

TETO DA IGREJA DO CARMO DE ITU: ORIGINAL, OU APENAS DIFERENTE?

Maria Lucília Viveiros Araújo*

RESUMO: Mário de Andrade consagrou sua crítica à composição da pintura do teto da igreja do Carmo de Itu: avaliou-a como inédita, popular e brasileira. A seu ver, Padre Jesuíno do Monte Carmelo inovava por desconhecer as regras acadêmicas. Proponho inverter esse ponto de vista: pode-se concluir que, pelo contrário, o teto do Carmo de Itu representava uma tendência geral de simplificação e introdução de guirlandas. Essa tendência era veiculada pelas publicações leigas ou religiosas portuguesas.

ABSTRACT: Mário de Andrade consecrated his criticism about the composition of the painting on the ceiling of the Church of Carmo, Itu. He estimated it as unusual, popular and Brazilian. In his opinion, Padre Jesuíno do Monte Carmelo innovated because he ignored the academic rules. My propose is to reverse this point of view: on the contrary, it may be argued that the painting on the ceiling of the Church of Carmo in Itu represented a general tendency towards simplification and introduction of festoons. This tendency was vehiculated by religious and laic portuguese publications.

PALAVRAS-CHAVES: História da arte, arte sacra, arte colonial, pintura paulista, iconografia.

KEYWORDS: Art history, sacred art, colonial art, paulista painting, iconography.

Mário de Andrade, em *Padre Jesuíno de Monte Carmelo*, avaliou euforicamente a pintura do teto da igreja do Carmo de Itu. Valorizou, no estilo jesuínico, principalmente os elementos que contrariavam as regras de “escola”, a origem do jeito nacional de expressar.

*Mestranda em História da Arte - ECA/USP. Texto baseado na dissertação *O mestre-pintor José Patrício da Silva Manso e a pintura paulista do setecentos*, a ser apresentada em 1997. Agradecemos à FAPESP o apoio a esta pesquisa.

“Mas uma deliciosa manifestação de originalidade é a maneira inteiramente inventada com que ele traduz a segmentação do teto... Jesuíno joga nos ares um interminável festão verde, ricamente recamado de rosas e possíveis margaridas. Essa concepção nos torna esse teto muito nosso familiar. Na verdade, Jesuíno está utilizando, senão criando, um “brasileirismo” de decoração. Esse é um jeito de enfeitar muito brasileiro, muito tradicional entre nós, aproveitando festões verdes e as flores com prodigalidade esbanjadora, tangente da ingenuidade e do mau-gosto... como um sabor alegremente festa-de-arraial”. (ANDRADE, 1945, p.92-3)

Mário de Andrade comparou a composição do teto da igreja do Carmo de Itu com a composição do teto da matriz de Itu, atribuída ao mestre-pintor José Patrício da Silva Manso, e a outros tetos brasileiros e concluiu que esse teto tinha composição original, simplificada e maior valor por ter apresentação nacional.

Creio que Mário de Andrade, na euforia de encontrar elementos originais e nacionais na pintura do Setecentos paulista, por pintor tão valorizado pela chamada “tradição”, deixou-se levar pelo primeiro olhar.

A pintura setecentista paulista

O citado trabalho de Mário de Andrade e os estudos posteriores de Frei Adalberto Ortmann (ORTMANN, 1951) e de Dom Clemente Maria Silva Nigra (MOSTEIRO..., 1988) vieram reavaliar a arte paulista do Setecentos. Estudos anteriores, publicados pelo Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, não primavam pelo uso de método objetivo de análise¹. Eram descrições ou biografias exaltatórias, bairristas. Procuravam comparar e igualar o artista da cidade a um famoso artista da Europa. Esses estudos pouco acrescentaram à história da arte; até os fatos históricos que arrolavam devem ser confirmados. Nos anos cinquenta, melhorava o nível de pesquisa e o interesse por essa memória. Parecia que estavam se criando condições para um centro de estudos regionais de arte. Subitamente houve uma ruptura e todo esse material ficou esquecido². Hoje esses estudos estão por recomeçar. Antigas teses modernistas (cada

povo tem sua cultura e arte) foram engavetadas. A história da arte tem mantido a tradição de avaliar obras a partir de modelos dominantes de alguns povos, contrariando pesquisas mais recentes, que reafirmam a diversidade de grupos e regiões. Usar como princípio os estilos - criados nos centros de arte e comparar com a arte produzida na periferia - é continuar reescrevendo a história dos vencedores.

A capitania de São Paulo no Setecentos era das mais inexpressivas. A vida urbana era flutuante. A partir de 1765, foi recriado o governo da capitania, com sede na cidade de São Paulo. Foi dado novo impulso para o desenvolvimento da vida urbana: a política econômica de vários governadores, para centralizar a comercialização da produção agrícola no eixo São Paulo/ Santos, desenvolveu a cidade. São Paulo não possuía um mercado para atividades artísticas se comparado à capitania do Rio de Janeiro ou Minas Gerais; não havia forte tradição local de mestres dos ofícios artísticos. Na segunda metade do Setecentos iriam aparecendo mais nomes locais exercendo esses ofícios.

A pintura ilusionista de quadratura foi aplicada inicialmente no Rio de Janeiro, na igreja da Ordem Terceira de S. Francisco da Penitência, em 1732, pelo mestre-pintor português Caetano da Costa Coelho. Em São Paulo não há referência de forro de igreja com essa técnica. A primeira igreja paulista³ a aplicar-se a pintura ilusionista de teto foi a matriz de Itu, igreja de N.S. da Candelária, provavelmente entre 1780/84. Segundo a tradição, contratou-se o pintor mineiro, José Patrício da Silva Manso. O tema principal, *Apresentação do Menino Jesus no templo*, reúne a sagrada família aos pés do altar. O menino está nos braços de religioso graduado da igreja, um

1. Por exemplo, o artigo do fim do séc. XIX que exaltava a vida e obra do clã de Padre Jesuíno do Monte Carmelo em Itu. (FONSECA, 1895)

2. Esse fato parece coincidir com a criação do museu de arte contemporânea e o triunfo do abstracionismo com as primeiras bienais paulistas. É uma questão a ser pesquisada.

3. Refiro-me às pinturas que sobreviveram. Pouco se sabe sobre a matriz de S. Paulo. Foi destruída, em 1910, sem nenhuma foto interna que documentasse sua ornamentação.

anjo sustenta uma coroa de flores sobre a cabeça do menino. A composição central oval tem moldura de rocalhas, forma um medalhão. Rede de concheados, com aplicação de rocalhas e pequenas guirlandas com rosas, interliga o quadro central com as paredes laterais. Apoiados diretamente nessas paredes laterais, estão os doutores da igreja; anjos esvoaçando em meio ao céu fingido, entre guirlandas e rocalhas. Alguns se reportam aos doutores, outros se dirigem à cena principal. Recorda os tetos mineiros, mais simplificados e floridos, do fim do Setecentos.

Restaram pinturas do Setecentos basicamente em três centros: São Paulo, Itu e Porto Feliz e em poucas igrejas. A explosão urbana que houve em São Paulo após o oitocentos destruiu construções, pinturas, arquivos e memórias. Na cidade de São Paulo, encontram-se pinturas do Setecentos na igreja da Ordem Terceira de S. Francisco, igreja da Ordem Terceira do Carmo e no Museu de Arte Sacra. Em Itu, na igreja matriz e igreja do Carmo. O inventário das obras de pinturas dessas igrejas indica que Jesuíno Francisco de Paula Gusmão⁴ teria sido o mais requisitado pintor do Setecentos paulista. Isso pode não ser real e nenhuma documentação confirma essa atribuição por “tradição”. A pesquisa de Mário de Andrade tentou aplicar um padrão de peritagem e esclarecer alguns exageros de atribuição. Seu livro tem qualidades e defeitos; talvez mais qualidades. Um dos pontos fracos se refere à estrutura de conto da narrativa. Deu ao livro possibilidade de criação própria da ficção. Na reconstituição de época, apresentou-nos um artista muito familiar, próximo aos padrões do novecentos. Mário de Andrade havia construído uma visão romântica do papel do artista colonial. Procurava elementos de

genialidade, originalidade. Queria destacar Padre Jesuíno do Monte Carmelo dos demais pintores da colônia. Neste artigo proponho rever alguns pontos: atualizar fatos consagrados a essa reconstituição de época e repensar a tradicional história da arte dos grandes mestres, não seria exatamente o contrário? A história da arte não é feita com mestres comuns?

Arte sacra e sociedade

Até o Setecentos, a igreja matriz e as ordens regulares dos jesuítas, beneditinos, franciscanos e carmelitas contratavam a maior parte dos serviços dos ofícios mecânicos e artísticos. Os mestres pioneiros das artes da imaginária, pintura e música eram religiosos. Essas ordens transportaram para a colônia suas particularidades doutrinárias, santos e concepção artística. Quando precisavam de tarefas especiais, não havendo especialista local, contratavam mestres de outras capitânicas. Essa circulação de mestres na colônia possibilitava a divulgação de técnicas e motivos entre vários mestres.

A maioria das obras sacras compunham a decoração de capelas e igrejas. A imaginária ocupava posição de destaque nos altares; além disso, fazia parte permanente de festas e procissões. As imagens dos altares laterais da igreja do Carmo de Itu foram encomendadas e pagas, em 1778, ao mestre Pedro da Cunha, do Rio de Janeiro. Encabeçavam a tradicional procissão do Triunfo, organizada pelos terceiros carmelitas. Os terceiros e outras irmandades influentes procuraram construir e ornamentar suas igrejas ostentando o maior luxo possível. As irmandades demonstravam seu poder nas procissões, eram encabeçadas pelas autoridades e irmãos mais destacados. Atrás vinham os irmãos convidados das outras irmandades. Os organizadores procuravam torná-las inesquecíveis e atrair sempre maior número de moradores das vilas e cidades. A tradicional procissão do Corpo de Deus era organizada pela câma-

4. Nome de batismo de Padre Jesuíno do Monte Carmelo. Nasceu em Santos, 25/03/1764 e morreu em Itu, 1819.

ra da cidade de São Paulo e a participação dos moradores nessa procissão era obrigatória até um raio de três léguas da Sé. Os moradores e comerciantes da Sé também eram convocados a ornamentar e iluminar as ruas por onde passava a procissão. As imagens eram o centro das atenções do cortejo: todos queriam tocá-las e estar mais próximos dos santos.

Os pintores destacavam-se na organização dessas procissões. Eram contratados para pintar andores⁵, bandeira de procissão, decorar carros alegóricos, “vestir” anjos, decorar ou fingir asas, escrever mensagens. O mestre-pintor dourava a talha e encarnava as imagens; recebia por isso pagamento maior do que o mestre-entalhador. Os artistas também executavam serviços nas dispendiosas cerimônias de enterramento organizadas pelas irmandades. Após o Setecentos, as irmandades, principalmente as ordens terceiras e seus irmãos mais ricos, foram os principais mecenas da arte sacra nas cidades coloniais.

A pintura religiosa era a que mais se prestava para completar o espaço arquitetônico. Arrematava a união entre parede e o forro do teto da igreja. A pintura ilusionista ampliava a sensação de altura dos templos e a pintura de teto simbolizava também a antítese conhecida dos crentes: a separação do mundo celeste (dos forros), do mundo terrestre (o piso). As mais antigas igrejas apresentavam forro em forma de caixotões⁶. Eram decorados com pinturas de arabescos de florões e volutas. Posteriormente, foram preferindo as composições figuradas. O antigo recolhimento de Santa Teresa, de São Paulo, no final do Setecentos, teria mandado pintar o forro de caixotões com cenas da vida de Santa Teresa. Somente quando

os forros passaram a ser de taboado corrido, tornou-se possível as pinturas de teto ilusionista. A técnica, de origem italiana, fora introduzida em Portugal, no final do seiscentos, pelo italiano Vincenzo Baccarelli. (SANTOS, 1962) Essa pintura reproduzia elementos arquitetônicos como balcões, colunas, entablamentos, enquadrando uma grande composição central rodeada por nuvens, também chamada quadratura. Em seguida, desenvolveu-se a pintura de perspectiva aérea baseada apenas nos espaços e nuvens, com figuras esvoaçando, imitando céus.

As telas que adornavam o corpo da igreja, sacristia e corredores tinham principalmente sentido didático. Contavam histórias e substituíam a literatura religiosa inacessível à maioria dos fiéis. Reproduziam, nas telas, as ilustrações da literatura religiosa.

O conjunto de pintura - em telas ou madeira - das igrejas paulistas é heterogêneo e anônimo. Há telas do chamado estilo erudito pós-trentino, lembrando a escola flamenga, Rubens e a espanhola, Murillo. Lado a lado, telas de forte tendência popular assemelhadas aos ex-votos. Todas eram sagradas. A imagem de N. Senhora Aparecida, sacralizada após 1745, que nada recorda o “espírito barroco”, pode ser usada como parâmetro para a conclusão de que eram as imagens tradicionais, frontais e hieráticas, consideradas as mais sagradas.

Havia também a pintura eminentemente decorativa, que adornava paredes com flores, fingindo talha ou mármore. As histórias da tradição, contadas pelos franciscanos paulistas, (ROWER, 1957) exemplificam o costume. Sua igreja, ao receber autoridades especiais, era ornamentada com pinturas fingindo ricos adereços, que os franciscanos não podiam adquirir. Nas igrejas mais singelas havia pinturas parietais. Reproduziam cenas bíblicas e substituíam a talha mais dispendiosa. A igreja do Carmo de Itu possuía essas pinturas, mas foram destruídas pelos cupins. A igreja podia ser construída, inicialmente, só com o altar-mor. Os altares laterais eram adicionados

5. Andor, charola, padiola portátil e ornamentada, sobre a qual se conduzem as imagens da procissão. Bandeira, retratavam santos protetores, sobre madeira ou tecido, de dupla face.

6. Forros formados de agrupamento de quadrados, ou retângulos, de madeira.

alguns anos após, com as finanças equilibradas. Esses espaços podiam ser adornados com os “painéis de altares”, reproduzindo o “retrato” do santo protetor.

O trabalho corporativo e seus modelos

Mário de Andrade, nas suas críticas e interpretações da arte colonial, nunca levou em consideração que no Brasil colônia se pintava por modelos impressos⁷. Seu artista ideal trabalhava, pensava e pintava sozinho. Aprendia as primeiras técnicas com um mestre, reestudava as pinturas dos antecessores. Criava seu estilo. Concebia um historiador de arte desvendando os elementos da originalidade dos artistas mais criativos.

Contemporânea de Mário de Andrade, Hannah Levy escreveu um artigo, que virou referência obrigatória para a história da arte colonial brasileira, *Os modelos europeus na pintura colonial*. A historiadora catalogou pinturas anônimas e do mestre Ataíde. Seriam baseadas em gravuras de bíblias, missais e outros livros religiosos do período colonial⁸. Teria desvendado parte dos modelos em que o artista colonial se baseava para representar cenas de vida de santos nos painéis.

As pesquisas sobre pintura de tetos coloniais brasileiros têm classificado e separado as composições por traços gerais e grau de complexidade técnica. (ÁVILA, 1980) Normalmente em três níveis: pintura de teto tipo caixotões; pintura dando efeito de perspectiva com elementos arquitetônicos; pintura com perspectiva aérea, baseada nas figuras esvoaçando no céu.

7. ANDRADE, 1945, p.61. ... *Luís Jardim... já provou que se costumava no Brasil, na ausência de modelos de pintura, surripiar o desenho de gravuras de livros religiosos e transportá-los para a pintura das igrejas.*

8. Esses estudos ligam-se à questão das fontes iconográficas da arte que, neste século, a “Escola de Warburg” desenvolveu. (GINZBURG, 1991)

Não se repensou como esses tetos eram realmente concebidos. Haveria livros com ilustrações de tetos servindo de exemplo para os pintores? Os primeiros artistas portugueses e europeus, que chegavam formados, traziam os modelos que haviam aprendido com seus mestres e no decorrer do ofício. Após a segunda metade do Setecentos, quando esses mestres europeus deixaram de vir, como esses pintores “brasileiros” buscavam modelos de tetos? A princípio, os pintores coloniais deviam aprender analisando outros tetos. Muitos desses tetos não mais existem. A circulação desses mestres por várias cidades favorecia a divulgação das novidades. Não parecem viáveis análises que apostam no isolamento como fator decisivo de escolhas iconográficas.

A concepção e execução da pintura de teto era complexa. Exigia uma divisão de tarefas sob orientação do mestre-pintor. Há indícios, em igrejas mais ricas, de execução de risco de pintura com autoria de outro mestre-pintor. (SANTOS, 1962) Creio que a concepção dos tetos fosse pensada por partes. De acordo com o pedido do contratante, o mestre estabelecia as linhas gerais. Por exemplo, figura central cercada por nuvens. Em seguida, cada nicho ia sendo completado por modelos retirados de diferentes fontes. As poucas séries, compostas por tetos estudados no Brasil, assinalam uma certa tendência. Poderia ser difundida de mestre para discípulo, pelos eruditos das ordens religiosas e através das gravuras de livros europeus.

A documentação de igreja faz referência a móveis, talhas, altares que eram encomendados com risco dado pela ordem religiosa contratante⁹. Supõe-

9. Citado por Mário de Andrade, 1945, p.109 *Livro de Termos n.4, 1773-1785*, (arquivo da Ordem Terceira do Carmo de S.Paulo:) ... *mestre carpinteiro Manuel da Silva Borba, por sessenta e quatro milréis “conforme risco que se lhe dá e ao fazer deste recebeu para executar sendo as molduras conforme as da sacristia da Sé”.*

se que a Ordem também estabelecesse riscos de pintura. Sabe-se que o mestre-pintor tinha seu próprio catálogo de modelos, o testamento do mestre-pintor João Nepomuceno Correia e Castro ilustra o fato. (ANDRADE, 1978) Alguns mestres-pintores de tetos deviam ter catálogos de modelos mais completos que outros. O trabalho e aprendizado devia ser centralizado nas “oficinas”. Cada mestre era responsável pelo aprendizado e avaliação de oficiais e aprendizes. O sistema corporativo, o trabalho por encomenda e menor opção de modelos explicam certa tendência conservadora. Encontram-se muitas telas com a mesma composição iconográfica, mas não há referência de composição de teto igual a outra. A variedade de fontes iconográficas das composições de tetos poderia explicar a maior diversidade dessas pinturas.

Tendências e fontes iconográficas

Myriam Ribeiro, analisando as pinturas de tetos mineiros do Setecentos, assinala a tendência à simplificação dessas pinturas nas proximidades do final do século. Comparando as poucas igrejas paulistas, observa-se tendência semelhante.

“...o motivo do medalhão com a figura do santo padroeiro, suntuosamente emoldurado por conchóides, palmas, guirlandas e até mesmo tímidas rocalhas, medalhão este que se destaca no centro de amplo espaço vazio, uniformemente pintado de branco...” (OLIVEIRA, 1979, p.36)

Luís Jardim, em 1939, havia percebido a novidade na simplificação da pintura de Joaquim Gonçalves da Rocha na composição do teto do Carmo de Sabará. O tema principal, *Subida de Elias ao céu num carro de fogo*, destacou o santo envolvido por nuvens. Após o intervalo de vastos espaços brancos, muros decorativos emolduravam as bordas do teto e apoiavam os santos e doutores carmelitas.

Os modelos de tetos, pela variedade do conjunto, podiam compor-se de elementos justapostos. Cada elemento do conjunto de pinturas podia originar-se de fonte variada. No catálogo da exposição, “A pintura maneirista em Portugal: arte no tempo de Camões, Vitor Serrão cita dois casos de pintores portugueses usando estampas diferentes numa composição. A solução de “colagem” de várias gravuras é também freqüente no panorama artístico nacional... Belchior de Matos utilizou pelo menos cinco gravuras ... e Estêvão Gonçalves Neto serviu-se ... de quatro estampas...” (p.52). Esses estudos esclarecem melhor as diferenças internas de uma composição do que complicadíssimas explicações psico-culturais que os “críticos de arte” foram criando.

A composição do forro do teto da igreja do Carmo de Itu¹⁰, com tema *Nossa Senhora do Carmo com menino Jesus no colo*, tem o centro composto de três cenas e na base caracóis de nuvens. N. Senhora segurando o menino, postura frontal, parece reproduzir a imaginária hierática. Hierarquicamente abaixo, Eliseu, com o vaso de sal e Elias, com a espada de fogo, corpo em três quartos e cabeça em perfil, parecem gesticular para Santa Madalena de Pazzi e Santa Teresa. As três cenas estão justapostas como colagem. Recordam elementos dos severos retratos coloniais. Os anjos esvoaçando, alguns carregando a guirlanda, têm o sentido de “costurar” o isolamento das cenas. Mário de Andrade percebeu que o recurso dos anjos fora usado na pintura do teto da matriz de Itu pelo mestre José Patrício da Silva Manso. Gostou, mas desaprovou¹¹. (Ilustração I)

10. A igreja teria sido inaugurada em 1782. As pinturas foram atribuídas, por tradição, a Padre Jesuíno do Monte Carmelo. Tiveram início após as pinturas da matriz e antes da viuvez de Jesuíno Francisco, entre 1782-1793.

11. ANDRADE, 1945, p.95. (anjos) *tão europeicamente bonitinhos, que discrepam muito de toda a obra angélica de Jesuíno. São muito “sabidos” demais. Serão cópias talvez... Sugerem toda a malícia das decadências.*

A guirlanda aparece como detalhe decorativo. Separa a cena principal (medalhão central) dos santos e doutores carmelitas, localizados nas bordas da composição - ausência do muro-parapeito. Mário de Andrade interpretou que o festão seria uma solução muito brasileira, lembrava as festas juninas do araraial. José Patrício utilizava as tradicionais molduras de talhas barrocas. Padre Jesuíno do Monte Carmelo inovava. Teria criado um jeito novo e brasileiro de separar cenas, por ignorar a tradição, ou por tentar reproduzir “formas barrocas” sem conhecê-las. A meu ver, essas molduras de “talha barroca” deviam inspirar-se nas molduras de vinhetas dos livros que circulavam na colônia. As vinhetas, na metrópole, refletiam tendências artísticas reinterpretadas pelos gravadores. Na colônia sinalizavam novos modelos. Todos os livros do século XVIII encontrados nas bibliotecas paulistas, mesmo que não contenham ilustrações, trazem vinheta e cabeção. Deviam compor o conjunto de imagens-modelos dos mestres da época.

José Z.M. Brum¹², selecionando estampas do francês Guilherme Debrie, estampa uma vinheta da obra *Historia Genealogica* de A. Caetano de Souza. A cena é encabeçada pela representação de D.João V (com porte de Zeus) puxado por quatro cavalos e pairando acima das nuvens. Abaixo, quatro personagens portando ornamentos, por convenção, dos continentes terrestres. As cenas são separadas por nuvens e circuladas por longa guirlanda de flores. A guirlanda se encaracola em espécies de galhos laterais estilizados. São duas letras J arrematadas pela letra V. As “letras” brotam de “troncos” tipo brasões. O entrelaçamento da guirlanda, nos galhos-letras,

dão o ritmo concheado da moda rococó. A coroa real portuguesa encabeça a composição. (Ilustração II) De tendência similar, o festão ornamental de ramagens e flores de Padre Jesuíno também forma cacheados rococó. No lugar do recurso dos “galhos”, os anjos sustentam a guirlanda e organizam o espaço ao gosto rococó.

Pelo inventário das pinturas de tetos coloniais de Minas Gerais,¹³ percebe-se uma tendência ao uso das guirlandas cacheadas, incorporando os motivos decorativos rococó de moda francesa (Ilustração III). A pintura do forro da capela-mor da igreja de S. Gonçalo do Rio das Pedras, de Serro, é datada de 1787. Ao centro, *S. Gonçalo* envolto em nuvens. Tem moldura retangular, com ornamento de meias-canãs e concheados nos cantos; anjos, apoiados em balcões, fingem ornamentar o cenário com longas guirlandas. Também na pintura do forro da capela-mor da igreja de N.S. do Carmo de Cachoeira, Bahia, (VALLADARES, 1991) influência de José Joaquim Rocha, a cena central, *N. Senhora e menino* rodeada por nuvens e anjos, é cercada por muros fingidos, “quadratura”. Em toda a lateral desses muros, anjos enfeitam com longa guirlanda de rosas a cena principal. Esses exemplos ilustram como a arte colonial tendia a acomodar-se às condições regionais e ao mesmo tempo recebia tendências, mesmo tardias, dos modismos europeus. A colônia não era uma “ilha”.

Conclusão

Desde as descrições das cidades brasileiras pelos viajantes europeus no início do século XIX, di-

12. BRUM, 1908. Guilherme Francisco Lourenço Debrie. Francês. Artista convidado da corte de D.João V. Desenhista e gravador. Estampou as mais famosas obras leigas e religiosas entre 1734/54.

13. DEL NEGRO, 1978. Cariátides sustentam guirlandas de rosas no teto da capela-mor da Igreja do Senhor do Bonfim. Guirlanda de rosas emoldura todo teto da sala de visitas da Casa do Intendente da Câmara, Diamantina. Variações de guirlandas emolduram o teto da capela-mor da igreja de S. Antônio, S. Antônio do Norte.

fundiu-se a idéia de que o artista colonial “brasileiro”, por não freqüentar escolas de arte, tinha certa habilidade, mas não possuía bons modelos para seguir. As análises da história da arte colonial têm partido desse princípio. Entretanto, ao comparar, organizar em séries os exemplares da pintura setecentista brasileira, percebe-se uma tendência e o conhecimento das “modas” européias na mais secundária das capitânias, a São Paulo setecentista.

O teto da igreja do Carmo de Itu pareceu, a Mário de Andrade, tão original, próprio de um artista talentoso, que mal assimilara as técnicas de escola. Sua qualidade provinha de sua aparente deficiência. Ignorava Mário de Andrade que reproduzia um padrão evolucionista para a história da arte, de que formas tecnicamente mais complexas devem obri-

gatoriamente substituir as mais simplificadas. No caso da pintura do Setecentos brasileiro (no final do século) a composição da pintura de teto, em termos gerais, foi simplificando-se. Tendia para o padrão francês mais simplificado de “inspiração clássica”. No início incorporou elementos decorativos do rococó.

Padre Jesuíno de Monte Carmelo, apesar de não ter freqüentado a “Academia de Belas-Artes”, devia conhecer bem os modelos do fim do Setecentos. Os carmelitas certamente conheciam. Reproduziu um teto mais em “moda” nos grandes centros, enquanto grandes mestres da pintura colonial brasileira reproduziam composições mais tradicionais. Os tetos em perspectiva geométrica, “quadratura”, vinham sendo esquecidos em Lisboa. Algumas ordens religiosas



Ilustração I - Teto da igreja do Carmo de Itu. Padre Jesuíno do Monte Carmelo. Foto de Germano, 1937. Arquivo do IPHAN, São Paulo.



Ilustração II - Extraído do livro: BRUM, José Zephyrino de Menezes (org.). *Estampas gravadas por Guilherme de Debrie*. Rio de Janeiro, Oficina de artes da Bibl. Nac., 1908. p. 85.

eram mais resistentes aos modismos e isso provocava a tendência ora à tradição, ora à mudança. O fato de o pintor ter reproduzido ou não modelos da época não invalida o valor histórico ou artístico da pintura. Acredito que todos os mestres-pintores reproduziram

modelos iconográficos das mais variadas origens. Essa era a base do aprendizado na “oficina”. Parece mais adequado falar em pintura diferente e graciosa para o período colonial brasileiro e reservar o termo “original” para os estudos dos manifestos modernistas.

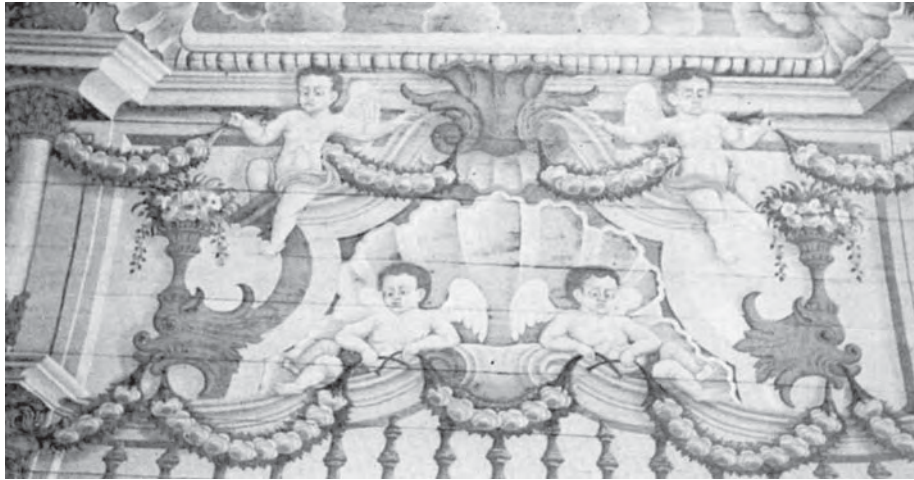


Ilustração III - Detalhe da pintura do forro da capela-mor. Igreja de São Gonçalo do Rio das Pedras in: DEL NEGRO, Carlos. *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira (norte de Minas)*. Rio de Janeiro, MEC/IPHAN, 1978. Foto 118.

Bibliografia:

- ANDRADE, Mário de. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. Rio de Janeiro, Serv. Patr. Hist. Art. Nac., n° 14, 1945.
- ANDRADE, Mário de. “O Aleijadinho 1928 e Capela Santo Antônio 1937”. In *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo, Livr. Martins, 1965.
- ARAÚJO, Emanuel (org.) *Um olhar crítico sobre o acervo do século XIX: reflexões iconográficas - memória*. São Paulo, Pinacoteca, 1994.
- ÁVILA, Affonso, GONTIJO, João Marcos Machado, MACHADO, Reinaldo Guedes. *Barroco mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação*. Rio de Janeiro, Cia. Editora Nacional, Fund. J. Pinheiro, Fund. R. Marinho, 1980
- BARROS, Gilberto Leite de. *A Cidade e o Planalto*. Tomo I. São Paulo, Ed. Martins, s/data.
- BRUM, José Zephyrino de Menezes (org.) *Estampas gravadas por Guilherme de Debrie*. Rio de Janeiro, Oficinas de artes da Bibl. Nac., 1908.
- DEL NEGRO, Carlos. *Nova Contribuição ao estudo da pintura mineira (norte de Minas): pintura dos tetos de igrejas*. Rio de Janeiro, MEC/IPHAN, 1978
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
- HOORNAERT, Eduardo et al. *História da igreja no Brasil*. 2ª ed. Petrópolis, Vozes, 1979.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da modernidade*. São Paulo, HUCITEC/EDUSP, 1996.
- MARTINS, Antônio Egídio. *S. Paulo antigo (1554 a 1910)*. São Paulo, Cons. Est. de Cultura, s/d.

- MORSE, Richard M. *Formação Histórica de São Paulo*. São Paulo, DIFEL, 1970.
- MOSTEIRO DE SÃO BENTO SÃO PAULO. São Paulo, Comp. Antártica e Mosteiro de São Bento, 1988.
- ORTMANN, Adalberto. *História da Antiga Capela da Ordem Terceira da Penitência de S.Francisco em S.Paulo 1676 - 1783*. Rio de Janeiro, Min.Educ. e Saúde e Dir. Patrim. Hist. Art. Nac., 1951
- ROWER, Frei Basílio. *Páginas de história franciscana no Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Ed. Vozes, 1957.
- SERRÃO, Vitor (org.) Catálogo da exposição: *A pintura maneirista em Portugal: arte no tempo de Camões*. Lisboa, Com. Nac. Comemorações dos Desc. port. e Fund. das Desc. - Centro Cult. Belém, 1995.
- VALLADARES, Clarival do Prado. *Nordeste histórico e monumental*. Rio de Janeiro, Odebrecht, 1991.
- ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de. "A pintura colonial em Minas Gerais. MEC/IPHAN. *Revista do Patrimônio Hist. e Art. Nacional*. Rio de Janeiro, nº18, p.11/47, 1978.
- HANNAH, Levy. "A pintura colonial do Rio de Janeiro: notas sobre suas fontes e alguns de seus aspectos e Modelos europeus na pintura colonial". *Revista do IPHAN* vol. 1, p.37-153, 1978. São Paulo, FAUUSP e MEC-IPHAN.
- JARDIM, Luís. "A Pintura Decorativa em Algumas Igrejas Antigas". *Revista do Inst. do Patrim. Histórico e Art. Nacional*. São Paulo, vol.1, p.187-230, 1978, FAUUSP e MEC-IPHAN.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. "A pintura de perspectiva em Minas colonial. Centro de Estudos Mineiros". Univ. Fed. de Minas Gerais. *Barroco*. BH, nº 10, p.27-37, 1979.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. "A pintura de perspectiva em Minas colonial - ciclo rococó. Centro de Estudos Mineiros". Univ. Federal de Minas Gerais. *Barroco*. Belo Horizonte, nº12, p.171-180, 1982/83.
- SANTOS, Reynaldo dos. "A pintura dos tectos no século XVIII em Portugal". *Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*. Lisboa, n.18, p.13-22, 1962.