



O PAINEL DO FORRO DA CAPELA-MOR DA IGREJA DOS TERCEIROS FRANCISCANOS

Maria Lucília Viveiros Araújo*

Núcleo de Estudos de História Demográfica – NEHD-USP

mlucilia@yahoo.com.br

RESUMO: O artigo analisa as imagens que ornamentam o forro da capela-mor da igreja da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco da cidade de São Paulo. Abordamos os aspectos sócio-econômicos da arte, tais como o *status* do pintor, suas associações, aprendizado, contratos, mecenato e suas mensagens, assim como propomos uma reflexão acerca das novas propostas da História das imagens e da especificidade do testemunho da arte sacra luso-brasileira.

ABSTRACT: The article analyzes the historical images that ornamenting the ceiling of the "Capela-mor da igreja dos terceiros franciscanos de São Paulo". In this paper one approaches the socio-economic aspects of the work of art, such as the: painter's *status*, his associations, learning, contracts, patronage, and messages, as well one proposes a reflexion on the new trends in the History of images and in the specificity of the testimony of the Portuguese-Brazilian sacred art.

PALAVRAS-CHAVE: História da arte – História das imagens – método iconográfico

KEYWORDS: History of art – History of images – iconographic method

O artigo analisa a pintura do forro da igreja da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de São Paulo e reflete sobre as diversas teorias da História da arte. Os historiadores têm procurado na produção artística respostas para os novos temas da História cultural, mas sem discutir a validade dos métodos de análise construídos pelos historiadores da arte. Em vista disso, propomos explicitar esses métodos para que possamos refletir se a antiga arte sacra pode ser incorporada pela historiografia como documentação da cultural material apenas, ou se devemos tratá-la como uma testemunha diferenciada do seu tempo.¹

* Pesquisadora do NEHD – Núcleo de Estudos de História Demográfica, Faculdade de Economia e Administração FEA-USP. Resumos de seus trabalhos em:
<<http://www.brnuede.com/pesquisadores/lucilia/index.htm>>

¹ A idéia da imagem como testemunha da história foi desenvolvida por Peter Burke. Seu livro disserta sobre a atual História da história da arte. BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem.** Tradução Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru, SP: Edusc, 2004.

Primeiramente, trataremos das questões sociais da arte, isto é, das relações de produção, aprendizado e o mercado da arte luso-brasileira;² a seguir, estudaremos a mensagem das imagens em diálogo com as análises iconográficas do grupo de Warburg;³ por fim, indicaremos alguns temas historiográficos que poderiam ser enriquecidos com o estudo da arte sacra luso-brasileira e trataremos da sua especificidade.

A Ordem Terceira de São Francisco

Três autores estudaram as obras dos terceiros de São Francisco. O livro de frei Adalberto Ortmann, o artigo de dom Clemente Maria da Silva Nigra e a dissertação de Maria Lucília V. Araújo.⁴

Conta-nos frei Ortmann que a Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de São Paulo foi fundada em 1676. No início, a irmandade reunia-se na capela lateral da ordem primeira franciscana, participavam dos cultos os nomes mais ilustres das bandeiras paulistas. A reedificação da igreja da ordem terceira efetuou-se entre 1783 a 1792. Fase de expansão da agricultura de exportação da capitania de São Paulo.⁵ A obra teria custado 19:851\$026 (dezenove contos, oitocentos e cinquenta e um mil, vinte e seis réis), foi possível calcular seu custo porque os irmãos guardaram seus antigos livros contábeis. Os terceiros construíram a atual capela, não demolindo a existente, mas atravessando-a. A reconstrução ampliou a antiga capela e promoveu o alinhamento

² A história social da arte recebeu forte influência dos marxistas, destacando-se:

ANTAL, Frederick. **El mundo florentino y su ambiente social, la republica burguesa anterior a Cosme de Medicis**. siglos XIV-XV, Madrid: Guadarrama, 1963.

HAUSER, Arnold. **Historia social de la literatura y el arte**. Traducción A. Tovar; F.P. Varas-Reyes. 2 ed., v. 2. Madrid: Guadarrama, 1962.

³ A biblioteca ou Instituto Warburg reuniu importantes historiadores da arte, entre eles E. Panofsky. PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1955.

⁴ ARAÚJO, Maria Lucília Viveiros. **O mestre-pintor José Patrício da Silva Manso e a pintura paulistana do Setecentos**. 1997. Dissertação (Mestrado em Artes) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

ORTMANN, Adalberto. **História da Antiga Capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco em São Paulo 1676 – 1783**. Rio de Janeiro: Patrimônio Histórico Artístico Nacional e Ministério Educação e Saúde, 1951. SILVA-NIGRA, Clemente Maria da. Sobre as Artes Plásticas na Antiga Capitania de São Vicente. In: _____. **Ensaios paulistas**. São Paulo, Anhambi, 1958, p. 821-837.

⁵ Ler sobre o “renascimento” agrícola paulista no século XVIII em: ARAÚJO, Maria Lucília Viveiros. **Os caminhos da riqueza dos paulistanos na primeira metade do Oitocentos**. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2006. PETRONE, Maria Thereza S. **A lavoura canavieira em São Paulo: expansão e declínio 1765-1851**. São Paulo: Difel, 1968.

fronteriço das duas igrejas, Igreja de São Francisco e Igreja das Chagas do Seráfico Pai São Francisco, como as conhecemos hoje.⁶

Vários pintores prestaram serviços nessa igreja na segunda metade do século XVIII, a saber: Bento, Boaventura dos Santos, Ignacio Joaquim Monteiro, Ignacio da Costa, Manuel da Costa Valle, Mariano e José Patrício da Silva Manso.⁷

Segundo Silva Nigra,⁸ o irmão terceiro franciscano, Ignacio Joaquim Monteiro recebeu alguns pagamentos em conjunto com o mestre-pintor José Patrício da Silva Manso (1753-1801) nessa igreja. Esse historiador sugeriu que José Patrício fosse mestre de Ignacio Joaquim, porém, como localizamos os pagamentos a Ignacio Joaquim e aos seus oficiais por pintarem o forro de branco, cremos que ele era também um mestre-pintor. Entretanto, Ignacio podia estar subordinado a um mestre mais graduado, a José Patrício, o pintor que havia conseguido arrematar as grandes obras de pinturas da igreja.



Militão Augusto de Azevedo (1837-1905). Faculdade de Direito, igreja de São Francisco e igreja da Ordem Terceira de São Francisco de São Paulo, 1862, fotografia. **O álbum comparativo da cidade de São Paulo – 1862-1887.** Acervo do Arquivo do Estado.

⁶ ORTMANN, Adalberto. **História da Antiga Capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco em São Paulo 1676 – 1783.** Rio de Janeiro: Patr. Hist. Art. Nac. e Min. Educ. e Saúde, 1951. SILVA-NIGRA, Clemente Maria da. Sobre as Artes Plásticas na Antiga Capitania de São Vicente. In: _____. **Ensaios paulistas.** São Paulo, Anhambi, 1958, p. 16. “[...] a nova igreja ter perspectiva correspondente à igreja dos religiosos (convento franciscano) e as proporções necessárias assim para a boa perspectiva dela como para formosear o edifício do convento. O que prova que a nova igreja da Ordem Terceira orientava-se pela antiga do convento, então já existente, alinhando-se com ela”.

⁷ ARAÚJO, Maria Lucília Viveiros. **O mestre-pintor José Patrício da Silva Manso e a pintura paulistana do Setecentos.** 1997. Dissertação (Mestrado em Artes) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

⁸ SILVA-NIGRA, op. cit., p. 821-837.

A busca de indícios e das suas relações faz parte do dia-a-dia do historiador da arte. A arte sacra luso-brasileira não era assinada, por isso o historiador, quando pesquisa a autoria dessas obras, acaba envolvido em investigação indiciária similar a do perito ou investigador criminal. O historiador italiano Carlo Ginzburg abordou com propriedade essa característica do trabalho do historiador em *Mitos, emblemas, sinais*.⁹ Além disso, para compreender como os antigos pintores se organizavam, os historiadores precisam valorizar todas as informações localizadas em livros e recibos de variada procedência. Dessa forma, os historiadores tornam-se detetives de pistas ou indícios conforme sugere Ginzburg ou arqueólogos dos artefatos do passado pela descrição de Erwin Panofsky.¹⁰

Frei Basílio Rower comparou a igreja da Ordem Terceira de São Paulo com a igreja do Rio de Janeiro e concluiu que os terceiros paulistas usaram o mesmo modelo sem o mesmo luxo.¹¹ Veremos a seguir que a igreja de São Paulo não seguiu o modelo iconográfico do Rio de Janeiro, tampouco as formas.¹²

As mais importantes igrejas da capitania de São Paulo foram reedificadas nas últimas décadas do século XVIII, revelando assim que a economia local atravessava uma fase de prosperidade.

História social da arte

As questões ligadas à produção, ao aprendizado, às relações de trabalho e do mercado das artes foram objeto de análise particularmente dos historiadores da arte com influência marxista. Por exemplo, Arnold Hauser selecionou a organização do trabalho, o patronato e o estatuto social do artista como aspectos da sociedade que podem favorecer ou não a autonomia da arte e do artista. Frederick Antal tratou também dessa matéria ao descrever, nos anos 1940, a sociedade florentina dos séculos XIV e XV e

⁹ GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

¹⁰ PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1955.

¹¹ ROWER, Frei Basílio. **Páginas de história franciscana no Brasil**. 2 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1957.

¹² A pintura do teto de madeira da igreja dos terceiros de São Francisco do Rio de Janeiro retrata a **Glorificação de São Francisco**, executada pelo pintor português Caetano da Costa Coelho, entre 1736 e 1743, em estilo ilusionista, simulando a perspectiva que seria adotada em outras igrejas de Minas Gerais e Bahia. Ver figura em **ARTE NO BRASIL**. 1º v., São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 256. (coleção)

assim compreender “¿Cómo pueden coexistir dos estilos tan distintos como los de los cuadros de Masaccio y Gentile que nos han servido de punto de partida?”.¹³

A maioria dos pontos referentes ao trabalho artístico na América portuguesa está ainda para ser esclarecido. Não existe consenso entre os historiadores se a atividade de pintor era uma atividade liberal sem fiscalização da câmara, ou se o pintor permanecia subordinado aos estatutos das artes mecânicas e artesanais.

O historiador da arte P. M. Bardi relata que a sociedade luso-brasileira teria herdado as regras das corporações dos ofícios para as atividades artesanais. A regulamentação das artes mecânicas era extraída do antigo livro dos regimentos dos oficiais mecânicos de 1572, editado em Lisboa. Observa, entretanto, que para pintores e escultores vinha se firmando a classificação de atividades liberais, por natureza, diferenciadas das atividades mecânicas. Segundo ele, os autos de correição dos Ouvidores do Rio de Janeiro de 1741 afirmam:

Por constar que o Senado obriga os pintores e escultores a tirar licença para exercício de suas artes — o que é contrário ao direito, por serem liberais de sua natureza e não variarem de essência, pelo acidente de terem porta aberta — mando que não sejam obrigados a tirar as ditas licenças.¹⁴

O pintor na legislação metropolitana alcançara a posição de atividade liberal, mas as reais condições de trabalho na colônia, com características artesanais, deixava o mestre-pintor em posição controvertida entre o trabalho artesanal corporativo e o trabalho liberal da pintura a óleo. Philippe Nunes, teórico da arte do Seiscentos, em seu livro sobre a arte poética e da pintura, demonstra claramente a diferença de *status* das artes mecânicas e das artes nobres liberais.

Conforme o costume de Espanha é liberal esta arte, porque estando estabelecido por lei do Rey D. João II de Castela [...] Plínio chama aos professores dessa arte nobres pintores, o qual epíteto não se concede aos que usam as artes mecânicas.¹⁵

¹³ HAUSER, Arnold. **Historia social de la literatura y el arte**. Traducción A. Tovar; F.P. Varas-Reyes. 2 ed., v. 2. Madrid: Guadarrama, 1962.

ANTAL, Frederick. **El mundo florentino y su ambiente social, la republica burguesa anterior a Cosme de Medicis**. siglos XIV-XV, Madrid: Guadarrama, 1963, p. 29.

Ver também: SILVEIRA, J. E. B. Frederick Antal e a sociologia da arte: breve análise do seu método. **Arteunesp**, São Paulo, v. 7, dez. 1991, p. 95-101.

¹⁴ BARDI, P. M. **Mestres, artífices, oficiais e aprendizes no Brasil**. Banco Sudameris, 1981, p. 100.

¹⁵ NUNES, Philippe. **Arte poética, e da pintura e symmetgria, com principios da perspectiva**. Lisboa: Pedro Crasbeek, 1615, p. 43. (Biblioteca Nacional)

Maria Helena Flexor observou também que a posição do pintor no período colonial não está esclarecida, pois ela localizou apenas um exemplo em que essa atividade foi considerada liberal.¹⁶

Por outro lado, o historiador Jaelson Bitran Trindade, em artigo contrapondo escravidão e corporação, apresenta a situação do pintor colonial próxima dos demais mestres de ofícios e distante do artista liberal dos grandes centros europeus.¹⁷ Em outro artigo, esse historiador relata a relação de trabalho e aprendizado do antigo pintor da arte sacra na oficina.¹⁸ Descreve o pintor a circular e difundir estilos, o aprendiz treinado no ateliê e a tradição do exame perante os juízes de ofício para o ingresso dos novos mestres.

A documentação da câmara paulista apresenta alguns indícios dessa forma tradicional de trabalho, mas não explicita sua organização, por isso necessitamos conhecer os costumes de outras regiões para estabelecer paralelos. Os ofícios foram, até a Independência, regulamentados pelas câmaras, seguindo o modelo de regulamentação de ofícios da metrópole. Eles eram organizados em corporações e deviam seguir um regimento, conforme informação da Ata da Câmara de 01-04-1780, edital convocando “[...] para os mestres de todos officios mecanicos tirarem seus regimentos [...]”.¹⁹ Os mestres de ofícios eram reconhecidos através de prova de habilidade aplicada pelo juiz e escrivão do respectivo ofício. Os ofícios mecânicos e artesanais tinham uma hierarquia, o mestre ficava no topo, era responsável pelas obras, aprendizado e habilitação de novos elementos; abaixo estava o oficial, um profissional preparado, mas sem graduação para arrematar obras de vulto; auxiliares, jovens aprendizes e escravos ficavam na base.

Os representantes superiores do ofício, juízes e escrivães eram escolhidos por eleição e confirmados pela câmara. Restaram, no Arquivo Municipal de São Paulo, poucos exemplares desses procedimentos, mas essa documentação pode exemplificar a regulamentação de outros ofícios:

¹⁶ FLEXOR, Maria Helena Ochi. **Oficiais mecânicos da cidade de Salvador**. Salvador: Pref. Munic., 1974.

¹⁷ TRINDADE, Jaelson Bitran. Arte colonial: Corporação e escravidão. In: ARAÚJO, Emanuel (Org.). **Mão afro-brasileira**: significado da contribuição artística e histórica. São Paulo: Tenenge, 1988, p. 119-125.

¹⁸ Id. A corporação e as artes plásticas: o pintor, de artesão e artista. In: ARAÚJO, Emanuel (Coord.). **Um olhar crítico sobre o acervo do século XIX**: reflexões iconográficas – memória. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1994, p. 7-27.

¹⁹ ACTAS DA CAMARA MUNICIPAL DE S. PAULO 1777-1782. **Arquivo Municipal** – SP, vol. XVII, 1920, p. 257.

Eu Joaquim Xer. Pr.a do S.tos Juiz do officio de carpinteiros e o
escrivão do mesmo officio M.el Roiz de Freytas nos foy intimado hum
despacho hoje ser officiais da camara do anno de 45 pela Sup.t asima
referido o qual e ixaminamos [...].²⁰

Esses atestados provam que os aprendizes recebiam licenças dos mestres após um exame formal. A Câmara Municipal garantia o funcionamento do sistema corporativo recebendo em troca serviços e impostos dos “associados”. Todas as obras públicas eram avaliadas e supervisionadas pelos juízes dos vários ofícios, inclusive dos pintores.

Nas casas de morada dos mestres encontramos vários aprendizes, denominados agregados nas listas nominativas, seriam os futuros mestres e juízes dos ofícios da cidade. Os livros de pagamentos dos terceiros franciscanos informam que o jornal de pintor era de \$320 e o de carpinteiro, \$400. O oficial recebia a metade do mestre. O servente recebia a metade do oficial. As Atas da Câmara da cidade de São Paulo descrevem o acompanhamento das corporações dos ofícios nas procissões. Cada ofício possuía sua bandeira, ornada com imagem do santo padroeiro que era carregada nas procissões por um mordomo. Os demais membros acompanhavam o cortejo. Essa bandeira era guardada na Câmara ou na sede da confraria. Enfim, o sistema corporativo de trabalho luso-brasileiro requer pesquisa específica.

Observamos ainda que muitos desses mestres exerciam outras atividades econômicas, provavelmente devido ao instável mercado artístico da capitania de São Paulo. Os grandes investimentos em construções e ornamentação na América portuguesa foram feitos pela igreja católica. Os mosteiros possuíam oficinas para produzir artefatos e treinar seus mestres. A partir do Setecentos, com o enriquecimento das irmandades de leigos, as confrarias mais ricas tornaram-se também mecenas das atividades artísticas. Os mestres, sempre que possível, ingressavam como irmãos nessas irmandades para conseguir novos contratos de trabalho, isto é, misturavam-se fé, política e trabalho.

No final do Setecentos, a igreja da Ordem Terceira da Penitência de São Paulo contratou o pintor mineiro José Patrício da Silva Manso para o aformoseamento do novo templo. O ministro da ordem teve que pedir esmolas especiais para a execução da pintura dos grandes painéis.

²⁰ São Paulo, 09-12-1789 (assinado) Arquivo Municipal de S.Paulo: “Câmara Municipal, série: licença e certidões de habilitação profissional”.

Após 1792, o pintor começou a receber pagamentos expressivos pelos seus serviços na ordem terceira. Esses jornais nos sugerem que esse pintor estava pintando o teto do forro da capela-mor, no entanto, não localizamos o contrato desse serviço ou o risco da pintura.

[...] pagamento que se devia a Jose Patricio (100\$000) recibo n. 4. [...] dinheiro que se pagou ao dito pintor por desp. o da Mesa, de resto do que se devia (73\$760) e consta de seu recibo n.5 [...] o Sindico Joze Antonio S.a Paulista que se deu a Joze Patricio dois painéis [...] 77\$240 [...].²¹

Resumindo, o mercado da arte em São Paulo, mesmo em expansão, não era amplo o suficiente para possibilitar que os artistas superassem as tradições da arte sacra luso-brasileira. O aprendizado e o consumo da arte leiga surgiram em São Paulo somente a partir da segunda metade do século XIX.

O painel do forro da capela-mor

O painel do teto da capela-mor dos terceiros franciscanos representa *São Francisco subindo ao céu num carro de fogo*. O teto da capela é composto de ripas de madeira formando um arco, característica dos forros do Setecentos. As imagens desse teto assemelham-se aos painéis das paredes. São Francisco meio deitado, de braços abertos, posição de três quartos, tem abaixo de si labaredas de fogo, acima grandes raios alaranjados iluminam sua ascensão rumo ao céu. De um lado, sete frades, apoiados diretamente na cimalha, admiram o milagre do santo. De outro, são oito frades. Um frade está orando de joelhos. O arremate do teto com a parede é executado em talha formando rocalha; nos quatro cantos do forro, foram pintadas guirlandas de rosas acompanhando e preenchendo a rocalha. Percebemos o predomínio do tom preto, com forte presença do alaranjado do fogo iluminando o centro. O pintor retoma a delicadeza e o florido presente na pintura do forro da capela-mor da matriz de Itu e a austeridade e despojamento dos santos do mosteiro de São Bento.

A composição da pintura desse teto é das mais simplificada, não inclui elementos arquitetônicos ou medalhões de centro, nem incorpora as nuvens do céu fingido, parece inaugurar um outro padrão pictórico na América portuguesa.

²¹ Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, São Paulo. Livro de Receitas e Despesas 1782-83 até 1853.



Atribuída a José Patrício da Silva Manso, 1792. Pintura do forro da capela-mor da igreja da Ordem Terceira de São Francisco de São Paulo, **São Francisco subindo ao céu num carro de fogo**. Foto da autora.

Os biógrafos de São Francisco formularam paralelos entre a vida do santo e a vida de Cristo. Além disso, tomaram de empréstimo a lenda do profeta Elias, atrelado a um carro com dois cavalos brancos, sendo carregado para os céus, para a representação iconográfica de São Francisco também. A cena *Aparição de São Francisco levado ao céu no carro de fogo* teria surgido no século XIV e foi representada primeiramente por Giotto de Bondone (1277-1337), na igreja de Assis.²²

Giotto alterou a tradição e representou o santo imberbe. A partir do século XVI, o tipo com barba reaparece na “escola veneziana”, na “escola de Bolonha” e na arte espanhola. Apesar da representação de São Francisco na igreja dos terceiros reportar-se à tradição iconográfica de Giotto, o santo sempre está representado com barba.

A composição de teto da igreja do Carmo de Sabará, de Minas Gerais, retrata o tema original, *Santo Elias é levado aos céus num carro de fogo*. Seu pintor foi Joaquim Gonçalves da Rocha, 1812-13. A descrição que Luís Jardim faz desse teto corresponde

²² Cf. RÉAU, Louis. **Iconographie de L'art chrétien**. Tome II, Iconographie des Saints I. Paris: Press Univ. de France, 1958.

à concepção das imagens do forro da igreja dos terceiros de São Francisco de São Paulo. É possível que os pintores importassem detalhes das estampas de temas assemelhados:

[...] a pintura nessa igreja se destaca no meio do teto; cercada com o intervalo de vastos espaços brancos [...] A intenção de ressaltar a do centro é clara, mesmo sob o ponto de vista do motivo. Confirma-a a maneira por que ambas foram tratadas. Enquanto a principal, relativamente ao motivo, revela um esforço criador de interpretação da fuga de Elias ao céu; a qual a circunda, em toda a extensão da nave, é composta de figuras de santos, simples retratos meio hirtos e pouco expressivos, intercalados de anjinhos repousados sobre as cornijas dos montantes.²³

A concepção e a execução da pintura de teto eram mais complexas que os painéis das paredes. Esses serviços exigiam uma divisão de tarefas sob orientação do mestre-pintor. Há notícias de mestre executando pinturas de uma igreja cujo risco seria de outro profissional.²⁴ Cremos que a concepção dos tetos fosse pensada por partes. O pintor estabelecia as linhas gerais de acordo com as exigências do contratante. Por exemplo, figura central cercada por nuvens. Em seguida, cada nicho ia sendo completado por modelos retirados de diferentes fontes. Além do aprendizado na oficina de um mestre experiente, os pintores deviam aprender analisando outras imagens, mas muitos desses forros não mais existem. A circulação desses mestres por várias cidades também favorecia a divulgação de modelos e novidades. São encontradas muitas telas com a mesma composição iconográfica, mas não há referência de duas composições de teto iguais. A variedade de fontes iconográficas das composições dos forros pelos mestres-pintores e a maior exigência das ordens religiosas poderiam explicar essa diversidade.²⁵

O avanço dos estudos dessa arte esbarra sempre na falta de catálogo das composições dos forros antigos, na ausência de dicionários organizando as imagens por região, época ou temas, em vista disso não se analisou ainda os temas iconográficos da maioria dos tetos luso-brasileiros.²⁶

²³ JARDIM, Luís. A Pintura Decorativa em Algumas Igrejas Antigas – FAU-USP e MEC-IPHAN. **Textos Escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, vol. 1, São Paulo, 1978, p.206. Ver figura em Arte no Brasil. Op. cit., p. 433.

²⁴ SANTOS, Reynaldo dos. A pintura dos tetos no século XVIII em Portugal. **Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes**, Lisboa, n.18, 1962, p.13-22.

²⁵ O prestígio do mestre-pintor devia ser proporcional à variedade do seu catálogo de estampas. R. M. F. Andrade cita caso de mestre deixando, em testamento, seu catálogo aos discípulos. ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de. A pintura colonial em Minas Gerais. **Revista do Patrimônio Hist. e Art. Nacional**, Rio de Janeiro, MEC/IPHAN, n. 18, 1978, p.11-47.

²⁶ Temos algumas obras gerais da arte sacra brasileira. Elas informam sobre artistas, igrejas e periodização. Carlos del Negro catalogou a maioria das pinturas de forro de Minas Gerais: NEGRO,

No início do século XX, Aby Warburg criou um centro de pesquisas da arte em Hamburgo. Erwin Panofsky consagrou-se entre os muitos discípulos desse instituto. Ele ficou conhecido por inverter a interpretação corrente do painel de Ticiano Vecellio (1490-1576) *O Amor sagrado e o amor profano*, demonstrando que a Vênus vestida representava o profano e a Vênus nua o sagrado,²⁷ mas sua fama foi conquistada principalmente por ter lecionado em Princeton e pelas obras sobre o método utilizado por esse grupo de estudos.

A princípio essas teorias não provocaram impacto por aqui visto que a pintura sacra da América Portuguesa não apresentava problemas iconográficos. O estudo dos dicionários da iconografia cristã²⁸ e a leitura dos livros e textos bíblicos podem nos revelar os temas iconográficos da maioria dos painéis sem grandes dificuldades. Contudo, nos anos 1940, uma historiadora alemã da arte, exilada no Brasil, Hannah Levy observou que os painéis luso-brasileiros eram similares às estampas flamengas, italianas e francesas, isto é, regiões que produziam livros com imagens religiosas e que estavam nas bibliotecas dos conventos e mosteiros da América portuguesa.²⁹ Dessa forma, seus artigos inauguraram um método “nacional” de análise iconográfica, ou seja, a busca dos modelos iconográficos luso-americanos na literatura européia.

O estudo iconográfico requer a pesquisa dos livros religiosos publicados na Europa desde o “renascimento”, mas, como as bibliotecas de São Paulo não conservaram as obras antigas, raramente localizamos os modelos europeus que

Carlos Del. **Contribuição ao estudo da pintura mineira**. Rio de Janeiro: Pub. Patrimônio Histórico Artístico Nacional, 1958; e **Nova contribuição ao estudo da pintura mineira (norte de minas): pintura dos tetos de igrejas**. Rio de Janeiro: Iphan, 1978. Clarival do Prado Valladares catalogou as pinturas do Nordeste e do Rio de Janeiro, ver: VALLADARES, Clarival do Prado. **Nordeste Histórico e Monumental**. 4 v. Salvador: Norberto Odebrecht, 1982-91. e **Rio, análise iconográfica do barroco e neoclássico remanescentes no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Bloch/Prefeitura do Rio, 1978. 2 v. Para São Paulo: TIRAPELI, Percival. **Igrejas paulistas: barroco e rococó**. São Paulo: Unesp, I. O. S. P., 2003. A mais importante obra geral da história da arte brasileira é de ZANINI, Walter; COSTA, C. T.; ALBUQUERQUE, M. S. (Orgs.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: I.W.M.Salles; F.D.Guimarães, 1983. 2 v.

²⁷ PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1955.

²⁸ O mais completo inventário da iconografia cristã foi publicado por Emile Mâle, além dele o historiador da arte sacra necessita conhecer os demais inventários e os livros da época da sua pesquisa. MÂLE, Émile. **Art religieux de la fin du XVI siècle, du XVII siècle et du XVIII siècle**. 2 ed. Paris: Colin, 1951.

²⁹ LEVY, Hannah. A pintura colonial do Rio de Janeiro: notas sobre suas fontes e alguns de seus aspectos. **Textos escolhidos da Revista do IPHAN**, v. 1. São Paulo, FAU-USP; MEC-IPHAN, 1978, p.147-183; e Modelos europeus na pintura. **Textos escolhidos da Revista do IPHAN**, v. 1. São Paulo, FAU-USP; MEC-IPHAN, 1978, p. 97-144. Essa historiadora mudou-se para os Estados Unidos nos anos 1950.

inspiraram a arte paulista nesses centros, conseqüentemente ainda não identificamos o modelo iconográfico do forro paulista.³⁰

Enfim, segundo os princípios da “escola de Warburg”, a História da antiga arte sacra deveria estar sendo construída em conjunto com a História dos livros e das leituras na América portuguesa. Esse tema, recente no Brasil, ainda não produziu teses que auxiliem a análise da arte, mas devemos estar atentos para essas relações.

Outros questionamentos

Poderíamos ainda indagar sobre o sentido da arte sacra na vida do paulista setecentista. Como esse indivíduo interpretaria o fato de São Francisco subir ao céu no carro do fogo ao invés de ser enterrado como todos os mortais? Ou como as cores e as formas sensibilizavam esses fiéis carentes de leituras e imagens, isto é, da cultura impressa? Para responder a essas questões, passaríamos então para outro nível de análise da arte, procurando o ponto de vista do receptor das imagens, tema do livro de Michael Baxandal.³¹ Esse autor pesquisou as condições culturais dos italianos que viabilizaram a criação da perspectiva geométrica na arte pictórica.

Seria possível também um estudo serial das imagens dos tetos das igrejas luso-brasileiras, visando identificar os temas mais difundidos, as razões dessas escolhas, como também comparar as pinturas dos forros brasileiros com seus equivalentes lusos. Essas análises seriais da arte têm sido a tônica dos recentes trabalhos de Michel Vovelle,³² entretanto, não identificamos seus adeptos na historiografia brasileira. Lembramos ainda das propostas inovadoras de Ulpiano Bezerra de Meneses.³³ Ele sugere que os historiadores ultrapassem as análises iconográficas, iconológicas e das fontes visuais para enveredarem-se pelos caminhos abertos pela História visual.

Muitas são as propostas para a renovação da História da arte, contudo, os historiadores brasileiros têm preferido apresentar as antigas imagens nos textos da

³⁰ As primeiras bibliotecas públicas das terras brasileiras ficavam nos mosteiros, com a expulsão dos jesuítas, seus livros sumiram. Em São Paulo, um incêndio queimou a biblioteca dos franciscanos e a da Faculdade de Direito, além disso, a biblioteca beneditina não é franqueada ao público. A mais completa biblioteca de obras raras é a Biblioteca Nacional, ela pode fornecer os livros para os estudos iconográficos e das leituras.

³¹ BAXANDAL, Michael. **O olhar renascente**: pintura e experiência na Itália da renascença. Tradução de Maria Cecília Preto da Rocha de Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

³² VOVELLE, Michel. **Imagens e imaginário na história**: fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX. Tradução de Maria Julia Goldwasser. São Paulo: Ática, 1997.

³³ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, v. 23, n. 45, 2003, p.11-36.

História do cotidiano, ou produzir álbuns luxuosos da arte sacra colonial, utilizando principalmente as análises da História das formas ou a teoria da pura visibilidade de Heinrich Wofflin.³⁴ Esse historiador propunha uma História da arte sem nomes e o menosprezo do indivíduo como fator histórico decisório. Sua tese de 1888, sobre o “renascimento” e o “barroco”, defendia a análise das obras de arte a partir de cinco categorias: do linear ao pictórico, dos planos para a profundidade, a forma fechada versus a aberta, da pluralidade para a unidade e o equilíbrio versus o movimento. Em artigo recente, João Adolfo Hansen alertou sobre o uso do conceito barroco e outros anacronismos na História.³⁵ Compartilhamos das opiniões do professor, pois não cremos que essas análises tenham contribuído para o crescimento dos estudos da arte sacra luso-brasileira, ao contrário, esses modelos abrangentes desestimularam a pesquisa documental no país.

Finalmente, aproveitamos para refletir sobre a arte e a História. A nova historiografia tem utilizado as imagens criadas pela pintura, iluminura ou gravura para documentar aspectos da vida humana ausentes da documentação escrita. Por exemplo, a história da criança foi construída graças à contribuição das antigas imagens.³⁶ No entanto, a antiga sociedade luso-americana não produziu muitas imagens sobre si, as representações da paisagem, sociedade, fauna e flora ou indivíduos dos primeiros séculos foram produzidas por viajantes, a antiga arte sacra local não testemunhou os costumes ou a vida cotidiano da colônia.³⁷ A paisagem, as vestimentas, os tipos físicos dessas pinturas eram idealizados, logo seus estudos deverão se restringir aos aspectos religiosos, ou melhor, às análises iconográficas, à teoria da recepção ou da História visual, ou à produção e comercialização da arte, pois não nos parece que a arte sacra como documento possa contribuir com novos temas da História do Brasil.

³⁴ Heinrich Wofflin é o mais importante representante da análise das formas da arte. WOLFFLIN, Heinrich. **Renascença e barroco**: estudo sobre a essência do estilo barroco e a sua origem na Itália. São Paulo: Perspectiva, 1989.

³⁵ HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. **Teresa**: Revista de literatura brasileira, São Paulo, FFLCH-USP, n 2, 2001, p.10-66.

³⁶ ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Tradução de Dora Flaksman. 2 ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1981.

³⁷ Não incluímos nessa categoria os ex-votos, as raras pinturas profanas e os “retratos coloniais”.

Considerações finais

A arte na América portuguesa era essencialmente religiosa. Ela representava os ideais da fé. Primeiramente, os conventos e mosteiros, por fim, as confrarias foram os mais importantes mecenas das artes e dos artistas da América portuguesa.

A história da cidade de São Paulo esteve ligada ao desenvolvimento de seus mosteiros e igrejas. À sombra do mosteiro de São Francisco floresceu a Ordem Terceira de São Francisco e, posteriormente, a Faculdade de São Francisco. Coincidentemente, as imagens do forro da igreja dos terceiros franciscanos, atribuída ao mineiro José Patrício da Silva Manso, é a mais antiga pintura de forro que restou na capital. Ela representa o mito de São Francisco levado ao céu num carro de fogo, da tradição iconográfica de Giotto.

Nossas pesquisas indicam que os antigos pintores compartilhavam de alguns procedimentos corporativos, mas deviam desfrutar do *status* das atividades liberais, que lhes proporcionava ingresso nas ordens terceiras da elite, tais como Santíssimo Sacramento, Carmo e São Francisco. O aprendizado das artes fazia-se nos conventos, no Setecentos, no ateliê do mestre também. As obras de arte eram produzidas por encomendas na oficina, porém, as obras de acabamento das igrejas, assim como as do governo, eram arrematadas e contratadas em atos públicos.

Os estudos iconográficos, da produção ou recepção da arte estão incipientes no Brasil, além disso, a arte sacra não parece documentar os diferentes aspectos da antiga vida cotidiana, conseqüentemente sugerimos a retomada da tradicional História da arte sacra ou da nova História visual com intuito de desvendar a “alma” luso-americana.