

## Um panorama do Barroco e do Rococó em São Paulo

### Mateus Rosada

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

mateusrosada@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0002-2099-5290>

### Introdução

Este texto, advirto, não tratará das obras maiores do barroco e do rococó do Brasil, pois abordaremos aqui da arte feita dentro dos limites do que hoje se configura como o Estado São Paulo. Apesar de ser atualmente a região mais ricas do país, São Paulo teve um desenvolvimento desigual e inconstante e era, no período sob o domínio português, uma capitania que estava à periferia dos centros mais pujantes de então. Ainda assim, guarda exemplares originais e de grande qualidade, dignos de um olhar mais atento e de uma apreensão mais demorada sobre suas características.

A arte colonial de São Paulo, ainda que em poucos exemplares tenha atingido expressões máximas entre os mesmos de suas categorias, é de grande valor e possui características próprias. Isso não significa que obras de maior pompa fossem realizadas em momentos melhores. Nos principais centros paulistas do período colonial, como Santos, Itu, Campinas, Guaratinguetá e na própria capital, se encontram realizações de feitura muito refinada, que poderiam figurar com louvor ao lado do que de melhor se executava pelo Brasil afora. Ao mesmo tempo, em locais menores, e por que não dizer “caipiras”, mais isolados e com possibilidades mais limitadas, os padrões estéticos eram reproduzidos de forma simplificada, com releituras, adaptações e ressignificações. As igrejas caipiras, aliás, são muitas em terras paulistas, pois o Estado foi o lugar onde a atividade de exploração do território mais avançou para o interior e, portanto, onde se fundou um número expressivo de cidades e, junto a elas, de igrejas, que eram quase sempre os primeiros edifícios construídos nas povoações brasileiras.

Aqui analisamos um panorama traçado a partir da observação dos templos remanescentes do período colonial no Estado de São Paulo (lembrando que a modernização e o grande desenvolvimento econômico dos séculos XIX e XX provocaram a destruição de mais da metade das igrejas coloniais para a construção de outras mais modernas), num total de apenas 84

exemplares, sendo 68 igrejas completas e 16 museus ou templos modernos que abrigam altares barrocos e/ ou rococós. Eles se distribuem por 42 cidades do Estado, na sua porção Sul e Leste, áreas ocupadas primeiramente no território à medida que se avançava para o interior. São as seguintes cidades: Analândia, Aparecida, Areias, Atibaia, Bananal, Barueri, Campinas, Cananéia, Carapicuíba, Cotia, Cunha, Eldorado, Embu das Artes, Guararema, Guaratinguetá, Guarulhos, Iguape, Ilhabela, Iporanga, Itanhaém, Itaquaquecetuba, Itatiba, Itu, Jacareí, Jarinu, Jundiaí, Mogi das Cruzes, Pindamonhangaba, Porto Feliz, Queluz, Ribeirão Pires, Santa Isabel, Santana de Parnaíba, Santos, São Luiz do Paraitinga, São Paulo, São Roque, São Sebastião, São Vicente, Sorocaba, Taubaté e Tremembé.

Nessas localidades se encontram os exemplares do que Germain Bazin<sup>1</sup> chamou em 1956 de “Barroco Paulista”, referindo-se a uma arte mais simples, menos erudita, e dedicando-lhe poucas linhas, em detrimento de estudos mais aprofundados sobre outras regiões do país. Trabalhos posteriores, como o de Eduardo Etzel<sup>2</sup>, adotaram uma linha mais neutra. Já os escritos mais recentes, como os de Percival Tirapeli<sup>3</sup>, Danielle dos Santos Pereira<sup>4</sup> e deste autor<sup>5</sup>, mostram a variedade e riqueza da arquitetura e da ornamentação produzidas em São Paulo.

Para abordar esses temas, é necessário tratar primeiramente da arquitetura, que é a estrutura das igrejas, e depois da

- 
1. BAZIN, Germain. *Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. 2v. Rio de Janeiro: Record, 1983 [a primeira edição, francesa, é de 1956].
  2. ETZEL, Eduardo. *O Barroco no Brasil: Psicologia - Remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul*. 2 ed. São Paulo: Melhoramentos; Edusp, 1974.
  3. TIRAPELI, Percival. *Igrejas Paulistas; Barroco e Rococó*. São Paulo: Imprensa Oficial; Editora UNESP, 2003.
  4. PEREIRA, Danielle Manoel dos Santos. *Autoria das pinturas ilusionistas dos Estado de São Paulo: São Paulo, Itu e Mogi das Cruzes (Brasil)*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2017.
  5. ROSADA, Mateus. *Igrejas Paulistas da Colônia e do Império: Arquitetura e Ornamentação*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

ornamentação que se apoia nela, abordando os trabalhos de azulejaria, de pintura e de talha que preencheram as igrejas paulistas.

## A Arquitetura

Em São Paulo, o aspecto das igrejas coloniais, em geral, é bastante singelo, com poucos exemplares de exterior mais rebuscado. Até o momento da independência do Brasil (1822), os templos paulistas apresentaram fachadas que foram maneiristas, e concomitantemente, a partir do começo do século XVIII, de um barroco simplificado. Há uma curiosa elisão do rococó como estilo de ornamentação exterior, a despeito de mais da metade das igrejas coloniais paulistas apresentarem altares de linguagem *rocaille*.

De certa forma, os portugueses sempre tiveram uma arquitetura muito austera, de linhas limpas e espaços interiores retilíneos e estáticos. Até mesmo templos com ricos interiores forrados integralmente de talha muitas vezes possuíam ao mesmo tempo uma fachada mais austera. Apenas em meados do século XVIII os frontispícios viriam a ganhar contornos mais inventivos, com uma resistência local a adotar frontarias mais ousadas, o que ocorreu com mais atraso em relação a outras capitanias e centros mais populosos. Com isso, o padrão maneirista era ainda o único que se via nas fachadas dos templos até o meio do setecentos. Muitos templos não possuem ornamentação alguma sequer, e apenas a tectônica dos materiais é que está aparente, como é o caso da Igreja de Santa Catarina da Aldeia de Carapicuíba e das igrejas do Pilar de Ribeirão Pires e de Taubaté. Tratam-se de construções que foram feitas com o mínimo necessário, sem colunas, frontões ou molduras.

Mas, mesmo em meio à falta de recursos, de gente e de meios para se executar grandes e refinadas obras de arquitetura na Capitania, São Paulo logrou erigir igrejas com alguma ornamentação e seguindo os preceitos de ordens clássicas e de proporção inscritos em tratados arquitetônicos. São trabalhos dessa categoria os conventos franciscanos de Itanhaém e Taubaté (posteriormente reformados) e o beneditino de Santos. Um melhor momento econômico dado pelo florescimento da sucroculutura e da intensificação do comércio com as minas e regiões próximas no século XVIII levou as cidades paulistas e suas igrejas a um surto reformístico, que não ocorreu apenas na capital, e fez com que muitas fachadas de igrejas da Capitania passassem a barrocas, com frontões movimentados, de linhas interrompidas, com contracurvas, janelas e portas de vergas arqueadas. Não por acaso, as duas cidades que mais possuem/possuíram templos com fachada barroca, Santos e São Paulo, são também onde floresceu uma vistosa arquitetura em pedra, com

influência direta de dois mestres-pedreiros: o português Bento de Oliveira Lima e o africano Joaquim Pinto de Oliveira Tebas<sup>6</sup>.

No século XIX, os templos voltavam a receber arremate superior triangular, retilíneo, sem volutas ou curvas: era o neoclássico difundido pela corte do Rio de Janeiro que chegava a São Paulo. Por muito tempo, durante o correr do século, teremos uma mescla de igrejas com exteriores neoclássicos e interiores ainda com traços do barroco e do rococó. O clero demorou a livrar-se da pompa e eloquência barrocas e assimilar, também no interior de suas igrejas, a sobriedade do neoclassicismo.

O uso de barrados e revestimentos azulejares em ambientes eclesiásticos no Brasil teve um ápice de produção e exuberância no século XVIII, com uso mais difundido no Nordeste brasileiro, região mais próspera de então e mais próxima de Portugal. No Sudeste, a azulejaria ficou restrita ao litoral, e foi aplicada num número reduzidíssimo de exemplares.

Na região paulista, mais distante dos grandes centros, pouco povoada, com grandes dificuldades de acesso (uma vez que a maior parte das cidades estava no planalto, que se acessava apenas transpondo uma serra íngreme) e, conseqüentemente, de transporte de artefatos delicados como o azulejo, há notícia de apenas duas ocorrências de seu uso, ambas no litoral, sendo que apenas em um dos casos a obra resistiu até os dias de hoje: a Igreja Conventual de Nossa Senhora da Conceição de Itanhaém (Fig. 1), único exemplar de revestimento azulejar do século XVIII em todo o Estado de São Paulo. Ele reveste a parede do arco cruzeiro, acima da linha dos retábulos, e dois barrados nas laterais da nave, da linha da mesa de comunhão até os altares do cruzeiro. Apresenta motivos com enrolamentos de folhas de acanto e algumas flores, tendo a padroeira num emolduramento ao centro. Outros templos do período colonial receberiam tratamento com azulejos, mas em reformas posteriores, em outros estilos, já nos séculos XIX e XX.

## A Azulejaria

6. CERQUEIRA, Carlos Gutierrez. "Tebas: vida e atuação na São Paulo Colonial". *São Paulo, Resgate - História e Arte II*. s.d. Disponível em: <<https://sites.google.com/site/resgatehistoriaearte/>> Acesso em: 12 mai. 2014.



Fig. 1. Aspecto interno da Igreja conventual de Nossa Senhora da Conceição, em Itanhaém, Baixada Santista, São Paulo, Brasil.  
Fonte: foto de Mateus Rosada, 2014.

## A Pintura

A pintura decorativa religiosa no Estado de São Paulo conheceu, durante o período colonial, três fases bastante distintas, que na nossa classificação, coincidem e parte com a nomenclatura mais utilizada também em Portugal, organizada por Robert Smith<sup>7</sup>: a dos Brutescos (até c. 1700), o Barroco Joanino (1740-1760) e o Rococó (1760-1830).

Os primeiros, os brutescos (ou grotescos) localizam-se em capelas de aldeamentos jesuíticos ou capelas rurais próximas, às quais os inicianos tinham acesso e onde gozavam da proteção dos seus senhores, distribuídas em um cinturão de aldeamentos e fazendas ao redor da capital. Restam-nos forros e decorações de parede com pintura em brutesco na Capela de São Miguel Paulista, em São Paulo e na capela do Sítio Santo Antônio, em São Roque (Fig. 2). Esses brutescos são decorações com delicados enrolamentos vegetalistas, baseados nas *ferronneries* renascentistas, com cores predominantemente primárias, num grande imbricado que toma quase sempre a toda a superfície do forro.

Após um grande hiato no início do século XVIII, temos obras do barroco joanino. No período do governo do Rei D. João V de Portugal (1708-1750) houve um processo de italianização da arte portuguesa e de suas colônias, incentivada pelos intercâmbios

7. SMITH, Robert Chester. *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1962.

financiados pela coroa. O barroco desse período se materializava, no caso da pintura, em tetos de perspectiva ilusionista. No caso paulista, essa forma de perspectiva não se efetivou, e os três únicos tetos do período que resistem, dois na igreja do Rosário de Embu das Artes (c. 1740) e um na Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Mogi das Cruzes (c. 1750), baseiam-se em uma certa evolução dos desenhos em brutesco do período anterior, com o “engordamento” dos enrolamentos de folhas, agora realmente representadas como acantos, valorização de molduras, e motivos centrais mais elaborados. Há ainda a presença de *chinoiseries* no Embu e de aves nativas e frutas tropicais no forro do Carmo de Mogi<sup>8</sup>, este, provavelmente elaborado pelo único pintor ativo na vila no período: Lourenço da Costa de Macedo<sup>9</sup>.



Fig. 2. Forro com pintura em brutesco da Capela do Sítio Santo Antônio, c. 1680, em São Roque, município da macrorregião metropolitana paulistana, São Paulo, Brasil. Fonte: foto de Mateus Rosada, 2013.

8. PEREIRA, Danielle Manoel dos Santos. *A pintura ilusionista no meio-norte de Minas Gerais - Diamantina e Serro - e em São Paulo - Mogi das Cruzes (Brasil)*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2012, p. 148-149.
9. PEREIRA, Danielle Manoel dos Santos. *Autoria das pinturas ilusionistas...*, op. cit., p. 281.



Fig. 3. Forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo, de Jesuíno do Monte Carmelo, 1796-1797, São Paulo, capital, Brasil.

Fonte: foto de Mateus Rosada, 2014.

O Rococó representa quase um renascimento para a pintura de teto paulista. São catorze igrejas que mantêm pelo menos uma pintura do período rococó. Nesse período, tivemos claramente dois grupos de pintores, com características distintas.

O primeiro grupo foi tributário do trabalho de José Patrício da Silva Manso (1753-1801). Pelo menos mais três pintores do mesmo período teriam sido seus discípulos ou pelo menos trocado algumas experiências e sofrido influências de José Patrício: Mathias Teixeira da Silva (1764-18??), Jesuíno Francisco de Paula Gusmão, depois Padre Jesuíno do Monte Carmelo (1764-1819)<sup>10</sup>, e Inácio Joaquim Monteiro (1766-1841). As pinturas desses artistas possuem características marcantes que as distinguem de obras do rococó em outros estados brasileiros: possuem uma paleta escura e em tons queimados e ocres, com certo tenebrismo nas cenas (Fig. 3), muito diferentes da pintura rococó brasileira, que costuma exibir tons claros, com predominância de brancos, azuis e rosados. Há também, nas obras desses pintores, uma supressão de elementos arquitetônicos comumente

vistos nos tetos mineiros. Essas composições mais austeras e escuras se tornaram uma marca da pintura colonial paulista.

O segundo grupo é de pintores cujos tetos possuíam características mais próximas do padrão do rococó mineiro, com uma paleta mais luminosa, com fundos claros, amarelos ou azuis, e rico colorido, com destaque para as rocalhas em tons de vermelho vivo, verdes e azuis escuros e vibrantes. Há registro de autoria de pelo menos dois pintores: Manoel do Sacramento (1769-1832)<sup>11</sup>, o maior expoente desse grupo, e Antônio dos Santos, com uma obra registrada. Esses forros encontram-se nas duas igrejas do Carmo, a conventual e a dos irmãos terceiros, de

10. ANDRADE, Mário de. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. São Paulo: Martins, 1963, p. 155.

11. PEREIRA, Danielle Manoel dos Santos. *Autoria das pinturas ilusionistas...*, op. cit., p. 283.

Mogi das Cruzes, e há um exemplar da Igreja da Boa Morte de São Paulo.

Em se tratando das edificações religiosas, a arte retabular foi responsável pelo contraponto à usual limpeza das linhas construtivas: em oposto aos exteriores singelos, as igrejas sempre apresentavam interiores mais ricamente trabalhados. Essa decoração se dava quase que exclusivamente por elementos de entalhe, técnica que se desenvolveu sobremaneira nos reinos ibéricos. A talha dourada se tornaria, em Portugal e na Espanha, uma expressão de cunho nacional, perdurando por séculos como uma das mais importantes expressões da arte ibérica<sup>12</sup>. Todo esse saber-fazer da madeira foi levado para as colônias na América, África e Ásia, com uma quantidade enorme de variações locais, enriquecidas pelos conhecimentos, culturas, técnicas e materiais disponíveis e combinados. No caso luso-brasileiro, aspecto interior das igrejas era quase sempre composto por naves e capelas-mores de grande simplicidade estrutural e constância espacial, com grandes panos brancos, complementadas por revestimentos em talha dourada, que dinamiza os espaços<sup>13</sup>.

## A Talha

É importante perceber que a talha paulista é realmente mais singela do que a executada nos estados ao norte do Brasil. Há uma menor profusão de elementos e uma limpeza maior nos ornatos. Isso não significa necessariamente uma talha pobre e sem refinamento: a precisão na confecção dos elementos mais miúdos atesta que houve ótimos artífices em São Paulo. Acreditamos que, devido às dificuldades de meios dos primeiros tempos, os paulistas se acostumaram a executar obras de menor arroubo e mais contidas, com menor profusão de elementos, demonstrando também um espírito mais parcimonioso e comedido próprio de sua personalidade.

A talha paulista conheceu, até a independência do país, quatro períodos, que se apresentam com certo atraso em relação ao que verifica na metrópole, e como estamos analisando casos dentro de um recorte espacial relativamente restrito, demarcamos uma sobreposição dessas fases, que assim se configuraram em São Paulo: o Maneirismo (1559-1736), o Barroco Português (ou Barroco Nacional, na classificação portuguesa, 1700-1730), o Barroco Joanino (1735-1766), e o Rococó (1759-c. 1830).

Por ser um estado de colonização antiga, São Paulo é um dos poucos que possui remanescentes de talha ainda maneirista no Brasil, pois as reformas estilísticas dos séculos XVIII e posteriores apagaram quase todos os traços do início da colonização na América Portuguesa. E é nesse exemplarem que se percebe como

12. SMITH, Robert Chester. *A talha em Portugal...*, op. cit., p. 7.

13. OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 13.



os paulistas ainda se comunicavam relativamente pouco com outras regiões da colônia portuguesa e bastante com a metrópole e com as colônias vizinhas, hispânicas, nos primeiros dois séculos de colonização.

Não parece ter sido incomum que os padres jesuítas, quando da instalação de colégios, instituições mais perenes e bem estabelecidas, importassem de Portugal altares já prontos<sup>14</sup>. Lúcio Costa aventava para a hipótese de que os inicianos trouxeram para sua igreja do extinto Colégio de São Vicente alguns retábulos mandados fazer na metrópole, dos quais restam apenas quatro colunas no altar-mor da igreja matriz da cidade. Seriam ainda de fins do século XVI e, portanto, as peças retabulares mais antigas de São Paulo.

Mas se o padrão de São Vicente trata-se de talha erudita e estritamente portuguesa, há duas capelas cujos retábulos-mores se ligam a padrões hispânicos de composição, caso dos altares do Sítio Santo Antônio, em São Roque (Fig. 4), e da Fazenda Voturuna, em Santana de Parnaíba, como bem apontou o estudo de Aracy Amaral<sup>15</sup>. A autora destaca o fato de ambos os retábulos serem apenas coroamentos deslocados, separados dos respectivos corpos. Talvez fossem oriundos da antiga matriz de Araçariguama, cidade próxima, ou mesmo fruto de pilhagens das reduções jesuíticas do Guayrá (atual estado do Paraná), então pertencente à Espanha, constantemente atacadas pelos bandeirantes paulistas. Ambos teriam relação com os padres jesuítas e teriam sido confeccionados com auxílio de mão-de-obra indígena.

Já no início do século XVIII, o padrão ornamental se altera, e os retábulos começam a ser feitos dentro da linguagem barroca, na sua primeira fase, conhecida por Estilo Nacional, ou por Barroco Português, na classificação mais usual. São retábulos que passam a preencher toda a parede de fundo da capela-mor, com colunas salomônicas e em planos escalonados e arquivoltas concêntricas no coroamento, recobertos quase que integralmente por ramagens acânticas bastante protuberantes, vides e com a inserção de uma tarja central. Foram muitas as igrejas que possuíam altares dessas características, mas assim como os exemplares maneiristas, a maior parte desapareceu em reformas posteriores. Esse padrão também vai marcar uma maior vinculação das artes paulistas ao que se fazia no Rio de Janeiro, cidade para onde foi transferida a capital da colônia em 1673 e que três anos mais tarde seria elevada à categoria de diocese, aumentando sua influência econômica, administrativa e eclesiástica. São Paulo, que era a capital mais próxima ao Rio, a pouco mais de 400km de distância, passaria a ter um intercâmbio

14. COSTA, Lúcio. "A arquitetura dos jesuítas no Brasil". *ARS*, São Paulo, 2010 (1941), vol. 8, n. 16, p. 158. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202010000200009>>. Acesso em: 12 abr. 2011.

15. AMARAL, Aracy A. *A hispanidade em São Paulo*. São Paulo: Nobel; Edusp, 1981, p. 88.



Fig. 4. Capela-mor da igreja do Sítio Santo Antônio, 1687. Fonte: foto de Mateus Rosada, 2014.

muito maior de ideias e veria a influência da metrópole e dos vizinhos espanhóis arrefecer. Atualmente só restam partes de retábulos em composições de altares remontados na Igreja dos Aflitos e no jazigo da Ordem Terceira de São Francisco, ambos na capital, e do Mosteiro de São Bento de Jundiá. É interessante perceber que, apesar de algumas poucas especificidades de traço, a forma desses enrolamentos se aproxima muito da talha da nave da Igreja do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, esta executada pelo monge português Domingos da Conceição, de 1669 a 1717<sup>16</sup>.

O período seguinte, já avançando para o meio da centúria, seria marcado agora pela instalação da diocese de São Paulo, no ano de 1745. Além de ser um indicativo de

16. ROCHA, Mateus de Ramalho. *O Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1991.

desenvolvimento econômico (uma cidade, para se tornar sede de bispado, necessitava provar que tinha capacidade financeira de manter todo o aparato da estrutura episcopal), resultava numa autonomia da igreja local e num maior incentivo às obras sacras. São Paulo se vê num verdadeiro renascimento no oitocentos: apenas na segunda metade do século XVIII, a capital, agora sede episcopal, vai reformar dezoito<sup>17</sup> (quase todas as) igrejas. O padrão ornamental dos altares passa a ser o (barroco) Joanino, caracterizado por uma italianização da talha luso-brasileira com uma maior variedade de elementos, que exigia aos entalhadores maior perícia em sua reprodução. Há uma profusão de flores, guirlandas, cortinados e sanefas. Os enrolamentos das cartelas tornam-se menos protuberantes e sua forma deixa de se basear apenas no padrão das folhas de acanto: há enrolamentos puros, apenas volutas, sem elementos fitomorfos, mesclados a outros de aparência vegetalista e alusões a contos de pérolas, fitas e cornucópias, e se fazem presentes muitas figuras humanas, como atlantes, cariátides, *putti*, anjos, *espagnoletes* e representações da Santíssima Trindade.

A riqueza ornamental, em São Paulo, coincidiu com o enriquecimento da cidade, agora sede episcopal. É já próximo à data da instalação da diocese que se dá o primeiro registro de autoria em São Paulo e trata-se já de artista joanino. Surge o nome do português, provavelmente olisiponense, Luís Rodrigues Lisboa, a quem o frei Adalberto Ortmann<sup>18</sup> atribui a feitura do retábulo da Conceição da igreja dos terceiros franciscanos (Fig. 5a), por motivo de ser Lisboa irmão terceiro da ordem e também o único entalhador habilitado da cidade na época.

O esplendor do barroco joanino dura apenas três décadas nas terras paulistas. Nos anos de 1760 já se faz quase toda a ornamentação interna dos templos com motivos rococós. O estilo, nascido na França e baseado em elementos abstratos, as rocalhas, fruto da fusão e esgarçamento de volutas e conchas, teve enorme aceitação em São Paulo e foi adotado à larga em quase todas as igrejas do período, substituindo a ornamentação que existia até então. Com isso, atualmente mais da metade dos templos paulistas remanescentes do período colonial possuem ornamentação *rocaille*. O Rococó é menos carregado que o barroco, permite maior espaçamento entre os elementos decorativos e se utiliza de cores mais claras e luminosas também na talha, predominantemente branco-gelo, rosa e azul claro, além de fazer uso mais comedido de superfícies com douramento. Também nesse período, ao mesmo tempo em que São Paulo recebe influências de mais lugares, como Lisboa, Porto, Rio de Janeiro e, pontualmente, de Minas Gerais, se criará na capitania

17. SILVA-NIGRA, Clemente Maria da. "A Ordem Beneditina ...", op. cit, p. 827.

18. ORTMANN, Adalberto. *História da antiga capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de São Paulo*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1951, p. 66.



Fig. 5. (a) Retábulo de Nossa Senhora da Conceição da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, em São Paulo, atribuído a Luís Rodrigues Lisboa, 1736; (b) Retábulo-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, em Itu, entalhado por Bartholomeu Teixeira Guimarães, policromado por José Patrício da Silva Manso, 1786-1788.  
Fonte: fotos de Mateus Rosada, 2016.

uma espécie de escola de artífices com padrões locais, pois se vê que padrões criados em São Paulo passaram a ser transmitidos a entalhadores de distintas gerações, criando variações locais e únicas, sem assemelhados em outras regiões do Brasil que perduraram por bastante tempo.

A primeira obra de padronagem rococó documentada é a dos altares da Igreja da Ordem Terceira do Carmo da capital, confiada ao entalhador Antonio Ludovico em 1759<sup>19</sup>. Ludovico criou uma talha exuberante e pesada e trabalhos com traço semelhante ao seu encontram-se localizados dentro do município de São Paulo apenas. A talha rococó apareceria em muitas igrejas paulistas algum tempo depois, com traços dos entalhadores Bartholomeu Teixeira Guimarães (português, c. 1738-1806) e José Fernandes de Oliveira (provavelmente reinol) que, mesmo trazendo elementos de sua terra natal, criaram um padrão de auriculares único e repetido apenas em São Paulo. Guimarães foi responsável pelo retábulo-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu<sup>20</sup> (1786-1788) (Fig. 5b), e Oliveira,

19. ANDRADE, Mário de. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*, op. cit., p. 155.

20. CERQUEIRA, Carlos Gutierrez. *Entalhador do retábulo da Matriz revela* Use em inventário do mecenas da Itu Colonial. São Paulo: Ed. do autor, 2015. Disponível em: <<https://docs.google.com/>>. Acesso em: 27 set. 2015.

pelos retábulos do transepto e da capela-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de São Paulo<sup>21</sup> (1791).

É bastante possível que Oliveira tenha sido aprendiz de Guimarães quando da decoração interna da Matriz de Itu. Bartholomeu Teixeira Guimarães era entalhador já experiente quando chegou ao Brasil: português da região de Guimarães, membro de uma família de entalhadores muito requisitados na região, estabeleceu oficina em Itu. Os retábulos do grupo de Guimarães possuem ornamentação rococó, baseada quase exclusivamente nos auriculares, executados aqui com maior limpeza de formas do que os modelos portugueses, com um aspecto que se assemelha a um leque de pétalas. As estruturas dos conjuntos retabulares, no entanto, têm forma mais tradicional, ainda organizada como no período anterior, joanino. Isso é perceptível no coroamento, com o uso insistente de sanefas em arco joanino com lambrequins e arrematado com uma tarja central, num momento em que os camarins do período, em outros grupos paulistas e de outros estados, já eram encerrados em arco pleno encimado por um frontão ladeado de volutas com resplendor ao centro. Criou um padrão seu que foi replicado por ele próprio, por José Fernandes de Oliveira e, com certeza, por mais discípulos, pois são mais de vinte templos paulistas que passaram a ter suas características, e seria bastante improvável que Guimarães realizasse todas as obras. Os auriculares, elementos de origem bávara<sup>22</sup>, marcaram não só a obra do grupo ao qual pertencia Bartholomeu Teixeira Guimarães, mas foram também utilizados, com variações formais, por outros artistas paulistas de 1760 a 1830, ou seja, durante setenta anos.

E ao mesmo tempo em que se desenvolvia uma variante paulista do rococó no eixo Itu-São Paulo-Santos a partir da obra de Guimarães, São Paulo continuou recebendo contribuições externas, especialmente do Rio de Janeiro, capital da colônia, cuja influência só aumentava no século XVIII. As igrejas do Vale do Paraíba, ao longo do caminho para o Rio, serão decoradas pelo entalhador carioca Gurdiano José das Chagas (c. 1745-18??), estabelecido com oficina em Guaratinguetá e provável entalhador do retábulo da Igreja Matriz de Santo Antônio daquela cidade<sup>23</sup> (Fig. 6a). Sua talha possui características de talha se assemelham enormemente aos trabalhos de *Inácio Ferreira Pinto* (1759-1828)<sup>24</sup>, um dos mais requisitados mestres do Rio de Janeiro em sua época.

21. ORTMANN, Adalberto. *História da antiga capela...*, op. cit., p. 323-329.

22. SMITH, Robert Chester. *A talha em Portugal...*, op. cit., p. 144.

23. COUPÉ, Benedito Dubsky. *A matriz de Santo Antônio de Guaratinguetá*. Aparecida: Editora Santuário, 1983.

24. RABELO, Nancy Regina Mathias. *A originalidade da obra de Ignácio Ferreira Pinto no contexto da talha carioca na segunda metade do século XVIII*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.



Fig. 6. (a) Retábulo-mor da Igreja Matriz de Santo Antônio, em Guaratinguetá, atribuído a Gurdiano José das Chagas, c.1792; (b) Retábulo-mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, em Mogi das Cruzes, entalhado por João da Cruz, 1803-1805. Fonte: fotos de Mateus Rosada, 2015.

Há visíveis semelhanças da talha do grupo ligado a Chagas com obras de igrejas fluminenses, perceptíveis nas colunas estriadas, nos capitéis, nos coroamentos, entre outros elementos. Apresentam, inicialmente, estrutura com o camarim central arrematado em arco pleno e coroamento que se dá em frontão curvilíneo ladeado de volutas com moldura superior e resplendor ao centro, forma que ocorre com mais frequência no Rio de Janeiro e em Minas Gerais, inusual em São Paulo. Os elementos ornamentais ligados a Gurdiano José também se assemelham aos cariocas por serem já rococós, mas com muitas contaminações e hibridizações de elementos do estilo regência, presente na segunda fase do barroco joanino e que se mantém justamente no rococó das regiões de Lisboa e do Rio de Janeiro, capital da colônia e cidade com contato mais direto com a sede da coroa.

E entre o padrão notadamente paulista de Bartholomeu Teixeira Guimarães e José Fernandes de Oliveira e o rococó fluminense de Gurdiano José das Chagas, encontramos um padrão também rococó que faz uma mescla dessas duas influências, cujo entalhador é João da Cruz, mestre estabelecido na cidade de Taubaté e autor comprovado do retábulo-mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Mogi das Cruzes<sup>25</sup> (1803-1806) (Fig. 6b).

25. Ordem Terceira do Carmo de Mogi das Cruzes. *Livro de Receita e despesa*. Mogi das Cruzes, Ordem Terceira do Carmo, 1799-1858. Manuscrito, folha 136v.

João da Cruz e seus seguidores foram capazes de fazer uma leitura que mesclou os padrões rococós paulista e fluminense em um novo, que se tornou uma marca na faixa de municípios que vai de Taubaté até a capital, São Paulo. Os trabalhos mais antigos possuem coroamento à moda fluminense, com frontão curvilíneo ladeado de volutas, com moldura superior e resplendor ao centro. Ao longo dos anos, optou-se pelo coroamento com tarja central, sem frontões. As colunas são lisas com apliques de talha, por molduras de elementos fitomorfos, festões de flores, anéis e guirlandas com elementos *rocaille* e flores, pendentes florais que descem do capitel, e até mesmo estrias que percorrem apenas parte da extensão do fuste. Nos altares laterais e em igrejas de menor porte, as colunas são substituídas por painéis planos e com flores de lis. A flor de lis é uma espécie de assinatura dos membros do grupo de João da Cruz: aparece nos capitéis, nos pendentes e nos painéis, nas mísulas e arrematando as tarjas.

Mas mesclas e variações temáticas são vistas na obra do mais tardio entalhador rococó registrado em São Paulo: Guilherme Francisco Vieira, atuante no século XIX na mesma área de João da Cruz, une elementos desse entalhador com os de José Fernandes de Oliveira, criando outros padrões, porém de forma menos elaborada e com uma talha de menor qualidade de acabamento.

## Conclusões

O grande *boom* econômico e populacional que São Paulo vivenciou por conta dos ciclos econômicos do café, no século XIX, e da indústria, no século XX, ceifou mais da metade dos templos do período colonial: as igrejas foram postas abaixo para a construção de novos espaços, com outras proporções, outras técnicas, outras características, bastante distintas das que se sucederam durante os três primeiros séculos. Ainda assim, restaram, porém, exemplares em número suficiente para se traçar um panorama, ainda que lacunar, das modificações ocorridas com o passar do tempo na arquitetura religiosa do Estado durante três séculos.

Atualmente, essas igrejas são, na maioria dos casos, os exemplares arquitetônicos mais antigos que restaram em suas cidades. Estudá-las significa também adentrar na história de vários dos municípios dos mais antigos de São Paulo e valorizar seu passado e sua arquitetura. Mais que isso, indica para uma ressignificação de uma arquitetura e um saber-fazer paulistas ainda pouco pesquisados e difundidos. Pouco ainda se sabe sobre os exemplares de São Paulo, negligenciados por estudos muito localizados ou de pouca abrangência. Grande também é o desconhecimento sobre os profissionais que fizeram essa arquitetura. Sabemos nomes de poucos mestres, arquitetos,

engenheiros, entalhadores, escultores e pintores que deixaram suas marcas na arte paulista. Há ainda muito por se descobrir. Este texto buscou fazer um apanhado do que resiste em São Paulo, e demonstrar que essa arte, ainda que deslocada dos grandes centros, possui em suas especificidades um valor inestimável que deve ser conhecido e reconhecido para que seja mais qualificado o legado que deixaremos para as gerações futuras.

