

RETABULOS DA CIDADE DE SÃO PAULO E ARREDORES, EM SEU DESENVOLVIMENTO
ESTILÍSTICO DO COMEÇO DO SÉCULO XVII A MEADOS DO XIX

Ciro Domingues Grangeiro

junho de 1993

Dissertação de mestrado apresentada no Departamento de História do
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de
Campinas.

Este exemplar corresponde à redação
final da dissertação defendida e
aprovada pela Comissão julgadora em 28
de junho de 1993.

Orientador: Jorge S. Coli

G765r

20979/BC

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

Dedico este trabalho a minha mãe

Agradecimentos:

Ao CNPQ e a CAPES, aos meus irmãos, pelo indispensável apoio, e aos funcionários do laboratório fotográfico da FAUUSP.

INDICE GERAL

Apresentação	01	
Parte I: Desenvolvimento estilístico dos retábulos de algumas regiões paulistas		
Capítulo I		
Os primeiros altares: o modelo "maneirista" e suas mais antigas derivações (1625/1690)	18	
Capítulo II		
O "estilo nacional" e a ornamentação predominantemente fitomórfica (1690/1730)	36	
Capítulo III		
O estilo D. João V (1730/1755)	50	
Capítulo IV		
O rococó e algumas experiências neoclássicas (1750/1850)	66	
Conclusão		
Classificação de retábulos de algumas regiões paulistas	87	
Parte II: Catálogo dos retábulos da cidade de São Paulo e arredores (Carapicuíba, Embu, Paranaíba, São Paulo, etc.)		99
Bibliografia	201	
Glossário	210	
Ilustrações	213	

APRESENTAÇÃO

Um trabalho sobre a talha paulista justifica-se, antes de mais nada, pela extrema escassez de estudos sobre o tema. Os primeiros trabalhos que conseguiram mostrar algo sobre a produção da região, e inseri-la no contexto brasileiro, datam apenas do início da década de 1940 e, até o momento, continuam sendo bem poucos. Por outro lado, os trabalhos mais antigos, e de caráter mais abrangente, ergueram uma barreira, até certo ponto rígida, para o estudo do tema. Aparentemente, a talha paulista atingia apenas o período inicial do joanino, corporificado na talha da igreja do Embu. A sua fase áurea situar-se-ia no seiscentos, época dos jesuítas, das capelas rurais, e das casas dos "bandeirantes". Devido a um preconceito que se arraigava com o tempo, sobre a quase totalidade da produção em talha da região caiu o desinteresse e o desprestígio. Apenas na década de setenta é feito o primeiro esforço consistente para se romper esta barreira, mas o empreendimento, até certo ponto pioneiro, não teve continuidade.

A par com os poucos estudos, há ainda uma questão mais contundente: o próprio objeto de estudo encontra-se em situação periclitante. A talha paulista, como todo o patrimônio colonial da região, passou por um processo histórico de dilapidação que, se por um lado, talvez tenha desacelerado nos últimos anos, nem por isso foi totalmente revertido. Apenas uma parcela dos retábulos encontra-se abrigada em edifícios oficialmente tombados e, portanto, ao menos em tese, preservados. Quando não desapareceram sem deixar nenhum rastro, a quase totalidade das obras da região passou por uma longa e penosa seqüência de incidentes como incêndios, adaptações, reformas, e, ainda recentemente, "restaurações" sem o menor critério. A partir desta situação, chegaram até nós um grande número de obras mutiladas, ou reduzidas a apenas alguns remanescentes das obras originais. Os revestimentos originais da talha muito raramente foram preservados. Quando os retábulos puderam ser salvos em museus, boa parte de sua ambiência original - revestimentos em talha, azulejos, pinturas, imagens, alfaias, e a própria arquitetura do edifício - desapareceu

definitivamente. Não deixa de ser irônico, mas a situação poderia ser ainda pior se todas as obras em talha da região tivessem invariavelmente seguido o mesmo destino dos edifícios primitivos que as abrigavam, alvo de sistemáticas demolições. Hoje, uma parte ponderável dos retábulos que restaram provém de edifícios já desaparecidos. Um estudo, que também se propõe a ser um trabalho de catalogação deste patrimônio, representa uma contribuição significativa na sua preservação.

Este trabalho se propõe a ser um núcleo inicial de catalogação dos retábulos em talha da cidade de São Paulo e seus arredores. Este catálogo poderá, futuramente, ser ampliado com a inclusão de novas obras de outras regiões próximas. O catálogo encontra-se organizado por cidades, citadas em ordem alfabética, e por monumentos. Nele foi possível comentar pormenorizadamente cada uma das obras e as relações que elas guardam entre si, no interior de um mesmo edifício. A argumentação sobre as atribuições está incluída na parte crítica. No final de cada unidade, há uma bibliografia específica sobre o monumento.

A partir do trabalho de catalogação, foi desenvolvida uma parte mais crítica, que visou traçar as linhas evolutivas básicas pelas quais passou o retábulo na região, dando especial ênfase às questões de datação e à definição de modelos compositivos básicos. Ao mesmo tempo, houve uma preocupação em avançar, o tanto quanto possível, a discussão sobre as atribuições, o que, até o momento, tinha sido muito pouco explorado. As questões mais genéricas sobre a origem dos modelos compositivos e dos repertórios ornamentais, bem como aquelas mais diretamente relacionadas à arquitetura, e as relações desta com a talha, não foram objetos deste estudo. Estes assuntos encontram-se desenvolvidos em outros trabalhos, como os de Robert Smith, Lúcio Costa, Bazin, etc.

A delimitação da área de estudo não pode seguir uma prévia divisão política ou de jurisdição eclesiástica. Desde as capitânicas hereditárias, as fronteiras do que hoje corresponderia ao estado de São Paulo sofreram inúmeras alterações. Do ponto de vista

eclesiástico, até 1551 todo o Brasil estava sujeito ao bispado de Funchal. Nesta ano, é criada a diocese da Bahia. Em 1676, com a criação do bispado do Rio de Janeiro, a província de São Paulo passa a fazer parte da nova diocese. Apenas em 1745, a diocese do Rio de Janeiro é dividida nos bispados de São Paulo e Mariana (1). Logo, não seria possível tomar nenhuma destas delimitações para o presente estudo, o que, até certo ponto, não é lamentável, uma vez que os intercâmbios culturais não seguem estas barreiras. Optamos, pois, por um critério mais empírico, determinando a cidade de São Paulo como epicentro de uma região a qual se segue um primeiro anel urbano composto por antigos aldeamentos indígenas, como Carapicuíba, Embu, Guarulhos, Pinheiros, etc., até atingir cidades mais distantes, e de maior importância, como Santana do Parnaíba, Sorocaba, São Roque, e Mogi das Cruzes. Todos os retábulos que conhecemos, provenientes ou encontrados nestas cidades, estão incluídos no catálogo. Entretanto, há outras obras, em regiões próximas, que estão diretamente relacionadas ao núcleo paulistano e que, por isso, não poderiam ser destacadas de uma visão geral sobre a evolução estilística do núcleo inicial. São estas regiões aquelas compreendidas pela faixa litorânea, englobando as cidades de Santos, São Vicente e Itanhaém, que guarda obras importantes em todos os períodos, e pela cidade de Itu, que sofreu notável desenvolvimento a partir das últimas décadas do século XVIII. Até o período joanino, todos os retábulos provenientes destas áreas também foram estudados no âmbito da evolução estilística. A partir do período rococó, apenas aquelas obras que apresentam uma possível relação de autoria com o núcleo paulistano foram tratadas mais detidamente o que, diga-se de passagem, permitiu incluir as obras mais significativas de todas estas regiões. As informações mais relevantes sobre cada uma destas obras foram dadas em notas de rodapé. Uma quarta região, formada pelo Vale do Parnaíba, com uma grande produção de retábulos no final do século XVIII, apenas excepcionalmente entrou neste estudo. Ao que tudo indica, esta região

(1) Sobre a diocese de São Paulo, ver, em especial, VASCONCELLOS - **História da província eclesiástica de São Paulo**. São Paulo, Saraiva, 1957.

segiu uma linha de desenvolvimento a parte, talvez mais relacionada ao Rio de Janeiro.

Quanto à definição dos limites de tempo, a tarefa foi mais simples. O presente estudo procura abranger todo o ciclo evolutivo dos retábulos da região, que se inicia nas primeiras décadas do seiscentos e se encerra em meados do século XIX. Este grande espaço de tempo foi subdividido em quatro períodos estilísticos, desenvolvidos separadamente em cada um dos capítulos, com seus respectivos modelos, de acordo com uma divisão já proposta por Lúcio Costa em seu "A arquitetura jesuítica no Brasil" (2), e seguida de perto por Robert Smith em seu artigo "The portuguese woodcarved retable" (3). A estes períodos, impor-se-ia um quinto, o "neoclássico" que, entretanto, não se desenvolve a parte do rococó, na região em estudo. Por isso, optamos por tratar os dois estilos em conjunto.

A terminologia empregada procurou seguir aquela mais consagrada, excetuando-se os casos em que os termos usados revelam-se francamente impróprios, e que discutiremos oportunamente. Ainda está por ser feito, e se mostra cada vez mais necessário, um trabalho em profundidade sobre a utilização de termos oriundos de alguns centros da arte européia, e que se mostram deslocados quando aplicados à arte latino-americana. Já se tornou um lugar comum dizer que na arte colonial ocorre freqüentemente um intrincado fenômeno de sobreposição de estilos, expressos em obras que, por isso mesmo, tornam-se de difícil classificação. As obras da região estudada revelam freqüentemente este fenômeno. Como definir, por exemplo, um "barroco" profundamente saturado de padrões "maneiristas"? Ou um "rococó" que ainda mantém as formas compositivas básicas do início do "barroco"? Há sempre o perigo em se transformar os "estilos" em categorias com vida própria, que não encontram respaldo em obras concretas. Na falta de uma terminologia mais afinada à estas questões, aquela empregada

(2) COSTA, Lúcio - "A arquitetura jesuítica no Brasil". In **Arquitetura religiosa**. São Paulo, FAUUSP e MEC-IPHAN, 1978, p.11-98. (Artigo publicado originalmente na **Revista do SPHAN**, n.5, 1941)

(3) SMITH, Robert - "The portuguese woodcarved retable". In **Belas Artes**. Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, segunda série, n.2, p. 14- 56.

neste estudo tem um papel mais operacional - na medida em que permite uma relação mais direta com os estudos já existentes - do que exclusivamente crítico.

A metodologia empregada para se levantar os dados essenciais sobre as obras estudadas procurou, tanto quanto possível, abarcar o maior número de fontes. Quanto às fontes primárias, foram feitas pesquisas no Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo, no Arquivo da Cúria de Jundiaí (sobre as igrejas de Itu), e no Arquivo do Estado de São Paulo. No tocante às ordens religiosas, felizmente há um razoável número de publicações sobre o assunto, que foram muito úteis na datação das obras. Citamos, em relação aos jesuítas, a monumental **História da Companhia de Jesus no Brasil**, do Padre Serafim Leite, quanto aos franciscanos, **As páginas da história franciscana no Brasil**, do Frei Basílio Röwer, e, em relação aos beneditinos, as obras de D. Clemente da Silva-Nigra. Os estudos sobre os carmelitas continuam sendo, lamentavelmente, a grande lacuna da bibliografia. Por outro lado, os arquivos carmelitas não se encontram no estado de São Paulo, o que dificultou as pesquisas. Parte significativa das obras do final do século XVIII na região ainda permanece, por este motivo, pouco conhecida. Livros de erudição local, principalmente sobre a cidade de São Paulo, como os de Egydio Martins, Nuto Santana, Leonardo Arroyo, Taunay, etc., foram de importância capital. Finalmente, também se mostraram muito úteis os relatos de viajantes, não apenas no auxílio da datação, como também no estabelecimento da recepção destas obras ao longo do tempo, e na descrição dos ambientes originais que elas ocupavam. Pela agudez e precisão das observações, cabe destacar a excelência dos trabalhos de Saint-Hilaire. Também se mostrou especialmente valiosa a obra de Moreira Pinto, **A cidade de S. Paulo em 1900**, que, mesmo sem trazer dados inéditos do ponto de vista histórico, entrega-se a minuciosa descrição dos templos da cidade, muitos dos quais hoje desaparecidos.

O material iconográfico sobre os retábulos da região é, infelizmente, de difícil acesso e muito pouco conhecido. Algumas fotos antigas, em especial as dos retábulos desaparecidos do antigo Colégio jesuíta

paulistano, e da Matriz são hoje documentos valiosíssimos, e se mostraram de vital importância para este trabalho.

Antes de passarmos para o estudo estilístico dos retábulos da região, convém fazer um pequeno histórico sobre as vicissitudes pelas quais passou este patrimônio até os dias atuais, e um balanço da situação dos estudos sobre o tema.

Durante o período colonial, as menções aos edifícios religiosos e ao seu interior são quase sempre de caráter elogioso. Se o edifício não é belo, a intenção piedosa que motivou sua construção já o torna um edifício digno. As igrejas e conventos estavam perfeitamente integradas ao contexto sócio-cultural da cidade. Não havia nenhuma discrepância entre a aparência destes edifícios e a imagem que se queria imprimir à cidade. Ao mesmo tempo, o número e a importância destes edifícios no contexto urbano estava longe de ser julgado uma aberração ou um desperdício, como futuramente seria pensado. Em outras palavras, enquanto estes edifícios desempenhavam uma função bem definida na cidade, não havia motivos para achá-los feios. Em 1783, Manuel Cardoso de Abreu, após enumerar os templos da cidade de São Paulo, afirma que entre estes havia "alguns bem acabados e magníficos" (4). Saint-Hilaire, em 1822, ainda se refere em termos elogiosos a alguns templos de São Paulo e de Itu. Esta longa fase inicial prolonga-se até as primeiras décadas do século XIX. Até esta época, os edifícios eram recentes. A maioria das cidades da região, em especial São Paulo, Itu, e também Santos, passou por uma intensa atividade edilícia entre 1770 a 1800, aproximadamente. A grande maioria dos edifícios religiosos ou é reconstruída, ou passou por grandes reformas neste período.

Finda esta época próspera, inicia-se um tempo de desagregação e decadência das ordens religiosas, que vai perdurar, em grande parte, até o início de nosso século. As grandes residências conventuais vão

(4) ABREU, Manuel Cardoso de - "Divertimento admirável". In *Revista do Inst. Hist. e Geog. de S. P.*, vol. VI, 1900-1901, p.289.

ser os primeiros alvos da nova situação. Em São Paulo, desde 1760, com a expulsão dos jesuítas, o edifício do Colégio é adaptado para servir de residência do governador e abrigar repartições públicas. Em 1827, os franciscanos cedem parte de seu convento em São Paulo para a criação do curso jurídico. Alguns conventos são abandonados e caem em ruína, como o mosteiro beneditinos em Santana do Parnaíba ou os edifícios jesuítas em Araçariguama. Outros, habitados por poucos religiosos, deterioram-se rapidamente.

Na segunda metade do século XIX, a situação se agrava ainda mais. Nesta novo contexto, para parte da população, toda a herança cultural passa a ser vista, progressivamente, como um transtorno inútil. A cidade antiga torna-se, de repente, feia. Esta opinião é defendida, principalmente, por uma parcela da camada culta da população. Os depoimentos são muito contundentes, e não deixam margem a dúvidas. É mais fácil seguir o processo em São Paulo, onde um maior número de viajantes circulava constantemente.

Em 1860, o Barão de Tschudi visita a província de São Paulo e deixa algumas valiosas observações. Em Itu, apenas menciona algumas "belas" igrejas. Mas em São Paulo, ele vai mais longe, precisando suas opiniões sobre o antigo estilo em que estavam construídos os edifícios:

"São Paulo ist reich an Kirchen und Klöster, viele von ihnen sind ohne den geringsten Geschmack, selbst die Kathedrale hat keinen architektonischen Werth, würde aber jedenfalls einen bessern Eindruck machen, wenn ihr zweiter Thurm ausgebaut wäre. Die Klöster sind meistens kasernenartige Gebäude mit einem Thurme, zuweilen mit staunenswerther Unregelmässigkeit gebaut, indem nicht einmal die Fenster einer Reihe von gleicher Höhe sind und in der nämlichen Linie liegen, z. B. bei dem im Jahre 1668 gegründeten Kloster von Sta. Theresa (Recolhimento de Religiosas da Ordem de Sta. Theréza)." (5)

(5) TSCHUDI, Johann Jakob von - **Reisen durch Südamerika**. Lipsia, F. A. Brockhaus, vol. 3, p.329.

"São Paulo é rica em igrejas e conventos, muitos dos quais sem o menor gosto. Até mesmo a catedral não tem nenhum valor arquitetônico, mas, em todo o caso, daria uma melhor impressão se fosse construída para

Mais a frente, o autor elogia o convento do Carmo, enquanto que afirma, a respeito do Colégio Jesuíta, que ali "não se encontra o menor traço do antigamente tão refinado senso artístico dos padres da Companhia de Jesus" (6).

Em 1890, um antigo aluno da Faculdade de Direito, Ramos Júnior, retorna a São Paulo. Em seus comentários sobre a cidade, ele nota a continuidade do estilo antigo de arquitetura, que é francamente reprovável:

"Os edificios em S. Paulo, mesmo os novos, não destoam do estylo, geralmente adoptado em todos os do nosso paiz. A construcção ainda não se afastou da architectura pesada, monotona, quasi tosca, que a mãe patria nos ensinou." (7)

Quando o recém construído Seminário Episcopal é comentado, fica claro que os "doirados", da antiga decoração dos templos, também se tornaram algo repreensível e de mau gosto:

" Nem por fóra e nem por dentro ha o que admirar, á excepção da Capella: esta Igrejinha, quanto á architectura, distingue-se de todos os templos da cidade: o interior, singelo, quasi sem ornamentação, sem esses doirados que profusamente se notam em todas as Igrejas, offerece aos olhos do observador uma harmonia de partes, de construcção leve, formando um todo elegante, gracioso." (8).

O autor também comenta o estado lastimoso em que se encontrava o antigo convento de São Francisco (9).

ela uma segunda torre. Os conventos são, em sua maioria, edificios semelhantes a casernas, com uma torre, contruidos, por vezes, com espantosa irregularidade, onde as janelas nunca formam uma fileira da mesma altura, ou ficam no mesmo alinhamento, como, por exemplo, é o caso do convento de Santa Tereza (Recolhimento de Religiosas da Ordem de Sta. Theréza) , fundado em 1568."

(6) Ibid. p.331.

(7) RAMOS JUNIOR, Antônio de Paulo (Junius) - **Notas de viagem por Junius**. São Paulo, Typ. de Jorge Seckler, 1882, p.75.

(8) Ibid. p.79.

(9) Ibid. p.79-75

Koseritz, em sua viagem de 1883, ao passar pela cidade de São Paulo, fica estarelecido com o número de igrejas da cidade, dezenove, que acha abusivo. A cidade é uma espécie de museu, com muitas coisas antigas. O autor também sublinha o estado lastimável e ruinoso do antigo convento franciscano (10).

Canstatt, em seu livro de 1877, afirma que, com poucas exceções, a cidade de São Paulo nada possui, em termos de igreja e conventos, que a distinga da "monotonia" das construções brasileiras:

"Unter den vielen Kirchen und Klöstern ist, mit Ausnahme etwa des Franziskaner - und des Carmeliterkloster, dessen Thurm eine eigenthümliche Kuppel besitzt, auch nicht ein einziges, welches von dem brasilianischen Einerlei abweicht." (11)

Os conventos, que o governo utilizava, estavam descuidados e desfigurados pela falta de "gosto" e "senso artístico" da geração contemporânea (12).

O "crescendo" dos últimos depoimentos encontra, em 1889, uma conclusão natural na opinião de Alfred Marc, de acordo com a qual a única solução possível para o patrimônio colonial paulista era sua total aniquilação:

"La ville ancienne a conservé le cachet colonial ou portugais, qu'on me permettra de trouver franchement abominable. Ici, comme à Rio, à Bahia, à Pernambuco, etc., on ne saurait rien imaginer qui jure aussi fort avec le bon goût, le sentiment esthétique, le climat, le cadre de la nature ambiante. On se prend, en contemplant ce défi jeté au bon sens par ces routiniers sans intelligence, à souhaiter qu'un cataclysme, un incendie monstre, vienne effondrer

(10) KOSERITZ, C. von - **Bilder aus Brasilien**. Lipsia e Berlim, Verlag von Wilhelm Friedrich, 1885, p.368.

(11) CANSTATT, Oscar - **Brasilien Land und Leute**. Berlim, Ernst Siegfried Mittler und Sohn, 1877, p.386.

"Entre as muitas igreja e conventos não há nenhum que se distinga da monotonia brasileira, com exceção, talvez, do convento franciscano, e do carmelita, cuja torre possui uma singular abóboda."

(12) Ibid. ibid.

radicalement ces amas de bâtisses malsaines, inconmodes(...)." (13)

Alfred Marc não teria muito que esperar para ver seu desejo realizado a risca. O único fator não previsto foi que a destruição não viria por intermédio de cataclismos naturais, mas pela ação humana. Num espaço de aproximadamente trinta anos, entre 1900 e 1930, a parte mais significativa do patrimônio colonial paulistano e, em maior ou menor escala, de outras cidades paulistas, foi sistematicamente destruído. Em 1886, depois de um exemplar processo, cai, finalmente, a igreja do Colégio paulistano. O episódio dividiu a população em dois partidos bem distintos. Por um lado, parte da inteligência da época e dos políticos afirmavam que o edifício não tinha o menor valor estético ou artístico, apenas valor histórico. De outro lado, parte da população e, até certo ponto, a Igreja, em prol das antigas tradições, lutam pela preservação. Tudo se resolve com a queda "acidental" do teto da igreja (14). Depois da demolição das ruínas, Teodoro Sampaio, numa espécie de necrológio, mostra-se contra a construção de um novo templo no local. A forma correta de se guardar a lembrança da igreja estaria na preservação de alguns de seus objetos de culto, dos retábulos, etc., bem como no levantamento completo do edifício (15). O mesmo Teodoro Sampaio afirmaria, em 1900, sobre as igrejas paulistanas do

(13) MARC, Alfred - *Le Brésil, excursion à travers ses 20 provinces*. Paris, au journal *Le Brésil*, 1889, tomo 2, p.156.

"A cidade antiga conservou o estilo colonial ou português que, permitam-me, acho francamente abominável. Aqui, como no Rio, Bahia, Fernambuco, etc., não se poderia imaginar nada que estivesse em maior desacordo com o bom gosto, o sentimento estético, o clima, e o meio ambiente natural. Surpreendemo-nos, ao contemplar esta provocação lançada ao bom senso por estes desinteligentes escravos do hábito, desejando que um cataclismo, o um incêndio monstro, venha destroçar radicalmente este monte de edifícios insalúbres, incômodos (...)." (14) Sobre as discussões contemporâneas em torno da destruição da igreja, com farta transcrição de artigos de jornal da época, ver, em especial, SALGADO, Cesar - *O pátio do Colégio - história de uma igreja e de uma escola*. São Paulo, Gráfica Municipal de S. Paulo, 1976.

(15) SAMPAIO, Theodoro - "Memória sobre a igreja dos jesuítas de S. Paulo". In *Revista do Inst. Hist. e Geog. de S. P.*, vol. 2, 1898, p.1-10.

século XIX: "As igrejas, sem gosto nem architectura, nem obras de arte, não se renovam" (16).

Com o precedente da simbólica igreja do Colégio paulistano, abre-se rapidamente caminho para outras sumárias demolições, como a da igreja de N. Sra. Rosário dos Homens Pretos (1903), igreja da Consolação (1907), Bom Jesus do Brás, S. Pedro dos Clérigos (1912), etc. Alguns dos mais importantes conjuntos coloniais da cidade, como o convento e a igreja do Carmo, o mosteiro e a igreja de S. Bento, e a antiga Catedral, não escapam à onda de demolições. Ainda em 1941 está sendo demolida a igreja de N. Sra. dos Remédios. Muitos destes edifícios foram substituídos por outros, no mesmo local ou não, construídos nas mais variadas misturas de estilos: neo-gótico, românico, bizantino, e até mesmo neo-colonial.

Ao lado da vertente "progressista", exemplificada pelos textos acima, toma corpo, neste mesmo período, uma outra corrente, que poderíamos chamar de "preservacionista". Esta última encontrou seu eixo principal de articulação na erudição local. Entretanto, não podemos deixar de ter em mente que os estudos históricos não implicam, necessariamente, em preservação. Teodoro Sampaio expressou claramente esta idéia por ocasião da demolição da igreja do Colégio. Os estudos sobre um edifício, ao contrário, podem fazer parte apenas dos preparativos para sua destruição. De qualquer modo, não há dúvida que os escritos de Taunay, Azevedo Marques, Jacinto Ribeiro, Ernani da Silva Bruno, entre tantos outros, devem ter tido um papel importante na formação de uma visão mais preservacionista do patrimônio colonial paulista.

Em 1937, esta tendência toma corpo. Neste ano, um grupo de intelectuais liderado por Paulo Duarte, do qual fazia parte Mario de Andrade, empreende uma excursão pelas cercanias de São Paulo, incluindo as cidades de Carapicuíba, Embu, São Miguel, Cotia, etc. O tom do artigo que relata a excursão (17) é bastante inflamado e

(16) SAMPAIO, Theodoro - "S. Paulo no século XIX". In *Revista do Inst. Hist. e Geog. de S. P.*, vol. 6, 1900-1901, p.185.

(17) DUARTE, Paulo - "A Campanha contra o vandalismo e o extermínio". In *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo, Arquivo Municipal, vol.37, 1937.

sentimental, em vista do estado precário das obras visitadas. É muito significativo o fato da excursão ter, por assim dizer, dado as costas para a cidade de São Paulo, dirigindo-se para antigas aldeias. Será que já não era mais possível ver que, na própria capital, ainda havia parte do patrimônio colonial que também estava muito ameaçado?

No mesmo ano, Mário de Andrade publica um estudo capital sobre a capela de S. Antônio, em São Roque (18). O artigo dá uma forma mais acabada às discussões do grupo de Paulo Duarte, ao mesmo tempo que reafirma integralmente sua postura básica. O tom sentimental prossegue. O artigo é uma defesa das "capelinhas toscas, as velhices de um tempo de luta e os restos de luxo esburacado que o acaso se esqueceu de destruir" (19) do estado de São Paulo. Por outro lado, Mário de Andrade encontra uma justificativa teórica para a preservação deste tipo de obra: o critério a ser aplicado na região não deve se basear no valor artístico das obras, mas sim no seu valor histórico (20).

A primeira tentativa de se fazer um estudo global sobre a arte colonial brasileira surge no mesmo ano de 1937, na publicação do uruguaio Juan Giuria (21). As obras paulistas ocupam um lugar relevante no livro. Apenas as cidades de Santos e São Paulo são tratadas. As igrejas paulistanas são, sintomaticamente, divididas entre as demolidas e as que ainda existiam. Praticamente nenhum edifício religioso importante escapa às considerações do autor. No geral, os comentários sobre as edificações, e suas decorações internas, seguem uma linha bastante objetiva, procurando intermear as observações sobre as características de estilo de cada monumento com

(18) ANDRADE, Mário de - "A capela de Santo Antônio". In **Arquitetura religiosa**. São Paulo, FAUUSP e MEC-IPHAN, 1978, p.151-164. (A edição original foi publicada na **Revista do SPHAN** de 1937.)

(19) Ibid. p. 151.

(20) Ibid. ibid. A questão da oposição entre valor histórico e valor artístico, que se tornou muito importante nas teorizações sobre a arte colonial brasileira na época, é mais detidamente estudada por Hanna Levy (LEVY, Hanna - "Valor artístico e valor histórico: importante problema da História da Arte". In **Revista do SPHAN**. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, n.4, 1940, p.181-192.)

alguns dados históricos. Não se verifica, ainda, propostas nítidas de periodização ou classificação da arte colonial brasileira. O trabalho, naturalmente, ressen-te-se da falta de dados históricos mais precisos, e de uma estruturação crítica mais clara, o que é plenamente justificável pela ausência prévia de outros estudos. Por outro lado, o livro de Giuria se coloca enquanto uma obra atípica, ao privilegiar as edificações nos centros urbanos de maior expressão, em detrimento das "capelinhas toscas" dos intelectuais paulistas.

Em 1941, é publicado o mais alentado estudo crítico sobre arte colonial brasileira, até aquela momento. Trata-se do artigo de Lúcio Costa sobre "A arquitetura jesuítica no Brasil" (22). O artigo é inaugural em vários sentidos. Na secção destinada aos retábulos, o autor propõe, pela primeira vez, uma classificação ou periodização, além de discorrer sobre toda a evolução estilística da talha do período colonial. No tocante à talha paulista, Lúcio Costa fixa, com maestria, alguns conceitos que vão nortear o estudo do tema até os dias atuais. Na verdade, os conceitos afirmados por Lúcio Costa, e que encontram fortes pontos em comum com a visão do grupo preservacionista de São Paulo, chegam a constituir uma barreira real para um estudo mais abrangente da talha paulista, pois valorizam apenas um período bem determinado. Não cabe aqui nenhuma crítica ao brilhante trabalho de Lúcio Costa, mas sim a diluição, pouco crítica e repetidora, que se produziu a partir de seu ensaio. Antes de mais nada, ocorre em Lúcio Costa uma seleção radical das obras da região que merecem comentários, o que é plenamente justificável já que se trata de um artigo sobre a arte jesuítica. No entanto, esta seleção coincide totalmente com a linha seguida pelo grupo de São Paulo, restringindo-se ao cinturão das antigas aldeias ao redor da capital. Carapicuíba, São Miguel, São Roque, a capela de Voturuna, a igreja do Embu, e o antigo Colégio jesuíta de São Paulo formam o "corpus" paulista tratado pelo autor. Logicamente, em termos de tempo, também ocorre uma grande seleção: a

(21) GIURIA, Juan - *La riqueza arquitectonica de algunas ciudades del Brasil*. Montevideo, Imprenta "El Siglo Ilustrado", 1937. (separata da *Revista de la Sociedad Amigos de la Arqueologia*, tomo VIII)

obra mais nova, a talha da igreja do Embu, é de aproximadamente 1735. As datações não recebem destaque neste trabalho, mas as considerações sobre o estilo da talha são excelentes, estabelecendo algumas peculiaridades da produção paulista que permanecem plenamente válidas. Pela primeira vez, a talha paulista é inserida de modo crítico na produção nacional. A partir da análise, principalmente, dos retábulos de Voturuna e de São Roque, Lúcio Costa chega à formulação que mais profundamente marcará a crítica futura. Trata-se da originalidade da talha paulista frente àquela de outras regiões do País, que tornam-se, mais propriamente, centros copiadores de modelos estrangeiros do que criadores:

"Não são, pois, estes retábulos paulistas [o de Voturuna, e o retábulo-mor da capela de S. Antônio] simples cópias inábeis, mas muito pelo contrário, legítimas "recriações", podendo ser considerados, juntamente com os esplêndidos e originalíssimos tocheiros antropomórfos que lhes pertencem (fig.15) e com a banca de comunhão de S. Miguel (fig.17b), como das mais antigas e autênticas expressões conhecidas da arte "brasileira", em contraposição à maior parte das obras luso-brasileiras dessa época, que se deveriam melhor dizer - "portuguesas do Brasil." (23)

Ainda falta, entretanto, uma maior precisão neste conceito de "brasilidade". Afinal, estes retábulos não poderiam ter sido feitos por portugueses, ou importados de outras regiões? Por outro lado, com esta nova valorização crítica das obras, supera-se totalmente o critério preservacionista proposto por Mário de Andrade: já que estas obras passam a possuir um alto valor artístico, qualquer discurso preservacionista, baseado apenas no valor histórico, torna-se supérfluo.

Em 1945, Mário de Andrade publica seu **Padre Jesuíno do Monte Carmelo**, que significa, de uma certa forma, uma superação do interesse que suscitara a talha das capelas rurais paulistas. O livro trata,

(22) COSTA, Lúcio - "A arquitetura jesuítica no Brasil". In **Arquitetura religiosa**. São Paulo, FAUUSP e MEC-IPHAN, 1978, p.11-98. (A edição original foi publicada na **Revista do SPHAN**, n.5, 1941.)
 (23) *Ibid.* p.63.

naturalmente, de pintura, mas há algumas incursões significativas sobre a talha das igrejas da Ordem Terceira do Carmo em Itu e em São Paulo. Neste novo estudo, é abandonada a contraposição entre valor artístico e valor histórico, e as considerações sobre a evolução estilística das obras ganham um novo vigor. Um completo estudo histórico publicado pelo SPHAN, em 1951, sobre a **História da antiga capela da Ordem Terceira da Penitência da São Francisco em São Paulo**, escrita pelo Frei Adalberto Ortmann, reforça uma nova valorização das obras urbanas da região paulista.

Entretanto, a justificada seleção de obras no artigo de Lúcio Costa, e o seu conceito de originalidade, estavam destinados a ser o modelo para a abordagem da talha paulista nos compêndios de arte colonial brasileira. A mais ambiciosa empreitada neste sentido, a **L'architecture religieuse baroque au Brésil** de Germain Bazin, publicada em 1958, representa a cristalização deste processo e, ao mesmo tempo, marca um retrocesso em relação ao rumo que as pesquisas vinham tomando no meio paulista. Bazin chega a aumentar o "corpus" de obras em talha do século XVII e XVIII na região, mas, no geral, as obras que recebem mais atenção são aquelas já valorizadas por Lúcio Costa e o grupo preservacionista de São Paulo. No geral, dada a pretensão da obra, o trabalho de Bazin é bastante falho em relação ao atual estado de São Paulo, e a outras áreas distantes dos centros coloniais mais ricos. As regiões de Itu, de Mogi das Cruzes, e do Vale do Parnaíba ou não são mencionadas, ou são tratadas muito superficialmente. Como resultado, o estudo torna-se extremamente lacunoso a partir da segunda metade do século XVIII. Por outro lado, há alguns erros mais graves, confusões, como aquela entre as igrejas da Ordem Terceira e do convento do Carmo em Santos, que revelam uma vivência limitada com as obras. A maior contribuição de Bazin, para o assunto, fica por conta de algumas análises estilísticas bem conduzidas, e, principalmente, de um esforço mais concentrado na datação de obras. A inserção da produção paulista no contexto brasileiro também recebeu atenção na obra do autor.

Um grande passo em direção à superação destas profundas restrições foi dado em 1974 com a edição do livro de Eduardo Etzel **O Barroco no Brasil**. Pela primeira vez, grandes extensões do País foram cuidadosamente esmiuçadas a procura de remanescentes em talha. O resultado é surpreendente. Goiás, Mato Grosso, São Paulo, e todo o sul do Brasil entram neste grande levantamento. O estado de São Paulo recebe destaque. Extensas regiões, como as de Itu e do Vale do Parnaíba, entram pela primeira vez num panorama da arte colonial paulista, com boa documentação fotográfica. Com isso, um grande número de obras em talha, principalmente do século XVIII e XIX, saem de um virtual ineditismo. Infelizmente, faltou à imprescindível obra de Etzel análises estilísticas mais desenvolvidas e uma maior atenção às questões de datação, atribuição e características regionais. Em outras palavras, a obra se ressentia de uma linha crítica mais bem definida.

Finalmente, uma importante reavaliação sobre o período mais antigo da talha paulista surge, em 1981, com o trabalho de Aracy Amaral sobre **A hispanidade em S. Paulo**. Atendo-se principalmente aos retábulos de S. Roque, Voturuna e do Colégio paulistano, a autora propõe a hipótese de uma influência direta da América Espanhola nestas obras, o que seria uma possível explicação às peculiaridades iconográficas e estilísticas da talha paulista do período. Infelizmente, os exemplos apresentados

não chegam a ser cabais para comprovar a possível influência (24), mas são colocadas questões intrigantes sobre o singular meio cultural paulista até as primeiras décadas do setecentos. Afinal, o que poderia significar o caráter "brasileiro" da talha paulista, cogitado por Lúcio Costa, numa região de intenso intercâmbio cultural? A questão, recolocada pela autora, sobre as autorias das obras do período, continua em aberto.

Como vimos, a maior parte dos estudos até agora empreendidos sobre a talha paulista privilegiou, de modo nítido, apenas um determinado período. Ainda falta traçar um quadro mais abrangente da produção de talha dentro de limites de tempo muito mais largos, de modo a sublinhar as continuidades e as constantes da produção da região. A sistemática, e programada, destruição pela qual passou este patrimônio, a precariedade e o pouco conhecimento dos arquivos, e a escassa literatura sobre o assunto impõem barreiras que, pouco a pouco, devem ser superadas. O assunto pode e deve ser alvo de muitos outros trabalhos.

(24) Ver última nota no item "capela de S. Antônio" no catálogo.

PARTE I

DESENVOLVIMENTO ESTILÍSTICO DOS RETÁBULOS DE ALGUMAS REGIÕES PAULISTAS

CAPÍTULO I

OS PRIMEIROS ALTARES: O MODELO "MANEIRISTA" E SUAS MAIS ANTIGAS DERIVAÇÕES (1625/1690)

Sobre como eram os altares no século XVI na capitania de São Vicente, temos muito poucas notícias, mas, a julgar pela precariedade das primeiras construções, é provável que ainda não se tratava de retábulos fixos, construídos para um local determinado, mas sim de altares formados pela mesa, imagens de fácil transporte, e outros ornamentos enviados, num primeiro momento, do Velho Mundo. Uma preciosa indicação a este respeito nos é dada pelo envio, em 1553, de Lisboa para São Vicente, de três caixas contendo objetos sacros destinados aos padres da Companhia. Na relação, inclui-se um "altar portátil", além de "oratórios", um "realejo", "imagens", "reliquias", missais, alfaias e paramentos (1).

De qualquer forma, o número de estabelecimentos religiosos na capitania, durante este primeiro século, era pequeno e crescia lentamente, assim como a rede urbana. Afóra alguns aldeamentos que, aos poucos, perderiam o caráter provisório, como Pinheiros, Cananéia, Bertioga, a capitania contava, na virada para o século XVII, com quatro vilas e alguns poucos estabelecimentos religiosos, a maioria originados das atividades da Companhia de Jesus: São Vicente, com sua matriz e casa jesuítas, que em 1585 seria transferida para Santos (2); Santos, com sua igreja matriz (3); Itanhaém, com uma capela e ermida (4); e, finalmente, São Paulo de Piratininga que, também em 1585, contava apenas com a igreja e o colégio jesuítas (5). Nas duas últimas

(1) MORAES, *A igreja e o Colégio*, p.16-17.

(2) Sobre a transferência ver RIBEIRO, *Chronologia paulista*, vol.1, p.320.

(3) Fernão Cardim, em 1585, afirma que esta era a única igreja da cidade, e seus moradores a "tinham bem allumiada, concertada e enrramada"- *Tratados da terra e gente do Brasil*, p.171.

(4) No tempo de Cardim, a vila não possuía vigário. Ibid. p.174.

(5) Cardim assim a descreve neste mesmo ano: "A igreja é pequena, tem bons ornamentos, e fica muito rica com o Santo Lenho, e outras reliquias que lhe deu o padre visitador." Ibid. p.173-174.

décadas do quinhentos, os carmelitas instalam-se em Santos e em São Paulo. Infelizmente, não chegou até nós nenhum remanescente de retábulo deste período.

Na primeira metade do século XVII, o estabelecimento de novas ordens religiosas, a construção de matrizes nas vilas, e capelas em aldeamentos, sofre um incremento significativo e constante na região. Em 1600, os beneditinos tornam-se a terceira ordem a se estabelecer na cidade de São Paulo, numa capela existente desde 1598 (6). Em 1650, o convento e a igreja serão reedificados desde os alicerces. Em 1639, os franciscanos é a última ordem a se estabelecer na cidade. A primitiva matriz paulistana vinha sendo edificada, com enormes dificuldades, desde o começo do século e, em 1612, ela já está precariamente ereta (7). Em sesmarias ao redor da cidade, aos poucos vão sendo estabelecidas capelas particulares que, mais tarde, darão origem a estabelecimentos religiosos importantes, como é o caso da capela de N. Sra. da Luz do Guarepe, de 1603, e da capela de N. Sra. da Expectação do ó, de 1610. Ao mesmo tempo, os antigos aldeamentos de índios passam a constituir núcleos de povoamento mais fixos, formando um verdadeiro anel em torno da cidade de São Paulo. Por volta de 1590, a aldeia de Pinheiros já deveria possuir uma capela (8). Em 1618, também Carapicuíba abriga uma capela. Por volta de 1622, é edificada a capela da aldeia de São Miguel. Guarulhos, elevada a freguesia desde 1685 (9), já possui uma igreja em 1623 (10). Lentamente, outros núcleos próximos a São Paulo vão ganhando importância: Mogi das Cruzes, que em 1611 é elevada a vila, recebe em 1629 a fundação de um convento carmelita. Em Parnaíba, que tivera origem em 1580 com a fundação de uma capela, os beneditinos instalam-se em 1643. Outras capelas particulares fundadas no período seriam o início de vilas como Itu (1610), Araçariguama (1653), Embu, etc. A região litorânea, que contara com indiscutível primazia no século XVI, não acompanha o ritmo expansionista e construtivo do Planalto. Mesmo assim, em 1639/40 é construída uma nova matriz em Itanhaém, e em 1654 funda-se na cidade

(6) MARQUES, *Apontamentos*, vol.2, p.128.

(7) ARROYO, *Igrejas de São Paulo*, p.314.

(8) *Ibid.* p.73.

(9) MARQUES, *Apontamentos*, vol.1, p.308.

um estabelecimento franciscano. Em Santos, os franciscanos já haviam se estabelecido em 1642 e, em 1650, é fundada uma residência beneditina.

Desta, até certo ponto, intensa atividade edilícia da primeira metade do seiscentos, praticamente nada foi conservado. Quanto aos retábulos, chegaram até nós apenas alguns remanescentes na matriz de São Vicente. Antes de passarmos à análise desta valiosa obra, convém fazer algumas considerações acerca de outras formas de organização de altares, que parecem ter sido mais comuns no período do que os retábulos entalhados em madeira.

As referências a altares continuam sendo escassas e vagas na primeira metade do século XVII. Sabemos que a igreja do mosteiro beneditino em Santos possuía, já no ano de sua fundação, um "altar" e cinco "imagens" (11). A primitiva igreja conventual franciscana, na mesma cidade, possuía três "altares": o altar-mor, com imagem do padroeiro S. Antônio, o altar da Conceição, e outro de S. Francisco (12). É provável que a igreja franciscana em São Paulo também possuísse tal disposição (13). Em 1654, a igreja do Colégio paulistano possuía, ao todo, quatro altares (14). Apesar das menções, não sabemos ao certo no que consistiam estes "altares". A modesta ermida da Conceição em Itanhaém possuía, em 1654, um "Altar", além de "Altares colaterais". Nesta data, o edifício que funcionava como matriz passa para as mãos dos franciscanos e, para a transferência, é feita uma partilha de objetos que deveriam permanecer na ermida ou ir para a nova matriz. Na relação, são enumeradas alfaias, vestimentas, entre outros ornamentos, mas também "frontais" (15), ou seja, a parte da frente do altar, ou a peça de tela que o reveste na frente. É provável, portanto, que os mencionados altares da ermida não incluíssem dispositivos esculpido ou pintados atrás da mesa do altar. Alguns dos outros altares

(10) SANT'ANA, "Igrejas do século da fundação", p.485.

(11) TAUNAY, *Historia antiga*, p.102, SILVA-NIGRA, *Construtores e artistas*, vol.1, p.97.

(12) RÖWER, *Páginas de história*, p.135.

(13) Ver descrição de 1730 em Röwer, *opus cit.* p.85.

(14) SERAFIM, *História*, tomo VI, p.384, remete a TAUNAY, *Historia seiscentista*, tomo IV, p.88.

arrolados deveriam apresentar um arranjo semelhante, dispensando um "retábulo" propriamente dito.

A igreja do convento beneditino em São Paulo, reconstruída em 1650 por Fernão Dias Paes, possuía três altares. Neste caso, é explicitamente mencionada a presença de um "retábulo" no altar-mór, de "taboas pintadas". As duas descrições do interior da igreja, a primeira de 1730, e a segunda de 1762, assim se referem a estas obras:

"(Dias Paes) a acabou de todo fazendo nella trez altares um, que era altar mór, em que conservou para padroeira da Igreja a mesma Senhora do Monserrate, em seu retábulo de taboas pintado, como então permittia a estreiteza da terra, e dous altares mais collaterais, em que pôs no da parte do Evangelho N. Pe. Santo Amaro, e no da Epistola N. Pe. S. Bernardo (...)" (16).

"Feita a igreja e dormitorios se passaram os Religiosos para o Mosteiro Novo e Igreja com tres altares a saber o Altar Mór com seu retábulo de taboas pintadas como se usava naquelle tempo, e dous altares colaterais." (17)

Se bem que as duas crônicas foram feitas numa época bem posterior ao período da construção de Fernão Dias, as justificativas apresentadas pelos seus autores, para o emprego desta forma de retábulo, permanecem bastante plausíveis. Por um lado, há um fator puramente econômico: "como então permittia a estreiteza da terra". Mais simples, implicando em menos trabalho, o retábulo pintado certamente deveria custar muito menos do que o entalhado. O outro cronista, já bem mais distanciado no tempo, e talvez por isso mesmo, atribui ao fato um motivo de ordem cronológica: "como se usava naquelle tempo". A passagem também sugere que o retábulo pintado sobre madeiras deveria ser de uso corrente por volta de 1650. Percorrendo o caminho inverso, é significativo o fato de ambos os cronistas terem sentido uma certa necessidade de esclarecer a utilização do retábulo pintado, o que, imediatamente,

(15) ROWER, opus cit. p.278/279.

(16) Trecho da crônica de Frei Ângelo, de aproximadamente 1730, transcrito em TAUNAY, *Historia antiga*, p.134.

leva-nos a inferir que ele já era tido como algo singular e ultrapassado em suas respectivas épocas. De qualquer forma, há indícios de que os retábulos pintados também foram empregados em tempos mais recentes. Etzel encontrou alguns resquícios de retábulos pintados em Caçapava (18). O Museu da Igreja de N. Sra. do Rosário do Embu conserva um exemplar, a ser comentado mais a frente, que pode ser datado dos anos 1720, aproximadamente. Uma descrição da igreja da Ordem Terceira do Carmo em Itu, de 1787, menciona um "retábulo fingido", como possível referência a um retábulo pintado (19). Com o passar do tempo, a tradição e técnica de decorar a madeira com pinturas subordinou-se aos entalhes dos retábulos. Mas a técnica antiga deve ter-se conservado por mais tempo nos oratórios, móveis, e, principalmente, em trechos da decoração interna dos templos, como revestimentos de parede, tetos, púlpitos, etc (20). Cada vez mais encarados como uma solução provisória, a ser, tão logo quando possível, substituídos por uma obra dourada e entalhada, não é de se admirar que tão poucos retábulos deste tipo tenham sido preservados. Apenas excepcionalmente, e fora da região, o retábulo pintado poderá readquirir alguma autoridade estilística, como ocorre na igreja de N. Sra. do Rosário em Ouro Preto (21), ou na região diamantina.

A par com os retábulos de taboa pintada, em outras regiões do País, foram encontrados alguns exemplares de uma solução similar a esta: trata-se, para usar o termo da época, da "cantaria jaspeada". Encarada como provisória, esta solução consistia em pintar a própria argamassa

(17) Trecho de crônica de 1762 atribuída por Taunay a Frei Antônio do Pilar. Ibid. p.84.

(18) ETZEL, *O Barroco no Brasil*, p.142, fig.2.

(19) Documento no Arquivo do Estado de São Paulo C-55 P-2 D-144 O-292. No emprego da expressão, é claro que o termo "retábulo" tornara-se usual para designar apenas uma obra entalhada.

(20) Alguns exemplos: revestimentos da capela-mor e da sacristia da igreja do Rosário em Embu, de aproximadamente 1735; do teto e do arco-cruzeiro da capela do sítio de S. Antônio em S. Roque, e de todas as paredes da igreja da Ordem Terceira do Carmo em Itu, pintadas por Jesuíno do Monte Carmelo, por volta de 1790.

(21) Neste caso, a própria concepção espacial da igreja exige uma contenção plástica e ornamental de seu "mobiliário" interno que, devendo tornar-se secundário, acessório, valida totalmente o emprego de retábulos pintados.

da parede da capela de modo a figurar um retábulo (22). Até agora, não temos indício do emprego da técnica na região paulista.

O mais antigo remanescente de retábulo em talha da região se encontra, simbolicamente, na mais antiga cidade brasileira. A atual matriz de São Vicente, antiga igreja do colégio jesuíta, abriga um sacrário e quatro colunas, reagrupadas em tempos recentes de modo a receber um dossel [fig. 45]. As colunas, de ordem compósita, possuem no terço inferior uma decoração de ramos vegetais dispostos em arabescos, com uma oval central, enquanto que a parte superior é canelada diagonalmente. O sacrário, de secção trapezoidal, apresenta nas arestas colunelos totalmente decorados, enquanto que suas faces também são ornadas com arabescos que incluem uma oval central (23). Dadas estas qualidades estilísticas, podemos incluir os remanescentes de São Vicente no pequeno grupo dos primeiros retábulos brasileiros. A partir disso, é possível inferir, com um bom grau de certeza, que a composição original deveria ser semelhante àquela apresentada pelos outros retábulos do grupo.

Os primeiros retábulos brasileiros datam da primeira metade do século XVII. Intimamente relacionados com a atividade dos jesuítas, esculpidos em madeira e, excepcionalmente, em pedra, estes primeiros retábulos constituem um conjunto de aproximadamente uma dezena de obras bastante homogêneas quanto a forma compositiva. Sua ocorrência

(22) Sobre a "cantaria jaspeada", ver BAZIN, *L'architecture*, tomo I, p.255/256.

(23) Os remanescentes de São Vicente foram catalogados, pela primeira vez, por Lúcio Costa em seu "A arquitetura jesuítica no Brasil" p.23, 57-59, fig.8. Bazin, ao comentar as peças (*L'architecture*, tomo I, p.253) opina que o sacrário de São Vicente deve ter sido um acréscimo posterior ao retábulo, assim como ocorreu no caso do retábulo-mor da igreja do Colégio do Rio de Janeiro. Entretanto, as relações entre as peças de São Vicente são muito fortes para julgarmos que o sacrário seja um acréscimo. Os capitéis de todas as colunas são muito semelhantes e, na decoração dos fustes, repete-se alguns elementos, como uma flor com cinco pétalas. Além disso, a oval sempre é conservada como elemento central do entretecido de arabescos. Em suma, o mesmo espírito ornamental está presente em todas estas peças, com eventual exceção apenas à face posterior do sacrário, que talvez tenha sido uma substituição. Nesta região, há um reforço dos elementos puramente fitomórficos, num tratamento mais naturalista e vigoroso.

concentra-se em Olinda, Salvador e Rio de Janeiro (24). A composição é a mesma daquela empregada num tipo de retábulo "maneirista" relativamente comum em Portugal, de modo especial em retábulos laterais. A solução lembra uma portada de Serlio, ou, de modo mais evidente, aos arcos triunfais montados em Lisboa para a visita de Filipe II. Salvo pequenas variações, o esquema composicional básico destes retábulos pode ser descrito da seguinte forma:

a- O corpo do retábulo é composto por quatro colunas, emparelhadas duas a duas, que enquadram um nicho central em forma de arco pleno. As colunas são de ordem compósita, com fuste canelado diagonalmente até a altura do terço inferior. A partir daí, o fuste recebe decoração diferenciada.

b- O coroamento é formado por um dispositivo central retangular, geralmente um quadro, ladeado por mênulas, ou pequenas pilastras. O dispositivo é envolto por volutas de modo a compor um frontão de contorno triangular.

c- O corpo do retábulo e o coroamento são separados por um entablamento contínuo.

d- A decoração é de extração maneirista, com folhas dispostas em arabesco, "chutes" de flores e frutos, frisos geométricos, algumas cabeças de anjo, etc.

A qualidade de fatura de alguns dos retábulos é bastante elevada. Nesta fase inicial do retábulo entalhado no Brasil, é provável a importação de algumas peças de Portugal, e uma atividade de artifices estrangeiros.

Por analogia aos outros retábulos do grupo, é possível datar os remanescentes de São Vicente dos anos 1620. As obras que mais se assemelham a esta no País são os retábulos do Colégio do Rio que, por

Mas isto não chega a invalidar a hipótese mais provável de que todos estes remanescentes de São Vicente provenham de uma única obra.

(24) O primeiro trabalho crítico e de catalogação destes retábulos devemos a Lúcio Costa, em seu citado artigo de 1941 (ver nota anterior). Bazin retoma o tema em 1958, acrescentando o retábulo do Carmo de Olinda à relação original de Lúcio Costa (*L'architecture*, tomo I, p.252/254), que é o único retábulo não jesuíta do grupo.

sua vez, são datados, com um certo grau de segurança, deste período (25).

A mesma forma de composição maneirista voltaremos a encontrar numa pintura, muito danificada, proveniente da capela de S. Antônio, em São Roque. Foram aventadas duas hipóteses para a origem da pintura: ela seria uma espécie de "risco", ou a representação de um retábulo já existente e arruinado pelo tempo (26). De qualquer modo, o retábulo retratado é posterior aos remanescentes de São Vicente. A delicada ornamentação maneirista do retábulo vicentino cede lugar a motivos vegetais mais naturalistas e robustos, com ênfase em elementos florais, no quadro de São Roque. Fragmentos de frontão, motivo estranho ao modelo "maneirista" mais puro que descrevemos acima, foram incorporados à pintura. As colunas emparelhadas foram substituídas por apenas uma de cada lado, resultando numa composição mais concisa e unitária, mais próxima ao barroco. As proporções e o efeito de massa do retábulo retratado diferenciam-se bastante da elegância e refinamento dos remanescentes vicentinos. Estas características tornam a pintura estilisticamente próxima aos retábulos de S. Roque e Voturuna e, assim, podemos datá-la dos anos 1775/80, aproximadamente.

(25) Em 1620, chegam ao Colégio do Rio doze esculturas -relicários. é provável que os retábulos laterais tenham sido feitos, por volta desta data, para abrigá-los (BAZIN, *L'architecture*, tomo I, p.253).

(26) Mário de Andrade ("A capela de S. Antônio", p.) e Araci Amaral (*A Hispanidade*, p.103, fig.136) são de opinião que o quadro é uma espécie de risco para o retábulo que seria feito na nova capela da fazenda de Fernão Paes de Barros. Já Lúcio Costa acredita que a tela é a representação de um retábulo arruinado, talvez por ter sido feito em madeira européia, "que terá sido assim retratado para se guardar a lembrança dele na nova capela" ("A arquitetura jesuítica", p.163). Esta hipótese é a menos provável: o estilo do retábulo pintado dificilmente seria anterior ao do atual retábulo-mor da "nova capela" de S. Antônio. Também é difícil imaginar que a pintura tenha servido de risco para o atual retábulo-mor da capela. Apenas alguns detalhes desta obra - como a forma do nicho central, ou as volutas laterais, que lembram os fragmentos de frontão escamados da pintura - podem ter sido vagamente inspirados ali. Assim, impõe-se uma desvinculação entre a tela e a atual obra em talha da capela de S. Roque. A pintura pode ter servido de risco a alguma obra desaparecida, ou ter sido, ela mesma, alvo independente de veneração, já que ela própria retrata uma imagem.

Da forma composicional hipotética representada pelo retábulo de São Vicente, não nos chegou nenhum exemplar intacto na região paulista. De qualquer modo, é impossível que esta forma composicional não tivesse sido conhecida aqui, uma vez que em períodos posteriores, até princípios do século XVIII, vamos encontrar ainda fortes ecos do modelo. Diretamente filiados a ele, estão duas originalíssimas derivações, localizadas em capela rurais, que passaremos a tratar a seguir.

Há notícias sobre a existência de um número elevado de capelas rurais, na região paulista, ao longo de todo o século XVII (27). De uma certa forma, a proliferação de capelas particulares justifica-se pela relativa autonomia dos estabelecimentos rurais. Nos livros de tombo das paróquias paulistas, as autorizações para a instituição deste tipo de capela começam com uma forma fixa, na qual esta autonomia é expressa na forma de uma incômoda distância do estabelecimento rural em relação à igreja urbana, impossibilitando o deslocamento dos fiéis. Em fazendas que conglomeravam um número elevado de escravos índios, o imprescindível contato religioso era muito facilitado pela instituição de capelas particulares, regularmente visitadas pela autoridade eclesiástica competente. Por vezes, a aglutinação em torno da capela rural está na origem de aldeamentos e futuras vilas, como foi o caso da aldeia do Embu, da vila de Moqi das Cruces, Itu, Caçapava, entre tantos outros exemplos.

Do elenco de capelas rurais paulistas do século XVII, dois exemplares encerram importantes obras em talha: a capela de S. Antônio, no município de S. Roque, e a capela de Voturuna, em Santana do Parnaíba. Juntamente com a talha da igreja do Embu, estas duas obras são aquelas que, com justiça, mais receberam a atenção da crítica especializada na região. O que até agora não foi suficientemente posto em evidência pela crítica, é a provável autoria comum para os dois retábulos, fato

(27) A **Nobiliarquia** de Pedro Taques faz referência a um grande número de fundação de capelas particulares. Já o **Santuário Mariano** destaca

que se impõe, com indiscutível clareza, a partir de uma análise minuciosa das obras (28).

O retábulo-mor da capela de S. Antônio [fig.62], e o de Voturuna [fig.23] apresentam uma derivação morfológica comum: no conjunto, ambos assemelham-se ao frontão do modelo que temos chamado de "maneirista" (29). Entretanto, dentro desta configuração básica, os dois retábulos conservam, em graus diferentes, uma distinção entre o corpo do retábulo, que comporta um nicho, e o coroamento superior, com um painel. A diferença maior, do ponto de vista compositivo, reside no fato que, enquanto no retábulo de S. Roque o coroamento recebe a maior ênfase, no retábulo de Voturuna, inversamente, a base inferior torna-se o elemento preponderante. Afora as diferenças de escala, nos dois retábulos verifica-se uma perfeita correspondência quanto à disposição dos elementos compositivos, que podem ser assim esquematizados, de acordo com os níveis:

BASE	NICHO	PAINEL LATERAL	MENSULA	VOLUTA
FRONTÃO 1		PAINEL CENTRAL	PILASTRA	VOLUTA
FRONTÃO 2 (Voturuna)			PAINEL OVAL	VOLUTA

O retábulo de Voturuna apresenta um terceiro nível adicional, sem correspondente em S. Roque, na forma do tradicional frontão, aqui excepcionalmente reduzido. A seqüência é a mesma do nível inferior, com a omissão das pilastras. Assim, o mesmo princípio de uma economia maior de elementos, na medida em que o retábulo avança em altura, permanece o mesmo nas duas obras.

Quanto à estruturação arquitetônica, os mesmos princípios foram aplicados nos dois retábulos. Na base, o nicho central guarda relativa independência arquitetônica do resto da composição. O painel central

apenas algumas, que perfazem um volume bem menor se comparado, por exemplo, a quantidade de estabelecimentos na região fluminense.

(28) Até o momento, apenas Araci Amaral levantou a hipótese: "Uma diferenciação se impõe aqui, entre os dois retábulos, provavelmente feitos pela mesma mão, de Voturuna e Santo Antônio. (...)" **A**

Hispanidade, p.88.

(29) Esta origem morfológica já foi proposta por Lúcio Costa, em seu citado artigo.

superior é envolto por elementos arquitetônicos. Entablamentos contínuos delineam nitidamente as faixas horizontais. No tocante à estruturação vertical, a coluna foi banida e, em seu lugar, adotou-se uma pouco ortodoxa articulação mênsula/pilastra onde, paradoxalmente, a mênsula é o elemento dominante, não apenas do ponto de vista arquitetônico, mas também plástico. Frente a elas, as pilastras tornam-se secundárias, reduzidas à função de quase molduras. As laterais dos retábulos foram reservadas às livres expansões das volutas, que evoluem em cascata, intermeadas com pináculos. Enfim, no ponto mais alto do coroamento, temos uma borla que funciona como uma sorte de pedra angular da composição.

A arquitetura dos dois retábulos não é unitária e totalmente coesa, nem mesmo "correta" do ponto de vista das regras pós-renascentista: os elementos de arquitetura são empregados mais enquanto ponto de aglutinação para o desdobramento ornamental, do que elementos que contenham uma combinatória pré-estabelecida, rígida e intrínseca. Aqui, ainda não podemos falar de ordens de arquitetura, pois os elementos que a compõe, e as proporções, são definidas com extrema liberdade, dentro das exigências particulares dos próprios retábulos. Ao analisarmos a forma pela qual se dá a articulação mênsula/pilastra no retábulo de Voturuna, podemos constatar como os imperativos composicionais do próprio retábulo criam leis combinatórias mais importantes do que as da arquitetura. Nesta obra, as acachapadas pilastras do segundo nível não se alinham com as mênslulas do nível inferior, mas se deslocam visivelmente para dentro. Ora, se do ponto de vista das regras de arquitetura isto é injustificável, no tipo de linguagem destes retábulos, o fenômeno é plenamente motivado: aqui, o segundo nível é concebido enquanto redução ou contração do nível inferior e, por isso, as pilastras se deslocam para dentro, sublinhando a configuração piramidal do conjunto. Por outro lado, nos retábulos de S. Antônio e Voturuna, as pilastras e entablamentos não seguem as medidas e subdivisões clássicas, pois dilatam-se ou contraem-se, com a elasticidade de molduras. A rigor, elas podem assumir qualquer medida em função das necessidades particulares do retábulo. Em suma, aqui seria mais justo falar de uma linguagem

arquitetônica pré-renascentista. Alguns outros pormenores, que discutiremos mais a frente, também reforçam as analogias com estilos muito mais antigos.

Deixando de lado as disposições compositivas gerais, nas quais, como vimos, os dois retábulos mostram muitas convergências, e partindo para a comparação de alguns detalhes do repertório ornamental, verificamos que os pontos de analogia continuam sendo muito fortes. Relacionaremos a seguir as semelhanças mais notáveis:

nicho central: nos dois retábulos, a abertura do nicho é definida por um arco e pilastras que recebem a mesma decoração, com motivos em semicírculos entremeados com uma forma que lembra um seio. Nos tímpanos, definidos por delgados frisos, foram aplicadas folhagens trifurcadas. O espaço interno do nicho apresenta secção semicircular, e a superfície da cúpula foi facetada, nos dois retábulos.

mênulas: desenvolvem-se em dois movimentos convexos, entremeados por uma reentrância. A parte inferior, ligeiramente maior, é decorada com uma folhagem, e sua extremidade, ao enrolar-se, deixa entrever um ornamento em pequenos retângulos. A parte superior das mênulas recebe escamas. As laterais são sublinhadas com uma linha lisa. [comparar prancha 1a com 1b]

pilastras: são decoradas com motivos diferentes nos dois retábulos, mas apresentam um pormenor comum revelador: a mesma forma do capitel repete-se, invertida, na região inferior, compondo uma base. Além disso, no retábulo de S. Antônio, as mênulas recebem um pequeno "capitel" e uma base decoradas com óvulos: idêntico motivo é empregado, na mesma posição, nas pilastras do segundo nível do retábulo de Voturuna.

volutas laterais: apresentam estrutura semelhante às mênulas, ao serem divididas em dois movimentos básicos. A parte inferior é em forma de escama, estriada em vários lanços menores, enquanto que a superior, dúctil como uma fita, enrola-se na porção mais elevada, mostrando motivos em retângulos, como nas mênulas.

entablamentos e frisos: a decoração dos entablamentos é semelhante nos dois retábulos, formando um friso onde folhas de perfil serrilhado são intercaladas com folhagens menores. Além disso, o friso central do embasamento do retábulo de Voturuna, exceptuando-se as flores, é semelhante à decoração das pilastras superiores do retábulo de S. Antônio.

pináculos: em sua maior parte têm forma piramidal, com uma esfera na ponta. Ficam suspensos sobre um pequeno pedestal. O retábulo de S. Roque apresenta também um outro tipo, arredondado, como um vaso.

borla no coroaamento: os dois retábulos terminam numa borla, decorada com uma folhagem e suspensas num diminuto friso.

Com base nestas fortes semelhanças composicionais e ornamentais, podemos afirmar, com uma boa dose de segurança, que os retábulos de Voturuna e o retábulo-mor da capela de S. Antônio provém de uma única mão ou, numa hipótese bem menos provável, de riscos feitos por um mesmo artista. Um conjunto de quatro tocheiros, dois pertencentes à capela de S. Antônio, e que hoje se encontram no Museu Paulista, e dois à capela de Voturuna, reforçam ainda mais as fortes relações entre a decoração interna dos dois edifícios. Os tocheiros de S. Antônio representam negros, enquanto que os de Voturuna, figuras femininas. Entretanto, a despeito desta diferença básica, as peças trazem fortes pontos em comum: todas têm forma de meio-corpos, cuja parte inferior é formada por duas volutas intercaladas, extremamente semelhantes; além disso, todas as figuras portam um barrete cilíndrico. Estas particularidades também estão a indicar uma origem muito próxima.

Uma vez estabelecida uma autoria comum para os dois retábulos, torna-se possível compreender a evolução estilística verificável na obra do artista. O retábulo-mor da capela de S. Antônio pode ser datado por volta de 1682, data da bênção do edifício. Já o retábulo de Voturuna deve ter sido executado entre 1687, data da bênção da capela, e 1691, ano da morte de seu fundador, Guilherme Pompeu de Almeida. Portanto, cinco ou sete anos, no máximo, separam os dois retábulos. Com efeito, comparando as duas obras, o retábulo de Voturuna apresenta um estilo mais evoluído. Se bem que a fonte de inspiração continua sendo a mesma nos dois retábulos - todo o repertório ornamental é de derivação "maneirista", assim como o modelo compositivo básico -, o retábulo de S. Antônio mostra-se mais fiel a esta filiação estética. Do ponto de vista compositivo, no retábulo de S. Antônio mantém-se claramente, ou mesmo se acentua, a contraposição entre o corpo do retábulo e o frontão que é típica do modelo "maneirista". Em Voturuna, esta distinção é fortemente enfraquecida por meio de vários recursos, como os entablamentos bastante delgados. Mas o fator mais atenuante na oposição base/frontão advém, no retábulo de Voturuna, da própria forma

de concepção do retábulo, onde diversos níveis sobrepostos são caracterizados, cada um deles, como um frontão sobre um outro frontão maior. Assim, o retábulo de Voturuna assume, no limite, o aspecto de uma sucessão de frontões decrescentes, que formam, por agregação, um único e grande frontão, onde o corpo do retábulo foi suprimido. A obra permanece nesta linha ambígua entre a afirmação e a negação do frontão enquanto composição autónoma. Ora, mesmo incorrendo no perigo de conferir ao retábulo o aspecto de fragmento, disso resulta uma aparência muito mais unitária da composição, o que é, até certo ponto, estranho ao modelo "maneirista". Dado este carácter mais unitário, o retábulo de Voturuna apresenta, portanto, uma composição mais evoluída estilisticamente do que a obra da capela de S. António.

Quanto à concepção ornamental, a mesma tendência se repete: o retábulo de S. António permanece mais "maneirista", preservando uma ornamentação de carácter mais abstrato, nos entremeados de arabescos. O painel arredondado, ao centro das laterais do nicho, ainda remetem às ovais envoltas em arabescos que encontramos nos remanescentes de S. Vicente. Ao mesmo tempo, a volumetria do retábulo é mais contida, até mesmo nas volutas laterais. Já o retábulo de Voturuna, mesmo mantendo grandes pontos de contato com o de S. António, apresenta um distanciamento maior em relação ao repertório ornamental "maneirista" e suas formas de tratamento. Arabescos ainda podem ser encontrados na base do retábulo, mas, no geral, a ornamentação torna-se muito mais naturalista. A abstração da linha intrincada perde sua importância e, em seu lugar, são introduzidas flores, folhas, cortinados, etc. O pormenor mais revelador desta nova tendência realista é, sem dúvida, a "chute" com pequenas frutas tropicais amarradas a um pano [prancha 1b]. Aqui, a força da gravidade faz-se sentir em cada pormenor. Ao mesmo tempo, no retábulo de Voturuna, os padrões mais regularmente geométricos recebem um grande impulso, o que leva, por vezes, a simplificações. Para verificarmos tal fato, basta comparar a ornamentação dos entablamentos dos dois retábulos. Também o painel central do segundo nível do retábulo de Voturuna, ou a trança com estrelas das pilastras superiores, demonstram com clareza como as linhas de ornamentação, mesmo quando mantém-se em grande parte

abstratas, torna-se muito mais geométricas e robustas. Aqui, a composição ganha mais covisamento, e o relevo torna-se mais acentuado, vigoroso. O "horror vacui", que em S. Antônio se manifestava apenas por meio do relevo, é substituído em Boturuna, em parte, pelas pinturas ao fundo do retábulo.

Em suma, num curto espaço de tempo, podemos acompanhar como a tradição "maneirista" começa a sofrer profundas transformações em direção a um tratamento mais naturalista do ornamento e, ao mesmo tempo, mais unitário da composição, típicas do barroco.

Estes dois retábulos paulistas colocam de forma crucial a problemática da apropriação e recriação de modelos "eruditos" na região. Com efeito, se é possível encontrar vários traços "autóctones" no desenvolvimento da talha paulista, em nenhum outro momento podemos detectar uma autonomia, uma liberdade em tal escala, na interpretação dos modelos primitivos. E mesmo em toda a história da talha brasileira, são poucos os momentos em que o distanciamento dos padrões mais usuais gerou obras tão originais, e ao mesmo tempo bem sucedidas do ponto de vista artístico (30). Entretanto, o que teria motivado o distanciamento dos padrões mais usuais? Em primeiro lugar, verifica-se nestas obras pleno conhecimento dos modelos eruditos, além de meios materiais e técnicos para segui-los, é surpreendente a boa qualidade da fatura que, aliada às evidências de uma grande capacidade inventiva, atestam a alta capacidade do autor destas obras. Como resultado, não apenas os dois retábulos tomados em conjunto são bastante originais em relação à produção contemporânea, como também eles são acentuadamente diferenciados um em relação ao outro. Logo, estas obras não se baseiam no desconhecimento dos modelos primitivos, mas sim numa apropriação intencionalmente mais livre. O que levou a este distanciamento, talvez não seja apenas o caráter "autóctone", que pode assumir conotações vergamosamente nacionalistas se não for bem definido, mas, ao contrário, um aporte externo (31). Estas são, ainda, questões em aberto, dada a extrema escassez de obras em talha

(30) Ver opinião de Lúcio Costa, transcrita na p. 14.

remanescentes no período. Aproximadamente sessenta anos separam o retábulo de S. Vicente destas obras, e pouco podemos inferir sobre este grande espaço de tempo.

De qualquer forma, a questão da cultura visual do autor destas obras continua sendo um dos aspectos mais fascinantes da talha brasileira do período. A estruturação da arquitetura destes retábulos, os capitéis idênticos às bases prismáticas das pilastras, e mesmo a utilização do arco abatido em S. Antônio, revelam um conhecimento prévio, uma afinidade a uma linguagem muito mais antiga do que a pós-renascentista. A utilização de elementos do repertório maneirista não anula esta clara vivência prévia, antes, adapta-se a ela. Estes detalhes ironizam, como se voltássemos no tempo, nestes retábulos. Onde teria nosso artista efetuado sua formação? Teria vindo da Europa, trazendo consigo esta bagagem antiga? Ou o próprio meio paulista teria se encarregado de fornecer-lhe elementos significativos nesta orientação?

Os poucos remanescentes diretamente vinculados ao modelo "maneirista", que restaram na região paulista, atestam um vínculo, se bem que tênue, com os retábulos contemporâneos fluminenses. As obras de S. Antônio e Voturuna apresentam sináculos e a mesma forma de nicho presentes nos retábulos do antigo Colégio jesuíta do Rio de Janeiro, e da igreja de S. Lourenço dos índios em Niterói. As volutas dos retábulos paulistas e a "chute" de Voturuna guardam semelhanças com o retábulo de Niterói. Não podemos esquecer que até 1745 a sede do bispado continua sendo no Rio de Janeiro, e que as fundações beneditinas e franciscanas nesta cidade antecederam em aproximadamente trinta anos as de S. Paulo. Estes fatos reforçam a hipótese de que estas regiões, a despeito das dificuldades de transporte, deveriam formar uma comunidade cultural em intercâmbio. Talvez o retábulo de S. Vicente tenha representado um importante modelo inspirador para a talha nestas capelas rurais paulistas, ou talvez algum dos "altares" da igreja do Colégio de S. Paulo, que em 1654 eram em quatro, e em 1684 subiam para cinco.

(31) É nessa direção que se coloca Araci Amaral, ao defender uma possível influência hispanoamericana nestas obras (ver nota 5, no item "Capela de S. Antônio").

Infelizmente estas são apenas conjecturas, na falta de maiores indícios.

CAPÍTULO II

O "ESTILO NACIONAL" (*), E A ORNAMENTAÇÃO PREDOMINANTEMENTE FITOMÓRFICA: 1690/1730

Quase contemporaneamente aos retábulos de Voturuna e S. Antônio, na última década do século XVII, surge na região paulista o primeiro exemplar datado do chamado "estilo nacional". Em traços gerais, o novo modelo pode ser assim descrito:

- corpo do retábulo formado por colunas torças decoradas com vinha, sustentadas sobre mênulas;
- coroamento em forma de arquivoltas torças, com a mesma decoração da coluna;
- ornamentação predominantemente fitomórfica, composta por vinha, a qual pode-se juntar pássaros, meninos, etc. Numa fase mais evoluída do repertório ornamental, passam a ser utilizadas folhas de acanto, principalmente em superfícies mais planas, como intercolúnios, ilharças e arcos.

O modelo básico do "estilo nacional" compõe-se de vários arcos de meia volta intercalados, de modo a formar uma grande concavidade em direção à tribuna. Esta última passa a comportar, com maior frequência, um trono elevado para a imagem venerada. O "estilo nacional" constitui o modelo compositivo mais estável em toda a evolução do retábulo luso-brasileiro: com poucas variantes, a forma, uma vez criada, passa a ser adotada nas mais distantes regiões. Durante aproximadamente trinta ou quarenta anos, a grande estabilidade do modelo fornece meios seguros para compararmos a evolução do estilo em variadas localidades.

A região da cidade de São Paulo e a faixa litorânea acusam a presença de um número razoável de retábulos em "estilo nacional". Entre obras intactas, documentadas por meio de fotografia, ou das quais restou algum remanescente, a relação de retábulos em "estilo nacional" na região, incluindo uma datação aproximada, é a seguinte:

(*) O termo foi proposto por Robert Smith, em seu artigo "The portuguese woodcarved retable". Ver correspondência em outras classificações na nota 2 da "Conclusão".

- retábulo-mor da igreja do Colégio de São Paulo (c.1695/1701) [fig. 39] ;
- dois retábulos laterais na nave da mesma igreja (1707) [fig.41,42];
- dois retábulos laterais na igreja do convento franciscano em Itanhaém (c.1714) [fig.7];
- dois retábulo laterais na igreja de N. Sra. do Rosário em Embu (c.1720/1725) [fig.3,4]

Ao que tudo indica, a primazia na introdução do "estilo nacional" na região coube, mais uma vez, aos jesuítas. A tão elogiada igreja do Colégio paulistano, que causa espanto aos moradores da cidade em 1701, quando se inaugura sua nova torre em pedra e cal, é, no mesmo ano, mencionada como "digna de se ver pela sua obra de talha dourada". É muito provável que a menção se refira ao retábulo-mor. Em 1707, informa-se a ereção de mais quatro "altares" de talha dourada (2). Por antigas fotos de 1896, sabemos que dois destes retábulos eram exemplares do "estilo nacional", muito semelhantes, na fatura, ao retábulo-mor. As obras em "estilo nacional" do Colégio de São Paulo caracterizam-se por uma ornamentação quase que exclusivamente fitomórfica. Até onde podemos concluir pela foto, o retábulo-mor era totalmente ornado com este tipo de motivo. Já os retábulos laterais, um pouco mais recentes, apresentam alguns pássaros no tímpano do arco, e macacos num painel do embasamento. A decoração fitomórfica é, em todos estes casos, composta apenas pela vinha, tratada de forma ligeiramente diferente: nos coroamentos e nos frisos dos entablamentos, a vinha se distribui de forma mais geométrica, ainda próxima aos padrões de um arabesco, enquanto que no corpo do retábulo, a vinha é tratada de modo extremamente naturalista e vigoroso [prancha 5a]. No coroamento destes retábulos, as arquivoltas são mais torcidas do que as colunas, dificultando a continuidade dos arcos. As compridas e compactas aduelas também reforçam este efeito.

Por volta de 1714 é inaugurado o novo convento e a igreja franciscana em Itanhaém, também reconstruídos em pedra e cal (3). Os dois retábulos laterais da igreja podem ser datados, aproximadamente, desta

(2) Ver notas 7, 8 e 9 no item referente à igreja do Colégio.

(3) ROWER, *Páginas de História*, p.281-283.

época (4). A evolução do estilo é evidente, se o compararmos aos retábulos paulistanos. A profusa utilização da vinha atenua-se, restringindo-se às colunas e arquivoltas. Surgem outros motivos fitomórficos, como frisos de folhas, ao lado das colunas, e um painel com folhagens e elementos florais dispostos simetricamente, logo abaixo da tribuna. As colunas tornam-se mais esguias. A própria composição perde um pouco de sua monumentalidade, ao lançar mão de uma solução original: em substituição aos arcos encaixados um dentro do outro, aqui temos um grande e único arco externo, e um bem menor delimitando a tribuna, com a altura total das colunas maiores.

Mais recentes do que os retábulos de Itanhaém, temos, em "estilo nacional", os dois retábulos laterais na igreja de M. Sra. do Rosário no Embu. Estas obras, com base apenas em suas características de estilo, podem ser datadas dos anos 1720/25. Mesmo conservando o mesmo desenho, os dois retábulos revelam algumas diferenças de fatura em sua parte central, o que talvez indique a presença de artífices diferentes trabalhando nas obras, ou algum reaproveitamento. A ornamentação continua sendo predominantemente fitomórfica, mas ela dispersa-se num grande número de formas. A vinha restringe-se exclusivamente às colunas [prancha 5b] e arquivoltas. O motivo, tratado de forma mais plana do que nos exemplares de São Paulo e Itanhaém, passa a apresentar um grande número de cachos e pássaros. O acanto já se faz presente num friso do frontal de altar. Ao redor da tribuna, há um arco decorado com "chutes" e, sob a mesma, um painel simétrico, na forma de uma grande palma, que já inclui algumas conchas. Este painel já prenuncia o D. João V. As colunas fortemente abauladas também são características do joanino na região paulista. No coroamento, foram incluídas grandes águias bicéfalas.

Excetuando-se o único retábulo-arc do grupo, os retábulos restantes possuem algumas características comuns específicas que os diferenciam dos padrões mais usuais do "estilo nacional". As particularidades mais notáveis são as seguintes:

(4) Ibid. p.283.

a) Ao contrário do padrão mais usual no "estilo nacional" - que propõe, antes de mais nada, uma composição extremamente unificada -, temos, nestes retábulos, a manutenção de um entablamento contínuo, de modo a definir um tímpano em semicírculo. Esta característica é uma clara reminiscência do modelo "maneirista". Com o entablamento contínuo, é mantida a distinção entre corpo do retábulo e corcamento, que é típica do modelo mais antigo. A articulação da tribuna no retábulo, quer no modelo "maneirista", quer nestes retábulos paulistas, continua sendo a mesma: em ambos os casos, ela fica restrita ao corpo do retábulo, entre o entablamento e a predela.

b) Nos exemplares de Itanhaém e do Embu, o "núcleo" do corpo do retábulo - situado entre as colunas, o entablamento e a predela - é preenchido da mesma forma. Definindo a abertura da tribuna, há um arco de meia-volta. Nos tímpanos das laterais do arco, são aplicadas folhagens trifurcadas. Esta solução também é recorrente ao modelo "maneirista". Idêntica solução é encontrada no retábulo de São Lourenço dos índios em Niterói, e nos nichos dos retábulos de São Roque e Voturuna.

c) A terceira característica advém da própria forma de inserção do retábulo na arquitetura da igreja. Via de regra, os retábulos em "estilo nacional" tendem a ocupar toda a superfície do fundo de uma capela, como é o caso do retábulo-mor do Colégio paulistano. Em alguns casos, partes ou a totalidade da parede da igreja são revestidas em talha, de modo a criar um anteparo que acentua o efeito de profundidade dos retábulos, como ocorre, por exemplo, na "Capela Dourada" em Recife. Em todos os casos, há um compromisso mais acentuado entre a arquitetura e o retábulo. Todos os retábulos laterais paulistas em "estilo nacional" são exceções a esta regra. Os de Itanhaém e Embu, em posição colateral ao arco cruzeiro, instalam-se diretamente sobre a parede sem ornamentos da nave. Os retábulos laterais na igreja do Colégio paulistano estavam instalados no fundo de capelas, mas não ocupavam todo o fundo destas últimas, deixando livre uma grande superfície forrada com lambris de madeira (5). Aqui também podemos identificar uma clara reminiscência do modelo "maneirista". Os retábulos do período mais antigo, assim como estes retábulos paulistas em "estilo nacional", podiam guardar uma certa autonomia em relação aos enquadramentos impostos pela arquitetura. Em certos casos, eles se sobrepunham de modo livre à parede da capela, como estão a demonstrar os retábulos de Voturuna e S. Roque.

Como podemos verificar, o "estilo nacional" em São Paulo ainda estava fortemente saturado de padrões formais anteriores, demonstrando uma

(5) É possível que as capelas laterais da igreja do Colégio paulistano fossem fruto de reformas mais recentes, posteriores à época de feitura dos retábulos laterais mais antigos, o que justificaria as dificuldades de ajuste. Mas, se tal hipótese for verdadeira, também é possível que os retábulos laterais estivessem, no edifício primitivo, postos diretamente sobre a parede da nave. Assim, ao que tudo indica, os retábulos laterais desta igreja não se encaixavam dentro de um enquadramento de arquitetura mais definido.

forte persistência do modelo "maneirista". Este fator "arcaizante", por si só, é suficientemente forte para atribuir a produção paulista do período um caráter bastante particular, que a diferencia de outras regiões do País.

O forte componente arcaizante, presente na talha paulista do período, é ainda mais acentuado pela presença de alguns retábulos que são verdadeiros "híbridos" entre o "estilo nacional" e o modelo "maneirista". O arcaísmo não está, propriamente, na existência de modelos híbridos, mas no fato deles serem, ao que tudo indica, contemporâneos aos exemplares mais desenvolvidos do "estilo nacional".

Os mais notáveis híbridos deste tipo eram os dois primeiros retábulos laterais da nave da igreja do Colégio em São Paulo, também desaparecidos juntamente com a igreja. Restou a foto de apenas um deles [fig.40], mas sabemos que o outro a sua frente era idêntico. Estes retábulos eram contemporâneos aos dois em "estilo nacional" que comentamos, pois, em 1707, há referência à ereção de quatro altares "de talha dourada". Algumas características de fatura comuns indicam uma provável mesma autoria para todos estes retábulos laterais e o retábulo-mor. Os dois retábulos da nave já seriam posteriores ao retábulo-mor da mesma igreja. O que eles retêm do "estilo nacional" está na decoração em vinha por toda as superfícies, no coroamento semicircular, e nas colunas torças. Entretanto, muitas das características do modelo "maneirista" estão presentes: entablamento ininterrupto, colunas emparelhadas num mesmo nível, com um único ressalto no entablamento, e nicho quadrangular no coroamento. O pormenor mais original que revela que este retábulo é uma tentativa cuidadosa de fusão de um modelo antigo a um mais novo, recém introduzido, está nos pés direitos acima das colunas mais internas. Eles foram estriados transversamente, aludindo às arquivoltas torças do "estilo nacional". Mas, ao mesmo tempo, eles não chegam a ser nem pilastras, pois terminam transversamente, nem arquivoltas, uma vez que são retas. Não poderíamos chamar estas obras de transicionais, pois os dois modelos são plenamente conhecidos. O que se busca é, justamente,

um equilíbrio perfeito entre dois modelos conhecidos, para se criar um terceiro e novo padrão.

Há, ainda, uma outra obra híbrida que, infelizmente, foi muito mutilada, e sobre a qual não temos nenhuma indicação precisa quanto a datação ou a origem. Trata-se dos remanescentes de um retábulo na capela de S. Alberto, um estabelecimento beneditino rural em Mogi das

Cruzes (6). O retábulo possui colunas torças ornadas com vinha e pássaros, um sacrário com a mesma decoração, e um entablamento com ornamentos fitomórficos. O frontão, entretanto, é típico do modelo "maneirista", com uma região central quadrangular ladeada por volutas. Pelo tipo de ornamentação, ele seria aproximadamente contemporâneo aos retábulos laterais do Embu (1720/25). O compromisso entre o modelo "maneirista" e o "estilo nacional" não se revela, aqui, de forma tão orgânica e sutil como nos retábulos do Colégio paulistano: a composição geral do retábulo de S. Alberto continua sendo eminentemente "maneirista", enquanto que, na ornamentação e nas colunas, introduz-se elementos do "estilo nacional".

Uma outra peça do mesmo período também revela um grande apego a soluções da primeira metade do seiscentos. Trata-se do antigo sacrário da matriz de Guarulhos [fig.6], hoje no Museu de Arte Sacra de São Paulo. A peça possui quatro colunas torças, e uma ornamentação fitomórfica constituída exclusivamente pela vinha, empregada em todas as superfícies. A solução espacial da peça - com secção trapezoidal, e colunas nas extremidades -, remete diretamente aos sacrários do modelo "maneirista", como o remanescente na matriz de São Vicente.

Do período de introdução do novo repertório ornamental, há ainda mais alguns remanescentes de retábulo provenientes do antigo mosteiro beneditino em Parnaíba [fig.24], e que também se encontram atualmente no Museu de Arte Sacra de São Paulo. Um embasamento e um arco pleno constituem os remanescentes da obra. Todas as peças são totalmente decoradas com vinha, que inclui alguns cachos, além de cordagens e entrelaçados. Como os pés direitos e a quase totalidade do coroamento desapareceram, não é possível saber se o retábulo original era ou não um exemplar típico do "estilo nacional". De qualquer forma, as laterais do embasamento, indicam que as prováveis colunas do retábulo deveriam estar quase que emparelhadas num mesmo nível, como no caso dos retábulos "híbridos" do Colégio paulistano, o que é uma característica estranha ao "estilo nacional". Este tipo de embasamento, que dispensa mênulas, é característico do modelo "maneirista": o retábulo da igreja de São Loureço dos Índios, em

(6) Foto em ETZEL, *Arte sacra*, p.70.

Niterói, apresenta uma disposição semelhante. Silva-Nigra data o retábulo de Parnaíba de 1660, aproximadamente (7), mas é mais provável que ela seja contemporânea aos retábulos laterais do Colégio paulistano (c.1707), ou um pouco anterior. Podemos datá-la, portanto, dos anos 1700 a 1705. O mesmo autor afirma que Santana do Parnaíba deve ter sido o primeiro centro difusor deste estilo (8), chegando a enviar, em 1687, um retábulo para o mosteiro beneditino paulista. Infelizmente, não chegaram até nós dados mais precisos, nem um maior número de obras, para avaliarmos tal hipótese. De qualquer modo, ainda entre 1687 e 1691 estava sendo executado, na mesma vila, o retábulo de Voturuna, no qual muito poucos detalhes prenunciam a ornamentação fitomórfica futura, o que torna pouco defensável a datação proposta pelo crítico. Curiosamente, um pequeno pormenor revela alguma relação entre o retábulo de Voturuna e os remanescentes do estabelecimento beneditino em Parnaíba: um entrelaçado com pequenas estrelas, que em Voturuna fora usado nas pilastras do segundo nível, voltam a ser empregado no embasamento dos remanescentes de Parnaíba. O mesmo motivo de entrelaçado também é encontrado em São Paulo, nos umbrais da porta de uma residência, que pertenceu a um antigo estabelecimento beneditino. A obra entalhada traz uma inscrição com a data de 1702 (9).

Os remanescentes do retábulo-mor do Colégio paulistano e do retábulo beneditino em Parnaíba mostram grandes diferenças da fatura entre si. O caráter extremamente naturalista, até mesmo nos detalhes, que a vinha recebeu na obra paulistana, contrasta com o tratamento mais simplificado e a modelagem intumescida do mesmo motivo em Parnaíba. A perícia e o refinamento da mão de obra jesuíta sobressaem imediatamente a partir da comparação.

A obra na região que apresenta a ornamentação fitomórfica mais evoluída, ainda conservando as colunas torças decoradas com vinha, é o

(7) SILVA-NIGRA, "Sobre as artes plásticas", p.230.

(8) Ibid. p.230-31.

(9) Foto em SAIA, Luis: "Notas sobre a arquitetura rural paulista do segundo século". In *Revista do SPHAN*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, n.8, 1944, p.248.

antigo retábulo da igreja de Pinheiros, que hoje se encontra no mosteiro beneditino em Jundiaí [fig.13]. É a única obra, na região, na qual se dá uma grande ênfase à vegetação acântica. A vinha, com alguns cachos e pássaros, restringe-se exclusivamente às colunas. Mênulas, pilastras e a mesa de altar são totalmente tomadas pelo acanto. Este motivo vegetal, disposto em grandes ondulações torna-se, por vezes, quase abstrato, formando um entrelaçado de volutas, como podemos observar nas mênulas e na predela. Nos esmerados entablamentos, já aparecem algumas flores, cabeças de anjo, e uma grande concha central sobreposta. O coroamento, provavelmente, não foi preservado intacto, o que não permite averiguar com precisão até que ponto este retábulo seguia o modelo em "estilo nacional". De qualquer modo, a inclusão do arco bombeado suspenso sobre pedestais, na região central do coroamento, é um elemento estranho a este estilo, e está diretamente relacionado ao D. João V. Pelo estilo, ele deve ser um pouco posterior aos retábulos laterais da igreja do Embu, podendo ser datado dos anos 1723/27.

O retábulo de Pinheiros constitui um elo importante entre a ornamentação fitomórfica e o estilo D. João V. Ao mesmo tempo, ele permite supor o que poderia ter sido a talha da igreja do mosteiro beneditino em São Paulo, que estava sendo executada entre as décadas de 1700 e 1730. Enfim, já próximo a esta data, a obra beneditina iguala em qualidade a fatura das obras em "estilo nacional" da empreitada jesuíta paulistana.

No mesmo período dos retábulos em "estilo nacional", desenvolveu-se na região paulista um outro tipo de composição mais simples, utilizada, em sua maior parte, em capelas particulares rurais. As características principais do modelo são as seguintes:

- sobre a parede da nave, desenvolve-se um anteparo quadrangular, relativamente plano;
- no interior deste anteparo, define-se um ou dois arcos, que constituem as bordas da tribuna. Esta encontra-se embutida na parede da nave.
- nos tímpanos do arco, sobre o anteparo da parede, são aplicadas folhagens trifurcadas;

- a ornamentação é predominantemente fitomórfica, correspondendo a uma fase evoluída deste repertório.

De comum com o "estilo nacional", estes retábulos, ou, em sua maior parte, oratórios (10), apresentam uma composição unificada, em torno de um grande arco de meia volta central, e a decoração fitomórfica. Entretanto, de modo geral, os elementos de arquitetura são menos definidos do que naquele estilo: as colunas são substituídas por pilastras, cuja ordem é de difícil determinação, e as arquivoltas torças, com exceção do retábulo da Luz, desaparecem. O motivo do arco com tímpanos ornados por folhagens trifurcadas é, como já dissemos, característico do modelo "maneirista", mas é plenamente conservado na região paulista durante o período do "estilo nacional".

Os exemplares deste modelo formam um grupo bastante heterogêneo, utilizando-se de várias técnicas. Infelizmente, até o momento, nenhuma das obras pode ser datada com precisão, a partir de fontes documentais. Entretanto, a maioria apresenta uma ornamentação fitomórfica bastante desenvolvida, o que nos leva a propor uma datação por volta dos anos 1715/30. Eis a relação dos exemplares deste modelo:

- retábulo pintado numa capela de fazenda em Araçariguama (11);
- oratório pintado no Museu da igreja do Embu (12) ;
- oratório no cemitério interno do convento da Luz em São Paulo [fig.57];
- retábulo da fazenda do Pirai em Itu [fig.12].

Possivelmente, a obra mais antiga deste grupo é o retábulo de Araçariguama. Ele apresenta um relevo bastante plano, composto por um sistema de molduras, que define a arquitetura da obra, completada por motivos fitomórficos pintados. O teto também é revestido de madeira pintada, figurando grandes ondulações de acanto. O estilo desta

(10) Estamos usando o termo "oratório" para aquelas peças que não trazem indícios de uma mesa de altar incorporada ao conjunto.

(11) Foto em SAIA, Luis: "Notas sobre a arquitetura rural paulista do segundo século". In **Revista do SPHAN**. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, n.8, 1944, p.248.

(12) Foto em AMARAL, **A hispanidade**, p.97, fig. 121 e 122.

pinturas é posterior àquelas da capela de S. Antônio, em S. Roque, onde ainda são empregados grotescos de extração maneirista.

O oratório pintado do Embu é inteiramente margeado por uma grande moldura, o que lhe confere a aparência de um quadro representando um retábulo. Um único arco, ornado com folhas, repousa sobre uma base decorada com flores. Ao lado das pilastras, foram pintados grandes vasos com flores. Enormes e naturalistas folhagens trifurcadas ornaram os tímpanos do arco.

O oratório do cemitério interno do convento da Luz é, de todas estas obras, a que está mais próxima ao "estilo nacional", conservando duas arquivoltas torças decoradas com vinha. Aparentemente, a obra sofreu várias remodelações, com a inclusão de alguns detalhes estranhos à concepção original. Alguns detalhes, como a inclusão de pequenas "chutes" na região superior, e a multiplicação de fraturas no entablamento, estão a indicar que esta obra é bem posterior aos retábulos mais antigos do Colégio paulitano. Ela seria, aproximadamente, contemporânea aos retábulos laterais da igreja do Embu (c.1720/25).

A obra mais recente deste modelo parece ser o retábulo da fazenda do Pirai, em Itu, atualmente no Museu de Arte Sacra de São Paulo. A obra é notável pela robustez e expressividade de alguns de seus pormenores, o que faz lembrar a maneira do retábulo de Voturuna. A obra compõe-se de uma prancha lisa quadrangular - com as tradicionais folhagens trifurcadas em talha -, no interior da qual se abre, após dois arcos plenos, a abertura da tribuna. Os arcos são formados por ornamentação fitomórfica dispostas em grandes sinuosidades. No arco mais interno, a vegetação é tratada de forma mais plana e delgada. As pilastras externas repousam sobre originais estilizações de anjo [prancha 1e]. O embasamento é decorado com um grande florão, motivo que se repete no pedestal para a imagem. O tipo de ornamento vegetal utilizado, no qual já não há mais nenhuma alusão à vinha, e o seu tratamento volumoso e profuso, indicam que a obra deve ser ligeiramente posterior aos retábulos laterais da igreja do Embu, podendo ser datada dos anos 1725/30.

Os célebres retábulos laterais da capela de S. Antônio, em S. Roque [fig.63,64] , podem ser interpretados como uma variante mais elaborada deste modelo. A grande diferença fica por conta da subdivisão do anteparo frontal numa seqüência de painéis ornamentais, que aludem à forma de pilastras e entablamentos sucessivos. O núcleo do retábulo continua sendo composto pelo arco pleno com as folhagens trifurcadas no tímpano. Além disso, como nos outros exemplares do modelo, a volumetria do retábulo é extremamente plana, e uma articulação clara da arquitetura restringe-se somente ao arco da tribuna. A ornamentação conserva, em grande parte, o motivo da vinha com pássaros, utilizado no arco da tribuna e nos painéis mais externos. A vinha é aqui empregada em padrões geométricos semelhantes aos dos retábulos do Colégio paulistano. Intercalados aos painéis com vinha, é empregado um outro motivo vegetal, que quase se transforma num entretecido de volutas. Alguns anjos foram incluídos na base de um dos retábulos e no coroamento do outro. Estas últimas características indicam que estes retábulos são um pouco posteriores aos do Colégio paulistano, talvez por volta dos anos 1715/20.

Os dois retábulos em São Roque são os exemplos mais evidentes de um fenômeno de achatamento da ornamentação fitomórfica, principalmente a vinha, na região paulistana. De modo geral, em outras regiões do País, a ornamentação de vinha muito raramente desvincula-se dos arcos de colunas e arquivoltas torças do "estilo nacional". Os eventuais painéis planos, sempre evitados, são decorados com outros motivos, especialmente o acanto. Alguns remanescentes do período, na região paulista, demonstram que a ornamentação em vinha conseguiu romper estes limites, espalhando-se por todas as superfícies dos retábulo, o que, por si só, é um fato bastante excepcional. Os remanescentes do retábulo beneditino em Parnaíba, o sacrário de Guarulhos, os retábulos laterais da capela de S. Antônio e, principalmente, os retábulos mais antigos do Colégio paulistano, comprovam que a vinha, desvinculada dos arcos torças, teve larga utilização na região. Empregada em superfícies planas como ilhargas, intercolúnios, pilastras, embasamentos, frisos, etc., a ornamentação em vinha, nestes retábulos paulistas, remete diretamente à forma pela qual o tema já era tratado

desde a época romana (13) . Até mesmo o padrão geométrico em que o motivo é disposto, formando um entrelaçado, é o mesmo.

Assim, juntamente com a composição do modelo "estilo nacional", que já é tido como uma reminiscência às portadas românicas (14), na região paulista, a própria forma de tratamento de seu motivo ornamental mais característico, a vinha, remete, mais uma vez, a períodos muito recuados. O caráter "arcaizante" da talha paulista no período, torna-se mais uma vez notório.

O período do "estilo nacional" (1690/1725) em São Paulo pode ser tido como aquele em que se inicia uma efetiva fixação dos artífices, começando a ser reconhecíveis os primeiros núcleos de criação regional. No começo do século XVII, a extrema escassez de obras em talha reforça a hipótese de uma importação de obras acabadas, ou a fixação temporária de alguns artífices vindo de fora da região. Uma passagem da crônica do mosteiro beneditino paulista, leva-nos a inferir que, ainda na década de 1680, a mão de obra local de entalhadores de retábulos era bem restrita. Em 1687, a Ordem encomenda em Portugal um retábulo de 85\$000 rs., por intermédio de Pedro Taques. Não sabemos se o retábulo chegou ou não a São Paulo (15). Por outro lado, com a reforma do Colégio paulistano, torna-se evidente que, por volta da última década do seiscentos, começa a ocorrer uma demanda para programas mais complexos na decoração interna dos templos. A escala desta empresa em particular já é uma indicação que, por volta deste período, deveriam estar se constituindo as primeiras oficinas na região. Mais uma vez, o mosteiro beneditino paulistano oferece-nos um

(13) Lúcio Costa já chamara a atenção para o fenômeno nos retábulos laterais de S. Roque, e nos laterais do Colégio paulistano: "Resultou dessa interpretação menos erudita do velho tema bizantino-romântico [da videira], como que uma volta à técnica dos modelos originais, parecendo, assim, estes nossos dois pequenos retábulos [os de S. Roque], coisa fabricada no décimo século." In "A arquitetura jesuítica", p.65.

(14) A analogia entre as portadas românicas e o modelo "estilo nacional" foi, pela primeira vez, sublinhada por Lúcio Costa em seu citado artigo, tendo sido unanimemente acatada pela crítica posterior.

(15) TAUNAY, *Historia da antiga abadia*, p.132-133.

contraponto significativo para as obras do Colégio da mesma cidade. Nas três primeiras décadas do século XVIII, a igreja do mosteiro beneditino é ornada com um novo conjunto em talha. O núcleo primitivo, formado por um retábulo-mor e dois "nixos" (16), é instalado no período entre 1708 e 1714, provavelmente em substituição aos retábulo em "taboas pintadas" de 1650. O retábulo-mor "de talha com sua tribuna" (17) e os "nixos" foram feitos, ao que tudo indica, na cidade, mas a douração ficou a cargo de artifices enviados de Lisboa pelo doador (18). Logo, é provável que na cidade já deveria existir entalhadores de retábulos, mas a douração ainda não era dominada no meio local.

Apenas pelas características de estilo e fatura, não é possível colocar em relação próxima, quanto à autoria, as obras em "estilo nacional" em São Paulo, Itanhaém e Embu. Ou estas cidades constituíram núcleos mais ou menos independentes, ou a própria evolução estilística dificulta a atribuição. De qualquer modo, as relações entre as obras em "estilo nacional" e as feitas em estilo D. João V são muito mais estreitas. O exemplo mais claro ocorre na igreja do Embu, onde é clara uma íntima relação entre os retábulos laterais e o retábulo-mor. Na região litorânea, a forma das colunas dos retábulos em "estilo nacional" em Itanhaém guarda alguma semelhança com os colunas dos retábulos mais antigos na nave da igreja do convento carmelita em Santos. Infelizmente, é difícil detectar uma continuidade direta das obras da oficina do Colégio paulistano que, aparentemente, teriam sido as mais notáveis no período. Teria esta escola prosseguido no Embu? Apenas a descoberta de novos documentos poderá trazer algum esclarecimento a esta questão.

(16) Quem sabe não é esta a designação da época para o tipo de oratório, ou retábulo, que descrevemos acima ?

(17) Ibid. p.135.

(18) Ibid. p.135-136.

CAPÍTULO III

O ESTILO D. JOÃO V (1730/1755)

O período compreendido pelo estilo D. João V em São Paulo é dos mais obscuros em relação à talha. Até o momento, apenas duas obras podem ser datadas com certeza: a capela-mor e a sacristia da igreja do Embu (1735), e o antigo retábulo de N. Sra. da Conceição, na igreja de S. Francisco em São Paulo (1736/1740). Por outro lado, entre todas as obras do período, apenas a igreja do Embu conserva seus ambientes intactos. Os outros retábulos ou foram reintroduzidos, depois de profundas reformas, em seus ambientes primitivos, ou, simplesmente, foram transferidos para outros edifícios, ou museus. De uma parte razoável das obras, nem mesmo sabemos, ao certo, o lugar de origem.

Seguindo uma tendência que se verifica desde o começo do século XVIII, entre os anos de 1730 e 1750 não se verifica um incremento significativo na construção ou reforma de edifícios religiosos na região. Na cidade de São Paulo, são construídas algumas igrejas, a maior parte relacionadas a irmandades: N. Sra. do Rosário dos Homens Pretos (1728-37), S. Pedro dos Clérigos, que provavelmente foi inaugurada em 1746 (1), e a de N. Sra. dos Remédios (1750). Em 1741, a igreja da Misericórdia já está funcionando (2). A igreja do Colégio fica fechada entre 1741 e 1745 para reformas, inclusive em sua decoração interna (3). A situação sofre ligeira alteração com a criação do bispado de São Paulo, em 1745, e com a chegada do primeiro bispo à cidade, no final do ano seguinte. Imediatamente, começa-se a reconstrução da antiga matriz, agora sé, cujas obras irão se estender até 1766. D. Bernardo Rodrigues Nogueira, que falece em 1748, financia reformas no convento de S. Tereza (4) e na igreja de S. Antônio (5). Fora da capital, é construída uma nova capela em Carapicuíba, e a

(1) VASCONCELLOS, *História da província*, p.36.

(2) MARQUES, *Apontamentos*, vol.1, p.239.

(3) SERAFIM, *História*, vol. VI, p.386.

(4) VASCONCELLOS, *História da província*, p.359-360.

(5) "Livro de Tombo da Antiga Sé", f.11.

residência jesuíta no Embu. Em Santos, por volta de 1728, é reformada a capela da Ordem Terceira de S. Francisco. Esta relativamente baixa atividade edilícia contrasta com o progresso verificado em outras regiões do País. De uma certa forma, esta falta de vigor no meio paulista revela que a maior parte do esforço humano da província estava voltado para a região mineira. E isto se reflete, de modo direto, na produção da talha paulista do período, que também se pauperiza, ou melhor, não segue o mesmo ritmo verificado em outras regiões.

O período inicial do joanino na região ainda se encontra fortemente marcado por muitas características "maneiristas", o que continua a conferir à talha um caráter original. A produção de retábulos do período pode ser enquadrada dentro de três modelos composicionais básicos. O mais antigo reatualiza o modelo "maneirista", com um repertório ornamental intermediário entre o "estilo nacional" e o joanino. Um segundo modelo emprega uma estrutura reticulada, também dentro de padrões "maneiristas", mas com uma ornamentação D. João V totalmente desenvolvida. Finalmente, o maior número de obras em estilo joanino segue o modelo mais usual em todo o resto do País, que é formado por dois pares de pés direitos com um coroamento de contornos circulares de vários elementos.

O que confere unidade a um estilo que encontra formas composicionais tão variadas são alguns elementos comuns no repertório ornamental e na arquitetura. Eis as características básicas do estilo:

- repertório ornamental: engloba uma quantidade bastante variada de elementos. Entre os de natureza fitomórfica ainda predomina o acanto, intercalado a uma grande variedade de festões, "chutes", palmas, flores, etc. Os principais motivos antropomórficos do estilo são: meninos, anjos, atlantes, e cariátides. Entre os zoomórficos, encontramos pelicanos, águias, grifos, delfins, etc. Além disso, o estilo inclui também volutas, conchas, cartelas, medalhões, panos fingidos, arcos com lambrequins, entre outros motivos. Este repertório ornamental é geralmente empregado de modo abundante, recebendo um tratamento volumoso.

- coluna torça: assume duas formas básicas. Pode ter o sulco totalmente ornado com guirlandas de flores, ou seguir o modelo berniniano. Neste último caso, o terço inferior é estriado, seguindo a

direção das espiras das colunas, enquanto que a parte superior é ornada com guirlandas de flores.

- mênulas usadas sob as colunas: são decoradas com cabeças de anjos, atlantes ou, num estilo menos desenvolvido, com folhagens.

- fragmentos de frontão: são geralmente usado em forma curva no coroamento.

Dosséis com lambrequins, arquivoltas, cartelas de coroamento, etc., também podem ser empregados, de acordo com a composição adotada.

Os seis retábulos na nave da igreja da Ordem Terceira do Carmo [fig. 27] em Santos constituem os exemplares que se reutilizam da composição do modelo "maneirista". A semelhança com o modelo é tão completa que apenas um único elemento de arquitetura é introduzido à composição básica: trata-se dos fragmentos de frontão curvo, um índice marcante do estilo joanino. O modo de inserção do retábulo na arquitetura da igreja também é típico do modelo "maneirista", pois eles simplesmente se sobrepõem à parede da nave.

Os seis retábulos, praticamente idênticos, são compostos, na parte inferior, por três pares de pés direitos. Os mais internos são colunas torças decoradas com vinha, dentro do "estilo nacional", mas elas já estão suspensas sobre mênulas com folhagens e uma concha. Seguem-se às colunas duas pilastras de cada lado, ornadas, as mais internas, com uma "chute" com flores, enquanto que as externas são apenas caneladas. No centro do corpo do retábulo, há a abertura da tribuna, em forma de arco de meia volta, também ornado com "chutes" florais. Nos tímpanos dos arcos, temos as tradicionais folhagens trifurcadas, que já encontramos desde o modelo "maneirista". Sobre um entablamento contínuo, desenvolve-se o coroamento. Sua parte central, de contorno quadrangular, comporta um quadro pintado. Nas laterais, sobre as pilastras externas, estão fragmentos de frontão curvo. Encimando a composição quadrangular central, há, finalmente, um brasão com o símbolo carmelita. Alguns festões de folhas, com uma pequena flor central, estão suspensos entre alguns dos elementos do coroamento. Estes festões talvez sejam acréscimos posteriores. Com exceção das colunas, todo o resto do retábulo recebe ornamentação dentro do estilo joanino. Verifica-se ainda, entretanto, uma predominância de elementos

vegetais, na forma de "chutes", e enrolamentos de folhagens na base do retábulo. No coroamento, a ornamentação torna-se mais abstrata, intercalando folhagens com volutas. Elementos antropomórficos aparecem apenas num pequeno painel na região central do embasamento, na forma de cabeças de meninos.

A pedra fundamental da capela da Ordem Terceira do Carmo em Santos foi lançada em 1752, e o edifício é benzido em 1760 (6). Entretanto, seus retábulos laterais são bem anteriores a esta data. Talvez eles tenham sido adquiridos na vizinha igreja do convento do Carmo, por ocasião de alguma reforma. Alguns detalhes de ornamentação - como as "chutes", as volutas, a distribuição simétrica de algumas folhagens -, além dos fragmentos de frontão, estão a indicar que estes retábulos são um pouco mais recentes do que aquele da aldeia de Pinheiros (c.1723/27), podendo ser datados, portanto, do período entre 1725 e 1730.

O retábulo-mor da igreja do Embu [fig. 2] e o da igreja do mosteiro beneditino em Sorocaba [fig. 66] são os exemplares do modelo com composição em reticulado "maneirista" (7). As principais características do modelo, que podemos chamar de "reticulado", são as seguintes:

a- subtraindo-se o embasamento, o retábulo é dividido horizontalmente em dois registros por um entablamento. Este último é contínuo no exemplar do Embu, e interrompido, na região central, no retábulo de Sorocaba.

b- na vertical, a composição é dividida em três faixas distintas, de destaque equivalente. No registro inferior, as divisões são marcadas por colunas torças; enquanto que no registro superior, por suportes antropomórficos.

c- as laterais do registro inferior abrigam imagens sobre peanhas cobertas por conchas. A região central do mesmo registro é ocupada pelo sacrário, ou outra peanha.

(6) PROMESSA, *Reminiscências*, p.35.

(7) Sobre a filiação da estrutura reticulada empregada nestes retábulos aos padrões maneiristas, bem como as possíveis influências hispanoamericanas nas obras, ver GRANGEIRO, "Notas acerca do retábulo-mor da igreja de N. Sra. do Rosário no Embu", participação no II Congresso do Barroco no Brasil, a ser publicada na revista *Barroco*.

d- as laterais do registro superior são ocupadas por painéis decorativos, enquanto que a região central, mais profunda, recebe um trono para imagem;

e- a ornamentação é em estilo joanino.

As semelhanças entre os retábulos de Sorocaba e Embu são de tal ordem que se impõe uma mesma autoria para ambos. Os dois retábulos apresentam uma mesma forma de inserção na capela-mor, ocupando integralmente seu fundo hexagonal. A marcação dos elementos de arquitetura é praticamente a mesma, como descrevemos acima, na caracterização do modelo. Infelizmente, o retábulo de Sorocaba foi alterado. Por isso, torna-se difícil precisar se algumas de suas características são originais ou não. As partes melhor conservadas na obra de Sorocaba são suas laterais inferiores. Aqui, as semelhanças com o retábulo do Embu são muito grandes. Já a região superior do retábulo de Sorocaba foi bastante alterada, desaparecendo toda a organização de planos da parte inferior. É possível que esta obra possuísse originalmente uma grande abertura central, ocupando os dois registros do retábulo, como está a indicar a sua disposição atual e a presença da grande cartela superior. Esta provável concepção mais unificada em Sorocaba é o principal índice de que esta é a obra mais recente entre as duas. A porta do belo sacrário de Sorocaba já configura uma rocalha, o que também é um indício de um estilo mais evoluído.

Juntamente com a grande semelhança quanto a composição, os retábulos de Sorocaba e do Embu apresentam ainda uma série de outros pormenores comuns, que tornam indubitável uma mesma autoria:

- colunas torças: possuem a mesma decoração de guirlandas de flores nos sulcos, o mesmo número de espiras, e são fortemente abauladas; diferem um pouco no capitel [comparar prancha 6a com 6b];

- entablamentos: seguem modenaturas muito próximas. O friso é decorado com um festão de folhas, atado com fitas, de modo a formar um "x".

- suportes antropomórficos: os que ladeiam a tribuna no retábulo do Embu e os de Sorocaba são figuras femininas, com a mesma postura do braço. Elas se assemelham a tocheiros, ou sentinelas. A parte inferior destas figuras é em forma de uma grande voluta, ornada com uma "chute" ao centro. Os suportes de Sorocaba não possuem asas. Os suportes do Embu e Sorocaba lembram vagamente as morfologia dos tocheiros de S.

Roque e Voturuna. Os tocheiros, que antes eram tratados de forma independente, agora estão incluídos no retábulo.

- mênulas: apresentam o mesmo perfil. A parte frontal é decorada com uma cabeça de anjo, ladeada por asas, enquanto que a região inferior recebe uma folha. O retábulo de Sorocaba também possui outro tipo de mênula [comparar prancha 2a com 2b].

- painéis decorativos: os quatro painéis que ladeiam as colunas mais externas do retábulo de Sorocaba são muito parecidos com aqueles que estão próximos ao dossel, na parte central inferior do retábulo do Embu. Todos estes painéis apresentam exatamente os mesmos elementos, com proporções um pouco diferentes, até o motivo das duas folhas encurvadas [comparar prancha 5a com 6b].

- peanhas e conchas: as laterais inferiores dos dois retábulos possuem peanhas e conchas com desenho muito parecido.

O retábulo-mor do Embu e, provavelmente, a sacristia, já se encontravam dourados em 1735 (8). Logo, podemos datar o entalhe do retábulo-mor por volta dos anos 1732/1733. Quanto ao retábulo do convento beneditino, nada sabemos de concreto, mas, a julgar pelo estilo, ele é posterior ao retábulo do Embu, e pode ter sido executado entre os anos de 1735 e 1740.

O terceiro tipo de composição em estilo joanino utilizado na região paulista se enquadra perfeitamente nos padrões mais usuais do estilo em outras partes do País, e em Portugal. A diferença principal em relação aos outros modelos está no coroamento, que aqui permanece encerrado num perfil semicircular de fundo. Na região paulista, esta forma de fundo continua bastante nítida, na maioria dos retábulos, o que pode ser interpretado como uma permanência do "estilo nacional". A integridade das arquivoltas do "estilo nacional" é, de qualquer forma, quebrada pela introdução de outros elementos. As características principais deste modelo são as seguintes:

- o corpo do retábulo é formado, geralmente, por colunas torças, nas formas típicas do estilo, sobre mênulas com atlantes ou cabeças de anjo. Alguns dos pés direitos podem ser quartelões, ou meios corpos. Nas laterais, são instaladas, em alguns exemplares, peanhas e dosséis.

- o coroamento apresenta um contorno circular, podendo ter alguns arcos bem definidos. Sobre este fundo, sobrepõe-se uma grande variedade de elementos. A região central comporta, geralmente, uma

(8) LEITE, História, tomo VI, p.359-360.

grande cartela. Sobre os pés direitos externos, são instalados fragmentos de frontão curvo. Os internos recebem um prolongamento, em forma de pedestal, que sustenta o arco da tribuna. Sobre os fragmentos de frontão e pedestais, podem vir anjos.

- a tribuna comporta um trono ou pedestal. As bordas da tribuna são ornamentadas com volutas intercaladas e outros motivos.

Até o momento, o único exemplar datado deste modelo é o antigo retábulo-mor da igreja da Ordem Terceira de São Francisco em São Paulo, preservado depois da reconstrução do edifício. Este retábulo foi executado entre 1736 e 1740, provavelmente pelo mestre Vicente Ferreira (9). Em 1742, o mesmo artífice assina contrato com a irmandade de N. Sra. do Rosário dos Homens Pretos para executar um retábulo nos mesmos moldes (10). O retábulo da Ordem Terceira é um exemplar típico deste modelo. Entretanto, a região paulista apresenta várias obras com um estilo menos desenvolvido.

Os mais antigos exemplares deste modelo encontram-se na nave da igreja do convento carmelita em Santos [fig.26]. Os retábulos, em número de quatro, foram alterados, em parte por uma "restauração" efetuada neste século, que os destituiu de algumas de suas características originais. Cada um deles possui duas colunas torças decoradas com vinha, ainda dentro do "estilo nacional", mas aqui, como nos retábulos da vizinha Ordem Terceira, todo o resto da ornamentação se enquadra dentro do estilo D. João V. Aqui também predominam elementos vegetais, na forma de enormes "chutes", florões e enrolamentos de folhagens. Algumas volutas se intercalam a este último motivo. Elementos zoo ou antropomórficos estão ausentes. Dois fragmentos de frontão curvo foram dispostos sobre as colunas. O coroamento do retábulo é circular, mas sem qualquer elemento de arquitetura, como uma arco, que o defina. Tal característica pode ser um efeito das reformas.

Estes retábulos santistas são as primeiras obras, que temos notícias, a se utilizarem de uma fórmula de inserção na igreja que mais tarde será repetida, principalmente, em outras igrejas carmelitas. O retábulo se encontra em ligeiro desnível em relação à parede, embutido

(9) LEMOS & LEITE, *Arte no Brasil*, p.285.

(10) *Ibid.* *ibid.*

numa capela pouco profunda, em forma de arco pleno. O arco da capela também é revestido em talha, de modo a compor um todo com o retábulo. Um entablamento contínuo percorre todo o conjunto, conferindo-lhe grande unidade. Entretanto, o embasamento do retábulo não coincide com embasamento do arco da capela. Na maioria das igrejas carmelitas, e a de Santos não é uma exceção, o próprio arco da capela está embutido numa composição quadrangular, instalada sobre a parede da nave, que permite uma ligação direta com as tribunas da igreja.

Estes retábulos da igreja do convento do Carmo em Santos trazem alguns pontos em comum com os da igreja vizinha da Ordem Terceira. A forma das "chutes" e dos capitéis é muito semelhante em todas estas obras. Além disso, todas apresentam um repertório ornamental semelhante, ainda com uma forte ênfase nos elementos fitomórficos. Os retábulos do Convento apresentam características mais evoluídas, quer quanto à composição, quer quanto a alguns detalhes de ornamentação. Na igreja da Ordem Terceira, a ornamentação de seus retábulos permanece mais naturalista, ainda com a forte presença do acanto, enquanto que nos retábulos do convento do Carmo, a ornamentação assume um caráter mais abstrato, com a inclusão de uma maior número de volutas, "umbos", etc. Por estes motivos, os retábulos do convento devem ser um pouco mais recentes do que os da Ordem Terceira (c.1725/30), podendo ser datados dos anos 1728 a 1732. Quanto a uma possível autoria comum para os retábulos das duas igrejas, apenas o prosseguimento das pesquisas poderá trazer maiores esclarecimentos sobre o assunto.

Ainda em Santos, há um outro retábulo do mesmo período, na capela da Ordem Terceira de São Francisco [fig.28]. Sobre esta obra, também estamos muito pouco informados, mas ela deve ser anterior a 1741, pois, neste ano, é instalado no retábulo a imagem de São Francisco recebendo as chagas (11).

(11) PROMESSA, *Reminiscencias*, p.57.

A atual capela da Ordem Terceira de São Francisco em Santos é um pálido reflexo de sua opulência original (12). Apenas o retábulo-mor sobrou, com algumas alterações.

Em termos gerais o retábulo se enquadra dentro da linguagem do estilo D. João V. Entretanto, nele estão presentes vários elementos que, se não chegam a ser uma discrepância dentro do estilo, ao menos são muito particulares desta obra, e não se repetem em outros exemplares da região. São exemplos disto alguns singulares dosséis com escamas e, principalmente, uma série de grandes rostos enquadrados em vários tipos de composição - quer em cartelas joaninas relativamente planas, quer em salientes conjuntos escultóricos -, que constitui a marca mais original desta obra. Além do forte emprego do elemento antropomórfico, há também um acento nos motivos florais, que se apresentam sob uma grande variedade de formas, em "chutes", vasos, isoladas, etc. Outros elementos fitomórficos também estão presentes, mas de forma secundária.

Quanto a composição, o retábulo apresenta algumas dificuldades de articulação, principalmente no tocante às relações, por vezes truncadas, das partes de sua arquitetura (13). Atualmente o retábulo possui um embasamento alto, ornamentado com os rostos descritos. No corpo do retábulo, apenas dois pares de colunas torças, com os sulcos decorados com grandes flores, são elementos arquitetônicos claros. Nas laterais do retábulo, estão instaladas quatro peanhas para imagens, com seus respectivos dosséis. O coroamento é formado por um grande arco pleno, que se inicia nas laterais do retábulo. Ainda é bastante visível o perfil trapezoidal que forma a decoração no coroamento, o que indica que a capela possuía, originalmente, um outro tipo de

(12) De acordo com uma antiga descrição da capela fornecida por Promessa (*Reminiscências*, p.57-58), as paredes originais da capela eram revestidas de azulejos encomendados em Lisboa em 1726 e o teto "era dividido em 24 quadros representando algumas passagens da vida do Santo Patriarcha". Tudo se perdeu numa reforma em 1868. É provável que nesta data tenha sido também reformado o retábulo, ocasionando certas alterações atualmente detectáveis.

(13) Cf. ETZEL, *O Barroco no Brasil*, p. 176-177, fig. 71-72, prancha 7 c, d.

cobertura (14). O retábulo deveria ocupar todo o fundo de uma capela com um teto semelhante ao da capela-mor da igreja do Embu. Por esse motivo, podemos concluir que os anjos sobre os fragmentos de frontão, e a grande cartela que encima o retábulo, são acréscimos posteriores. O pequeno número de suportes arquitetônicos, mal articulados no conjunto, a sua ausência nas extremidades do retábulo, a interrupção do entablamento na altura dos dosséis mais internos, e a falta de estruturação do coroamento, fazem pensar em profundo remanejamentos.

O retábulo da capela da Ordem Terceira de São Francisco em Santos propõe uma solução nova para uma exigência que já aparecera antes: como o retábulo poderia ocupar todo o fundo de uma capela-mor, cujo teto em caixotões forma uma linha poligonal? Na capela-mor da igreja do Colégio paulistano [fig. 39], de proporções maiores, o teto recebe cinco divisões, o que facilita o encaixe de um retábulo com coroamento circular. Já na capela-mor da igreja do Embu [fig. 2], o idealizador da obra abriu mão de um coroamento circular, integrando a própria linha poligonal do teto na estruturação arquitetônica do retábulo. Na capela santista, o retábulo primitivo soluciona o problema adotando um arco de meia volta, ligeiramente abatido e de pouca espessura, sobre o qual alguns ornamentos em voluta preenchem a superfície que o separa da linha do teto. Ao mesmo tempo, sob este grande arco, o retábulo avança em profundidade, criando um grande espaço côncavo, como se fosse uma caverna. Com isso, o retábulo ganha uma enorme variação de volumes, ainda mais acentuada pela protuberante ornamentação, que contrasta com a organização muito mais plana do retábulo do Embu.

Bazin data o retábulo santista de 1740 (15). Com efeito, ele aparenta ser um pouco mais recente do que o retábulo-mor do Embu (c.1732/33). Em relação a esta obra, o retábulo santista apresenta uma ênfase maior nos elementos antropomórficos. Aqui, os eruditos painéis decorativos simétricos e os enrolamentos de folhagens, com tratamento mais

(14) Bazin já chamou atenção para o fato (*L'architecture*, tomo II, p.161) e, por isso mesmo, sugeriu que o atual retábulo da igreja deveria ser originário de um outro edifício, possivelmente da vizinha igreja conventual dos franciscanos. Entretanto, é bastante provável que a própria igreja dos Terceiros tenha sido alteada. Assim, o atual retábulo da igreja deve ser, de fato, o primitivo.

naturalista, desaparecem totalmente. Por estes motivos, podemos propor uma datação para o retábulo santista por volta dos anos 1732/1736.

Ainda anterior ao retábulo da Ordem Terceira de São Francisco, em São Paulo, temos, também em Santos, um retábulo na nave da igreja do convento beneditino [fig.30]. O retábulo foi remontado de modo caótico, encontrando-se totalmente desarticulado. Não há nenhuma indicação sobre seu local de origem, nem a data na qual ele foi instalado no Mosteiro. De qualquer modo, esta obra também apresenta algumas características únicas. Em primeiro lugar, é notável sua pequena dimensão, que o torna uma espécie de miniatura. Também é muito singular um ornato em forma de rosto encimado por uma espécie de coroa, da qual sai um ramo vegetal que se une em baixo [prancha 9a]. Os dois painéis decorativos, que hoje ocupam a posição mais externa, são ornados com entrelaçados, que lembram o Luís XIV, e os mesmos rostos. Não podemos descartar a hipótese de que estas últimas peças pertenceram a um outro retábulo. De qualquer modo elas estão deslocadas, pois algumas delas deveriam, vir abaixo das mênulas. Os outros motivos ornamentais empregados na obra são mais típicos do joanino. O retábulo possui duas colunas torças, do tipo berniniano, e um coroamento em forma de arco pleno, com grandes florões [prancha 15b]. Os pés direitos mais internos e os entablamentos se perderam. As mênulas são decoradas com atlantes ou cabeças de anjo. Na região central do coroamento, há o arco da tribuna, fortemente bombeado, sobre o qual repousam duas figuras humanas, de corpo inteiro. Sobre este arco foi disposta uma cartela sustentada por dois anjos. Os remanescentes deste retábulo indicam um pleno conhecimento do modelo mais desenvolvido do estilo joanino, o que o torna próximo ao retábulo paulistano da Ordem Terceira de São Francisco. No entanto, as características a que nos referimos estão a indicar uma datação ligeiramente anterior, por volta dos anos 1734/38.

Finalmente, chegamos ao primitivo retábulo-mor da igreja da Ordem Terceira de São Francisco em São Paulo [fig. 53], executado entre 1736 e 1740. Esta obra é uma importante referência para a talha da região,

(15) BAZIN, *L'architecture*, tomo II, p.161.

pois estabelece o período em que o modelo mais habitual do estilo D. João V torna-se, ali, plenamente dominado. Não é possível afirmar que este foi o primeiro retábulo em estilo D. João V totalmente desenvolvido na região, pois há, naturalmente, um grande número de obras desaparecidas. Entretanto, a partir da execução deste retábulo, é evidente que o modelo já se tornara conhecido na região.

O retábulo paulistano é composto por dois pares de colunas torças, de tipo berniniano, e duas pilastras com meios corpos [prancha 8b]. Todas as colunas são sustentadas por mênulas com atlantes [prancha 1f]. O coroamento circular recebe uma cartela central com algumas cabeças de anjo [prancha 16a]. As pilastras com meios corpos são encimadas por fragmentos de frontão, sobre os quais estão sentados anjos. Sobre as colunas ao lado da tribuna, há pequenos pedestais que servem de assento para outros anjos. Uma parte significativa da ornamentação original do retábulo deve ter sido perdida nas readaptações. De qualquer modo, é notável a clareza na estruturação da arquitetura, o que confere monumentalidade à obra.

Contemporâneos ao retábulo paulistano, aparentam ser os remanescentes de dois retábulos que ficaram abrigados na matriz de S. Amaro [fig. 32, 33]. Hoje, estas obras se encontram no Museu de Arte Sacra de São Paulo. Um dos retábulos é uma cópia de qualidade inferior do outro. Aqui, o tratamento volumoso do ornamento toma as rédeas da composição. As colunas desaparecem e, em seu lugar, temos três pilastras de cada lado [prancha 7b]. Contudo, estas últimas se diluem totalmente na profusa ornamentação joanina. Em comparação ao retábulo paulistano da igreja da Ordem Terceira de São Francisco, aqui a estruturação arquitetônica perde muito de sua clareza. De certa forma, estes retábulos representam o ponto mais elevado do estilo na região, se adotarmos como critério de avaliação o papel que o ornamento, profuso e volumoso, assume na obra.

Provavelmente anterior a 1741, temos ainda um dos retábulos laterais da igreja do Colégio em São Paulo, do qual nos chegou apenas uma foto pouco nítida [fig. 43]. Durante o período em que o edifício esteve fechado para reformas, entre 1741 e 1745, devem ter sido feitos alguns

novos frontais de altar. Um deles apresenta uma grande palma formada por várias volutas, folhagens e algumas conchas (16). O retábulo-mor recebe um arco bombeado sobre a tribuna, e uma cartela, entre outras alterações. O frontal deste retábulo encerra, ao centro, uma grande cartela joanina, mas suas laterais já apresentam alguns motivos muito próximos ao rococó, com conchas assimétricas e guirlandas de flores naturalistas.

Ainda na cidade de São Paulo, existe dois retábulos na igreja de S. Antônio, cujos núcleos originais deveriam ser em estilo joanino [fig. 35, 36]. As obras sofreram remodelações drásticas, com a inclusão de elementos estranhos à composição original. De qualquer modo, os retábulos ainda guardam duas colunas torças, do tipo berniniano, fragmentos de frontão e cartelas joaninas. Os painéis simétricos ao lado das colunas são bastante semelhantes aos dos retábulos do Embu e Sorocaba.

Um retábulo, que atualmente está na igreja da Ordem Terceira de São Francisco em São Paulo, apresenta um estilo mais evoluído do que o antigo retábulo-mor da mesma igreja. A tradição oral testemunha que esta obra, hoje retábulo de São Miguel, é proveniente do demolido mosteiro de São Bento paulistano. Com efeito, na documentação da capela, compilada pelo Frei Ortmann, não há nenhuma referência à obra. O retábulo apresenta uma rara planta côncava, muito pouco usual na região [fig. 45]. A qualidade de fatura da obra é elevada. Os fragmentos de frontão do coroamento - os externos em forma de quarto de círculo, e os internos fortemente enrolados - são os indícios mais evidentes de que se trata de uma obra tardia no estilo joanino. Sobre os fragmentos de frontão externos, há alguns ornamentos em voluta semelhantes à rocalha. A forma e a disposição dos fragmentos de frontão já é semelhante àquela empregada num dos retábulos laterais da igreja do convento do Carmo em São Paulo [fig.47], obra com ornamentação rococó totalmente desenvolvida. Também se verifica no retábulo de São Miguel uma tendência à assimetria da ornamentação,

(16) Foto em MORAES, *A igreja e o Colégio*, p.80.

típica do rococó. Tal fato pode ser verificado no painel quadrangular sob a tribuna (17).

O provável retábulo beneditino traz alguns fortes pontos de contacto com a talha da capela-mor do Embu, e do convento beneditino em Sorocaba. O detalhe mais evidente são as excepcionais colunas torças fortemente abauladas, decorada com guirlandas de flores [prancha 9a]. O entablamento do retábulo de São Miguel, mais finamente lavrado do que os do Embu e Sorocaba, conserva no friso o mesmo festão amarrado com fitas, formando um "x". Os painéis nos intercolúnios do retábulo de São Miguel são muito semelhantes aos painéis simétricos do registro inferior dos retábulos de Embu e Sorocaba. As mênulas do retábulo paulistano continuam decoradas com uma cabeça de anjo ladeada por asas [prancha 2e]. Mas aqui, o tratamento do motivo é mais delicado: o rosto recebe um feixe de plumas obra a cabeça. Além disso, a decoração da mênula inclui uma guirlanda de flores. De modo geral, o retábulo de São Miguel apresenta um tratamento bem mais detalhista e minucioso do que as obras do Embu e Sorocaba. Estes detalhes não são suficientes para provarmos categoricamente uma autoria comum, mas é evidente, ao menos, a continuidade direta de estilemas do artífice do Embu e Sorocaba. As relações também são fortificadas pelo fato da obra de Sorocaba ter sido feita para os beneditinos, assim como, provavelmente, o retábulo paulistano. Como esta última obra apresenta um estilo mais desenvolvido do que os retábulos do Embu e Sorocaba, podemos datá-la dos anos 1745/50.

De um período tardio do estilo D. João V, possuímos, ainda, o retábulo-mor da igreja do convento beneditino em Santos [fig. 29]. Sobre este retábulos, correm as mais desencontradas notícias. De qualquer modo, há, ao menos, um ponto de consenso: a obra não foi feita para o local, mas sim trazida ou do "interior", ou de Itu (18). O retábulo é tradicionalmente atribuído ao Padre Jesuíno do

(17) Foto em ETZEL, **O Barroco no Brasil**, prancha 1, fig. c.

(18) Alguns depoimentos coletados por Mário de Andrade (**Frei Jesuíno**, p.244-245) afirmam que o retábulo teria vindo do interior, na década de 1880, ou de Itu, entre 1896 e 1898. Atendo-se a esta última informação, Mário de Andrade propõe que o retábulo veio da igreja de N. Sra. do Patrocínio, de Itu. A hipótese é, no entanto, totalmente

Monte Carmelo (1764/1819) (19), mas esta é uma hipótese por completo absurda: quando o Padre Jesuíno nasceu, o estilo do retábulo já era antigo. De qualquer modo, a qualidade de fatura da obra é das mais elevadas, podendo ser comparada, apenas, a do atual retábulo paulistano de São Miguel. Em todo o retábulo, faz-se sentir uma concepção mais delgada e fluída da forma. As colunas tornam-se excepcionalmente esbeltas [prancha 9b], apresentando nove torções, enquanto que no joanino é mais habitual seis ou sete. Os quartelões ao lado da tribuna também se tornam muito finos. O coroamento é nitidamente dominado pelos arcos plenos: apenas alguns pequenos pedestais, fragmentos de frontão, e o arco da tribuna, perturba sua integridade. O arco da tribuna apresenta uma linha muito elegante, com suaves inflexões, sem para na região. A ornamentação, ainda em pleno estilo joanino, já apresenta alguns traços rococós, principalmente nos ornatos assimétricos no embasamento. A mesa de altar possui uma ornamentação rococó desenvolvida. Estas características indicam uma datação por volta dos anos 1750 a 1755.

O atual retábulo-mor do convento beneditino em Santos apresenta poucos pontos de contacto com a talha da região, o que nos faz cogitar uma intervenção isolada, ou uma origem mais distante para a obra. As mênulas com duas cabeças de anjo encimadas por um feixe de plumas e com uma guirlanda floral [prancha 2f], remetem diretamente ao retábulo paulistano de São Miguel [prancha 2e], e também às pequenas mênulas do retábulo lateral na mesma igreja beneditina em Santos. É, de fato, lamentável a falta de informações sobre a origem deste retábulo. Se ele veio de algum estabelecimento beneditino, podemos afirmar, então, que a esta ordem estava relacionada a produção de maior qualidade no período.

inverossímil, pois esta igreja foi contruída no começo do século XIX, e o retábulo no mosteiro santista possui um estilo muito mais antigo. (19) Uma placa em bronze no próprio local afirma que o retábulo é do Padre Jesuíno. A atribuição é confirmada por Paulo Aurisol Freire, em "Um artista notável", publicado na **Rev. do Inst. Hist. e Geog. de S. P.**, n. 37, 1939, p.577-78. Mário de Andrade vê com reservas a atribuição (**Frei Jesuíno**, p.245). Ela é reafirmada por Nestor G. Reis Filho (**Guia dos bens**, p.33). O mesmo autor informa que o retábulo foi ali instalado em 1817.

Como vimos, na região da cidade de São Paulo e na faixa litorânea, houve, durante o período joanino, a produção de um número relativamente alto de obras. Este fato nos leva a concluir que, neste período, já deveriam ter-se fixados na região um número proporcional de artifices. Até o momento, apenas dois nomes são conhecidos: Luís Rodrigues Lisboa, que, de acordo com o Frei Ortmann, era o único entalhador existente na cidade de São Paulo (20), e o mestre Vicente Ferreira, o provável autor do primitivo retábulo-mor da igreja da Ordem Terceira de São Francisco, em São Paulo.

É difícil acompanhar a atuação destes artifices, em parte pelos motivos que expusemos no início do capítulo. A formação de uma escola regional, em sentido mais amplo, que teria imprimido um caráter particular à produção da região, é de difícil avaliação. Até o momento, apenas os retábulos do Embu e Sorocaba apresentam, a partir de análise estilística, uma relação de autoria comum. Este grupo pode colocar, em sua área de influência direta, o retábulo de São Miguel, provavelmente beneditino. Também os conjuntos de retábulos nas naves das igrejas da Ordem Terceira e do convento do Carmo em Santos possuem relações próximas: estas obras procuram associar a coluna torça ornada com vinha a um repertório ornamental joanino.

A data de execução do antigo retábulo-mor da igreja da Ordem Terceira de São Francisco, em São Paulo, é um verdadeiro divisor de águas. As obras anteriores a ele apresentam características mais particulares, excepcionais, dentro do joanino, quer em relação à composição, quer em relação à ornamentação. Ao que tudo indica, a partir de 1740, a talha da região se entrega aos padrões mais usuais do estilo.

(20) ORTMANN, *História da capela*, p.66.

CAPÍTULO IV

O ROCOCÓ E O NEO-CLASSICISMO (1750/1850)

O longo período compreendido pelo rococó e o neo-classicismo em São Paulo engloba a maior parte das obras produzidas na região. Ainda é um período com muitas interrogações, mas várias obras são datadas, e são conhecidos alguns nomes de artifices. Dado o maior número de obras preservadas, também é possível seguir mais de perto a atuação destes mesmos artifices e o desenvolvimento estilístico.

O considerável aumento da produção em talha no período é um reflexo da grande atividade construtiva na região. Sem contar as novas fundações, entre 1765 e 1800 praticamente todos os edifícios religiosos de São Paulo, e outras cidades da região, passam por profundas reformas ou completas reedificações. Uma carta do Morgado de Mateus, de aproximadamente 1765, ao mesmo tempo que faz um balanço dos templos mais significativos de São Paulo, já dá uma idéia da ebulição de reformas e reconstruções que movimentava a cidade:

"Os mais sumptuosos e melhores são a Sé, este Colegio q' foy dos Jezuitas, especialmente o Seminario em que estou aquartelado, a Igreja do Carmo, e o seu Convento que se está reedificando, a de São Bento, que não está acabada, e a de S. Francisco que hé antiga, e a pertendem reformar, ha mais hum Recolhimento de mulheres couza lemitada."(1)

As principais reformas e reconstruções em São Paulo, no período, são as seguintes (2):

1745/66 - a Sé é reconstruída

1757/63 - a igreja de São Gonçalo é construída

c.1765 - a igreja e o convento do Carmo são reedificados

1766/72 - a igreja do mosteiro de São Bento é reconstruída

1773/76 - o frontispício da igreja da Ordem Terceira do Carmo é refeito. É provável que outras reformas tenham sido feitas.

(1) Apud. TAUNAY, *Velho São Paulo*, vol.2, p.9-10.

(2) Sobre a atividade construtiva na cidade, no século XVIII, ver SILVA-NIGRA, "Sobre as artes plásticas", p.827.

- 1782/88 - o convento da Luz é construído
 1783/87 - a igreja da Ordem Terceira de São Francisco é reconstruída
 1787 - a fachada da igreja do convento de São Francisco sofre reformas
 1794 - a igreja de N. Sra. do Ó é reedificada
 1794 - a igreja da S. Ifigênia é concluída
 1797/1800- o novo mosteiro de São Bento é construído
 1800/1803- a igreja do Sr. Bom Jesus do Brás é reedificada
 1802 - a igreja do convento da Luz é inaugurada
 1805/10 - a igreja de N. Sra. da Boa Morte é construída
 c.1825 - a igreja de N. Sra. dos Remédios sofre reformas (3)
 1843/50 - a igreja da Sé passa por grandes reformas.

O desenvolvimento da cidade acarreta a sua subdivisão, em 1796, em quatro paróquias: Sé, S. Ifigênia, N. Sra. do Ó, e N. Sra. da Penha de França (4). Em 1809, é criada a paróquia do Sr. Bom Jesus do Brás (5).

O mesmo progresso verificado na capital é seguido de perto em Mogi, Santos e, principalmente, Itu, que neste período passa por um grande florescimento, graças à indústria açucareira. Ali, são reconstruídas a igreja do Bom Jesus (1763/65), a igreja e o hospício do Carmo (1765/81), e a grande Matriz (1776/80). Além disso, é construída a igreja e o convento de N. Sra. do Patrocínio (1810/20). Em Santos, o movimento construtivo é mais modesto: a igreja da Ordem Terceira do Carmo é construída (1752/60), e são reformados os conventos carmelita (c.1754) e o franciscano (1798/1802). Em Mogi, são reconstruídos o convento e a igreja do Carmo (1753/68), e a da Ordem Terceira (1775/84), e é edificada a igreja do Bom Jesus (c.1807).

Toda esta atividade construtiva teve como uma de suas conseqüências a substituição dos antigos conjuntos em talha por obras mais modernas. Alguns retábulos foram conservados nas novas edificações, mas é de se supor que uma boa parte da produção anterior tenha desaparecido.

A atuação dos artífices nesta época definiu a aparência mais comum dos interiores de igreja da região paulistana. De modo geral, trata-se de

(3) Esta data estava originariamente inscrita na fachada da igreja. Cf. SANT'ANNA, Benvenuto - "A igreja dos Remédios". In **Revista do SPHAN**. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, n.1, 1937, p.127-137.

(4) VASCONCELLOS, **História da província eclesiástica**, p.20.

(5) Ibid. *ibid.*

interiores claros, onde a talha, além dos retábulos, se concentra em alguns detalhes como tribunas, púlpitos, arcos de capelas, coros, etc. Algumas pinturas deveriam completar a decoração, como ainda podemos verificar na igreja da Ordem Terceira de São Francisco em São Paulo, ou na Matriz de Itu. A grande maioria do revestimento original da talha se perdeu completamente, mas as poucas obras que ainda trazem algum vestígio de pintura nos informam que, ao lado de interiores com uma policromia intensa, como o da igreja do Carmo em Mogi, conviviam ambientes mais suaves e luminosos, como o da Matriz de Itu. Em todos estes casos, sobre os fundos pintados, eram dourados alguns detalhes.

As novas igrejas da região pouco alteram os padrões usuais da arquitetura colonial, em relação à distribuição em planta. A nave da igreja continua a ser uma espécie de caixa, à qual se justapõe a capela-mor. Todas as igrejas construídas no período possuem nave única, para a qual se abrem algumas capelas pouco profundas, geralmente em número de seis. Algumas igrejas, como as do Carmo de São Paulo (demolidas) e Mogi, possuíam as duas primeiras capelas, próximas ao arco-cruzeiro, bem mais profundas, constituindo uma espécie de pequeno transepto. Os retábulos quase sempre estão dispostos no fundo destas capelas. Em alguns casos, pouco numerosos, os retábulos colaterais são instalados na própria nave, formando uma linha transversal nos cantos da parede do arco-cruzeiro. Neste caso, os retábulos recebem grandes sanefas. Em outras regiões do País, este tipo de instalação já é utilizado desde o período do "estilo nacional", mas em São Paulo ela se torna mais comum a partir da metade do século XVIII.

Na região paulista, em duas ocasiões é quebrada a regra da ortogonalidade absoluta das plantas de igreja. Nos templos da Ordem Terceira de São Francisco e do convento da Luz, ambos na cidade de São Paulo, é introduzida, na tradicional disposição retangular da nave, uma absida octogonal (6). Desta forma, com a vital colaboração dos revestimentos em talha, constitui-se um espaço mais unitário e coeso. O desenvolvimento da absida da igreja em linha octogonal permitiu

(6) Sobre esta inovação ver TOLEDO, Benedito Lima da - "Igrejas paulistas de planta octogonal". In **Revista da Universidade de São Paulo**. São Paulo, USP, n.2, ago.1986, p.119-140.

interligar, de imediato, os antigos retábulos do arco-cruzeiro, que algumas vezes já ocupavam uma posição transversal, à decoração da capela-mor. Os retábulos do cruzeiro, desta forma assimilados no conjunto da decoração, poderiam se apoiar, ou se embutir, diretamente sobre a parede da abside, sem mais precisarem ficar soltos e isolados nos cantos da nave. Assim, a arquitetura não mais imporá nenhum obstáculo a um desenvolvimento contínuo da talha. O entablamento do retábulo-mor poderia se expandir pelas paredes da capela-mor e atingir, sem interrupção, a nave. No caso destas igreja paulistanas, a arquitetura e a talha evoluíram de modo complementar, na busca de uma concepção mais unitária do espaço interno do edifício.

O período do rococó e do neo-clássico não traz grandes mudanças, na região em estudo, nos padrões compositivos mais gerais dos retábulos. As obras do período fixam, de modo definitivo, uma tendência, já a muito verificada, pelo corpo do retábulo formado por dois pares de pés-direitos acrescido de um coroamento circular. Por outro lado, junto ao emprego do coroamento circular, vemos ressurgir, profundamente modificados, os coroamento em forma de frontão, que já foram utilizados no modelo "maneirista". O coroamento circular em arcos e o frontão não são elementos excludentes: há retábulos que apresentam um combinação das duas formas de coroamento. Além disso, alguns retábulo colaterais apresentam dois coroamentos sucessivos. Em suma, a composição de retábulos no período gira em torno das seguintes possibilidades:

1 - corpo do retábulo: formado por dois pares de pés-direitos que podem ser quartelões, pilastras, colunas de fuste liso, ou torça, decoradas no sulco. As colunas são suspensas por mênulas. Nos intercolúnios podem ser instaladas penhas com coberturas.

2 - formas de coroamento:

a- com arcos planos, sobre os quais estão dispostos os seguintes elementos, ou combinações deles: cartela central, arco bombeado sobre a tribuna, pedestais com fragmentos de frontão, ou pináculos;

b- com frontão, composto por alguns poucos elementos de arquitetura. Geralmente, eles se restringem a alguns fragmentos de entablamentos na

região superior, suspensos por volutas. Em relação ao frontão do modelo "maneirista", a estruturação arquitetônica interna dilui-se: desaparece o painel quadrangular central, com seus quartelões ou pilastras, e o entablamento.

c- combinação de arcos planos com frontão, num mesmo coroamento;

d- coroamentos sucessivos, empregado em retábulos colaterais. O inferior geralmente é circular, enquanto que o superior é uma sanefa, configurando um frontão.

Entre todas estas possibilidades combinatórias, os retábulos com coroamento em arco planos são a esmagadora maioria na região em estudo. A predominância do coroamentos circular revela uma continuidade direta de soluções surgidas desde o período do "estilo nacional", e reafirmada, de modo categórico, durante o joanino. Uma obra como o retábulo-mor da igreja beneditina de Santos já mostra idêntica composição a de muitos retábulos do período do rococó e do neoclássico. A grande semelhança, do ponto de vista compositivo, dos retábulos de todos estes períodos revela, mais uma vez, o caráter até certo ponto conservador da talha da região paulista. Por outro lado, não podemos deixar de notar que o coroamento circular teve um impulso importante na própria forma das capelas rasas em que os retábulos se inserem.

Enquanto que os coroamentos circulares se conservam, quase que intactos, durante todo o período, os raros coroamentos em frontão aparecem tardiamente em São Paulo. Eles começam a ser empregados depois da plena predominância dos coroamentos circulares e nunca chegam a ofuscar seriamente esta solução mais difundida. Os coroamentos em frontão aparecem, ao que tudo indica, apenas na década de 1780: a primeira ocorrência, que temos notícia, deu-se no retábulo-mor da igreja da Ordem Terceira do Carmo em Mogi [fig. 20], obra de aproximadamente 1790/95. O retábulo de N. Sra. das Dores na matriz de Itu (c.1790/95) [fig. 10] combina um frontão de pequenas dimensões com os tradicionais arcos. Todos os retábulos mais antigos atribuídos ao autor desta obra apresentam coroamento em arcos planos. Outros pequenos frontões aparecem no retábulo-mor e no da sala do capítulo (1798) do convento da Luz [fig. 58], e também no retábulo da igreja do Bom Jesus em Mogi [fig. 22], sempre em meio aos arcos planos. Estas

Últimas ocorrências estão a revelar que o frontão assume, sem muita convicção, o papel de substituto das habituais cartelas. As sanefas, com forma de fantasiosos frontões, também ocorrem tardiamente. Em suma, nas regiões em estudo, apenas no retábulo-mor da igreja da Ordem Terceira do Carmo em Mogi o coroamento em frontão aparece de forma livre.

No tocante ao princípio ornamental, é possível distinguir pelo menos duas tendências básicas que permeiam todo o período. A primeira, baseia-se na utilização de uma ornamentação, a princípio ainda profusa e saliente, na qual o elemento predominante é a rocalha. A segunda tendência percorre o caminho inverso, em direção a um grande despojamento ornamental. Podemos chamar o primeiro estilo ornamental de "rococó", e o segundo de "desornado". Os dois estilos não se sucedem no tempo, como poderíamos supor, mas, ao contrário, convivem lado a lado durante um determinado período. Em outras palavras, não é o desenvolvimento de um dos estilos que leva, por consequência, ao surgimento de um outro. De uma certa forma, isto contraria uma visão mais tradicionalista, e "racionalista", dos estilos. Se o estilo "desornado" for identificado com o neoclássico, então ele, tradicionalmente, deveria suceder ao "rococó". A confusão pode se estabelecer, mas as formas de composição trazem esclarecimentos a este respeito.

A simultaneidade dos dois estilos de ornamentação é possibilitada pelo fato de ambos se desenvolverem sobre as mesmas formas composicionais de retábulos. Ao contrário de outras localidades, a introdução da ornamentação rococó, na região paulista, não teve por consequência a criação de formas de composição fundamentalmente diversas das anteriores. A ornamentação rococó é acrescentada a composições já a muito consagradas. Apenas no começo do século XIX, em obras como os retábulos laterais da igreja da Luz, é que são introduzidas, ao lado de uma ornamentação rococó, mudanças significativas na composição dos retábulos.

Aqui, seria importante definir quais são as possíveis repercussões do estilo rococó nas formas compositivas dos retábulos. Muitas vezes, a

rocalha entra numa espécie de simbiose com alguns motivos que já vinham sendo utilizados, transformando-os profundamente, como que por contaminação, em formas ambíguas. Fragmentos de frontão, a ornamentação vegetal, cartelas, etc., transformam-se freqüentemente em híbridos. Mas as possibilidades da rocalha não se limitam a transformar detalhes. No limite, todas as formas são passíveis de serem transcritas para a linguagem das rocalhas, desde uma carruagem, uma caverna, a um retábulo. Nos casos onde a transcrição é mais completa, as qualidades fundamentais da rocalha transferem-se para todo o objeto. Talvez sua característica mais inerente seja o atectonismo. Logo, quando o processo se efetua numa obra tectônica, em parte estruturada com o auxílio de elementos de arquitetura, como um retábulo, estes, aparentemente, diluem-se.

São raras as obras brasileiras, nas quais o processo de transcrição para esta linguagem se radicaliza a tal ponto, que toda a arquitetura do retábulo dilui-se quase que por completo. O exemplo mais evidente talvez seja a capela abacial do mosteiro de S. Bento no Rio de Janeiro. Na grande maioria das obras, a dissolução da arquitetura se restringe, como vimos, a partes menores da composição.

Em suma, podemos aproximar os efeitos de omissão, ou ausência, de parte da arquitetura de um retábulo, aos procedimentos típicos do rococó. Ora, na região paulista, verificamos que este processo teve significação bastante limitada, não chegando a perturbar os padrões compositivos mais tradicionais. O frontão típico do período, com apenas alguns fragmentos de entablamento, é, neste critério, uma criação tipicamente rococó. No entanto, ele teve pouca utilização na região. Ali, o rococó se realizou mais enquanto um repertório ornamental novo, adaptado a padrões composicionais antigos, sem chegar a alterá-los profundamente, com algumas raras exceções. É justamente esta a origem da grande semelhança das composições com ornamentação rococó e aquelas desornadas: ambas apresentam, fundamentalmente, as mesmas soluções. Para verificarmos tal fato, basta comparar o antigo retábulo de Santana, no Colégio paulistano [fig.44], com o retábulo-mor da igreja da Ordem Terceira do Carmo, em São Paulo [fig.49].

Apesar da enorme distância no espírito ornamental, ambas apresentam a mesma composição básica.

Um dos mais antigos exemplares do estilo desornado é um dos retábulos laterais na igreja do convento carmelita em Mogi [fig. 15], que pode ser datado dos anos 1750/60. A ornamentação concentra-se apenas na cartela do coroamento e na margem da tribuna, enquanto que todo o resto do retábulo é liso. O tipo de fragmento de frontão utilizado ainda é característico do joanino. Os retábulos laterais da igreja da Ordem Terceira do Carmo em São Paulo [fig.50], de cerca de 1760, também apresentam uma grande economia de ornamentos. A superfície lisa é evitada com a utilização de uma grande quantidade de molduras. Nestas obras, ainda são detectáveis algumas características do joanino. O retábulo de Santana, na igreja do Colégio de São Paulo, obra de 1770 [fig.44], já apresenta fragmentos de frontão elevados sobre pedestais, o que se tornará comum em obras posteriores. Estas obras também não apresentam nenhuma ornamentação sobreposta. Nossa relação de obras desornadas prossegue com os retábulos laterais da igreja da Ordem Terceira do Carmo em Mogi, executados entre 1789 e 1793, e com o retábulo da sala do capítulo no convento da Luz de São Paulo [fig.58], de aproximadamente 1798. Na segunda metade do século XIX, esta solução prossegue, como podemos verificar na capela de S. Rita em Itu, obra do período de 1856/63 (7).

Quase todas os exemplares do estilo desornado possuem colunas de fuste liso, com coroamento em arcos planos. A única exceção parcial fica por conta dos retábulos laterais da igreja da Ordem Terceira do Carmo em São Paulo. A grande maioria apresenta uma cartela central. Apenas o retábulo da sala do capítulo no convento da Luz em São Paulo traz um diminuto frontão. Por outro lado, não possuímos nenhum retábulo-mor na nossa relação. Boa parte dos exemplares deste estilo são de retábulos em série, na nave de igrejas. É provável, portanto, que na adoção deste estilo tenha tido um papel importante o fator econômico. Infelizmente, não possuímos dados mais precisos, mas este tipo de retábulo deveira custar menos do que os com farta ornamentação.

(7) CESAR, "Notas históricas de Itu", p.76.

Passaremos a seguir, aos comentários sobre as obras mais importantes do período, e às questões de atribuição.

Muitas das obras com ornamentação rococó de maior qualidade do período encontram-se relacionadas à atuação de um provável único artífice. Suas obras se caracterizam, antes de mais nada, por um grande equilíbrio do desenho. A ornamentação, exuberante e refinada, não compromete, em nenhum momento, a clareza da composição e da arquitetura. Com isso, a talha atinge efeitos de monumentalidade raramente conseguidos na produção local, como estão a comprovar seus grandes retábulos-mores. O domínio técnico do artista encontra poucos paralelos na região. As obras do artífice formam um grupo muito homogêneo quanto às características de estilo. Com base nestas semelhanças estilísticas e em alguns poucos dados documentais, podemos situar sua atuação entre os anos de 1775 e 1795, aproximadamente. Até o momento, estas são as obras que lhe podem ser atribuídas:

- um retábulo lateral na igreja do convento carmelita em São Paulo [fig.47], e dois púlpitos;
- o retábulo-mor da igreja do convento carmelita em Santos [fig.25];
- o retábulo-mor, os dois colaterais, e um dos retábulos na nave da igreja matriz de Itu [fig.8-10] (a atribuição é discutível nos outros retábulos laterais).

Com exceção do retábulo na nave da igreja de Itu, que possui um estilo mais evoluído, os outros apresentam as seguintes semelhanças:

- corpo do retábulo formado por duas colunas torças decoradas, nos sulcos, com ornamentos híbridos entre a rocalha e folhagem. O retábulo paulista traz colunas decoradas com guirlandas de flores. Os intercolúnios podem abrigar rocalhas em "S", ou peanhas bulbosas, com coberturas em concha. O mesmo tipo de rocalha decora as ilhargas. As colunas são sustentadas por mênulas que apresentam formas semelhantes: ao se enrolarem, elas se projetam em grandes e plásticas helicóides; a região central traz uma nervura; além disso, dois grupos de rocalhas ornãm sua parte superior e inferior. Uma maquete para imagem, que assume o aspecto de um grande sacrário, forma a base da tribuna.
- o coroamento é dominado por arcos planos decorados com rocalhas em "S". Nas laterais, sobre as colunas externas, são dispostos fragmentos

de frontão em quarto de círculo, ou pináculos (retábulos colaterais em Itu). Sobre as colunas internas, é sempre disposto um pedestal com fragmentos de frontão enrolado. O arco da tribuna geralmente é bombeado e traz lambrequins de desenho semelhante. Sobre o arco da tribuna, na região central do coroamento, é instalada uma grande cartela, ligeiramente assimétrica.

- a ornamentação torna-se quase que exclusivamente abstrata, baseada na rocalha. Algumas flores ainda estão presente no retábulo paulistano, e nas mesas de altar. Por vezes, é empregada uma ornamentação ambígua, definível entre a rocalha e folhagens, como é o caso daquela empregada nas colunas e na região superior das mênulas. O ornamento mais característico destas obras é, sem dúvida, a rocalha em forma de "S", empregada nas ilhargas e interlúncios sempre em três repetições. Também são frequentes as rocalhas em "C". Um outro modo característico de utilização do motivo aparece, por exemplo, na região superior das mênulas, cantos de cartelas da mesa de altar, e peanhas. Nestes casos, duas rocalhas espalmadas são colocadas lado a lado, e as nervuras se propagam de um único centro.

A obra mais antiga do grupo é, sem dúvida, o retábulo lateral da igreja do Carmo paulistana, que pode ser datado dos anos de 1775 a 1780. Nesta obra, as colunas ainda se encontram decoradas com guirlandas de flores, o que é uma marca do joanino. Em relação às obras posteriores do artífice, verifica-se neste retábulo uma volumetria mais acentuada, ao lado de uma ornamentação intensa. As colunas, mais espessas, aproximam-se, diminuindo os intercolúncios. No coroamento, os fragmentos de frontão e a cartela recebem maior destaque. A ornamentação recebe um tratamento mais detalhista. Verifica-se uma preocupação em se variar os detalhes, que irá diminuir bastante nas obras posteriores. A rocalha é constituída de modo mais assimétrico, incluindo pequenas variações: o painel do intercolúncio, por exemplo, inclui uma grande rocalha em "S", além de mais duas em "C". Esta disposição será abandonada mais tarde.

Os retábulos-mores da igreja do Carmo santista e o da matriz de Itu são as obras mais semelhantes do grupo. Elas apresentam algumas variações notáveis, mas não é possível detectar um desenvolvimento estilístico acentuado. Alguns dados, entretanto, podem indicar que o retábulo santista é anterior ao ituano.

Os carmelitas de Santos, e de outras cidades paulistas, são transferidos para o Rio de Janeiro em 1785, para reforma da Ordem,

deixando o convento apenas nas mãos do guardião (8). Por isso, é pouco provável que tenham sido empreendidas, ou contratadas, obras de vulto após este ano. Logo, o retábulo-mor santista deve ser anterior a 1785.

A matriz de Itu é novamente inaugurada em 1780 (9), mas é provável que a decoração interna do novo templo tenha se iniciado bem depois desta data. Estamos pouco informados sobre as obras em talha, mas a carreira de um pintor que trabalhou nesta matriz esclarece alguns pontos obscuros. Ao pintor José Patrício da Silva Manso é atribuída a douração do retábulo-mor e dos colaterais da matriz, além da pintura do teto da capela-mor (10). Em 1780, e em 1785, o pintor está em São Paulo (11), mas em 1789 ele é citado como "freguez" da vila de Itu (12). No ano seguinte, em 17 de março, ele retorna a São Paulo para batizar seu filho que, aparentemente, nasceu em Itu (13). A partir de 1791, o pintor trabalha nesta cidade em diversas igrejas. Logo, Silva Manso deve ter dourado os retábulos de Itu entre 1785 e 1790 (14). Em 1794, há uma referência direta a um dos retábulos colaterais da matriz: neste ano, lança-se no livro de tombo da igreja que o dinheiro

(8) Cf. ANDRADE, Padre Jesuíno, p.225-226.

(9) "Livro de Tombo da Matriz de Itu", f.44v. O livro se encontra, atualmente, no Arquivo da Cúria de Jundiaí, livro n.487.

(10) CÉSAR, Oliveira - "Notas históricas de Itu". In **Rev. do Inst. Hist. e Geog. de S. P.**, 1928, vol. 25, p.45/89. **MARDY FILHO - A cidade de Itu.** São Paulo, Escolas Profissionais Salesianas, 1928, vol.1, p.76.

(11) Em 1780, Silva Manso está terminando alguns trabalhos no mosteiro beneditino em São Paulo (SILVA-NIGRA, "José Patrício da Silva Manso - O maior pintor do velho São Paulo". In **A Gazeta.** São Paulo, 25 jan. 1954, p.54). Em 1785, o pintor recebe uma quantia por trabalhos que já tinha realizado na igreja da Ordem Terceira do Carmo da cidade (ANDRADE, Padre Jesuíno, p.158-159).

(12) Neste ano, ele é padrinho de um dos filhos do Jesuíno. Ver certidão de batismo em ANDRADE, Padre Jesuíno, p. 229.

(13) SILVA-NIGRA, opus et locus cit.

(14) Como vimos, a carreira conhecida do pintor apresenta duas lacunas, durante as quais ele poderia ter trabalhado em Itu: 1780 a 1785, e 1785 a 1789. Mário de Andrade, em seu livro sobre o Padre Jesuíno, optou por determinar o primeiro período como o de passagem de Silva Manso por Itu. Desta forma, o pintor seria uma espécie de mestre do iniciante Jesuíno. Esta hipótese foi aceita por outros autores, como Silva-Nigra (opus et locus cit.). Entretanto, não conheço, até o momento, nenhum indício documental sobre a estadia de Silva Manso durante este período em Itu. Por outro lado, o fato do pintor estar em

fornecido por uma irmandade já tinha sido utilizado no "retábulo e pinturas de San Miguel" (15). Enfim, por um inventário de 1804 sabemos que neste ano já eram em cinco os "altares" da matriz: altar-mor, de São Miguel, Sra. do Rosário, S. José, Sta. Gertrudes, e Sra. das Dores (16). Por estas informações, podemos supor que o retábulo-mor e os colaterais devem ter sido feitos no período entre 1784 a 1789, aproximadamente. O retábulo mais antigo na nave, que não foi dourado por Silva Manso, e já estava pronto em 1804, pode ser datado, portanto, de 1790 a 1795.

O desenho do retábulo-mor do convento do Carmo em Santos e da matriz de Itu, apesar de serem muito próximos, apresentam algumas variações notáveis. No corpo do retábulo, a diferença mais significativa fica por conta da inclusão, em Itu, de pearnhas com cobertura. As colunas são ligeiramente diferentes: as do retábulo-mor de Itu tornam-se mais finas, gradualmente, na região superior, enquanto que nos outros retábulos, elas se mantêm rigorosamente dentro de um perfil cilíndrico [comparar prancha 11a com 11b]. Além disso, as colunas de Itu são as únicas a apresentar um grande anel com folhagens na linha do terço inferior. A maquineta da tribuna, que em Santos ocupava parte da predela, em Itu passa a se situar sobre ela, de modo a diminuir a abertura da tribuna. As diferenças prosseguem no coroamento. A curvatura do arco da tribuna do retábulo santista é muito mais acentuada, assumindo uma configuração mais próxima ao arco do retábulo lateral na igreja do Carmo paulistana. Também em Santos, os fragmentos de frontão laterais desaparecem. Em seu lugar, constitui-se, um verdadeiro ático, ocorrência rara na região. Os arcos do coroamento, em Santos, dão a impressão de estarem atrás do ático. Com a utilização destes recursos, o coroamento do retábulo santista ganha altura e destaque, em relação ao de Itu [comparar prancha 18a com 18b]. Quanto à ornamentação, não há diferenças notáveis nos motivos empregados. Contudo, o coroamento do retábulo santista recebe uma ornamentação

Itu em 1789 é indiscutível. Por isso, é mais provável que o pintor tenha ficado na cidade no segundo período, ou seja, entre 1785 e 1789.
 (15) "Livro de Tombo da Matriz de Itu", f.34.
 (16) "Inventário de alfaias, jóias, etc. - 1804". No Arquivo da Cúria de Jundiá, livro n.491.

mais profusa. Tal fato também pode ser verificado nas cartelas centrais. Em relação à ornamentação do retábulo lateral da igreja do Carmo paulistana, nas obras de Itu e Santos a rocalha assume uma feição mais regular, simétrica, distribuindo-se em padrões mais geométricos.

Os retábulos colaterais da matriz de Itu seguem de perto, na parte inferior, o desenho do retábulo-mor. Apenas os fragmentos de frontão laterais são substituídos, aqui, por pináculos. A maior diferença fica por conta da inclusão de uma grande sanefa superior em forma de coifa. Nela são conservadas alguns fragmentos de entablamento, que flutuam na parte superior [prancha 17b].

O retábulo de N. Sra. das Dores, na matriz ituana, ainda mantém uma estreita relação com o retábulo-mor e os colaterais: ainda são utilizadas as mesmas formas de rocalha, peanhas, coberturas, fragmentos de frontão, etc. Entretanto, neste retábulo, são introduzidas inovações que denotam um desenvolvimento sensível de estilo. A ornamentação em rocalha sofre um grande recuo. Grandes superfícies são deixadas sem ornamento, como os arcos e o embasamento. As rocalhas também abandonam as mênulas e colunas. Estas últimas, que agora se tornaram mais finas, passam a ser decoradas com as antigas quirlandas de flores, mas com um tratamento totalmente diverso: as flores e folhas tornam-se muito mais miúdas e são distribuídas de modo rigorosamente simétrico nas colunas. Aqui, revela-se uma preferência pela regularidade, totalmente diversa dos retábulos anteriores. No coroamento, o arco da tribuna ganha algumas inflexões, e os fragmentos de frontão desaparecem. A grande cartela central transforma-se num frontão ondulante, numa forma que lembra uma mitra. Este frontão apresenta uma morfologia semelhante à sanefa dos retábulos colaterais. De modo geral, a forma torna-se muito mais contida nesta obra, quer nos detalhes, quer na organização geral dos volumes. Em outras palavras, o retábulo perde a antiga plasticidade.

Nos outros dois retábulos da nave, o de São José e o do Coração de Jesus, os mesmos princípios se acentuam: a ornamentação recua ainda mais, e a forma torna-se mais contida. As colunas, agora, são lisas.

Estas duas últimas obras ainda trazem fortes pontos de contacto com o retábulo-mor e os colaterais, mas aqui a atribuição ao mestre daquelas obras é discutível.

Até o momento, nada de concreto é conhecido sobre o mestre. As poucas notícias existentes, todas referentes a sua atuação em Itu, já se encontram influenciadas pela lenda. Nardy Filho diz que, de acordo com a "tradição", ele "era um imaginário de Jundiáhy, que era um mulato e se chamava Guilherme" (17). Mário de Andrade vai mais longe. Sem citar fontes, ao tratar da matriz, assim se refere ao artista:

"A matriz nova se inaugura em 1780 e andava se completando nas decorações. O seu risco fôra provavelmente delineado pelo imaginário Guilherme, natural de Parnaíba, autor mais garantido do risco e da talha dos seus altares. Depois disso Guilherme se fôra morrer em Jundiáhy." (18)

De qualquer forma, a atuação do artífice no meio paulista não deixa de ser um tanto quanto misteriosa. As primeiras obras atribuíveis, com certeza, ao artista, no convento do Carmo de São Paulo, já estão a indicar uma qualidade artística muito elevada. O conjunto de suas obras, mesmo revelando um desenvolvimento estilístico seguro, assenta-se sobre este alto padrão. Infelizmente, até o momento, não é possível inferir nada a respeito de sua formação artística anterior. Ela teria se dado ou não na região paulista? De qualquer modo, os padrões compositivos adotados pelo artífice estão dentro daqueles mais habituais na região, e o seu desenvolvimento também está de acordo com as linhas gerais ali seguidas. Em outras palavras, as obras do artífice estão completamente adaptadas à produção local. Se ela, de uma certa forma, não explica totalmente o surgimento deste artista, ela, por outro lado, não o inviabiliza.

Dando prosseguimento imediato à época das obras do mestre de Itu, temos, na cidade de São Paulo, a atuação do artífice José Fernandes de

(17) NARDY FILHO, *A cidade de Itu*, vol.1, p.76.

(18) ANDRADE, *Padre Jesuíno*, p.40.

Oliveira. Até o momento, este é o único entalhador da região ao qual é possível atribuir mais de uma obra com base documental.

José Fernandes trabalha entre dezembro de 1787 a 1792, aproximadamente, na igreja da Ordem Terceira de São Francisco em São Paulo. No recém edificado templo, o artífice reinstala o antigo retábulo de N. Sra. da Conceição (1788), entalha toda a capela-mor, os retábulos na face do transepto, e os púlpitos (1790/91), e executa a assim chamada "obras dos arcos" (1789/92), que deve ser uma referência aos entalhes da abside (19).

Na igreja paulistana da Ordem Terceira do Carmo, José Fernandes trabalha entre 1794 e, provavelmente, 1798. Ali, o artífice executa toda a capela-mor, com retábulo, tribunas e forro (1794/96), e, provavelmente, os dois púlpitos (1797/98) (20).

Toda a capela da igreja da Ordem Terceira de São Francisco é dourada por Silva Manso (21). O mesmo pintor doura, provavelmente, os púlpitos da igreja da Ordem Terceira do Carmo (22).

Além destas obras, com base nas características de estilo, podem ser atribuídos a José Fernandes, com grande dose de certeza, os dois retábulos colaterais na igreja do convento franciscano em São Paulo, bem como as tribunas da capela-mor. Podemos situar estas últimas obras entre as empreitadas documentadas das duas igrejas paulistanas.

Não é apenas nas datas que a atuação do artífice da matriz de Itu e de José Fernandes, em São Paulo, harmonizam-se tão bem. As obras em talha de José Fernandes na Ordem Terceira de São Francisco trazem vários pontos de contato com a talha da matriz ituana. O desenho dos pináculos utilizados no coroamento destes retábulos paulistanos é praticamente idêntico ao dos retábulos colaterais da matriz de Itu. Os

(19) Sobre as atividades do artífice nesta igreja, ver transcrição de livros de despesa em ORTMANN, **História antiga da capela**, p.323-327. Ver também o item referente à igreja no catálogo mais a frente.

(20) Sobre a atuação de José Fernandes na igreja da Ordem Terceira do Carmo, ver ANDRADE, **Padre Jesuíno**, p.160-165.

(21) ORTMANN, opus cit. p.326.

(22) ANDRADE, opus cit. p.164.

fragmentos de frontão em quarto de círculo, ornados com rocalhas enroladas, também é igual nos retábulos dos dois templos, assim como as arquivoltas com rocalhas perfiladas. A ornamentação dos retábulos da Ordem Terceira apresenta algumas rocalhas em "S", nas arquivoltas e logo abaixo do entablamento, e outras em "C", empregadas, por exemplo, entre as mênulas. Mas, de modo geral, as rocalhas destes retábulos paulistanos não estão distribuídas em padrões geométricos tão regulares como as de Itu, além de receberem um tratamento mais plano. Estes pontos em comum ainda não são suficientes para atribuir a José Fernandes as obras do mestre da matriz de Itu, mas, de qualquer forma, é inegável um certo intercâmbio entre os dois grupos de obras. Novas pesquisas devem esclarecer este ponto, que ainda permanece obscuro.

De qualquer modo, uma comparação entre o retábulo-mor de Itu [fig.8] e o da Ordem Terceira de São Francisco em São Paulo [fig.52] revela uma sensível mudança de estilo. Antes de mais nada, as colunas torças são abolidas. Os retábulos da matriz de Itu são, com efeito, as últimas obras a se utilizarem desta forma de pé direito na região. No retábulo paulitano, são adotadas colunas de fuste reto, caneladas, com uma marca no terço inferior. Este tipo de coluna vai ser empregado pelo artista até o retábulo da Ordem Terceira do Carmo. Junto às colunas, são adotadas pilastras formadas por uma longa mênula, ornada, na parte superior, com uma guirlanda de flores e, na inferior, com uma folhagem. Este tipo de pilastra em mênulas já fora empregada em Portugal no século XVI, numa obra como o retábulo da Luz de Carnide, de cerca de 1590. No coroamento do retábulo paulitano, são suprimidos o arco bombeado da tribuna, fato raro no caso de retábulo-mor, e os plásticos fragmentos de frontão enrolados da matriz de Itu. Desta modo, as arquivoltas ganham mais importância. Em suma, aqui também se revela os mesmos princípios que observamos ao comentar um dos retábulos na nave da matriz de Itu. A tendência à expansão da forma é bastante reduzida. Em outras palavras, as formas do retábulo perdem dinamismo. O processo se acentua ainda mais nos retábulos do transepto [fig.53]. Aqui, a volumetria torna-se ainda mais plana, conferindo uma

aspecto quase que gráfico à obra. As proporções se alongam, e quase nada interfere na integridade dos arcos.

Nos retábulos colaterais do convento paulistano de São Francisco [fig.51], a ornamentação de rocalhas aplicadas às superfícies do retábulo desaparecem por completo. Arquivoltas, ilhargas, etc., já são deixadas sem ornamentos, conservando apenas as molduras. Os pés direitos continuam sendo do mesmo tipo daqueles empregados na vizinha igreja da Ordem Terceira. Em contrapartida, a rocalha funde-se totalmente com os tradicionais fragmentos de frontão, criando formas híbridas. O coroamento da sanefa, também em forma de frontão, torna-se um amálgama de volutas e rocalhas, que compõe um perfil bastante movimentado [prancha 20a].

No retábulo-mor da igreja da Ordem Terceira do Carmo em São Paulo [fig.49], as antigas pilastras com mênulas são abandonadas. Em seu lugar, são empregadas dois pares de colunas de fuste reto, na forma dos retábulos anteriores. No coroamento, são adotados fragmentos de frontão/rocalhas sobre pedestais, semelhantes aos dos retábulos colaterais do convento de São Francisco [comparar prancha 20a com 20b]. Aqui, pela primeira vez neste grupo de obras, é empregado um arco bombeado com lambrequins, para cobertura da tribuna. A ornamentação volta a ocupar os espaços livres das ilhargas e a última arquivolta. Entretanto, a rocalha sofre uma profunda transformação. Ela perde os tremidos concheados que envolviam sua parte interna, transformando-se em quase volutas.

Provavelmente contemporâneas às obras do mestre José Fernandes, podemos detectar, em Mogi e em São Paulo, a atuação de um outro artífice. Sobre ele, não possuímos, até o momento, nenhum dado documental. Ele deve ter atuado no convento carmelita de Mogi, aproximadamente entre 1785 e 1795, quanto executa o retábulo-mor, e

mais três retábulos na nave, e em São Paulo, com certeza após 1807, entalhando o retábulo-mor e dois colaterais (23).

O retábulo-mor da igreja da Boa Morte se filia de modo direto ao retábulo-mor da igreja do convento do Carmo em Mogi. As semelhanças ocorrem em tal grau que se torna evidente uma autoria comum para estes dois retábulos e, por conseguinte, para as obras relacionadas a eles nas duas igrejas. Poderia-se cogitar uma autoria comum apenas no tocante ao risco destas obras, entretanto as semelhanças prosseguem fortemente também nos detalhes de execução.

O risco dos dois retábulos segue um mesmo esquema básico, a saber:

- dois pares de colunas de fuste reto sobre mênulas;
- peanhas com dosséis nos intercolúnios e painéis depois das colunas mais externas;
- corcamento em arquivoltas com cartela central; sobre as colunas externas, fragmentos de frontão em forma de quarto de círculo encimadas por grandes rocalhas e, sobre as colunas internas, pedestais que sustentam rocalhas semelhantes.

A particularidade mais notável do risco são, sem dúvida, os fragmentos de frontão em quarto de círculo encimados por grande rocalhas. Este é um aspecto muito original, raramente utilizado em outras obras na região (24). Na verdade, as grandes rocalhas do tipo das empregadas nestes retábulos, aparecem mais comumente sobre pedestais, como ocorre nestes mesmas obras, sobre as colunas internas. Isto é natural, uma vez que, de certo modo, esta forma de rocalha reproduz a configuração de um fragmento de frontão. Logo, não deixa de ser uma certa transgressão de linguagem, um quase pleonasma, uma rocalha semelhante a um fragmento de frontão estar colocada sobre um outro fragmento de frontão.

Isto posto, continuemos na comparação dos dois retábulos. O retábulo de Mogi é, com certeza, anterior ao retábulo paulista. Já no acabamento as diferenças se impõem: enquanto que o da Boa Morte

(23) Ver itens correspondentes no "catálogo".

(24) O retábulo da igreja do Bom Jesus em Mogi traz o mesmo motivo, mas aqui as rocalhas já são bem menores.

apresenta um fundo liso claro, sobre o qual destacam-se detalhes que originalmente deveriam ser dourados, o retábulo de Mogi apresenta ainda resquícios de uma rica policromia imitando mármore, combinados com alguns poucos detalhes dourados. De modo geral, o retábulo de Mogi apresenta uma ornamentação bem mais abundante, enquanto que o retábulo paulista é mais despojado e a execução é mais sumária, simplificada. Desta forma, as laterais, o embasamento, e as arquivoltas do retábulo de Mogi recebem ornamentos, enquanto que na obra de São Paulo, estas superfícies permanecem lisas, sendo apenas delimitadas por molduras. As colunas de Mogi recebem guirlandas e caneluras que a diferenciam bastante daquele modelo mais clássico adotado em São Paulo. As peanhas das duas obras têm contornos semelhantes, em forma cônica, mas nos detalhes elas são bem diferentes. O mesmo se repete em relação à cobertura: o retábulo de Mogi traz dosséis em forma de "cúpula", com lambrequins, dentro de uma solução já tradicional, enquanto que em São Paulo é adotada uma forma mais simples e inabitual. Já o desenho dos elementos que compõem os coroamentos dos dois retábulos são muito semelhantes, com algumas diferenças de detalhes. Como dissemos, as arquivoltas da obra de Mogi apresentam uma decoração em forma de volutas, ausente no retábulo da Boa Morte. Por outro lado, temos nos dois retábulos uma mesma decoração de pequenas folhagens e volutas aplicadas nos dorsos dos fragmentos de frontão / rocalha e nas abas das cartelas. Esta parte do coroamento é muito semelhante nas duas obras, até mesmo quanto ao emblema que trazem no interior, se bem que a cartela de Mogi tenha um perfil mais recortado e um elemento vazado que a diferencia da obra paulista. A forma do arco da tribuna é ligeiramente diferente nos dois casos: em São Paulo ele recebe uma inflexão, ausente em Mogi. Além disso, no retábulo paulista falta todo o arremate acima do arco da tribuna, que fazia uma articulação com a cartela, presente em Mogi. Finalmente, em São Paulo, os fragmentos de frontão / rocalhas tornam-se ligeiramente menores e bem mais verticalizados; além disso, a curvatura inferior, onde eles se apóiam, fica menos acentuada, enquanto que o enrolamento da espiral superior passa a ser feito com maior vigor. O único detalhe que subverte a tendência de maior desdobramento ornamental na obra de Mogi é

encontrado em suas mênulas totalmente despojadas, em contraste com as do retábulo paulista ornamentadas com flores de lírio.

Apesar do instinto ornamental ser diverso nestas duas obras, alguns detalhes permitem reforçar a estreita relação entre ambas, e também entre as outras obras encontradas nas duas igrejas:

lambrequins de tribunas: a solução deste pormenor é muito semelhante nos dois retábulos-mores e também no último retábulo da nave da igreja do convento carmelita. O mesmo desenho também é empregado nas sanefas dos púlpitos e das tribunas das duas igrejas.

lírio: talvez relacionado com o fato destas duas igrejas serem marianas, este elemento ornamental aparece vez ou outra sob formas bastante variadas. No retábulo-mor da igreja de Mogi, ele é empregado nos capitéis, e no cume dos dosséis das peanhas. Na igreja da Boa Morte, o lírio é empregado em todas as mênulas de seus três retábulos, assim como nas peanhas do retábulo-mor.

"chute": o lírio volta a ser empregado num tipo de "chute" muito característico destas obras. O motivo começa com um lírio voltado para cima, que prende o resto da "chute", formada por algumas folhas e pequenas flores viradas para baixo. No retábulo-mor da igreja da Boa Morte, o motivo é empregado nos batentes da porta do sacrário. Na igreja de Mogi, ele é utilizado, de forma bastante discreta nas pilastras da maquinação do retábulo-mor, mas volta a surgir, aqui de forma mais semelhante à obra de São Paulo, nas ilhargas dos três últimos retábulos da nave.

guirlanda: vários dos retábulos das duas igrejas, incluindo os dois retábulos-mores, trazem guirlandas floreais bastante semelhantes. O motivo é empregado principalmente nos pedestais que sustentam os fragmentos de frontão / rocalha, mas também comparece nas colunas do retábulo-mor da igreja de Mogi. Nestes casos, uma única flor ocupa a parte inferior. Além disso, nas laterais e no interior da mesa do altar dos dois retábulos-mores, o mesmo motivo volta a ser empregado, de forma semelhante.

Os grandes pontos de contato encontrados no desenho geral dos dois retábulos-mores, voltam a se reafirmar com grande nitidez nestes pequenos detalhes ornamentais. Se, por um lado, a evolução estilística se faz notar de modo mais perceptível na quantidade de ornamentação, alterando a própria concepção do retábulo, por outro lado, nos pequenos detalhes, e no próprio repertório ornamental, verifica-se uma persistência muito maior na manutenção de soluções semelhantes. E, neste caso, o grau desta semelhança é de tal ordem que permite afirmar uma autoria comum para estas obras. De qualquer forma, isto não chega

a impedir a introdução de diferenças notáveis na fatura. As obras de Mogi têm um entalhe mais miúdo, detalhista, e bem acabado, que se transforma bastante nas obras paulistas, onde é evidente uma maior simplificação. Para verificarmos isto, basta compararmos como a linha é definida nas duas obras: enquanto que no retábulo-mor da igreja carmelita em Mogi, para se definir os contornos de elementos decorativos, como as cartelas e as rocalhas sobre os pedestais, lança-se mão de um feixe com várias linhas finamente entalhadas, em São Paulo uma única linha mais plana e grossa substitui este tipo de tratamento.

É lamentável não possuímos dados históricos mais precisos sobre estas obras, que permitiriam situar sua evolução estilística ao longo de referências precisas no tempo.

CONCLUSÃO

CLASSIFICAÇÃO DE RETÁBULOS DE ALGUMAS REGIÕES PAULISTAS

Dada a inconveniência de se utilizar delimitações geográficas e políticas prévias na definição da abrangência de tipologias de retábulos, optamos por determinar, naturalmente com um certo grau de arbitrariedade, algumas regiões e cidades, cuja produção servirá de base para a discriminação inicial destas tipologias. A região em estudo torna-se, agora, maior do que aquela que adotamos nos capítulos anteriores. Após esta definição inicial, as tipologias obtidas devem ser, futuramente, postas em confronto com as tipologias de outras regiões.

As regiões e cidades cuja produção de retábulos foi levada em consideração para a classificação foram as seguintes:

- Região da cidade de São Paulo: São Paulo, Santana do Parnaíba, Santo Amaro, Embu, Guarulhos, Mogi das Cruzes, Jundiaí.
- Região de Itu: Itu, Sorocaba, Porto Feliz.
- Região de Santo: Santos, São Vicente, Itanhaém.
- Região do Vale do Paraíba: Taubaté, Guaratinguetá, Cunha, Tremembé, Jacareí, Parati. (1)

Antes de se proceder à classificação dos retábulos, seria útil traçar, em linhas gerais, quais foram os parâmetros mais genéricos dentro dos quais a produção destas regiões se insere. Tal conjunto de parâmetros formaria um sistema no qual esta produção englobaria algumas de suas manifestações tangíveis. Estes parâmetros podem ser determinados partindo-se de dois aspectos principais: os modos compositivos e os repertórios ornamentais.

O retábulo em talha luso-brasileiro apresenta duas formas básicas quanto a sua composição geral, que são:

(1) Documentação fotográfica sobre algumas das obras destas regiões pode ser encontrada no livro de Etzel, **O Barroco no Brasil**.

- composições pluriarticuladas ou reticuladas: que se baseiam na subdivisão do retábulo em unidades menores, sem que uma delas predomine nitidamente sobre as demais;

- composições unitárias: que se baseiam na delimitação de um espaço central ao qual as outras partes do retábulo se subordinam.

Já a ornamentação dos retábulos luso-brasileiros a partir do século XVII até meados do século XIX apresenta-se variada, quer do ponto de vista qualitativo, quer quantitativo. Apesar de não formarem conjuntos estanques, podem ser delimitados, com um certo grau de precisão, pelo menos três repertórios ornamentais distintos.

- repertório ornamental "maneirista": composto principalmente por arabescos, com folhagens, cartelas, etc. Podem ser utilizados elementos mais geométricos, como, por exemplo, entrelaçados e óvulos. Cabeças de anjo e "chutes" também são incorporados ao repertório.

- repertório ornamental predominantemente fitomórfico: os motivos principais são a vinha e o acanto, além de flores. Podem ser detectados em alguns casos meninos, anjos, aves, etc.

- repertório ornamental joanino: engloba uma quantidade bastante variada de elementos, os principais são elementos antropomórficos como meninos, anjos, atlantes, cariátides; zoomórficos como pelicanos, águias, grifos, delfins; fitomórficos como flores, acanto, diversos tipos de festões e palmas. Além disso, traz também conchas, cartelas, volutas, medalhões, umbos, panos fingidos, arcos com cimalha, etc. Este repertório é geralmente utilizado de modo abundante.

- repertório ornamental rococó: abstrato por excelência, o elemento mais característico é a rocalha. Ocorrem também festões, cartelas, conchas, acanto, e flores. A superfície com poucos ornamentos passa a ser mais comum.

Estes repertórios ornamentais seguem uns aos outros ao longo do tempo, de modo contínuo, sendo muito grande a possibilidade de formação de repertórios intermediários. Dada a escassez de exemplares datados com segurança nas regiões mais detidamente estudadas, seria temerário procurar delimitar com precisão a cronologia exata destes repertórios. Apesar disto pode-se, a grosso modo, fixar no Brasil o repertório "maneirista" no século XVII; o fitomórfico, no primeiro quartel do século XVIII, e fins do século anterior; sucedendo o repertório joanino até por volta de 1760; depois do qual passaria a evoluir o repertório rococó até começos do século XIX.

Caberia aqui algumas considerações acerca dos elementos arquitetônicos, presentes na quase totalidade dos retábulos de igreja do período. Estes, pela modo que são concebidos na época, estão intimamente relacionados com os repertórios ornamentais, formando um todo indissociável. Um elemento arquitetônico é um componente no interior de um conjunto e não pode ser entendido destacado das relações que mantém com o retábulo como um todo, e com o conjunto arquitetônico completo, formado por elementos menores e cambiáveis. Os conjuntos arquitetônicos, porém, assim como outras parcelas da composição total, como frisos, painéis, etc., obedecem a combinações particulares que conferem coerções mais fixas e estáveis às partes que o compõem. Estes "subconjuntos", na verdade, assumem formas bastante variadas já que as possibilidades de combinação também são grandes. Dado este caráter de maior variabilidade dos elementos arquitetônicos em relação aos modos compositivos mais genéricos, eles foram tratados no nível dos modelos na classificação.

Existem, naturalmente, certas relações entre os repertórios ornamentais, o "subconjunto" arquitetônico e as linhas gerais da composição. Para visualizá-las melhor, pode-se estabelecer as seguintes correspondências, que têm a vantagem de enfatizar as interdependências dos elementos que compõem o retábulo:

- Repertório ornamental "maneirista", com colunas de terço inferior decorado, e o restante canelado transversalmente. Coroamento em frontão, com painel central ladeado por pés direitos e volutas.
- Repertório ornamental predominantemente fitomórfico com colunas torças decoradas com vinha, pássaros, etc. sobre mênulas; coroamento com arquivoltas torcidas com a mesma decoração das colunas, ou com nicho quadrangular ao centro (corresponde a modelos dos grupos II e V).
- Repertório ornamental joanino com colunas torças decoradas com guirlandas de flores nos sulcos, que por vezes podem ser divididas no terço inferior recebendo caneluras nesta região; quartelões com consolos, volutas e demais elementos deste repertório ornamental; coroamento em forma de arquivoltas concêntricas com outros elementos (arcos com lambrequins, dosséis, cartelas, etc.) ou nicho quadrangular ao centro, ou vários coroamentos sucessivos, mas também pode vir sem nenhum coroamento (corresponde a modelos dos grupos I, III, V e VI).

- Repertório ornamental rococó com colunas torças com decoração nos sulcos; colunas de fuste reto, caneladas, com variada decoração aplicada, ou lisa; quartelões com volutas, por vezes cabeças de anjo e ornamentação deste repertório; coroamento na forma de arquivoltas concêntricas com outros elementos, ou frontão de volutas e cimalha, ou vários coroamentos sucessivos (corresponde a modelos dos grupos III, IV e VI).

A classificação dos retábulos das regiões mencionadas partiu de uma primeira grande subdivisão entre modelos pluriarticulados e modelos unitários. Com base nesta subdivisão prévia foram estabelecidos grupos básicos, os quais, por sua vez, sofreram novas subdivisões em modelos.

A classificação estratificada proposta permite salientar as permanências e variações das formas dos retábulos da região, ao mesmo tempo que coloca em evidência seus níveis de relação e continuidade.

Das subdivisões superiores - ou seja, dos modos compositivos-, aos modelos, há naturalmente um percurso do mais genérico e que abrange um período maior, ao mais específico e restrito no tempo. Em parte por isso, quanto mais inferior o nível da estratificação, também maiores serão as probabilidades de subdivisões e de acréscimos. O elenco de modelos, por exemplo, não é totalmente fechado, sendo possível expansões. A partir deste princípio básico, o nível que melhor corresponde aos repertórios ornamentais é o dos modelos, já que estes abrangem um período de tempo menor do que os modos compositivos. Por outro lado, o repertório ornamental foi considerado um importante fator de coesão de cada modelo, o que permitiu evitar o surgimento de modelos diferentes com o mesmo repertório ornamental no interior de um mesmo grupo. Para constituir um modelo, partimos da existência de pelo menos dois exemplares semelhantes. Desta forma, os retábulos de Voturuna e São Roque não foram incluídos na classificação. Desta forma, fazemos justiça às obras únicas. O retábulo da matriz de S. Vicente, no entanto, foi incluído na classificação, uma vez que era provável a existência de vários outros exemplares semelhantes.

Muitas vezes as relações estabelecidas entre unidades de um mesmo nível, unidades de níveis diferentes, ou entre os exemplares e as classificações, são de graus diversos. Quanto maior o número de

subdivisões da classificação, mais homogêneas seriam as relações que seus componentes estabeleceriam entre si. Entretanto, sempre estaríamos frente a um certo grau de diversidade de relações, que enfraqueceria a coesão no interior das subdivisões. Mas este é, contudo, juntamente com a valorização nem sempre totalmente justificável de um aspecto do objeto completo, uma das principais limitações de qualquer classificação. Por hora, achamos suficientes as estratificações da classificação que apresentamos a seguir

Modelos pluriarticulados

Grupo I: Disposição geral em dois níveis e em três faixas verticais, sendo que a parte central pode ocupar os dois níveis

* modelo I joanino - apresenta colunas torças decoradas com guirlandas de flores nos sulcos no primeiro nível e suportes antropomórficos no segundo. Pode incluir dispositivo central, como cartela.

(Exemplares: retábulo-mor da igreja de N. Sra. do Rosário do Embu; retábulo-mor da igreja do mosteiro beneditino em Sorocaba)

Modelos unitários

Grupo II: colunas torças com arquivoltas concêntricas

* modelo II fitomórfico - colunas torças decoradas com vinha, pássaros, etc., embasadas sobre mênulas; coroamento com arquivoltas concêntricas em forma de toros espiralados com a mesma decoração das colunas, via de regra interrompidas por aduelas radiais. Os retábulos laterais apresentam entablamento separando a região das colunas do coroamento. Há ainda, na região paulista, um sub-modelo em forma de nicho, com o mesmo repertório ornamental.

(Exemplares: retábulo-mor e dois dos retábulos laterais do antigo Colégio jesuíta em São Paulo; retábulos laterais da igreja de N. Sra. do Rosário do Embu; retábulos laterais da igreja do mosteiro franciscano em Itanhaém. Retábulos em nicho: da fazenda do Pirai em Itu, do cemitério interno do convento da Luz em São Paulo, etc.)

Grupo III: suportes arquitetônicos com arquivoltas concêntricas e outros elementos (fragmentos de frontão, dispositivo central, arco com lambrequins, etc.)

* modelo III joanino - colunas torças decoradas com guirlandas de flores nos sulcos, sobre mênulas que podem trazer atlantes, e quartelões; coroamento em forma de arquivoltas combinadas com vários elementos, como fragmentos de frontão, cartela central, arco com lambrequins e pedestais.

(Exemplares: retábulo de N. Sra. da Conceição na igreja da Ordem Terceira de São Francisco em São Paulo; retábulo-mor da igreja da Ordem Terceira de São Francisco em Santos; remanescentes de retábulos laterais da matriz de S. Amaro)

* modelo III rococó - colunas torças, ou de fuste reto, ou quartelões; no coroamento estão presentes arquivoltas concêntricas planas, com fragmentos de frontão, pedestais, cartela central, arco com lambrequins, ou ainda frontão de volutas encimado por arco (do tipo a ser descrito no modelo IV). Geralmente ocorrem combinações destes elementos. Este modelo seria passível de novas subdivisões, dada a variedade de formas que engloba.

(Exemplares: retábulo-mor da igreja de N. Sra. do Pilar em Taubaté; retábulo lateral da matriz de Jacareí; retábulo-mor e alguns dos laterais da matriz de Itu; retábulo-mor da matriz de Porto Feliz; retábulo-mor da igreja do convento do Carmo em Santos; em São Paulo: retábulo-mor e a maioria dos laterais da igreja da Ordem Terceira de São Francisco, retábulo-mor da igreja de S. Antônio, retábulo-mor da igreja da Ordem Terceira do Carmo, retábulo-mor e laterais do convento da Luz, etc. Ver também exemplares do modelo IV C)

Grupo IV: suportes arquitetônicos e frontão formado por volutas

* modelo IV rococó - colunas de fuste reto, quartelões e, em alguns casos, colunas torças; o coroamento é composto por frontão formado por volutas que muitas vezes incorpora arremate superior em forma de arco ou cimalha triangular; apresenta ainda, sobre os suportes arquitetônicos, fragmentos de frontão e pés direitos baixos. é acompanhamento habitual deste coroamento, resplendor com o emblema do Espírito Santo ao centro. Em alguns casos pode haver também cartela; em outros, comparece arco com lambrequins na delimitação inferior do coroamento. Este tipo de coroamento pode ocorrer independente, como quase sempre ocorre no caso de retábulos laterais, ou combinado com arquivoltas, muito comum no caso de retábulo-mor. Nestas últimas ocorrências, estamos em presença também de uma variedade do modelo III rococó, tratando-se, portanto, de uma forma intermediária que pertence aos dois modelos ao mesmo tempo.

(Exemplares: retábulo-mor e retábulos laterais da igreja de S. Rita em Parati; retábulos do cruzeiro da igreja de S. Benedito em Parati; retábulo-mor e os do cruzeiro da matriz de Cunha; retábulo-mor da matriz de Guaratinguetá; retábulo-mor e remanescentes dos retábulos do cruzeiro do Santuário do Bom Jesus em Tremembé; retábulo-mor da matriz de Taubaté; retábulos do cruzeiro da igreja de N. Sra. do Rosário em Jacareí; alguns dos retábulos laterais da matriz de Itu; retábulos laterais da igreja de S. Gonçalo em São Paulo; retábulo-mor da igreja da Ordem Terceira do Carmo em Mogi das Cruzes; retábulo-mor da igreja do Santuário de Bom Jesus na mesma cidade)

Grupo V: suportes arquitetônicos com painel ou nicho quadrangular superior

* modelo V "maneirista" - colunas decoradas no terço inferior e caneladas transversalmente na parte superior. O coroamento é formado por um quadro ladeado por pés direitos e volutas.

(Exemplar: supostamente, o retábulo na matriz de S. Vicente)

* modelo V fitomórfico - colunas torças decoradas com vinha, pássaros, etc., sobre mênulas; o coroamento apresenta um nicho quadrangular, que pode ser delimitado na parte superior por arco bombeado; as laterais do coroamento podem ser ocupadas pela talha de modo a formar um semicírculo.

(Exemplares: antigo retábulo da igreja de Pinheiros, dois dos primeiros retábulos laterais da igreja do Colégio jesuíta em São Paulo)

* modelo V joanino - colunas torças decoradas com quirlandas de flores nos sulcos, e pilastras; coroamento composto por painel quadrangular pintado ladeado por quartelões, volutas e fragmentos de frontão, e encimado por cartela e festões.

(Exemplares: retábulos laterais da igreja da Ordem Terceira do Carmo em Santos)

Grupo VI: suportes arquitetônicos e coroamentos sucessivos (usuais em retábulos colaterais em nave)

* modelo VI joanino - colunas torças com guirlandas de flores nos sulcos e, geralmente, quartelões; apresenta sucessão de diversos coroamentos e entablamentos sustentados, as vezes, por quartelões, podendo incorporar arcos com lambrequins, fragmentos de frontão, etc. Via de regra, o último coroamento se destaca do corpo do retábulo, formando uma sanefa que inclui forma similar ao coroamento descrito no grupo IV.

(Exemplares: retábulos do cruzeiro na igreja de S. Antônio em São Paulo, retábulos do cruzeiro da matriz de Itanhaém)

* modelo VI rococó - colunas torças com guirlandas nos sulcos, ou de fuste reto e, por vezes, quartelões. O primeiro coroamento pode ter arquivoltas com outros elementos (modelo III rococó), ou frontão de volutas (modelo IV rococó), e o último coroamento geralmente é uma derivação mais livre desta última forma.

(Exemplares: retábulos do cruzeiro e na nave da matriz de Porto Feliz, retábulo na nave da matriz de Jacareí, retábulos no cruzeiro da igreja do convento franciscano em São Paulo, retábulos do cruzeiro da matriz de Itu)

Podemos observar que em quantidade e variedade de soluções os modelos unitários predominam visivelmente sobre os pluriarticulados. De fato, seguindo a evolução do retábulo luso-brasileiro, nota-se uma mudança de direção significativa por volta de fins do século XVII e princípios do XVIII, quando surgem os primeiros modelos com arquivoltas concêntricas em forma de toros espiralados e colunas torças (modelo II fitomórfico). Esta mudança capital evidencia uma nova ênfase aos modelos unitários. Estes, aos poucos, vão assimilando, mas jamais de forma completa, os modelos pluriarticulados que conservam sua importância em algumas regiões e em algumas utilizações específicas, como no caso dos retábulos-relicários. Entre as regiões onde prosseguiram de alguma forma os modelos pluriarticulados no século XVIII, destacam-se a região do Porto e, no Brasil, a região de São Paulo, entre outras ocorrências esparsas.

Os modelos com arquivoltas concêntricas encontram um momento de grande estabilidade e propagação no modelo II fitomórfico. Sua importância já foi suficientemente posta em relevo pela crítica que lhe atribui

variada denominação (2). Entretanto, é necessário evidenciar os antecedentes e as implicações futuras desta nova forma, de modo a inseri-la como parte de uma continuidade de soluções, e não como fato isolado.

Apesar do coroamento em arquivoltas concêntricas na forma de toros espiralados só aparecer no modelo II fitomórfico, em forma plana ele já aparece, vez ou outra, antes do surgimento deste modelo como, por exemplo, no retábulo-mor da Sé de Portalegre, no convento do Carmo em Coimbra, e também no retábulo-mor na Sé da Bahia. Por outro lado, arquivoltas planas continuam ocorrendo com bastante frequência após o surgimento deste modelo, constituindo, nas regiões mais detidamente estudadas, uma das formas que aparecem com maior frequência ao longo de todo o século XVIII, geralmente associados a um conjunto bastante variado de outros elementos.

A partir da constância do motivo das arquivoltas concêntricas, foram distintos dois grupos principais, com base na presença ou não de outros elementos no coroamento (grupos II e III). Constata-se que, nas regiões estudadas, arquivoltas livres somente aparecem associadas ao repertório ornamental fitomórfico, ao passo que arquivoltas combinadas com outros elementos não se associam a este repertório, sendo apenas detectados exemplares com repertório ornamental joanino e rococó.

A passagem do grupo II para o grupo III constitui um dos grandes eixos evolutivos de composição de retábulos da região. A combinação das arquivoltas com outros elementos se processou ao longo do tempo de modo bastante decidido. Poder-se-ia pensar que esta combinação caracteriza um processo de dissolução gradual das arquivoltas ao longo do século XVIII, se não se presenciasse sua ocorrência contínua e acentuada em todo o período. Um dado que comprova que estamos frente a

(2) Bazin faz uma distinção entre os assim chamados tipos "românico com molduras de arquivolta" e "românico parietal" (com colunas separadas). Estes dois modelos correspondem na periodização de Lúcio Costa, seguida por Paulo F. Santos, ao segundo grupo, que abrange o período de meados do século XVII até o começo do século seguinte. A designação que parece ter vingado no Brasil foi aquela proposta por Robert Smith: "estilo nacional".

um processo de combinação das arquivoltas com outros elementos, de modo a gerar a reformulação de modelos já existentes, e não a criação de outros totalmente novos, é o fato que os elementos que se associam às arquivoltas - cartelas, arcos com lambrequins, fragmentos de frontão, etc.-, não são formas livres, combinando-se ou com as arquivoltas, ou com outro tipo de coroamento.

Por outro lado, o outro eixo compositivo é formado pelos retábulos com coroamento em frontão, que constituem os grupos IV e V. Ocorre sempre com repertório ornamental tipo "C", indicando as últimas décadas do século XVIII e começo da seguinte. Os exemplares deste grupo concentram-se inequivocamente na região do Vale do Paraíba a tal ponto que pode-se afirmar que este seja o aspecto mais marcante da produção da região. A medida que nos aproximamos de São Paulo, por Mogi das Cruzes, eles se tornam cada vez mais escassos. No tocante a este aspecto, há uma evidente afinidade da produção de retábulos do Vale do Paraíba com a região do Rio de Janeiro que demonstrou uma grande predileção por este tipo de composição, como está a comprovar as obras do mestre Valentim na Ordem Terceira do Carmo e em São Francisco de Paula, a talha da igreja da Lapa dos Mercadores, entre inúmeros outros exemplos. Também é possível cogitar alguma forma de intercâmbio com Minas, onde este tipo composicional também chegou a ser utilizado, mas a maior proximidade geográfica do Vale do Paraíba com o Rio torna mais viável a hipótese de uma relação cultural mais estreita entre estas regiões. De qualquer forma é importante evidenciar a oposição entre os modelos composicionais prediletos no Vale do Paraíba e em outras regiões paulistas, que permaneceu mais fiel a tradicional forma da arquivolta.

O grupo V consiste na utilização de uma forma composicional muito tradicional, que já vinha sendo utilizada desde meados do século XVI. No Brasil, as primeiras ocorrências concentram-se em fins deste século e primeira metade do XVII, constituindo alguns de nossos mais antigos retábulos, mas o esquema básico pode ser encontrado até a primeira

metade do século XVIII, em algumas ocorrências esparsas (3). Um exemplar recente do modelo, talvez um pouco anterior a 1750, é um dos retábulos laterais da matriz de Cachoeira, no estado da Bahia.

O grupo VI apresenta uma grande variedade de formas, tratando-se de um modo de assimilar o corpo do retábulo a outros dispositivos colocados em sua parte superior: ou uma grande sanefa, ou uma composição parietal sobre a superfície da nave. Em ambos os casos, obtém-se um conjunto mais verticalizado do que nos outros modelos. É quase que exclusivamente empregado na nave da igreja, tratando-se de uma solução para exigências mais específicas. Os exemplares encontrados apresentam ou repertório ornamental tipo rococó, ou joanino, mas com algumas características do seguinte, o que, a grosso modo, indica um período posterior a meados do século XVIII. Este tipo de composição de retábulo de nave com vários coroamentos é frequente na maioria das regiões brasileiras.

(3) As primeiras ocorrências deste esquema composicional correspondem ao grupo 1 na periodização de Lúcio Costa. Bazin focaliza mais detidamente as ocorrências deste esquema no "tipo 8 - frontal", empregado na passagem do século XVII para o XVIII.

PARTE II

CATALOGO DOS RETABULOS DA CIDADE DE SAO PAULO E ARREDORES

Carapicuíba: igreja de S. João Batista
[fig.1]

A igreja do antigo aldeamento de Carapicuíba abriga um retábulo, sobre o qual não possuímos nenhum dado documental. Lúcio Costa, o único crítico a fornecer uma datação para a obra, propõe que ela seja "do começo do século XVIII".

O retábulo de Carapicuíba se compõe de dois pares de pilastras caneladas. A região central comporta a tribuna. Em cada uma das laterais, entre as pilastras, foram dispostos dois nichos em forma de arco pleno. Atualmente, o retábulo é coroado com um frontão triangular, definido apenas por molduras. A ornamentação é extremamente escassa, restringindo-se a algumas cabeças de anjos ladeadas por asas, dispostas sobre os nichos laterais.

A igreja da aldeia de Carapicuíba foi reconstruída em 1736 (1). É possível que seu retábulo date desta época. Podemos associar sua forma de composição aos retábulos em nicho, contemporâneos ao "estilo nacional". Entretanto, são evidentes algumas características mais antigas. A estrutura reticulada, seguida nas laterais, é típica da época do modelo "maneirista". Por outro lado, o raro emprego da ordem colossal e a abertura única no centro do retábulo, já conferem uma maior unidade compositiva à obra. De qualquer modo, a manutenção da estrutura reticulada não chega a ser uma fato excepcional na região, uma vez que, ali, ela foi empregada até o período joanino.

Bibliografia

- FONSECA: **Vida do venerável Padre Belchior de Pontes**, p.118-125.
 COSTA: "A arquitetura jesuítica", p.63, fig.12, p.65.
 HOLANDA: "Capelas antigas de São Paulo", p. 109-113.
 ARROYO: **Igrejas de São Paulo**, p.117-128, fig.12-13.
 BAZIN: **L'architecture**, tomo I, p.36,83; tomo II, p.158.
 REIS FILHO: **Guia dos bens tombados**, p.9.

(1) FONSECA, **Vida do venerável Padre Belchior de Pontes**, p.120.

Embu: igreja de N. Sra. do Rosário
 [fig.2-5, prancha 1c, 2a, 5b, 6a, 14a,b]

A pequena cidade do Embu guarda hoje o mais significativo conjunto em talha de São Paulo das primeiras décadas do século XVIII, depois do desaparecimento de obras que talvez pudessem rivalizar com ela no apuro da concepção. O conjunto é tanto mais notável por ainda permitir que se avalie o grau de interação atingido no período entre a talha e a pintura nos revestimentos de diversos espaços do templo, o que, naturalmente, é permitido pelo estado de conservação das obras.

Para facilitar uma apreciação mais pormenorizada das obra, convém que façamos antes um apanhado das principais informações conhecidas sobre a igreja:

1624- Fernão Dias Pais e sua mulher Catarina Camacho, movidos em parte pela entrada do filho do casal para a Companhia de Jesus, fazem doação de seus bens à Ordem, o que incluía as terras da futura aldeia de Embu (1);

1668- depois da morte do marido, é aprovado o testamento de Catarina Camacho feito em 1655, onde se confirmava a doação anterior. Neste documentos, lê-se o seguinte: "Declarou que na sua fazenda de Bohy tinha hua igreja da Virgem do Rozario muito bem aparamentada pedia e rogava a seus herdeiros a conservem e aumentem solemnizando o seu dia quando for possível." (2)

fins do século XVII e começo do XVIII- a aldeia é transferida para a localização atual pelo Padre Belchior de Pontes. Este último "Fabricou-lhes [aos índios] Igreja com sufficiente capacidade, para que os índios, e vizinhos pudessem commodamente observar os preceitos, a que estão obrigados. Dedicou-a a Nossa Senhora do Rozario, collocando nella huma formozza Imagem, querendo que até pelos olhos lhes entrasse hum cordial affecto a tão Soberana Senhora." (3) A mudança se deu, de acordo com seu biógrafo Padre Manoel da Fonseca, depois de sua estadia em Carapicuíba. Ora, como Belchior de Pontes ficou nesta localidade, ao que tudo indica, pelo menos até 1698, a igreja do Embu foi construída após esta data (4).

1720/1750- de acordo com Manoel da Fonseca, o padre superior Domingos Machado construiu a residência para os padres: "Passarão-se alguns annos [da construção da aldeia e da igreja], e sendo superior o Padre Domingos Machado, natural de S.Paulo, as mandou fazer, attendendo ao

(1) Documentos interessantes, vol.XLIV, p.365.

(2) Ibid., p.370.

(3) FONSECA: Vida do venerável Padre Belchior de Pontes, p.141.

(4) Cf. HOLANDA: "Capelas antigas", p.114.

grande incommodo, que padecião os Missionarios com a falta de casas, em que comodamente pudessem viver"(5). Apesar da indicação precisa, não sabemos ao certo em que período o superior construiu o convento: o Padre Domingos Machado, que morre em 1751, ocupa este cargo no Embu nos triênios iniciados em 1720 e 1748, mas ele pode tê-lo exercido em outros períodos (6). O livro de tomo da igreja fornece ainda a data de 1740 para a construção da igreja (7).

1735- A ánuia traz a indicação "que se fêz de novo a Capela-mor e a Capela colateral, obra na verdade, bem esculpida, e artisticamente dourada"(8).

c.1751- O interior da igreja é assim descrito pelo Padre Manoel da Fonseca: "Vê se hoje este templo ornado de hum formoso retabolo de talha primorozamente lavrado, e já dourado: nem lhe faltão preciosos ornamentos, com que se celebre o santo sacrificio da Missa; porque ainda que naquelles tempos não pode o Padre Pontes orná-lo, não faltarão com tudo successores, os quaes levados da devoção, que tinham á Senhora, fizeram todo o possivel, para que naquelle ainda que pequeno palacio estivesse com a decencia, que lhe devia como a Rainha."(9)

Como podemos verificar, não há nenhuma indicação precisa sobre os altares laterais da igreja. Os dois retábulos são exemplares do "estilo nacional", mas apresentam algumas particularidades dignas de menção. Cada um dos retábulos compõe-se de dois pares de colunas torças [prancha 5b], as mais externas projetadas para frente, sobre as quais foram dispostos dois arcos de meia-volta em forma de toro torcido divididos, cada um deles, por três aduelas formadas por folhagens [prancha 14a,b]. A ornamentação destes dois pórticos é feita pela tradicional videira, aqui tratada de forma naturalista, com uma clara ênfase no grande número de cachos e pássaros. As colunas bastante abauladas e com folhudos e alongados capitéis, estão sobre mênulas decoradas com grandes folhas de acanto [prancha 1c]. Este elemento decorativo compõe também uma moldura que margeia o frontal do altar. O retábulo é dividido em dois níveis por um entablamento ininterrupto. Na parte superior, que forma um semicírculo, encontra-se

(5) FONSECA, opus cit., p.142.

(6) LEITE: *História*, tomo VI, p.359.

(7) Cf. ARROYO, *Igrejas de São Paulo*, p.137.

(8) "In Mböeunsi Pago tum majus tum etiam collaterale sacellum de novo erectum, opus quidem sculptile perpolitum, affabreque inauratum". Era superior o Padre José de Moura. LEITE: *História*, tomo VI, p.359-360.

(9) FONSECA, opus cit., p.141. A data de 1751 é uma suposição baseada no "imprimatur" concedido à obra em Lisboa neste ano.

uma águia bicéfala coroada, enquanto que na inferior foi aberto um grande nicho em forma de arco pleno, totalmente margeado por um friso com uma "chute". Os tímpanos deste arco foram decorados com folhagens trifurcadas. Sob a tribuna, foi esculpido um painel simétrico, lembrando uma palma bastante fantasiosa, com algumas folhagens, volutas, botões de flores e conchas.

A partir de Lúcio Costa, a quase unanimidade da crítica, atendo-se em demasia à presença das águias bicéfalas, tem datado estes retábulos de aproximadamente 1640. Eles remontariam, assim, ao período final da Unificação Ibérica, uma vez que estas águias seriam uma alusão indubitável à casa dos Habsburgos (10). Logo, estes retábulos não teriam sido feitos para a igreja atual, ereta depois de 1698, mas sim reaproveitados de outro templo, ou da própria antiga capela do Rosário de Catarina Camacho, ou da igreja do Colégio em São Paulo, ou mesmo da igreja de Carapicuíba (11). Desautorizando uma vinculação tão automática do motivo das águias bicéfalas à Coroa Espanhola, Bazin é o único a propor uma datação bem mais recente para estes retábulos, que seriam dos anos 1720, e a afirmar que eles, de fato, foram feitos para a atual igreja do Embu (12). Com efeito, nada permite recuar estas obras aos anos 1640: por um lado, mesmo sem entramos na discussão sobre o exato valor iconológico do motivo, a águia bicéfala não foi usada exclusivamente durante o período da Unificação Ibérica (13), e, por outro lado, é inconsistente recuar um exemplar do "estilo nacional" aos anos 1640, quando sabemos que apenas sessenta anos mais

(10) Conferir, em ordem cronológica, COSTA: "A Arquitetura jesuítica", p.67; LEITE: *História*, tomo VI, p.361-362; LEMOS & LEITE: *Arte no Brasil*, p.103; TELLES: *Atlas dos monumentos* p.173.

(11) Luis Saia propôs a hipótese de que os retábulos laterais da igreja do Embu seriam provenientes do antigo Colégio de S. Paulo - apud. BAZIN, *L'architecture*, tomo I, p.262. Serafim Leite, não excluindo esta possibilidade, sugere as outras origens - cf. *História*, locus cit.

(12) BAZIN: *L'architecture*, tomo I, p.262, tomo II, p.159.

(13) No Brasil, podemos identificar exemplos bem mais recentes da utilização deste tema no púlpito da igreja da Misericórdia em Olinda, e na cartela do arco-cruzeiro da igreja conventual franciscana e São Paulo, já em pleno estilo D.João V. Lúcio Costa, atento ao fato, assim mesmo preferiu propor uma datação mais antiga para estes retábulos de Embu.

tarde estariam, com certeza, sendo feitos retábulos deste modelo na igreja do Colégio de São Paulo.

Os anos 1720 concordam bem com o estilo destes retábulos. É possível que eles tenham sido feitos durante um dos períodos em que o Padre Domingos Machado foi superior da aldeia, e teria, talvez, ao mesmo tempo, construído a residência dos padres. Alguns detalhes, porém, ainda nos intrigam. Se no desenho geral ambos os retábulos são idênticos, em certos pormenores há diferenças notáveis. Excluindo-se os dois pórticos externos, com as colunas torças, em tudo idênticos, o "núcleo" dos retábulos traz certas divergências entre si: enquanto que o da direita apresenta - na águia bicéfala, nas folhagens dos tímpanos e no painel da base da tribuna -, uma fatura mais plana, linear, algumas vezes próximas ao arabesco, no retábulo da esquerda as formas, por assim dizer, intumescem-se, ganham mais volume e se tornam mais flexíveis, apresentando uma dinâmica interna totalmente distinta. A diferença mais notável, contudo, está justamente nas águias bicéfalas: a da direita [prancha 14 tem seus pés apoiados sobre dois hemisférios e, ao lado de cada uma das asas, foi disposto um ramo, ao passo que a águia da esquerda não possui os hemisférios e as ramagens, muito mais volumosas e movimentadas, passam a ocupar não apenas as laterais, como também a parte inferior do motivo. As próprias figuras das águias apresentam muitas diferenças entre si: na da esquerda, o pescoço é mais curvo, o desenho da asa é mais flexível, as laterais do corpo tendem a se distanciar mais, etc [comparar 14a com 14b]. Não parece muito provável que tais diferenças tenham sido fruto apenas da reorientação de um mesmo artista ao longo da execução das obras. Mais de um artista, portanto, teria trabalhado nestes dois retábulos. E se os "núcleos" destes retábulos, ou parte deles, foram feitos por mãos diferentes, não seria plausível que um deles - o da direita - fosse um reaproveitamento de alguma obra mais antiga, quem sabe proveniente da "bem aparamentada" igreja de Catarina Camacho, e o outro - o da esquerda - uma cópia um pouco posterior? Por outro lado, é inegável que o "núcleo" do retábulo direito se harmoniza melhor, quanto à fatura, aos pórticos externos: neste caso o relevo é mais plano, a ornamentação é mais contida e não tende a se expandir pelas

superfícies livres. Portanto, impõe-se uma segunda hipótese: um mesmo artífice teria feito os pórticos dos dois retábulos e o "núcleo" do da direita, ao passo que um segundo artífice teria concluído o "núcleo" do retábulo da esquerda. Por enquanto, fica a dúvida.

Quanto ao retábulo-mor, [fig.2] o documento citado por Serafim Leite nos fornece uma indicação precisa: a " Capela-mor e a Capela colateral" são obras de 1735. O retábulo-mor é uma bela e singular obra ornamentada em estilo D.João V. Ele ocupa totalmente o fundo da capela-mor, e subdivide-se, sem o embasamento, em dois registros distintos os quais, por sua vez, são atravessados por três faixas verticais principais. O embasamento traz duas pilastras pintadas no estilo das paredes da capela, e situa-se na altura da mesa do altar. Esta última é emoldurada por um friso de folhas de acanto em movimentos sinuosos, e abriga em sua parte superior o sacrário. O primeiro registro é dividido por quatro colunas torças, abauladas, como as dos retábulos laterais, e decoradas nos sulcos com guirlandas de flores [prancha 6a]. Estas colunas estão apoiadas sobre mênulas [prancha 2a] nas faces das quais foram aplicados rostos de anjo ladeados por asas. Na região central, foi instalado um dossel oblongo, em forma de "cúpula", com longos panos fingidos, e uma peanha. Nas regiões laterais, enquadradas por dois frisos com "chutes", também estão instaladas peanhas, mas agora grandes conchas servem de cobertura às imagens. O resto da superfície é coberto por vários tipos de painéis: os mais estreitos são ocupados por "chutes"; e os mais largos, por uma ornamentação simétrica, que inclui folhagens, conchas, fitas, pequenos arcos, volutazinhas, etc. O terceiro e último registro, separado do inferior por um largo entablamento, acaba em forma de trapézio, seguindo os contornos do teto. Dando prosseguimento às colunas, foram instalados sobre elas suportes antropomórficos: os mais externos são formados por anjos, com pequenas asas, sentados sobre volutas, enquanto que os mais internos são meios-corpos cuja parte superior é uma figura alada, que projeta um dos braços para a frente, na postura de um anjo tocheiro, e a inferior é uma longa voluta, ornada ao centro com uma "chute". Na base das volutas foram esculpidos pássaros. Todas estas singulares figuras trazem sobre as

cabeças capitéis. Ao centro deste registro, está o camarim, a única parte vazada do conjunto. Nele foi colocado um trono baixo, composto apenas de dois degraus, com um espaldar retangular, margeado com "chutes", e um dossel plano, para a "Soberana Senhora". As "chutes" do espaldar são de fatura totalmente distinta das utilizadas em outras partes do retábulo-mor, assemelhando-se àquelas dos retábulos laterais e do arco-cruzeiro: o fato indica que este trono incomum talvez seja algum remanejamento, ou tenha sido feito por um outro artífice. O restante da superfície do registro é ocupado por vários tipos de "chutes" e decorações simétricas, como aquelas situadas abaixo, além de novos frisos com volutas e flores.

Aliada a profusa e saliente ornamentação, a própria organização volumétrica do retábulo confere dinamismo ao retábulo: a regição dos suportes arquitetônicos está em ressaltado, e entre eles, gradualmente, formam-se concavidades bem assinaladas pelas inflexões do entablamento. Entretanto, o aspecto do retábulo, a uma certa distância, é de uma superfície relativamente plana, se bem que vibrante pelas intrincadas diferenças de relevo.

No tocante ao revestimento do retábulo, ainda são visíveis alguns resquícios originais. Os relevos ornamentais salientes sempre são dourados, as espiras das colunas são brancas, o fundo dos suportes arquitetônicos é azul, e o fundo dos painéis decorativos, "chutes", frisos, etc. é vermelho. O mesmo esquema se repete, em parte, nos retábulos laterais e na sacristia.

Na capela-mor, o revestimento das laterais - com seus grandes entablamentos, aberturas fingidas e painéis pintados -, e do teto - em caixotões pintados com abacaxis nos vértices -, prosseguem a riqueza de concepção verificada no retábulo. Mas aqui também se coloca uma nova questão: torna-se evidente uma certa dificuldade de junção entre o retábulo e o resto do revestimento da capela-mor. Se, por um lado, os suportes arquitetônicos do retábulo encontram uma certa sintonia nas linhas principais do teto, por outro lado, os ajustes entre as parades da capela e o retábulo apresentam algumas falhas. Ao invés dos entablamentos das paredes da capela serem apenas um prolongamento dos

entablamentos do retábulo, eles seguem uma disposição totalmente a parte, vindo a ser sobrepor ao próprio retábulo, encobrendo algum de seus pormenores. Um exame mais de perto revela outras dificuldades de junção: alguns dos painéis pintados das paredes laterais foram simplesmente recortados para dar lugar a certas saliências do retábulo-mor. Isto é bastante visível no registro intermediário do retábulo: para dar espaço ao acabamento lateral formado por grandes volutas encimadas por rostos bizarros, meios símios, os painéis das paredes foram simplesmente recortados, mas mesmo assim parte das figuras do retábulo ficou encoberta. Aparentemente, os lambris do lado direito tiveram que avançar mais sobre o retábulo, do que os do lado esquerdo. Assim, no registro superior, desapareceu, à direita, uma fina "chute" floral, que ainda é visível na outra extremidade. No teto da capela-mor, também é detectável dificuldades de adaptação: o retábulo está recuado em relação à primeira divisão dos caixotões. Ora, estas evidências levam-nos a concluir que o retábulo e o resto da capela-mor foram executados em separado, provavelmente por grupos de artífices diferentes, advindo daí as dificuldades de se produzir um conjunto totalmente coeso. Ao que tudo indica, o retábulo-mor teria sido feito antes do revestimento das paredes e do teto, mas com uma diferença de tempo bastante curta, uma vez que não há defasagens do ponto de vista estilístico entre estas duas etapas da decoração da capela-mor. Por outro lado, a menção de 1735 parece referir-se a todo o conjunto de obras da capela-mor, e não apenas ao retábulo ou ao resto da decoração. Portanto, seria plausível que o retábulo-mor fosse um pouco anterior a 1735, mesmo porque a data já se refere ao retábulo dourado. A partir destes fatos propomos o período entre 1730/1732 para a feitura do retábulo-mor.

A pequena frase de 1735 se refere também a feitura de um "colaterale sacellum", juntamente com a capela-mor. Parece-nos que se trata de uma referência à sacristia [fig.5], uma vez que esta apresenta vários pontos em comum com a decoração da capela-mor.

A sacristia e a capela-mor são forradas com caixotões pintados. Os desenhos das pinturas da capela-mor são mais abstratos e rígidos,

distribuindo-se em dois eixos de simetria, a maneira de alguns motivos orientais. Já o forro da sacristia apresenta desenhos desenvolvidos num único eixo de simetria. Se os motivos são, ao mesmo tempo, mais delicados e realistas: podemos distinguir claramente flores, folhagens, conchas, uma ou outra cabeça de anjo, e pagodes orientais num dos frisos que enquadram os painéis. Além disso, aqui estão figurados os símbolos da Paixão.

Na sacristia, sobre uma arcaz, foi instalado um oratório. As linhas composicionais da obra apresentam algumas analogias com um modelo de frontão que se popularizou muito a partir de fins do século XVI, sendo muitas vezes utilizado em fachadas de igrejas brasileiras. Um amplo nicho central, totalmente envolto por uma saliente "renda" em bico, é definido por um arco de meia-volta decorado com uma "chute" floral. Nas laterais de cada pilastra, há uma voluta alongada, ornada por um ramo com folhagens e flores. Os tímpanos do arco recebem uma folhagem trifurcada, e em suas laterais foram colocadas transversalmente volutas encimadas por um feixe de pluma. A composição é coroada com um "frontão" composto por várias volutas intercaladas, sobre um fundo que imita um trançado, ao centro do qual está uma cartela simétrica, também delineada por volutinhas, mas cujas extremidades terminam ambigualmente como conchas. Finalmente, sobre a cartela, há um feixe de plumas. O embasamento do oratório é decorado ainda com volutinhas e alguns maços de folhagens. O espaço do camarim é ocupado de forma singular: o fundo do nicho foi pintado com uma paisagem de cidade, sobre os quais foram colocadas esculturas do Cristo crucificado e de Maria, o que completa o plano iconográfico das imagens do forro.

Como podemos constatar, há afinidades entre o programa de decoração da capela-mor e da sacristia, mas apenas no que concerne aos seus pontos mais gerais. Assim como no caso da decoração do forro, o oratório, mesmo empregando um repertório ornamental semelhante ao do retábulo-mor, se diferencia deste por uma concepção mais moderna da composição, que se torna mais unitária, fluida, e por uma fatura mais apurada e delicada. Torna-se um tanto quanto incongruente a menção de 1735, que aproxima de forma tão irredutível a decoração destes ambientes da

igreja do Embu, que são, ao mesmo tempo, semelhantes nos programas, mas distintos nos detalhes. Mais uma vez evidencia-se que o retábulo-mor da igreja é anterior a 1735.

Em grande parte construído num espaço de aproximadamente vinte anos, a decoração interna da igreja do Embu, mesmo revelando uma grande variedade de interpretações para um programa no fundo coerente e unitário - o que provavelmente foi motivado pela presença de vários grupos de artífices trabalhando concomitantemente -, consegue harmonizar-se de forma notável. Para nos darmos conta de como este efeito de unidade é perseguido, basta verificarmos como os retábulos laterais, ainda em "estilo nacional", sintonizam-se com o retábulo-mor, já ornamentado em pleno estilo D. João V. Em todas estas obras, são empregados certos elementos arquitetônicos muito parecidos, como as incomuns colunas fortemente abauladas com capitéis quase que idênticos, e os entablamentos, em tudo semelhantes, quer na composição das modenaturas, quer no sistema de multiplicação de inflexões e saliências. Se é difícil afirmar com certeza uma autoria comum, é impossível negar um intenso intercâmbio entre o retábulo-mor e os laterais, o que vem a dificultar aquela hipótese de que estes últimos tenham sido feitos originariamente para outra localidade. Quanto ao oratório da sacristia, as analogias com o retábulo-mor já foram comentadas, mas ele não se furta a uma relação evidente com os dois retábulos laterais da nave: o "núcleo" de todos eles - o arco, e os tímpanos com folhagens trifurcadas -, inclusive no tocante à ornamentação, são no desenho muito semelhantes. Mas, por outro lado, se quisermos fazer o caminho inverso, visualizando de que maneira todas estas obras se distanciam na fatura, basta compararmos o mesmo elemento ornamental, como a "chute" floral, presente em todas elas.

Por fim, restaria-nos fazer algumas considerações sobre a recepção da obra ainda na primeira metade do século XVIII. A decoração interna da igreja do Embu, que hoje se nos apresenta tão excepcional pela sua qualidade, a partir das pouquíssimas indicações que dispomos, parece também ter sido recebida como algo, se não excepcional, ao menos de ótima qualidade na época em que foi feita, principalmente no que

concerne ao retábulo-mor. As expressões com as quais a obra foi designada, sucessivamente, em 1735 e 1751, são bastante recorrentes: "obra na verdade bem esculpida e artisticamente dourada" e "formoso retabolo de talha primorozamente lavrado, e já dourado". Apenas o outro grande empreendimento em talha do começo do século XVIII, do qual chegou até nós alguma documentação, ou seja, a igreja do Colégio em S.Paulo, poderia rivalizar com a decoração da igreja do Embu no que concerne a concepção geral e ao acabamento dos detalhes.

Bibliografia:

- FONSECA: **Vida do venerável Padre Belchior de Pontes**, Capitulo XXIV, "Muda a Aldêa de Mboy, faz Igreja, e obra outras maravilhas", p.137-143.
- DUARTE, Paulo: "A Campanha contra o vandalismo e o extermínio", in **Rev. do Arquivo Municipal**. S.Paulo, n.37, p.235-240.
- SAIA, Luiz: "Uma reliquia do nosso patrimonio historico" In **Arquitetura e Urbanismo**. S.Paulo, n.3, ano 5, maio/jun.1940, p.166-171.
- COSTA: "A Arquitetura jesuítica", p.27, 67, 69, fig.1, 24, 29, 36.
- HOLANDA: "Capelas antigas", p.113-115.
- TAUNAY, Affonso de Escagnolle- "M'boy a sua igrejainha e convento" In **Ilustração brasileira**. Rio de Janeiro, vol. 19, n.72, mar. 1941, p.23, ilust.
- LEITE: **História da Companhia**, tomo VI, p.358-362, prancha p.376.
- BAZIN: **L'architecture**, tomo I, p.262, 304, tomo II, p.159, pranchas 110a, 158a.
- ARROYO: **Igrejas de São Paulo**, p.129-143, fig.14 e 15.
- SILVA-NIGRA: "Sobre as artes plásticas", p.831.
- ETZEL: **O Barroco no Brasil**, p.172, prancha 4.
- LEMOS & LEITE: **Arte no Brasil**, p.103, ilust.
- AMARAL: **A Hispanidade**, p.68, 82, 72, 95, 100, fig.121, 122, 123, 126, 133.
- TELLES: **Atlas dos monumentos**, p.173.
- TOLEDO: "Do século XVI", p.180-181, 280, fig.196, 272, 281, 485, des. 310 a, b, c.
- REIS FILHO: **Guia dos bens**, p.13.

Manuscritos:

- GRANGEIRO, Ciro Domingues: "A talha na igreja de N. Sra. do Rosário, no Embu: uma análise formal". São Paulo, Trabalho de Graduação Interdisciplinar na FAU-USP, 1986.
- _____ : "Notas acerca do retábulo-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário no Embu". Participação no II Congresso do Barroco no Brasil, Ouro Preto, 1989, a ser publicado na revista **Barroco**.

Guarulhos: sacrário da antiga Matriz, atualmente no Museu de Arte Sacra de São Paulo
[fig.6]

Não se conhece nada sobre a história do templo de Guarulhos que permita datar este seu remanescente em talha. Bazin data o sacrário da igreja dos anos 1700, o que é justificável pelo repertório ornamental utilizado, semelhante à obra de talha mais antiga da igreja do Colégio em S. Paulo.

O sacrário é de secção trapezoidal, tendo em suas arestas colunelos torços - cujos fustes atarracados são decorados com ramos de vinha-, sobre socos redondos. A cobertura é formada por uma cúpula arredondada e tripartida, seguindo as divisões da base. As faces do corpo do sacrário são ornamentadas com vinha disposta simetricamente, e a cúpula recebe tratamento semelhante. Sobre os colunelos, e nas junções das arestas da cobertura, estão dispostos pináculos. A porta do sacrário parece não fazer parte do conjunto original: mesmo sendo decorada com motivos vegetais dispostos em padrões semelhantes aos das laterais, já não vemos mais os fartos cachos de uva, o tratamento geral é bem menos naturalista, e o relevo é menos acentuado; além disso, os batentes parecem ser um tanto quanto improvisados.

O sacrário impressiona pelo vigor e robustez de sua fatura, e pelo efeito de suntuosidade que produz. Por outro lado, sua solução compositiva parece ser anacrônica em relação ao repertório ornamental empregado: guarda um certo compromisso com o modelo típico de sacrário

do começo do século XVII em sua secção trapezoidal (1), distanciando-se de uma disposição frontal, mais usual na época; a utilização de pináculos também demonstra um compromisso com soluções passadas. Além disso, o uso surpreendente da cúpula remete ainda mais longe, ao reconstruir um pequeno zimbório. Mesmo sem termos possibilidades de comparação, uma vez que não há outros exemplos de sacrário do período em São Paulo, impõe-se a originalidade deste fragmento, que sempre nos fará imaginar o que teria sido o retábulo completo.

Bibliografia:

- MARQUES: *Apontamentos*, vol.1, p.308.
BAZIN: *L'architecture*, tomo I, p.263; tomo II, p.159.
SANT'ANA: "Igrejas do século da fundação", p.485-487.
AMARAL, *A Hispanidade*, p.72.

(1) Compará-lo, por exemplo, ao sacrário na matriz de S. Vicente [fig.65].

Jundiaí: mosteiro beneditino - retábulo da igreja de N. Sra. dos Pinheiros

[fig.13]

O antigo, e quase desconhecido, retábulo da igreja de N. Sra. dos Pinheiros sofreu várias remoções: em 1780 foi transferido para a sacristia da igreja beneditina em S.Paulo, e em 1911 foi novamente removido para outro estabelecimento beneditino em Jundiaí(1). Como a antiga aldeia de Pinheiros passa para a mão dos beneditinos em 1698 (2), este retábulo presumivelmente foi erigido já durante a administração da Ordem.

O retábulo de Pinheiros é um exemplar único, na região em estudo, pela utilização de um repertório ornamental com um forte acento no elemento acântico. Este elemento ornamental básico se alia à videira e a algumas formas zoo- e antropomórficas. A obra é composta por dois pares de colunas torças decoradas com videira, e alguns poucos cachos e pássaros, sobre mísulas já ornadas com acanto. Estas colunas são ligeiramente abauladas e atarraladas, tendo apenas cinco espiras. Nos intercolúnios, e nas extremidades internas e externas do corpo do retábulo, estão dispostas, em alternância com as colunas, seis pilastras-painéis, decoradas com acanto disposto em ondulações. O entablamento foi esculpido com grande copiosidade de ornamentos, chamando atenção as cabeças de anjo do friso. O coroamento é bastante incomum: duas curtas pilastras quadrangulares, que conservam elaborados capitéis, foram dispostas sobre as colunas mais internas, servindo como pés direitos à um arco bombeado. Tal arco, que nada mais é do que um prolongamento das cornijas do entablamento destas pilastras, recebe uma cabeça de anjo em seu cume. No vão entre as pilastras do coroamento, que permanece com um fundo vazio, está uma grande concha simétrica. A ornamentação do coroamento segue a mesma riqueza miúda e detalhista do entablamento inferior. O retábulo guarda ainda um frontal de altar decorado com frisos de decoração acântica, distribuídos ao longo de um eixo de simetria vertical. Além disso, há atualmente uma mesa de altar em cujas laterais estão incrustados dois

(1) SILVA-NIGRA, "Sobre as artes plástica", p.831.

(2) LEITE, *História*, tomo VI, p.231.

painéis com um menino de corpo inteiro em cada um deles. O menino é envolto, e vestido, pela vegetação acântica. Estas peças talvez tomassem parte do embasamento original do retábulo.

Assim como chegou o retábulo de Pinheiros até nós, é de se supor algumas alterações, previsíveis após tantas remoções. O coroamento parece estar incompleto: é improvável que suas laterais estivessem, desde a origem, totalmente livres. O retábulo deveria possuir outros elementos em seu coroamento como fragmentos de frontão, ou mesmo as tradicionais arquivoltas. Entretanto, se de fato o retábulo foi concebido na forma atual, isto constituiria um caso único quanto à redução, a tal escala, do coroamento, em relação à parte inferior da composição. Sem podermos ao menos avaliar que relações o retábulo mantinha originalmente com o espaço para o qual foi concebido, estas questões tornam-se de difícil elucidação. Por outro lado, parecem ser acréscimos as duas estranhas e maciças peanhas nos intercolúnios, decoradas com grandes florões, que quebram a cadência sinuosa das folhagens de acanto dos painéis ao fundo. O delicado sacrário, com ornamentação rococó, é de certo uma adição posterior, talvez proveniente de algum outro retábulo perdido do mosteiro de S.Bento em S.Paulo.

Não são conhecidos dados documentais que possam servir de base para uma datação deste retábulo. Silva-Nigra, de resto o único crítico que comenta a obra, incluiu-a no terceiro grupo na classificação de Lúcio Costa (primeira metade do século XVIII). Entretanto, o período pode ser mais precisado: estilisticamente ele ficaria a meio caminho entre as obras mais facilmente datáveis da igreja do Colégio em S.Paulo (1707), e da capela-mor da igreja de N. Sra. do Rosário no Embu (1735), ou seja, a obra teria sido feita, aproximadamente, entre os anos de 1718 e 1723.

Bibliografia *

- AGOSTINHO: Santuario Mariano, tomo X, p.158-1561.
SAINT-HILAIRE: Voyage dans les provinces, tomo I, p.315-322.
RIBEIRO: Chronologia, vol.1, p.87; vol.2 p.596.
MARQUES: Apontamentos, vol.2, p.66, 127-128.
TAUNAY: Historia antiga da abadia, p.112, 215, 240-249.
LEITE: História, tomo VI, p.231, 355.
SILVA-NIGRA: "Sobre as artes plásticas", p.831
ARROYO: Igrejas de S. Paulo, p.69-77.

* Constan itens referentes à igreja de N. Sra. dos Pinheiros e ao mosteiro de S.Rento em Jundiá.

Mogi das Cruzes: convento do Carmo

[fig.14-19, prancha 4c,d, 12a, 13a,b 19a, 21a, 22a]

A igreja do Carmo em Mogi das Cruzes possui, a capela-mor com seu retábulo, e mais cinco retábulos na nave. Além da alta qualidade da talha, principalmente na capela-mor, é notável, no conjunto, o cuidado com o acabamento "pictórico", sem par na região, ao menos entre as obras preservadas. Com exceção do primeiro retábulo do lado direito, em relação a assistência, toda a talha é revestida com uma rica policromia, com maiores acentos no vermelho e no azul, muitas vezes imitando mármore. Na capela-mor, alguns detalhes também são dourados. Vários retábulos apresentam inscrições.

Quase nada é conhecido sobre a história da edificação do convento. A fundação primitiva data de 1629, segundo Azevedo Marques (1). Na segunda metade do século XVIII o convento e a igreja são reconstruídos: entre 1753 e 1768 as principais obras na assim chamada "igreja nova" são realizadas (2). Finalmente, em 31 de março de 1822, Saint-Hilaire passa pela cidade e, visitando a igreja do convento, elogia sua capela-mor, "decorée avec beaucoup de goût" (3). Logo, a decoração da igreja, incluindo provavelmente a pintura, já estaria terminada nesta data. Por outro lado, do ponto de vista estilístico, a obra em talha mais antiga da igreja dificilmente seria posterior a 1750, enquanto que o núcleo principal pode ser datado dos anos 1780-1790. Este núcleo está diretamente relacionado com a talha da igreja de N. Sra. da Boa Morte, em São Paulo, inaugurada em 1810, que, entretanto, apresenta um estilo bem mais moderno.

(1) MARQUES, *Apontamentos*, vol. I, p.200-201.

(2) Informações contidas no *Livro de Receita e Despesa Ordem Ia. de N. Sra. do Carmo*, fls.144, 144v. e 151, apud. "Histórico", na pasta MTSP 22.1.1 no Arquivo do SPHAN, São Paulo.

(3) "Vers l'entrée de la ville, du côté de Rio-de-Janeiro, est un petit couvent qui appartient à l'ordre des Carmes. Je suis entré dans l'église et j'ai trouvé la capella môr décorée avec beaucoup de goût. On avait rangé dans l'église une suite de grandes figures qui représentent le Christ et plusieurs saints, et sont destinées à être portées dans les processions de la semaine sainte. Les figures sont en bois de grandeur naturelle peintes et habillées." SAINT-HILAIRE,

As obras em talha desta igreja de Mogi formam três grupos bem distintos quanto às características de estilo e, possivelmente, também quanto a autoria. Os dois primeiros retábulos da nave, instalados em capelas pouco profundas, são de estilos bastante diferentes. Ambos também se diferenciam de um outro grupo, certamente o mais novo, que engloba a maior parte das obras da igreja: a capela-mor, três dos retábulos colocados nas paredes da nave e, talvez, os dois púlpito.

O primeiro retábulo do lado direito [fig.15] da nave parece ser o mais antigo. Ele é formado por duas colunas de fuste reto e liso, ladeando a tribuna, sobre as quais foram dispostos dois fragmentos de frontão. Nas laterais do retábulo, temos duas pilastras, ornadas apenas com molduras, assim como as ilhargas. Todos os suportes arquitetônicos estão embasados sobre pedestais planos, também ornados com molduras simples. O coroamento é constituído por arquivoltas planas, com uma grande cartela ao centro, além dos já mencionados fragmentos de frontão. O retábulo não se encaixa de forma perfeita no fundo da capela, como ocorre no caso do altar a sua frente, o que nos leva a supor que ele tenha sido removido da antiga igreja durante sua reconstrução, terminada por volta de 1768, para depois ser novamente instalado. Se bem que a exíqua ornamentação dificulte a datação da obra, alguns pormenores permitem situá-la por volta dos anos 1750-1760. Em primeiro lugar, o tipo de fragmento de frontão empregado, bastante clássico, filia-se ainda aos modelos usados no período D. João V (4). Por outro lado, estes fragmentos de frontão estão instalados diretamente sobre o entablamento, enquanto que, a partir de 1770, pelo menos, torna-se comum suspendê-los sobre pedestais, juntamente com o arco da tribuna (5). Uma outra particularidade composicional em prol da antiguidade da obra é o entablamento que não se interrompe na altura da tribuna. O sistema de molduras adotado também pode remontar a estes anos. A pouca ornamentação se concentra

Voyage à Rio Grande do Sul, p.581. Que destino teriam levado estas imagens?

(4) Comparar, por exemplo, esta forma de frontão àquela empregada nos retábulos laterais da igreja da Ordem Terceira do Carmo em Santos.

(5) O mais antigo retábulo datado com precisão que já emprega estes elementos, é o de Santana, na igreja do Colégio em São Paulo, feito em 1770.

em regiões bem demarcadas: na cartela do coroamento, na renda da boca da tribuna, e em alguns apliques nas arquivoltas e na mesa do altar. Na boca da tribuna, ela é composta por um encadeamento volumoso de volutas; e na cartela, por tremidos ondulantes. Já a aplicação na mesa do altar é formada por estilizações de folhas, ao redor de um pequeno "umbo". A grosso modo, a ornamentação empregada denota uma espécie de diluição de alguns elementos D. João V, associados a tendências mais abstratas, denotando uma fase bastante tardia do estilo. A rocalha ainda não é encontrada.

O próximo retábulo, por ordem de antiguidade, é o primeiro do lado esquerdo da nave [fig.16]. Ao contrário do anterior, este se encaixa perfeitamente no fundo de sua capela, o que indica que ele foi de fato feito para o local. Trata-se de uma obra única, que traz certos pormenores que dificilmente encontram um paralelo na região. O retábulo se compõe de dois pares de pés direitos [prancha 12a]. Ladeando a tribuna, temos finíssimos quartelões, compostos por uma sucessão de consolos. Na região mais externa, estão colunas de fuste reto, cujo terço inferior é canelado, enquanto que a parte superior recebe um grande ornato de rocalha. Este ornato curiosamente se escava no próprio corpo do fuste. Todos os capitéis apresentam uma folhagem tripartida, em configuração de garfo. Os suportes arquitetônicos estão embasados sobre mênulas decoradas com motivos florais fortemente estilizados. As que sustentam as colunas [prancha 4a] trazem um ornato que lembra uma flor de lírio, ao passo que as dos quartelões são assimétricas, e lembram um botão ou feto. O coroamento é circular, formado por arquivoltas planas, às quais juntam-se outros elementos, mas em escala reduzida. Ao centro temos uma cartela ligeiramente assimétrica formada por vigorosas rocalhas vazadas, que suspendem em seu interior um cálice com uma hóstia. O símbolo da eucaristia relaciona-se com a imagem do Cristo crucificado que o retábulo abriga. No alinhamento dos suportes arquitetônicos temos pequenos fragmentos de frontão/rocalhas, sendo que os mais internos estão sobre estreitos pedestais. A delimitação superior da tribuna é formada por um arco de meia volta, bastante inusual, que recebe delicados elementos vazados dispostos em ondulações. Grandes rocalhas assimétricas, de vigorosa

fatura, foram dispostas no painel ao lado das colunas, e também nas arquivoltas mais externas do coroamento. Nas ilhargas temos um grande ornato rococó que inclui ao centro um retângulo com hachuras horizontais. Nos painéis sob a tribuna, e na mesa de altar temos outras composições, em relevo menos acentuado, formadas por elegantes curvas e volutas intercaladas com outras rocalhas.

Este retábulo impressiona pela fatura precisa e pela riqueza e imaginação dos pormenores. A própria composição do retábulo é singular, com uma opção pela redução da escala dos quartelões e dos elementos do coroamento sobre as arquivoltas. A solução pode ser interpretada como uma tentativa inovadora de se alterar certos padrões composicionais já estabelecidos e bem exemplificados no retábulo que está a sua frente. Talvez as experimentações até certo ponto perturbadoras, introduzidas nas escala dos elementos citados, devam-se à introdução de um novo repertório ornamental, no caso o rococó. Podemos discutir até que ponto o resultado foi bem sucedido, mas, de qualquer forma, as soluções encontradas não obtêm grande repercussão: se alguns pormenores da obra podem ser encontrados esporadicamente em outras ocasiões, uma conjunção maior de seus elementos e proporções não voltam a se repetir em outro lugar.

Temos nesta obra uma das raras ocasiões em que a rocalha foi compreendida em sua sutil organicidade, na região. Basta examinarmos as grandes rocalhas do painel ao lado das colunas [prancha 12a] - assimétricas, com delicadas variações em seus elementos vazados, e com uma forma sempre variada na articulação das partes que a compõem - para verificarmos o quanto elas se destacam daqueles ornamentos mais planos, feitos por pequenas ondulações e volutazinhas, exemplificados nos painéis laterais do retábulo-mor desta mesma igreja [prancha 13a], que são a regra na região. O tipo de rocalha deste retábulo lateral encontra paralelo apenas no retábulo-mor da igreja de S. Antônio, em São Paulo, uma obra igualmente impar. Nos intercolúnios deste retábulo [prancha 12b], temos rocalhas, combinadas com algumas poucas flores, que lembram estas de Mogi. A forma básica das mênulas deste retábulo paulista [prancha 4b], se abstrairmos as guirlandas de flores, também

evocam aquelas com uma grande flor de lírio da obra de Mogi [prancha 4a].

A "virulência" no tratamento da ornamentação rococó aliados aos pormenores de composição comentados, indicam uma datação por volta dos anos 1770-75.

A capela-mor elogiada por Saint-Hilaire é, de fato, uma obra superior. Boa parte do espaço é revestido em talha. As paredes laterais são subdivididas por pilastras, que demarcam o espaço para as tribunas. Estas são esculpidas com excepcional delicadeza. Na junção entre as cimalthas das paredes laterais com as pilastras, foram dispostas seis cartelas ovais, contendo, cada uma delas, uma pintura de um dos símbolos da Paixão de Cristo. O teto é pintado. Ao fundo, temos o retábulo-mor.

Neste retábulo, uma grande riqueza de detalhes se alia a uma composição bastante clara, numa fórmula já inaugurada no retábulo lateral que acabamos de comentar, se bem que, agora, o equilíbrio geral da composição torna-se mais feliz. O retábulo-mor possui quatro colunas de desenho singular [prancha 13a]. No terço inferior, há uma marcação formada por pequenas folhas, motivo que se repete na base. Acima destes anéis, foram escavadas no fuste algumas caneluras. Por fim, na parte superior, está suspensa uma guirlanda de flores. Estas colunas estão dispostas sobre largas mênulas, que não receberam nenhum ornamento [prancha 4c]. Nos intercolúnios, foram instaladas peanhas, também ornadas com guirlandas de flores, e dosséis em forma de "cúpula", com pequenos lambrequins. As ilhargas foram decoradas com ornatos planos, compostos por volutazinhas dispostas no padrão de uma rocalha. O coroamento [prancha 21a] é composto por arquivoltas concêntricas planas, ao centro da qual há uma esbelta cartela, com partes vazadas. Esta repousa diretamente sobre o arco bombeado da tribuna. A junção é valorizada por meio de ornatos também em forma de pequenas volutas. O arco do camarim recebe lambrequins semelhantes aos das sanefas das tribunas. Nas laterais, sobre as colunas, temos fragmentos de frontão em forma de quarto de círculo, e pedestais decorados com guirlandas de flores. Todos estes elementos exercem a

função de base para grandes rocalhas, em forma de "C", que, elas também, estão bem próximas da forma de um fragmento de frontão. O camarim do altar é ocupado por uma maquineta que, na verdade, quase forma um oratório a parte. A relativa independência compositiva da maquineta não chega a ocasionar um conflito com o corpo do retábulo, uma vez que são empregados recursos para diferenciá-la, ou melhor, hierarquizá-la dentro do efeito geral da obra. Assim, sua arquitetura torna-se menos definida, e os elementos puramente ornamentais tomam as rédeas da composição, tornando-a mais fluida. A maquineta é formada por duas pilastras, e um arco bombeado com a inscrição "MATER DECOR CARMELI". Sobre as pilastras, temos pináculos em forma de ostensórios. O coroamento sobre o arco forma um pequeno frontão de volutas excepcionalmente alteado. Nas laterais da maquineta, há algumas guirlandas e palmas suspensas.

A qualidade de fatura do retábulo-mor, assim como de toda a capela-mor, é alta. Há toda uma delicadeza no entalhe, que se compraz em pequenas nervuras, numa modelagem miúda e detalhista, ainda mais realçada pelo tratamento pictórico. Com isto se consegue um efeito quase que táctil, vibrante da superfície. Um dos pontos mais altos deste efeito é alcançado no parapeito das tribunas.

No tocante ao repertório ornamental, ainda estamos dentro do rococó, mas o emprego da rocalha propriamente dita é fortemente restrito e, ao menos do retábulo-mor, ela comparece de modo simplificado: torna-se plana, reduzindo-se a algumas volutazinhas, no painel ao lado das colunas. As guirlandas de flores, algumas poucas folhagens, além de volutinhas quase rocalhas, desempenham um papel mais destacado. De modo geral, este é um princípio que encontramos em todo o retábulo: o ornamento livre, "aplicado", tende a se aplainar, submetendo-se aos elementos maiores da arquitetura.

Este retábulo está diretamente relacionado com o retábulo-mor da igreja de N. Sra. da Boa Morte em São Paulo, inaugurada em 1810, que traz um estilo bem mais moderno e despojado. No momento, não é possível provar documentalmente as relações entre estas obras, mas as analogias do ponto de vista estilístico são tantas, que a hipótese de

uma autoria comum torna-se muito provável. A estreita semelhança entre os dois retábulos-mores permite relacionar também outras obras na nave das duas igrejas ao grupo. Voltaremos do assunto mais a frente, quando tratarmos da igreja da Boa Morte.

Retornando à nave da igreja de Mogi, podemos averiguar que estão diretamente relacionados ao retábulo-mor os três últimos retábulos instalados sobre a parede da nave. Destes três, os dois que estão um em face ao outro são idênticos, enquanto que o último, mesmo sendo diferente, também pertence ao conjunto, dada a existência de alguns pormenores comuns e a própria forma de inserção na decoração da nave. Todos estes retábulos são encimados pelas aberturas das tribunas, numa fórmula já empregada na igreja da Ordem Terceira do Carmo em São Paulo, por exemplo. Estes retábulos possuem um coroamento circular encravado dentro de um grande painel retangular, terminado numa cimalha [prancha 22a,b]. Este painel constitui um espécie de transição entre o corpo do retábulo e a abertura superior, articulando o todo num único conjunto. A meio caminho entre as arquivoltas do coroamento e a cimalha deste arremate, foram dispostas grandes cartelas. Na região inferior, as diferenças entre estes retábulos se acentuam.

Os dois retábulos semelhantes trazem inscrições na arquivolta central. Num deles lemos "IDE À S. JOSÉ", enquanto que no outro apenas metade da inscrição continua legível: "(...) CHUVA DE ROSAS". A cartela é mais volumosa e apresenta um perfil mais compacto, em relação ao mesmo elemento utilizado no último retábulo da nave [comparar prancha 22a com 22b]. As duas obras iguais seguem uma solução de instalação na parede que mais tarde viria a se repetir nos retábulos da igreja paulista da Boa Morte: as laterais, assim como o arremate quadrangular, situam-se sobre a parede, enquanto que a parte interior, em direção ao camarim, é mais profunda, formando uma concavidade escavada na própria parede. Ao lado do camarim temos quartelões formados por grossos balaústres sobrepostos; o capitel é formado por folhagens naturalistas, espelhadas simetricamente para baixo, motivo que se repete na base do quartelão. Estes quartelões estão em ressalto, de modo a atingirem novamente o nível mais externo do retábulo. Nas

laterais, temos dois painéis retangulares emparelhados, que não chegam a formar uma pilastra, e um outro disposto transversalmente, ornado com uma pequena "chute". No coroamento, sobre os quartelões, há pináculos folhudos e baixos; e nas laterais, rocalhas/fragmentos de frontão de vigorosa fatura.

Como podemos constatar, as relações destas duas obras com o retábulo-mor não se situam nas disposições compositivas. Mas os seguintes pormenores permite associá-las entre si:

- as mênulas sobre os quais repousam os quartelões, mesmo não sendo tão alongadas, são muito semelhantes às do retábulo-mor [comparar prancha 4c com 4d];
- a pequena "chute" que orna o painel ao lado dos quartelões é semelhante àquela aplicada às pilastras da maquineta do retábulo-mor;
- o sistema de definição dos painéis laterais por meio de molduras, é equivalente nesta obras.

Em relação ao retábulo-mor, estes retábulos apresentam uma maior carga ornamental. O ornamento em si torna-se mais volumoso, saliente. O elemento dominante é formado por pequenas volutas que recebem no dorso concheados protuberantes. Estes elementos são empregados na boca do camarim, na cartela do coroamento, e na cartela entre as mênulas. No retábulo-mor, encontramos ornamentos semelhantes na boca do camarim e sobre seu arco, mas aqui eles recebem um tratamentos bem menos vigoroso: os concheados são menores, e as curvas das volutas menos ressaltadas. De qualquer forma o princípio construtivo do ornamento permanece o mesmo. De modo geral, as formas do retábulo-mor são mais esbeltas e graciosas, em relação a estes retábulos. Aqui também, a comparação das cartelas do coroamento comprova a mudança no tratamento plástico destas obras.

Em suma, torna-se evidente uma relação até certo ponto íntima entre estes retábulos laterais e o retábulo-mor. As diferenças, também sensíveis, podem ser explicadas dentro do quadro de uma possível evolução de estilo: os retábulos laterais parecem ser um pouco mais antigos do que o retábulo-mor (cinco anos, talvez?). Esta é a hipótese mais provável, se bem que a intervenção de um outro artista

não pode ser a priori descartada, mas de qualquer forma suas relações com o autor do retábulo-mor seriam muito próximas. A semelhança dos detalhes apontados, principalmente no tocante às mísulas, oferecem um elo indiscutível.

Já o último retábulo da nave acrescenta contos de contato mais estreitos com o retábulo-mor. Como comentamos, este retábulo possui uma forma de instalação na nave semelhante a das obras vizinhas. Entretanto, este retábulo é muito mais simples. Ele se desenvolve praticamente num único plano, onde a definição dos elementos de arquitetura é feita por meio de molduras, conjugadas a ligeiras saliências. Os suportes arquitetônicos restringem-se a dois pares de pilastras não alinhadas entre si, o que acarretou a supressão do entablamento e de um embasamento único. Sobre as pilastras externas, temos as tradicionais rocalhas/fragmentos de frontão, enquanto que as internas suportam pequenos pedestais, sobre os quais está apoiado o arco bombeado do camarim. Uma cartela, com uma flor ao centro, centraliza-se na cimalha do arremate superior.

Os seguintes pormenores relacionam a obra ao retábulo-mor e aos dois na nave da igreja:

- o mesmo tipo de "chute" empregada nos outros três retábulos repete-se aqui, sobre as pilastras internas. Aqui ela se torna mais extensa;
- os lambrequins do arco sobre o camarim segue um desenho semelhante ao do retábulo-mor [comparar prancha 21a com 22b];
- a ornamentação do painel entre as pilastras [prancha 13b], formada por um encadeamento de finas volutas - cuja espessura se conserva constante, como se fossem fitas -, é semelhante à decoração do painel sob as mísulas do retábulo-mor;
- as guirlandas de flores encontradas no pedestal da imagem são parecidas às guirlandas do retábulo-mor (6).

O estilo ornamental deste retábulo está, naturalmente, mais próximo ao do retábulo-mor, do que dos dois retábulo iguais da nave. Aqui voltamos a encontrar um pouco daquela fatura detalhista e miúda, que

(6) Guirlandas são empregadas também no painel entre as pilastras, mas aqui parece tratar-se de um detalhe acrescentado arbitrariamente, pois acarretou a supressão da moldura inferior do painel.

caracteriza a talha da capela-mor, e que se contrapõe ao tratamento mais volumoso e robusto dos dois retábulos da nave. Para chegarmos a esta conclusão basta, mais uma vez, compararmos as cartelas do corcamento.

Dadas as estreitas relações entre o retábulo-mor e o último da nave, é muito provável uma autoria comum, dentro de um espaço de tempo próximo. A maior simplicidade do retábulo da nave, em contraposição aos outros retábulos, e sua própria situação na igreja, são indícios de que esta seja a obra mais recente. Por outro lado, vários detalhes em comum com as obras em talha da igreja paulistana da Boa Morte, fazem com que este retábulo seja uma espécie de ponto de ligação entre a talha dos dois templos.

Na ausência atual de dados documentais sobre estas obras, com base apenas nas características de estilo, os dois retábulos semelhantes na nave podem datar dos anos 1785-90; enquanto que o retábulo-mor e o último da nave, dos anos 1790-95.

Bibliografia:

AGOSTINHO: *Santuário Mariano*, tomo X, p.179-80.
SAINT-HILAIRE: *Voyage à Rio Grande do Sul*, p.581.
MARQUES: *Apontamentos*, vol.I, p.200-201.
GRINBERG: *História de Mogi das Cruzes*.
REIS: *Guia dos bens*, p.23-24.

Inéditos:

Pasta MTSP 22.1.1 do Arquivo do SPHAN em São Paulo.

Mogi das Cruzes: igreja da Ordem Terceira do Carmo
[fig.20]

O interior da igreja da Ordem Terceira do Carmo em Mogi apresenta um dos conjuntos mais harmoniosos de talha da região. A igreja encerra, além de diversas outras obras em talha, o retábulo-mor e mais seis na nave, praticamente idênticos, embutidos em capelas pouco profundas. As fases pela qual passou a construção da igreja, é relativamente bem conhecida, graças às pesquisas efetuadas pelo antigo SPHAN, nos arquivos carmelitas (1). A partir delas, sabemos que os retábulos laterais foram feitos entre o período de 1789 e 1793. Entretanto, não possuímos nenhum dado preciso sobre o retábulo-mor. Pelo estilo, ele seria um pouco anterior ao retábulo-mor da vizinha igreja conventual, e podemos datá-lo, com muita aproximação, dos anos 1785 a 1790.

Os retábulos laterais são compostos por colunas de fuste reto com coroamento circular. Sobre a tribuna, temos arcos bombeados com lambrequins. Os retábulos não possuem quase que nenhuma ornamentação aplicada. A definição das superfícies fica por conta de molduras. As capelas rasas, onde eles se inserem, são forradas com talha, assim como o arco da parede da nave.

O retábulo-mor é formado por quatro colunas de fuste reto, com dois ornamentos circulares. O capitel é bastante volumoso, assim como o ressaltos do entablamento, que se projetam fortemente no interior da abertura da tribuna. As ilhargas recebem ornamentos de volutas, próximas a rocalhas. No intercolúnios, temos peanhas, sem coberturas. O coroamento do retábulo é notável pela plasticidade na organização dos diversos elementos que o compõem. As tradicionais arquivoltas planas desaparecem totalmente atrás da profusão e da escala dos grupos escultóricos, que se destacam do fundo. Sobre as colunas externas, há grandes fragmentos de frontão em quarto de círculo, encimados por rocalhas em "Q". Ao centro, foi disposto um grande frontão que, dado o jogo de volumes, parece flutuar. O efeito é conseguido como uma espécie de estrangulamento de sua região central. As aberturas da

(1) As informações se encontram na pasta MTSP 22.1.1.

tribuna termina num arco de meia volta, com lambrequins. Aqui, foram dispensados os tradicionais pedestais, com outros elementos, e o arco bombeado. Assim, o frontão parece se apoiar diretamente sobre as colunas. O rico jogo volumétrico do coroamento é ainda mais acentuado pelo utilização de efeitos de transparências. Algumas guirlandas de flores, nos fragmentos de frontão, estão soltos no ar, assim como os raios do resplendor, acima do arco da tribuna.

Esta obra da igreja da Ordem Terceira apresenta alguns pontos de contato com retábulo-mor da vizinha igreja conventual. As semelhanças, no entanto, não são suficientes para afirmarmos uma autoria comum. Por outro lado, as relações entre o retábulo-mor da Ordem Terceira e o da igreja do Bom Jesus, na mesma cidade, indicam relações mais próximas.

Bibliografia:

BAZIN: *L'architecture*, tomo II, p.160.

REIS FILHO: *Guia dos bens*, p.23-24.

Inédito:

Pasta MTSP 22.1.1. No arquivo do SPHAN em São Paulo.

Mogi das Cruzes: igreja do Bom Jesus
[fig.22]

A igreja do Bom Jesus em Mogi possui um retábulo-mor e algumas tribunas em talha. A igreja foi contruída depois de 1807 (1). Em 1817, a **Corografia** de Cazal já menciona "uma Hermida do Bom Jesus" (2). É possível que a talha da igreja seja, portanto, dos anos 1807/1812.

O retábulo da igreja do Bom Jesus é formado por duas colunas externas, decoradas com ornamentos circulares. Os pés direitos internos são quartelões. Todos estão suspensos por mênulas sem ornamentos. O coroamento apresenta arcos planos, sobre os quais foram dispostos um frontão, relativamente pequeno. Nas laterais, sobre as colunas, temos fragmentos de frontão em quarto de círculo, encimados por rocalhas. Todos estes elementos apresentam escala reduzida, não interferindo na continuidade dos arcos. A ornamentação é composta por algumas rocalhas, muito próximas a volutas, e algumas guirladas de flores.

O retábulo-mor da igreja do Bom Jesus em Mogi apresenta várias semelhanças com o retábulo-mor da igreja da Ordem Terceira do Carmo, na mesma cidade. É possível, neste caso, uma mesma autoria.

Bibliografia: ver notas.

(1) "Autos de ereções e patromonios de capellas". No Arquivo da Cúria de São Paulo, livro n. 1-2-3, p. 35-44.

(2) CAZAL, **Corografia**, p.239.

Santana do Parnaíba: capela de N. Sra. da Conceição de Voturuna
 [fig.23, prancha 1b]

Do ponto de vista morfológico, o retábulo de Voturuna foi argutamente descrito por Lúcio Costa, que nele viu uma derivação dos frontões de coroamento dos retábulos eruditos do começo do século XVII, como os do antigo Colégio do Rio. Com efeito, as semelhanças deste retábulo com apenas a parte do coroamento chegam a ser tão acentuadas, que um autor como Bazin encara-o não como um retábulo completo, mas somente como um fragmento que teria sido transportado para a capela(1). Entretanto, uma análise mais apurada revela que se trata, de fato, de um retábulo completo, feito especialmente para a capela: não apenas ele está na escala do edifício, como também é acentuadamente mais longo do que os coroamentos de retábulo de começo do século XVII em que se inspira (2). Além disso ele possui seu próprio coroamento, embora diminuto, mantendo a clássica distinção entre base e frontão.

O retábulo de Voturuna distribui-se em três registros decrescentes. O primeiro comporta um nicho em forma de arco pleno seguido por uma região pintada - com motivos florais figurando um cortinado -, mênulas [prancha 1b] e, finalmente, grandes volutas, sob as quais se estendem delicados festões compostos por um pano ao qual se atam frutas tropicais. No segundo registro, há, ao centro, um painel retangular no interior do qual, sobre cinco pequenas flores, está escrito MARIA. O painel é ladeado por pilastras seguidas por volutas decoradas com flores. Por fim temos um coroamento compacto, também com volutas e flores, ao centro do qual encontra-se uma oval. Do ponto de vista ornamental, a singular ênfase dada ao elemento floral justifica-se pelo fato de se tratar de um altar mariano.

(1) BAZIN, *L'architecture*, tomo I, p.262. O autor sugere na passagem que o retábulo de Voturuna poderia ser um fragmento proveniente do Colégio de S. Paulo.

(2) Se observarmos os retábulos de antigo Colégio do Rio e o da igreja de São Lourenço dos Índios em Niterói, constataremos que a altura total do coroamento é sempre ligeiramente inferior à largura do entablamento. No caso de Voturuna, a altura do retábulo ultrapassa, em muito, a largura da base.

A sucessão de volutas laterais, que diminuem cada vez mais, em cascata, aliada a uma marcação nítida possibilitada pelo emprego abundante de elementos arquitetônicos, confere ao retábulo um ritmo seguro, cadenciado, oferecendo um contraponto à riqueza e variedade dos elementos ornamentais.

Sabemos que a capela foi ereta em 1687 pelo capitão Guilherme Pompeu de Almeida (3), que, de acordo com Pedro Taques, "Adornou a capela com retábulo de talha toda dourada e lhe deu ornamentos ricos para as festividades, e outros de menos custo para semanario com castiçais de prata." Ora, como o capitão morre em novembro de 1691 o retábulo de Voturuna foi feito entre os anos de 1687 e 1691, o que concorda com as datações com base em análises estilística até agora propostas.

Depois da morte do capitão, a capela passaria para as mãos de seu filho de mesmo nome, padre da Companhia, morto em 1713. Temos algumas notícias preciosas do que seria a capela nesta época no **Santuário Mariano**:

"Da milagrosa Imagem de nossa Senhora da Conceição

"Ermida da fazenda do Padre Guilherme Pompeyo

"Do referido lugar para diante (Arasuriguamã), em o destrito da referida Villa de Paránamiba, & vesinha ao Bayrro de Arasareguama, tem o Padre Guilherme Pompeyo duas fazendas, & em cada hua dellas dedicou hua Capella, ou Ermida á Virgem nossa Senhora, com o titulo de sua Conceição immaculada; de sorte que ambas as Ermidas são dedicadas ao mesmo mysterio.(...) E porque he muyto devoto de nossa Senhora, lhe dedicou aquellas duas Igrejas, ou Ermidas. Em hua, & outra faz todos os annos grandes festas, & tem cada hum daquelles Santuarios da Rainha dos Anjos com muyto aceyo, & ricos ornatos, em que mostra a sua virtude, & grande zelo do culto Divino.

"Cada hua destas Images da Senhora, (que ambas são de escultura de madeyra, & estão colocadas na capella mór com grande veneração) tem seu particular patrimonio, para a sua fabrica, & despezas do seu culto, & ornatos. Entende-se foy

(3) Informação contida no **Livro de Tombo de Parnaíba**, (atualmente no Arquivo da Cúria de São Paulo, transcrito em CAMARGO, **Notas para a história de Parnayba**, p.161) e em TAQUES, **Nobiliarquia**, citando apenas as fontes mais antigas.

isto tudo deyxado por seos pays, com obrigaçõo de capellas de Missas, para o que tem sempre consigo sacerdotes, que lhe digão. E estes mesmos assistem ás festividades, que pelo discurso do anno se fazem a Senhora. Ficam estas fazendas nos campos de Piratininga. (...)"(4).

Bibliografia:

- AGOSTINHO: **Santuário Mariano**, tomo X, p.171-172.
 TAQUES: **Nobiliarquia**.
 CAMARGO: **Notas para a Historia de Parnayba**, p.161.
 COSTA: "A arquitetura jesuítica", p.31, 61, 63, fig.13, 14.
 HOLANDA: "Capelas antigas", p.117-120.
 BAZIN: **L'architecture**, tomo I, p.262, tomo II, p.167.
 AMARAL: **A Hispanidade**, p.88, 89, fig.103, 110.
 ETZEL: **O Barroco no Brasil**, p.172, fig.60, prancha 3-A.
 REIS FILHO: **Guia dos bens tombados**, p.30.
 TELLES: **Atlas dos monumentos**, p.172.
 TOLEDO: "Do século XVI", p.266, fig. 265, 266, 306, 306A.

(4) AGOSTINHO, **Santuário Mariano**; tomo X, p.171-172.

Santana do Parnaíba: igreja beneditina
[fig. 24]

O convento beneditino em Santana do Parnaíba, uma fundação de 1643, caiu em ruínas entre os anos de 1880 e 1890 (1). Alguns remanescentes da talha do mosteiro foram recolhidos na matriz da cidade. Silva-Nigra, em 1954, afirma que no depósito da matriz havia "grande parte" de dois dos retábulos do estabelecimento beneditino (2). Alguns anos depois, Bazin menciona apenas o embasamento e arquivoltas de um altar (3). Atualmente, os remanescentes encontram-se abrigados no Museu de Arte Sacra de São Paulo, e compõe-se de um embasamento e uma arquivolta plana (4).

Os remanescentes beneditinos de Santana do Parnaíba são totalmente ornados pela vinha. A composição primitiva deveria estar próxima ao "estilo nacional", como está a indicar a arquivolta do coroamento e a ornamentação. No entanto, a perda dos pés direitos e a ausência de arquivoltas torças não nos permite afirmar que este era um exemplar totalmente desenvolvido do modelo em "estilo nacional". De qualquer forma, o embasamento aponta algumas características do modelo "maneirista". O pequeno ressalto no embasamento indica que os pés direitos deveriam estar quase que emparelhados, o que é típico do modelo mais antigo. Por outro lado, este tipo de embasamento deveria dispensar as tradicionais mênulas, comuns no "estilo nacional". Enfim, estas características estão a indicar que o retábulo de Parnaíba deve ter sido executado no período de introdução do "estilo nacional", ainda retendo muitos padrões do modelo anterior. Ele deve ser, portanto, contemporâneo aos retábulos "híbridos" do Colégio paulistano, podendo ser datado dos anos 1700/1705.

Bibliografia"

- AGOSTINHO: *Santuário mariano*, tomo X, p.170.
MARQUES: *Apontamentos*, vol.2, p.128.
TAUNAY: *Historia antiga da abbadia*, p.93-95, 213.

- (1) SILVA-NIGRA, *Construtores e artistas*, vol.1, p.116.
(2) SILVA-NIGRA, "Sobre as artes plásticas", p.830.
(3) BAZIN, *L'architecture*, tomo I, p. 263.
(4) Número de tomo 10, 11e.

SILVA-NIGRA: *Construtores e artistas*, vol.1, p.113-122
: "Sobre as artes plásticas", p.830-831.
BAZIN: *L'architecture*, tomo I, p.263; tomo II, p.260.

São Paulo: Sé
[fig.31]

A primitiva matriz de São Paulo foi construída entre 1590 e 1610, aproximadamente. Em 1654, a câmara da cidade menciona a necessidade de se dourar o altar-mor (1). Devido, em parte, à criação do bispado de São Paulo, este edifício é demolido em 1744 e, no ano seguinte, iniciam-se as obras de reconstrução da, agora, Sé (2). Em 1756, o novo edifício já está coberto e com o frontispício acabado, mas "sem capela-mor nem altares, e destituída de tudo mais de que se compõe uma igreja", conforme observa a câmara (3). No mesmo ano, inicia-se a construção de uma torre para os sinos (4). Em 1765, o arcebispo pede dinheiro ao rei para concluir o frontispício e a torre, (5). Entre 1845 e 1850, a Sé passa por grandes reformas (6). Finalmente, por volta de 1910, toda a edificação é demolida, e peças de sua decoração interna são dispersas por vários estabelecimentos religiosos paulistas.

Em 1766, é feito um minucioso inventário da igreja, pelo vigário capitular em sede vacante, Manoel José Vás (7). Consta deste inventário, uma descrição do interior da igreja, e de seu retábulo-mor.

"Esta Igreja q tem de comprimento da porta principal athe [...] da capella mor cento e cinquenta e sete palmos e de longo cincoenta e seis, cujas paredes são de taypa de pillão tem sete capellas ou altares a saber e mays os tambem de taypa de pillão para a parte do sul onde esta o coro e consta de setenta e cinco palmos de comprimento e trinta de largo, tem seu presbyterio q o dividem do coro tres degrãos, e outros tres do altar mor cujo retabolo he de madeyra moderna com quatro columnas, q tem os capeteys de talha dourada, os frisos e molduras do mesmo retabolo tudo dourado, e o mais tudo he liso e pintado fingindo pedra, em cima tem sua tarja de talha dourada. Tem o mesmo retabolo tribuna cuja boca cobre hum painel de N. Srna. da Assumpção de desaseis palmos de alto e nove e meyo de largo. Dentro da

-
- (1) TAUNAY, *Velho São Paulo*, vol.1, p.45.
 (2) MARQUES, *Apontamentos*, vol. 1, p.241.
 (3) TAUNAY, *Velho São Paulo*, vol.1, p.54.
 (4) PUPPO, "São Paulo e o Pátio", p.48.
 (5) RIBEIRO, *Chronologia paulista*, vol.1, p.87.

dita tribuna esta hum troneto de talha dourada e consta de quatro columnas [.....] dentro do mesmo hua peanha tambem de talha dourada e tem o mesmo troneto seu dosel com espaldar de damasco de ouro guarnecido de sação e bambolins de ouro q assim posto serve para a copozição do Smo. Sacramento." (8)

Podemos ter uma idéia do interior da igreja, depois das reformas do século XIX, por algumas fotos antigas, quadros (9), e algumas descrições. Moreira Pinto assim se refere ao interior da igreja:

"Seu interior é modesto.

"Na capella-mór tem seis tribunas, dous camarins e um altar com uma quadro representado N. S. da Conceição e aos lados S. Pedro e S. Paulo. Ahi ficam 18 cadeiras para os conegos do cabido e 14 para os capellães.

"No corpo da egreja, cujo tecto é ricamente pintado por Almeida Junior, existem cinco tribunas, dous pulpitos e cinco altares de N. S. das Dores, S. João Nepomuceno, S. Miguel, Coração de Jesus e da Sagrada Familia.

"Adeante deste ultimo altar fica a rica capella do Santissimo Sacramento com um altar e sobre este um painel representando a Augusta Trindade Divina e seis tribunas.

"A um dos lados da egreja fica a sachristia com um altar e nelle a imagem de Sant'Anna." (10)

Uma antiga foto da capela-mor da igreja [fig.31], mostra-nos um retábulo formado por dois pares de colunas de fuste reto, com uma anel no terço inferior. As colunas estão sustentadas por mênulas ornadas com uma folhagem. Os intercolúnios eram ocupados por peanhas, cobertas com cúpulas esféricas, prováveis acréscimos do final do século XIX. O coroamento era formado pelas tradicionais arquivoltas planas, ao centro das quais foi instalada uma enorme cartela. Sobre as colunas,

(6) Ibid. p. 117.

(7) Sobre o religioso ver MARQUES, **Apontamentos**, vol.2, p.100-101.

(8) "Inventário 1747-1876". No arquivo da Cúria de São Paulo, livro n. 1-2-20, p.8v. e 9.

(9) Ver reproduções de telas de Maria C. P. Serya em TAUNAY, **Velho São Paulo**, p. 49, 51, 53, 59.

(10) Pinto, **A cidade de S. Paulo em 1900**, p.32.

havia pedestais com pináculos e minúsculos fragmentos de frontão. A abertura da tribuna parece ter sido dividida com o prolongamento do entablamento, de modo a criar um tímpano semicircular. Esta parece ser uma alteração tardia, provavelmente de fins do século XIX. Nas laterais da abertura da tribuna, são visíveis ornamentos em forma de volutas intercaladas. A tribuna já é ocupada por um trono neo-gótico.

A "rica" capela do Santíssimo Sacramento, no dizer de Moreira Pinto, também é elogiada por Thedim Barreto. Segundo este último, ela "resguardava um apreciável retábulo, altar com rica banquetas, quatro grandes tocheiros, com grandes açucenas" (11). Uma pintura de Maria C. P. Serva, da capela do Santíssimo (12), retrata um retábulo composto por quatro quartelões, formados por diversos consolos. Os intercolúnios e as ilhargas eram decorados com painéis. O coroamento compunha-se de arcos ornados, com uma cartela central. Sobre os quartelões, havia pedestais com pináculos. A abertura da tribuna recebia um arco bombeado.

Após a demolição do edifício, a maior parte dos antigos objetos pertencentes a Sé foram acolhidos na igreja da Imaculada Conceição, dos frades capuchinhos, na Av. Brigadeiro Luiz Antônio, em São Paulo. Como podemos verificar por uma relação feita na ocasião, para lá foram o retábulo-mor, dois púlpitos e um "sacrário velho", entre outros objetos (13). As peças do antigo retábulo-mor foram reutilizadas numa nova obra. Os púlpitos também se encontram na mesma igreja. A mesma fonte fornece notícias sobre o paradeiro de outras peças da igreja, mas ainda não foi possível localizá-las todas:

- para a "capella da Saúde" foi o altar da sacristia,
- para a Matriz do Cambuci foram os altares de S. João Nepomuceno e o do Senhor Bom Jesus. Os altares ainda se encontram neste edifício. Trata-se de dois oratórios neo-góticos.
- para o cónego Antônio A. Lessa foi o altar da sala do cabido,

(11) BARRETO, "Ligeiras notas", p.563.

(12) Reprodução em TAUNAY, **Velho São Paulo**, p. 53.

(13) "Registro dos Objetos pertencentes a antiga catedral, entregues a diversas igrejas e particulares". No Arquivo da Cúria de São Paulo, livro n.59-1-34, 1920-1921, f.12.

- para a capela do Bom Jesus dos Perdões foi o altar do Sagrado Coração de Jesus.

Infelizmente, não sabemos qual o destino da capela do Santíssimo.

Proveniente da antiga Sé, o Museu de Arte Sacra de São Paulo guarda uma urna do Santíssimo Sacramento (14), em talha dourada. A obra apresenta uma qualidade de fatura muito alta. É provável que a peça fizesse parte das doações de objetos sacros que D. João V fez a Sé paulistana, em 1746 (15). O mesmo museu também possui um brasão do Segundo Império, que pertenceu a Sé (16).

Bibliografia:

- TSCHUDI: *Reisen*, vol.3, p.329, fig. p.330
 MARQUES: *Apontamentos*, vol. 1, p.241.
 SAMPAIO: "S. Paulo no Seculo XIX", p.185.
 PINTO: *A cidade de S. Paulo em 1900*, p.31-32.
 RIBEIRO: *Chronologia paulista*, vol.1, p.117, 577-578.
 MARTINS: *São Paulo antigo*, vol.1, p.71-78; vol.2, p.32-38.
 GIURIA: *La riqueza arquitectonica*, p.195-196.
 SANT'ANNA: *Metrópole*, vol.1, p.153-155.
 BARRETO: "Ligeiras notas", p.563.
 TAUNAY: *Velho São Paulo*, vol.1, p.45-61.
 ARROYO: *Igrejas de São Paulo*, p.313-318.
 VASCONCELLOS: *História da província*, p.48.
 PUPPO: "São Paulo e o Pátio".

Manuscritos:

- "Inventário 1747-1876". No arquivo da Cúria de São Paulo, livro n. 1-2-20.
 "Registro dos Objetos pertencentes a antiga cathedral, entregues a diversas igrejas e particulares". No Arquivo da Cúria de São Paulo, livro n.59-1-34, 1920-1921.

(14) Numero de tombo 822-c.

(15) Ver "Inventário 1747-1876". No arquivo da Cúria de São Paulo, livro n. 1-2-20, f.3-8.

(16) Número de tombo 1278.

São Paulo: matriz de Santo Amaro - remanescentes de dois retábulos, no Museu de Arte Sacra de S. Paulo
 [fig.32,33, prancha 2d, 7b]

O Museu de Arte Sacra de S. Paulo guarda remanescentes de dois retábulos, anteriormente instalados na matriz de S. Amaro, em exuberante estilo D. João V.

Um dos retábulos conserva seu arcabouço mais ou menos completo, enquanto que do outro sobraram apenas alguns suportes arquitetônicos. Na igreja matriz, eles estavam remontados com outras peças de ornamentação rococó (1).

Os remanescentes do retábulo mais completo [fig.32] é formado, em sua parte inferior, por um conjunto de três pilastras de cada lado, profusamente decoradas [prancha 7b]. A pilastra central está em ressalto, formando um quartelão composto por diversos consolos ornados com folhagens, um pássaro, um menino vestido com uma túnica e tendo à mão um cálice, entre outros elementos. Estas pilastras-quartelões estão sobre mênulas ornadas com uma cabeça de anjo ladeada por asas [prancha 2d]. A pilastra interna é formada por grandes folhagens enroladas e alguns botões, enquanto que nas externas estão dispostos simetricamente folhagens, conchas e cabeças de anjo ladeadas também por asas. Os capitéis estão ambigualmente figurados como folhagens. O embasamento das pilastras é ocupado por grandes florões, além das referidas mênulas. Na parte inferior do camarim, no lugar reservado para o sacrário, há uma região arqueada para frente, onde aparece um busto esculpido entre folhagens, sob um arco. O coroamento, em forma de arco pleno, subdivide-se em várias arquivoltas. A maior e mais central foi decorada com folhagens, formando algumas volutas. Na faixa mais externa do coroamento, há uma singular guirlanda composta por compactos maços arredondados de flores, separados entre si por grandes laçarotes; ao centro, numa região visivelmente alterada, uma aduela parece ser um acréscimo. Na parte inferior do arco, foi colocada uma grande concha, formando um semicírculo, sobre o qual estão algumas largas molduras lisas.

(1) BAZIN, *L'architecture*, tomo I, p.305, tomo II, p.160.

O outro conjunto de remanescentes forma uma lateral completa de retábulo, tendo como referência a obra anterior, com três pilastras, e mais um quartelão isolado [fig.33]. Além disso, chegou até nós dois curiosos fragmentos de frontão curvo. Sobre cada um deles, está sentado um anjinho com longas asas abertas. Um dos fragmentos de frontão está no Museu de Arte Sacra de São Paulo; e o outro, no Museu do Ipiranga. Peças similares talvez encimassem todos os quartelões.

Se compararmos estes remanescentes ao retábulo mais completo, podemos perceber que, na verdade, estas peças se basearam no risco do retábulo anterior, mas foram feitas por outras mãos. A fatura destas peças é mais dura, rígida: os enrolamentos das folhagens são menos graciosos e fluentes; a figura humana, nos meninos com taças, enrijece--se; as volutas se tornam mais compactas, perdendo a permeabilidade do retábulo modelo; e mesmo aquele virtuosístico painel/pilastra externo, com grande variedade de motivos em simetria, foi substituído por um mais simples com folhagens, no qual apenas o motivo inicial - uma concha -, e o terminal - uma cabeça de anjo -, foram mantidos em alusão ao risco inspirador. Enfim, trata-se de uma cópia feita por uma mão menos hábil.

Sobre os retábulos da igreja de S.Amaro, partindo-se do pressuposto de que eles, de fato, foram feitos para este templo, não possuímos dados definitivos sobre sua construção. Em 1747, quando se inicia seu livro de Tombo, eram três seus altares(2). Em 1761, estava sendo feita a capela do Rosário, pela Irmandade do mesmo nome (3) a qual, entretanto, só se concluiria em 1777 (4). Um inventário de 1784

(2) "A Igreja desta freguezia he de invocação de Santo Amaro, tem tres altares, Altar mor, e dois colaterales (...) "Teve esta Igreja o seu principio, no anno de mil e seis sentos e oytenta e seis annos como consta de provizão(...)". **Livro de Tombo (1747-1866)**, p.3.

(3) "Os Irmãos da Irmandade do Rozario dos pretos no termo de dois mezes, mandarão concluir as obras de sua Capella, que está proxima desta Igreja, que cobrirão de telha p^a. se evitar a ruina, que no tempo das agoas pode cauzar não só ás taipas da mesma Capella, mais tambem as paredes da Igr^a. Matriz, pena de que não se cumprindo a fim no dito tempo se mandar o motivo. (...) 24 de Dez. 1761". **Tombo / Capítulos das visitasões e Registro de Pastorais**, p.86.

(4) "Aos vinte e cinco dias do mes de Janeyro de mil setecentos e setenta e sete annos com Provizão de Sua Excellencia Reverendissima

feita, pelo que se diz, em 1826, por Hercules Florence (1) que, infelizmente, não foi localizada. Há, entretanto, uma pintura feita por José Wasth Rodrigues a partir desta foto que, mesmo não permitindo que se faça suposições quanto a pormenores ornamentais, aponta algumas alterações em escala maior, produzidas depois daquela data (2). A partir da comparação deste quadro com o estado atual do retábulo-mor, não podemos detectar qualquer mudança posterior a data do documento iconográfico. Mas, em relação aos retábulos laterais, podemos constatar que toda a faixa mais externa, que se situa após as colunas, estendendo-se até a sanefa, é um acréscimo posterior a 1826. Além disso, os fragmentos de frontão curvo [prancha 16b], que se situavam sobre as colunas, foram deslocados para fora, passando a ser apoiados sobre a faixa acrescida. De fato, com estas alterações, estes retábulos perderam parte de sua lógica arquitetônica: o entablamento, por exemplo, não prossegue por completo na região acrescida, e os fragmentos de frontão não se apóiam mais sobre um suporte arquitetônico como seria mais previsível. A ornamentação nesta região diferencia-se do resto do retábulo, mas revela ainda uma tendência à imitação do estilo intrincado e profuso das ilhargas [prancha 7a]. Aqui também encontramos uma estilização mais naturalista dos motivos vegetais, que se tornam mais concisos e largos em suas linhas gerais, indicando uma época posterior. Basta compararmos a figura do rosto de anjo ladeado por asas nesta região ao mesmo motivo utilizado quase que na mesma altura na porção mais interna do retábulo, para verificarmos o quanto as duas soluções se distanciam.

Estas não são, porém, as únicas diferenças estilísticas abruptas, que nos faz supor mãos trabalhando em épocas diferentes nos retábulos laterais. Num rápido exame detectamos uma predominância do repertório ornamental D. João V, na utilização da coluna torça ornada com flores e canelada apenas no terço inferior, nas mênulas com figuras de anjo, nas ilhargas com vigorosa ornamentação acântica onde já aparece uma concha, numa e noutra figura antropomórfica, e mesmo nos curiosos

(1) ARROYO: *Igrejas de São Paulo*, p.93.

(2) A pintura pertence atualmente ao acervo do Museu Paulista. Reproduzida em Taunay, *Velho São Paulo*, vol.2, p.18.

cestos de flores sobre os arcos. Mas outros detalhes indicam um estilo mais moderno. O último coroamento dos retábulos [prancha 16b], por exemplo, é formado por uma leve estrutura vazada, composta por delgados elementos sinuosos, que inclui, na região mais interna, guirlandas de flores semelhantes às utilizadas no retábulo-mor. Este coroamento dificilmente seria contemporâneo ao corpo do retábulo. Além disso, ele é, um tanto quanto improvisadamente, afixado por meio de uma trave desornamentada. Por outro lado, os elegantes quartelões unitários ao lado da tribuna [prancha 7a], que também lembram algumas formas empregadas no retábulo-mor, devem ser mais recentes do que o núcleo original do retábulo. Parece-nos que há indícios suficientes para afirmarmos que dois retábulos mais antigos teriam sido remodelados e acrescidos de algumas partes por ocasião da feitura do retábulo-mor. As peças com ornamentação D.João V, aparentemente, já foram utilizadas em outra ordem, sendo depois reagrupadas. Notar, por exemplo, a posição pouco natural das cabeças de anjo e a área ornamentada com pouca perícia atrás das grandes cartelas centrais [prancha 16b]. Os retábulos laterais teriam, desta forma, sofrido uma espécie de crescimento orgânico ao longo de um tempo considerável, o que resultou numa seqüência até certo ponto redundante de coroamentos, arcos, entablamentos, mênulas, etc. Eles sofreram uma espécie de "expansão", que visava torná-los maiores, principalmente no eixo vertical. Trata-se do mesmo processo de alteamento que verificamos em outras obras, como no retábulo da Conceição, na igreja da Ordem Terceira de São Francisco em São Paulo, ou, provavelmente, no retábulo do mosteiro beneditino em Sorocaba.

Em suma, os retábulos desta igreja indicam três etapas sucessivas:

1ª etapa - quando teriam sido feitos os retábulos laterais primitivos com ornamentação D.João V. Dada a grande semelhança desta ornamentação com a utilizada no retábulo-mor datado da igreja de N. Sra. do Rosário no Embu, poderíamos situá-los entre 1740 e 1745;

2ª etapa - quando teria sido feita a quase totalidade do retábulo-mor. Na mesma ocasião, os retábulos laterais teriam sido remanejados com o acréscimo de alguns pormenores, como o último coroamento, e os quartelões ao lado do camarim. É provável que toda a empreitada tenha sido feita por um único artista, por volta dos anos 1780 a 1790;

3ª etapa - ocorrida, certamente, depois de 1826, na qual foram acrescentadas as faixas mais externas dos retábulos laterais, além de outros acréscimos. O retábulo-mor foi "retocado", principalmente no embasamento e, talvez, na região central.

Não é possível, porém, datar com maior precisão as duas primeiras etapas em bases documentais. Sobre a história desta igreja no século XVIII, sabe-se muito pouco. A quase totalidade das informações provêm do Livro de Tombo da Antiga Sé. A partir desta fonte, sabemos que a igreja foi reedificada "lentamente" a partir de 1717. Em 1747, as obras já deveriam estar concluídas, uma vez que neste ano D. Bernardo Rodrigues Nogueira, o primeiro bispo de São Paulo, manda que se faça uma trezena, entre outras celebrações(3). Os retábulos laterais primitivos teriam sido concluídos próximos a esta data, o que coincide com a datação proposta por Etzel, de meados do século XVIII. Já em relação às obras que teriam sido realizadas nas últimas décadas do século XVIII, e que teriam fixado, em grande parte, as feições internas do templo até hoje, não foi descoberta qualquer referência documental. Com base em análise estilística Bazin data o retábulo-mor dos anos 1780 aproximadamente. Não possuímos, também, dados sobre as reformas internas na decoração do templo no século XIX, se bem que em 1899 a torre e o frontispício foram demolidos e reconstruídos (4). Entretanto, as últimas reformas nos retábulos são provavelmente anteriores a esta época.

Bibliografia:

- MARQUES: **Apontamentos**, vol. 1, p. 240-241.
 PINTO: **A cidade de S. Paulo em 1900**, p.37-38.
 RIBEIRO: **Chronologia paulista**, vol. 2, p. 578.
 MARTINS: **São Paulo Antigo**, p. 88-89.

(3) "No anno de 1717 movidos os moradores do zelo da cauza de Deos, assentarão entre sy reparar as ruinas q. lentam^{te}. experimentava este templo, e as futuras q. o tempo prognosticava. Com effayto a reedificação á custa dos pios q. lentam^{te}. reformarão com suas esmolas e nelle estabelecerão a Irmand^{de}. do mesmo Santo (...)" Estas mesmas obras teriam novo impulso com a chegada do bispo e estariam concluídas em 1747 quando se fez uma trezena com a sua presença. Informações contidas no "Livro de Tombo da Sé", p.11-12.

(4) Ver, em especial, PINTO: **A cidade de S. Paulo em 1900**, p.38.

NARDY FILHO: "A igreja de Santo Antônio". In *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 24 jan. 1936, p.2.

VASCONCELLOS: *História da província*, p.33.

ARROYO: *Igrejas de São Paulo*, p. 43-53, fig. 4.

BAZIN: *L'architecture*, tomo I, p. 305, tomo II, p. 163-164.

ETZEL: *O barroco no Brasil*, p. 165-166, fig. 48, prancha 2A, B, C.

REIS FILHO: *Guia dos Bens Tombados*, p. 39.

Manuscrito:

Livro de Tombo da Antiga Sé, p. 11-12 (arquivo da Cúria de São Paulo, livro 2-2-27).

São Paulo: igreja da Boa Morte

A igreja da Boa Morte em São Paulo guarda atualmente um harmonioso conjunto em talha do começo do século XIX, composto pelo retábulo-mor e dois laterais, dois púlpitos, várias tribunas e arremates de portas, além do arco cruzeiro.

Apesar de não existir nenhum dado preciso sobre a talha da igreja em particular - fato que, aliás, dificilmente poderá ser alterado, uma vez que em 1873 já se tinham perdidos os livros sobre a igreja (1) -, algumas informações gerais sobre a igreja permitem fazer suposições quanto a história de sua decoração interna. Eis um resumo dos principais fatos conhecidos sobre a igreja:

25 fev. 1802 - A Irmandade dos Homens Pardos de N. Sra. da Boa Morte recebe licença para edificar uma capela no Largo de São Gonçalo. A Irmandade funcionava na igreja de N. Sra. do Carmo (2).

24 jul. 1802 - A Irmandade compra terreno na rua do Carmo, uma vez que não mais poderia construir sua capela no lugar anteriormente planejado (3).

30 abr. 1806 - É aprovado o compromisso da Irmandade (4).

1807 - A igreja "achava-se ainda em construção" (5).

14 ago. 1810 - A igreja é solenemente benzida (6).

25 ago. 1810 - A igreja é inaugurada, quando são transportadas em procissão as imagens do convento do Carmo para o novo edifício (7).

Não sabemos, infelizmente, se as obras em talha da igreja já tinham sido iniciadas, e em que estado elas estariam, quando a igreja foi

(1) SANT'ANNA, *Metrópole*, vol.II, p.58.

(2) "Autos de ereções e patrimônios da capellas"- livro 1-2-3 no Arquivo da Cúria da São Paulo, p.96-100. Boa parte das informações conhecidas sobre a igreja provém do manuscrito incluso neste livro. Os documentos foram em parte transcritos pela primeira vez por Jacinto Ribeiro (*Chronologia*, vol.2, p.579-580), mas sem citação da fonte. Esta obra deu origem a outras recopilações, como a feita no livro de Arroyo.

(3) Ibid. *ibid.*

(4) "Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte", 1806. Livro atualmente na Biblioteca do IEB, n. 4/a/13.

(5) SANT'ANNA, *opus cit.* vol.II, p.50. Trata-se de uma notícia de 1873, prestada ao Município pela Irmandade.

(6) "Autos de ereções e patrimônios de capellas", p.100-102.

(7) Ibid. *ibid.*

inaugurada em 1810. Se em 1807 a igreja ainda estava sendo construída, a talha, de qualquer forma, não poderia ser muito anterior a esta data. Partindo-se da suposição que parte da talha tenha sido feita depois da inauguração da igreja, propomos uma datação por volta dos anos 1807-1815 para estas obras.

Todo o conjunto de talha da igreja apresenta notável unidade estilística o que indica que ele foi feito provavelmente num espaço de tempo curto. Por outro lado, muitos detalhes comuns entre o retábulo-mor e os laterais permitem afirmar uma autoria comum para o conjunto.

O retábulo-mor apresenta dois pares de colunas de fuste reto, caneladas, e com uma marca delineando o terço inferior. Estas colunas, em ligeiro desnível, estão embasadas sobre mênulas decoradas com uma grande flor de lírio estilizada. O sacrário, ligeiramente bombeado para frente, alinha-se na altura do embasamento. Nos intercolúnios temos delicadas peanhas em forma de cálices e dosséis. Estas regiões, assim como as ilhargas e partes do embasamento, são delimitadas por molduras. O coroamento é circular, com as tradicionais arquivoltas lisas, aqui sublinhadas também com algumas poucas molduras. O centro é dominado por uma grande cartela. Nas laterais sobre as colunas mais externas estão fragmentos de frontão em forma de quarto de círculo, enquanto que sobre as colunas internas temos pedestais decorados com guirlandas de flores - como nos retábulos laterais da Ordem Terceira de São Francisco, em São Paulo. Sobre os pedestais, e também sobre os fragmentos de frontão, foram dispostas grandes rocalhas que, elas também, tem uma configuração semelhante a um fragmento de frontão curvo. Na delimitação do camarim, temos um arco bombeado com lambrequins, que sofre uma leve inflexão.

Os retábulos laterais encontram-se em posição diagonal, no canto do arco cruzeiro, e, como é natural nestes casos, apresenta dois coroamentos. Quanto a volumetria, eles apresentam uma solução próxima, aquela empregada em alguns dos retábulos laterais da igreja do convento do Carmo em Mogi: os pés-direitos mais externos, assim como a região acima do primeiro coroamento, estão numa única superfície,

enquanto que o corpo inferior do retábulo como que se escava neste plano.

O corpo inferior dos retábulos laterais segue as linhas gerais oferecidas pelo retábulo-mor, com as alterações e simplificações habituais nestes casos. Aqui já não temos mais dois pares de colunas, mas apenas um, e de fuste totalmente liso. Os outros dois pés direitos são pilastras, sem capitéis, sobre os quais está um arco de meia-volta, fechando a composição. No coroamento temos as mesmas arquivoltas, a cartela central, e os pedestais com rocalhas. O arco com lambrequins desapareceu para dar lugar a uma "renda" na boca da tribuna. Apenas as colunas estão sobre mênulas, que recebem a mesma ornamentação do retábulo-mor, se bem que aqui elas se "enrolam" em sentido inverso na parte inferior (8). Nas laterais estão dispostas pequenas peanhas sem dosséis.

A parte superior dos retábulos é formada por uma superfície relativamente plana, com algumas molduras, a qual se segue uma cimalha, sustentada por duas mênulas molemente alongadas. Sobre esta, temos o último coroamento composto por um grande "frontão" de volutas, do qual todo referencial mais objetivo quanto a arquitetura foi banido, até mesmo os tradicionais arcos. A rocaíha também não está presente neste frontão, comparecendo, separadamente, apenas em ornamentos laterais sobre as mênulas da cimalha. Obtém-se uma composição muito fluida, composta exclusivamente pelo encadeamento de graciosas curvas. A forma pela qual a curva é empregada, com uma ênfase pouco comum no eixo horizontal, a leveza proporcionada por alguns detalhes vazados, e a utilização quase que exclusiva de elementos abstratos, tornam esta região do retábulo bastante original. O efeito obtido não deixa de evocar, curiosamente, muitas analogias com um "art-nouveau" ainda nem sonhado.

Nos detalhes as semelhanças prosseguem: aqui também verificamos uma grande semelhança quanto ao desenho e a fatura em todos estes retábulos. Cartelas, mênulas, fragmentos de frontão são bastante

(8) Este mesmo fenômeno também já ocorreu na igreja do convento carmelita em Mogi.

semelhantes. A ornamentação sobreposta é utilizada com grande economia e, para se evitar a superfície lisa, é empregado um sistema de molduramento na ilhargas, embasamentos, intercolúnios, arquivoltas, etc. Quanto a fatura, em todos os retábulos pode ser detectado um pormenor revelador: os contornos, principalmente na definição das curvas, é sublinhado com grossas linhas de secção quadrangular. Esta característica é mais notável nas rocalhas sobre os pedestais, nas cartelas e nas laterais das mênulas.

O retábulo-mor da igreja da Boa Morte se filia de modo direto ao retábulo-mor da igreja do convento do Carmo em Mogi. As semelhanças ocorrem em tal grau que se torna evidente uma autoria comum para estes dois retábulos e, por conseguinte, para as obras relacionadas a eles nas duas igrejas. Infelizmente, até o momento, não possuímos dados documentais sobre o autor destas obras (9).

Bibliografia:

- PINTO: A cidade de S.Paulo em 1900, p.40-41.
 RIBEIRO: Chronologia paulista, vol.2, p.579-580.
 MARTINS: São Paulo antigo, vol.2, p.45-47.
 GIURIA: La riqueza arquitectonica, p.205.
 CAMARGO: A igreja na história de S.Paulo, vol.5, p.240, 261, 284.
 SANT'ANNA: Metrópole, vol.2, p.49-50.
 ARROYO: Igrejas de São Paulo, p.257-263, pl.30.
 BAZIN: L'architecture, tomo II, p.163.
 REIS F.: Guia dos bens tombados, p.38-39.

Manuscritos:

- "Autos de ereções e patrimônios de capellas". No Arquivo da Cúria de São Paulo, livro n.1-2-3, p.96-102.
 "Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte", 1806. Na Biblioteca do IEB-USP, livro n. 4-a-13.

(9) Ver discussão sobre a atribuição no capítulo IV.

São Paulo: igreja do Colégio jesuíta (demolida)
[fig.39-44, prancha 1d, 5a]

A igreja do Colégio foi demolida em 1896. Entretanto, quando da queda do telhado, que marcaria um dos últimos lances de seu fim, foram tiradas fotos de todos os retábulos da nave, o que permite termos uma noção razoável do que teria sido o interior do templo. Além disso, sobraram alguns fragmentos de sua decoração interna. Partes do retábulo-mor foram preservadas, para que com elas se fizessem um outro na igreja do Sagrado Coração de Maria. Depois da reconstrução da nova igreja no Pátio do Colégio, na década de 1970, estes remanescentes voltaram para seu lugar original. Infelizmente, a maior parte foi sacrificada nestas readaptações. Além destas peças, o Museu do Ipiranga abriga uma coluna de altar; e o Museu de Arte Sacra de S. Paulo, uma peanha (1).

Se tivesse sido preservada, a igreja do Colégio de S. Paulo apresentaria o mais significativo conjunto em talha da passagem do século XVII para o XVIII na região, e poderíamos seguir várias etapas da evolução do repertório ornamental até os anos 1770, aproximadamente, sobre uma mesma solução compositiva, uma vez que todos os retábulos apresentam uma distribuição em quatro suportes arquitetônicos sob um corcamento circular.

A história dos retábulos da igreja é difícil de se seguir, dada a frequência com que as invocações dos altares são substituídas, e a extrema raridade de indicações sobre suas obras em talha. Entretanto, as etapas construtivas do monumento são suficientemente conhecidas, principalmente a partir do indispensável trabalho de Serafim Leite, o que, em conjunto com os poucos indícios que dispomos sobre a sua decoração interna, são suficientes para indicar algumas referências para a datação das obras em talha.

(1) Nº de tomo 840-C. O lugar de origem declarado da peça é o Colégio de S. Paulo, entretanto, comparando-a com as fotos antigas, não foi possível identificá-la em nenhum dos retábulos da nave.

Eis um resumo dos principais dados sobre a igreja, a partir da segunda metade do século XVII:

1654- são três os altares da igreja, sem contar a capela-mor: Nossa Senhora, S.Francisco Xavier, S.Ursula ou Virgens(2);

1667/71- a igreja é reedificada desde os alicerces(3);

1683- faz-se a torre que, entretanto, rui, levando consigo parte da fachada(4);

1684- são quatro os altares na nave: N. Sra. das Graças, S.Ursula, S.Francisco Xavier, S.Inácio de Loiola(5);

1694- "A Igreja acabou de se construir em 1694, com ornato bastante; a sacristia também estava suficientemente provida de prata e ornamentos"(6);

1701- é erecta nova torre, em pedra e cal, obra notável para a época. Diz-se que a "Igreja era digna de se ver pela sua obra de talha dourada", em manuscrito do Arquivo jesuíta em Roma(7). Pedro Taques afirma, quase nos mesmos termos, que "era digna de se ver a obra de talha dourada da igreja"(8);

1707- informa-se "a erecção de quatro altares de Igreja, de talha dourada"(9);

1741/45- período em que a igreja fica fechada para reformas. Segundo um resumo de documento feito por Serafim Leite, ela "se reabriu com grande solenidade, a que ocorreu tãda a cidade, que assistiu maravilhada à inauguração da capela-mor, nova. Também se restauraram quási de novo os altares, em que a Igreja estava bem repartida, "reservando-se - facto a se reter - um, para o culto futuro do Ven. Padre José de Anchieta".(10);

1759- expulsão dos jesuítas;

(2) SERAFIM: *História*, tomo VI, p.384.

(3) *Ibid.*, p.382.

(4) *Ibid.*, p.382-383.

(5) MORAES, *A Igreja e o Colégio*, p.29.

(6) Trecho de manuscrito citado em LEITE, *opus cit.* p.383.

(7) *Ibid.* *ibid.*

(8) *Apud.* MORAES, *opus cit.* p.72.

(9) "Crevit templi supellex, quottuor minores arae illuminae". LEITE, *opus cit.* p.384.

(10) LEITE, *opus et locus cit.*, p.386.

1760-63- Num inventário dos bens da igreja são indicados cinco capelas, além da capela-mor: Sra. da Boa Morte, São Francisco Xavier, N. Sra. da Graça, N. Sra. do Desterro e S. Ursula (11)

1770- o capitão-general, o Morgado de Mateus, inaugura o retábulo de Sant'Ana(12);

1817- inventário da igreja indica seis altares na nave: da Boa Morte; da Senhora da Graça; da Senhora do Desterro, ou de Jesus, Maria, José; de S.Ursula ou das Santas Virgens; da Conceição; do Bom Jesus (13).

Apesar de não termos nenhuma indicação direta a respeito do retábulo-mor, parece-nos que as menções de 1694, quando a igreja acaba de se construir "com ornato bastante", e mais adiante a de 1701, data em que a "Igreja era digna de se ver pela sua obra de talha dourada", devem se referir, ao menos em parte, a ele. Poderíamos, assim, datá-lo da última década do século XVII. Alguns dos altares laterais - eles eram quatro em 1694 -, que talvez não tenham chegado até nós, deveriam fazer parte deste conjunto hipotético do final do século XVII.

A partir dos remanescentes do retábulo-mor, que hoje se encontram, novamente, na Igreja do Colégio refeita - e que se compõem de dois pares de colunas [prancha 5a] com suas mênulas [prancha 1d], duas pilastras, algum poucos trechos da arquivolta, parte da mesa de altar, e uma ou outra peça de difícil identificação na composição original -, e da fotografia referida [fig.39], é possível ter-se uma idéia até certo ponto precisa do que ele teria sido. Originalmente, ele era um exemplar bastante puro do "estilo nacional", na terminologia de Robert Smith, ou, se preferirmos, do terceiro grupo na de Lúcio Costa (meados e segunda metade do séc. XVII e princípios do seguinte), composto por dois pares de colunas torças sobre mênulas, ao lado das quais foram dispostas duas pilastras/painéis, as externas sendo consideravelmente mais largas. A disposição geral em planta indica uma ligeira concavidade. O coroamento era formado por duas arquivoltas torcidas,

(11) "Livro de entrega para Inventario de todos os ornamentos, pratas, ouro e imagens sagradas da dita igreja ..." f.8.

(12) "Relacão das Festas Publicas que na cidade de S. Paulo fez o Ilmo. e Exmo. Senhor D. Luis Antônio de Souza Botelho Mourão ..." (ver bibliografia)

(13) Inventário publicado na folha oficial **Governo do Estado de S.Paulo - Actos Officiais**, 15 out. 1890, p.477-483. Apud LEITE, opus et locus cit., p.387-388.

dispostas sobre as colunas, às quais se seguiam arcos plenos nas laterais, correspondendo à região das pilastras. Nas arquivoltas se inseriam oito aduelas. A ornamentação era, até onde os indícios permitem afirmar, exclusivamente fitomórfica, composta apenas pelo tradicional motivo da vinha, se bem que tratado de formas ligeiramente diferentes nas diversas regiões do retábulo. Nas pilastras-painéis que restaram e nas colunas, a videira é representada de modo bastante naturalista e vigoroso, em seus cachos e caules nervosos. Entretanto, nos arcos que margeiam as arquivoltas, e no friso do entablamento, ela se torna mais plana, mais próxima ao arabesco, com folhagens e caules cujos perfis se recortam nitidamente contra o fundo. Aqui, os frutos foram suprimidos. Esta última forma de tratamento também é identificável no belo trono em forma de cântaro.

é evidente que a estrutura original do retábulo sofreu grandes alterações, possibilidade que Lúcio Costa já aventara em seu clássico artigo (13). Contudo, as reformas não se restringiriam apenas ao dossel: toda a tribuna do retábulo foi ao mesmo tempo estreitada e alteada. Junto às pilastras primitivas, decoradas com vinha, foram adicionados frisos com "chutes" de elementos florais, além de novas pilastras com pequenas volutas. O entablamento foi estendido para abarcar os acréscimos. No coroamento, sobre as pilastras do registro inferior, foram inseridos pedestais, também decorados com "chutes" florais, que sustentam um arco com lambrequins. Ao centro desta última, foi instalada uma cartela, de contornos pouco graciosos, com dois pequenos anjos. Todo este dispositivo foi sobreposto às arquivoltas primitivas, às quais foram impostas algumas alterações: a região lateral aos pedestais do coroamento foi também redecorada com pequenas volutas. Além disso, o coroamento foi recortado para receber o novo arco, se bem que por traz deste ainda ficou visível um trecho da arquivolta original com sua decoração em videira. O sacrário também foi substituído, assim como suas laterais, por uma nova peça com dossel que inclui panejamentos e diminutas "chutes". A borda da

(13) "No antigo altar-mor da igreja do Colégio de S. Paulo, o dossel rompendo a arquivolta, sobre o camarim - traço característico do estilo do terceiro período - parece um acréscimo ao risco primitivo." COSTA: "A arquitetura jesuítica", p.67.

tribuna recebeu, em sua quase totalidade, uma ornamentação com flores voltadas para baixo.

Os fragmentos laterais do frontal de altar, ainda existentes, mostram um estilo mais evoluído, onde já são encontradas grandes rocalhas de bela fatura, maços de flores, em tratamento naturalista, folhagens, e diminutas "chutes". Na parte interna do frontal, cujos detalhes não são revelados na fotografia, é reconhecível uma grande cartela central, de contornos joaninos, com as iniciais "IHS".

Estas alterações foram certamente executadas no período em que a igreja ficou fechada, entre 1741/45, quando houve a inauguração da capela-mor nova. Não apenas o dossel e a cartela são elementos usuais na época, como também toda a ornamentação D.João V utilizada nas alterações. Aparentemente, elas visavam dotar o retábulo de proporções mais esbeltas, mas, como não era possível alterar as medidas do fundo da capela, as reformas tiveram que restringir-se apenas à tribuna do retábulo-mor. As medidas maciças do altar antigo deveriam começar a parecer ultrapassadas, e talvez um novo critério estético, que valorizasse o mais alongado, estaria se impondo.

Quanto aos retábulos laterais, temos a indicação precisa de 1707, nos **Catalogi Breves e Trienales**, que informam a "ereção de quatro altares de Igreja de talha dourada". Estes são, certamente, os quatro retábulos mais antigos fotografados em 1896, e que no inventário de 1817 figuravam como sendo "quatro de obra antiga, doirados"(14). Assim, podemos datá-los todos dos anos 1700/1707 aproximadamente, se bem que eles apresentem algumas diferenças notáveis entre si.

Os dois primeiros retábulos da nave [fig.40], bastante semelhantes um em relação ao outro, apresentam uma composição que conserva certos pontos em comum com os padrões da primeira metade do século XVII:

(14) Serafim Leite concorda que estes retábulos do inventário de 1817 são os mesmos mencionados em 1707 (LEITE, opus cit., tomo VI, p.384, 387). Já Dutra de Moraes envelhece demasiadamente todos os retábulos da igreja, datando estes em especial do último quartel do século XVII, e desconsiderando a clara indicação de 1707 - cf. MORAES, opus cit., p.72.

trazem ainda duas colunas emparelhadas, unidas por um único ressalto no entablamento, e, principalmente, um nicho quadrangular ao centro do coroamento - longínquas, mas claras, alusões aos clássicos arquétipos dos primeiros retábulos jesuítas no Rio de Janeiro. Entretanto, todo o resto aponta para os padrões do "estilo nacional": mesmo sem as arquivoltas, o coroamento já é circular, as proporções e todos os pormenores - colunas torças sobre mênulas, ornamentação fitomórfica formada por videira, etc. - se enquadram naquele estilo desenvolvido. Trata-se de uma interessante solução, que hoje denominaríamos híbrida, na qual certas inovações recém- assimiladas configuram-se ainda dentro de uma sintaxe antiga e mais familiar.

Estes retábulos também apresentam certos detalhes excepcionais de fatura, como a talha vazada com motivos de videira, que se estende por várias regiões do retábulo, desde a fina faixa decorativa, que os emoldura totalmente, até o entablamento, as laterais do coroamento, e o sacrário. Finalmente, margeando as bordas dos dois nichos, havia uma delicada "renda" em bico também de talha vazada, semelhante àquela que envolve o nicho dos retábulos laterais da igreja de N. Sra. do Rosário no Embu.

Prosseguindo na nave, os dois próximos retábulos que se defrontam são exemplares acabados do "estilo nacional" [fig.41-42]. Trazem duas colunas torças, sobre as tradicionais mênulas, em ligeiro desnível, formando uma concavidade. No coroamento, por cima das colunas, estão duas arquivoltas torças seccionadas por três aduelas. Envolvendo os retábulos, foi disposta, como no caso dos exemplares anteriores, uma fina faixa decorativa, sendo que um dos retábulos foi guarnecido de mais uma faixa suplementar, sobreposta diretamente sobre a parede. A ornamentação de videira se dissemina por todas as superfícies, inclusive sobre o entablamento. Nesta região, e em parte dos frisos que envolvem os retábulos, a vinha é tratada com muita delicadeza, transformando-se quase que num arabesco. Mas, no painel sob a tribuna de um dos altares, o motivo já não se desenvolve mais sobre um padrão simétrico, passando a apresentar certa irregularidade em sua disposição, e um tratamento mais naturalista. Esta forma de tratamento

é similar àquela empregada nas grandes pilastras-painéis do retábulo-mor.

Estas duas obras são notáveis por algumas peculiaridades iconográficas: as duas figuras de macaco que aparecem num dos retábulos em painel entre as mênulas (15), e o coração ladeado por dois pássaros, que o bicam, no coroamento.

Apesar da referência clara em 1745 sobre o restauro destes altares, neles não são detectáveis indícios de acréscimos por volta desta data, exceção feita ao frontal de altar do primeiro retábulo do lado da Epístola, do qual nos chegou uma fotografia(16). Trata-se de uma composição bastante movimentada, simétrica, composta em sua maior parte por volutas figurando plumagens e folhas de acanto, dentro de um estilo D.João V bem desenvolvido.

O retábulo-mor e os quatro primeiros da nave formavam um conjunto bastante homogêneo, executado num período de tempo relativamente exíguo, entre os anos 1690 e 1707. Todas estas obras guardavam grandes afinidades entre si, em especial o retábulo-mor e os segundos de cada lado da nave, o que indica uma autoria comum para o núcleo primitivo deste conjunto em talha.

Sobre o terceiro retábulo do lado da Epístola [fig.43], um daqueles de "obra mais moderna, sem doirado", de acordo com o inventário de 1817, nada sabemos sobre sua data de ereção, mas possuímos algumas vagas indicações. Se em 1707 tinham sido feitos quatro retábulos, a menção à reinauguração em 1745 deixa supor que, nesta data, eles já eram em cinco, uma vez que o altar planejado para o Padre Anchieta ocuparia, supostamente, o sexto e último lugar na nave. Por conseguinte, concluímos que este quinto altar foi feito entre os anos de 1707 e 1745. Entretanto, é possível precisar um pouco mais estas datas: como

(15) Araci Amaral v@, aqui, o indício de uma influência hispanoamericana: "De ascendência bizantina como motivo, os historiadores, porém, relacionam também o macaco - que surge igualmente no maneirismo europeu - com certas crenças de origem pré-colombiana ligadas à idolatria." **A hispanidade**, p.70.

(16) Reproduzida em MORAES, opus cit., p.80.

no texto dos fatos de 1745 não é mencionado, ao que tudo indica, nenhuma inauguração de altar, podemos recuar esta data a 1741, quando a igreja foi fechada para as reformas. Por outro lado, com base nas características de estilo, não poderíamos datar este retábulo para antes do ano de 1737. Logo, ele teria sido executado entre os anos de 1737 e 1741. De qualquer forma, o inventário dos bens da igreja deixa claro que, por ocasião da expulsão dos jesuítas em 1759, os altares da nave já eram em número de cinco.

Deste retábulo, possuímos apenas uma foto pouco nítida de 1896. Como nos outros casos, ele se compunha de dois suportes arquitetônicos principais, coroados por um arco de meia volta. Nas extremidades foram dispostas colunas torças com apenas os sulcos decorados. Nas ilhargas, estavam instaladas peanhas de perfil bulboso encimadas por dosséis com feixes de pluma. Grandes pilastras-quartelões sobre mênulas e com várias consolos, que lembram as da matriz de S.Amaro, constituíam os suportes mais internos do retábulo. A parte mais central da composição estava em ressaltado em relação às laterais. A pouca nitidez da foto não permite avaliar com precisão a ornamentação do retábulo, principalmente na região do coroamento, se bem que em traços gerais ela se enquadra no repertório D.João V.

Já sobre o terceiro retábulo do lado do Evangelho [fig.44], temos dados precisos: ele foi inaugurado em 1770 pelo Morgado de Mateus, como parte das comemorações do aniversário de D.José, e das descobertas de ouro do Rio Tibagi, conforme um códice que descreve todas as festividades (18). A data se casa perfeitamente com o estilo da obra. A foto de 1896 nos mostra um retábulo em vias de desmoronamento, como numa tela de Monsu Desiderio: o coroamento está destruído e a mesa do altar se esconde por trás dos escombros. O retábulo compunha-se de dois pares de colunas, de fuste totalmente liso, sobre mênulas de desenho simples. Nos intercolúnios, foram

(18) "Relação das Festas Publicas que na cidade de S. Paulo fez o Ilmo. e Exmo. Senhor D. Luis Antônio de Souza Botelho Mourão ..." A datação deste retábulo, a partir do documento, foi proposta por MORAES (opus cit., p.82, nota 68-A), se bem que o autor crê mais na reconstrução do que na construção da obra na data referida, o que é bastante improvável.

instaladas, um tanto quanto improvisadamente, duas cantoneiras para imagens. O coroamento, ao que tudo indica, deveria ser circular. Sobre as colunas internas foram dispostos dois pedestais baixos, que sustentavam uma sanefa bombeada sobre o camarim, encima dos quais estavam dois fragmentos de frontão (apenas um deles é visível), pequenos e estranhamente verticalizados. Por traz deste dispositivo deveria vir um arco liso e, sobre as colunas externas, arcos em ligeiro ressalto. Nas bordas do camarim, ao lado das colunas, havia uma decoração formada por pequenas volutas sobrepondo-se umas sobre as outras, como se figurassem um quartelão de perfil. Esta talvez fosse a parte do retábulo mais decorada, já que nele, como um todo, há uma extrema economia no uso da ornamentação, que era composta por uma ou outra moldura, sublinhando algum pormenor arquitetônico.

Apesar de hoje em dia termos apenas alguns precários remanescentes e indícios do conjunto da decoração interna da igreja do Colégio, podemos imaginar a importância e a novidade que ele deve ter representado para a cidade na época de sua elaboração, principalmente no tocante ao seu núcleo mais antigo, executado na passagem do século XVII para o XVIII. Em contrapartida, é um caso exemplar para verificarmos a perda progressiva de afinidade com este tipo de obra ainda no século XIX, que, assim como no caso de tantas outras conjuntos semelhantes, acabou por decretar sua destruição. Se bem que expressa por um estrangeiro, a descrição do Barão de Tschudi do conjunto do pátio do Colégio, feita em 1860, revela com nitidez a enorme distância que separava um homem culto da segunda metade do século XIX do que hoje chamaríamos arte colonial, juízo que se tornaria corrigido, ao menos em certos setores da população:

"Das ehemalige Jesuitencollegium ist ebenfalls ein sehr schmuckloses Gebäude, das auf zwei Seiten den Largo do Collegio (Jesuitenplatz) einnimmt. Am Ende der einen Seite steht die gedrückte unschöne Kirche, daran stößt ein einstöckiges Gebäude, in dem sich gegenwärtig zu ebener Erde die Saal der Provinzialdeputiertenkammer, in ersten Stocke die Regierungsbureaux befinden. Die andere Seite des rechten Winkels ist für die geräumige Wohnung des Präsidenten bestimmt, [...] die innern Räumlichkeiten sind gross, im Kasernestil, und man findet darin auch nicht die Spur des

einst so ausgezeichneten Kunstsinnes der Väter der Gesellschaft Jesu." (18)

Bibliografia *

- TECHUDI: *Reisen*, vol.3, p.330-331..
 PIZA: "A Igreja do Colégio" in *Revista do IHGB*, vol.LIX, 1896.
 SAMPAIO: "Memoria sobre a egreja dos jesuítas de S.Paulo" in *Revista do Inst. Hist. e Geog. de S. P.*, vol.II, 1898.
 COSTA: "A Arquitetura dos Jesuítas", p.65, 67, fig.28.
 LEITE: *História*, tomo VI, p.383-393.
 TAUNAY: *Velho São Paulo*, vol.1, p.25-43, ilustr.
 BAZIN: *L'architecture*, tomo II, p.165-166.
Revista do Arquivo Municipal. São Paulo, Arquivo Municipal,1975 (vários autores).
 SALGADO: *O Pátio do Colégio - História de uma Igreja e de uma Escola*.
 MORAES: *A Igreja e o Colégio*.
 AMARAL: *A Hispanidade*, p.70, 88, 89, fig.84, 111, 112.
 TOLEDO: "Do século XVI", fig.277, 311.

Manuscrito:

Relação das Festas Publicas que na Cidade de S.Paulo fez o Illmo., e Exmo. Senhor D. Luis Antonio de Souza Boo. Mourão Governador, e Capm. General dada. Captia. com a occasião de collocar a Imagem da Senhora Santa Anna em a capella nova, que mandou fazer na Igreja do Collegio desta Cidade, em que rezide: cuja celebridade se fez no dia Domingo 19 de Agosto de 1770. (na Biblioteca do IEB-USP, livro n. 4 A 3)
Livro de entrega para Inventário de todos os ornamentos, pratas, ouro e imagens sagradas da dita igreja ..."(no Arquivo da Cúria de São Paulo, livro n. 12-1-61)

(18) "O antigo Colégio dos Jesuítas é também um edificio bem pouco ornamentado, que abrange dois lados do **Largo do Collegio** (Praça dos Jesuítas). No canto de um dos lados, ergue-se a espremida e feia igreja, a qual vai de encontro um edificio com um sobrepiso, onde atualmente encontra-se, no andar superior, a Câmara dos Deputados da Província; e no inferior, os escritórios do Governo. O outro lado do canto direito é destinado à vasta moradia do Presidente [...], os espaços internos são grandes, semelhantes a casernas, e aqui também não se encontra o menor traço do antes tão refinado senso artístico dos padres da Companhia de Jesus."

* A bibliografia sobre este monumento é muito extensa. Encontramos um bom recenseamento bibliográfico em MORAES, opus cit. p.143-146.

São Paulo: igreja do mosteiro de São Bento
[fig.45]

A igreja e o convento de São Bento foram demolidos neste século. Ainda está para ser feito um trabalho de localização mais minucioso dos eventuais remanescentes em talha da antiga edificação, e das fontes iconográficas do interior do templo. Até o momento, foi localizado uma retábulo, no cruzeiro da igreja da Ordem Terceira de São Francisco em São Paulo [fig.45], que, de acordo com religiosos do local, pertenceu ao Mosteiro. Atualmente o retábulo está dedicado a São Miguel.

Ironicamente, apesar do desaparecimento do antigo convento, são conhecidos muitos dados históricos sobre o templo, seus altares e obras em talha. As etapas pela qual passou a decoração interna da igreja oferecem um importante ponto de referência para acompanharmos desde como eram os primitivos altares de 1650, até as obras entalhadas do final do século XVIII.

A antiga igreja do convento, construída por Fernão Dias Pass em 1650, possuía três altares, todos executados em táboas pintadas: o altar-mor dedicado a N. Sra. do Monteserrate, o de S. Amaro e o de S. Bernardo (1).

Em 1687, é encomendado um retábulo novo em Portugal, por 85\$000, com a intermediação de Pedro Taques. Não sabemos se o retábulo chegou ou não em São Paulo (2). No mesmo ano, há referência a um retábulo que foi feito em Santana do Parnaíba, e transportado para o mosteiro paulistano (3).

A igreja do mosteiro possuía, em 1730, cinco altares:

- altar-mor, "com retabulo dourado e a imagem de Nossa Senhora da Assumpção" (4). O altar tinha sido encomendado por José Ramos da Silva Filho, "que vendo que a Igreja estava muito pelo antigo e tosco se recorreu a sua custa e do seu cabedal, a orna-la, e seus altares, mandando-lhe fazer menores retabulos de talha, e bem feitos, sendo o

(1) Informação a partir de crônicas compiladas por Taunay (**Historia da antiga abbadia**, p.79, 84).

(2) Ibid. p.132-133.

(3) SILVA-NIGRA, "Sobre as artes plásticas", p.

primeiro altar mór; mandou-o fazer de talha com sua tribuna (...)" (5). Depois mandou de Lisboa artífices para dourarem "o altar que havia mandado fazer, o sacrário de dous nixos mais, em que da parte do Evangelho, pôs N. Pe. S. Bento, e na epistola N. Madre Sta. Escolastica" (6). O retábulo foi assentado entre 1708 e 1714, durante a administração do Frei Hiacynto do Rosário (7).

- retábulo de S. Gertrudes, no lado do evangelho, encomendado por Isidoro Tinoco de Sá, que mandou fazer "um retabolo de talha primorosamente obrado, que acabado, o mandou dourar" (8). Antes disso, o altar colateral do lado do evangelho estava "despido e somente pintado" (9). O retábulo foi feito durante a época de Fr. Hiacynto do Rosario (1708/14) (10).

- retábulo de N. Sra. dos Remédios, do lado do evangelho: feito na época do altar-mor, por encomenda de José Ramos da Silva, e também dourado. época provável de instalação: 1708/14 (quando se instala o retábulo-mor). Aparentemente, a localização primitiva deste altar era do lado da epistola, ocupando posição colateral.

- retábulo de N. Sra. da Conceição, do lado da epistola: foi feito pelo capitão-mor Pedro Taques de Almeida Lara, para o lugar que anteriormente ocupara o altar-colateral mandado fazer por José Ramos da Silva. Pode ter sido apenas uma reforma (11). Em 1730, este altar ainda estava por se elevar, mas sua douração já estava encetada (12).

- altar de Santana: ainda estava por elevar (13). Era "uma altar ao modo antigo ornado" (14).

Em 1730, existia ainda a capela de N. Sra. do Pilar, com altar dourado (15).

Entre 1760 e 1772, a igreja do mosteiro foi refeita. Na descrição da nova igreja, informa-se que ela possuía "tres capelas de cada face" (16). Durante a época de Frei Antônio do Pilar, são recolocados os

(4) TAUNAY, *Historia da antiga abbadia*, p.157.

(5) *Ibid.* p.135.

(6) *Ibid.* p.135-136.

(7) *Ibid.* p.177-178.

(8) *Ibid.* p.138.

(9) *Ibid.* *ibid.* Esta deve ser uma referência ao antigo retábulo da época de Fernão Dias.

(10) *Ibid.* p.177-178.

(11) *Ibid.* p.138-140.

(12) *Ibid.* p.157.

(13) *Ibid.* *ibid.*

(14) *Ibid.* p.141.

(15) *Ibid.* p.157.

(16) *Ibid.* p.163-164.

retábulos que tinham sido removidos (17). Mas os beneditinos resolvem fazer novos retábulos para a igreja. Entre 1774 e 1775 (18), Sá e Faria, que na época era hóspede no mosteiro paulistano, "projetou as obras de talha, tanto para o altar, o retábulo e o revestimento das paredes e do frontispício da mesma capela-mór, como para os altares laterais" (19). O projeto da capela-mor foi executado por José Pereira Mutas (20). Entre 1794 e 1799, o mestre entalhador Manoel Luís executa diversos retábulos laterais, entre outras obras (21). Entre 1777 e 1780, Silva Manso pinta a nova capela-mor (22).

Bibliografia:

- AGOSTINHO: *Santuário mariano*, tomo X, p.152.
 MARQUES: *Apontamentos*, vol.2, p.128-132.
 PINTO: *A cidade de S. Paulo em 1900*, p.52-60.
 TAUNAY: *Historia da antiga abbadia*.
 NARDY FILHO, F. : "São Bento". In *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 23 fev. 1936, p.4.
 TAUNAY: *Velho São Paulo*, vol.2, p.51-74.
 SILVA-NIGRA: *Construtores e artistas*, vol. 1, p.80; 3-122; 159; 104.
 _____: "A ordem dos beneditinos na cidade de São Paulo".
 _____: "Sobre as artes plásticas", p.828-830.
 ARROYO: *Igrejas de S. Paulo*, p.97-112
 BAZIN: *L'architecture*, tomo II, p.164.

(17) Ibid. p.181.

(18) SILVA-NIGRA, *Construtores e artistas*, vol.1, p.104.

(19) SILVA-NIGRA, "A ordem dos beneditinos", p.132.

(20) Ibid. p.133.

(21) Ibid. ibid.

(22) Ibid. ibid.

São Paulo: igreja do convento do Carmo
[fig.46-48, prancha 3a; 10a,b; 17a]

O convento e a igreja do Carmo foram demolidos em 1928. Boa parte das obras em talha do antigo templo foi conservada e, depois de drásticas adaptações, reintroduzidas no novo templo construído na rua Martiniano de Carvalho.

O convento do Carmo paulistano era, sem dúvida, um dos mais notáveis edifícios da cidade. Saint-Hilaire, que passou pela cidade em 1819, assim descreve a sua igreja:

"(...) L'église du couvent des carmes est fort jolie, ornée avec assez de goût et enrichie de beaucoup de dorures. Outre le maître-autel, elle en a, de chaque côté, trois autres, où sont représentés les événements les plus remarquables de la Passion; cette église m'a paru très supérieur à la cathédrale. (...)" (1)

Tschudi e Canstatt também elogiam o convento, mas não fazem nenhuma referência ao interior da igreja. Em 1900, Moreira Pinto assim o descreve:

"Seu interior é singelo, além das duas capellas fundas e do altar-mor onde se notam obras de talha de valor e uma bonita ornamentação, os outros altares são por demais modestos, não apresentando cousa alguma que os recomende a não serem as imagens.

"Tem a capella-mór com um altar no qual se vê N. S. do Carmo no centro, Santo Elias á direita e Santo Elizeu á esquerda. Ahi ficam seis tribunas, sendo tres fingidas, tendo duas no dorso os retabulos de Santa Thereza e S. João da Cruz. Possui ainda dos dous lados 40 cadeiras de espaldar.

"Por baixo do arco-cruzeiro ficam dous pulpitos com estantes e destinados a certas praticas religiosas.

(1) SAINT-HILAIRE, *Voyage dans les provinces*, tomo I, p.252-253.
"A igreja do convento do Carmo é bem bonita, ornada com bastante gosto, e enriquecida com muitos dourados. Além do altar-mor, ela ainda possui, de cada lado, mais outros três, onde são representados os acontecimentos mais notáveis da Paixão. Esta igreja me pareceu muito superior á cathedral."

"No corpo da igreja ha seis tribunas, dous pulpitos, duas ricas capellas fundas do Santissimo Sacramento e do Senhor dos Passos e mais cinco altares com S. José, Santa Barbara, S. João Evangelista, Santo Angelo, Sant'Anna e S. Joaquim reunidos.

"A sacristia é baixa, muito damnificada e com um altar de N. S. da Boa Viagem."

Na nova igreja, ao que tudo indica, foram conservadas partes de todos os retábulos, dois púlpitos, algumas tribunas, sanefas de portas, e a grande cartela que encimava o arco-cruzeiro.

De concreto, nada é conhecido sobre as obras em talha da igreja. Entretanto, sabemos que o convento do Carmo e sua igreja estavam sendo reedificados em 1765 (2). Não sabemos quando as obras terminaram, mas podemos supor que já no início da década de 1770 estavam sendo executadas as obras mais antigas em talha do novo edifício. É possível que esta tenha sido a primeira grande empresa em estilo rococó na cidade.

A talha mais antiga da igreja carmelita é formada pelo retábulo-mor [fig.46] e a cartela do arco-cruzeiro. Um dos retábulos laterais, e os dois púlpitos conservados, apresentam um estilo diverso daquele do retábulo-mor e, provavelmente, são um pouco posteriores. Os restantes cinco retábulos laterais são obras bem mais recentes, mas apresentam alguns detalhes, principalmente na mesa de altar, que podem ser mais antigos.

O atual retábulo-mor da igreja do Carmo é uma montagem feita a partir de dois dos antigos retábulos do convento. O primitivo retábulo-mor foi sobreposto ao do Santissimo Sacramento, de modo a formar uma composição em dois registros. A base do retábulo, incluindo a região da predela, provém do antigo retábulo-mor. A atual parte central do registro inferior é uma criação recente, em gesso (3).

(2) Informação contida numa carta do Morgado de Mateus, por volta desta data. Apud. TAUNAY, **Velho São Paulo**, vol. 2, p. 9-10.

(3) Estas informações sobre o retábulo-mor são fornecidas por Etzel (**O Barroco no Brasil**, p.166), a partir do depoimento de um frei

A partir de uma foto em posse do convento, infelizmente pouco nítida, e dos remanescentes atuais, é possível ter-se uma idéia aproximada do que era o antigo retábulo-mor. Ele era composto por duas colunas torças, decoradas com quirlandas de flores nos sulcos. A tribuna era excepcionalmente larga, comportando um trono proporcional. O coroamento era dominado por dois grandes arcos, decorados com rocalhas e volutinhas intercaladas. Sobre as colunas externas havia fragmentos de frontão curvo e, sobre as internas, pedestais com pináculos. Sobre a tribuna, foi disposto um arco fortemente bombeado, com lambrequine de contornos muito recortados, como se fossem chamas. O centro do coroamento era ocupado por uma cartela, ligeiramente assimétrica, formada por rocalhas. Na mesa do altar é possível observar que tratamento o motivo ganhou neste retábulo. Aqui, a rocalha recebe uma fatura bastante delicada e detalhista. Todo motivo ornamental de outra natureza foi banido. A grande cartela que, originariamente, ornava o arco-cruzeiro, e que hoje está sobre o retábulo-mor, apresenta um estilo semelhante. De acordo com a foto antiga, podemos observar que toda a parte superior do arco-cruzeiro era decorada com imensas rocalhas. Todo este conjunto mais antigo pode ser datado dos anos 1770 a 1775.

Dos dois retábulo em "capellas fundas", no dizer de Moreira Pinto, restou apenas o do Senhor dos Passos, já que o do Santíssimo Sacramento foi reaproveitado no atual retábulo-mor.

O atual retábulo do Senhor dos Passos [fig.47] é composto por duas colunas torças decoradas com quirlandas de flores [prancha 10b]. Elas estão sobre mœnsulas totalmente decoradas com rocalhas [prancha 3a]. Na readaptação para o lugar atual, o retábulo perdeu parte de seu coroamento [prancha 17a], que deveria apresentar contornos circulares. Ainda é visível um dos arcos plenos do retábulo. Sobre as colunas externas estão colocados fragmentos de frontão em forma de quarto de círculo e, sobre os internos, pedestais com fragmentos de frontão encurvados. O centro do coroamento comporta uma cartela com os

carmelita. Algumas fotos antigas do interior da igreja do convento comprovam, de modo cabal, estas informações.

símbolos da Faixão. Todo o retábulo é tomado por vigorosa ornamentação em rocalhas. As flores limitam-se apenas à cartela do coroamento e às colunas.

O antigo retábulo-mor e o retábulo do Senhor dos Passos deveriam apresentar uma composição geral muito semelhante. Além disso, ambos associam colunas torças decoradas com flores a um repertório ornamental com predomínio da rocalha. Entretanto, o retábulo do Senhor dos Passos apresenta uma composição mais monumental. As colunas tornam-se mais grossas, os intercolúnios menores, o coroamento ganha elementos mais proeminentes que diminuem a importância dos arcos. Tudo isto confere ao retábulo um jogo de volumes mais acentuado, que contrasta com a delicadeza do retábulo-mor. Os dois belíssimos púlpitos apresentam um estilo muito próximo ao do retábulo do Senhor dos Passos, e, provavelmente, são frutos de uma mesma mão. Estas últimas três obras podem ser atribuídas, com boa dose de certeza, ao artífice dos retábulos-mores de Itu e do convento do Carmo em Santos. Por analogia a estas obras, podemos datar o retábulo do Senhor dos Passos e os púlpitos do convento paulistano por volta dos anos 1775 a 1780.

Os cinco retábulos laterais [fig.48] foram muito alterados. A provável utilização de peças provenientes de obras diversas num único retábulo refeito dificulta ainda mais uma avaliação precisa. Apenas a parte central destes retábulo foi preservada. A região externa é fruto da recente adaptação. A antiga foto mencionada deixa entrever um dos retábulos laterais. Ele possuía dois pares de colunas de fuste reto sobre mênulas. As colunas externas deste retábulo recebiam pináculos. O coroamento circular abrigava uma cartela central, e o arco da tribuna. Cada um dos retábulos era instalado numa capela pouco profunda, revestida com talha nas laterais da parede, de modo a uní-la com a abertura da tribuna na nave da igreja. A solução é semelhante, por exemplo, àquela empregada na antigamente vizinha igreja da Ordem Terceira. Atualmente, cada um dos retábulos reconstruídos é formado por apenas duas colunas de fuste reto, dispostas sobre mênulas ornadas com uma folhagem. Sobre as colunas, estão pedestais, com

fragmentos de frontão, e o arco da tribuna. A cartela central também foi conservada. Os pedestais recebem festões com uma flor central, do tipo empregado nos retábulos laterais da igreja da Boa Morte, em São Paulo, e nos retábulos na nave da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, na mesma cidade. Além disso, os lambrequins do arco da tribuna são idênticos àqueles utilizados na igreja da Boa Morte e em algumas obras da igreja do convento carmelita em Mogi. Podemos, portanto, associar os retábulos laterais da igreja do convento do Carmo paulistana à obra em talha destas igrejas. É possível que estes retábulos tenham sido feitos depois das obras da igreja da Boa Morte (c.1807/15), e, portanto, podemos datá-las, muito aproximadamente, dos anos 1815 a 1820.

Bibliografia:

- SAINT-HILAIRE: *Voyage dans les provinces*, tomo I, p.252-253.
 TSCHUDI: *Reisen*, p.329-330.
 CANSTATT: *Brasilien*, p.386.
 MARQUES: *Apontamentos*, vol.1, p.201.
 PINTO: *A cidade de S. Paulo em 1900*, p. 60-61.
 RIBEIRO: *Chronologia*, vol.1, p.118.
 VASCONCELLOS: *História da provincia*, p.33.
 TAUNAY: *Velho São Paulo*, vol.2, p.9-10.
 ARROYO: *Igrejas de São Paulo*, p.79-93, fig.9-10.
 BAZIN: *L'architecture*, tomo I, p.223; tomo II, p.162-163.
 ETZEL: *O Barroco no Brasil*, p.166.

São Paulo: igreja da Ordem Terceira do Carmo

[fig.49, 50, prancha 3f, 20b]

A história da igreja da Ordem Terceira do Carmo é relativamente bem conhecida, graças ao **Padre Jesuíno do Monte Carmelo** de Mário de Andrade. Juntamente com a igreja da Ordem Terceira de São Francisco, ambos formam o conjunto mais representativo - e mais preservado, apesar das grandes alterações - da segunda metade do século XVIII na cidade de São Paulo. É significativo que nelas tenha comprovadamente trabalhado alguns dos mesmos artifices: o entalhador José Fernandes, e o pintor e dourador José Patrício (da Silva Manso), citando apenas os mais importantes em relação a talha.

Por um lançamento de 1761, sabemos que o retábulo-mor e alguns retábulos laterais, em número não especificado, estavam sendo feitos pelo entalhador Antônio Ludovico. As obras, juntamente com o forro novo e a cimalha, estavam orçadas em 820\$680 rs.(1). Neste mesmo ano, o retábulo-mor já estava terminado, pois o pintor José Pereira da Silva é contratado para dourá-lo (2). Quanto aos retábulos laterais, há fortes indicações de que eles eram em número de seis: entre 1762 e 1763, o mesmo João Pereira pinta "seis frontaes para os altares da capela" (3). Duas das invocações são conhecidas: o "Senhor da Pedra Fria" e o "Senhor da Coluna", o que nos leva a inferir que, provavelmente, as seis capelas deveriam compor o ciclo da paixão de Cristo, como, de resto, é tradição nas capelas das Ordens Terceiras do Carmo no Brasil. A douração destes retábulos foi executada no período entre 1761 e 1763. O retábulo-mor seria substituído por um outro em 1794, mas não encontramos nenhuma outra referência aos retábulos laterais, o que leva-nos a concluir que os que hoje lá estão são os mesmos terminados por volta de 1761.

Os seis retábulos da nave [fig.50] desta igreja são notáveis pela baixa definição dos elementos de sua arquitetura, fato mais habitual nos retábulos de sacristia. Eles apresentam, a exceção da grande

(1) ANDRADE, Padre Jesuíno, p.155.

(2) Ibid. p.154-155.

(3) Ibid. p.156.

maioria dos retábulos, apenas um par de pés direitos e, mesmo assim, trata-se de pilastras. Estas últimas estão sobre mênulas sem qualquer ornamento. O capitel, se é que podemos chamá-lo desta forma, é uma estranha composição com elementos que lembram folhas, e está, excepcionalmente, embutido na própria arquitrave. O coroamento é composto por uma grande dossel, pouco encurvado e com lambrequins, sustentado por consolos. Nas laterais foram dispostos dois fragmentos de frontão curvo. Todos estes retábulos se encontram embutidos em nichos rasos escavados nas paredes da nave. Próximas aos nichos, as paredes recebem uma decoração em talha, que segue as linhas mestras dos retábulos, possibilitando uma ligação entre estes e as tribunas. A ornamentação extremamente escassa é composta por algumas conchas simétricas, que ainda lembram o estilo D. João V, feixes de pluma no coroamento, e uma discreta renda na borda da tribuna. Para se evitar a superfície lisa, é empregado um grande número de molduras, que se propagam até o revestimento da parede. Nas laterais dos retábulos, a própria multiplicação destes perfis contribui para a diluição dos limites das pilastras.

Em 1794, temos notícias de um outro retábulo-mor: neste ano o entalhador José Fernandes, que agora figura com mais um sobrenome, de Oliveira, está fazendo "o trono, retábulo e fôrro da capela-mor", recebendo 235\$200 rs.(4). Por volta de 1795, o "entalhador", certamente o mesmo, recebe 89\$600 rs. para "completar o ajuste das tribunas da capela-mor" (5). Finalmente, entre 1797 e 1798, são pagos 100\$000 rs. pelos púlpitos, que no mesmo ano são dourados, também por 100\$00 rs., por José Patrício da Silva Manso, assim acredita Mário de Andrade (6). Podemos datar o retábulo-mor, portanto, dos anos 1794/95, quando o artifice começa a trabalhar em outras partes da capela-mor. Somente entre 1801 e 1802, o retábulo-mor e sua capela são dourados

(4) Ibid. p.160.

(5) Ibid. p.161.

(6) Ibid. p.162.

(6), mas não é conhecido o nome do pintor. Entre 1802 e 1804 as obras na nova igreja são dadas por concluídas (7).

Apenas terminadas as obras na igreja da Ordem Terceira de São Francisco em São Paulo, José Fernandes começa a trabalhar na Terceira do Carmo. Aqui também a capela-mor é concebida como um todo: suas paredes são decoradas com tribunas entalhadas e o entablamento do retábulo chega até as impostas do arco-cruzeiro. O retábulo-mor é ligeiramente côncavo, apresentando dois pares de colunas de fuste reto, sobre mênulas decoradas [prancha 3f]. Nos intercolúnios, foram dispostas grandes peanhas encimadas por dosséis. O corcamento [prancha 20b], em forma de arco-pleno, inclui algumas arquivoltas decoradas, que são interrompidas por uma vigorosa sanefa fortemente bombeada. Sobre esta, e em ligeiro ressaltado em relação ao fundo, foi disposta uma grande cartela vazada com o emblema da Ordem. Nas laterais, sobre as colunas, pedestais servem de base a fragmentos de frontão bastante estilizados. No interior da tribuna, um alto trono com degraus retos leva a um outro dossel ornamentado com algumas cabeças de anjos. Todo o fundo da tribuna recebe este mesmo motivo associado a nuvens.

A capela do cemitério do Carmo na rua Sergipe abriga um retábulo que segundo Leme Monteiro teria sido feito em 1684 por Pedro Taques de Almeida. Em 1803 ele foi retirado da nave e instalado no consistório, sendo em 1886 finalmente removido para o lugar atual (8). O retábulo atual, entretanto, não é uma obra seiscentista. Se não foi feito para o consistório em 1803, não poderíamos recuá-lo para alguém de 1760.

O retábulo que hoje se encontra na capela do cemitério possui dois pares de colunas de fuste liso sobre mênulas, peanhas nos intercolúnios, e um corcamento circular com uma sanefa bombeada, fragmentos de frontão curvo e pináculos, além de uma cartela, que talvez não pertença a composição original. O desenho geral lembra os retábulos da nave, principalmente pela escassez de elementos decorativos e pelo sistema de molduras. Entretanto, o antigo retábulo

(6) Ibid. p.164.

(7) Ibid. p.165, RIBEIRO, *Crônologia paulista*, vol.2, p.585.

(8) MONTEIRO, *Carmo*, p.51, 132, fig. p.131.

do consistório está longe da elegância e da sábia fluidez de formas dos retábulos da nave. Nos detalhes é mais simplificado e acanhado, e as proporções são mais pesadas.

Bibliografia:

- PINTO: *A cidade de S.Paulo em 1900*, p.40-41.
RIBEIRO: *Chronologia paulista*, vol. 2, p.585.
GIURIA: *La riqueza arquitectonica*, p.200.
ANDRADE: *Frei Jenuíno do Monte Carmelo*, p.143-173.
ARROYO: *Igrejas de São Paulo*, p.79-93.
ETZEL: *O Barroco no Brasil*, p.166-168, fig.51-53.
MONTEIRO, Raul Leme: *Carmo, patrimônio da história, arte e fé*. São Paulo, Gráfica da Revista dos Tribunais, 1978.

São Paulo: igreja do convento de São Francisco

[fig.51, prancha 20a]

A decoração interna da igreja do convento de S. Francisco sofreu muito com várias reformas e com um incêndio ocorrido na capela-mor em 1870 (1). Nesta ocasião, perdeu-se o retábulo-mor mas, felizmente, o restante da decoração deste ambiente - tribunas, pintura no teto, friso em azulejo, etc. - foi poupado. Um novo retábulo, encomendado em Munique pela Irmandade Acadêmica de São Francisco, seria benzido em 1780 (2). Quanto a talha, afora trechos da capela-mor e uma grande cartela sobre o arco-cruzeiro, restaram dois retábulos colaterais (3).

A cartela em estilo D. João V, que inclui uma águia bicéfala, talvez seja uma obra que tenha sido feita por ocasião da grande reforma pela qual passou o convento por volta de 1745 (4).

Os retábulos colaterais são formados, cada um deles, por um par de colunas de fuste reto dispostas nas extremidades, e um par de quartelões unitários instalados nas bordas das tribuna. Todos os pés direitos estão apoiados sobre mênulas decoradas com uma folhagem. Nas ilhargas estão peanhas com dosséis em forma de rocalha. O coroamento [prancha 20a] é bastante complexo e desenvolve-se em vários níveis. Em primeiro lugar a composição se fecha em arquivoltas lisas, decoradas ao centro com uma elegante cartela. Nas laterais, sobre pedestais, foram colocadas rocalhas, sendo que as mais externas aludem à forma de fragmentos de frontão curvos. Toda a composição é finalmente coberta por um grande dossel. Este último é formado por uma sanefa com lambrequins bastante recortados, e um grande "frontão" - de contorno triangular vazado ao centro -, que forma uma composição bastante movimentada, com várias volutas intercaladas. Nas laterais do

(1) ARROYO, *Igrejas de São Paulo*, p.168.

(2) Ibid. *ibid.*

(3) Além de dois altares colaterais, temos notícias de que existiram outros dois na nave dedicados a N. Sra. da Piedade e S. Benedito. Estes restábulos, entretanto, foram suprimidos já nas reformas de 1745, a fim de permitir um reforço na estrutura da igreja, necessário para o alteamento da nave. Cf. RÖWER, *Páginas da história*, p.104, 105, 112.

(4) Ibid. *ibid.*

"frontão", sobre as pilastras externas, estão rocalhas menores do que as do primeiro corcamento. A junção entre as arquivoltas e o dossel é preenchida por molduras. O sacrário, encimado por um grande nicho em forma de arco pleno, deve ser, como já observara Etzel (5), um acréscimo posterior.

Não se conhece atualmente nada a respeito destes retábulos, mas a grande semelhança formal desta obra com aquelas de autoria comprovada de José Fernandes permite atribuí-las, com uma boa dose de certeza, ao mestre, bem como a decoração em talha das tribunas da capela-mor. Quanto à época em que ele teria trabalhado nestas obras, algumas referências são bastante indicativas: a igreja do convento passou por grandes reformas durante a guardiania de Frei José Antônio da Natividade Amorim, entre os anos de 1784 e 1786, quando foi construído o jazigo e seu retábulo, ampliado o convento, instalada a biblioteca, e construída uma enfermaria para os escravos (6). A nova igreja da Ordem Terceira de São Francisco é inaugurada a 11 de setembro de 1787 (7), e, por isso mesmo, durante este ano, são empreendidas obras de adaptação na fachada da igreja da Ordem Primeira (8). Por outro lado, ainda neste mesmo ano, temos a primeira indicação documentada da atividade de José Fernandes na vizinha Ordem Terceira de São Francisco (9). Suas atividades nesta igreja, estendem-se até 1773, mas, a julgar pelos recibos, ele teve pouco trabalho neste último ano (10). Sua atividade, na Ordem Terceira do Carmo, inicia-se em 1794 (11). O estilo dos retábulos colaterais, no convento franciscano, está a indicar que eles são intermediários às duas outras empreitadas. Podemos datá-los, portanto, dos anos 1792 a 1794, aproximadamente.

(5) ETZEL, *O Barroco no Brasil*, p.165.

(6) Cf. FREITAS, Frei Diogo de - *Elenco*, n.427; ROWER, *Páginas da história*, p.111-113; ORTMANN, *História da antiga capela*, p.16, 53.

(7) ROWER, *opus cit.* p.89.

(8) Há uma certa divergência quanto ao teor destas reformas. Ortmann afirma que o "alpendre ou vestibulo" datam desta época (*opus cit.* p.16). Já Bazin afirma que todo o frontispício foi refeito (BAZIN: *L'architecture*, tomo II, p. 164).

(9) ORTMANN, *opus cit.* p.323.

(10) ORTMANN, *opus cit.* p.326-327.

(11) ANDRADE, *Padre Jesuíno*, p.160.

Bibliografia:

- RAMOS JUNIOR: *Notas de viagem*, p.73-75.
ROSERITZ: *Bilder*, p.368-373 (item 92).
CANSTATT: *Brasilien*, p.384, com ilust.
PINTO: *A cidade de S.Paulo em 1900*, p.39-40.
BUENO: *Recordações*, p.20-21.
RIBEIRO: *Chronologia paulista*, vol.2, p.584.
ROWER: *Páginas da história*, p.74-126.
ORTMANN: *História da antiga capela*, p.16, 53.
BAZIN: *L'architecture*, tomo II, p.164
ARROYO: *Igrejas de São Paulo*, p.157-168.
EYSEL: *O Barroco no Brasil*, p.165, fig. 47,223.

São Paulo: igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência
 [fig.52-54, prancha 1f, 8b, 16a]

Devido ao minucioso trabalho de Frei Adalberto Ortmann, a igreja da Ordem Terceira de São Francisco é, atualmente, o monumento cuja história melhor se conhece em São Paulo.

Do conjunto de retábulos da igreja, em parte preservado depois da reconstrução do edifício ainda no século XVIII, chegaram até nós as seguintes obras: retábulo-mor, dois retábulos colaterais embutidos nas faces do cruzeiro, dois retábulos nas laterais do transepto e, finalmente, seis retábulos laterais na nave. Além disso, o consistório, o jazigo, e a sacristia abrigam oratórios. Sobre estas três últimas obras, e um dos altares no transepto, a documentação existente não é conclusiva quanto a autoria e a época de feitura. Hoje este é o monumento que encerra o maior número de obras na região estudada, abrangendo um espaço de tempo de aproximadamente um século. Infelizmente, quase todos os retábulos vêm sofrendo "restaurações" mal conduzidas que os prejudicam sensivelmente.

O retábulo mais antigo documentado é o que hoje está sob a invocação de N. Sra. da Conceição [fig.53]. Ele ocupa, atualmente, o lado direito do transepto. Na verdade, este é o retábulo-mor da antiga Capela, parcialmente demolida e reconstruída entre 1783 e 1787. No novo edifício, o retábulo foi reinstalado na posição que anteriormente ocupava a capela-mor.

Em 25 de novembro de 1735, os Terceiros resolveram encomendar um novo retábulo-mor (1). Este viria substituir o antigo retábulo que datava da construção da capela primitiva de 1687 (2). Em 17 de fevereiro de 1736 são tomadas medidas rigorosas a fim de assegurar fundos para o início das obras: na ocasião, a Ordem dispunha de 776\$900 rs. enquanto que as obras orçavam a 1:400\$000 rs. (3). De qualquer forma, o entalhe do retábulo já deveria estar concluído em 7 de outubro de 1740, pois

(1) ORTMANN, *História*, p.63.

(2) *Ibid.* p.61.

(3) *Ibid.* p.63-64, 72-73.

nesta data a mesa se reúne para angariar recursos para seu douramento, mandando "vir com tãda a brevidade possível o ouro e mais preparos para a dita obra, do Rio de Janeiro, ou donde mais conveniente lhe parecer" (4). Neste mesmo ano, o retábulo recebia o conjunto de imagens, que hoje está no altar-mor, figurando S.Francisco ao receber os estigmas do Cristo crucificado, doação do Irmão Manuel de Oliveira Cardoso (5). Infelizmente, quanto à autoria do retábulo, os arquivos dos Terceiros não fornecem qualquer dado. Frei Ortmann julga que o provável entalhador tenha sido Luis Rodrigues Lisboa, que em 1735 seria o "único entalhador de S.Paulo", e em 1745 filiara-se à Ordem (6). Entretanto, documento mencionado por Lemos & Leite comprova que a autoria do retábulo é do mestre Vicente Ferreira, que em 1742 assina contrato com a Irmandade de N. Sra. dos Homens Pretos para fazer um retábulo nos moldes daquele que já fizera para os Terceiros (7). Depois da reedificação da capela, o antigo retábulo-mor começa a ser reinstalado, já em dezembro de 1787, no lado direito do transepto da nova igreja, agora capela de N. Sra. da Conceição, "por estar ricamente dourado e não ter padecido lesão alguma quando se desmanchou" (8). Até 12 de janeiro de 1788, a nova capela da Conceição já deveria estar concluída, pois a partir desta data cessam os pagamentos aos artífices que trabalhavam nestas obras. Os artífices mencionados são Manuel da Costa "e seus oficiais" e, principalmente, José Fernandes, que faria uma nova "urna" para o altar, por 22\$000 rs. (9).

Com o desaparecimento do retábulo da igreja de N. Sra. do Rosário dos Homens Pretos, esta é atualmente a única obra conhecida do mestre Vicente Ferreira. Com efeito, ela apresenta pormenores únicos que não permitem associá-la, quanto a autoria, a outra obra da região. Se bem que o retábulo apresente certas rudezas de fatura, principalmente nas representações da figura humana, ele é, assim mesmo, uma obra notável

(4) Ibid. p.67, 73-74.

(5) Ibid. p.68.

(6) Ibid. p.66.

(7) LEMOS & LEITE, *Arte no Brasil*, p.285.

(8) ORTMANN, *História*, p.69.

(9) Ibid. p.323-324.

pela clareza e equilíbrio da composição, e pela erudição de alguns detalhes, como as belas colunas [prancha 6b]. A obra apresenta, em sua composição, uma grande afinidade com modelos coevos em outras regiões do País e em Portugal. Dois pares de colunas torças, de tipo berniniano - na parte superior decoradas nos sulcos com guirlandas de vários tipos de flores, folhas e laçarotes; e, no terço inferior, com estrias e pequenos festões - são sustentadas por mênsculas com atlantes meninos [fig.1f]. Nos intercolúnios, foram instaladas peanhas com pequenos dosséis encimados com feixes de plumas. As extremidades do retábulo são ocupadas por pilastras sobre as quais foram aplicados atlantes, cujas partes inferiores do corpo faltam. O coroamento do retábulo [fig.16a] se insere no interior de um arco pleno. Sobre as pilastras externas, foram dispostos fragmentos de frontão curvo; e, sobre as colunas internas, sustentando uma sanefa, dois pedestais. Sentados sobre estes elementos, estão quatro anjos, cada um deles segurando um pequeno ramo de flores na mão. Uma rica cartela, com o emblema da Ordem, ornamenta a região central do coroamento. A tribuna é ocupada por um trono alto, em quatro degraus, decorados com folhas de acanto. O sacrário inclui um caprichoso dossel, cujo cortinado é entreaberto por dois outros meninos, para dar lugar à portinhola. O entablamento do retábulo prossegue nas paredes da capela.

São ainda visíveis alguns sinais da readaptação do retábulo ao seu novo lugar. O fundo do coroamento, com grandes superfícies mal ornamentadas, foi alterado, o que já observara Bazin (10). Mas também as pilastras, com apenas a parte superior dos atlantes, a predela e as laterais do sacrário, ornamentados com algumas poucas molduras, indicam que várias peças do retábulo original foram perdidas. A mesa de altar feita por José Fernandes, com uma grande cartela central simétrica e rígida, é um tanto quanto desgraciosa em suas proporções maciças. Vários pormenores indicam que a dificuldade principal a ser vencida, na readaptação do retábulo, residiu em sua pouca altura em relação ao pé-direito do transepto da nova igreja. Tal fato exigiu a utilização de vários estratagemas para altear o retábulo, de forma a possibilitar que ele pudesse vir a ocupar todo o fundo da capela. O

(10) BAZIN, *L'architecture*, tomo I, p. 305.

piso, sobre o qual se apoia o retábulo, foi elevado, e as colunas receberam socos altos. Além disso, o coroamento também foi alteado. As duas últimas arquivoltas devem ser acréscimos, ou substituições posteriores, uma vez que elas foram decoradas, um tanto quanto de improviso, com alguns botões de flores que, a princípio, deveriam formar um único festão contínuo. Além disso, as arquivoltas estão um tanto quanto excêntricas na própria carpintaria do retábulo. Quem sabe não seriam estas as "duas molduras para o altar da Conceição" pelas quais os Terceiros pagaram 4\$000 rs. a José Fernandes? (11)

Os outros retábulos da igreja, com exceção do de S.Miguel, ou seja, o retábulo-mor, os dois do cruzeiro, e os seis da nave apresentam o mesmo risco básico, com algumas modificações. Dois pares de suportes arquitetônicos foram dispostos de cada lado dos retábulos: os externos são colunas caneladas, com uma marcação no terço inferior sublinhada com pequenas ondulações, enquanto que os internos são quartelões unitários, semelhantes a mênulas muito alongadas, decoradas na base com uma folha e, próximo ao capitel, com pequenas quirlandas. Todos os suportes estão apoiados sobre mênulas, algumas das quais recebem também uma folha na parte inferior. O coroamento é composto por arquivoltas, ao centro das quais está uma cartela. Sobre os suportes arquitetônicos, estão pedestais com fragmentos de frontão curvo e pináculos. As ilhargas, arquivoltas, predelas, além do sacrário e do trono, no caso do retábulo-mor, recebem rocalhas perfiladas de modo a formarem grandes sinuosidades. Sobre este desenho original foram introduzidas variações notáveis de interpretação e execução, que permitem seguir de perto a evolução estilística destas obras.

Sobre o retábulo-mor [fig.52] temos informações relativamente precisas. Trata-se de uma obra do mestre entalhador José Fernandes, que já trabalhara na capela da Conceição e ainda faria mais alguns trabalhos na igreja. O valor total do entalhe do retábulo foi de 600\$000 rs. pagos em várias parcelas: a primeira do período que se iniciou em 4 de outubro de 1790, e a última do período que se

(11) ORTMANN, *História*, p.324.

encerrou em 1793 (12). Neste mesmo período, o pintor José Patrício recebe 396\$800 rs. por conta do douramento e pintura da capela-mor e do retábulo, que também ajustara pela quantia de 600\$000 rs. (13). Se desconsiderarmos possíveis defasagens entre a época de pagamento e a efetiva feitura da obra, podemos datá-la, portanto, do período entre 1790 e 1793.

Já quanto aos dois retábulo colaterais do cruzeiro [fig.54], as indicações não são tão precisas, mas indicam fortemente que estas também são obras do mestre José Fernandes, feitas no mesmo período. É possível que estes retábulos estivessem incluídos na assim chamada "obra dos arcos", na qual o entalhador estava trabalhando desde 1789. O termo deveria designar as obras de decoração do cruzeiro, da qual estes retábulos fazem parte. De qualquer forma, temos algumas indicações claras do período entre outubro de 1790 e o mesmo mês de 1791, quando José Fernandes recebe 123\$873 rs. "à conta da empreitada dos arcos, púlpitos e altares" (14), e do período entre 1792 e 1793, quando há um lançamento de 177\$800 rs. referente, entre muitas outras

(12) Eis a transcrição dos lançamentos referentes ao retábulo-mor:

4 de outubro de 1790 até 4 de outubro de 1791;

"Pelo que se deu mais ao dito (José Fernandes) à conta da obra do altar-mor, por mão do nosso irmão João Dias Cerqueira em dois pagamentos vencidos um em janeiro de 1791, outro em agosto do mesmo ano 200\$000 rs."

4 de outubro de 1791 até 4 de outubro de 1792;

"Ao dito (José Fernandes) mais à conta do retábulo..... 34\$4000 rs.

Pelo que se tem dado ao mestre entalhador José Fernandes à conta da obra do altar-mor 65\$600

Pelo que se deu mais ao dito à conta da obra do altar-mor por mão do nosso irmão João Dias Cerqueira 200\$000"

1792 até 1793;

"Pelo que pagou ao entalhador José Fernandes de resto que se lhe devia do feitura do retábulo da capela-mor, que se ajustou por 600\$000 rs., e por ter recebido nos anos passados a maior quantia que consta do Livro de Contas, agora recebeu o resto de que apresenta o recibo do mesmo entalhador 100\$000 "

Ibid. p.325-326.

(13) "Por dinheiro ao mesmo José Patrício com quem se ajustou todo o dourado da capela-mor e retábulo, dando ele todo o ouro e tintas, e só obrigada a Ordem a fazer andaimes por preço e quantia de 600\$000 rs., à conta dos quais recebeu em dinheiro como consta dos dois recibos 396\$800". Ibid. p.326.

(14) Ibid. p.325.

obras, ao pagamento ao mestre "para os entre-panos dos dois altarinhos, assim nos pés direitos como nas voltas" (15). Do primeiro período já temos também uma indicação da existência de altares colaterais, pois nesta época são pagos 24030 rs. "ao Iraço Fendência de pintar 20 castiçais do comum para os altares colaterais e Conceição" (16). As datas correspondem, portanto, à época dos recebimentos pela obra do retábulo-mor, entre 1790 e 1793, indicando que o conjunto formado por estes três retábulos, além da maior parte da decoração do cruzeiro da igreja, deve ter sido executado, em grande parte, neste curto espaço de tempo, por José Fernandes. Os documentos indicam também que as "obras dos arcos" e, por conseguinte, os retábulos colaterais são um pouco anteriores às obras da capela-mor.

Como dissemos, o mesmo desenho básico se conserva nestes retábulos. Os laterais, porém, apresentam proporções muito mais esbeltas, em parte devido a sua localização nas faces do cruzeiro. O artista procurou compensar a maior altura destes retábulos, lançando mão de alguns recursos muito felizes: diminuiu a altura da tribuna com um belo painel com ornamentação rococó, e incluiu um pequeno retângulo logo abaixo do capitel do quartelão para evitar que ele assumisse uma altura excessiva. A decoração de rocalhas nos "entre-panos, assim nos pés direitos como nas voltas", é, nestes retábulos laterais, mais alongada, estreita e plana, em relação ao retábulo-mor onde a rocalha recebe um tratamento mais saliente e vigoroso, dispondo-se em padrões geométricos mais regulares. De qualquer forma, o modo como as rocalhas se organizam em faixas decorativas é rigorosamente o mesmo em todos os retábulos, o que ressalta ainda mais as visíveis diferenças de fatura. As cartelas do coroamento também são, nos retábulos laterais, mais delicadas e graciosas, em comparação a do retábulo-mor, onde está figurado o emblema franciscano.

Apesar destas variações, por vezes bastante acentuadas, a decoração do cruzeiro e da capela-mor, com seus respectivos altares, forma um todo bastante coeso do ponto de vista estilístico. É uma das primeiras

(15) Ibid. p.326.

(16) Ibid. p.328.

vezes, em São Paulo, que se conseguiu, através da implantação de um projeto consistente, formar um conjunto unitário, a partir da extensão do revestimento em talha da capela-mor para as superfícies do espaço imediatamente posterior - no caso, o cruzeiro com sua cúpula. Assim criou-se um efeito de continuidade, onde os retábulos se integram perfeitamente, enquanto pontos privilegiados da decoração. Uma década mais tarde, tal concepção iria encontrar uma expressão mais bem acabada na igreja do mosteiro da Luz, que guarda muitos pontos de contacto com este núcleo da igreja da Ordem Terceira de S. Francisco.

A nave da igreja, ao que tudo indica, não abrigava retábulos pelo menos até 1823. Em janeiro de 1824, os Terceiros contratam o mestre entalhador Guilherme Francisco Vieira para que ele executasse "quatro altares que faltam acabar" pela quantia de 57\$000 rs. cada um, comprometendo-se a terminá-los no prazo de oito meses (17). Em maio do mesmo ano é feito um novo termo "sôbre a reforma dos novos altares, que já se ajustou no t̄rmo atrás, e regular os dois, que já estão feitos na forma dos outros", trabalhos estes orçados, junto com outros serviços, em 90\$000 rs. Este último termo estabelece expressamente que os seis altares deveriam ser "com o risco do altar-mor, apresentando em todos eles a mesma perspectiva" (18). Em julho de 1830, é aberta uma ação judicial contra o entalhador, por motivos não especificados (19). Por outro lado, há indicações de vários pagamentos ao entalhador, no período entre fevereiro de 1828 a outubro de 1831, (20) e podemos, portanto, datar os retábulos desta época. Quanto aos outros dois retábulos que já estavam feitos nesta ocasião, e que Guilherme Francisco Vieira deveria reformar, temos apenas uma possível indicação entre outubro de 1823 e janeiro de 1825, quando se paga ao mestre Floriano José 25\$600 rs. pelo "altar novo, que está fazendo" (21). De qualquer forma, não sabemos ao certo o que restou destes retábulos, depois das reformas executadas por Guilherme Francisco. As "restaurações" empreendidas recentemente dificultam em muito uma

(17) Ibid. p.335.

(18) Ibid. p.335-336.

(19) Ibid. p.336-337.

(20) Ibid. p.331-332.

(21) Ibid. p.331.

análise mais minuciosa, que poderia detectar com clareza eventuais traços individuais de artífices que trabalharam nestas obras. Por outro lado, a partir do estado atual dos retábulos, é possível afirmar que, de fato, neles foi seguido rigorosamente o mesmo risco, se bem que são notáveis algumas diferenças de fatura. O desejo dos Terceiros, de que os retábulos conservassem a mesma "perspectiva", foi, de qualquer forma, muito bem observado.

É surpreendente e cheio de significado, o fato do risco do altar-mor não ter sido julgado ultrapassado quase quatro décadas depois de sua primeira utilização, o que vem a atestar a grande estabilidade deste modelo ao longo de um espaço de tempo que, a priori, julgaríamos demasiado extenso. Apenas o desejo de se prosseguir na formação de um programa decorativo coerente não justificaria, por completo, a adoção do mesmo risco depois de tanto tempo. Entretanto, se bem que o risco básico tenha sido voluntariamente mantido, algumas pequenas mudanças introduzidas no plano original, aliados a uma fatura bastante distinta dos retábulos da nave em relação ao núcleo mais antigo de 1790/1793, são suficientes para diferenciar fortemente estes dois grupos, fornecendo, ao mesmo tempo, elementos preciosos na avaliação da evolução do estilo neste período. Em primeiro lugar, a ornamentação rococó, que nos retábulos mais antigos era fluída, leve e elegante, torna-se bem mais geométrica e estática, como se o sentido antigo de organicidade, utilizado para combinar os ritmos desta ornamentação, tivesse sido, em parte, perdido. As ondulações cadenciadas e a sutileza dos modelos anteriores dão lugar a algumas volutazinhas rigidamente desenhadas. Em contrapartida, nos retábulos mais novos, há uma utilização mais acentuada do elemento floral, em alguns festões no cordamento. Também se faz notar uma nova predileção por jogos sutis de transparência, a partir do emprego de elementos vazados: a "renda" na boca da tribuna se torna mais saliente, a cartela passa a apresentar vazios, e os festões do cordamento atestam o peso da gravidade, como se estivessem suspensos no ar. Uma outra alteração importante é a substituição dos fragmentos de frontão curvos e dos pináculos do cordamento, mais clássicos e mais bem definidos do ponto de vista arquitetônico, por elementos híbridos que, apesar de ainda guardarem

em suas linhas o perfil de um fragmento de frontão, assumem ao mesmo tempo a forma de rocalhas. Estes verdadeiros frontões/rocalhas repousam sempre sobre pequenos pedestais. De uma forma geral, os retábulos do cruzeiro e da capela-mor são mais sóbrios e elegantes, buscando um efeito monumental mais seguro, enquanto que os da nave apresentam uma maior variação volumétrica, e um efeito de massa mais acentuado. As diferenças no coroamento atestam também uma tendência, que se verificará em muitas outras ocasiões, de se diluir parte da estruturação arquitetônica da composição, em prol de formas que, ao mesmo tempo que aludem aos antigos elementos arquitetônicos, exercem uma função mais puramente plástica e ornamental, criando um tensão pela sua própria ambiguidade.

Bibliografia:

- PINTO: *A cidade de S.Paulo em 1900*, p.39.
ORTMANN, Frei Adalberto: *História da antiga capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco em São Paulo (1676-1783)*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1951.
BAZIN: *L'architecture*, tomo I, p.305, tomo II, p.164-165, plancha 158-c.
ETZEL: *O Barroco no Brasil*, p.162-164, fig.43-46, prancha 1 a, b, c.
LEMOS & LEITE: *Arte no Brasil*, p.295 com ilust.
TOLEDO: "Igrejas paulistas de planta octogonal".

São Paulo: igreja do convento da Luz

[fig.57-61 prancha 3e,4f,23b]

As dependências do convento da Luz em São Paulo encerram atualmente um dos mais significativos conjuntos em talha do começo do século XIX na cidade. De objetivo, muito pouco é conhecido sobre as obras de talha do convento, e pesquisas no arquivo da Ordem poderiam revelar pontos dos mais significativos sobre o desenvolvimento da talha paulista no período.

A despeito de um sacrário dos anos 1700 mencionado por Bazin (1), atualmente a mais antiga peça em talha do convento é o pequeno oratório conservado no cemitério interno. A peça, confeccionada em diversas técnicas - talha em madeira e papel prensado, segundo a ficha técnica do Museu -, aponta alterações sucessivas. Sua composição original deveria se enquadrar dentro do chamado "estilo nacional", apesar de sua escala excepcionalmente reduzida. Do modelo, restaram as arquivoltas torças com vinhas, ao passo que as colunas torças, que invariavelmente deveriam acompanhá-las, desapareceram. Por outro lado, alguns elementos estranhos foram introduzidos: talha vazada nos tímpanos e no interior da tribuna, além de alguns cabeças de anjo grosseiramente modeladas na base do oratório. As molduras em madeira que enquadram a peça são antigas e se harmonizam perfeitamente com a urna inferior. Apesar das alterações evidentes, o núcleo principal pode remontar aos anos 1720, o que o torna contemporâneo aos retábulos laterais da igreja do Embu. Se o oratório for de fato uma obra feita para a antiga capela do Guarepe, ela deve ter sido executada antes de 1729, data em que o edifício passou para a administração dos beneditinos (2). A datação proposta por Etzel para a obra, início do último quartel do século XVIII (3), não é muito defensável, salvo algum inesperado anacronismo.

(1) BAZIN, *L'Architecture*, tomo I, p.263; tomo II, p.163.

(2) Sobre as circunstâncias na qual a capela passou para a administração beneditina, ver, em especial, TAUNAY, *Historia antiga*, p.148-156.

(3) ETZEL, *O Barroco no Brasil*, p. 169. O autor deve ter dado demasiada importância ao fato do Recolhimento da Luz ter sido

Seguindo uma ordem cronológica, a obra que vem a seguir é o atual retábulo da sala do capítulo. Uma tabuleta justaposta a uma de suas colunas, informa-nos que o altar foi privilegiado em 1799. Por outro lado, uma passagem do depoimento da Madre Grespan, transcrito por Taunay, permite confirmar indiretamente a informação contida na tabuleta. Em 25 de março de 1788, as religiosas do recém fundado Recolhimento transferem-se para as dependências de um novo edifício construído no local. Entretanto, como a igreja ainda não estava pronta, o Santíssimo Sacramento ficaria abrigado na "capela de cima", "durante quase doze anos" (4), quando seria transportado para a sala do capítulo. Logo, temos uma indicação que a sala do capítulo foi terminada por volta do ano de 1800.

O retábulo da sala do capítulo é uma obra bastante sóbria em sua composição clara e grande economia ornamental. Dois pares de colunas de fuste reto estão embasadas sobre mênulas decoradas com uma folhagem. Acima de um largo entablamento, define-se um coroamento de fundo circular em tabuado liso. Sobre este, e prosseguindo o alinhamento das colunas, curtos pedestais suportam fragmentos de frontão curvo, além de um arco sobre o camarim, sem os tradicionais lambrequins. Acima deste arco temos a porção de maior desdobramento ornamental do retábulo, na forma de um pequeno frontão formado por feixes ondulados, seguido por um pequeno arco com um outro feixe assimétrico. Este retábulo se filia às soluções estilísticas adotadas na talha da igreja, em especial ao retábulo-mor, indicando, talvez, uma mesma autoria.

O conjunto de decoração interna da igreja é notável pela sua composição unitária: retábulos, revestimentos das paredes, tribunas e arcos formam um contínuo perfeitamente integrado. Este é, sem dúvida, o conjunto no qual se conseguiu levar mais longe a integração da talha no período, na região em apreço. A decoração interna da igreja da Ordem Terceira de São Francisco em São Paulo aspira a este efeito de

inaugurado em 1774, mas é possível que o oratório seja uma peça reaproveitada da antiga capela existente no local, ou mesmo ter vindo de mais longe

(4) Apud. TAUNAY, **Velho São Paulo**, vol.III, p.62.

unidade, entretanto, o espaço mais compacto da igreja da Luz e a maior homogeneidade de suas obras acabam por contribuir de modo decisivo para sua superioridade neste aspecto. A arquitetura desempenhou nesta evolução um papel capital: o desenvolvimento da abside da igreja em planta octogonal permitiu cooptar de imediato os antigos retábulos do cruzeiro, que muitas vezes já ocupavam uma posição transversal, para a decoração da capela-mor e seu retábulo. Os retábulos do cruzeiro, desta forma assimilados no conjunto da decoração, poderiam se apoiar, ou se embutir, diretamente sobre a alvenaria da abside, sem mais precisarem ficar soltos e isolados nos cantos da nave. Assim a arquitetura não mais imporia nenhum obstáculo a um desenvolvimento contínuo da talha; o entablamento do retábulo-mor poderia se expandir pelas paredes da capela-mor e atingir sem interrupção a nave. Tem-se ressaltado a importância e as semelhanças das plantas poligonais destas duas igrejas paulistas, mas tem sido omitida o papel da talha nesta evolução. Neste caso em particular, arquitetura e talha evoluem de modo complementar na busca de uma concepção mais unitária do espaço interno do edifício.

As semelhanças destes dois templos paulistas não se restringem no tocante à talha apenas a mesma concepção unitária: alguns sutis pormenores permitem associar a decoração interna da igreja da Luz às obras conhecidas do mestre José Fernandes, sem, no entanto, poder assegurar-nos de modo inequívoco quanto a sua autoria. De qualquer forma, se é cogitada uma relação direta entre a arquitetura dos dois templos, quer possibilitada pelo fato de Frei Galvão, o idealizador das novas construções da Luz, ter sido franciscano e também comissário da Ordem Terceira de São Francisco (5), quer pelo fato de seu sucessor, Frei Lucas da Purificação, também ser franciscano (6), por que este intercâmbio não teria, pelos mesmos motivos, repercussões mais diretas na própria talha?

A atual igreja do Recolhimento da Luz foi inaugurada em 1802 por Frei Galvão. Não sabemos exatamente em que estado se encontrava a igreja na

(5) Cf. TOLEDO, "Frei Galvão, um arquiteto paulista", p.36 e "Igrejas paulistas de planta octogonal", p.137-139.

(6) Cf. RÖWER, **Páginas de História**, p.111.

ocasião, se bem que o Frei benzeu "as imagens e os altares" (7). As obras na igreja prosseguem, um tanto quanto ao sabor das contribuições que o Frei conseguia angariar. Em 1822, quando ele falece, a obra ainda não estava concluída, faltando "a torre e a douração da igreja" (8). Há um certo decréscimo de ornamentação a medida em que caminhamos do fundo da nave, onde se encontram os belos púlpitos, em direção à capela-mor. Talvez este fato esteja a indicar uma seqüência das obras em talha (9). De qualquer forma, o efeito é bem sucedido, uma vez que confere maior monumentalidade ao retábulo-mor, com suas grandes colunas de fuste liso. Em todo o caso, sem podermos dilatar demasiadamente o espaço de tempo em que foram feitas todas as obras da nave da igreja, o que a unidade estilística do conjunto sem dúvida desautorizaria, e auxiliados pela analogia ao período de 3 a 4 anos dispendidos no caso da Ordem Terceira de São Francisco, parece-nos provável que o principal da obra de talha tenha sido feito entre os anos de 1800 e 1810.

Em linhas gerais, o desenho do retábulo-mor é semelhante àquele da sala do capítulo, mas com alterações notáveis. O retábulo segue uma disposição côncava. Colunas de fuste reto e sem nenhum ornamento estão apoiadas sobre mênulas decoradas com uma folhagem, como no retábulo da sala do capítulo. Entretanto, nas ilhargas já estão instaladas peanhas vazadas encimadas por dosséis compostos por panos fingidos e um pequenos arco com lambrequins. No coroamento, as mudanças também são notáveis: suprime-se os pedestais laterais, e os próprios fragmentos de frontão diminuem consideravelmente de escala, de modo a propiciar uma nova ênfase nas arquivoltas lisas. Estas agora ressurgem com grande nitidez sublinhadas em sua forma por várias molduras, tornando-se o elemento dominante da composição. A perda de importância do "ático" do retábulo, é também contrabalançada pela disposição de um frontão de volutas ao centro, com poucos elementos de arquitetura.

(7) Depoimento de Madre Grespan em TAUNAY, *Velho São Paulo*, vol.III, p.63.

(8) *Ibid.* p.64.

(9) O fato já chamou a atenção de Etzel que propôs, por isto mesmo, uma datação diferenciada para os retábulos laterais e o retábulo-mor. Cf. *O Barroco no Brasil*, p.169.

Este frontão termina em dois pequenos fragmentos de arco e uma concha. Toda a região central do retábulo recebe um reforço ornamental. Assim, o sacrário, que se projeta consideravelmente sobre a altura da predela, traz uma porta que simula um dossel, semelhante àquela das ilhargas. Mas o momento de maior riqueza é reservado para o interior do camarim, de modo a provocar um agradável efeito de contraste em relação à austeridade e despojamento das outras partes da composição. Ali, um trono bastante elevado, cujos degraus foram bem ornados, recebe um espaldar com grandes cortinados entreabertos, e um duplo dossel, decorados com delicados lambrequins flamiformes. O trono pode ser encoberto por portas corrediças, decoradas com elementos rococós.

Os retábulos laterais são obras únicas e inovadoras, ao introduzirem mudanças notáveis nos padrões composicionais usuais no período. Trata-se um diálogo erudito com uma linguagem já fixada e plenamente dominada, atestando o alto nível da autoria. Em linhas gerais, o desenho se filia àquela modelo de retábulo, tão difundido na região, formado por dois pares de suportes arquitetônicos encimados por um corcamento circular com outros elementos, exemplificado pelo retábulo-mor e o da sala do capítulo, na mesma igreja. Mas aqui as colunas foram totalmente banidas, surgindo elegantes e abstratos quartelões. Os internos seguem modelos mais habituais que já vinham sendo empregados desde os anos de 1780, em especial nas obras do mestre José Fernandes. Mas para os quartelões externos não há nenhum precedente: os capitéis se atrofiam, enquanto que o corpo do suporte como que se vegetaliza em feixes-hastes. Uma outra inovação notável se processa na parte inferior do retábulo: o tradicional embasamento, onde se situavam as mênulas dos suportes arquitetônicos, desaparece totalmente nas ilhargas e nos suportes externos, conservando-se apenas na região central. Os quartelões destituídos de mênulas suprem a ausência do tradicional suporte formando uma base semi-vegetalizada. No corcamento, os elementos de arquitetura se reduzem ao mínimo: arquivoltas, fragmentos de frontão, cartelas, etc., quase que desaparecem como tal transformando-se em alusões distantes a si mesmos. Sobre os suportes externos, restam ainda micro-acrotérios atrofiados, e é mantido um grande arco externo decorado com feixes e

volutinhas, que lembram aduelas, enquanto que um grande feixe central, com duas flores, sobre uma sanefa, alude à tradicional cartela. Apenas a sanefa, com seus lambrequins e discretos suportes, restam de mais tradicional no coroamento. No tocante à ornamentação, há algumas flores, várias formas vegetais híbridas, quase inorgânicas, algumas rocalhas, principalmente na mesa do altar, que apresenta um estilo até certo ponto distinto. Entretanto, todos estes elementos, juntamente com a arquitetura dos retábulos, passam por um processo semelhante, que ao mesmo tempo os desobejetiviza, tornando-os muito abstratos, e os lineariza. Os referenciais, quer no tocante aos padrões composicionais, quer nos elementos concretos, distanciam-se e são reelaborados a partir de uma outra ótica, de forma a estabelecer sempre uma certa tensão e instabilidade em relação aos padrões fixados. É na sutileza deste jogo ambíguo, entre dois polos conflitantes, que se situam estas obras únicas.

Sem chegar a colocar em cheque a concepção unitária do conjunto, estamos frente a duas tendências estilísticas opostas. Enquanto que no retábulo-mor ocorre um grande depuramento ornamental, de forma a acentuar a clareza da estrutura arquitetônica, nos retábulos laterais percorremos, até certo ponto, o caminho inverso: os elementos de arquitetura, enquanto tais, tendem a ser menos definidos. Nos retábulos laterais, a pouca definição da arquitetura não se baseia numa proliferação da ornamentação. Ao contrário, num processo muito comum em todo o período, a arquitetura se transforma em polo irresistível para a ornamentação, até ela mesma se transformar num ornamento estruturado. No caso dos retábulos laterais em particular, através deste processo até certo ponto paradoxal, a própria arquitetura tem sua integridade preservada, e o desenho não perde nada em sua clareza. A rigor, a composição de todos os retábulos da nave é muito semelhante, e as diferenças se estabelecem de forma mais notável nos detalhes. Desta forma, consegue-se ao mesmo tempo uma grande harmonia de conjunto, e evita-se toda monotonia.

Temos, finalmente, no cemitério externo do Recolhimento, o mais recente dos retábulos do estabelecimento. A obra abriga uma imagem de Cristo na cruz que com certeza é parte original do conjunto, mesmo

porque na cartela e no embasamento estão representados os símbolos da Paixão. O cemitério externo do Recolhimento foi benzido no dia 25 de setembro de 1845 (10) e seu retábulo deve ter sido erigido por volta desta data.

Quanto à composição, este retábulo emprega uma solução relativamente rara em São Paulo, mas comum em outra região do País. O esquema da composição é formado por um embasamento relativamente baixo, sobre os quais se encontra os pés direitos do corpo principal do retábulo. Acima deste registro, define-se uma espécie de ático, com seus pés direitos, terminando num entablamento. Sobre este, finalmente, o coroamento se encerra num frontão de volutas de contorno triangular. As laterais do registro principal podem receber volutas. A diferença básica em relação ao padrão mais comum na região constitui-se na introdução do ático com entablamento (11). Além disso, o arco do camarim passa a ser mais contínuo, apoiando-se diretamente sobre os pés direitos do corpo do retábulo e não mais sobre os pedestais do coroamento. Esta forma de composição é semelhante à empregada no retábulo da sacristia da igreja de N. Sra. do Rosário no Embu, datável de aproximadamente 1740. Mais próximos no tempo, mas em outra região, este tipo de composição tão pouco comum em São Paulo foi muito utilizada. Em muitos retábulo baianos neoclássicos, um esquema estrutural muito próximo se repete. São exemplos os retábulos-mores da igreja do convento do Carmo, da Ordem Terceira de São Francisco, e da Ordem Terceira de São Domingos, todas em Salvador (12).

Se a composição lembra modelos neoclássicos mais habituais na Bahia, os ornamentos sinalizam uma orientação mais antiga, quanto ao tipo e prolixidade empregados. Ao mesmo tempo, o toque de atualização é dado pelo tratamento extremamente plano de toda a ornamentação. Ela de modo algum é contida ou concentrada; ao contrário, tendem a se distribuir

(10) MARTINS, *São Paulo antigo*, vol.2, p.5; TAUNAY, *Velho São Paulo*, vol.3, p.75.

(11) Tradicionalmente os retábulos da região apresentam muitas vezes uma espécie de ático, formado por pedestais com fragmentos de frontão ou pináculos. Mas nestes casos, tais elementos se encontram livres, e, por conseguinte, não há um entablamento. Ao fundo, via de regra, estão as habituais arquivoltas.

de modo eqüitativo por toda a superfície do retábulo. Ainda há uma ênfase nos elementos fitomórficos, identificáveis em toda parte, sob a forma de "chutes", folhagens, e até mesmo raras "pinhas" de carvalho, além de duas grandes rosas no coroamento. Nos entalhes que contornam a tribuna, uma folhagem ainda sugere fortemente uma rocalha, mas o detalhe é muito discreto. As pilastras-quartelões se filiam aos modelos tradicionais usuais a partir de 1780 - com sua base nascendo em folhagem, e uma guirlanda de flores suspensa, como nos retábulos laterais da igreja. Mas talvez o detalhe que de forma mais eloqüente possa demonstrar um esforço para reatualizar elementos ornamentais tradicionais seja as volutas que paradoxalmente passam a evoluir em ângulos retos. O motivo, que era a pedra de toque do Barroco e que melhor exprimia sua tendência à expansão, é, como se fosse possível, destituído desta sua característica fundamental, para se tornar contido, finito. Esta desconfiança em relação a voluta também se manifesta na escala reduzida com que o motivo é utilizado (13). A tendência em se "dominar" o estilo se revela também de forma muito evidente na própria volumetria extremamente rasa do retábulo. É o mesmo desejo de contenção. Temos como produto uma obra quase que gráfica, prestes a ser absorvida pela pintura. Não é a toa que uma grande superfície da obra - todo o fundo do dilatado camarim - foi reservado justamente para ser pintado. Todo o intrincado tratamento volumétrico, que era como que a seiva do estilo, desaparece, ou, se preferirmos, emigra para a escultura figurativa. Em suma, estamos frente a um esforço para se revitalizar uma linguagem que mostra sinais de esgotamento. Ao mesmo tempo fica a sensação de que o esforço nesta direção não poderia se manter por muito tempo, pois as bases mais vitais do estilo foram atingidas. Daí o caráter epigonal da obra.

Bibliografia:

ABREU: "Divertimento admirável", p.

(12) Fotos em FALCÃO, *Relíquias da Bahia*, p. 80, 191, 278.

(13) Para verificarmos o quanto o motivo se transformou, basta que o comparemos às enormes volutas do retábulo na sacristia da igreja do Embu.

- MARQUES: Apontamentos, vol.2, p.201-203.
PINTO: A cidade de S. Paulo em 1900, p.63-64.
MARTINS: São Paulo antigo, vol.2, p.3-5.
RIBEIRO: Chronologia paulista, vol.1, p.96.
TAUNAY: Historia antiga, p.148-156.
CAMARGO: A igreja na história, vol.5, p.29-34, 39-45, 181-182.
ARROYO: Igrejas de São Paulo, p.23-39, fig. 1, 2.
TAUNAY: Velho São Paulo, vol.3, p.37-85 (ilust.).
ROWER: Páginas de História, p.107-111.
BAZIN: L'architecture, tomo I, p.263, 305; tomo II, p.163.
ETZEL: O Barroco no Brasil, p.168-169, fig. 54-59.
TOLEDO: "Igrejas paulistas de planta octogonal".
REIS FILHO: Guia dos bens, p.42-43.

São Roque: capela de S. Antônio
[fig.62-64, prancha 1a]

A capela de S. Antônio possui um dos mais estudados conjuntos de decoração interna da região, dada sua excepcionalidade. Ele compõe-se, além das pinturas, de um retábulo-mor, dois laterais, e um púlpito.

O retábulo-mor [fig.62] divide-se em dois registros. Ao centro do primeiro situa-se um nicho composto por duas pilastras encimadas por um arco de meia volta. Seguem-se ao nicho, painéis laterais decorados por delgados arabescos dispostos simetricamente ao centro dos quais há uma oval alongada. Depois deste painéis foram dispostas mênulas decoradas com folhagens, escamas, etc [prancha 1a]. As laterais externas são ocupadas por grandes volutas e arabescos. O segundo registro é formado por um grande espaço central, de pouca profundidade. Esta superfície que, originalmente, deveria abrigar um quadro, é delimitada, nas laterais, por finas pilastras decoradas com motivos sinuosos e, na região superior, por uma moldura curva com folhagens de acanto. Ao centro da moldura, há uma borla ornamentada com uma folhagem. Nas laterais, margeando as pilastras, estão dispostas grandes volutas, semelhantes àquelas do registro inferior. As mênulas e pilastras são encimadas por pináculos. Todo o conjunto é dourado.

Os retábulos laterais não apresentam nenhum ponto de contacto estilístico com o retábulo-mor. Compõem-se de um nicho central, em forma de arco pleno, com fina talha vazada nas bordas. Do ponto de vista compositivo, este nicho é semelhante àquele do retábulo-mor, mas a ornamentação é muito diferente. O nicho é envolto em duas séries de painéis retangulares dispostos, alternadamente, na horizontal e na vertical, sem que haja grandes definições de elementos de arquitetura. O conjunto é encimado por um coroaento triangular. A ornamentação, tratada de forma excepcionalmente plana, é, em sua maioria, fitomórfica, mas há alguns anjos e pássaros, além de cordoagens. Se no corpo dos dois retábulos há uma correspondência quase que total no emprego dos elementos decorativos, na base e no coroaento eles se diferenciam.

O púlpito, em forma de caixa, traz em sua parte frontal uma águia bicéfala coroada.

Sabemos que a capela da casa de Fernão Paes de Barros recebe provisão em 24 de setembro de 1681, e que em 12 de junho de 1682 ela é benzida(1). O estilo do retábulo-mor concorda com estas datas, e é provável que ele já estivesse concluído por ocasião da inauguração da capela. O retábulo-mor, juntamente com o púlpito e, pelo menos, a pintura do arco cruzeiro, com seus grotescos dispostos em simetria, deveriam compor o núcleo mais antigo da decoração da capela. Bazin, partindo dos mesmos dados, data o retábulo da época de inauguração da capela, e Lúcio Costa o inclui no primeiro grupo de sua classificação de retábulos.

Quanto aos retábulos laterais [fig.63-64], é quase unanimemente aceito uma datação posterior (2). Aliás, uma passagem de Pedro Taques permite concluir que os retábulos laterais não faziam parte do núcleo inicial da capela de Fernão Paes de Barros. Este, "em sua casa e fazenda do sítio de Araçariguama fundou a capela de Santo Antônio, ornando o altar da capela-mor de excelente talha, cuja administração e padroado se conserva ainda hoje na família de João Martins Claro (...)"(3). Mas de quando seriam estes altares? Araci Amaral afirma que eles seriam de meados do século XVIII (4), mas, salvo algum anacronismo, seria mais justificável datá-los dos anos 1715 a 1720. Apesar de se tratarem de obras únicas, e mesmo na ausência de provas documentais, sua ornamentação fitomórfica, com ramícelos de vinha entrelaçados e pássaros, remete-os a um repertório ornamental usual no chamado "estilo nacional", exemplificado na região por alguns dos retábulos do Colégio de S. Paulo (c.1707). Em meados do século XVIII, este tipo de ornamentação já era bastante ultrapassado. é possível, entretanto, que

(1) LISBOA, José Maria - *Almanaque Literario de S. Paulo*. São Paulo, 1881.

(2) ANDRADE, "A capela de S. Antônio", p.161-163; BAZIN, *L'architecture*, tomo II, p.254; AMARAL, *A Hispanidade em São Paulo*, p.82-84.

(3) Pedro Taques, *Nobiliarquia*, citado em AMARAL, *A Hispanidade*, p.82-84.

(4) AMARAL, *A hispanidade*, p.89, 93, 98.

nesta época tenham sido feitas reformas na capela, como estão a indicar algumas de suas pinturas. Se estes retábulos laterais não foram feitos exclusivamente para a capela, talvez eles possam ter sido instalados ali por volta desta data, mas estas são conjecturas de difícil comprovação no momento.

Por fim, a cogitada autoria hispanoamericana para todos os retábulos da capela, proposta por Araci Amaral, mereceria ser vistas com uma certa cautela. De comprovação bem mais difícil quanto ao retábulo-mor, nos retábulos laterais as analogias são de fato sugestivas. De qualquer modo, até o momento, não é possível uma afirmação categórica (5).

Bibliografia:

- TAQUES: **Nobiliarquia** (verbete Fernão Paes de Barros)
 LISBOA: **Almanaque literario de S. Paulo**. S. Paulo, 1881.
 ANDRADE: "A capela de Santo Antônio".
 COSTA: "A arquitetura jesuítica", p.31, 61, 63, 65, fig.16, 30.
 HOLANDA: "Capelas antigas", p.115-117.
 BAZIN: *L'architecture*, tomo I, p.100, 254, 262, 263; tomo II, p.166.

(5) Ibid. p.89 e 98. Quanto ao retábulo-mor, as analogias sugeridas pela autora, através de fotos, são convincentes quando nos atemos aos detalhes, mas a composição geral do retábulo de S. Roque que é, justamente, o que ele possui de mais excepcional, continua ainda sem paralelos diretos na América Espanhola. Esta obra continua sendo única.

Quanto aos retábulos laterais, também não há modelos composicionais diretos na América Espanhola, mas a forma de tratamento da ornamentação, bastante plana, constitui um ponto de contacto forte entre estes retábulos de S. Roque e obras hispanoamericanas. É uma pena que os exemplos arrolados não sejam em retábulos em talha, mas em portadas esculpidas em pedra. Não podemos esquecer também que há outros exemplos deste tratamento mais plano da ornamentação em várias obras da região. Por outro lado, do ponto de vista iconográfico, também não há uma relação direta das obras de S. Roque com a América Espanhola. Os anjos ajoelhados em torno do emblema com a inscrição "IHS", num dos retábulos laterais, mesmo apontando uma possível mão de obra indígena, como opinou Robert Smith (cf. AMARAL, opus cit., p.98), não chegam a ser um indício cabal de que este hipotético artífice indígena era originário da América Espanhola. Finalmente, o repertório ornamental fitomórfico utilizado é por demais difundido para que, a partir dele, seja possível propor alguma origem exata para estes retábulos.

- ETZEL: *O Barroco no Brasil*, p.171-172, fig. 61, 62, prancha 3-B.
- AMARAL: *A Hispanidade*, p.67-109, fig. na capa, 97, 102, 107, 129, 117.
- LENOS & LEITE: *Arte no Brasil*, p.103, fig.102, 106.
- REIS FILHO: *Guia dos bens*, p.49.
- TELLES: *Atlas dos monumentos*, p.173, fig. na p.174-5.
- TOLEDO: "Do século XVI", p.266, fig.264.

Sorocaba: igreja do mosteiro de S.Bento
[fig.64, prancha 2b, 6b]

A igreja do mosteiro beneditino em Sorocaba abriga um retábulo que traz grandes semelhanças com o retábulo-mor da igreja de N. Sra. do Rosário no Embu. Entretanto, são visíveis grandes remanejamentos que, por uma lado, mutilaram grande parte da obra, e, por outro, talvez tenham introduzido elementos estranhos à composição original.

Tal como se encontra hoje, o retábulo da igreja beneditina se divide em dois registros. O embasamento do retábulo, a despeito de seguir as divisões principais da composição, já não traz mais qualquer vestígio de escultura ou pintura, que provavelmente deveria apresentar a obra primitiva. O primeiro registro é dividido em três faixas verticais, de superfícies mais ou menos equivalentes, por dois pares de colunas torças abauladas, decoradas com guirlandas de flores nos sulcos [prancha 6b]. Todas as colunas estão apoiadas sobre mênulas [prancha 2b], mas enquanto as externas estão decoradas com cabeças de anjos ladeadas por asas, as internas não trazem este motivo. Ao centro dos espaços laterais foram instaladas peanhas para imagens decoradas com volutinhas, um feixe de plumas e folhagens. Como cobertura para as imagens, há conchas duplas, uma embutida dentro da outra. O restante das superfícies laterais é ocupado por painéis em estilo D. João V e "chutes". Estas laterais do retábulo são as regiões que aparentemente sofreram menos remanejamentos, apresentando grandes semelhanças com a porção equivalente do retábulo-mor da igreja do Embu. Já o centro deste registro foi drasticamente alterado. Uma prancha lisa, totalmente estranha à composição, serve de fundo a alguns elementos decorativos aplicados - "chutes" de desenho diferente das laterais, algumas flores e folhagens. Esta prancha foi recortada ao centro, dando lugar a um pequeno nicho, cujas bordas foram decoradas com pequenos quartelões e, na parte superior, com um ornato composto por folhagens, cabeças de anjo, conchas, etc. O pequeno nicho é ocupado por um belo sacrário, de perfis curvilíneos, graças às grandes rocalhas com folhagens aplicadas ao seu redor. A porta do sacrário é oval, e sobre ela foi esculpida o Cordeiro; os batentes são formados

por uma grande rocalha simétrica. Quanto ao registro superior do retábulo, as alterações são tão profundas que torna-se difícil reconstituir seu estado original. Nas laterais, a elaborada distribuição em relevos e reentrâncias, que o registro inferior ainda guarda, desapareceu: toda a ornamentação foi reaplicada numa única superfície plana. Os únicos elementos que talvez ainda guardem suas posições originais são dois suportes antropomórficos, parecidos com os maiores do retábulo-mor da igreja do Embu, se bem que aqui eles perderam as asas. Os outros elementos - painéis simétricos, folhagens sinuosas, "chutes", etc. - não estão em suas posições originais. Ao centro deste registro, foi aberto um camarim em forma de arco pleno. Este arco, ao menos na forma em que se encontra atualmente, não é original, pois a ornamentação apenas se justapõe a ele, deixando grandes lacunas. Sobre este arco foi disposta uma cartela, que talvez seja um elemento estranho à composição primitiva do retábulo. Nas laterais deste mesmo arco, estão partes de uma outra cartela, que simplesmente foi dividida ao meio. Acima das colunas mais internas, estão dois pedestais encimados por desproporcionados fragmentos de frontão.

O que teria motivado estes remanejamentos tão drásticos, que acabaram desfigurando a obra? Em parte, ao que tudo indica, as reformas devem ser relativamente recentes, talvez da segunda metade do século XIX, e foram feitas por pessoas que não tinham nenhuma familiaridade com este tipo de ofício. Por outro lado, temos a impressão de que o retábulo foi alteado, e talvez até mesmo alargado. Com efeito, vários painéis das laterais superiores são demasiado curtas, não conseguindo atingir sozinhas toda a distância que os separa do forro. Além disso, toda a cimalha que faz o ajuste do retábulo com o forro da capela não é original. É possível, portanto, que um projeto de ampliação da capela-mor tenha motivado as profundas alterações do conjunto. Não podemos excluir uma outra hipótese, também plausível: o retábulo pode ter vindo de uma outra igreja, e ter sido readaptado, em Sorocaba, às proporções da capela-mor.

Sobre o convento, fundado em 1660 (1), nada sabemos que permita inferir algo sobre a data de ereção deste retábulo. Vários viajantes passaram pelo mosteiro no século XIX - Saint-Hilaire, em 1819; Tschudi, em 1858; Zaluar, em 1860; e Moreira Pinto, na passagem do século, o único a mencionar o retábulo -, mas estes ou não fazem nenhuma observação sobre a edificação, ou apenas sublinham sua pouca importância (2). Quanto à crítica, Etzel propõe que o retábulo seja da segunda metade do século XVIII, enquanto que Silva-Nigra, com maior razão, o inclui no terceiro grupo na classificação de Lúcio Costa (primeira metade do século XVIII). Entretanto, podemos propor uma datação mais precisa a partir das estreitas semelhanças desta obra com aquelas da igreja do Embu, concluídas em 1735. Se considerarmos que algumas características do atual retábulo de Sorocaba são pertencentes a obra original - principalmente o sacrário, e os fragmentos de frontão -, assim como uma possível tendência a um tipo de composição mais unificada, então ele seria um pouco mais recente do que o retábulo do Embu, aproximadamente do anos 1735 a 1740. De qualquer forma, excluindo-se as prováveis alterações no retábulo de Sorocaba - como a inclusão do arco e da grande cartela -, os fortes pontos de contacto com o estilo da obra do Embu não autorizariam uma datação mais recente.

Bibliografia:

(1) MARQUES: **Apontamentos**, vol.2, p.133.

(2) Assim se refere Saint-Hilaire ao mosteiro: "Le monastère des bénédictins, dont j'ai déjà parlé, est situé dans la partie la plus élevée de la ville, et n'a rien de remarquable, sinon la belle vue dont on y jouit. Lors de mon voyage, il n'était habité que par un religieux, et il n'y en avait toujours qu'un en 1838." Tschudi apenas menciona o mosteiro, afirmando que ele era habitado por um monge. Zaluar comenta que todos os edifícios religiosos de Sorocaba, incluindo o mosteiro beneditino, "pouco oferecem de singular, considerados debaixo do ponto de vista da arte, e ainda mesmo como obras de arquitetura". Para Moreira Pinto, o convento era "um edificio gasto pelos annos e sem o menor gosto esthetico". O interior da igreja "nada offerece de notável". Apenas menciona o retábulo: "possue a capella-mór com um altar, em que se acham as imagens de Sant'Anna ao centro e São Bento e Santa Escholastica aos lados."

- SAINT-HILAIRE: *Voyage dans les provinces de S.Paulo*, tomo I, p.371.
TSCHUDI: *Reisen*, vol.4, p.119.
ZALUAR: *Peregrinação*, p.160.
MARQUES: *Apontamentos*, vol.2, p.133.
PINTO: *A cidade de S.Paulo em 1900*, p.12.
TAUNAY: *Historia antiga da abadia*, p.106-111 e 214.
SILVA-NIGRA: "Sobre as artes plásticas", p.831.
ETZEL: *O Barroco no Brasil*, p.172, 176-177, fig.70, prancha 6.

BIBLIOGRAFIA *

LIVROS

- ALINCOURT, Luis d': **Memória sobre a viagem do porto de Santos à cidade de Cuibá por ...** Belo Horizonte, Ed. Itatiaia/S.Paulo, EDUSP, 1975.
- AMARAL, Aracy de Abreu: **A hispanidade em São Paulo: da casa rural a capela de Santo Antônio.** São Paulo, Nobel/EDUSP, 1981. [AMARAL, A hispanidade]
- ANDRADE, Mário de: **Padre Jesuino do Monte Carmelo.** São Paulo, Livraria Martins Editora, 1963 (vol.XII das "Obras Completas"). [ANDRADE, Padre Jesuino]
- ANGULO INIGUEZ, Diego: **Historia del arte hispanoamericano.** Barcelona, Salvat Editores, 1945.
- ARAUJO, José de Souza Azevedo Pizarro e: **Memorias historicas do Rio de Janeiro e das Provincias annexas á jurisdicção do vice-rei do Estado do Brasil (...).** Rio de Janeiro, na Typografia de Silva Porto, 1822.
- ARROYO, Leonardo: **Igrejas de São Paulo.** São Paulo, Ed. Nacional, 1966.
- AVÉ-LALLEMANT, Robert: "Die Provinz S.Paulo" in **Reise durch Süd-Brasilien im Jahre 1858.** Lipsia, F. A. Brockhaus, 1859, vol.2, p.379-450.
- AVILA, Affonso: **O lúdico e as projeções do mundo barroco.** São Paulo, Ed. Perspectiva, 1971.
- BAYÓN, Damian: **Sociedad y arquitectura colonial sudamericana.** Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1974.
- BAZIN, Germain: **L'architecture religieuse baroque au Brésil.** Paris, Plon, 1956-58, 2 vol. [BAZIN, L'architecture]
- BERNARDEZ, Manuel: **Le Brésil, sa vie, son travail, son avenir; itinéraire de journaliste, par...** Buenos Ayres, Tip. Ortega y Radaele, 1908.
- ROTTINEAU, Yves: **Baroque ibérique.** Friburgo, Office du Livre, 1969.
- BRAUN, Josef: **Das christlichen Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung.** Munique, Max Hueber, 1932.

* As principais abreviaturas estão indicadas entre colchetes

- BRUNO, Ernani Silva: **História e tradições da cidade de São Paulo**. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1953.
- BUENO, Francisco de Assis Vieira: **A cidade de São Paulo - Recordações evocadas de memória - Notícias históricas**. São Paulo, Academia Paulista de Letras, 1976. (Biblioteca da Academia Paulista de Letras, vol.2)
- CAMARGO, Paulo Florêncio da Silva: **A igreja na história de São Paulo**. São Paulo, Instituto Paulistano de História da Arte, 1953, 9 vol.
- : **História de Santana do Parnaíba**. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1971.
- CANFIGLIA, Oscar Oswaldo: **Igrejas do Brasil: fontes para a história da igreja no Brasil**. São Paulo, s.d.
- CANSTATT, Oscar: **Brasilien Land und Leute**. Berlin, Ernst Siegfried Mittler und Sohn, 1877.
- CARDIM, Fernão: **Tratados da terra e gente do Brasil**. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, EDUSP, 1980.
- CAZAL, Padre Mancel Ayres: "Provincia de São Paulo" in **Corografia Brazilica, ou Relação Historico-Geografica do Reino do Brazil**. Rio de Janeiro, na Impressão Regia, 1817, tomo I, p.200-246.
- COELHO, Salvador José Correia: **Passeio á minha terra, por...São Paulo**, Typographia da Lei, 1860.
- CONCEIÇÃO, Frei Apollinario da: **Claustro franciscano, erecto no dominio da Coroa Portuguesa, e estabelecido sobre dezesseis venerabilissimas Columnas**. Lisboa Occidental, Officina de Antonio Isidoro da Fonseca, 1740.
- DERRET, Jean Baptiste: **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Paris, Firmin Didot Frères, 1834, 3 vol.
- DENIS, Ferdinand: **Brésil, par...** Paris, Firmin Didot Frères, 1837.
- DIETTERLIN, Wendel: **Architectura von Austheilung**. Nuremberga, Hubrecht und Balthasar Caymox, 1598.
- DU CERCEAU, Jacques Androuet: **Second livre d'architecture (...)**. Paris, 1561.
- ETZEL, Eduardo : **Arte Sacra - Berço da arte brasileira**. São Paulo, Ed. Melhoramentos, 1984.
- : **O Barroco no Brasil: psicologia**. São Paulo, Melhoramentos, 1974. [ETZEL, O Barroco no Brasil]
- FERREIRA, Emilio A.: **Mogy das Cruzes - Dados historicos e notas diversas**. São Paulo, Livraria Liberdade, 1935.

- FERREZ, Gilberto: **O Brasil de Thomas Ender**. Rio de Janeiro, Fundação João Moreira Salles, 1976.
- _____: **O Brasil do primeiro reinado visto pelo botânico Willian John Burchell- 1825/1829**. Rio de Janeiro, Fundação João Moreira Salles/Pró-Memória, 1981.
- FLETCHER, James C. & KIDDER: **Brazil and the Brazilians**. Londres, Sampson Low, Son, and Marston, 1866.
- FLORENCE, Mercures: **Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas: 1825 a 1829; com gravuras do autor** (trad. do Visconde de Taunay). São Paulo, Cultrix / EDUSP, 1977.
- FONSECA, Manuel da: **Vida do venerável Padre Belchior de Pontes, da Companhia de Jesus da Provincia do Brasil. Composta pelo Padre Manoel da Fonseca, da mesma Companhia, e Provincia ... Lisboa, na Officina de Francisco da Silva, 1752**. [FONSECA, **Vida do venerável Padre Belchior de Pontes**]
- GIURIA, Juan: **La riqueza arquitectonica da algunas ciudades del Brasil**. Montevideo, Imprenta "El Siglo Ilustrado", 1937. [GIURIA, **La riqueza arquitectonica**]
- GODINHO, Padre Antônio de Oliveira, et alii: **Museu de Arte Sacra / Mosteiro da Luz**. São Paulo, Editora Artes, 1987.
- GRINBERG, Isaac: **História de Mogi das Cruzes**. São Paulo, Ed. Saraiva, 1961.
- HOLANDA, Francisco de: **Da fábrica que falece à cidade de Lisboa**. Lisboa, Livros Horizonte, 1984.
- ISTITUTO Italo-Latino Americano: **Barroco latino americano**. Roma, 1980.
- JABOATÃO, Frei Antonio de Santa Maria: **Orbe serafico novo brasilico (...)**. Lisboa, Officina de Antonio Vicente da Silva, 1761.
- KELEMEN, Pal: **Baroque and rococo in Latin America**. Nova Iorque, The Mac Millan Company, 1951.
- KIDDER, Daniel Parish: **Reminiscências de viagens e permanência no Brasil (Rio de Janeiro e Provincia de São Paulo)**. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1951.
- KOSERITZ, Carl von: **Bilder aus Brasilien**. Lipsia e Berlim, Verlag von Wilhelm Friedrich, 1885. [KOSERITZ, **Bilder**]
- LEITE, Serafim Soares: **História da Companhia de Jesus no Brasil**. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1938-1950, 10 vol. [LEITE, **História**]
- LENOS, Carlos & LEITE, José Roberto Teixeira: **Arte no Brasil**. São Paulo, Ed. Abril, 1979.

- LUKS, Ilmar: **Tipologia de la escultura decorativa hispanica en la arquitectura mexicana del siglo XVIII.** Caracas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 1980.
- MACHADO, Lourival Gomes: **Barroco mineiro.** São Paulo, Perspectiva/EDUSP, 1969.
- MÀLE, Émile: **L'art religieuse à la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle.** Paris, Colin, 1951, 2^e ed.
- MARC, Alfred: **Le Brésil, excursion à travers ses 20 provinces.** Paris, au journal **Le Brésil**, 2 vol., 1889. [Marc, **Le Brésil**]
- MARQUES, Manuel Eufrásio de Azevedo: **Apontamentos históricos, geográficos, biográficos, estatísticos, e noticiosos da Província de São Paulo (...).** Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, EDUSP, 2 vol., 1980. [MARQUES, **Apontamentos**]
- MARTINS, Antônio Egydio: **S. Paulo antigo.** São Paulo, Livraria Francisco Alves & Cia e Tipografia do "Diário Oficial", 2 vol., 1911 e 1912.
- MAWE, John: **Viagens ao interior do Brasil.** Belo Horizonte, Ed. Itatiaia / São Paulo, EDUSP, 1978.
- MEYER, F. S.: **Manual de Ornamentación.** Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1929.
- MIRYAM, Sor: **Vida do venerável servo de Deus Frei Antônio de Sant'Anna Galvão.** São Paulo, segunda ed., 1936.
- MORAES, Geraldo Dutra de: **A igreja e o colégio dos jesuítas de São Paulo.** São Paulo, Prefeitura do Município, 1979. [MORAES, **A igreja e o colégio**]
- MARDY FILHO: **A cidade de Ytu.** São Paulo, Escolas Profissionais Salesianas, quarto volume, 1928.
- ORME, Philibert de l': **Premier tome d'architecture.** Paris, 1567.
- ORTMANN, Adalberto: **História da antiga capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco em São Paulo.** Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1951. (publicações do SPHAN, n. 16) [ORTMANN, **História da antiga capela**]
- PINTO JUNIOR, Joaquim Antonio: **Santos e S. Vicente de 1868 à 1876.** Rio de Janeiro, Typografia de Domingos Luiz dos Santos, 1877.
- PINTO, Alfredo Moreira: **A cidade de S. Paulo em 1900 - Impressões de viagem.** Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1900. [PINTO, **A cidade de S. Paulo em 1900**]
- PIRANESI, Giovanni Battista: **Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne ed ornamenti antichi.** Roma, 1778.

- PRADO, João Fernando de Almeida: **Jean Baptiste Debret**. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1970.
- PROMESSA, João Luiz: **Reminiscencias de Santos 1543-1870**. Santos, Estabelecimento Graphico Santista, 1930. [PROMESSA, Reminiscencias]
- RAMOS JUNIOR, Antônio de Paula (Junius): **Notas de viagem por ...** São Paulo, Typ. de Jorge Seckler, 1882.
- REIS FILHO, Nestor Goulart: **Guia do bens tombados - São Paulo**. Rio de Janeiro, Exped, 1982. [REIS FILHO, Guia dos bens tombados]
- RIBEIRO, José Jacinto: **Chronologia paulista**. São Paulo, Typographia do Diario Official, 4 vols. 1904.
- ROWER, Frei Basílio: **Páginas da história franciscana no Brasil**. Rio de Janeiro, Ed. Vozes, segunda ed., 1957. [ROWER, Páginas de história]
- RUGENDAS, Johann Moritz: **Malerische Reise in Brasilien**. Paris, Engelman & Cie., 1835.
- SAINT-ADOLPHE, J. C. R. Milliet de: **Diccionario Geographico, Historico e Descriptivo do Imperio do Brazil**. Paris, Aillaud, 2 vols. 1845.
- SAINT-HILAIRE, A. F. C. D. des: **Voyage à Rio-Grande do Sul**. Orléans, H. Herluison, 1887.
- _____ : **Voyage dans les provinces de Saint-Paul et de Saint-Catherine, par...** Paris, Arthur Bertrand, 2 vol, 1851. [SAINT-HILAIRE, Voyage dans les provinces]
- SALGADO, Cesar: **O pátio do Colégio - história de uma igreja e de uma escola**. São Paulo, Gráfica Municipal de São Paulo, 1976.
- SANTA MARIA, Frei Agostinho de: **Santuário mariano e historias milagrosas de Nossa Senhora (...)**. Lisboa, na Officina de Antonio Pedrozo Galram, 1707, décimo tomo.
- SANT'ANNA, Nuto: **Metrópole**. São Paulo, Prefeitura Municipal, 2 vol., 1950-1952.
- SANTOS, Francisco Martins dos: **Historia de Santos**. São Paulo, Revista dos tribunaes, 2 vols. 1937.
- SANTOS, Paulo F.: **O barroco e o jesuítico na arquitetura do Brasil**. Rio de Janeiro, Kosmos, 1951.
- SANTOS, Reynaldo dos: **A escultura em Portugal**. Lisboa, 1950, 2 vol.
- _____ : **Antecedentes portugueses e exóticos**. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1968.

- SANTOS, Reynaldo dos: **História da arte em Portugal**. Porto, Portucalense Editora, 1953.
- SÃO PAULO (Estado) Secretaria dos Negócios Metropolitanos. **Bens culturais arquitetônicos no município e na Região Metropolitana de São Paulo**. São Paulo, 1984.
- SCAMOZZI, G. D.: **Tutte l'opere d'architettura et prospectiva, di Sebastiano Serlio Bolognese (...)** Diviso in Sette Libri. Veneza, 1619.
- SHERMAN, John: **O maneirismo**. São Paulo, EDUSP/Cultrix, 1978.
- SILVA-NIGRA, Dom Clemente Maria da: **Construtores e artistas do mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro**. Salvador, Tipografia Beneditina, 1950, 3 vol.
- SMITH, Robert Chester: **A talha em Portugal**. Lisboa, Horizonte, 1962.
- _____ : **Cadeiras de Portugal**. Lisboa, Horizonte, 1968.
- SOARES, José Carlos de Macedo: **Fontes da história da Igreja Católica no Brasil**. Rio de Janeiro, separata da Rev. do Inst. Hist. e Geog. Bras., 1954.
- SOBRINHO, Costa e Silva: **Santos noutros tempos**. São Paulo, Revista dos Tribunais, 1953.
- SPIX, J. B. & MARTIUS, C. F. Ph. von: **Reise in Brasilien auf Befehl Sr. Majestät Maximilian Joseph I, Königs von Baiern, in den Jahren 1817 bis 1820 gemacht und beschrieben von ...**Munique, Impresso por M. Lindauer, 1823-31.
- TAUNAY, Affonso de Escragnolle: **Historia antiga da abbadia de S. Paulo**. São Paulo, Typografia Ideal / Heitor L. Canton, 1927. [TAUNAY, **Historia antiga da abbadia**]
- _____ : **Historia da cidade de São Paulo no século XVIII**. São Paulo, Imprensa Oficial, 1931, 3 vol.
- _____ : **Velho São Paulo**. São Paulo, Melhoramentos, 3 vols. s.d.
- TAUNAY, Hippolyte & DENIS, Ferdinand: **Le Brésil ou Histoire, moeurs, usages et coutumes des habitants de ce royaume**. Paris, Neveu, 1822.
- TELLES, Augusto Carlos da Silva: **Atlas dos monumentos históricos e artísticos do Brasil**. Rio de Janeiro, FAE, segunda ed., 1985. [TELLES, **Atlas dos monumentos**]
- TOLEDO, Benedito Lima de: "Do século XVI ao início do século XIX: Maneirismo, Barroco e Rococó" in ZANINI, Walter (et alli): **História**

geral da arte no Brasil. São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles, 1983, vol.I, p.91-276. [TOLEDO, "Do século XVI"]

TOSCANO, João Walter: "Itu / Centro histórico. Estudos para preservação". São Paulo, tese de mestrado na FAU-USP, 1981.

TSCHUDI, Johann Jakob von: *Reisen durch Südamerika*. Lípsia, F. A. Brockhaus, 1868. [TSCHUDI, *Reisen*]

VASCONCELLOS, Vasco Smith de: *História da Província eclesiástica de São Paulo*. São Paulo, Saraiva, 1957. [VASCONCELLOS, *História da Província*]

WEISBACH, Werner: *El barroco, arte de la contrarreforma*. Madrid, Espasa, 1948, 2ª ed.

WOLFLIN, Heinrich: *Conceitos fundamentais da história da arte*.

ZALUAR, Augusto Emilio: *Peregrinação pela província de São Paulo*. Belo Horizonte, Itatiaia/São Paulo, EDUSP. [ZALUAR, *Peregrinação*]

ARTIGOS:

ANDRADE, Mário de: "A capela de Santo Antônio". In *Arquitetura religiosa*. São Paulo, FAU-USP e MEC-IPHAN, 1978, p.151-164. (Edição original na *Revista do SPHAN*, 1937)

BARRETO, Paulo Thedim: "Ligeiras notas sobre a arquitetura colonial de S. Paulo". In *Ensaio paulista*. São Paulo, Ed. Anambi, 1958, p.552-577.

BAZIN, "Morphologie du retable portugais". In *Belas Artes*. Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, segunda série, n.5, p. 3-28, 1953.

BEYER, Gustavo: "Ligeiras notas de viagem do Rio de Janeiro à capitania de S. Paulo, no verão de 1813, com algumas notícias sobre a cidade da Bahia e a ilha Tristão da Cunha, entre o Cabo e o Brasil e que ha pouco foi occupada". In *Rev. do Inst. Hist. e Geog. de S. Paulo*. São Paulo, vol. XII, 1907, p.275-311.

CESAR, Joaquim Leme de Oliveira: "Notas históricas de Itú". In *Rev. do Inst. Hist. e Geog. de S. Paulo*. São Paulo, vol. 25, 1928, p.45-89.

COSTA, Lúcio: "A arquitetura jesuítica no Brasil". In *Arquitetura religiosa*. São Paulo, FAU-USP e MEC-IPHAN, 1978, p.11-98. (Edição original na *Revista do SPHAN* n.5, 1941) [COSTA, "A arquitetura jesuítica"]

- DUARTE, Paulo: "A campanha contra o vandalismo e o extermínio". In **Revista do Arquivo Municipal**. São Paulo, Arquivo Municipal, vol.37.
- HOLANDA, Sergio Buarque de: "Capelas antigas de São Paulo". In **Revista do SPHAN**. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, n. 5, 1941, p.105-120. [HOLANDA, "Capelas antigas"]
- LEMS, Carlos: "Desenhos preciosos do litoral paulista". In **Folha de São Paulo**. São Paulo, 27 mar. 1977, p.64.
- PUPPO, Celso Maria de Mello: "São Paulo e o Pátio". In **Revista do Arquivo Municipal**. São Paulo, Arquivo Municipal, 1975, p.47-51.
- SAIA, Luís: "Uma relíquia do nosso patrimônio histórico". In **Arquitetura e Urbanismo**. São Paulo, n.3, ano 5, maio/jun. 1940, p.166-171.
- SANTOS, Reynaldo dos: "A arte luso-brasileira no século XVIII". In **Belas Artes**. Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1948, p. 3-17.
- SILVA-NIGRA, D. Clemente Maria da: "A ordem dos beneditinos na cidade de São Paulo". In **Ensaios paulistas**. São Paulo, Ed. Anhambi, 1958, p.124-137
- _____ : "Sobre as artes plásticas na antiga capitania de S. Vicente". In **Ensaios paulistas**. São Paulo, Ed. Anhambi, 1958, p. 821-837. [SILVA-NIGRA, "Sobre as artes plásticas"]
- SMITH, Robert: "The portuguese woodcarved retable". In **Belas Artes**. Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, segunda série, n. 2, p.14-56.

MANUSCRITOS

JUNDIAÍ, Arquivo da Cúria

"Inventário de alfaias, joias, etc." 1804 (n.491)

"Livro de Tombo da Matriz de Itu". 1747 (n.487)

SÃO PAULO, Arquivo da Cúria Metropolitana

"Autos de ereções e patrimônios de capellas". (n.1-2-3)

"Inventário" (da Sé de São Paulo). 1747-1876 (n.1-2-20).

"Livro de entrega para Inventario de todos os ornamentos, pratas, ouro e imagens sagradas da dita igreja (...)" (igreja do Colégio jesuíta de São Paulo) (n.12-1-61)

"Livro de Tombo da Antiga Sé". (n.2-2-27)

"Livro de Tombo de Parnaíba".

"Livro de Tombo" (da matriz de S. Amaro). 1747-1886 (n.2-2-21)

"Registro de objetos pertencentes a antiga catedral, entregues a diversas igrejas e particulares" (catedral de São Paulo). 1920-1921

"Tombo/Capitulos das visitas e Registro de Pastorais" (da matriz de S. Amaro). 1686-1880 (n.2-2-27)

SÃO PAULO, Arquivo do Estado

"Descrição do convento do Carmo em Itu" (classificação n. C-55, P-2, D-144, G-292)

SÃO PAULO, Instituto de Estudos Brasileiros

"Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte". 1806 (n.4 A 13)

"Relação das Festas Publicas que na Cidade de S. Paulo fez o Illmo., e Exmo. Senhor D. Luis Antonio de Souza Boc. Mourão (...)" 1770 (n. 4 A 3)

Glossário

Acanto - motivo ornamental que se baseou, originariamente, na planta do mesmo nome. Surgido na arte grega, teve grande aplicação nas artes decorativas (fig. retábulo da aldeia de Pinheiros).



Arquitrave - parte inferior do entablamento, assentado logo acima dos capitéis dos pés direitos.

Cartela (ou tarja) - ornamento com uma placa central, com as bordas encurvadas. Pode receber uma inscrição (fig. detalhe de retábulo lateral da Igreja de N. Sra. Aparecida).

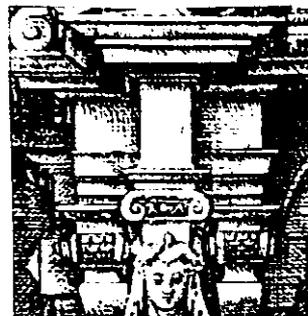


"Chute" (palavra de origem francesa) - festão disposto verticalmente (fig. detalhe de retábulo lateral da igreja do Embu)



Dossel - arremate superior, cobertura geralmente figurando panejamentos.

Entablamento - conjunto formado pela arquitrave, o friso e as cornijas, disposto sobre os pés direitos (fig. detalhe de Dietterlin, *Architectura von Austheilung.*)



Festão - ornamento formado pela representação de um festão: conjunto de diversos elementos vegetais - folhas, frutas, flores, etc. - reunidos ao longo de um cordão, e que eram originariamente usados em festas e comemorações. Podem ser empregados em diversas posições: retos, formando "chutes", suspensos, etc. (fig. detalhe do retábulo de Voturuna)



Ménsula (ou mísula) - suporte geralmente de perfil em "S", utilizado para a sustentação de cornijas, colunas, etc. (fig. detalhe de retábulo lateral na igreja do Embu)



Palma (ou palmeta) - ornato figurando folhas, estilizadas em grau variável, dispostas simetricamente e unidas com uma fita, na maioria das vezes (fig. detalhe de retábulo lateral na igreja do Embu).



Peanha - suporte geralmente afixado numa superfície vertical, como nos intercolúnios de retábulos. É utilizado para sustentar imagens ou outros objetos. (fig. detalhe do retábulo-mor da igreja do Embu)



Quartelão - suporte arquitetônico composto pela sucessão de diversos elementos, como volutas, mênulas, consolos, meninos, cabeças de anjo, etc.

Rocalha - motivo ornamental formado por linhas curvas, que lembram contornos de conchas (fig. detalhe de retábulo lateral da Igreja de N. Sra. Aparecida).



Tribuna - abertura na região central do retábulo, onde pode estar colocado o trono para exposição da imagem. Pode também ser chamado de "camarim".

Trono - suporte elevado, pedestal situado na tribuna ou camarim, sobre o qual é colocada a imagem a ser venerada. Em geral, assume uma disposição escalonada.

Relação das Ilustrações

Carapicuíba

fig. 1 - retábulo na igreja de S. João Batista

Embu,

Igreja de N. Sra. do Rosário:

fig. 2 - capela-mor

fig. 3, 4 - retábulos colaterais

fig. 5 - sacristia

Guarulhos

fig. 6 - sacrário da Matriz

Itanhaém, igreja franciscana

fig. 7 - altar colateral (detalhe)

Itu

Igreja Matriz:

fig. 8 - retábulo-mor

fig. 9 - retábulo colateral

fig. 10 - capela na nave

Igreja do Bom Jesus

fig. 11 - retábulo-mor

Capela do Pirai

fig. 12 - retábulo

Jundiaí, convento beneditino

fig. 13 - retábulo

Mogi das Cruzes

Igreja do convento do Carmo:

fig. 14 - retábulo-mor

fig. 15 / 19 - retábulos laterais

Igreja da ordem Terceira do Carmo

fig. 20 - retábulo-mor

Igreja do Bom Jesus

fig. 22 - retábulo-mor

Santana do Parnaíba

fig. 23 - retábulo de Voturuna

Mosteiro de São Bento

fig. 24 - remanescentes de retábulo

Santos

Convento do Carmo:

fig. 25 - retábulo-mor

fig. 26 - retábulo lateral

Ordem Terceira do Carmo
fig. 27 - retábulo lateral

Ordem Terceira de S. Francisco
fig. 28 - retábulo-mor

Mosteiro de São Bento:
fig. 29 - retábulo-mor
fig. 30 - retábulo na nave

São Paulo

Sé
fig. 31 - retábulo-mor

Matriz de S. Amaro
fig. 32, 33 - remanescentes de retábulos

S. Antônio:
fig. 34 - retábulo-mor
fig. 35, 36 - retábulos colaterais

Boa Morte:
fig. 37 - retábulo-mor
fig. 38 - retábulo colateral

Colégio Jesuíta:
fig. 39 - retábulo-mor
fig. 40/44 - retábulos laterais

Mosteiro de São Bento (?)
fig. 45 - retábulo

Convento do Carmo:
fig. 46 - retábulo-mor
fig. 47, 48 - retábulo laterais

Ordem Terceira do Carmo:
fig. 49 - retábulo-mor
fig. 50 - retábulo lateral

Convento de São Francisco
fig. 51 - retábulo colateral

Ordem Terceira de São Francisco:
fig. 52 - retábulo-mor
fig. 53 - retábulo no transepto
fig. 54 - retábulo no cruzeiro
fig. 55, 56 - retábulos laterais

Convento da Luz
fig. 57 - retábulo no cemitério interno
fig. 58 - retábulo na sala do capítulo
fig. 59 - retábulo-mor

- fig. 60 - retábulo lateral
 fig. 61 - retábulo no cemitério externo

São Roque

- Capela de S. Antônio:
 fig. 62 - retábulo-mor
 fig. 63, 64 - retábulos laterais

São Vicente, matriz

- fig. 65 - remanescentes de retábulo

Prancha 1: mênulas

- a- S. Roque, capela de S. Antônio, retábulo-mor
 b- Parnaíba, capela de N. Sra. do Voturuna
 c- Embu, N. Sra. do Rosário, retábulo lateral
 d- S. Paulo, igreja do Colégio, retábulo-mor
 e- Itu, retábulo da fazenda do Pirai
 f- S. Paulo, Ordem Terc. de S. Francisco, antigo retábulo-mor

Prancha 2: mênulas

- a- Embu, N. Sra. do Rosário, retábulo-mor
 b- Sorocaba, igreja beneditina
 c- S. Paulo, S. Antônio, retábulo lateral
 d- S. Paulo, matriz de S. Amaro
 e- S. Paulo, igreja beneditina (?)
 f- Santos, igreja beneditina, retábulo-mor

Prancha 3

- a- S. Paulo, Carmo, retábulo lateral
 b- Santos, Carmo, retábulo-mor
 c- Itu, matriz, retábulo colateral
 d- Itu, matriz, retábulo-mor
 e- S. Paulo, N. Sra. da Luz, retábulo-mor
 f- S. Paulo, Ordem Terc. do Carmo, retábulo-mor

prancha 4: colunas

- a- Mogi, Carmo, retábulo lateral
 b- S. Paulo, S. Antônio, retábulo-mor
 c- Mogi, Carmo, retábulo-mor
 d- Mogi, Carmo, retábulo lateral
 e- S. Paulo, Boa Morte, retábulo-mor
 f- S. Paulo, N. Sra. da Luz, retábulo da sala do capítulo

prancha 5: colunas

- a- S. Paulo, igreja do Colégio, retábulo-mor
 b- Embu, N. Sra. do Rosário, retábulo lateral

prancha 6: colunas

- a- Embu, N. Sra. do Rosário, retábulo-mor
 b- Sorocaba, igreja beneditina

prancha 7: colunas

- a- S. Paulo, S. Antônio, retábulo lateral

b- S. Paulo, matriz de S. Amaro

prancha 8: colunas

a- S. Paulo, igreja beneditina (?)

b- S. Paulo, Ordem Terc. de S. Francisco, antigo retábulo-mor

prancha 9: colunas

a- Santos, igreja beneditina, retábulo lateral

b- Santos, igreja beneditina, retábulo-mor

prancha 10: colunas

a- S. Paulo, Carmo, retábulo-mor

b- S. Paulo, Carmo, retábulo lateral

prancha 11: colunas

a- Santos, Carmo, retábulo-mor

b- Itu, matriz, retábulo-mor

prancha 12: colunas

a- Mogi, Carmo, retábulo lateral

b- S. Paulo, S. Antônio, retábulo-mor

prancha 13: colunas

a- Mogi, Carmo, retábulo-mor

b- Mogi, Carmo, retábulo lateral

prancha 14: coroamento

a- Embu, N. Sra. do Rosário, retábulo lateral

b- Embu, N. Sra. do Rosário, retábulo lateral

prancha 15: coroamento

a- Santos, Ordem Terc. de S. Francisco, retábulo-mor

b- Santos, igreja beneditina, retábulo lateral

prancha 16: coroamento

a- S. Paulo, Ordem Terc. de S. Francisco, antigo retábulo-mor

b- S. Paulo, S. Antônio, retábulo lateral

prancha 17: coroamento

a- S. Paulo, Carmo, retábulo lateral

b- Itu, matriz, retábulo lateral

prancha 18: coroamento

a- Santos, Carmo, retábulo-mor

b- Itu, matriz, retábulo-mor

prancha 19: coroamento

a- Mogi, Carmo, retábulo lateral

b- S. Paulo, S. Antônio, retábulo-mor

prancha 20: coroamento

a- S. Paulo, S. Francisco, retábulo lateral

b- S. Paulo, Ordem Terc. do Carmo, retábulo-mor

prancha 21: coroamento

- a- Mogi, Carmo, retábulo-mor
- b- S. Paulo, Boa Morte, retábulo-mor

prancha 22: coroamento

- a- Mogi, Carmo, retábulo lateral
- b- Idem

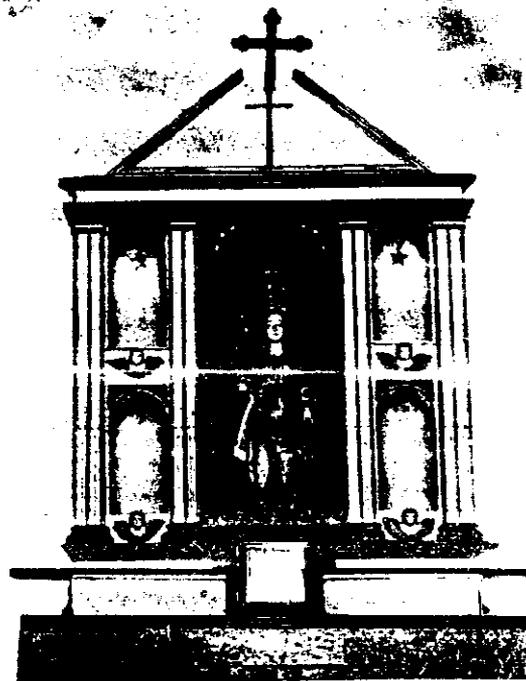
prancha 23: coroamento

- a- S. Paulo, Boa Morte, retábulo lateral
- b- S. Paulo, Luz, retábulo lateral

(fig.1)

LOCALIZAÇÃO
Carapicuíba

DATAÇÃO



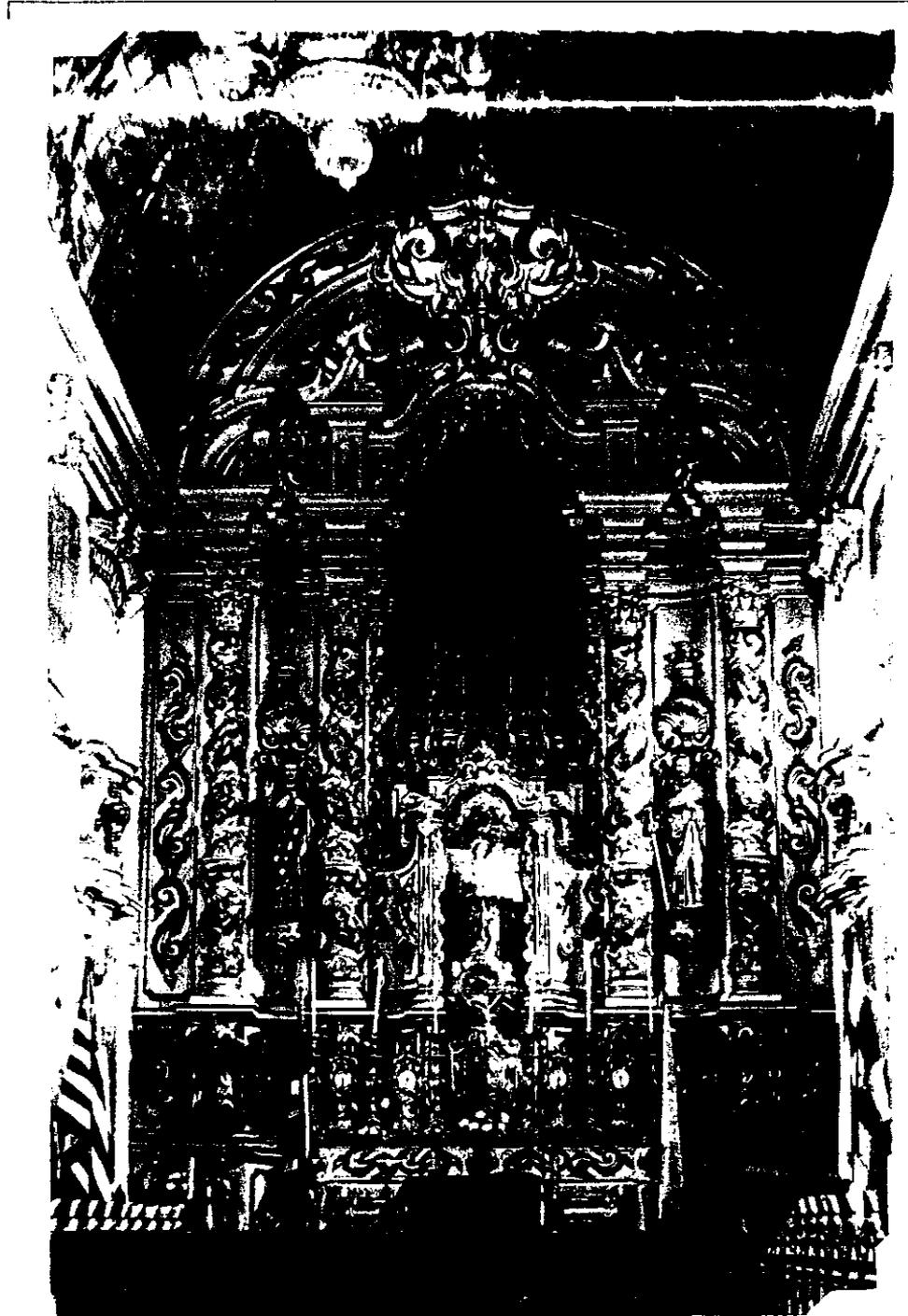
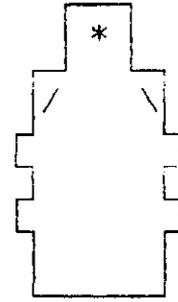
(fig.8)

LOCALIZAÇÃO

Itu, igreja matriz
capela-mor

DATAÇÃO

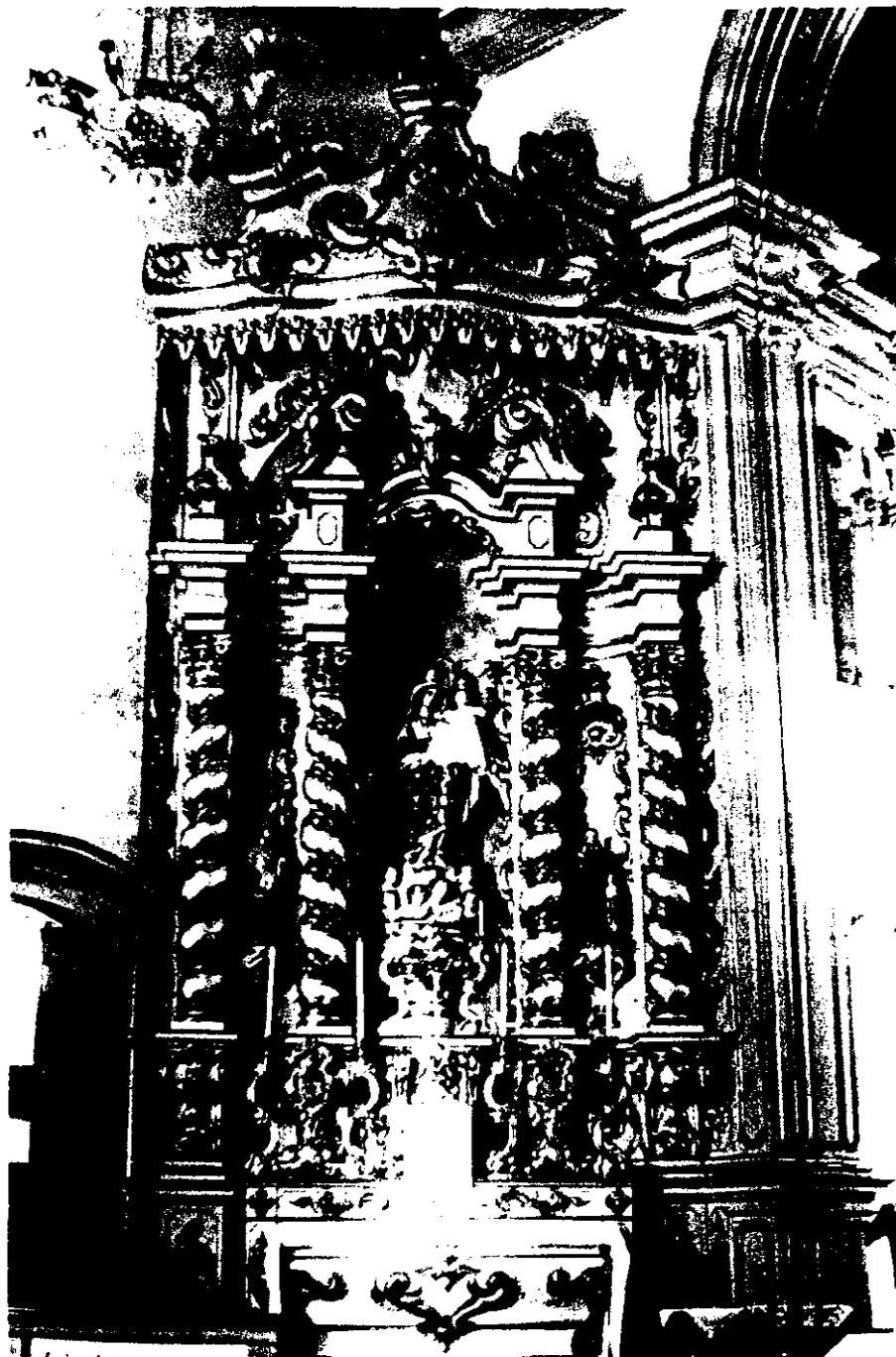
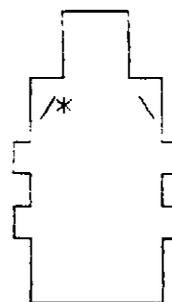
c.1784/89



(fig.9)

LOCALIZAÇÃO
Itu, matriz,
altar colateral

DATAÇÃO
c.1784/89



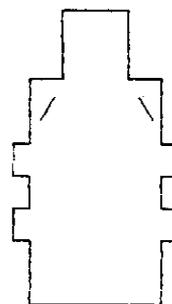
(fig. 10)

LOCALIZAÇÃO

Itu, matriz
capela na nave

DATAÇÃO

c.1790/95



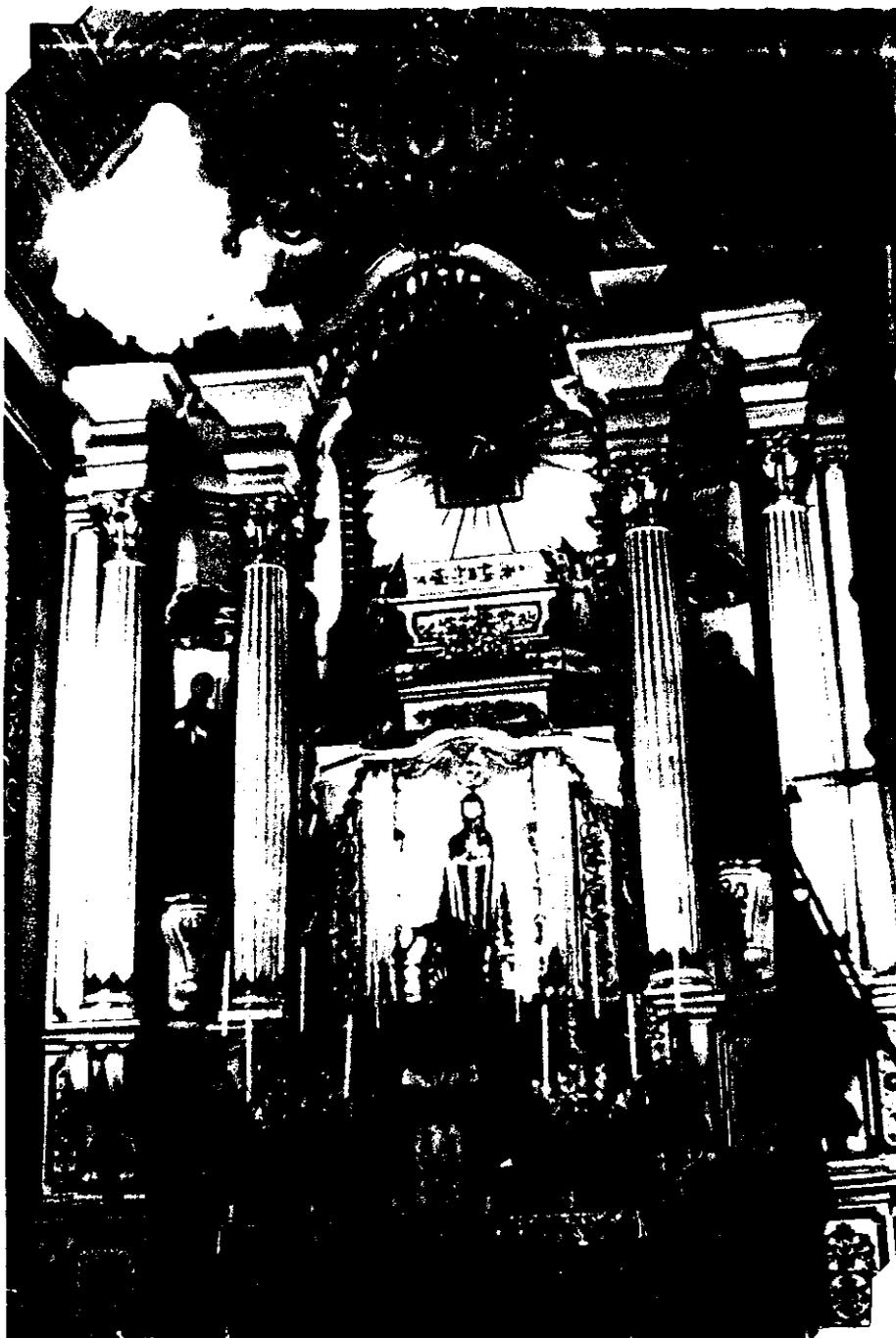
(fig.11)

LOCALIZAÇÃO

Itu, igreja do Bom Jesus,
capela-mor

DATAÇÃO

1815/19



(fig.12)

LOCALIZAÇÃO

Itu. retábulo da fazenda do Pirai
Museu de Arte Sacra de S. Paulo

DATAÇÃO

1725/30



(fig.13)

LOCALIZAÇÃO

Jundiaí, convento beneditino,
antes: aldeia de Pinheiros

DATAÇÃO

c.1718/23



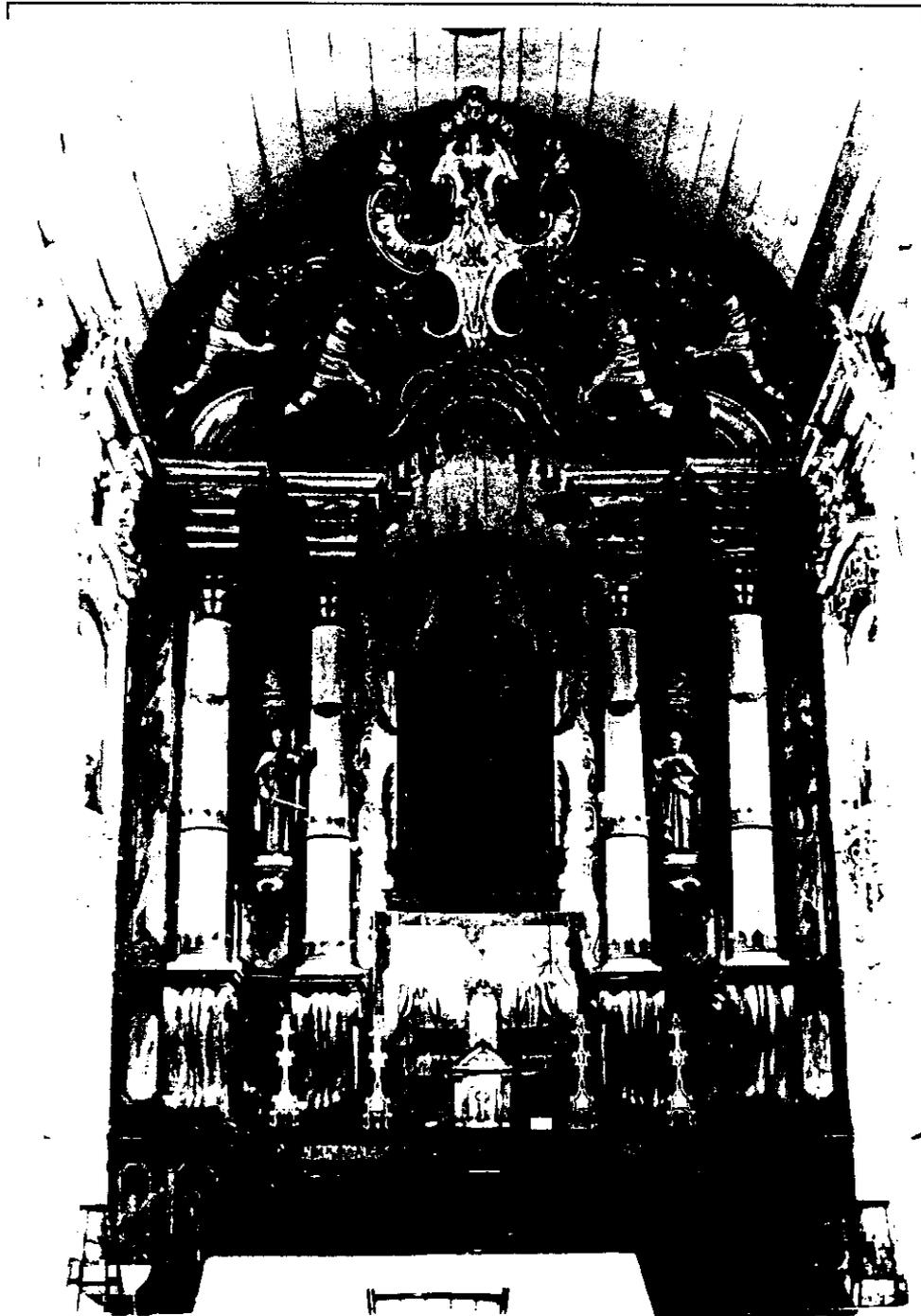
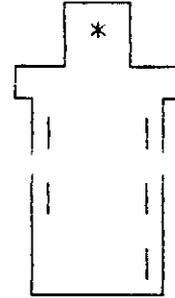
Fig. 14

LOCALIZAÇÃO

Mogi das Cruzes,
igreja do convento do Carmo,
capela mor

DATAÇÃO

c.1790/95



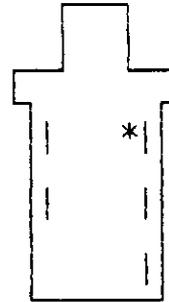
(fig.15)

LOCALIZAÇÃO

Mogi da Cruzes,
igreja do convento do Carmo
altar lateral

DATAÇÃO

c.1750-1760



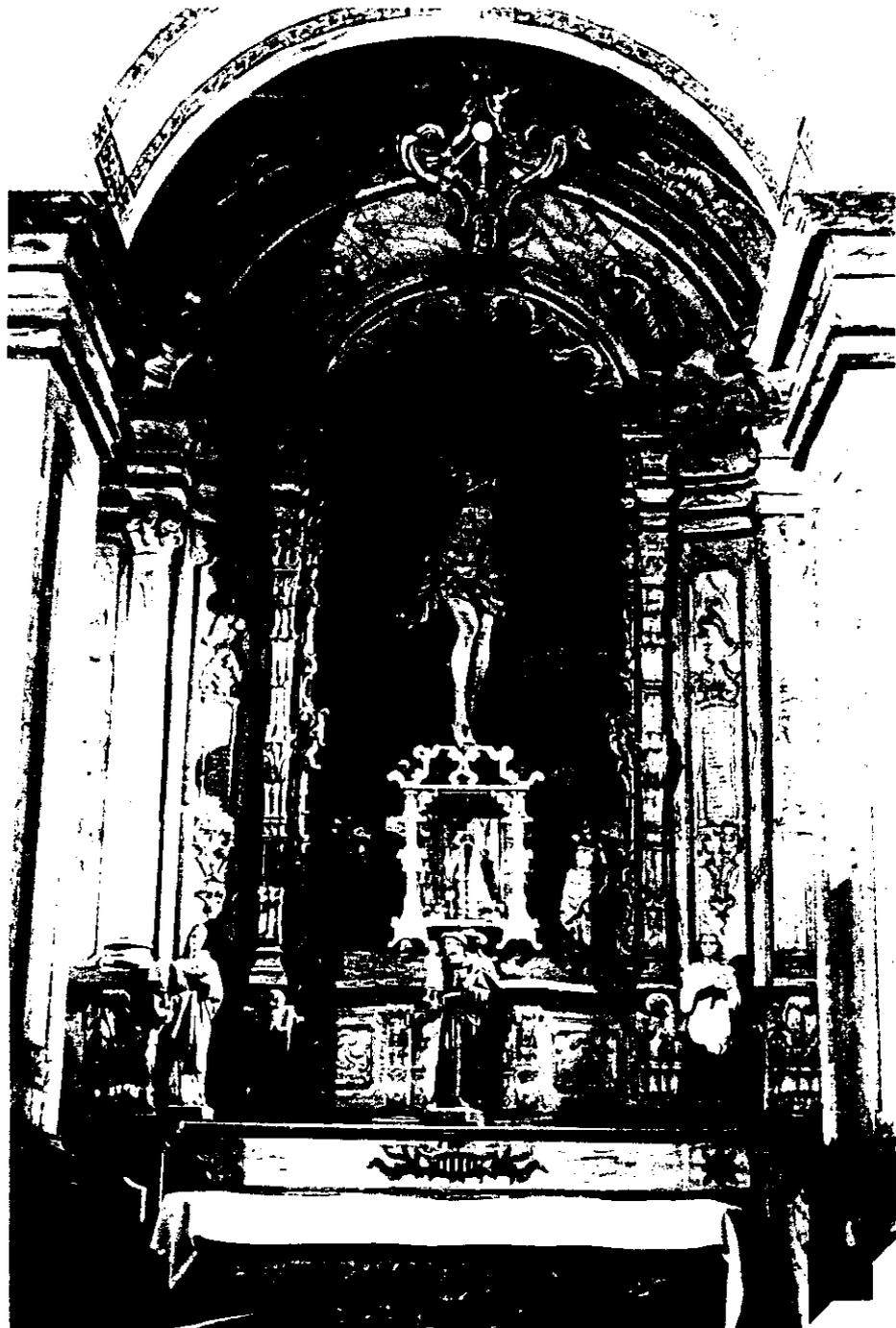
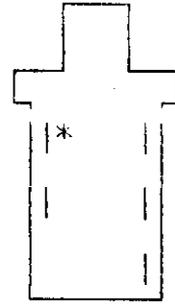
(fig.16)

LOCALIZAÇÃO

Mogi da Cruzes.
igreja do convento do Carmo
altar lateral

DATAÇÃO

c.1770-1775



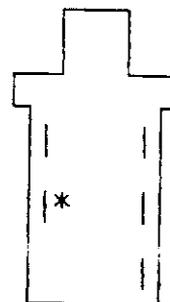
(fig.17)

LOCALIZAÇÃO

Mogi da Cruzes,
igreja do convento do Carmo,
altar lateral

DATAÇÃO

c.1785/90



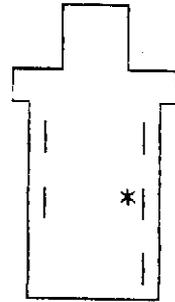
(fig.18)

LOCALIZAÇÃO

Mogi da Cruzes,
igreja do convento do Carmo,
altar lateral

DATAÇÃO

c.1785/90



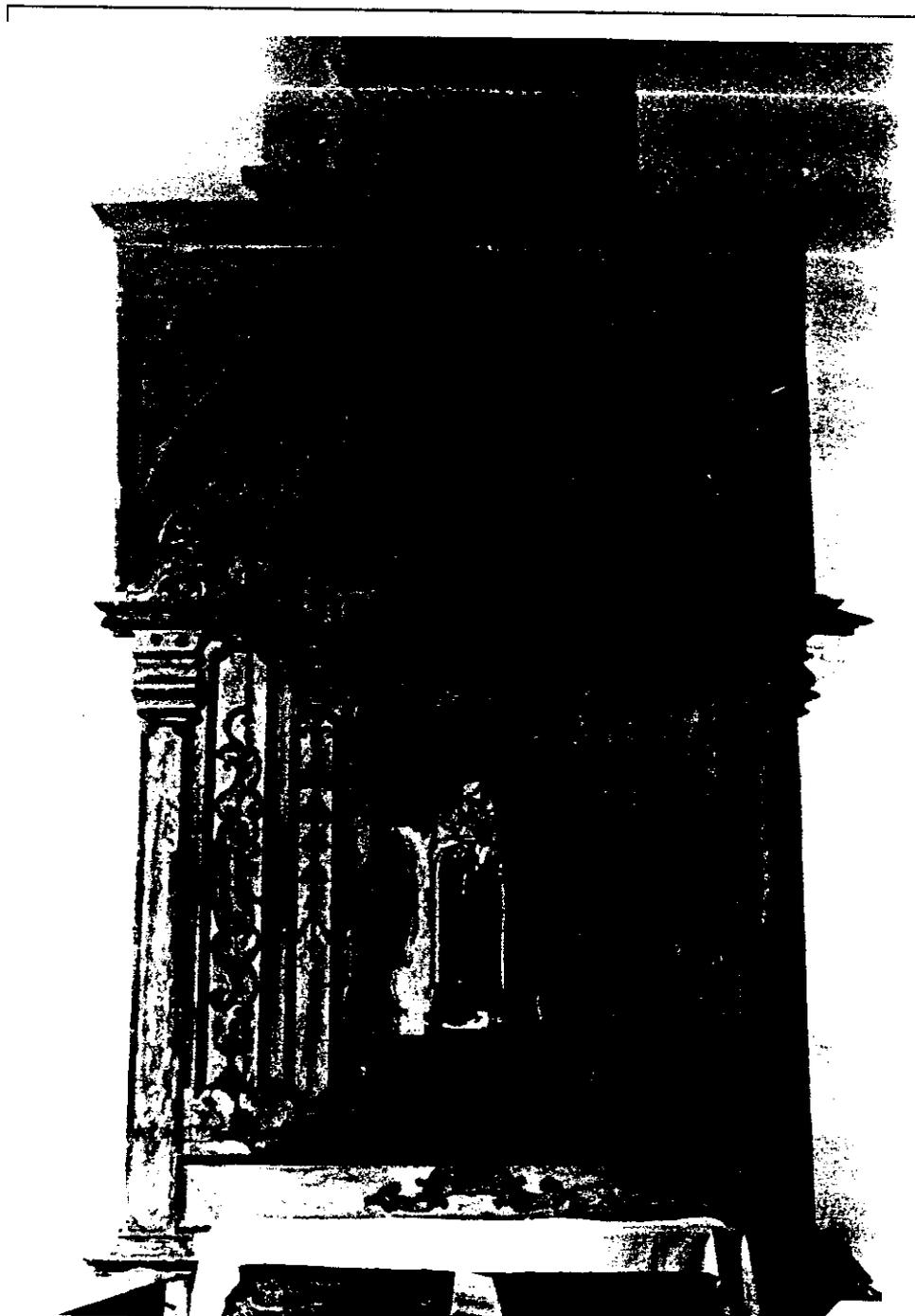
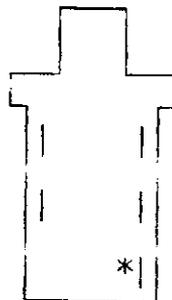
(fig.19)

LOCALIZACAO

Mogi das Cruzes,
igreja do convento do Carmo,
altar lateral

DATAÇÃO

c.1790/95

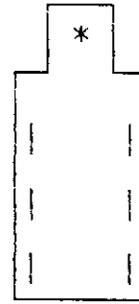


(fig.20)

LOCALIZAÇÃO

Mogi, Ordem Terc. do Carmo
capela-mor

DATAÇÃO



(116.22)

LOCALIZAÇÃO

Mogi. igreja do Bom Jesus.
capela-mor

DATAÇÃO

1807/12



(fig.23)

LOCALIZAÇÃO

Santana do Parnaíba. capela de N. Sra
da Conceição do Voturuna

DATAÇÃO

1687/1691



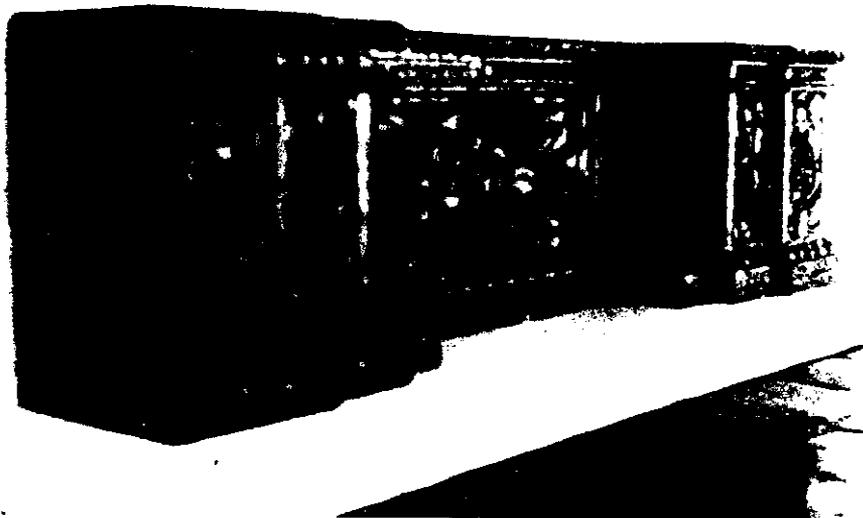
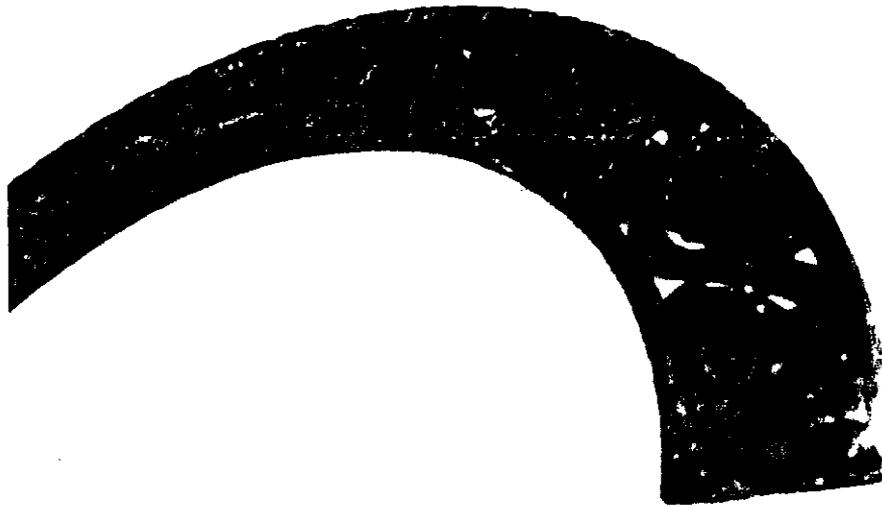
(fig.24)

LOCALIZAÇÃO

Santana do Parnaíba, mosteiro beneditino,
atualmente no Museu de Arte Sacra de S. Paulo

DATAÇÃO

c.1700/1707



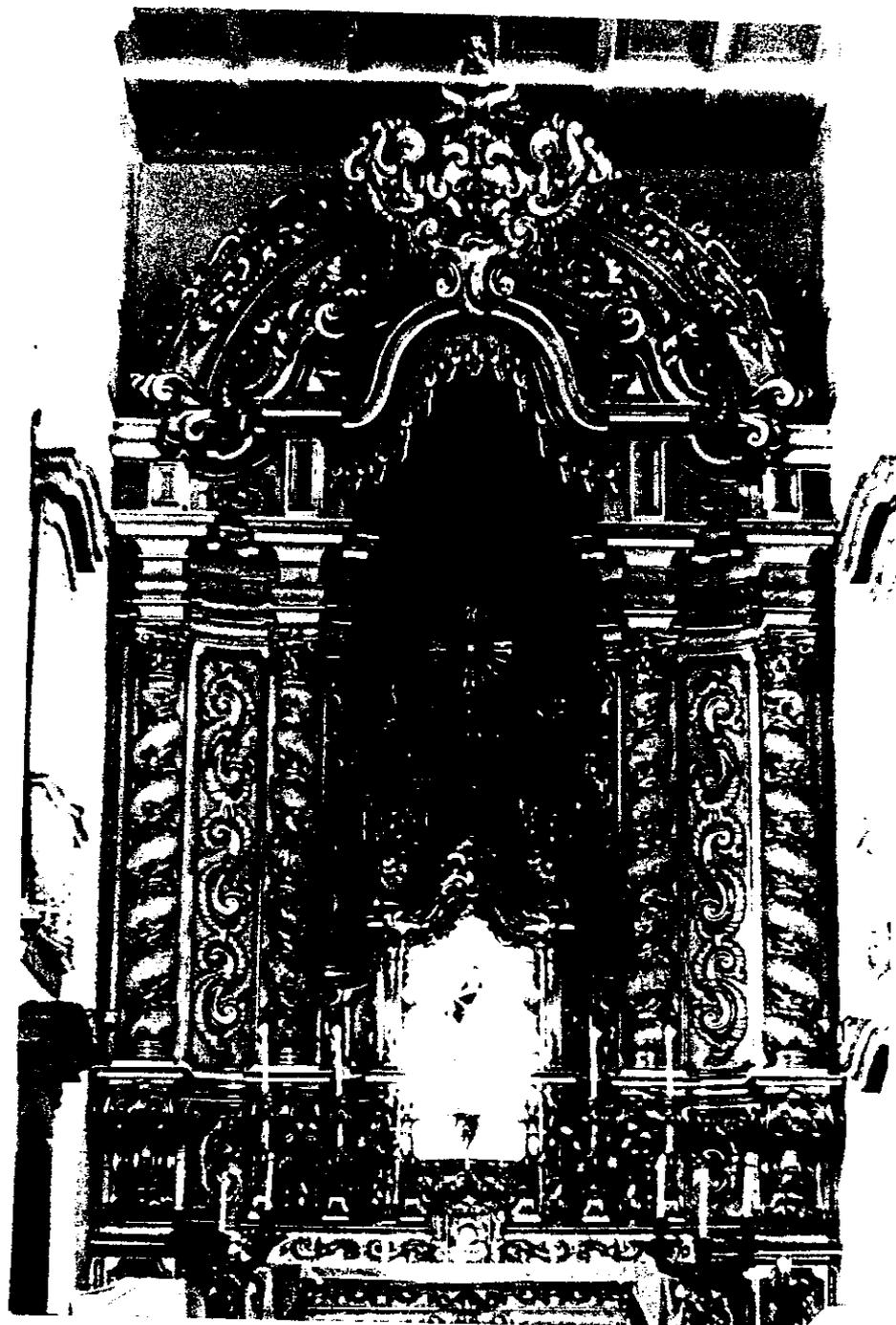
(fig.25)

LOCALIZAÇÃO

Santos, convento do Carmo,
capela-mor

DATAÇÃO

c.1780/85



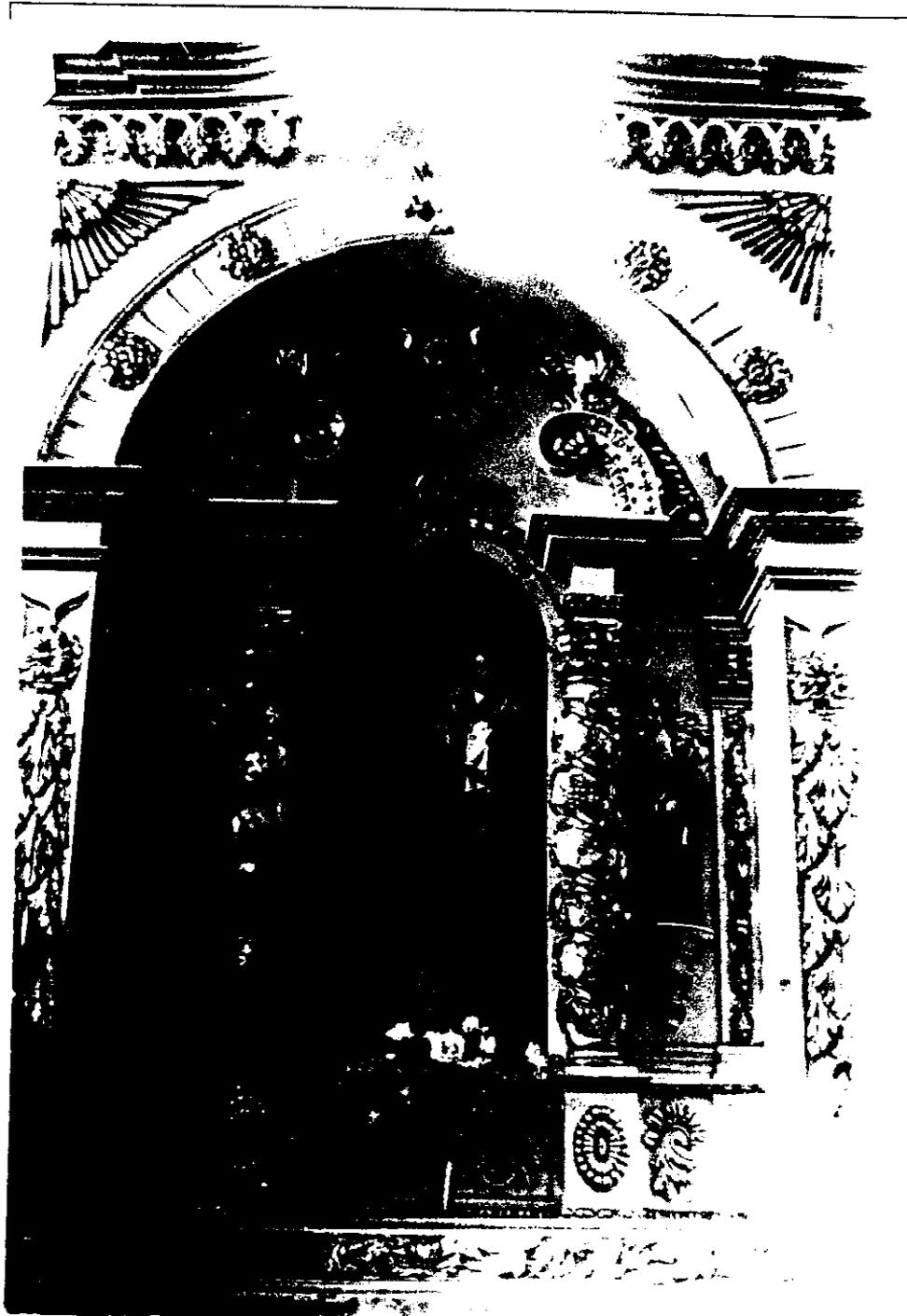
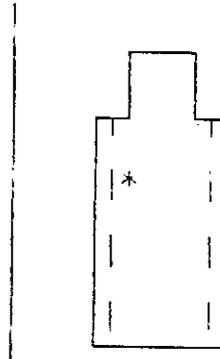
(fig.26)

LOCALIZAÇÃO

Santos, convento do Carmo
altar lateral

DATAÇÃO

1728/32



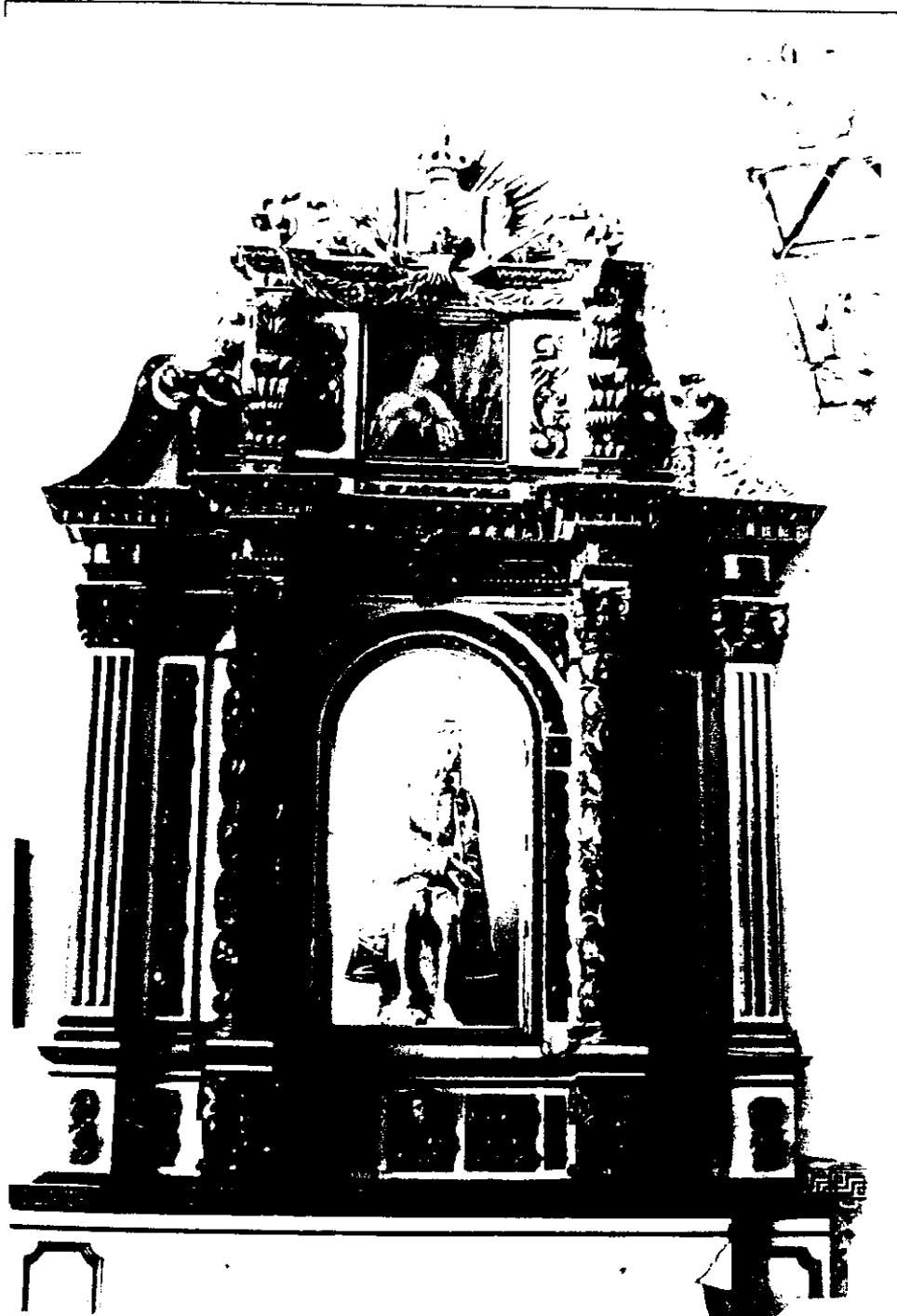
(fig.27)

LOCALIZAÇÃO

Santos. Ordem Terceira do Carmo.
altar lateral.

DATAÇÃO

1725/30

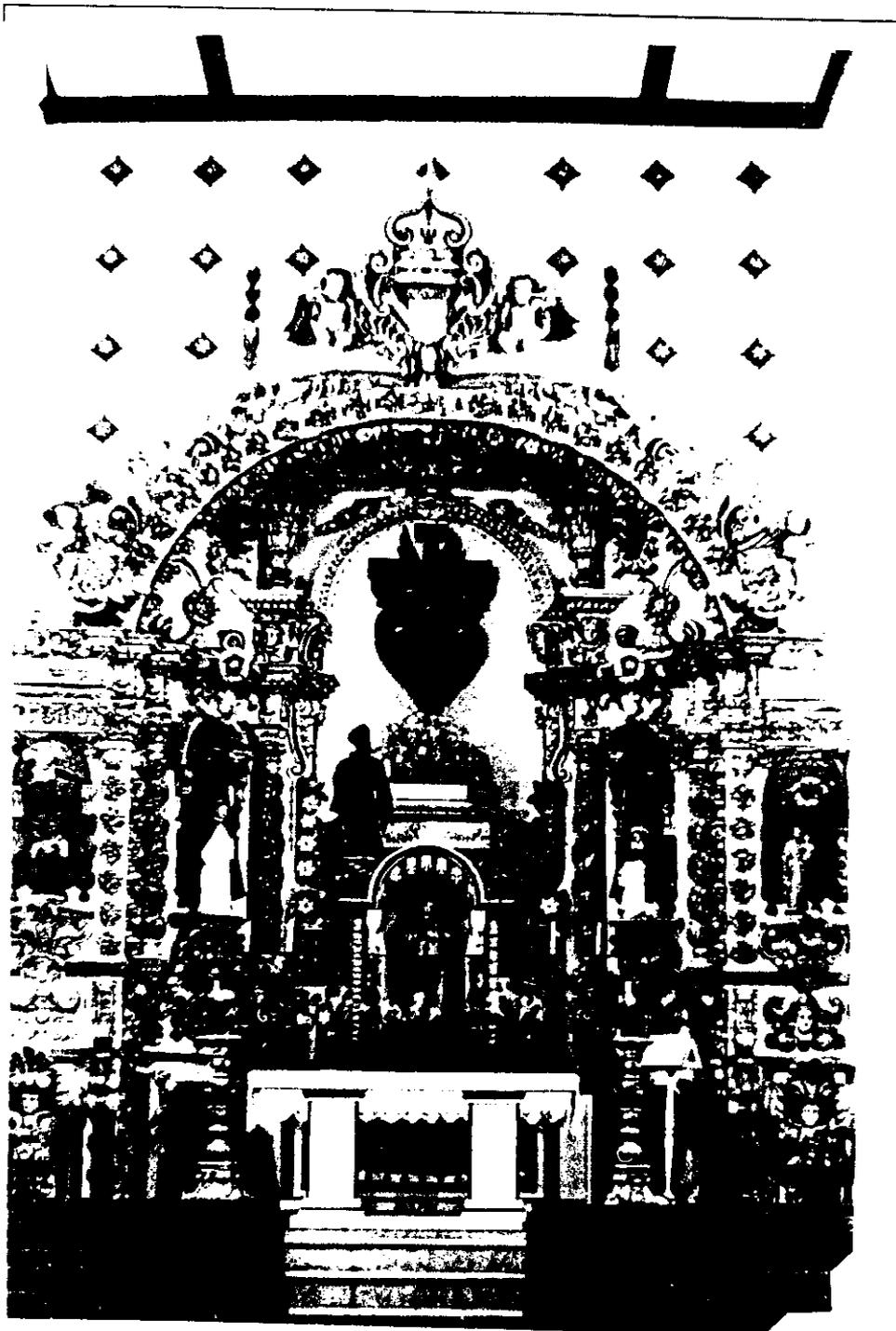


LOCALIZAÇÃO

Santos, Ordem Terce. de S. Francisco
capela-mor

DATAÇÃO

1732/36



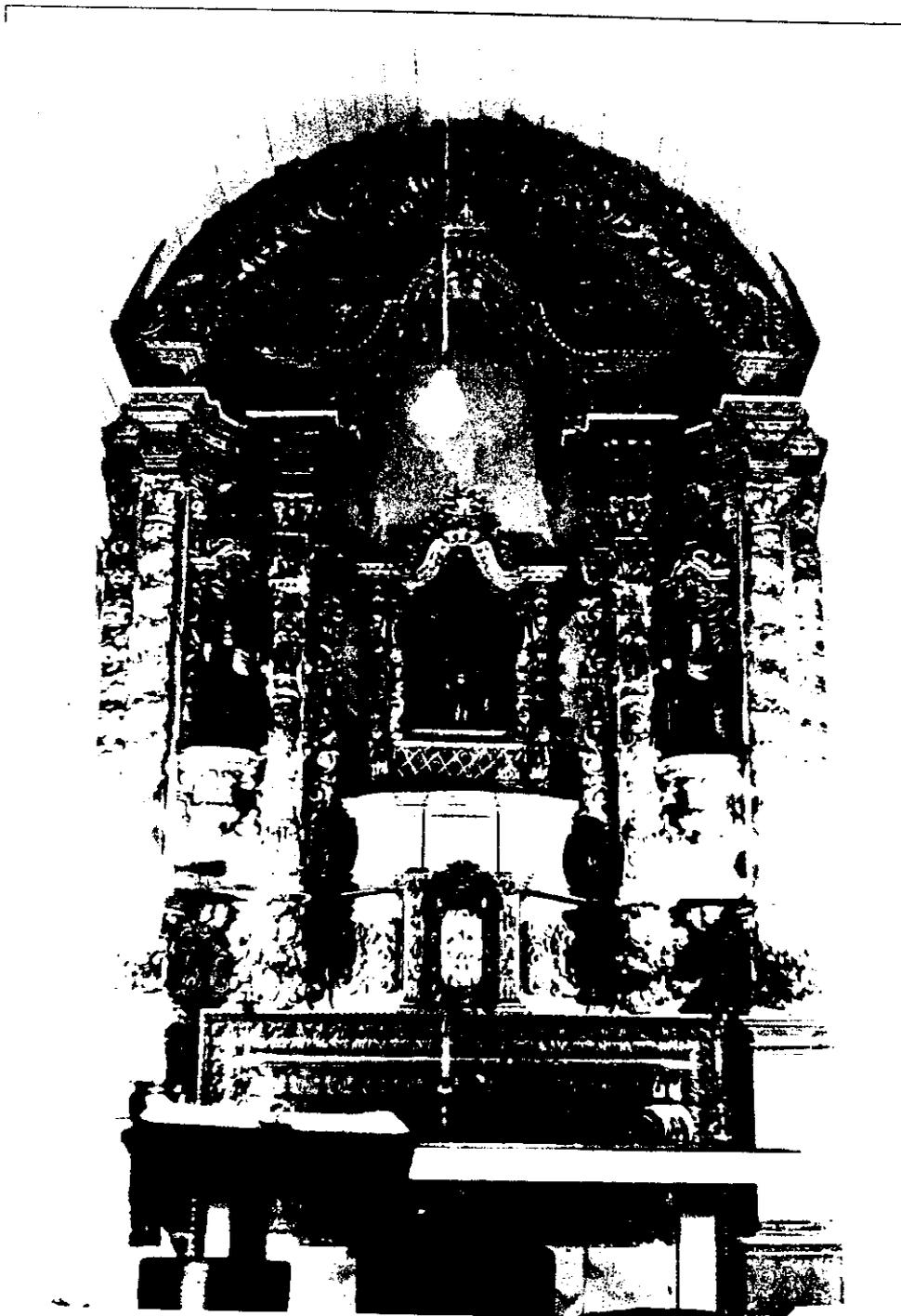
(fig.29)

LOCALIZAÇÃO

Santos. mosteiro de S.Bento.
capela-mor

DATAÇÃO

1750/55



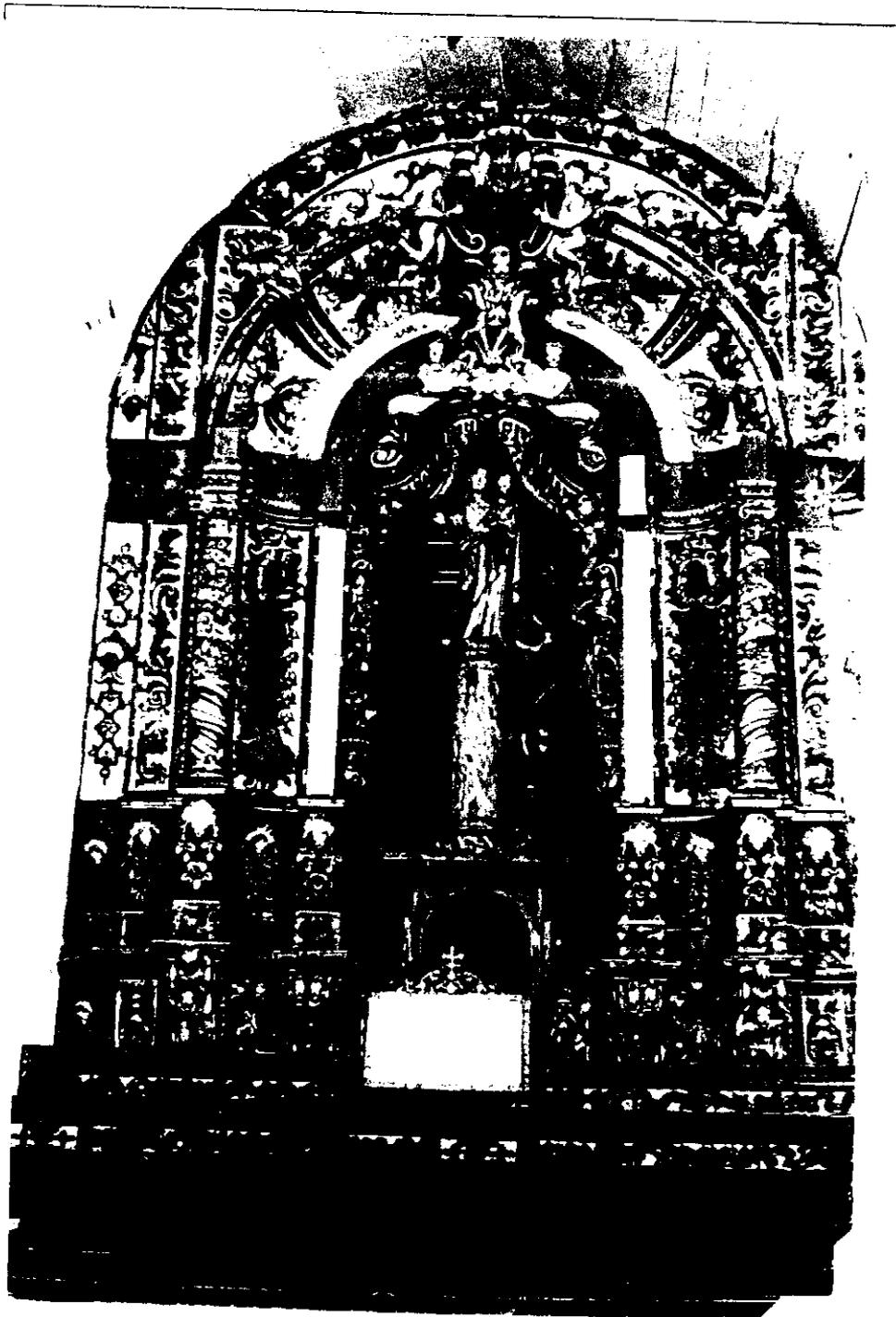
(fig.30)

LOCALIZAÇÃO

Santos, convento de S. Bento
capela na nave

DATAÇÃO

1734/38



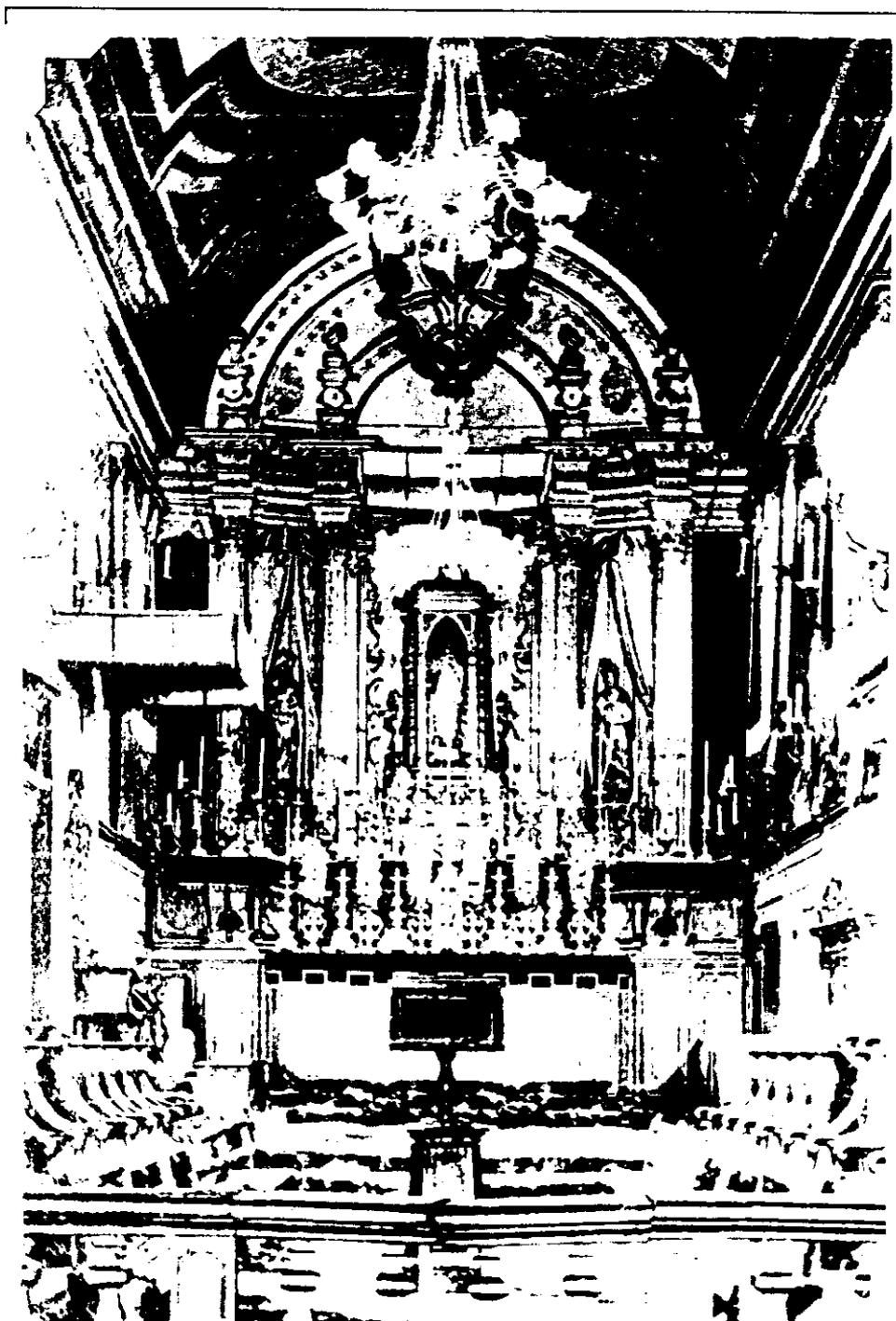
(fig.31)

LOCALIZAÇÃO

São Paulo, Sé (demolida)
capela-mor

DATAÇÃO

c. 1766 (núcleo primitivo)



(fig.32)

LOCALIZAÇÃO

S. Amaro, matriz
Museu de Arte Sacra de S. Paulo
remanescentes de altar lateral

DATAÇÃO

c.1736/1740



(fig.33)

LOCALIZAÇÃO

S. Amaro, matriz
Museu de Arte Sacra de S. Paulo
remanescentes de altar lateral

DATAÇÃO

c.1736/1740



(fig.34)

LOCALIZAÇÃO

São Paulo, igreja de S. Antônio,
capela-mor

DATAÇÃO

c. 1780/1790



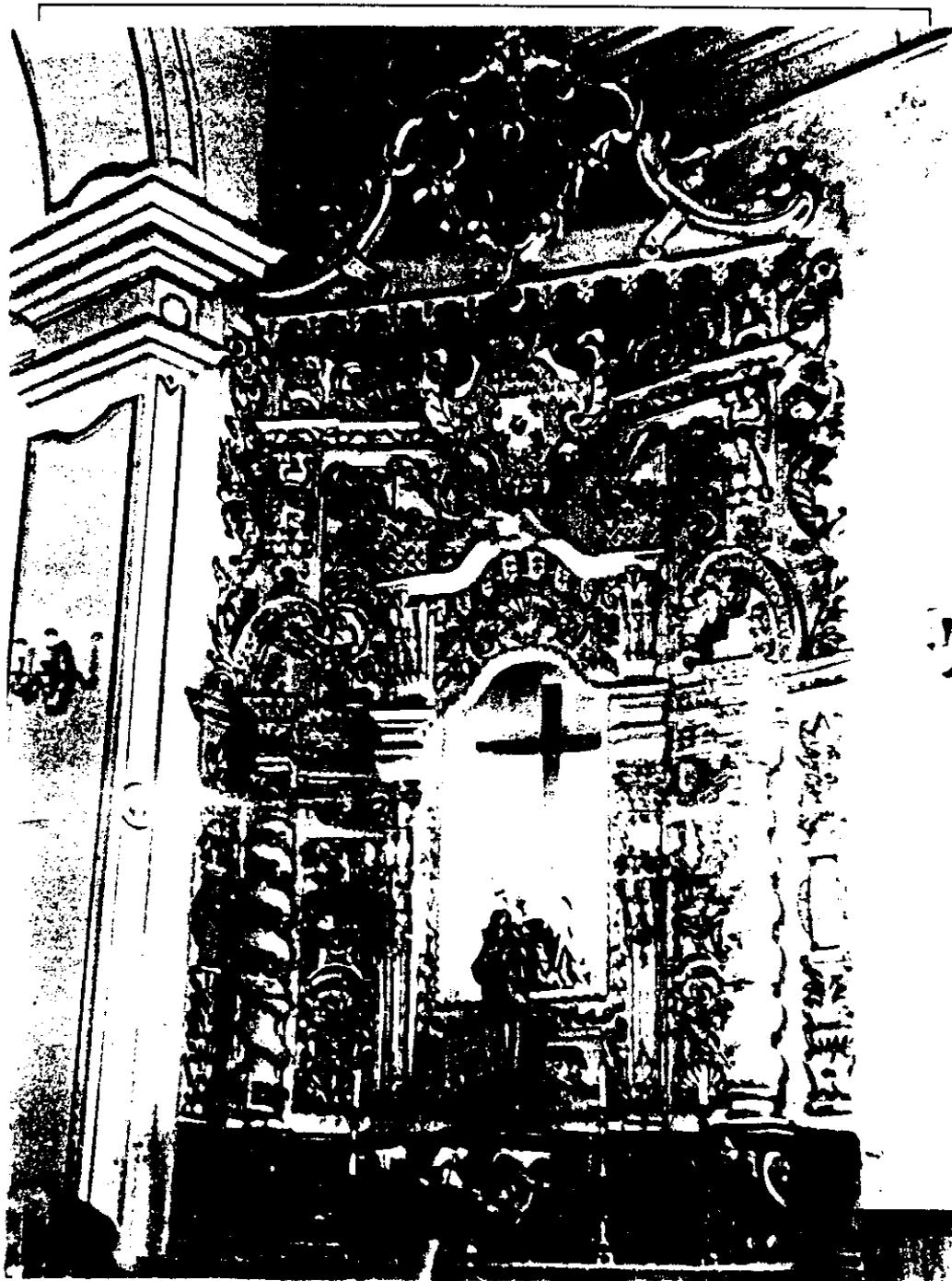
(fig.35)

LOCALIZAÇÃO

São Paulo, igreja de S. Antônio,
altar lateral

DATAÇÃO

c. 1740/45



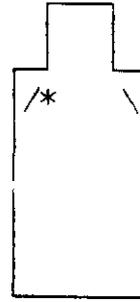
(fig.36)

LOCALIZAÇÃO

São Paulo, igreja de S. Antônio,
altar lateral

DATAÇÃO

c. 1740/45



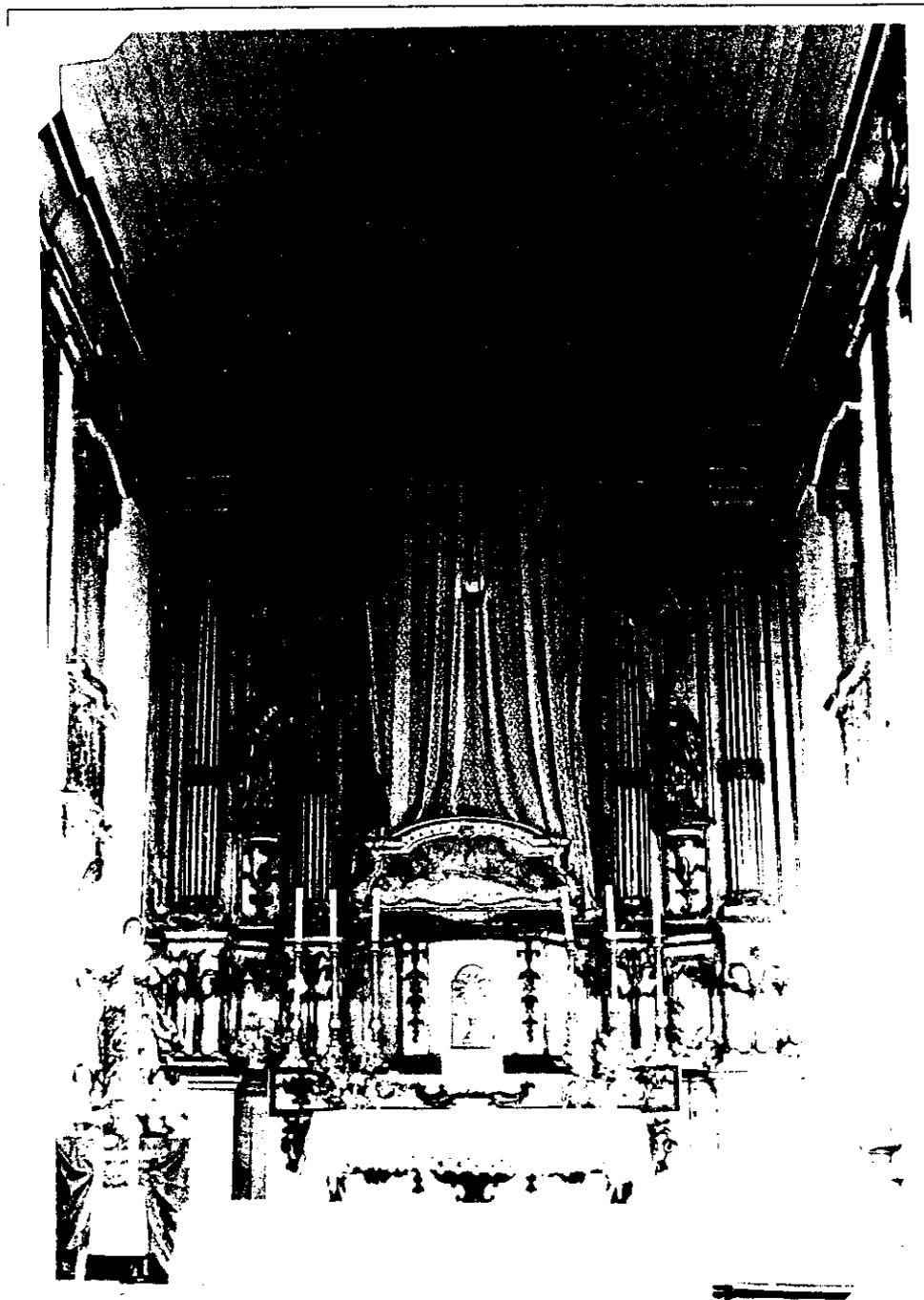
(fig.37)

LOCALIZACAO

São Paulo, igreja da Boa Morte,
capela-mor

DATAÇÃO

c.1807-1815



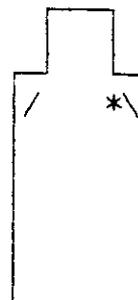
(fig.38)

LOCALIZAÇÃO

São Paulo, igreja da Boa Morte,
altar lateral

DATAÇÃO

c.1807-1815



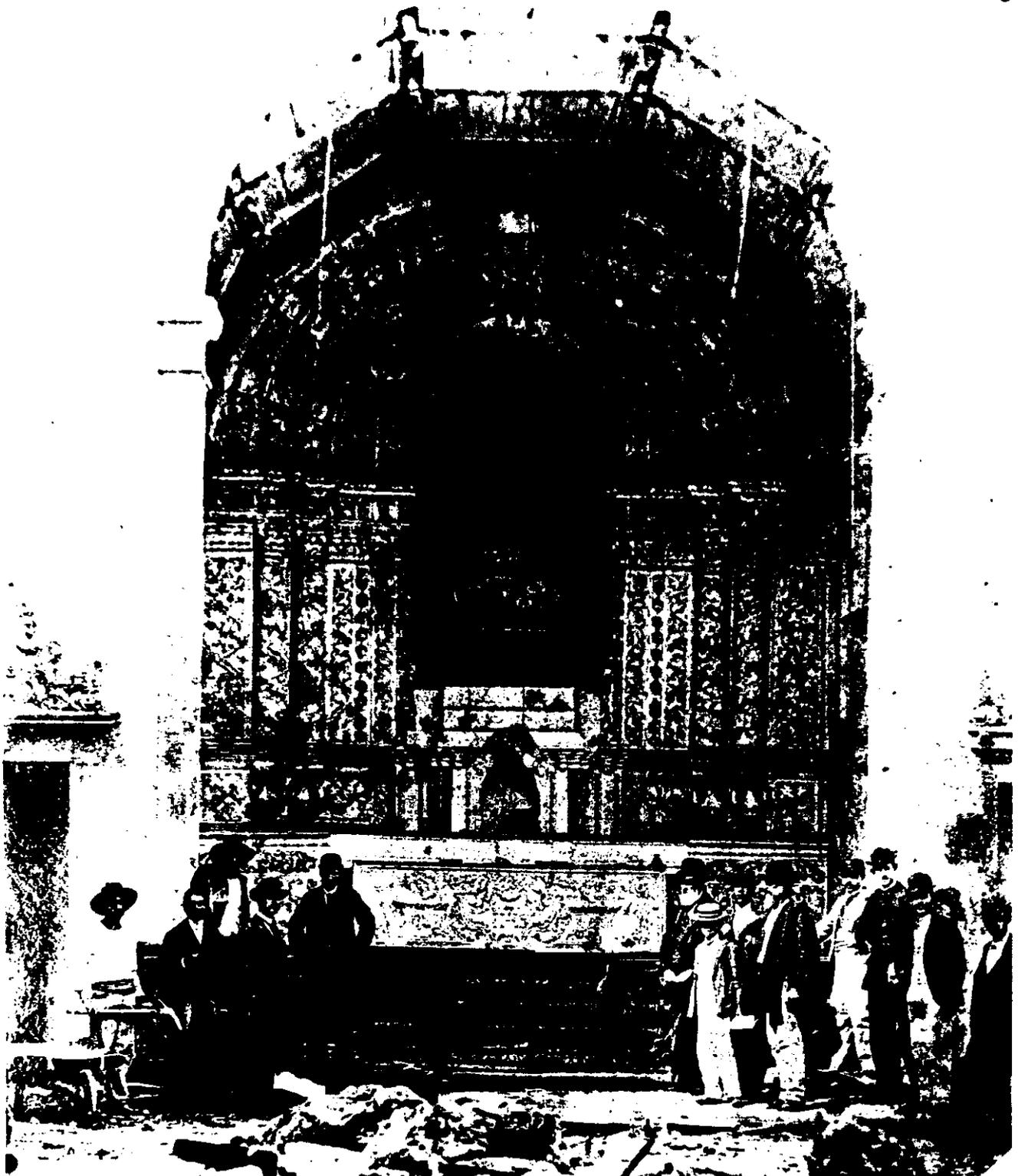
(fig.39)

LOCALIZAÇÃO

São Paulo, igreja do Colégio
capela-mor (destruída)

DATAÇÃO

c.1694/1701



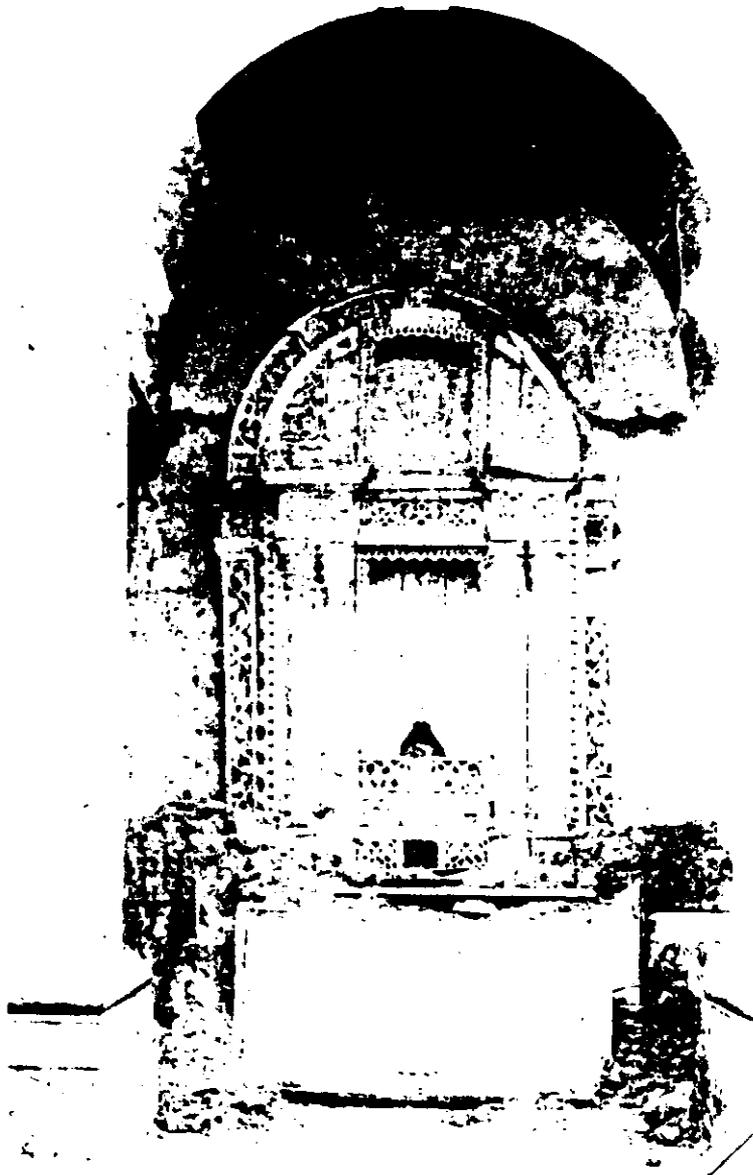
(fig.40)

LOCALIZAÇÃO

São Paulo, igreja do Colégio
altar lateral (destruído)

DATAÇÃO

1701/1707 (anterior a)



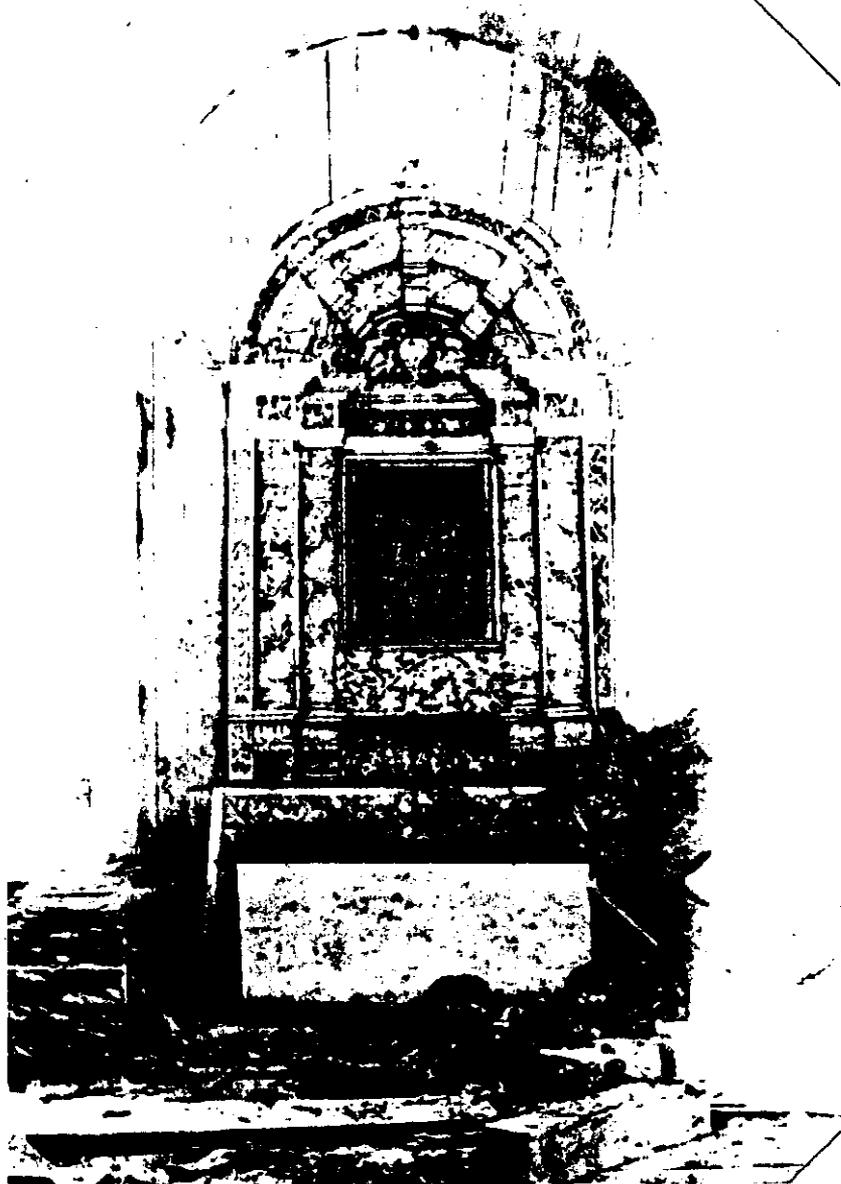
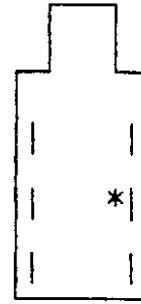
(fig.41)

LOCALIZAÇÃO

São Paulo, igreja do Colégio
altar lateral (destruído)

DATAÇÃO

c.1701/1707 (anterior a)



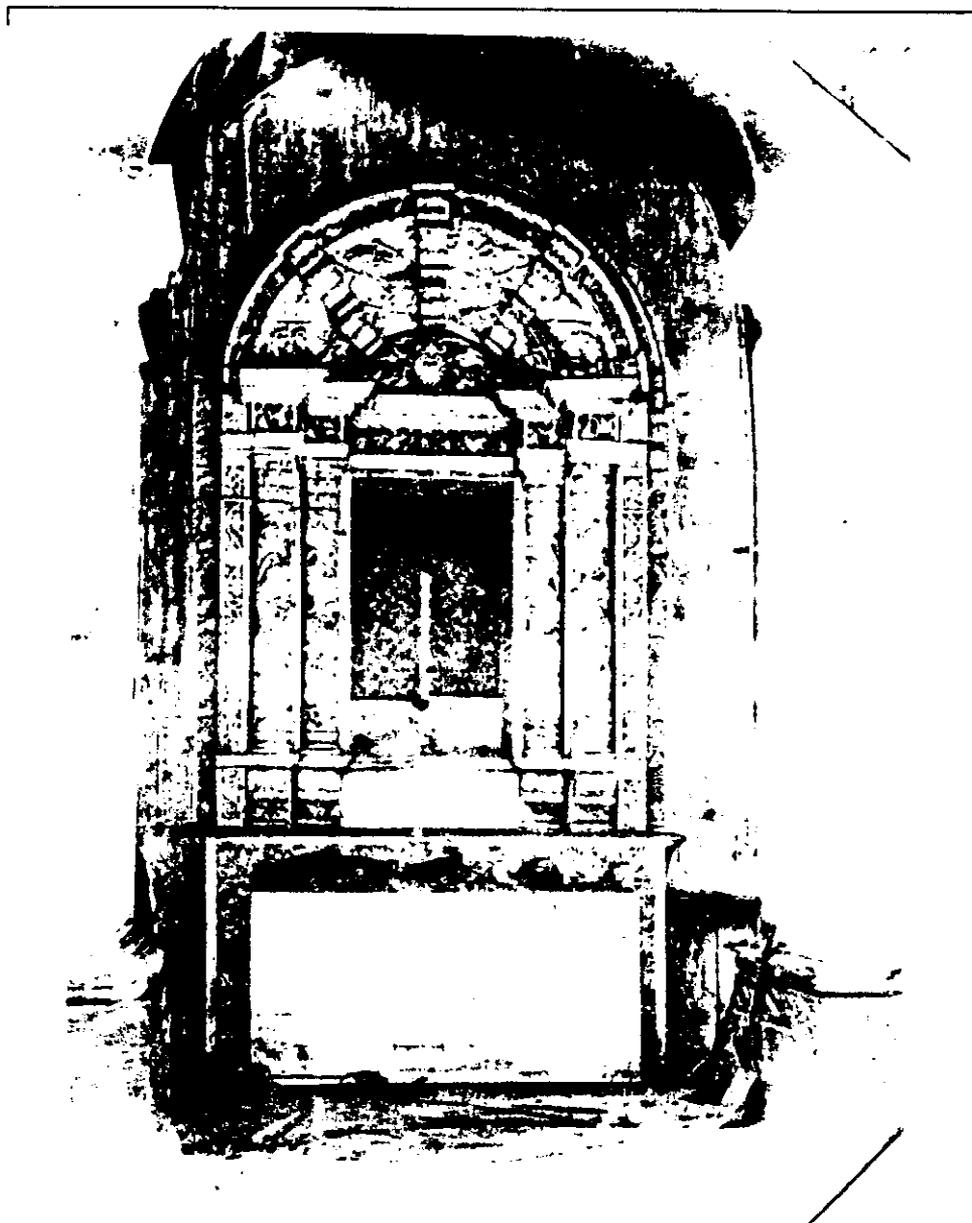
(fig.42)

LOCALIZAÇÃO

São Paulo, igreja do Colégio
altar lateral (destruído)

DATAÇÃO

c.1701/1707 (anterior a)



(fig.43)

LOCALIZAÇÃO

São Paulo, igreja do Colégio
altar lateral (destruído)

DATAÇÃO

c.1735/1741



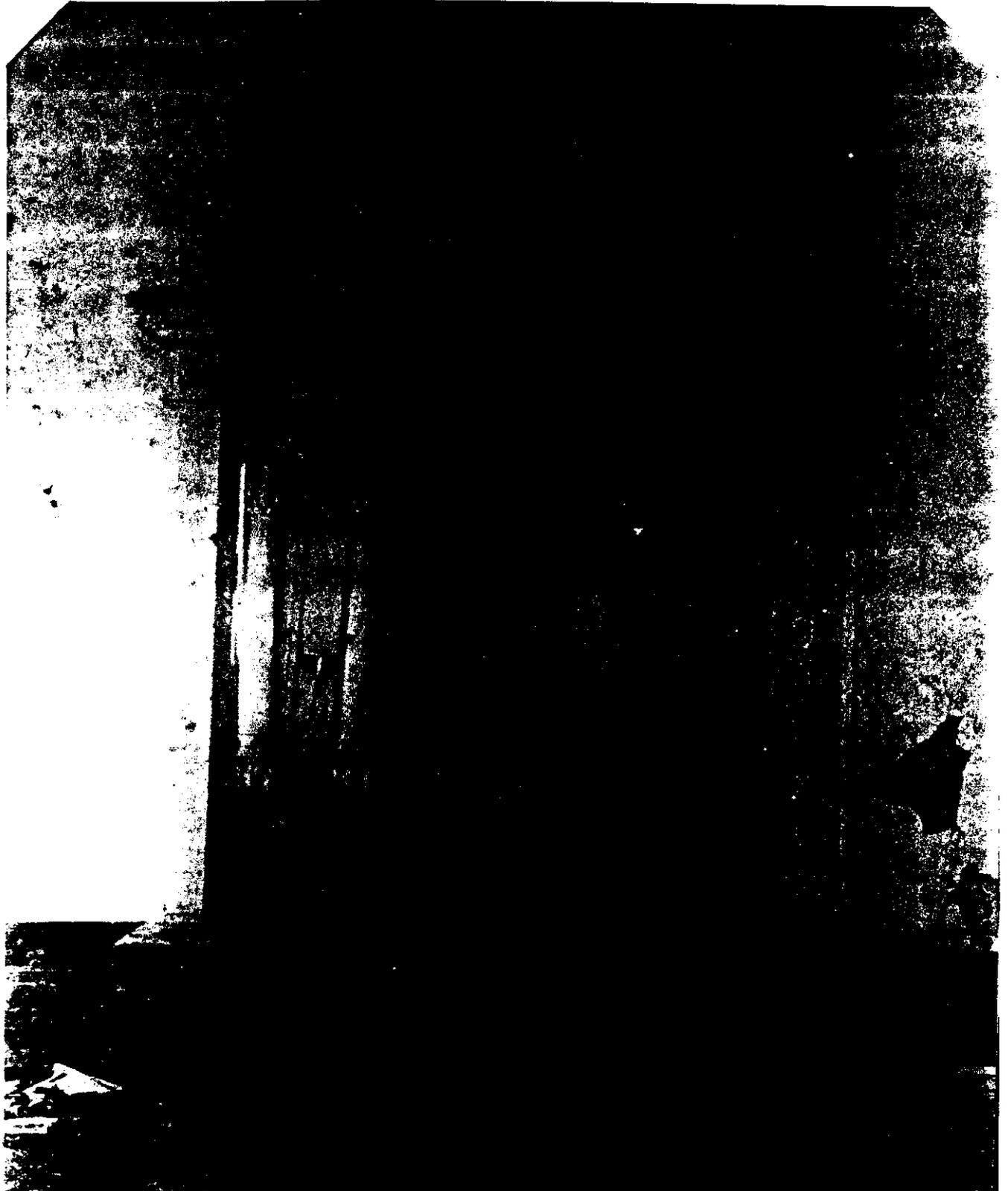
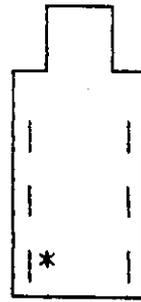
(fig. 44)

LOCALIZAÇÃO

São Paulo, igreja do Colégio
altar lateral (destruído)

DATAÇÃO

1770 (anterior a)



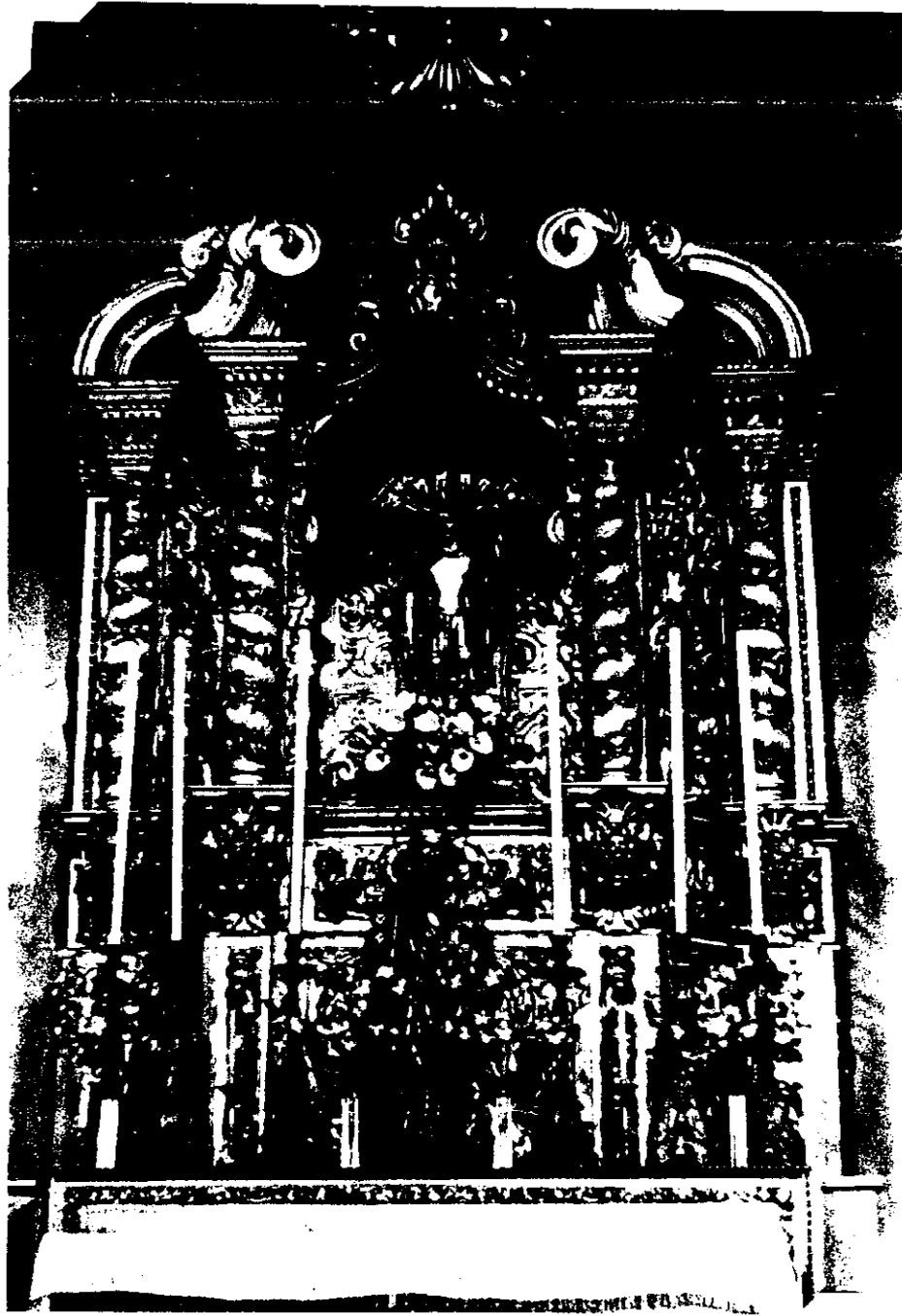
(fig.45)

LOCALIZAÇÃO

São Paulo, mosteiro de S. Bento (?),
atualmente na Ordem Terc. de S. Francisco

DATAÇÃO

1745/50



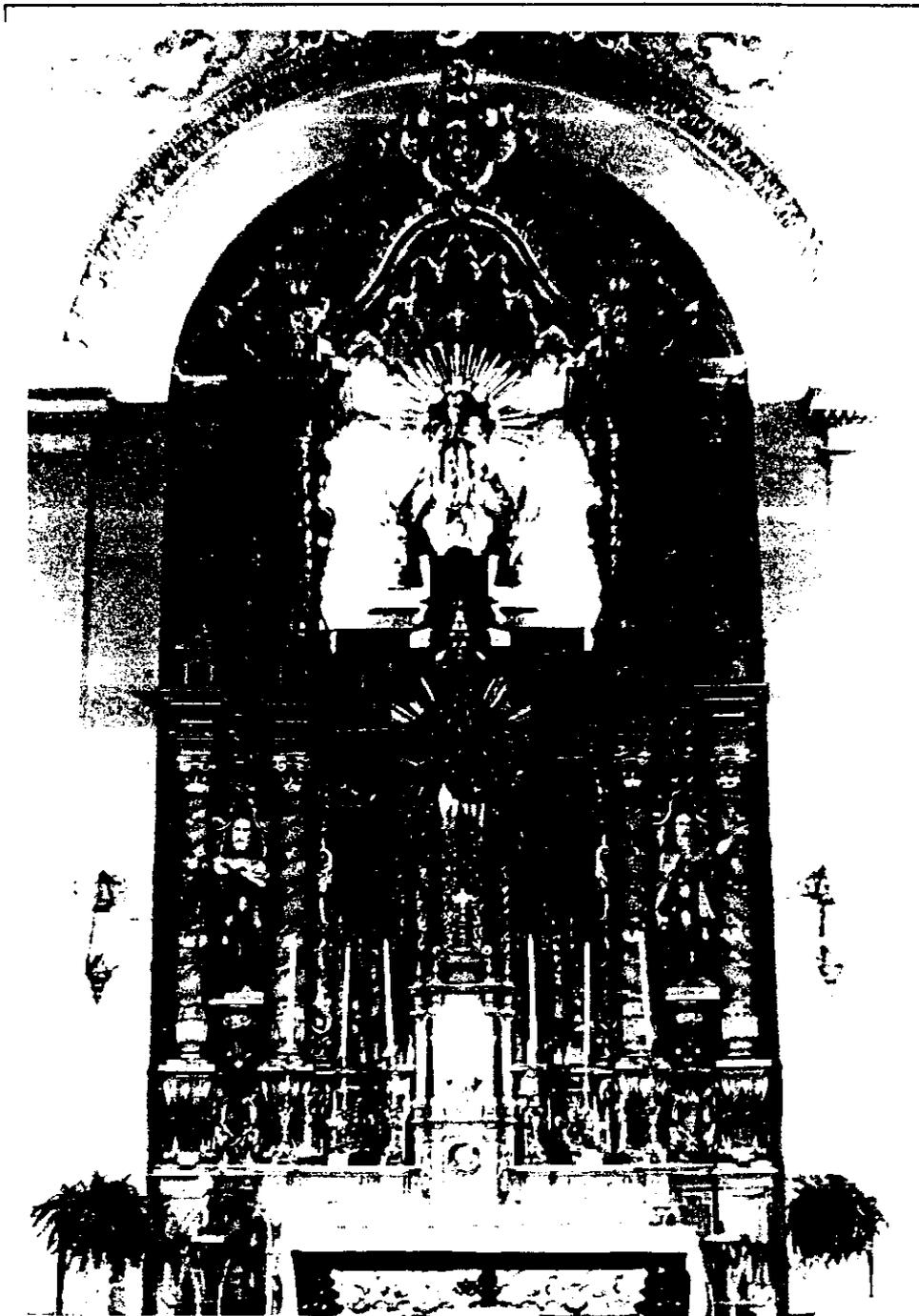
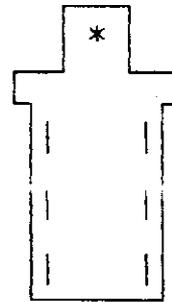
(fig.46)

LOCALIZAÇÃO

S. Paulo, convento do Carmo,
capela-mor

DATAÇÃO

1770/75



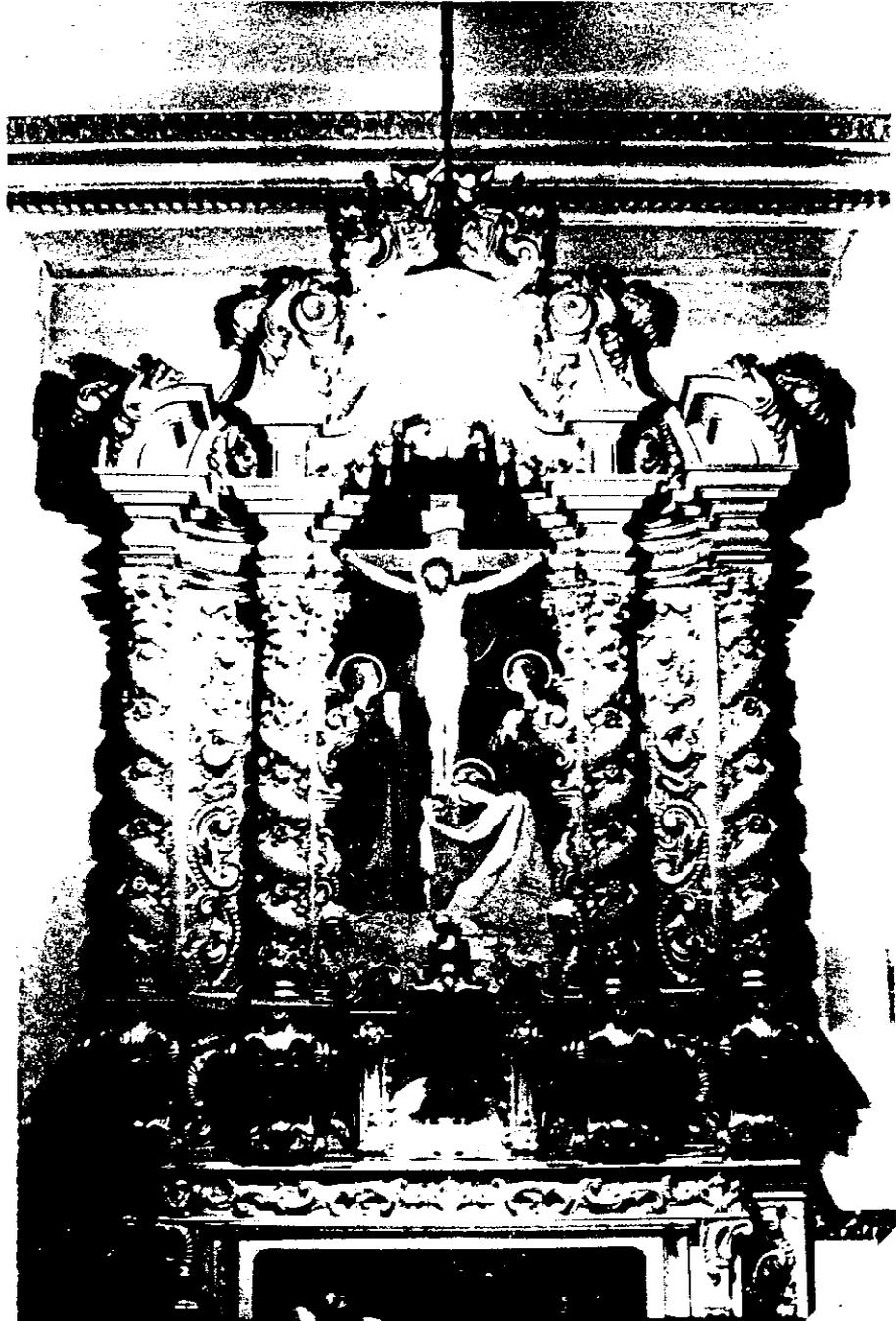
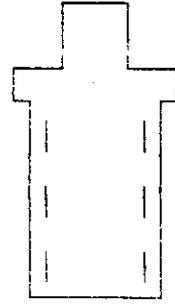
(fig.47)

LOCALIZAÇÃO

São Paulo, convento do Carmo,
capela na nave

DATAÇÃO

c.1775/80



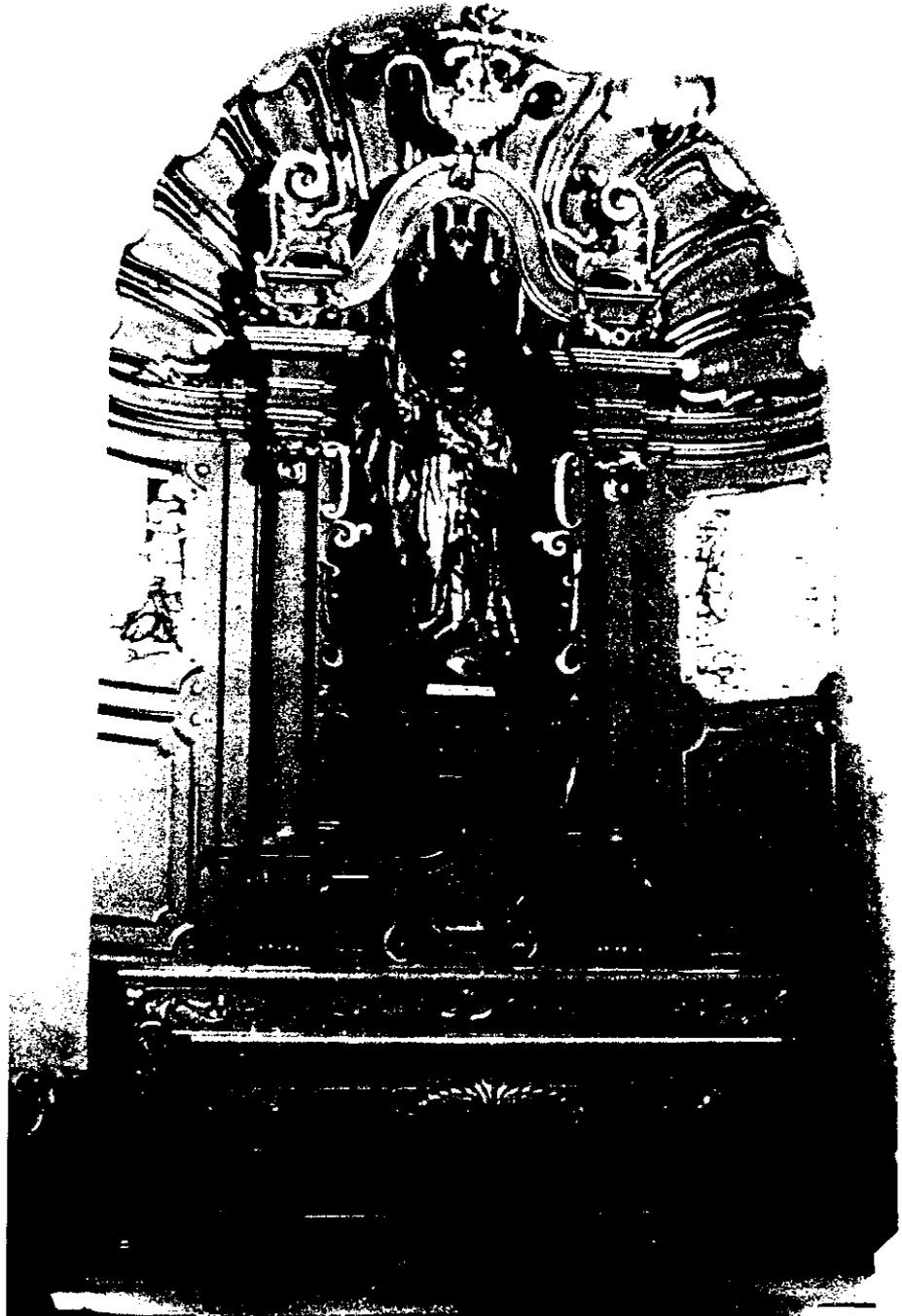
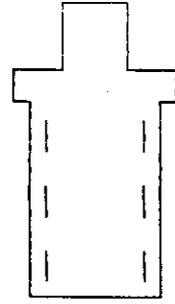
(fig.48)

LOCALIZAÇÃO

S. Paulo, convento do Carmo,
capela na nave

DATAÇÃO

1815/20



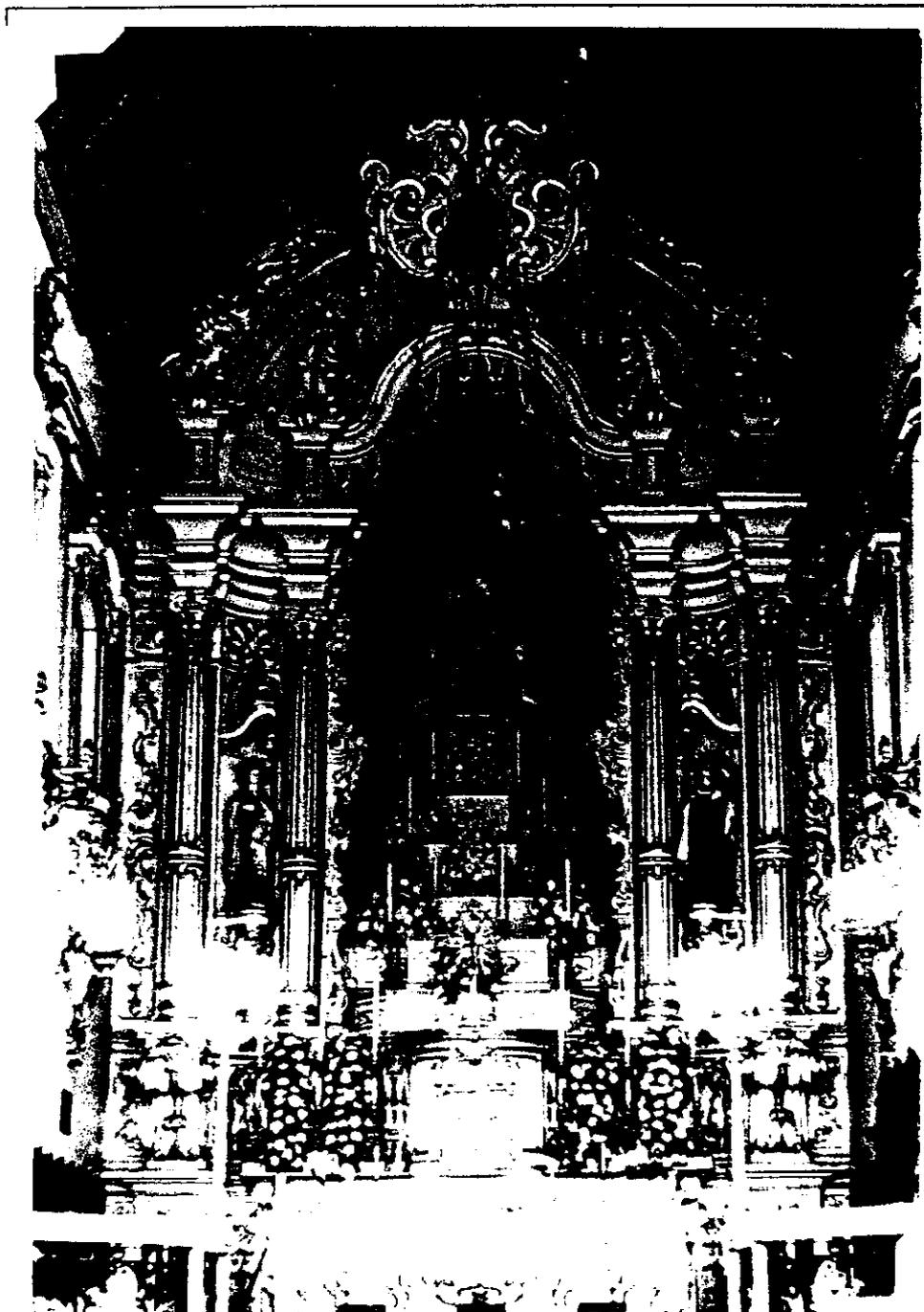
(fig.49)

LOCALIZAÇÃO

São Paulo, Ordem Terc. do Carmo,
capela-mor

DATAÇÃO

1794-1795



(fig.50)

LOCALIZAÇÃO

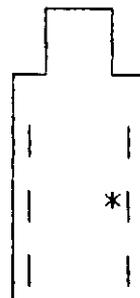
São Paulo, Ordem Terc. do Carmo,
altar lateral

DATAÇÃO

c.1760

AUTORIA:

Antônio Ludovico



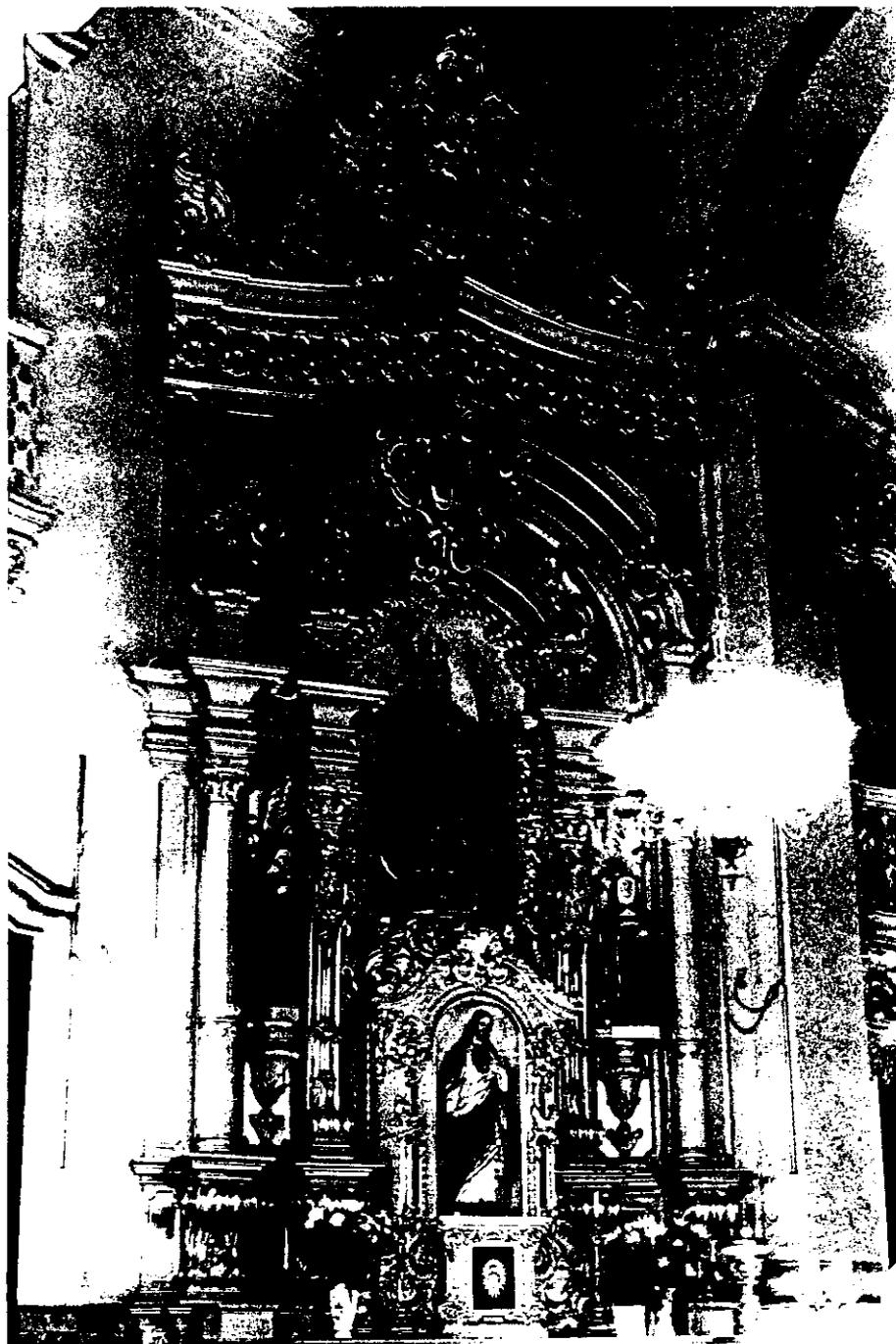
(fig.51)

LOCALIZAÇÃO

São Paulo, convento de S. Francisco,
altar lateral

DATAÇÃO

c.1786-1789



(fig.52)

LOCALIZAÇÃO

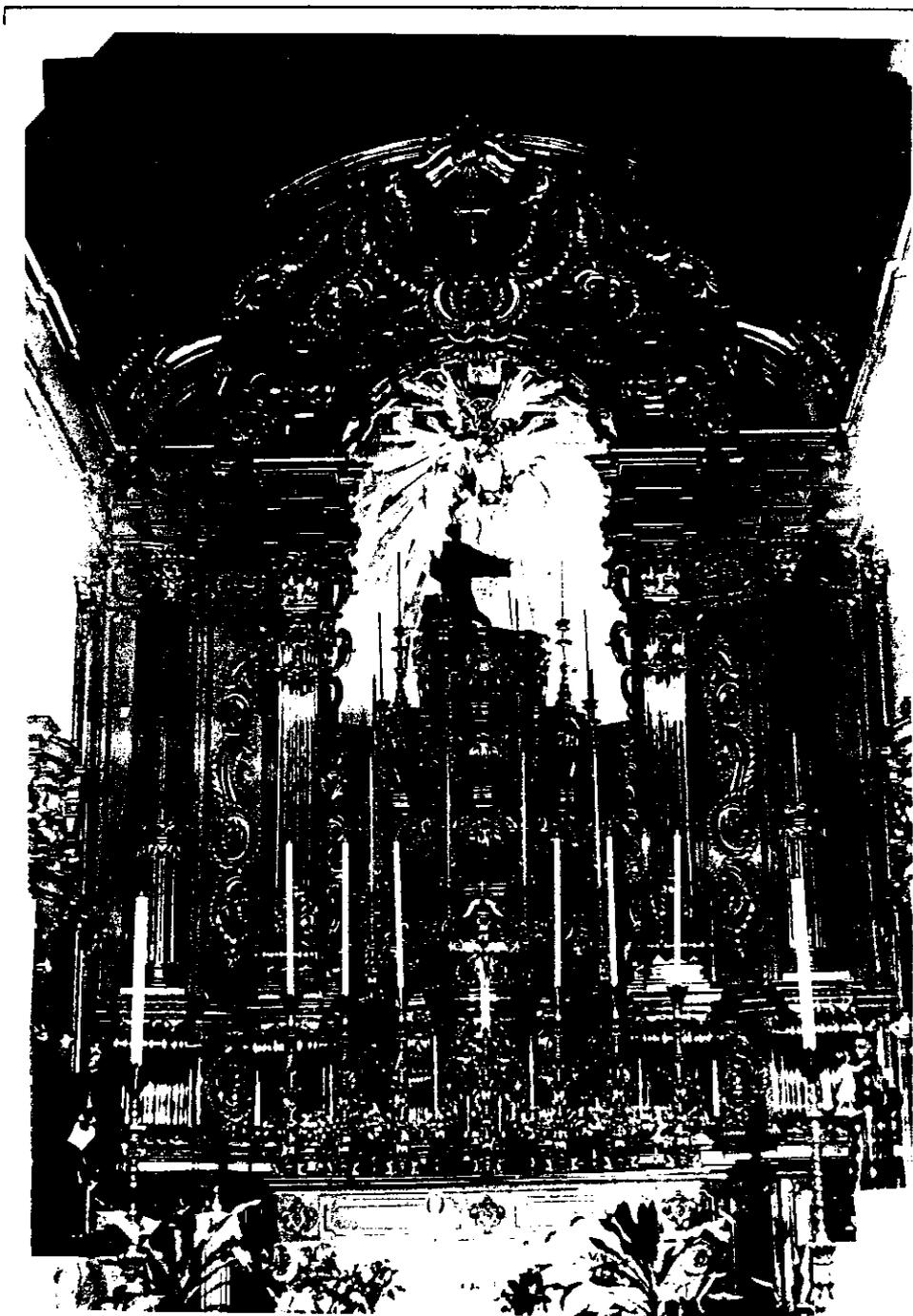
São Paulo, Ordem Terc. de S. Francisco,
capela-mor

DATAÇÃO

1790-1793

AUTORIA:

José Fernanades



(fig.53)

LOCALIZAÇÃO

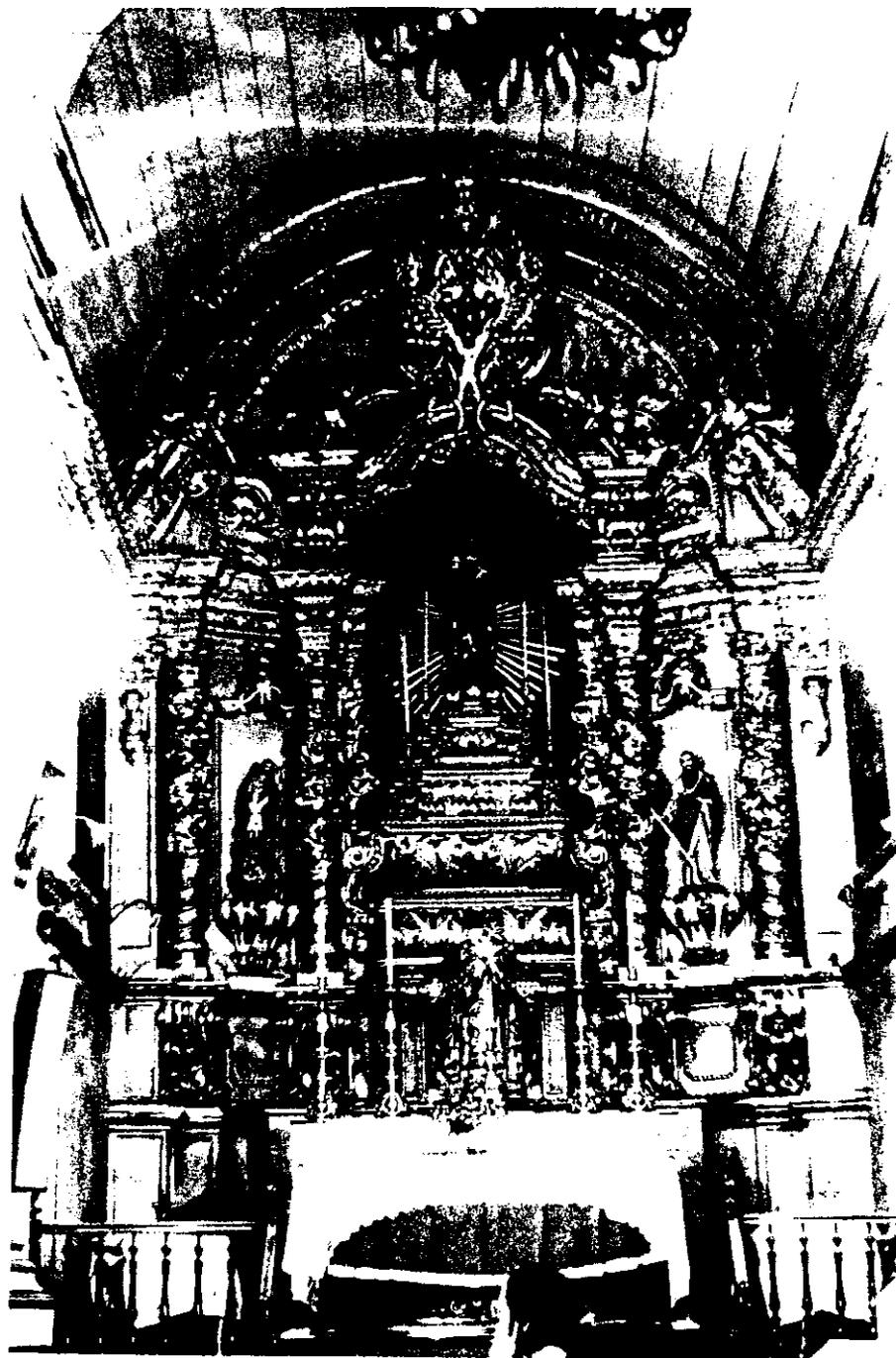
São Paulo, Ordem Terc. de S. Francisco,
altar de N. Sra. da Conceição,
no transepto (antes: retábulo-mor)

DATAÇÃO

1736-1740

AUTORIA:

Vicente Ferreira (?)



(fig.54)

LOCALIZAÇÃO

São Paulo. Ordem Terc. de S. Francisco.
altar no cruzeiro

DATAÇÃO

1790-1793

AUTORIA:

José Fernandes



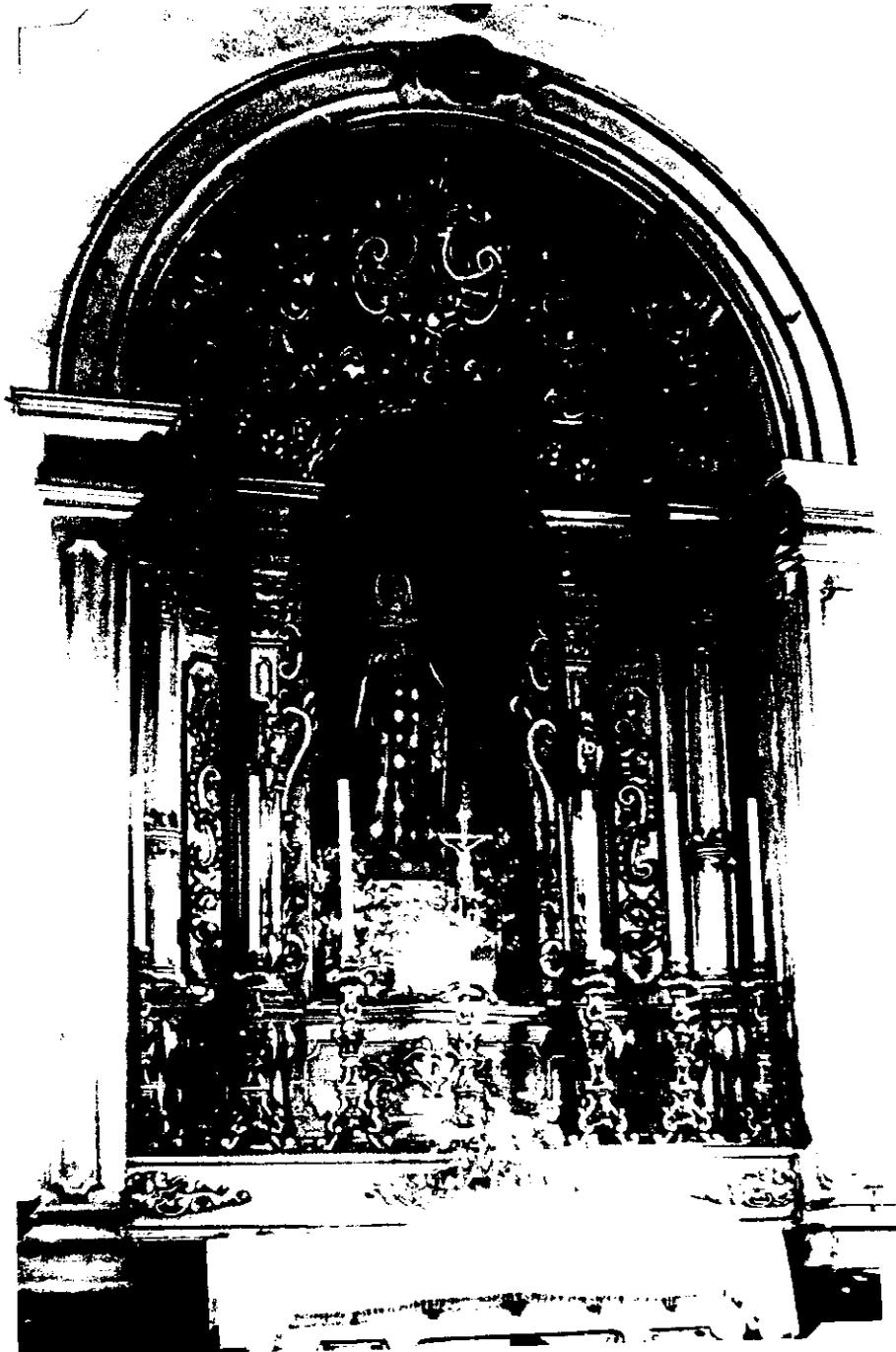
(fig.55)

LOCALIZAÇÃO

São Paulo, Ordem Terc. de S. Francisco,
primeiro altar do lado esquerdo da nave

DATAÇÃO

1823-1831



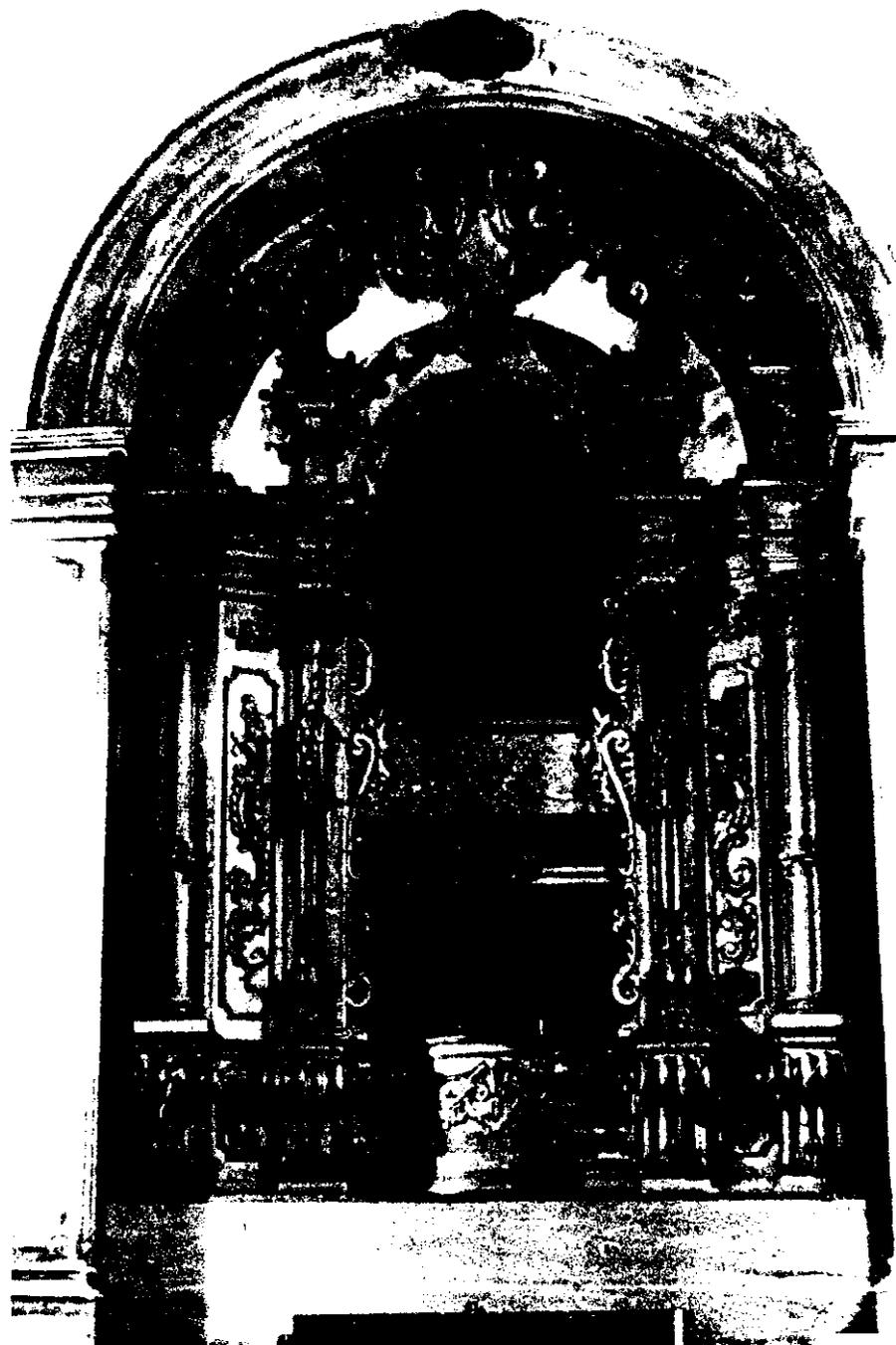
(fig.56)

LOCALIZAÇÃO

São Paulo. Ordem Terc. de S. Francisco.
primeiro altar do lado direito da nave

DATAÇÃO

1823-1831



(fig.57)

LOCALIZAÇÃO

S. Paulo, convento da Luz,
cemitério interno

DATAÇÃO

c.1720



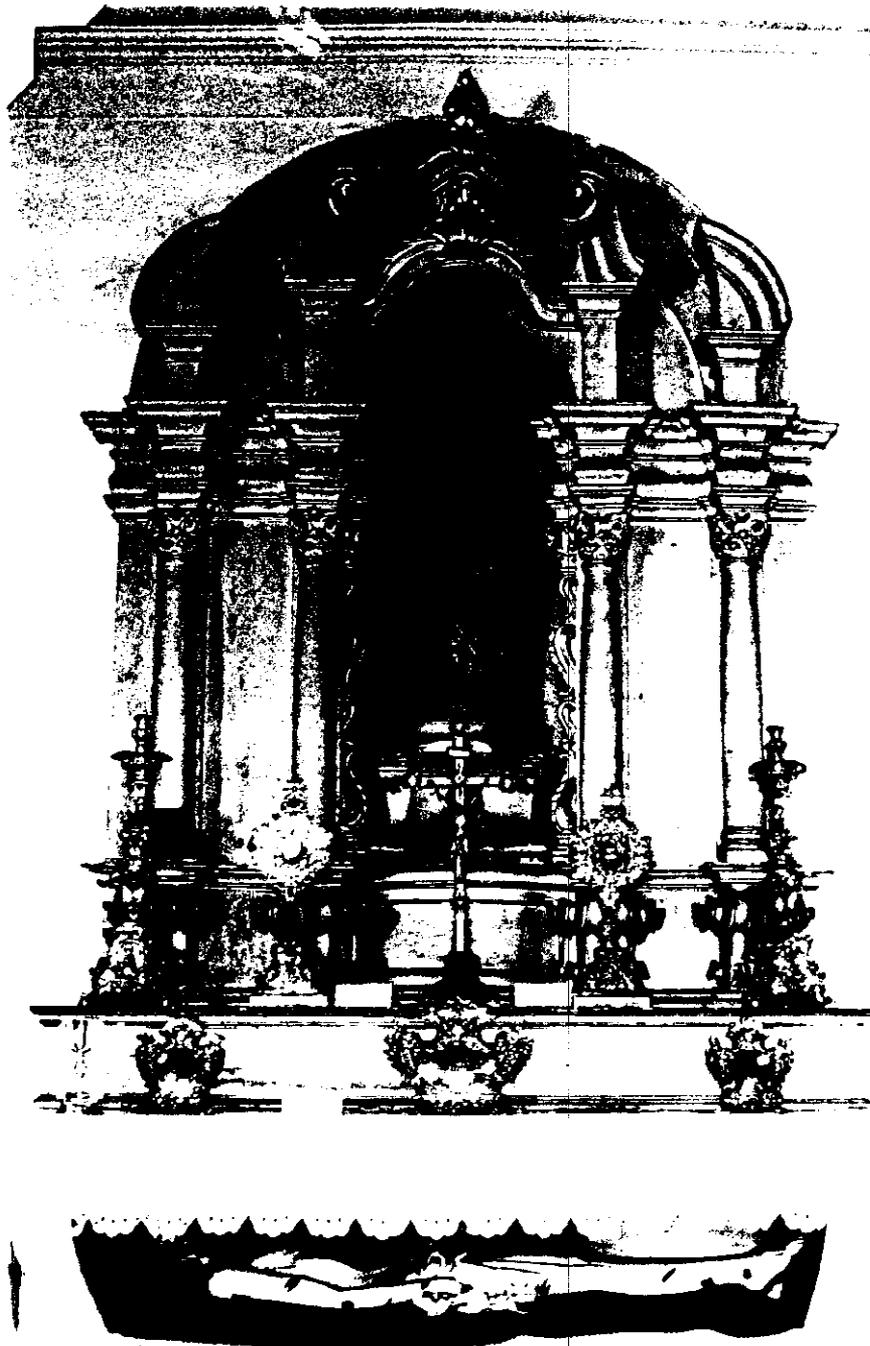
(fig.58)

LOCALIZAÇÃO

S. Paulo, convento da Luz,
sala do capítulo

DATAÇÃO

c.1798 (anterior a)



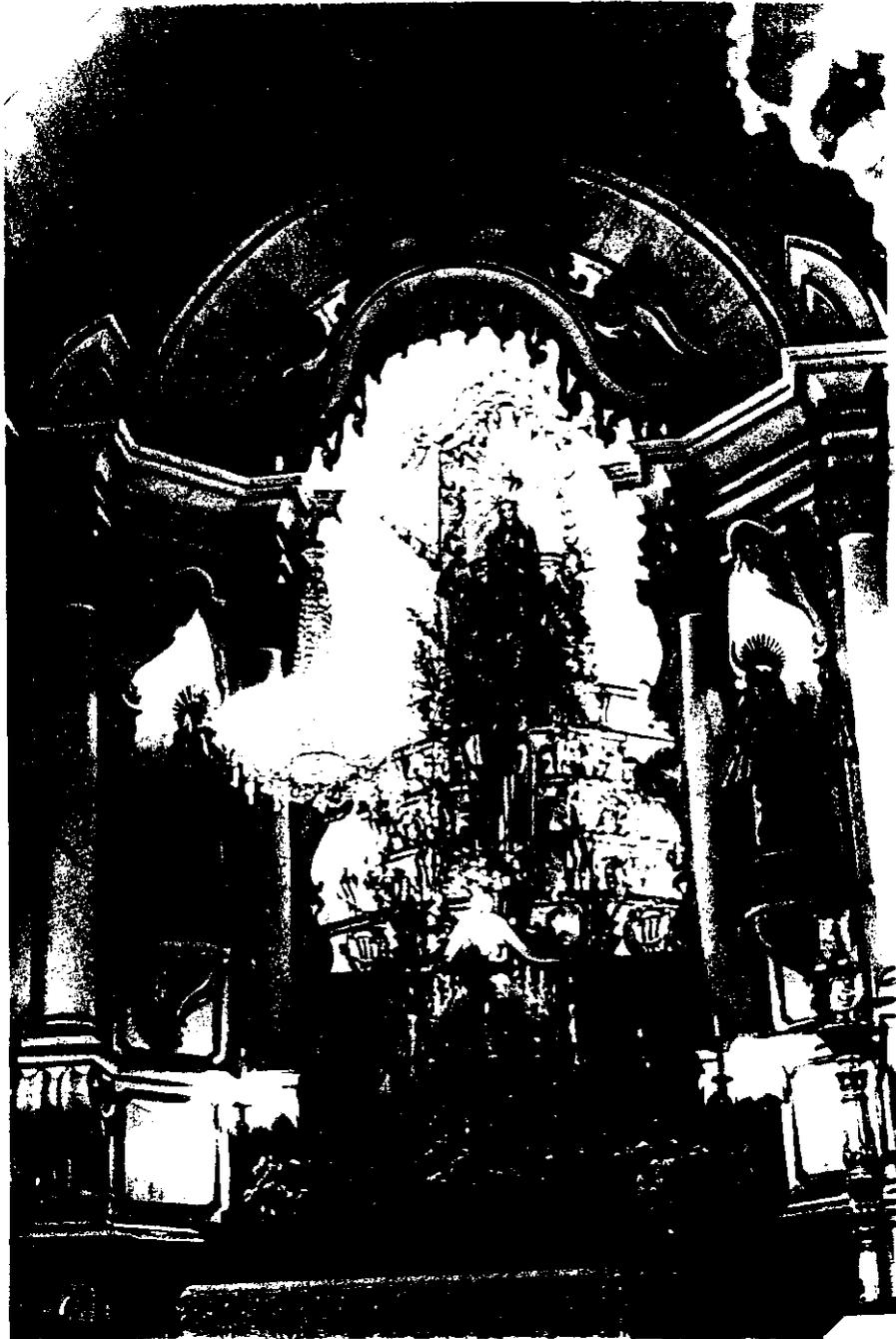
(fig.59)

LOCALIZAÇÃO

S. Paulo, igreja da Luz,
capela-mor

DATAÇÃO

c.1800/10



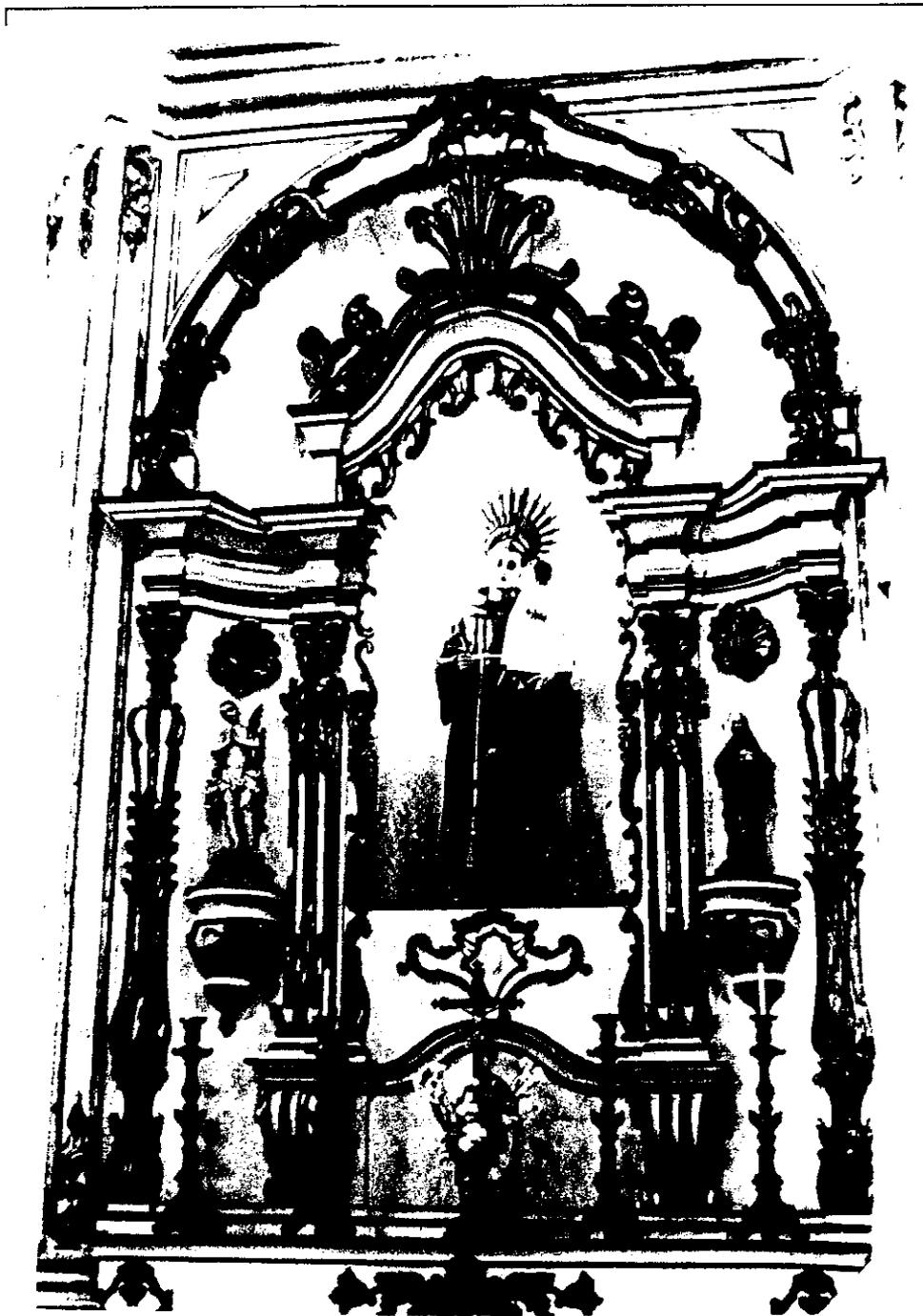
(fig.60)

LOCALIZAÇÃO

S. Paulo, igreja da Luz,
altar lateral direito

DATAÇÃO

c.1800/10



(fig.61)

LOCALIZAÇÃO

S. Paulo, convento da Luz,
cemitério externo

DATAÇÃO

c.1845 (anterior a)



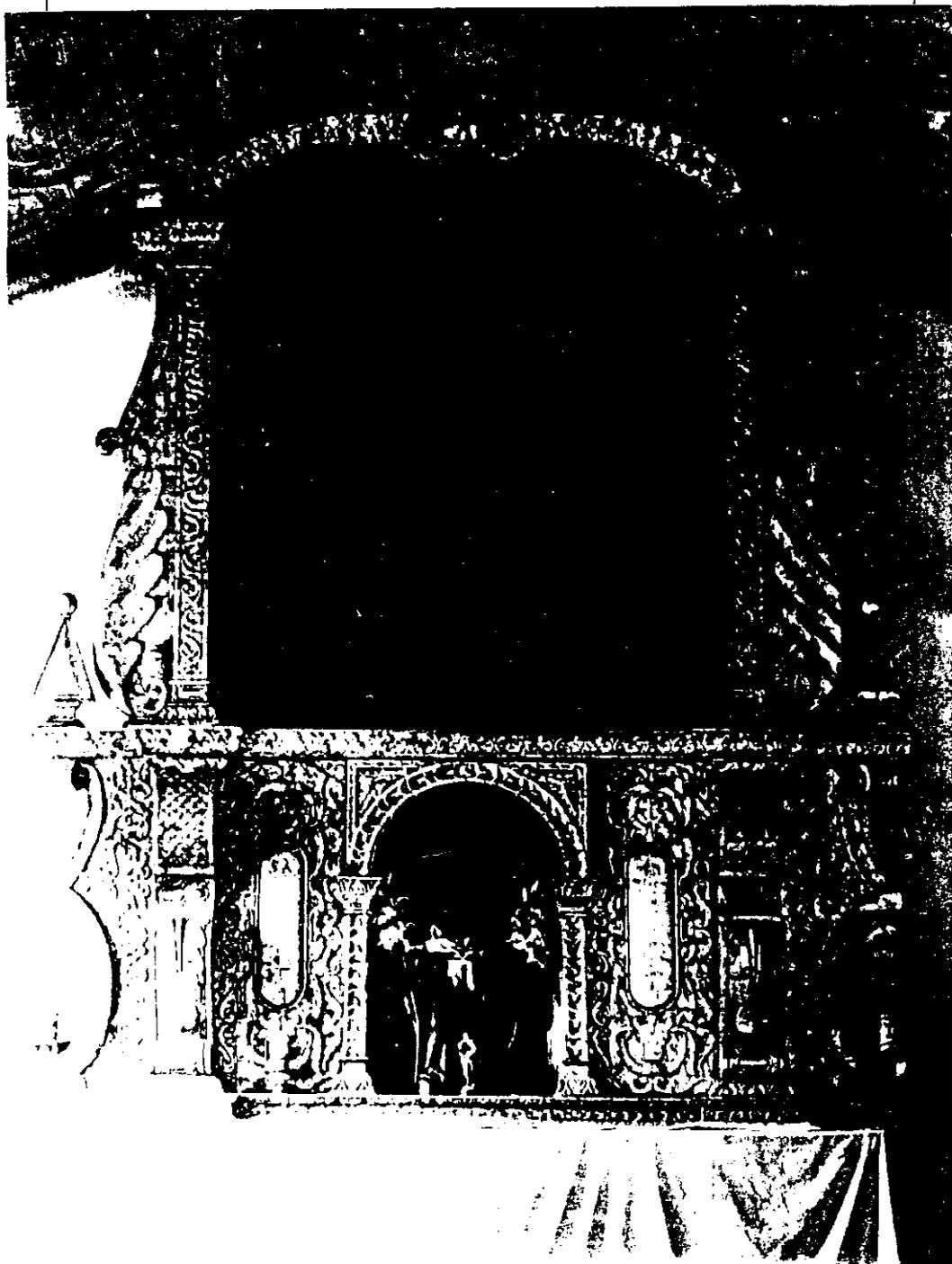
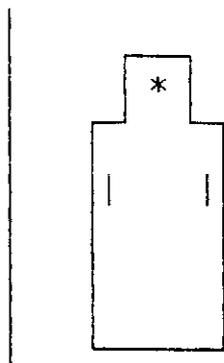
(fig. 62)

LOCALIZAÇÃO

São Roque, capela de S. Antônio,
capela-mor

DATAÇÃO

1681/1682



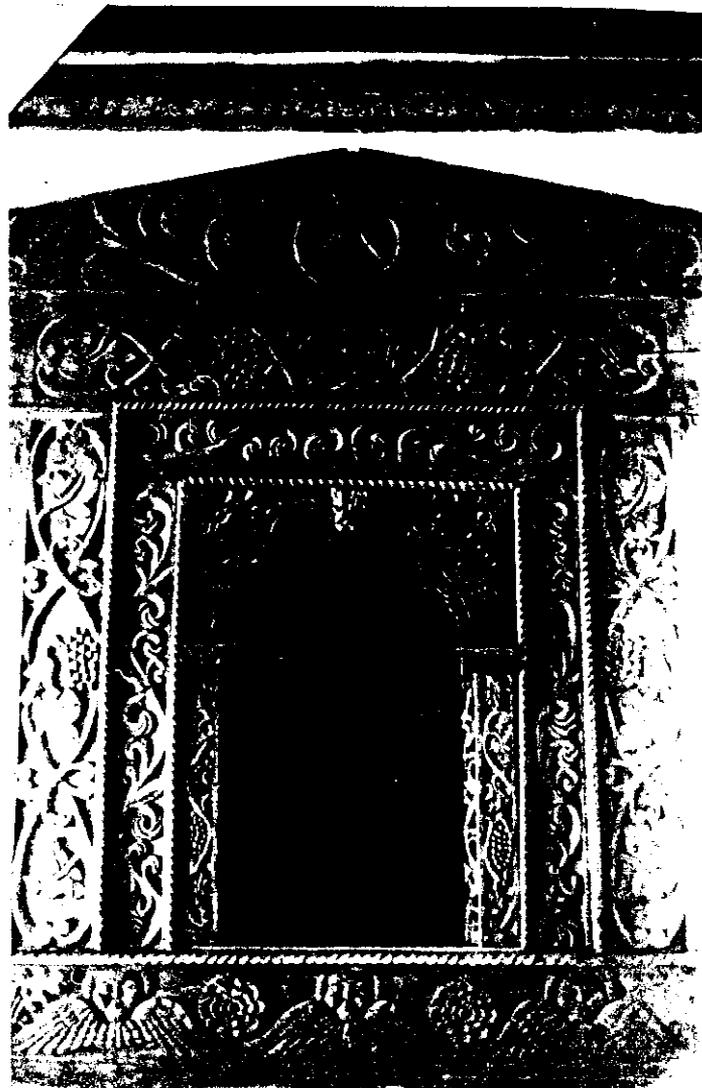
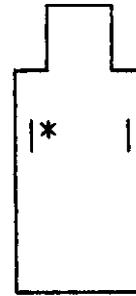
(fig.63)

LOCALIZAÇÃO

São Roque, capela de S. Antônio
altar lateral

DATAÇÃO

c.1700/1720



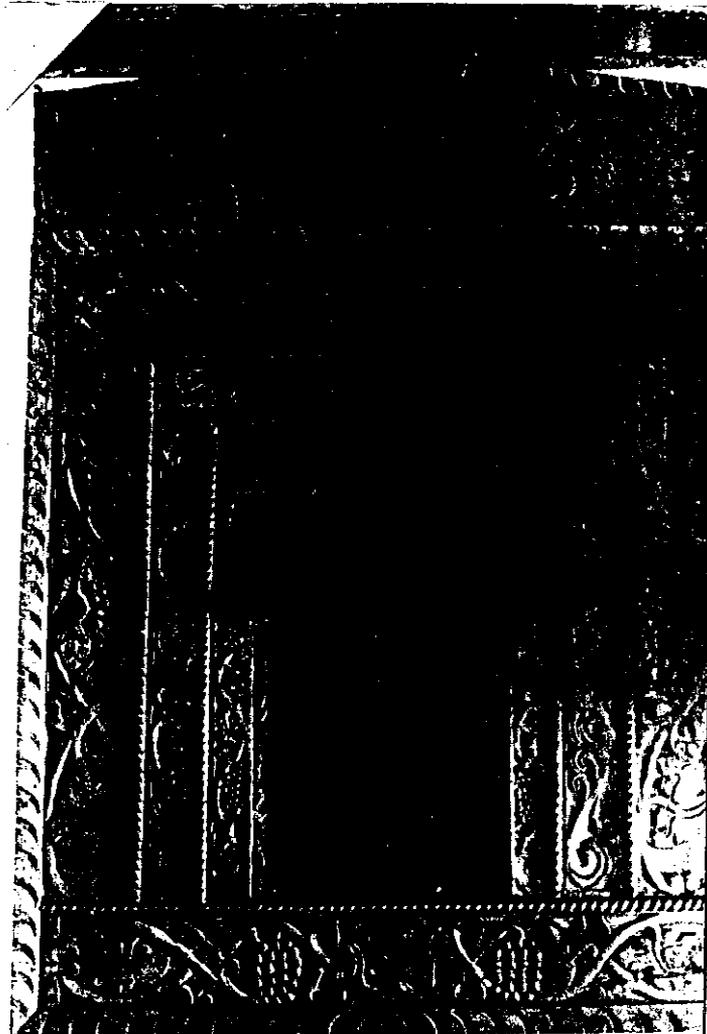
(fig.64)

LOCALIZAÇÃO

São Roque, capela de S. Antônio
altar lateral

DATAÇÃO

c.1700/1720



(fig.65)

LOCALIZAÇÃO

São Vicente, matriz
remanescentes de retábulo

DATAÇÃO

c.1625





a	b	c
d	e	f

Prancha 1: mênulas

a- S. Roque, capela de S. Antônio, retábulo-mor

b- Parnaíba, capela de N. Sra. do Voturuna

c- Embu, N. Sra. do Rosário, retábulo lateral

d- S. Paulo, igreja do Colégio, retábulo-mor

e- Itu, retábulo da fazenda do Pirai

f- S. Paulo, Ordem Terc. de S. Francisco, antigo retábulo-mor



a	b	c
d	e	f

Prancha 2: mênulas

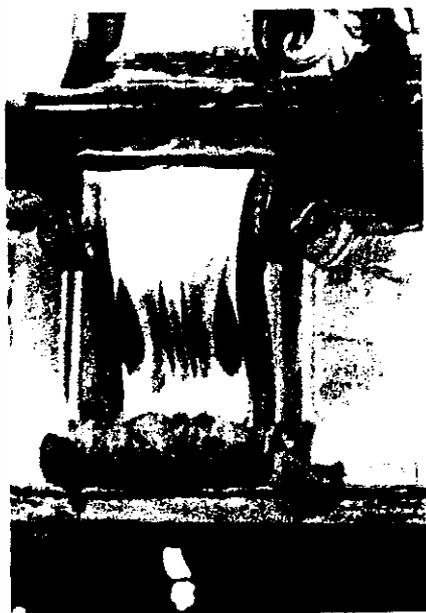
- a- Embu, N. Sra. do Rosário, retábulo-mor
- b- Sorocaba, igreja beneditina
- c- S. Paulo, S. Antônio, retábulo lateral
- d- S. Paulo, matriz de S. Amaro
- e- S. Paulo, igreja beneditina (?)
- f- Santos, igreja beneditina, retábulo-mor



a	b	c
d	e	f

Prancha 3

- a- S. Paulo, Carmo, retábulo lateral
- b- Santos, Carmo, retábulo-mor
- c- Itu, matriz, retábulo colateral
- d- Itu, matriz, retábulo-mor
- e- S. Paulo, N. Sra. da Luz, retábulo-mor
- f- S. Paulo, Ordem Terc. do Carmo, retábulo-mor



a	b	c
d	e	f

Prancha 4

a- Mogi, Carmo, retábulo lateral

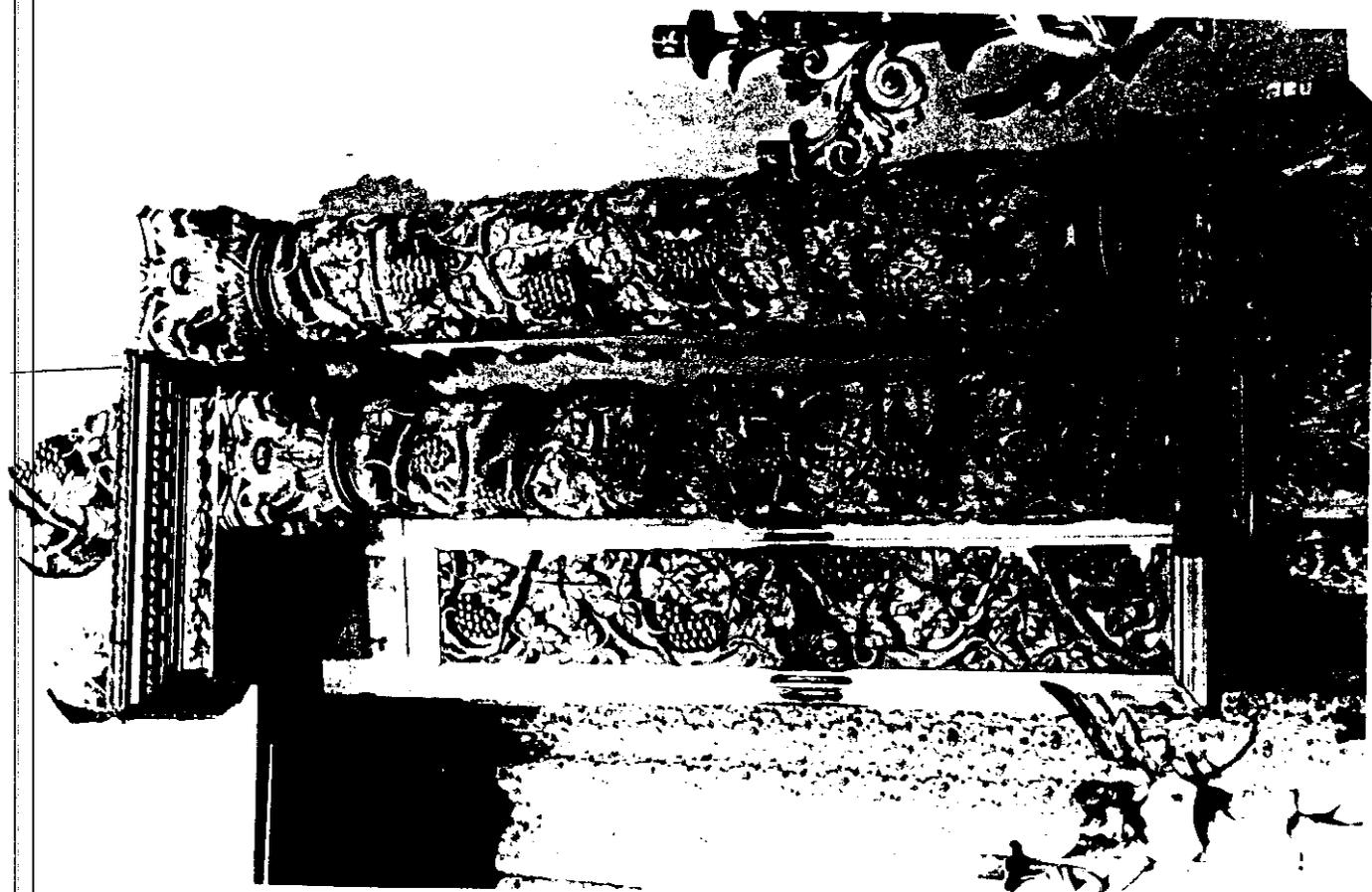
b- S. Paulo, S. Antônio, retábulo-mor

c- Mogi, Carmo, retábulo-mor

d- Mogi, Carmo, retábulo lateral

e- S. Paulo, Boa Morte, retábulo-mor

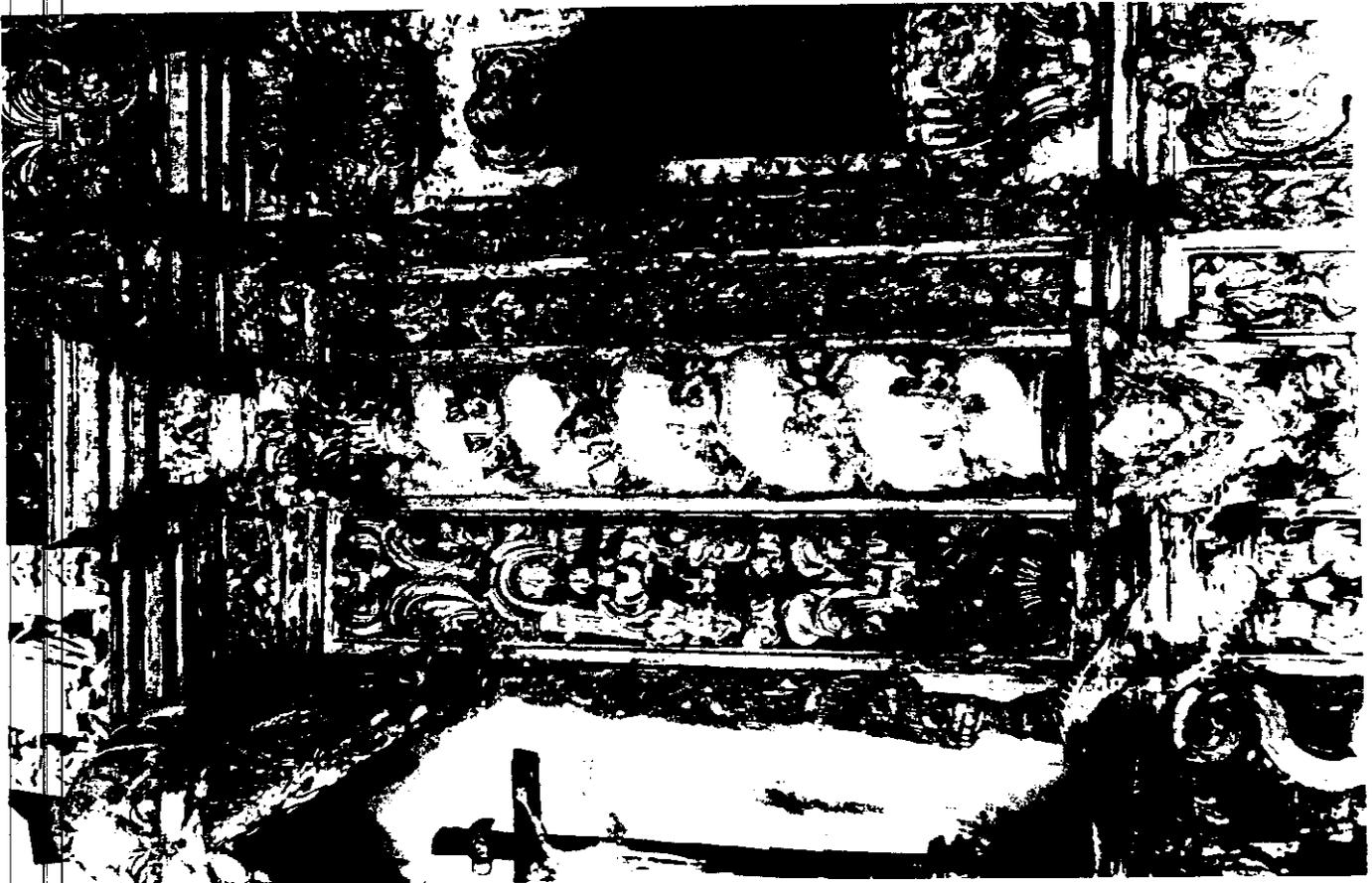
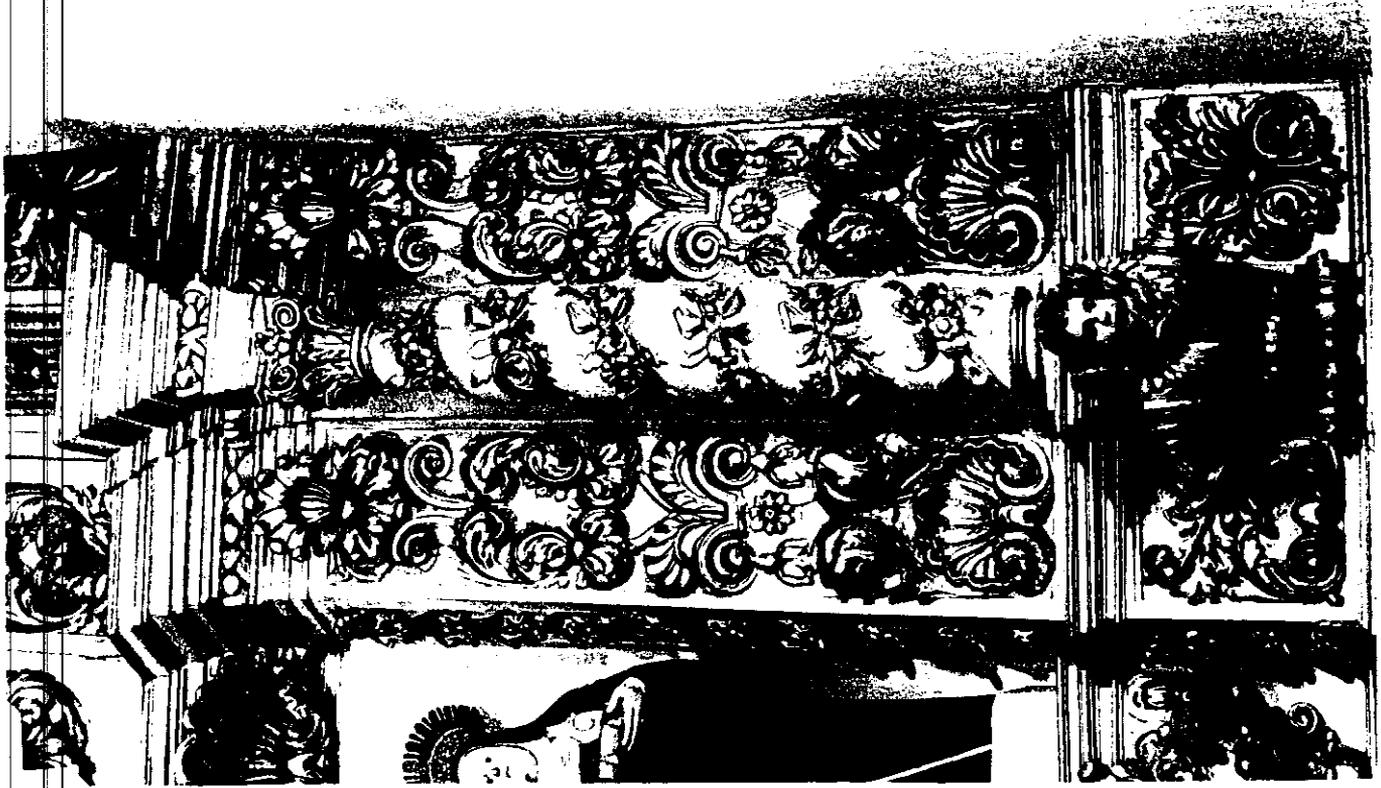
f- S. Paulo, N. Sra. da Luz, retábulo da sala do capítulo



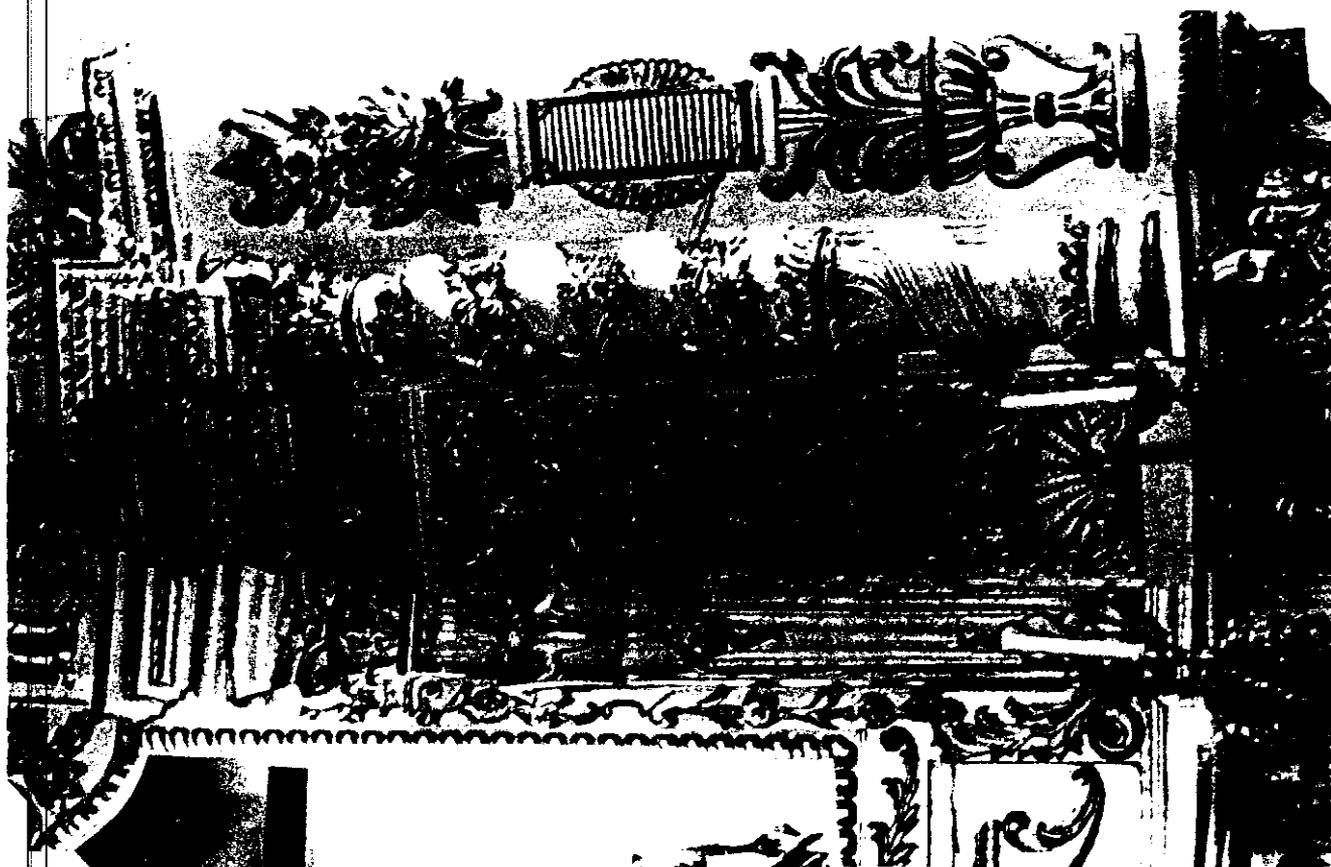
prancha 5: colunas

a- S. Paulo, igreja do Colégio, retábulo-mor

b- Embu, N. Sra. do Rosário, retábulo lateral



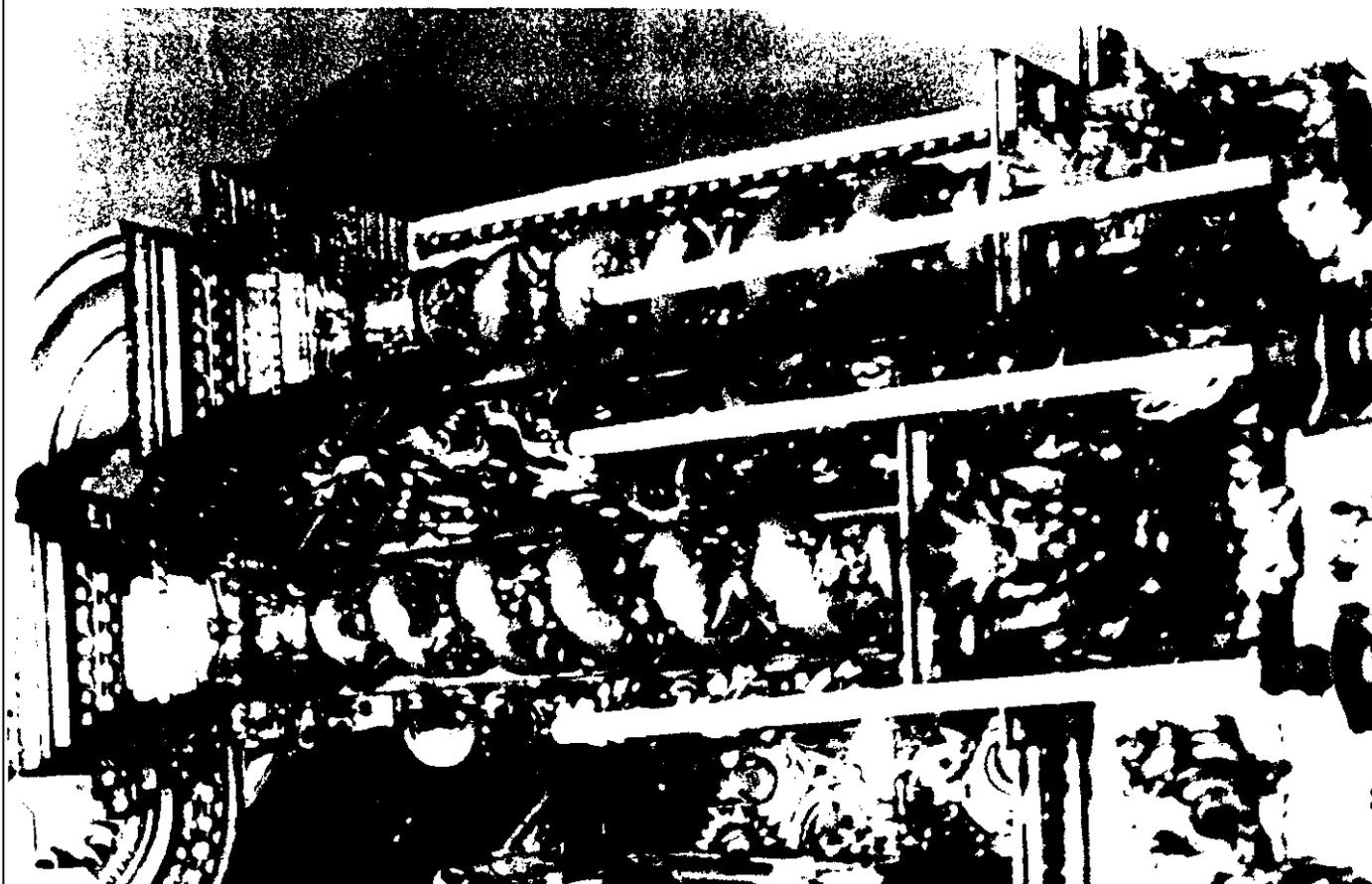
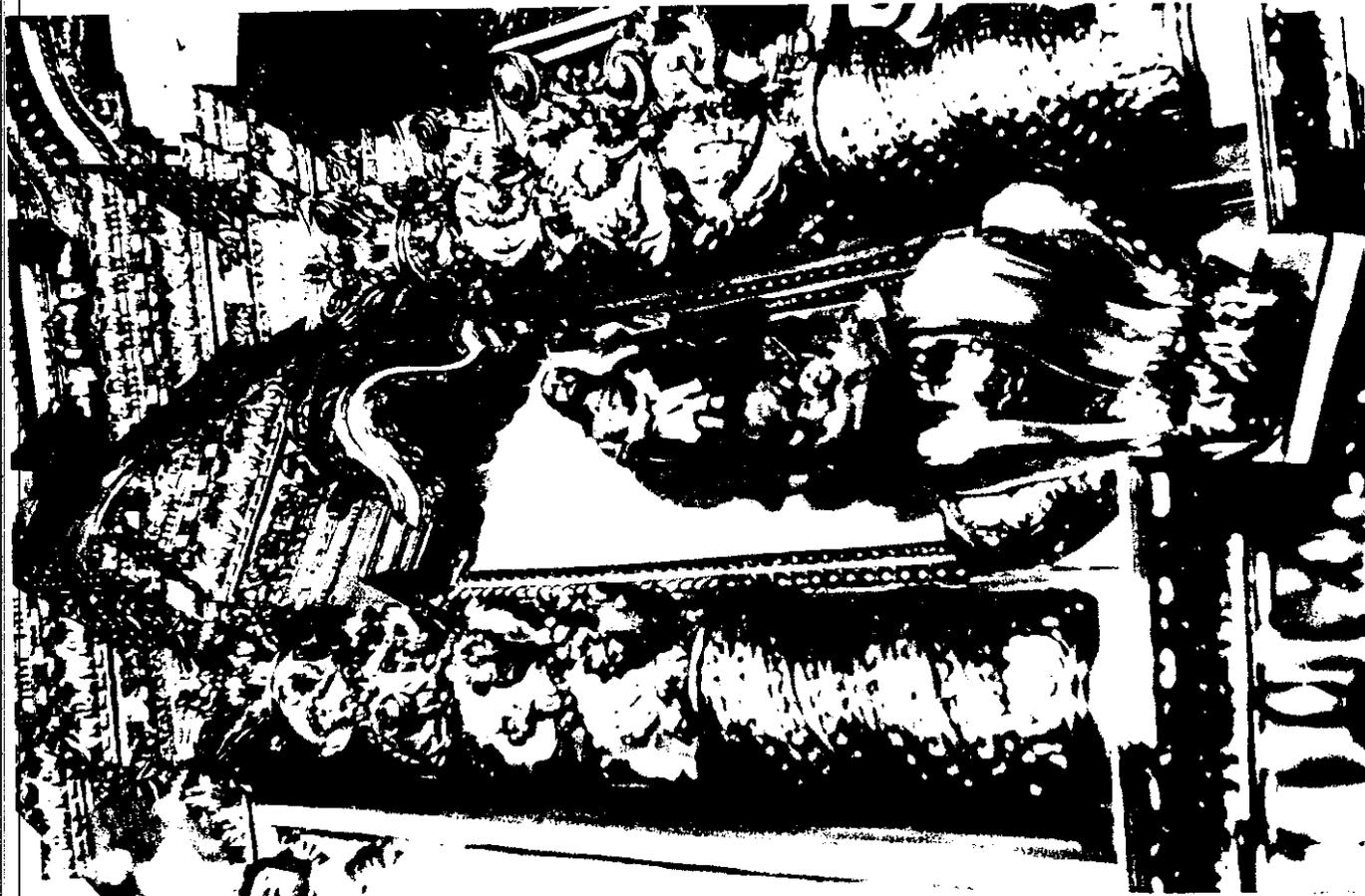
prancha 6: colunas
a- Embu, N. Sra. do Rosário, retábulo-mor
b- Sorocaba, igreja beneditina



prancha 7: colunas

a- S. Paulo, S. Antônio, retábulo lateral

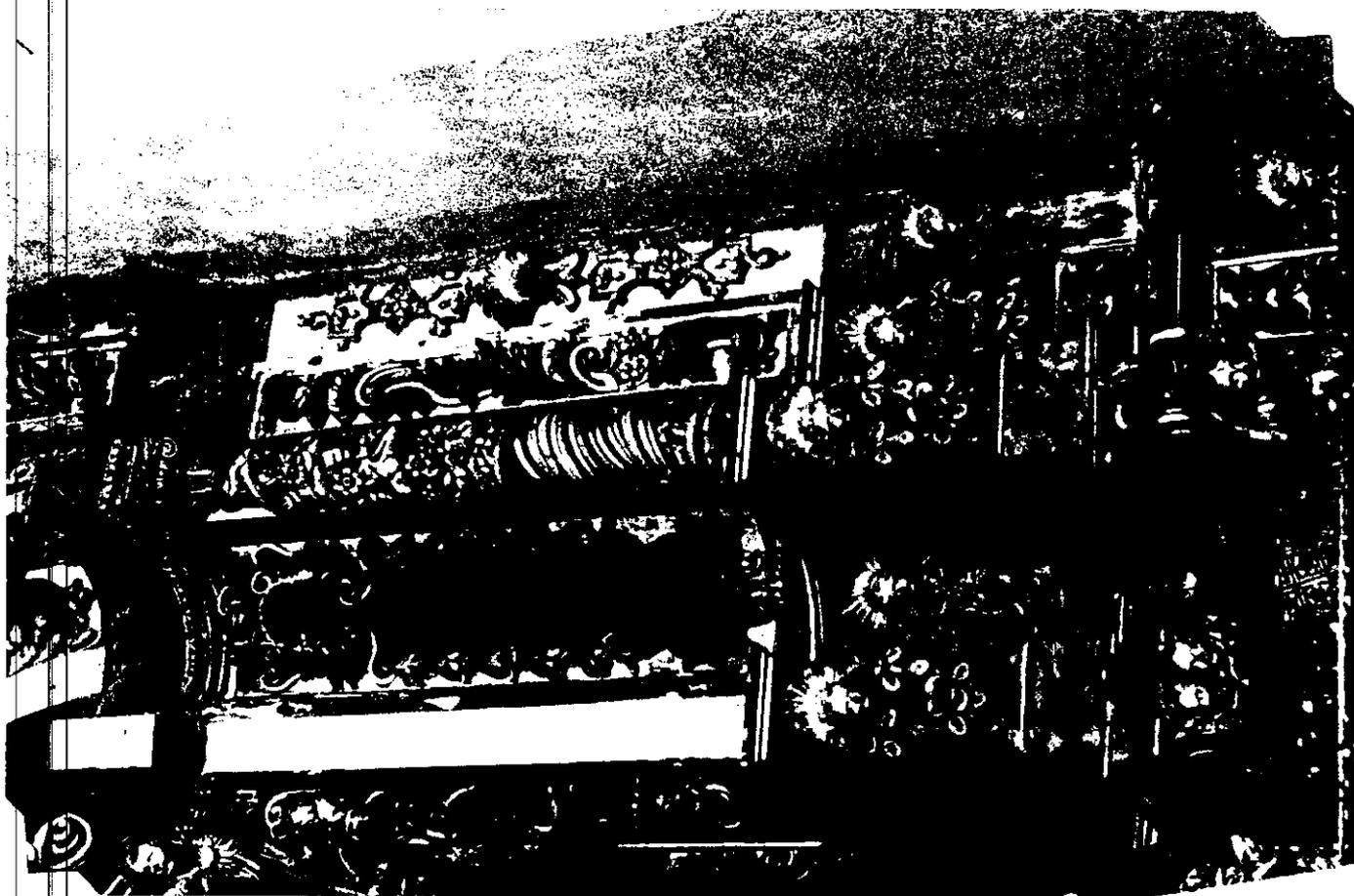
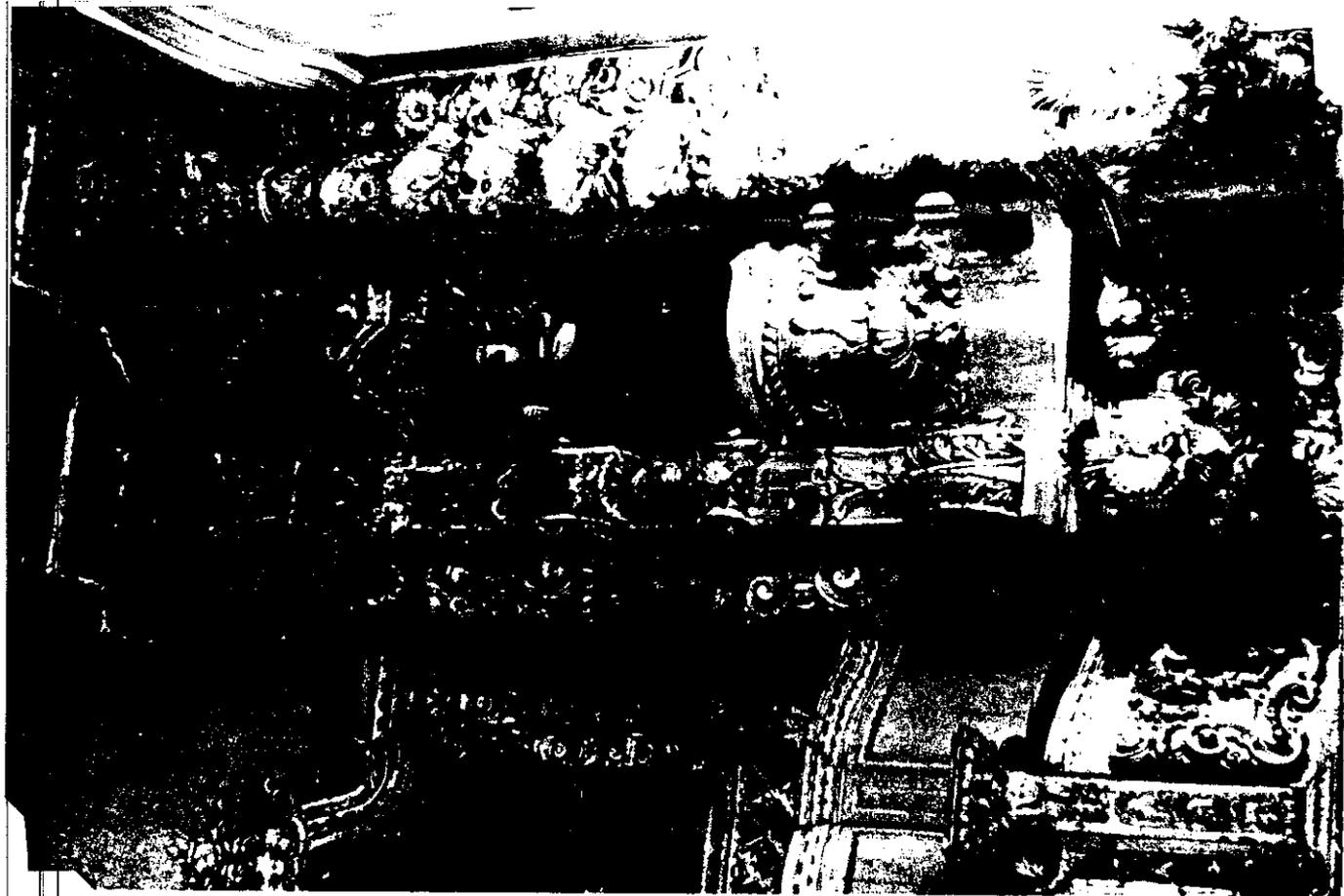
b- S. Paulo, matriz de S. Amaro



prancha 8: colunas

a- S. Paulo, igreja beneditina (?)

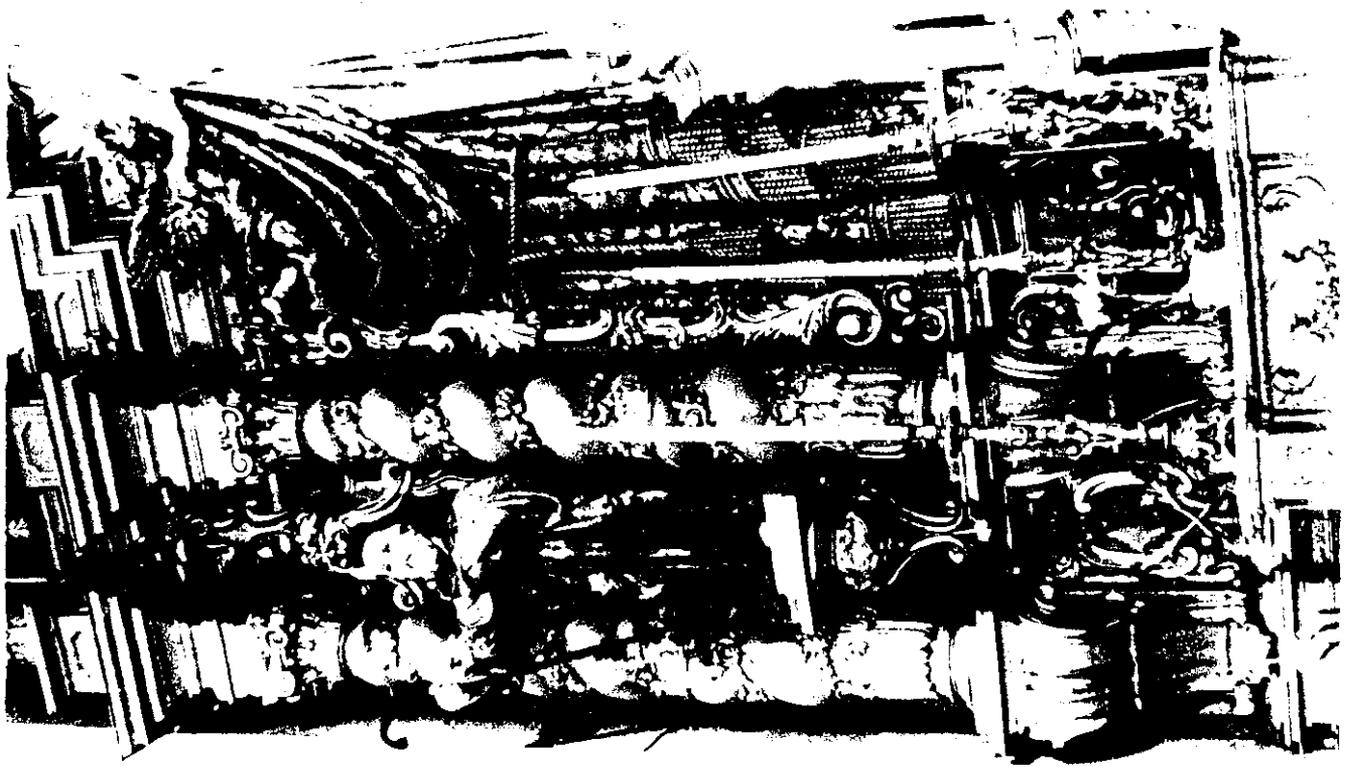
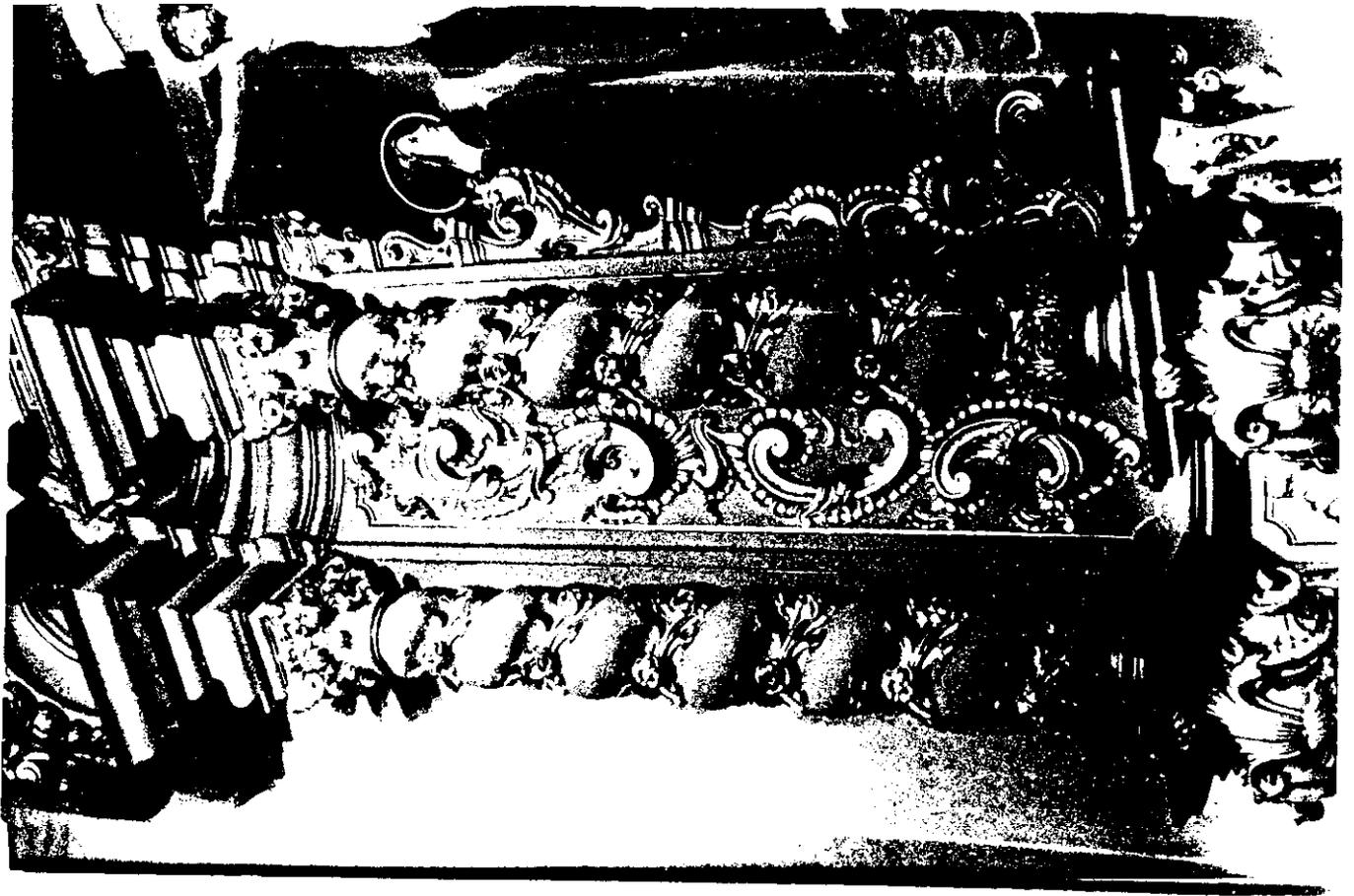
b- S. Paulo, Ordem Terc. de S. Francisco, antigo retábulo-
mor



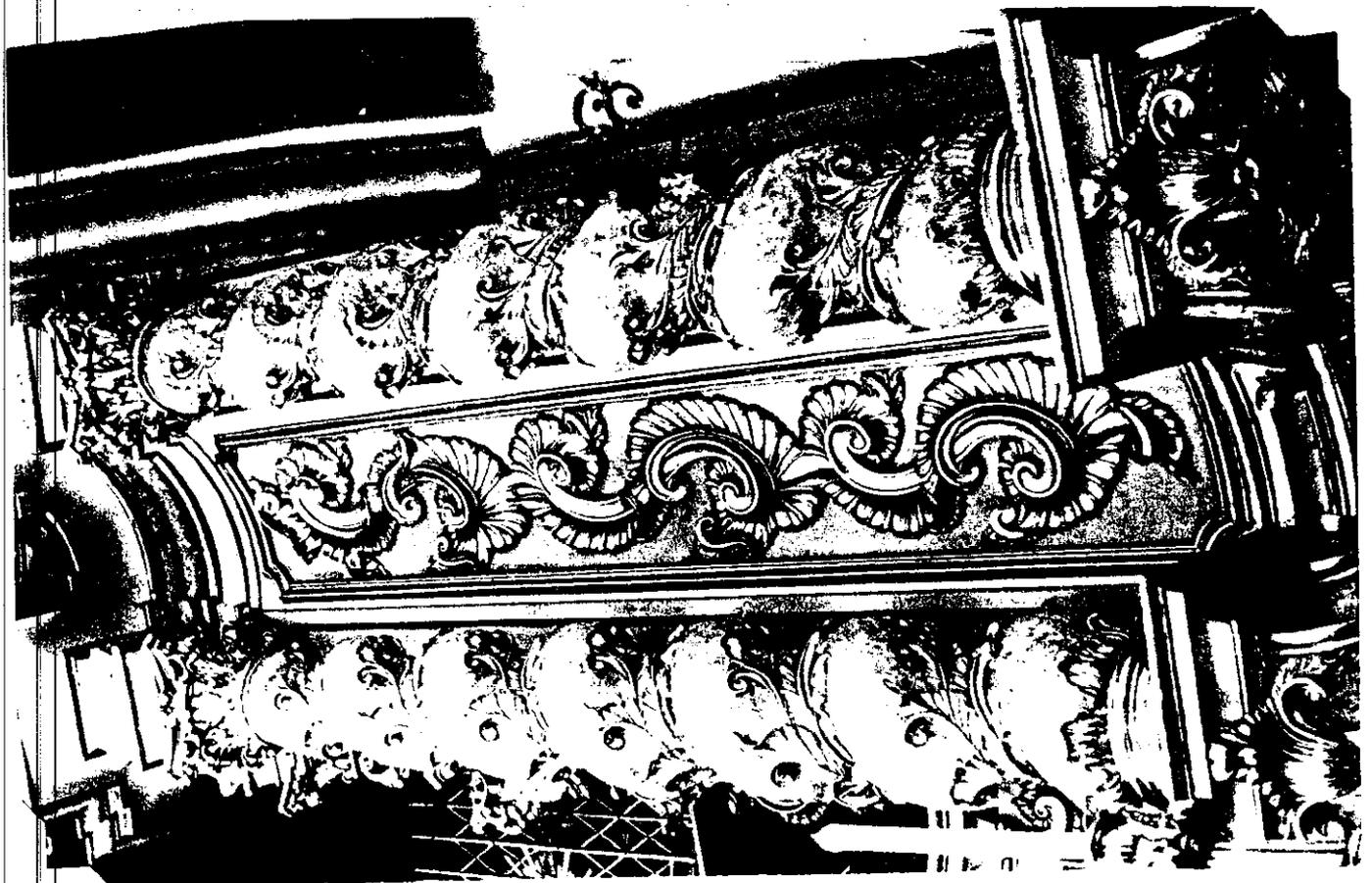
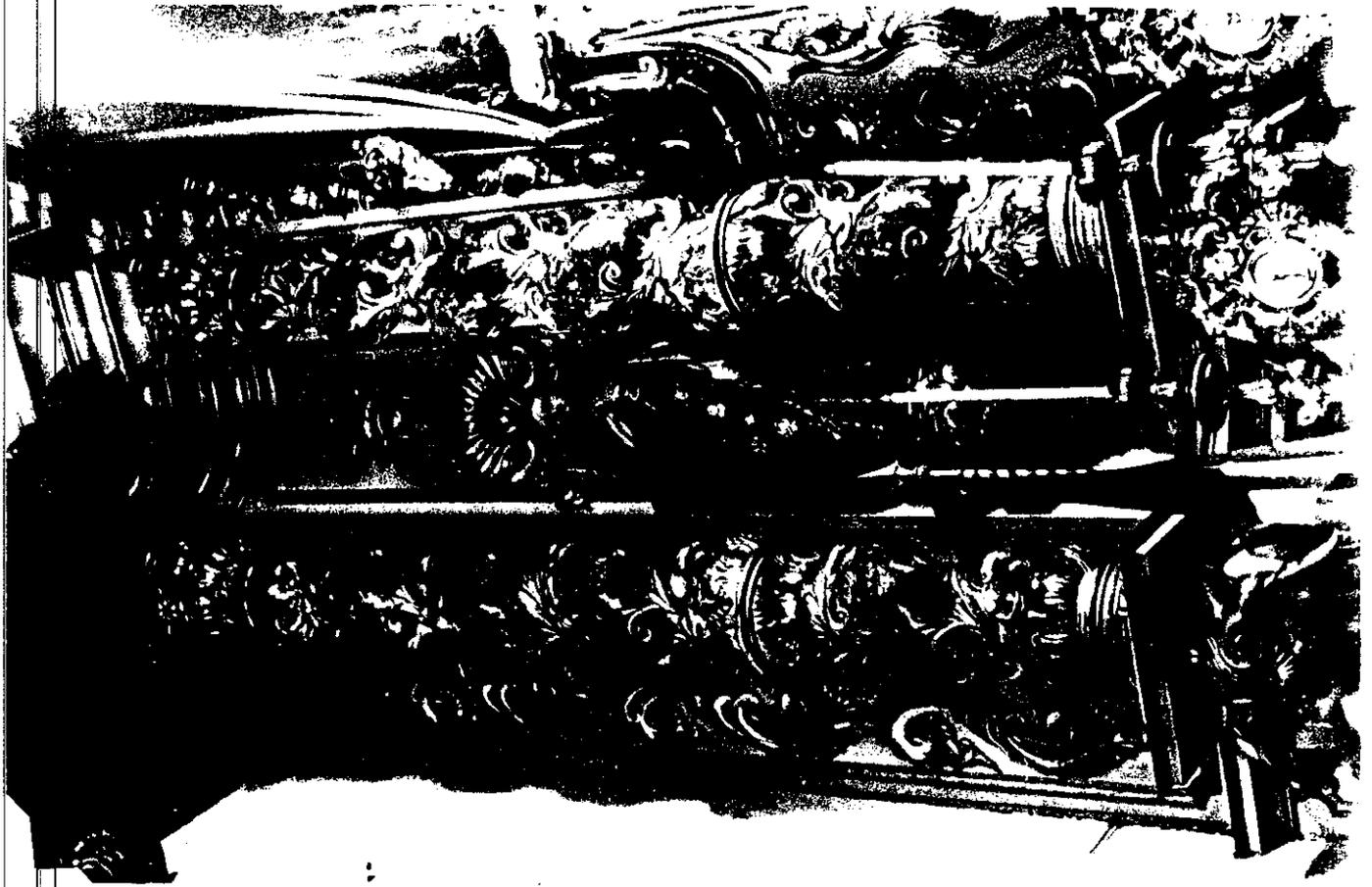
prancha 9: colunas

a- Santos, igreja beneditina, retábulo lateral

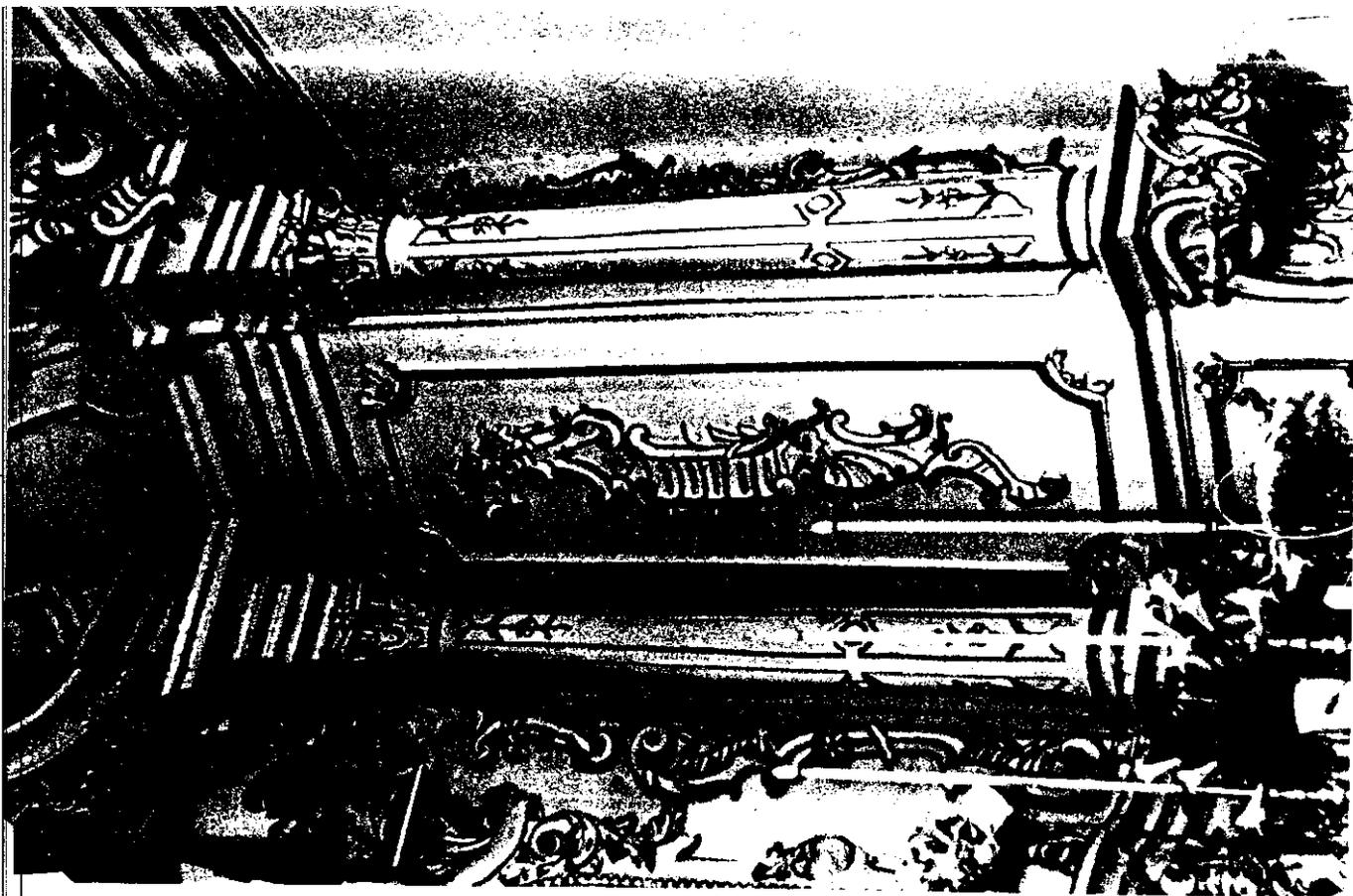
b- Santos, igreja beneditina, retábulo-mor



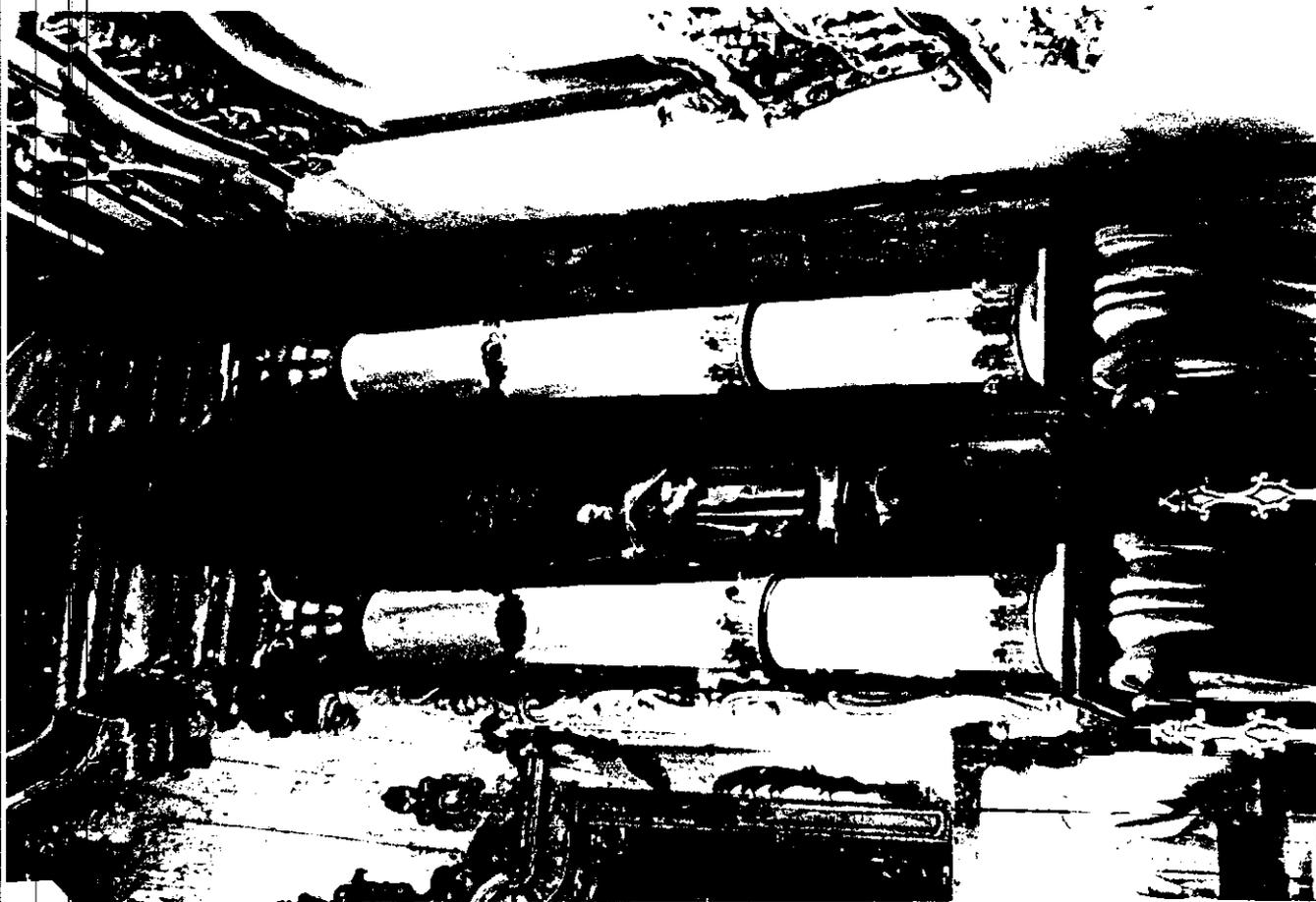
prancha 10: colunas
a- S. Paulo, Carmo, retábulo-mor
b- S. Paulo, Carmo, retábulo lateral



prancha 11: colunas
a- Santos, Carmo, retábulo-mor
b- Itu, matriz, retábulo-mor



prancha 12: colunas
a- Mogi, Carmo, retábulo lateral
b- S. Paulo, S. Antônio, retábulo-mor



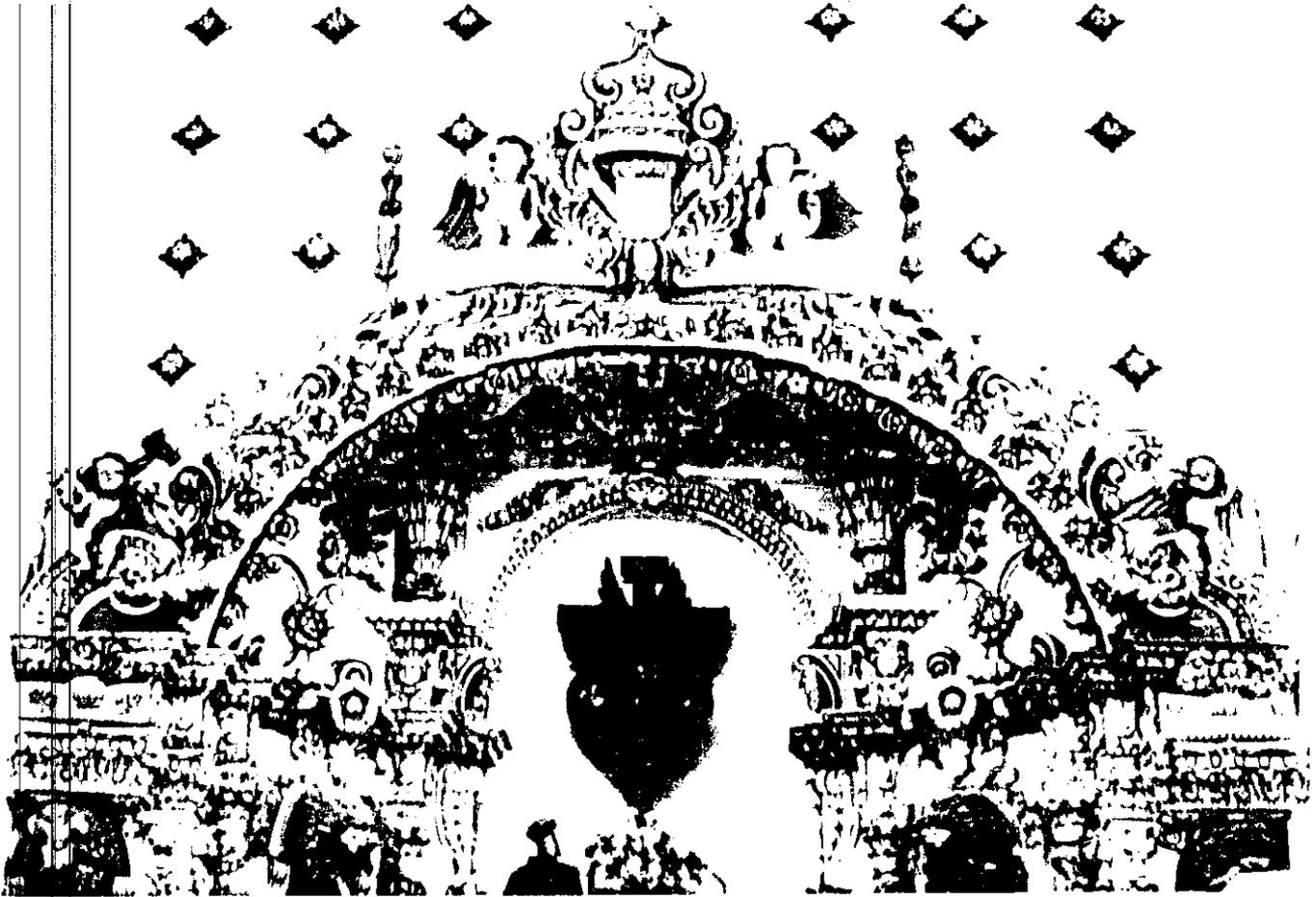
prancha 13: colunas
a- Mogi, Carmo, retábulo-mor
b- Mogi, Carmo, retábulo lateral



prancha 14: coroamento

a- Embu, N. Sra. do Rosário, retábulo lateral

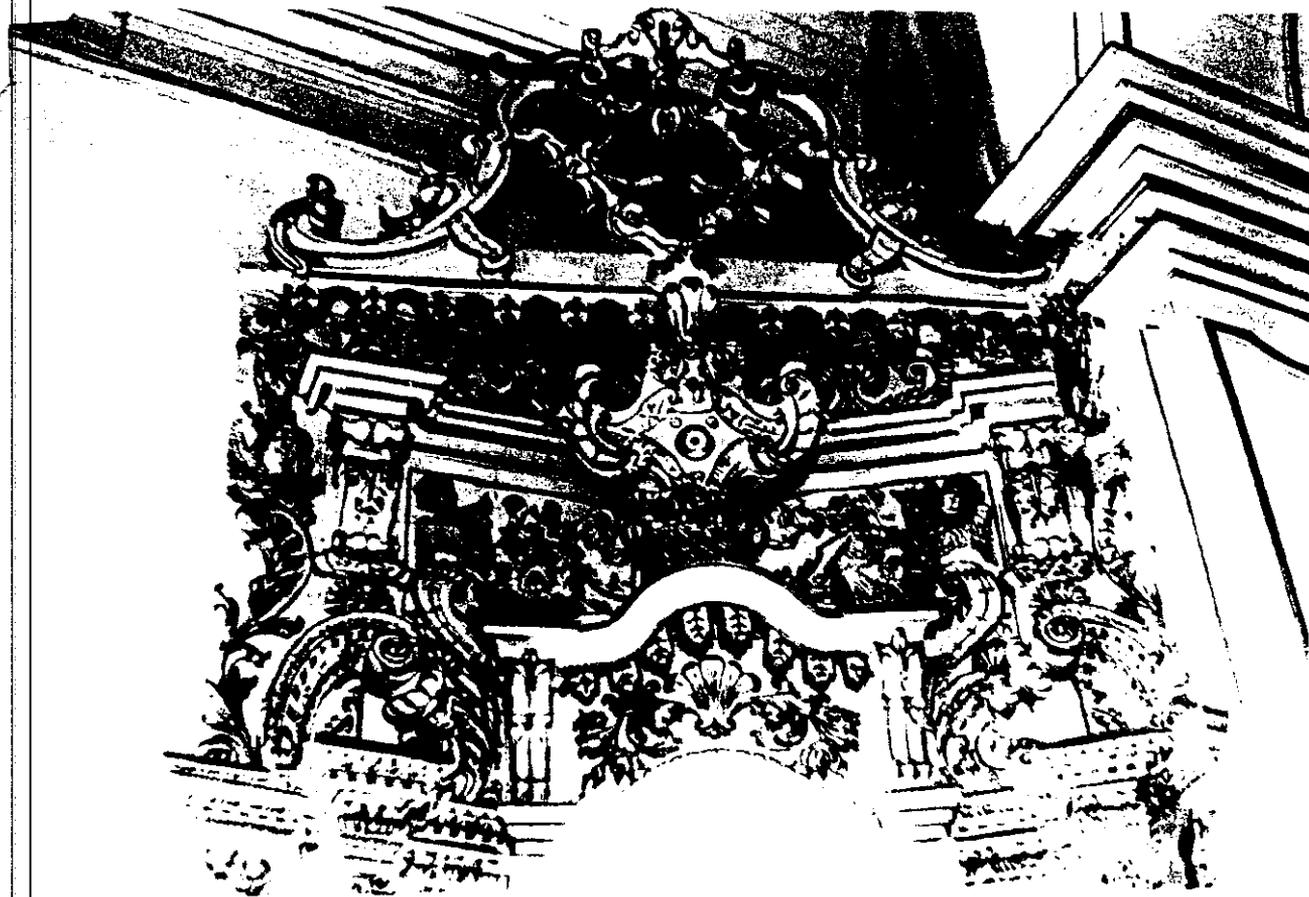
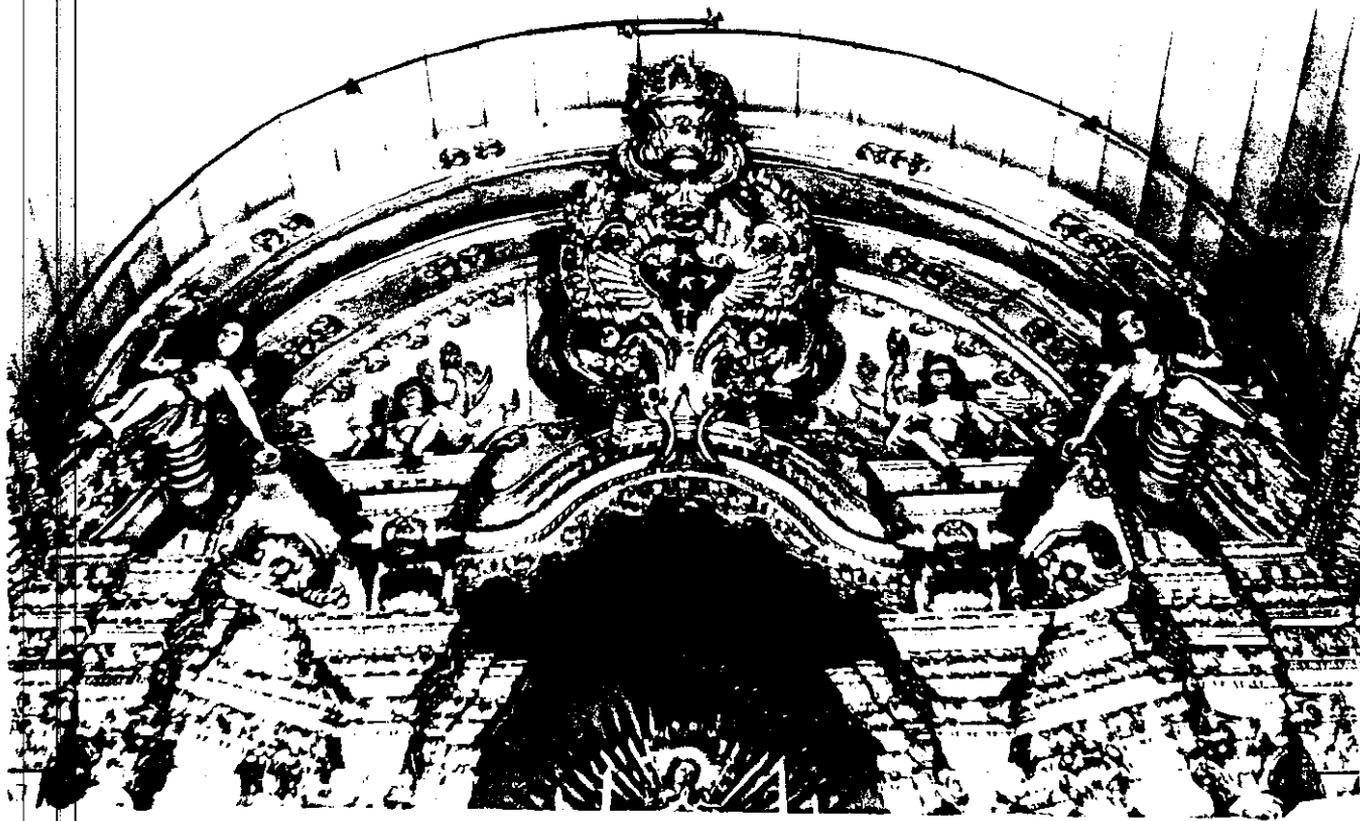
b- Embu, N. Sra. do Rosário, retábulo lateral



prancha 15: coroamento

a- Santos, Ordem Terc. de S. Francisco, retábulo-mor

b- Santos, igreja beneditina, retábulo lateral

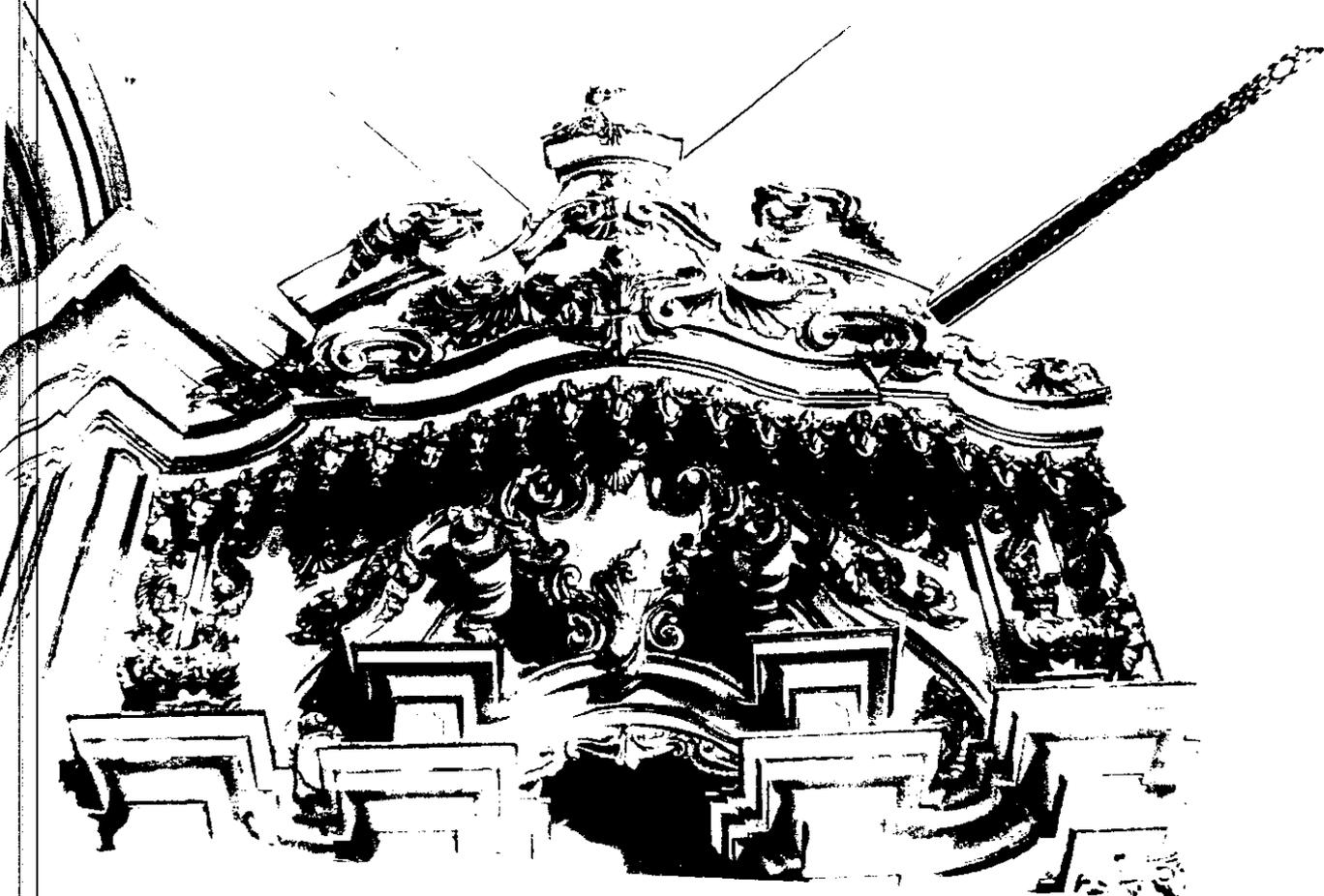
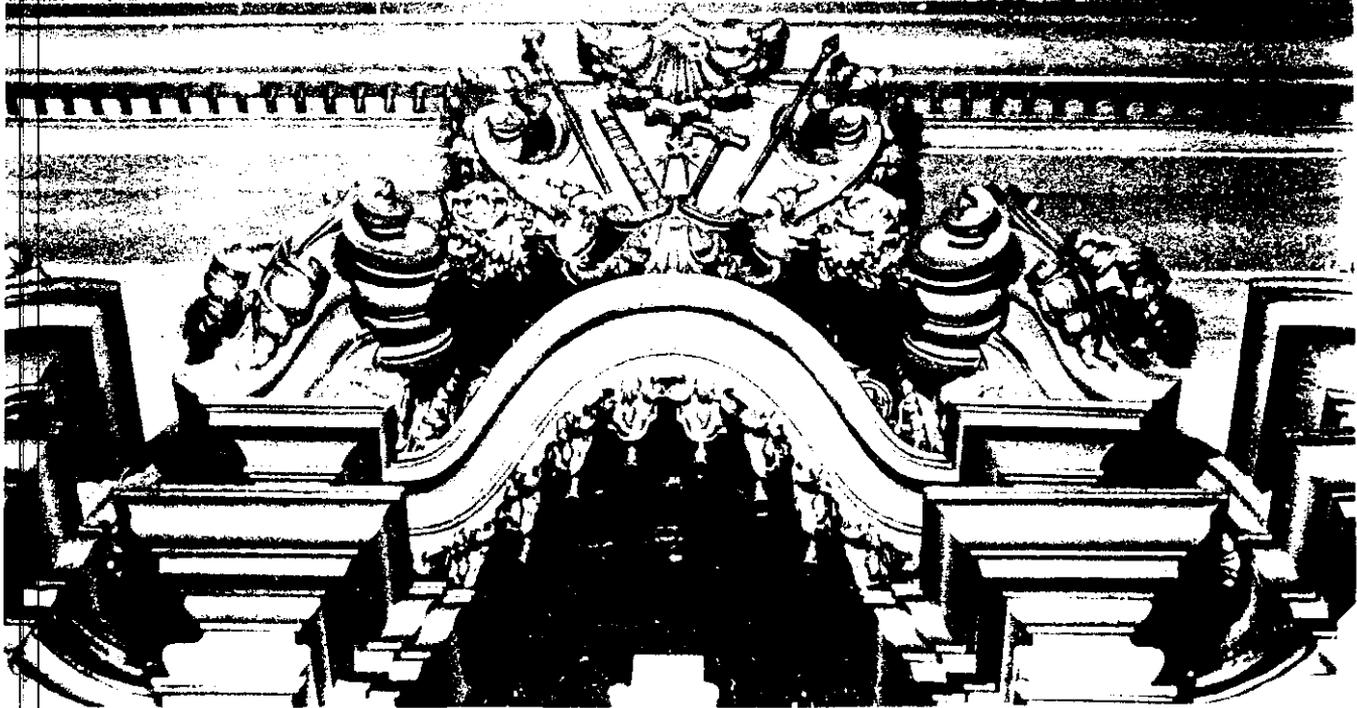


prancha 16: coroamento

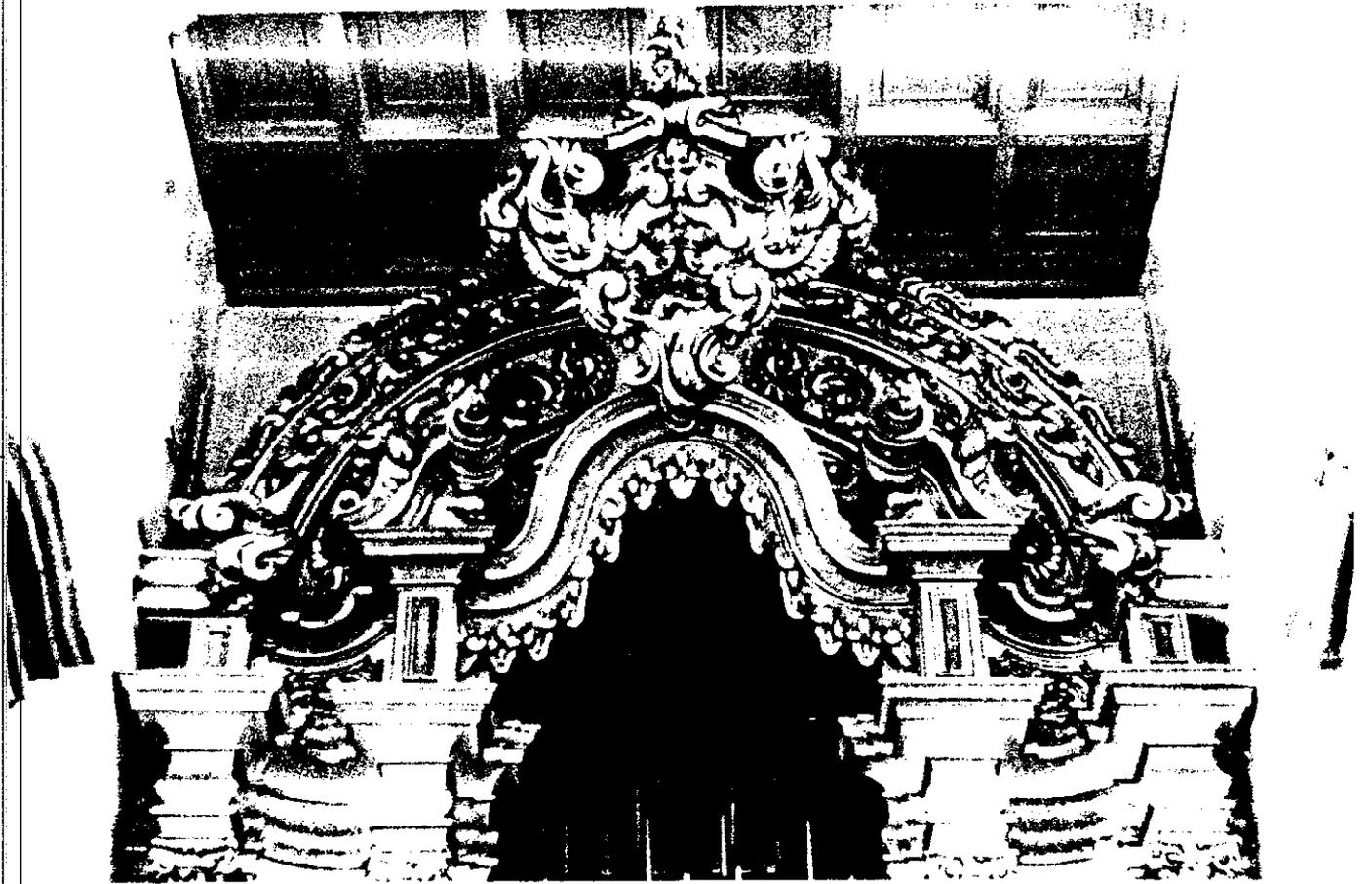
a- S. Paulo, Ordem Terc. de S. Francisco, antigo retábulo-

mor

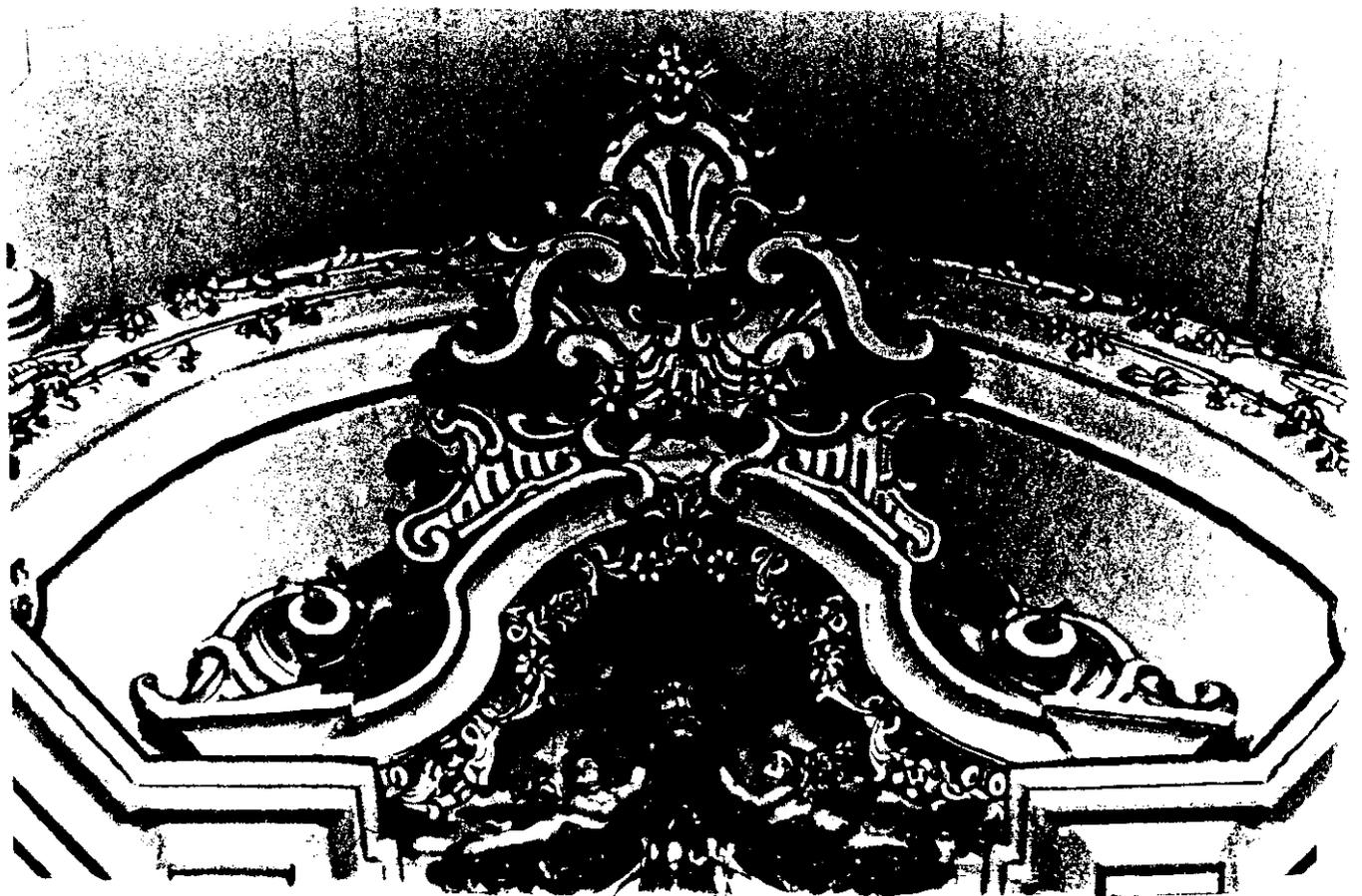
b- S. Paulo, S. Antônio, retábulo lateral



prancha 17: coroamento
a- S. Paulo, Carmo, retábulo lateral
b- Itu, matriz, retábulo lateral



prancha 18: coroamento
a- Santos, Carmo, retábulo-mor
b- Itu, matriz, retábulo-mor



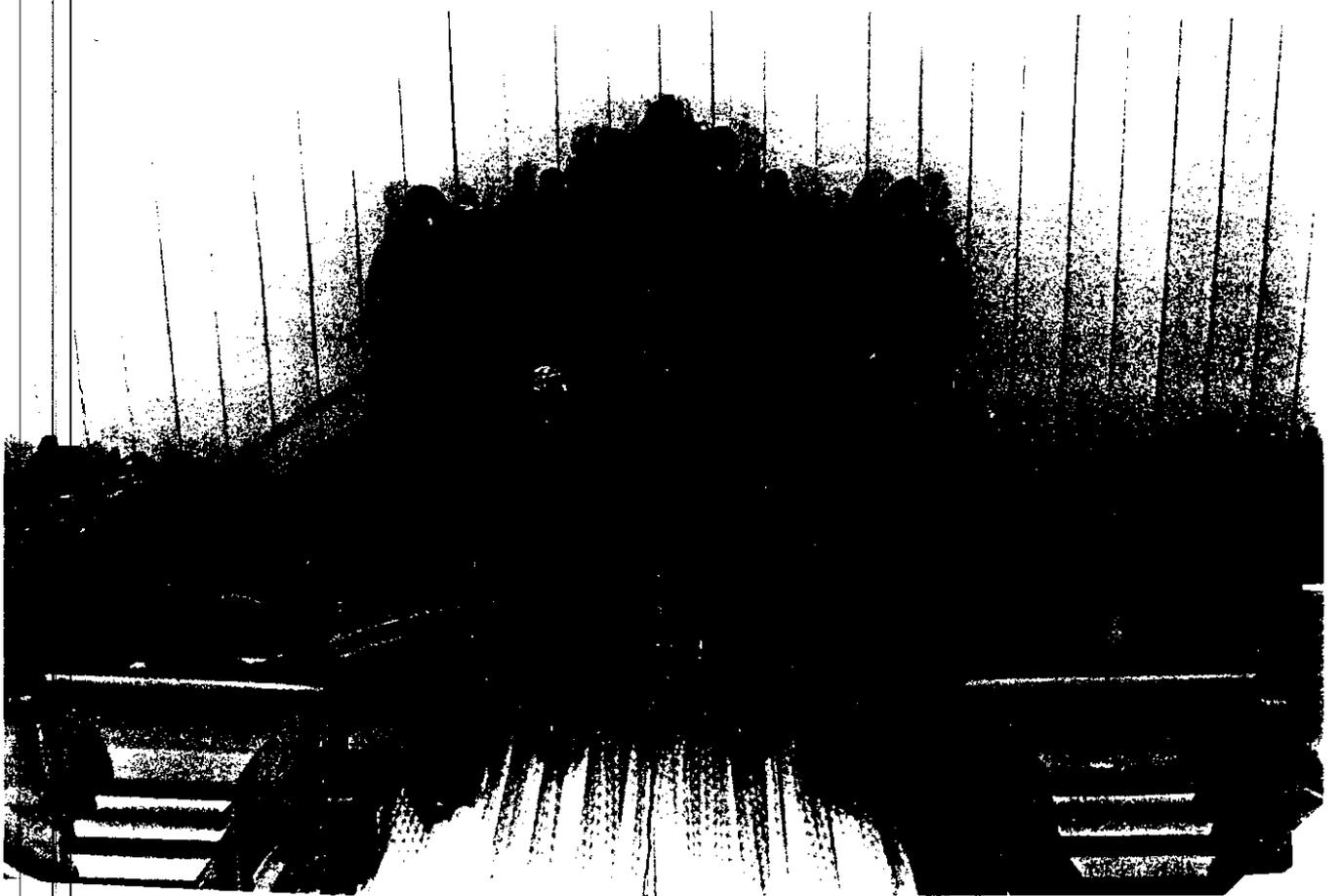
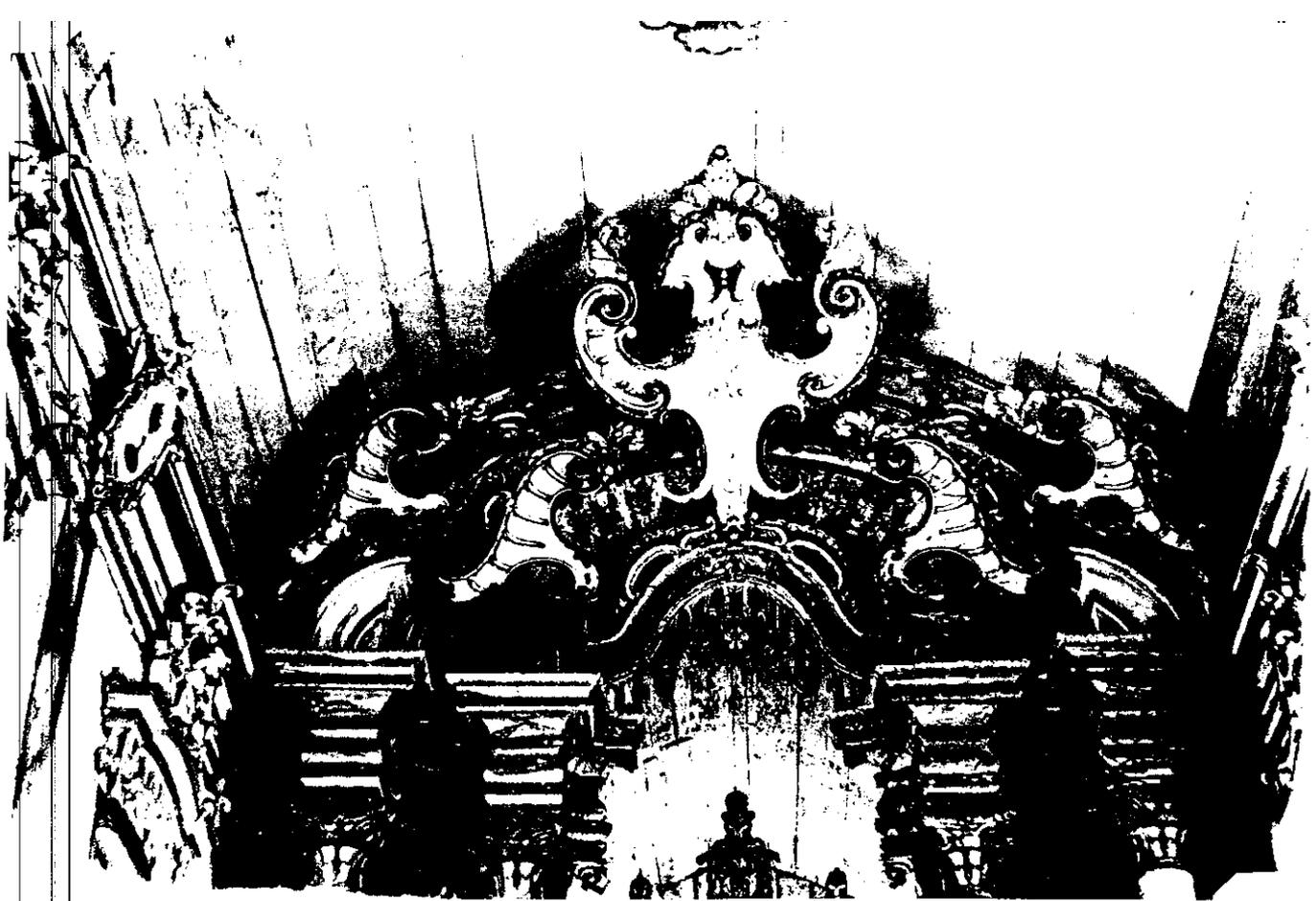
prancha 19: coroamento
a- Mogi, Carmo. retábulo lateral
b- S. Paulo. S. António, retábulo-mor



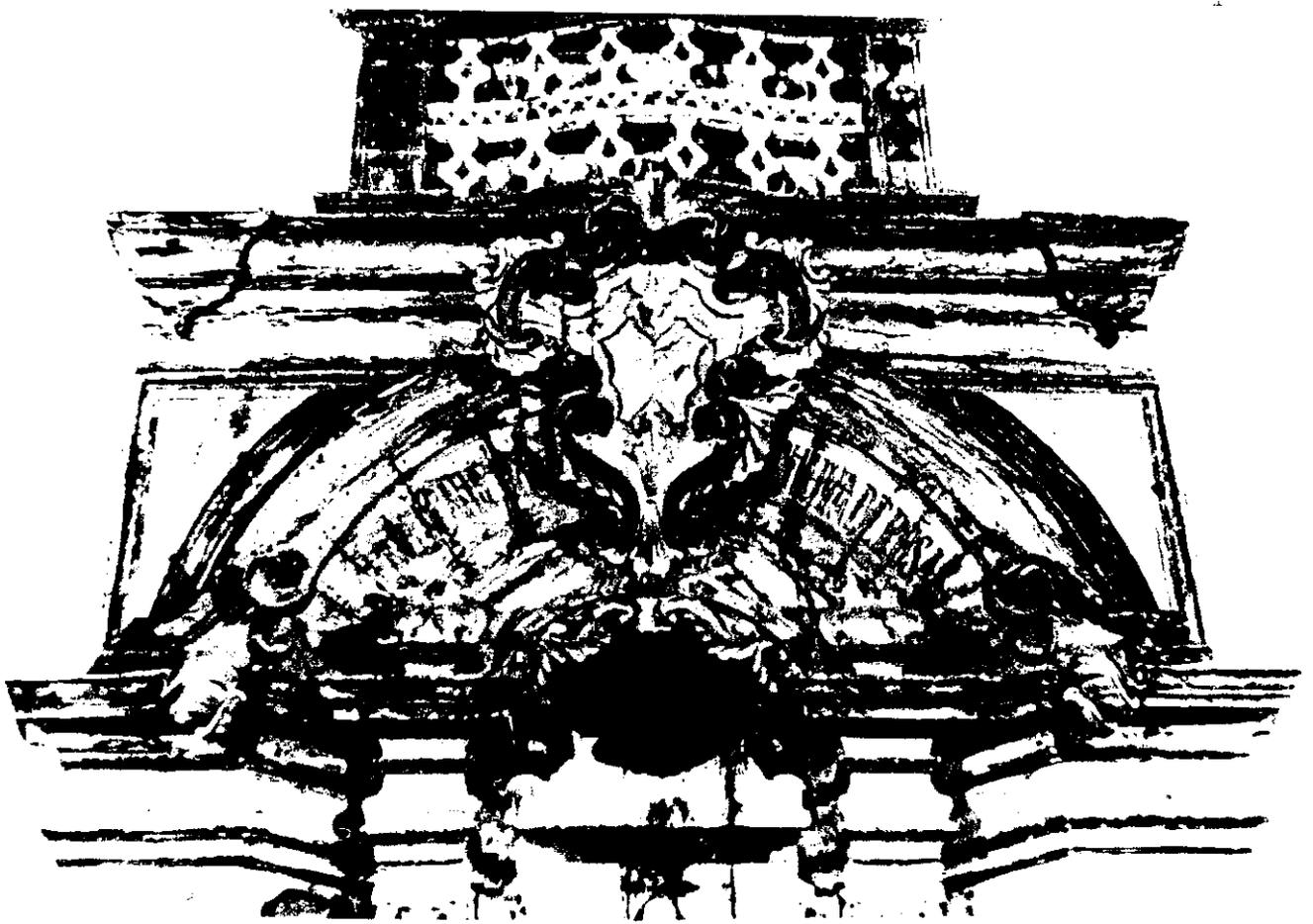
prancha 20: coroamento

a- S. Paulo, S. Francisco, retábulo lateral

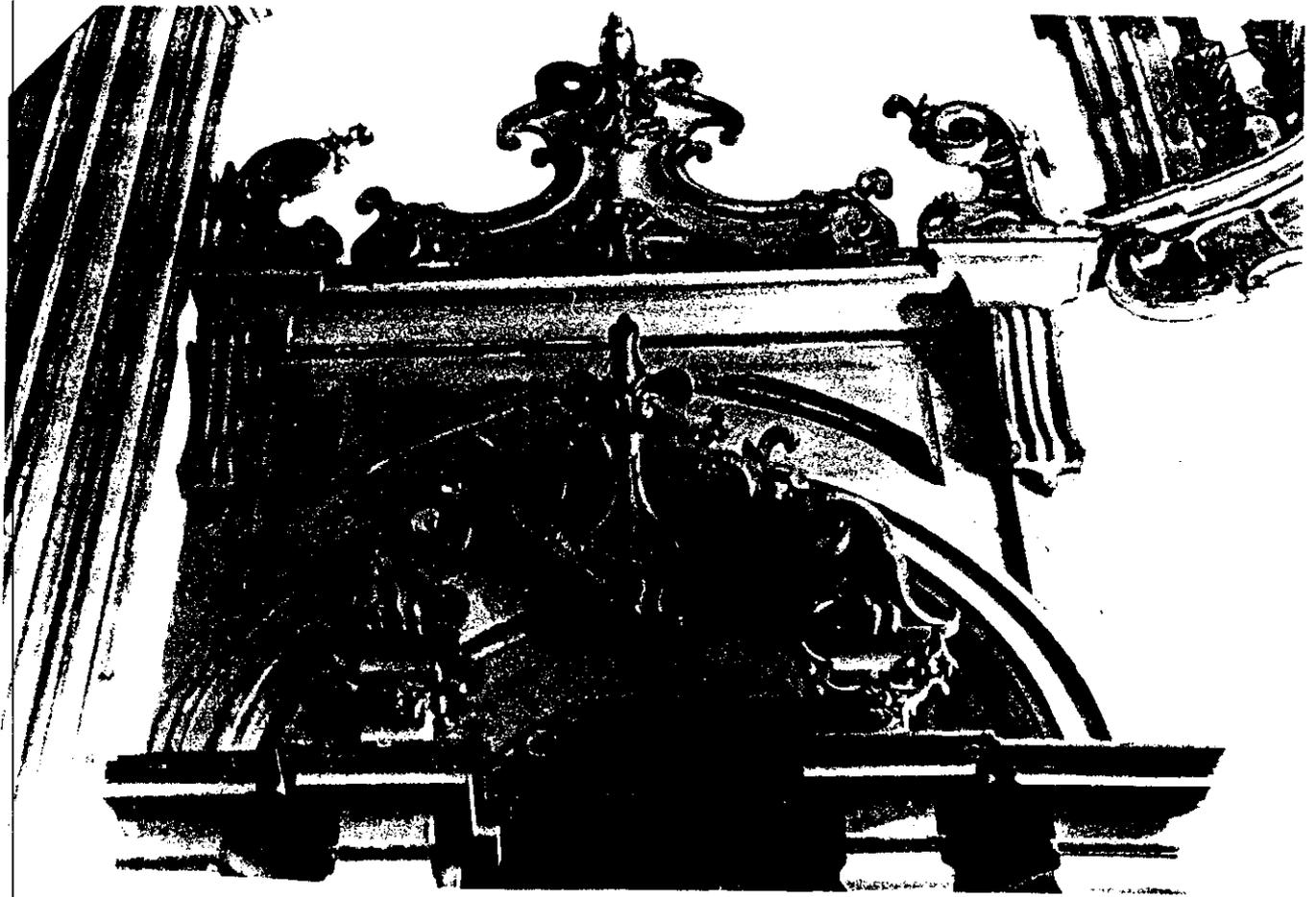
b- S. Paulo, Ordem Terc. do Carmo, retábulo-mor



prancha 21: coroamento
a- Mogi, Carmo, retábulo-mor
b- S. Paulo, Boa Morte, retábulo-mor



prancha 22: coroamento
a- Mogi, Carmo, retábulo lateral
b- Idem



prancha 23: coroamento
a- S. Paulo, Boa Morte, retábulo lateral
b- S. Paulo, Luz, retábulo lateral