronte de seu Convento em Santos, aos 28-3-1608, com obrigação perpetua de 4 missas nas 4 festas de Natal, Paschoa, Espírito Santo e Assunção de Nossa Senhora. – Março 18, nº 3 – Pag. 120, 121.

1.7 Documento. Compra do Terreno onde está o Convento do Carmo em Santos.

Compra do Terreno onde está atualmente o Convento em Santos, isto é, parte do terreno. 20-12-1599. – Março 19, nº 20 – pág. 108, 109.

Escritura das terras onde se fundou o Convento do Carmo. – Por escritura lavrada em Santos pelo Tabelião Antonio de Siqueira aos 20 de dezembro de 1599 vendeo Antonio Gonçalves o Velho, morador da villa de conceição, e casado que foi com a viúva de Bartholomeu Carrasco, o velho, umas casa, e chão que forão de seu antecessor o dito Bartholomeu Carrasco, tirando de fora os chãos, tirando de fora os chãos com Pedro Gonçalves, o ferreiro, e sobre que trata litígio com Pedro Cubas e todos os mais chãos com as dittas casas até chegar ao ribeiro que está alem dos ditos chão pelo preço e quantia de 46\$000.

Nota: Na escritura vem estas formaes palavras. Nesta dita villa nas puzadas de Gaspar Fernandes Ricão Juiz dos Órfãos nesta Capitania estando ahi o Reverendo Padre Frei Lourenço da Conceição, Superior da Casa de Nossa Senhora do Carmo. Que nesta ditta villa então:... segue-se que daqui os Padres já tinham casa em Santos antes de fazerem o Convento no lugar onde hoje existe. Nota mais. Antonio Gonçalves não queria vender as casas nem os chãos. Fizerão os padres petições ao Governador Geral, D. Francisco de Souza, alegando que careciam das casas por não acharem outro lugar tão conveniente para fazerem o seo Convento. Despachou o Governador que visto ser a obra de serviço de Deus fosse o dono obrigado a vender, pelo preço que dissessem homens de consciencia. Avaliaram juducialemnte a terra, e Antonio Gonçalves contra a sua vontade vendeo pelos ditos 46\$000, em que a avaliarão. Consta da escritura que Pedro de Figueiredo era genro do vendedor Antonio Golçalves o velho. Os padres tomarão posse aos 20 de dezembro de 1599.

Compra de mais 20 braças de terreno no lugar onde hoje está o seu Convento, Igreja e Tora. – Março 19, nº 1 – Pág. 109.

Escritura por onde Marcos Fernandes e sua mulher Maria de Aguiar moradores na Conceição venderão aos Padres 20 braças craveiras que haverão dos padres da Companhia, junto a ponte que foi de Bartholomeu Carrasco, que ora está junto da casa que se ora ordenão, e faz de Nossa Senhora do Carmo; vendeu por 11\$000 ao padre Frei Antonio Carrasco, Vigário da dita casa em Santos aos 12 de julho de 1602.

Escritura de compra e venda de prédio, casa, pateo em chãos que forão de Jorge Ferreira e era em frente ao Convento. Março 19, nº 16 -- Pág. 109, 110.

Saibão quantos esta publica escritura de venda de um lance de casa, e seu quintal, deste dia para todo sempre virem em como no anno do nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo de 1605 em os 20 dias do mês de Dezembro do dito anno nesta villa do porto de Santos, Costa do Brazil, Capitania de São Vicente, de que é Capitão e Governador o Senhor Lopo de Souza, nesta dita villa nas casas de morada de João Rodrigues, do Condestabile do Forte de sua Magestade nomeado Pinhão de Vera Cruz estando elle ahi, e bem assim estando presente sua mulher Gracia Rodrigues... possuiam huas casas terreas no pateo, e chãos que forão de Jorge Ferreira os quaes chãos de, digo chãos por titulos de compra dos herdeiros de Jaque Telles Falamengo, digo Jaque Felix Flamengo, que Deus tem... e seu Antonio de Siqueira Tabelião do publico e judicial na ditta villa e seus termos o escrevi.--

Escritura de doação de terras aos Padres do Carmo de fronte de seu Convento em Santos, aos 28-3-1608, com obrigação perpetua de 4 missas nas 4 festas de Natal, Paschoa, Espírito Santo e Assunção de Nossa Senhora. – Março 18, nº 3 – Pag. 120, 121.

Escritura de doação de terras aos Padres defronte de seo Convento feita pelo Tabelião Antonio de Siqueira em Santos aos 28 de março de 1608, com obrigação perpetua de 4 missas nas quatro festas de Natal, Paschoa, Espírito Santo, e assunção da senhora, e nela vem as palavras seguintes: Nas pouzadas de Antonio Amaro Leitão, ora onde pouza Manoel de

Oliveira Gago, seu cunhado, estando elle ahi e bem assim estando presente sua mulher Genebra Leitoa... possuem huns chãos que estão nesta villa em frente do convento e Igreja, digo em frente da casa e Igreja, e Convento de Nossa Senhora do Carmo os quaes elle dito Manoel de oliveira herdara por morte e fallecimento de pai Manoel de Oliveira Gago e de sua mãe Felipa da Motta, ambos defuntos, os quaes chãos partem de hua banda com casas do dito Antonio Amaro Leitão e da outra banda chãos que ora são do dito Convento... Testemunhas que forão presentes, convem a saber, Francisco de oliveira Gago, juis ordinario que assignou a rogo de sua cunhada Genebra Leitoa, etc., Frei Antonio Alfaia, Vigario da casa. –

Fonte: Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo Vol. VI.

1.8 Relação dos Frades Carmelitas na Vila de Santos de 1589 até 1872

1589 – Frei Pedro Vianna (Delegado Geral dos Carmelitas no Brasil)

1592 – Frei Valentim Borges

1602 – Frei Antonio Carrasco (Prior)

1604 – Frei Thomé Ferreira

Frei Manoel do Espírito Santo

1608 – Frei Antonio Alfaya

1628 – Frei Manoel de Santa Catharina (Prior)

1631/1632 – Frei Pedro da Trindade

1633 – Frei Antonio João da Motta. (Prior)

Frei Ângelo do Espírito Santo.

1635 – Frei Anastácio da Piedade. (Prior)

Frei Dioniso da Cruz.

Frei Francisco de Santa Magdalena.

Frei Sebastião da Purificação.

Frei Rodrigo da Purificação.

1637 – Frei Vicente de Christo. (Prior)

Frei Miguel Vaz.

Frei Domingos da Cruz.

Frei João de Christo.

1640 – Frei João da Madre de Deus. (Prior)

Frei Francisco da Conceição.

Frei Mauricio da Piedade.

Frei Sebastião de Carvalho.

Frei Francisco da Visitação.

Frei José de Jesus Maria.

1643 – Frei Miguel da Fonseca. (Prior)

1644 – Frei Miguel dos Reis.

Frei Miguel Calheiros.

Frei Anastácio da Piedade.

1645 – Frei Antonio dos Santos.

1646 – Frei João de Christo.

Frei João da Madre de Deus.

1647 – Frei Leão Moreira. (Prior)

Frei Bento do Espírito Santo.

Frei Domingos da Costa.

Frei Anastácio da Piedade.

Frei Manoel da Visitação.

Frei João da Cruz.

1649 – Frei Ângelo do Espírito Santo.

1651 – Frei Francisco dos Anjos. (Prior)

1653 – Frei Francisco dos Anjos. (Prior)

1654 – Frei Francisco Pimenta. (Prior)

1677 – Frei Luiz dos Anjos. (Prior)

1679 – Frei João de Christo.

Frei João Baptista Pinto.

Frei João Damasceno. (Prior)

Frei Gaspar da Cruz.

Frei Luiz dos Anjos.

Frei José do Espírito Santo.

1688 – Frei Salvador Baptista.

Frei Ângelo da Conceição.

1702 – Frei Ignácio Alves de Santa Catharina.

1710 – Frei Ignácio da Luz. (Prior)

Frei Miguel Monteiro da Conceição. (Sub-prior)

Frei Manoel da Purificação. (Clavario).

Frei Damião de Santa Thereza Notário.

Frei João da Natividade.

Frei Miguel Teixeira.

Frei João Damasceno.

Frei Antonio de Santa Maria.

1714 – Frei Manoel da Conceição Barcellos.

1734 – Frei Manoel do Bom sucesso.

Frei João do Nascimento Rocha. (Prior)

Frei Antonio de Santo Alberto. (sub-prior).

Frei Antonio de Santa Maria. (Clavario).

Frei Antonio do Desterro. (Clavario)

Frei Pedro da Trindade.

Frei Leandro de Barros.

Frei Lopo Robeiro da Conceição.

Frei Ignácio de Santa Thereza.

Frei Miguel Rocha de Santo Antonio.

1736 – Frei Manoel Sophia de Santo Antonio.

1737 – Frei Antonio de Santa Maria.

Frei Antonio da Penha de França.

1739 – Frei Antonio da Penha de França.

Frei Domingos Coelho de Santa Rosa.

1740 – Frei Miguel de Santo Antonio.

Frei Ignácio Alves de Santa Catharina.

1741 – Frei João Seixas de Madre de Deus.

1745 – Frei Domingos Coelho. (Prior)

1748 – Frei Domingos Coelho de Santa Rosa. (Prior)

Frei Luiz Monteiro do Monte Carmelo.

Frei José Teixeira de Santa Clara.

Frei Manoel do Monte Carmelo.

1749 – Frei Pedro de Santa Catharina. (Prior)

Frei Francisco Mattos de Santa Maria.

Frei Miguel Rocha de Santo Antonio.

Frei Pedro da Trindade e Silva.

Frei João de Deus.

1750 – Frei Gonçallo Vilella de Jesus Maria. (Prior)

Frei Luiz Monteiro do Monte Carmelo. (Clavario)

Frei Miguel Rocha de Santo Antonio. (Clavario)

Frei João de Deus.

Frei Pedro da Trindade.

Frei Francisco de Mattos.

Frei João do Prado de Santa Maria. (Clavario)

1751 – Frei Francisco Mattos. (Prior)

Frei Luiz Monteiro do Monte Carmelo.

Frei Gonçalo Vilella de Jesus Maria. (Sub-prior).

Frei João de Deus. (Clavario)

Frei Pedro da Trindade. (Clavario)

1754 – Frei Martinho Antonio da Conceição.

Frei Francisco da Fonseca Siqueira.

1755 – Frei Bento de Santa Anna.

1758 – Frei José Fiúza. (Prior)

1760 – Frei José Fiúza. (Prior)

Frei Pedro Vilella.

Frei Miguel dos Anjos Meixedo.

1765 – Frei Julio de Souza Coutinho.

1775 – Frei Domingos Coelho.

1778 – Frei Antonio do Desterro Barros.

Frei Innocencio do Desterro Barros.

- Frei Manoel do Monte Carmelo.
- 1783 – Frei Francisco Gonçalves de Barros. (Prior)
- Frei Luiz Monteiro do Monte Carmelo. (Clavario)
- Frei Antonio Joaquim de Santa Anna Lustoza. (Clavario)
- Frei Manoel Francisco Vilella.
- Frei Gaspar Hyppolito de S. Genoveva Ribeiro. (Clavario)
- 1796 – Frei Manoel Pinheiro de Santa Thereza Ribas.
- 1806 – Frei Fernando de Oliveira Pinto.
- 1807 – Frei Antonio de Santa Maria Ribas Sandim. (Prior)
- Frei José do Rosário Oliveira.
- 1812 – Frei Manoel da Conceição Barcellos. (Prior)
- 1814 – Frei Manoel da Conceição Barcellos.
- 1821 – Frei Antonio Ignácio do Coração de Jesus e Mello.
- Frei Manoel da Incarnação.
- Frei Manoel Ignácio de Santa Clara e Mello.
- Frei José de Santa Thereza Ribas.
- 1825 – Frei José do Rosário . (Prior)
- 1826 – Frei José do Rosário. (Prior)
- Frei Isidoro de S. Thereza Brito.
- 1827 – Frei Alexandre de Santa Gertrudes. (Prior)
- 1828 – Frei José do Rosário Oliveira. (Visitador Apostólico dos Carmelitas no Brasil e Pregador)
- Frei Francisco Bernardes.
- Frei José da Conceição.
- 1830 – Frei Francisco Bernard e da Virgem Maria. (Prior)

1831 – Frei Manoel da Conceição Barcellos. (Prior)

1842 – Frei Antonio Ignácio do Coração de Jesus e Mello. (Prior)

1844/1848 – Frei Antonio Ignácio do Coração de Jesus e Mello. (Prior)

1849 – Frei Manoel da Natividade. (Prior)

1851 – Frei Manoel da Natividade. (Prior)

Frei José de Santa Bárbara Bittencourt.

1852 – Frei Luiz de Santa Bárbara. (Prior)

1857 – Frei Manoel da Ascensão Franco. (Prior)

1858 – Frei Manoel da Ascensão Franco. (Prior)

1859 – Frei Bento Claro de S. Anna Reis.

1863 – Frei Luiz de Santa Bárbara. (Prior)

Frei Manoel de São Vicente Ferreira.

Frei Antonio dos Santos.

Frei Santo da Trindade.

1864 – Frei Manoel de S. Vicente Ferreira. (Prior)

1868 – Frei Manoel de São Vicente Ferreira.

1869 – Frei Fernando Pinto de Oliveira. (Mestre jubilado, Dr. Na Sagrada Theologia,
Examinador Sygnodel do Bispado do Rio de Janeiro).

Frei Antonio de Santa Maria Ribas Sandim. (Prior)

1871 – Frei Felix Maria de Freitas. (Visitador dos Carmelitas no Brasil e Monsenhor
da Capela Imperial).

1872 – Frei Alfredo de Santa Cândida Bastos.

Frei Antonio da Virgem Maria Muniz Barreto.

**1.9 Documento Treslado do Testamento do Capitão Pedro Cubas, filho de Brás Cubas,
copiado do Livro do Tombo, folhas15 a18v. de 17 de setembro de 1628**

Diz o P. Fr. Francisco dos Anjos Vig^o do Convento de N. Sr^a do Carmo e mais religiosos delle que p^a bem de sua justissa e p^a satisfazer o desp^o de V.M^{cc} em hua força que é elles Suplicantes derão contra as Irmãos Mizericordia lhe he necessário o treslado authenticico do testamento de Pedro Cubas de q. elles Suplicantes são herdeiros e testamenteiros.

P^a V.M^{cc} lhe mande dar em modo authenticico, que faça fé em Juízo, e fora delle no que receberão Justissa.

Despacho: Como pede na forma da Lei. Santos dezoito de Novembro de seiscentos e concoenta e tres anno Adorno.

Em nome de Deus Amem. Saibam quantos este cédula de testamento, ultima e derradeira vontade virem, q, no anno do nascimento de nosso Senhor Jezu Christo de mil e seiscentos e vinte e oito aos dezesete dias do mês de setembro do ditto anno em esta Villa do Porto de Santos Capitania de São Vicente, estando eu o Capitam Pedro Cubas, doente deitado em huma cama, de enfermidade qe. Nosso Senhor me deu com todo meu perfeito juízo e entendimento qe. Deos Nosso Senhor me deu; e sabendo que hei de morrer como verdadeiro Christão por descargo da minha consciencia ordenei de fazer meu testamento na forma seguinte:

Perante encomendo minha lama a Deos q. a creou, e remia com seu preciso Sangue, e lhe pesso e rogo por sua divina mizericordia tenha compachã de mim e me perdoi meos pecados, e pesso e rogo a glorioza Virgem Maria nossa Sra. Sua Sacratissima May queirão com todos os Santos da Corte do Ceo enterceder, pedir, rogar ante a Magestade divina por mim e minha alma a Deos nosso Snr. Pr^{amente}. Ordeno, constituo por meo testamentero ap R.P. Prior de N. Snra. Do Monte do Carmo desta villa de Santos qe. Hora hé, e o diante for: e por herdeiro de meos bens asim moveis como de rais, a Casa de Nossa Sra. do Monte do Carmo

desta ditta Villa: e religiosos della: tudo aquilo que me for e me pertencer diretamente depois de meos legados cumpridos mando qe. t^o qe. minha alma for apanhada deste corpo mortal seja meo corpo amortalhado no Habito de Nossa Sra. do Monte do Carmo, e os dittos religiosos de N. Sra. do Monte do Carmo se lje dará do ditto habito, e acompanhamento a esmola costumada. Tambem mando que meu corpo seja enterrado na Caza de S. Mizericordia na Capella mor da Sepultura do Sr. Bras Cubas que Nosso Sr. tem, meu Pay, e... eme acompanharão as hermandades da S. Mizericordia com a sua bandeira, e tumba e o pe. Vig^o a qe. se dará a esmola ordinaria e outro tanto a Caza da S. Mizericordia e as mais Confrarias da S^a Casa a quem se dará de esmola a cada hua duas p^{cas}. Convem a saber do Santíssimo Sacramento Nossa Senhora do Rosário, S. João, todos os Santos, S. Ant^o, e das Almas e dos mais qe. (h)ouver na S^a Casa. Tbem mando que ao dia meu enterramento me diga o pe. Vig^o huã missa e se lhe dará de esmola o ordinário; a qual será rezada e não sendo horas pa. Se dizer se dirá ao outro dia e assim mais me diga o d^o Sr. Vig^o na S^a Igreja Sinco missas, comvem a Saber huã ao Santíssimo Sacramento e outra a Nossa Sra. do Rozario e outra as sinco chagas de Nosso Senhor Jusus Christo e outra a S. João Bauta e outra a Santo Ant^o as quaes todas serão rezadas e se lhe dará de esmola o Costumados e assim mais me dirão os religiosos de No. Senhora do Carmo desta villa de Santos trinta e três missas rezadas a honra da Coroa de Nosso Senhor Jesus Christo, sinco a paicham e sinco a honra de Nossa Senhora da Conceição, e sinco ao santissimo Sacramento e as mais serão requiens e se lhe(s) dara a esmola Costumada. Declaro qe. lhe fiz escriptura, e estou pago delle e satisfeito, e tem minhaquitação. Declaro que tenho vendido ao Capitam Pacoal Malio cinco braças de chãos pegadas as Casas de João de Abreu que Deos tem, de que lhe fiz escriptura, e a ella me reporto e do preço por que lhas vendi estou pago e satisfeito. Declaro que me deve Ant^o Vaz cordr^o doze mil reais de hum creditoque lhe passou Balthezar Friz a qual quantia tem em seu poder o Capitam mor Álvaro Luiz do Vale para me se descarregarem da divida qe. devo aos

auztes. Declaro que tem Ant^o Vaz Cordro. em seu poder em dezoito vinte cruzados de resto do meo mosso Franc^o que pertensem tambem aos austes. Por via de Francisco Roiz Velho morador na Villa de São Paulo. Uma couza e outra, devo ao Ldo. Manoel Dias, pro meu L^o quinze ou dezeseis mil reis o que se acha por meu L^o; mando (que) se lhe pague; naquela divida entrará a parte de Anna Roiz sua mulher digo seu inventario. Declaro que Manoel dos Rios morador no Rio de Janr^o deve de resto de contas do navio que comprou em Angola, á Ant^o de Proença meu antecessor vinte e tanto mil reis os quaes me pertencem a mim, e ametade aos herdeiros da minha molher, mando se cobrem. Declaro que eu possuo nesta Villa as terras e chãos que se acharem por titulo e escripturas de compra de meu Pay, que Nosso Sr. tem, em Gloria comprou as quais em soma são: Tomando do marco de N. Sra. da Graça pelo Rio asima aos outeiros aguaes vertentes pa. O sul, athé digo sul, e norte athe entestar quazi marapé, com os crios que houver são minhas descontando o que se achar ter vendido e dado por escriptura. Declaro que tenho aforado as terras aboticadas e nomeadas a Capella, como constara por escriptos e escripturas, as quaes pessoas o que pagarão athe ao prezente, mando delles se cobre, a qual Capella declaro que a instituição della se achará em meos papéis; Á P^o de Andrade devo hum cruzado, mando se pague. Devo mais á Affonso Friz huá pataca, de que tem em penhor huá colher minha de prata mando se lhe pague e fique a colher a meus herdeiros. Declaro que em mão do pe. Vig^o tenho o meu anel empenhado em seis patacas, mando se lhe pague digo se disempenhe. Declaro que a mim me foi entregue huma menina por nome Lourença (L) alvida e tida por filha de D. João da Costa Tobar filho de huma nossa minha por nome Izabel com quatro serviços forros do gentio da terra por nome Anna, Maria, Suzana, Joanna, Antonio e Frco. Dos quaes Maria e Antonio falecerão, e Francisco estava em caza de Gonçalo Correa de Sá digo em caza de Luiz Dias Leme, e Anna estava em caza de Gonçalo Correa de Sá e de prezente lá está. Joanna estava em Caza de Pedro Pantoja da Rocha e sómte. Suzanna está com a d^a Lourença filha de D. João pello que declarava por

descargo da sua consciencia. Declaro qe. esta há minha ultima, e derradeira vontade, e mando a meu testamenteiro q, ao prezente he e ao diante for, cumpra e guarde este meu testamento como se nelle contem; e faça por minha alma como Religiozos que são e espero de suas vertudes e de todo o remanescente de minha fazenda faço minha herdeira a Nossa Sra. do Carmo da Villa de Stos. e religiozos della, e sua caza e convto. por não ter outro herdoro. forçado ascendente e nem descendente por ser esta minha derradeira e ultima vontade pa. Qe. tudo tenham, gozem, possuem, e administrem assim como eu athe ao prezte. pesso e rogo as justissas de Sua Mage. esta cumprão e guardem e fação cumprir e guardar como neste se contem; e por assim ser vontade roguei ao Dos. Da Motta este por mim fizesse nesta V^a de Santos, qe. assignei aos dezesete dias do mez de setembro de mil e seiscentos e vinte e oito annos, tbem mando qe. deiem de esmola por minha alma aos Religiosos e casa do Bemaventurado S. Miguel desta Villa quatro mil reis e lhes pesso pello amoe de Deos me encomendem a Deos no ditto dia e declaro dando-me Deos lugar, de minha gente e mais couzas q. me lembrar farei condecilo ao qual se dará tanto credito como este testamento no ditto dia mez e anno. E dando lhe este testamto. p^a o assignar lhe deu huma sezam de frio e tremor nas mãos e no corpo e me tornou a largar este testamto. e pedio e rogou ao Papm. Jorge Correa que prezente estava que por elle assignasse o que satisfez no ditto dia e anno atraz. E assim declaro Assigno aqui pelo testador, e doador eu Jorge Correa.

Fonte: Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo Vol. VI.

1.10 Documento. Escravos dos Carmelitas.

	<u>PREÇO DE UM</u>	<u>TOTAL</u>
07 – Escravos no Valor de	350\$000.....2.450\$000
04 – Escravo no Valor de	350\$000.....1.400\$000
11 – Escravos no Valor de	400\$000.....4.400\$000
13 – Escravos no Valor de	550\$000.....7.150\$000
04 – Escravos no Valor de	600\$000.....2.400\$000
15 – Escravos no Valor de	700\$000.....10.500\$000
10 – Escravos no Valor de	700\$000.....7.000\$000
11 – Escravos no Valor de	600\$000.....6.600\$000
06 – Escravos no Valor de	500\$000.....3.000\$000
09 – Escravos no Valor de	400\$000.....3.600\$000
05 – Escravos no Valor de	350\$000.....1.750\$000
06 – Escravos no Valor de	250\$000.....1.500\$000
09 – Escravos no Valor de	200\$000.....1.800\$000
05 – Escravos no Valor de	150\$000.....750\$000
01 – Escravos no Valor de	250\$000.....250\$000
05 – Escravos no Valor de	100\$000.....500\$000
03 – Escravos no Valor de	50\$000.....150\$000
07 – Escravos no Valor de	350\$000.....2.450\$000
07 – Escravos no Valor de	350\$000.....2.450\$000
07 – Escravos no Valor de	350\$000.....2.450\$000
15 – Escravas no Valor de	350\$000.....5.250\$000
04 – Escravas no Valor de.....	500\$000.....2.000\$000
15 – Escravas no Valor de	600\$000.....9.000\$000

10 – Escravas no Valor de	700\$000.....7.000\$000
09 – Escravas no Valor de	650\$000.....5.850\$000
10 – Escravas no Valor de	500\$000.....5.000\$000
08 – Escravas no Valor de	450\$000.....3.600\$000
02 – Escravas no Valor de	400\$000.....800\$000
06 – Escravas no Valor de	300\$000.....1.800\$000
09 – Escravas no Valor de	250\$000.....2.250\$000
08 – Escravas no Valor de	150\$000.....1.200\$000
08 – Escravas no Valor de	50\$000.....400\$000
<u>237 Escravos</u>	<u>TOTAL:</u>	<u>103.100\$000</u>

ANEXO 2

2.1 Casas que pertenciam aos Carmelitas em 1848

Rua de Santa Catarina n. 17	Hoje Av. Visconde Rio Branco
Rua Septentrional, 9	Praça da República
Rua Meridional, 11/17	Praça da República
Rua Direita 4, 5, 6, 28, 33, 34, 16	Rua XV de Novembro
Rua do Porto, 6	Rua 24 de maio
Rua do Campo 24, 35, 40	Rua General Câmara
Rua da Graça, 8	Rua José Ricardo
Rua Santo Antonio, 13, 28	Rua do Comércio
Rua Antonina,6,9	Rua XV de Novembro

TOTAL DE 22 CASAS

EM 1852

Rua Direita 2, 4, 6, 8,10,12, 41, 64, 66	Rua XV de Novembro
Rua Santa Catarina, 23	Av. Visconde do Rio Branco
Rua Antonina s/nº	Rua XV de Novembro
Rua do Sal s/nº	Rua José Ricardo
Rua do Campo 49, 51, 71, 81	Rua general Câmara

TOTAL DE 20 CASAS

Em 1854, 1855 e 1856

Rua Santa Catarina 33	Av. Visconde do Rio Branco
Rua Septentrional, 15	Praça da república
Rua do Sal 15	Rua José Ricardo
Rua da Praia, 21	Rua 24 de maio
Rua Meridional, 22, 34	Praça da república
Rua Antonina, 11, 17	Rua 15 de novembro
Rua Santo Antonio 26, 37	Rua do Comércio
Rua do Campo, 81, 71, 49	Rua General Câmara
Rua Direta, 2,4,6,8,10,12,22,41,56,64,66	Rua XV de Novembro

TOTAL 25 CASAS

Rua Direita, 2, 4, 64, 41, 68, 22, 58	Rua XV de Novembro
Rua do Campo, 49, 68, 71, 81	Rua General Câmara
Rua Meridional, 22, 34	Praça da República
Rua Antonina, 11, 20	Rua XV de Novembro
Rua Santa Catarina, 33	Rua Visconde de Rio Branco
Rua da Praia, 21	Rua 24 de Maio
Rua do Sal, 15	Rua José Ricardo
Rua Santo Antonio, 26	Rua do Comércio
Rua Septentrional, 15	Praça da República

TOTAL DE 22 CASAS

Em 1864

Rua Direita 6, 8, 10, 12, 22, 58, 64	Rua XV de Novembro
Rua do Campo, 68	Rua General Câmara
Rua Antonina, 11, 20	Rua XV de Novembro
Rua Septentrional, 15	Praça da república
Rua Meridional, 22	Praça da república
Rua Santa Catarina, 33	Rua Visconde do Rio Branco
Rua da Praia, 21	Rua 24 de Maio
Rua Santo Antonio, 36	Rua do Comércio
Rua do Sal, 15	Rua José Ricardo

Em 1865

Rua Direita, 8, 10, 12, 24, 68, 66	Rua XV de Novembro
Rua do Campo 61, 71, 49	Rua General Câmara
Rua Antonina, 11, 17	Rua XV de Novembro
Rua Meridional, 22, 34	Praça da República
Rua Santa Catarina, 33	Rua Visconde do Rio Branco
Rua Septentrional, 15	Praça da República
Rua da Praia, 21	Rua 24 de Maio
Rua da Graça, 15	Rua José Ricardo
Rua do Rosário, 68	

Em 1873

Rua Santo Antonio, 26	Rua do Comércio
Rua do Rosário, 68, 57, 105	
Rua Áurea, 49, 71, 81	Rua General Câmara
Rua da Graça, 15	Rua José Ricardo
Rua da Praia, 21	Rua 24 de Maio
Rua Antonina, 1, 14, 17	Rua XV de Novembro
Rua Meridional, 22	Praça da República
Rua Septentrional, 15	Praça da República
Rua Visconde do Rio Branco, 6	
Rua Antonio Prado, 108	
Praça da República, 23, 24	
Beco do Convento s/n	
Rua XV de Novembro, 9, 15, 16, 34, 36, 42, 88, 90, 92, 94, 96, 96B, 96A, 100	
Rua General Câmara, 52, 74, 84	
Rua 24 de Maio, 30	