

SANTOS DE BARRO PAULISTA NO SÉCULO XVII

OLIVEIRA RIBEIRO NETO

Para os estudiosos das coisas brasileiras, é fato incontestável que desde a chegada dos jesuítas ao Brasil em princípios do século XVI, para aqui vieram artistas e artesãos de vários talentos e especialidades, e que logo se puseram a braços com o tudo a fazer. Como é natural, a princípio consciente ou inconscientemente, seguiram, na confecção desses trabalhos, os métodos e modelos de Portugal, da Espanha, da Itália, da França, conforme o país originário ou de sua formação artística. Mas com o correr do tempo, porque se fôsse esmaecendo a lembrança dos modelos europeus ou porque a fôrça da terra nova modificasse a concepção das coisas ou porque se renovasse o quadro de artistas, o certo é que pouco a pouco foram aparecendo os objetos de arte tipicamente brasileira.

A essa modificação natural e espontânea do gôsto, determinando a nova forma e os novos detalhes das peças feitas nos primórdios do Brasil Colônia, deve-se juntar, como elemento de grande realce, a falta de certos instrumentos de trabalho, ocasionando a simplificação da forma e a diferença de qualidade do material trabalhado — pedra, madeira ou barro, obrigando o artista a seguir outros métodos de entalhe, de escultura ou de cozimento. O exame das nossas pedras, das nossas madeiras e de nosso barro mostra a diferença que fazem os materiais brasileiros dos seus congêneres europeus, diferença tão mais compreensível se verificarmos a mudança que existe até entre os materiais colhidos ou trabalhados no Norte ou no Sul do Brasil.

Quando da esplêndida Exposição de Imagens Religiosas Brasileiras, realizada em 1954 pelo Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, como uma das inúmeras contribuições dessa alta instituição à comemoração da passagem do quarto centenário da capital paulista, tivemos ocasião de es-

tudar largamente e de a ela nos referirmos dentro das possibilidades duma introdução de catálogo — à arte das pequenas imagens brasileiras, estatuéria feita com gosto e devoção por artistas anônimos, para os oratórios e casas particulares sem qualquer característica comercial ou de objeto em série.

Propositalmente, naquela exposição — a primeira, ao que sabemos, realizada no Brasil com o concurso de grande número de colecionadores particulares — a comissão encarregada excluiu a apresentação das grandes imagens das igrejas brasileiras, que constituem riquíssimo manancial à parte, muito estudado e percorrido por Dom Clemente da Silva Nigra O.S.B., que, procurando os documentos de encomendas de imagens aos artistas do País, conseguiu localizar e cadastrar um notável patrimônio artístico de grandes escultores. Fruto desses pacientes estudos, de pesquisa das artes religiosas em nossa pátria e de coragem de ação, foi sem dúvida a Exposição de Arte Retrospectiva Brasileira, que deslumbrou o Rio de Janeiro e seus visitantes por ocasião do XXXVI Congresso Eucarístico Internacional, em 1955, mostra essa onde, em cada canto, se encontrava ou a presença de fato ou a orientação desse formidável beneditino a quem a Bahia em boa hora confiou a direção do seu suntuoso Museu de Arte Sacra.

A exposição carioca de 1955 concorreu São Paulo com luzida coleção de arte, que ressaltava aos olhos e aos sentidos de quantos visitaram os vastos pavilhões, causando surpresa à maior parte das pessoas, mesmo estudiosas e de boa fé, que sempre tiveram São Paulo Colonial como um ambiente de franciscana pobreza, sem vislumbres de gosto ou de arte, sucedido por um São Paulo, não há dúvida, progressista e audacioso, mas sem tradições artísticas, sem cultura e sem espiritualidade.

Não foram só as ricas coleções de prataria e de jóias pertencentes ao Museu da Cúria Metropolitana de São Paulo, oriundas das igrejas coloniais do nosso Estado, que testemunharam o alto nível de arte em Piratininga na era colonial. Sem nos referirmos à prata das custódias, das pixides, dos relicários, das bandejas e bacias, das banquetas de altar ou das inúmeras e enormes lâmpadas de óleo, ou às coroas e jóias de ouro, esculpidas em São Paulo desde o século XVI para as suas igrejas e capelas particulares, a arte paulista da escultura sobressaía naquela imponente exposição não apenas pela quantidade como principalmente pela qualidade e antiguidade da imaginaria exposta, provando que a São Paulo pertence a primazia, no Brasil, do sucesso nesse elevado ramo de cultura humana. De fato, do litoral paulista, de Itanhaém e São Vicente, eram as duas mais antigas imagens dessa exposição, Nossa Senhora da Conceição e Nossa Senhora do Rosário, ambas de 1560, de barro cozido e policromado, feitas pelo ceramista João Gonçalo Fernandes (Fotos 1 e 2, de Departamento de Documentação da Universidade de São Paulo). Fato curioso é

que os nomes dessas duas imagens de Nossa Senhora permanecem trocados desde o século XVI, quando, por engano, foi remetida a imagem da Virgem do Rosário para Itanhaém e a da Virgem da Conceição para a Igreja de São Vicente, sendo certo que a padroeira de Itanhaém, decantada nos doces versos de Anchieta, é Nossa Senhora da Conceição. Por dificuldade de transporte não se desfêz na época a atrapalhação; por questão de rivalidade entre as vilas não se acertaram os oragos depois. E até hoje as imagens, perfeitamente reconhecíveis em seus atributos, têm a denominação errada. Artisticamente as duas estátuas se equivalem, bem como em tamanho, em fôrça e em tradição milagrosa. A que está em São Vicente tem 108 cm. de altura, a de Itanhaém 110 cm. Ambas estavam muito repintadas quando foram expostas no Rio de Janeiro, e fotografadas, mas hoje aparecem nas suas Igrejas com a sua bela policromia primitiva, livres das sucessivas e inábeis camadas de tinta que as desfiguraram.

De João Gonçalo Fernandes só se sabe que veio da Bahia em meados do século XVI, constando que estava prêso por motivos políticos na Cadeia de Itanhaém, quando lhe foram encomendadas as imagens. De sua autoria, é conhecida a imagem de Santo Antônio, também de barro cozido, quase em tamanho natural, que está na Matriz de São Vicente, no Estado de São Paulo, logo à entrada da porta da direita. Apesar de nada constar a respeito, diz-nos o instinto que essa é a mais antiga das três imagens, pelo menos a mais primitiva e ingênua na forma, revelando certa inexperiência do imaginário no emprêgo da argila paulista. A cabeça do Santo está bem modelada, assim como as mãos, mas o Menino Jesus que estas carregam é diminuto e o hábito esculpido na imagem, feito com simplicidade, recobre um corpo de anatomia algo estranha. Supomos que na prisão João Gonçalo Fernandes esculpiu o Santo Antônio e à vista dessa imagem é que lhe foram encomendadas as duas Virgens.

Na Sacristia da mesma Matriz de São Vicente há um São Brás, de barro cozido e policromado, com cêrca de 70 cm. de altura, da primitiva igreja, contemporâneo das imagens acima descritas de Nossa Senhora e Santo Antônio, que dá o que pensar. De postura hierática e gôsto românico, com certo mediavalismo, apesar de ser de autor desconhecido, essa imagem tem o rosto e as mãos muito parecidas com os que fazia Mestre João Gonçado Fernandes, podendo-se-lhe atribuir, ou a um seu discípulo, a autoria dessa peça.

Cabe aqui uma anotação que talvez possa vir a esclarecer a origem dêsse Mestre que deve ter aprendido em Portugal a fôrça de sua arte. Pela forma das figuras de pouca estatura, pela posição dos braços e das mãos pouco salientes, pelo tratamento dos cabelos, da bôca pequena e expressiva, dos olhos de pálpebras pesadas, pelo movimento incerto das pregas dos mantos das suas imagens, poderia João Gonçalo Fernandes ser filiado à Escola Galaico-Biscainha do Norte de Portugal, de influência

gótica importada por biscainhos e galegos, que deixou a sua marca em princípios do século XVI, em Caminha, em Vila do Conde, em Viana do Castelo, em Braga. Teria sido aluno de João de Ruão, de cujas Virgens e Santas tirou a expressão das imagens que nos deixou de herança? Teria visto o Santo Antônio de Covões, desse mestre, de 1558, que tem a mesma posição e as mesmas desproporções do seu Santo Antônio de São Vicente? Sendo certo que nessa região portuguesa, na época, não se esculpia em barro, mas sim em madeira e principalmente em pedra, teria João Gonçalo Fernandes encontrado certa dificuldade no trato do barro para esculpir em São Vicente, conseguindo afinal dominar a matéria nas últimas imagens que fez. São hipóteses plausíveis que aqui consignamos como contribuição modesta em homenagem ao primeiro mestre da cerâmica religiosa no Brasil, gloriosamente florescida na Capitania de Martim Afonso.

Da mesma época dessas imagens, contemporânea à fundação da cidade de Santos, é a escultura de Santa Catarina de Alexandria, que se encontra guardada na Catedral santista, e que foi identificada por Dom Paulo de Tarso, antigo Bispo de Santos, como sendo a imagem principal da igreja jesuítica do Outeiro de Santa Catarina. Essa imagem, com cerca de um metro de altura, de barro paulista, é muito semelhante, na escultura, às das virgens de João Gonçalo Fernandes, e precisa ser limpa das inúmeras camadas de tinta que a desfiguram, estando até com uma das mãos pintada de purpura prateada.

Se as obras da arte do primeiro século de nossa colonização podem ser contadas a dedo, o mesmo não acontece em São Paulo, no século seguinte, quando os mamelucos já tomavam conhecimento da nacionalidade e começavam a fixar-se em fazendas, arraiais e vilas pelo interior da capitania.

Na exposição promovida pelo Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, em 1954, havia seis imagens primitivas paulistas, classificadas como do século XVII, distinguindo-se a cabeça de Cristo, de barro cozido e policromado, do 1600, do Embu, da coleção Paulo Mendes de Almeida (fotografada no belo livro *Imagens Religiosas no Brasil*, de Stanislaw Herstal) e a Nossa Senhora da Conceição, madeira dos fins do século XVII, de Jundiá, coleção Francisco Roberto. Na Exposição do Rio de Janeiro cresceu muito o número de imagens seiscentistas de São Paulo, umas esculpidas em madeira, outras em barro, todas fortes em beleza e técnica. Dessa época, feitas em madeira lá estavam o Senhor da Pedra Fria, da Matriz de Itanhaém, Nossa Senhora do Pilar e Santa Gertrudes, do Mosteiro de São Bento, em São Paulo, Nossa Senhora dos Prazeres da Matriz de Itapeçerica; a imagem e a porta do Sacrário representando Sant'Ana-Mestra, em talha de madeira com belíssima policromia e ingenuidade, da Matriz de Sant'Ana do Parnaíba. Um grande número de imagens paulistas da mesma época lá não figurou. Deixemos de lado, entretanto, as imagens de madeira e voltemos ao campo da cerâmica, onde há tanto que investigar.

Digamos desde logo, para não repetirmos vêzes sem conta os nomes dos atuais possuidores das imagens que vamos enumerar, que, além das igrejas e conventos citados, essas imagens estão em importantes coleções particulares, em São Paulo, dos Srs. Celso e Rêta Correa Dias, Francisco Roberto, Maria José Botelho Egas, Darci Penteado, Reinaldo Bairão, Octales Marcondes, Eldino de Fonseca Brancante, Paulo Mendes de Almeida, Stanislaw Herstal e na minha muito modesta coleção.

Logo da primeira década do século XVII ou talvez mesmo de fins do século anterior é a notável imagem de Nossa Senhora do Destêrro, de barro cozido e policromado, com 125 cm. de altura, de uma dessas coleções que figurou em inventário de 1608, o que prova que já naquela época era considerada objeto precioso. O chapéu de peregrina de cerâmica, que tem pendurado às costas por um cordão esculpido, é quinhentista e quinhentistas o feitio e o pregueamento do vestido. O barro de que foi feito é claro e limpo, parecendo-nos dos arredores de São Paulo, mas a forma do cozimento da peça dividida em secções horizontais que eram soldadas depois de cozidas, e a forma do trabalho escultório denotam artista provavelmente português ou espanhol. Da mesma procedência e coleção, talvez do mesmo mestre, é o fragmento de Cristo da Cana Verde, de barro cozido, com 38 cm. de altura.

Em Taubaté, logo depois da fundação da vila, floriu também a cerâmica religiosa. Entretanto, os seus artistas em geral não coziavam as imagens, detalhe que até hoje é tradicional entre os ceramistas taubateanos, e a fragilidade disso resultante é a explicação de existirem atualmente poucas peças seiscentistas conhecidas, da região Taubateana. Seiscentistas e muito primitivas são as duas figuras de presépio, com o Menino Deus, o Cristo de Cana e o Padre Eterno, todos com policromia da época. A imagem do Padre Eterno, com 25 cm. de altura, é raríssima de representação, com seus longos cabelos brancos circundando a calva, o Espírito Santo de asas abertas sobre o peito, a mão direita em gesto de bênção, vestido curiosamente de batina e sobrepeliz, como concepção popular da indumentária de um padre, mesmo sendo o Eterno.

Da mesma zona chamada norte do Estado de São Paulo, de Moji das Cruzes, Bom Sucesso e Jacareí, são as pequenas imagens de Sant'Ana Mestra, Senhor dos Passos e Santo Agostinho, de barro cozido e policromado, da primeira metade do século XVII. Duma capela da vila de Santo André da Borda do Campo, mas da mesma época é a Nossa Senhora da Piedade, de barro cozido e policromado, com 25 cm., hoje em coleção particular.

Belíssima é a imagem seiscentista de barro, provinda de uma capela particular em Araçariguama, nos arredores de São Paulo, representando Sant'Ana Mestra. Essa imagem, com cerca de 45 cm. de altura, tem a cintura espartilhada e a saia de balão oval para os lados, bem como o

penteadado típico das nobres espanholas da época, representadas por Velasquez, notando-se a perfeição e o bom gosto da pintura de flôres, sôbre o fundo cinza das vestes.

Da mesma coleção, mas vinda de Moji das Cruzes, também de barro paulista e do 1600, uma Nossa Senhora do Leite, sentada, com a saia amplamente pregueada, dando de mamar ao Menino Jesus, no seio direito, enquanto com o braço esquerdo segura o menino São João que os observa.

O Museu Paulista possui uma imagem de Santa Madalena na Gruta, de barro cozido, do século XVII, primitiva e forte, provavelmente base de um crucifixo muito semelhante a outra imagem da mesma santa e época, da coleção Stanislaw Herstal.

Embora o fato seja desconhecido da maior parte das pessoas, mesmo das que se dedicam profundamente ao estudo das coisas de arte, existe em São Paulo na seiscentista Igreja das Chagas do Seráfico Pai São Francisco da Ordem Terceira da Penitência, bem no centro da cidade de cimento armado, um verdadeiro tesouro em obras de barro da primeira metade do 1600, milagrosamente conservado em tôda a força de sua extraordinária escultura, da sua policromia e de sua douração riquíssima, que lembram o que há de melhor na Renascença da Europa. Refiro-me aos seis bustos relicários que se encontram guardados na clausura da benemérita Ordem, e que são os de São Gregório Magno e São Pio V, com 53 cm. de altura, São Benevenuto, São Luís Bispo, Santa Apolônia e Santa Inês, êstes com 65 cm. de altura, todos de barro claro como o paulista, cozido. Notam-se nestes sólidos trabalhos detalhes de grande ceramista, conhecedor das modas da Europa, que enfeitou os cabelos soltos das duas Santas com magníficos diademas e flôres de pedras sôbre a testa, semelhantes aos as mulheres nobres da Renascença florentina. Na mesma igreja o São Francisco das Chagas, com cerca de um metro é da segunda metade do século XVII, não importando para o tornar mais nôvo as volutas da base, muito diferentes das usadas no século seguinte.

Também nos arredores de São Paulo, na Capela de Santa Cruz do Corisco existia uma imagem de presépio com 40 cm. de altura, em coleção particular.

Contemporâneas dos bustos relicários, acima referidos, são as obras do maior ceramista brasileiro do século XVII, Frei Agostinho da Piedade, de origem portuguesa e que professou no Mosteiro de São Bento da cidade de Salvador em 1610. A sua grande atividade, segundo ensina Dom Clemente da Silva Nigra O.S.B., desenvolveu-se entre 1630 e 1642, comprovada pelas inscrições em algumas das suas obras. Faleceu na Bahia em 1661. Dêsse mestre, São Paulo possui uma obra preciosa já identificada, no Mosteiro de São Bento. É a imagem de Nossa Senhora do Monte Serrat, de barro cozido, com 81 cm. de altura, feita na Bahia, em 1635.

Essa imagem, que está com pintura e douração da época, possui importante base, toda esculpida com cabeças de anjo, e a própria túnica da Virgem é semeada de pequenos serafins entremeados de flores em relevo, muito típicas na obra desse Mestre imaginário.

Apesar de, ao que consta, Frei Agostinho da Piedade nunca ter saído da Bahia depois que se fez frade, parece-nos que há, no nosso Estado, outras obras que lhe podem ser atribuídas, dependendo ainda de maior exame por parte de Mestres como Dom Clemente. Encontramos por exemplo, numa capela particular em Barueri, um busto relicário de Santa Úrsula (?) muito semelhante pela escultura e dimensões aos bustos relicários de vários santos pertencentes ao Mosteiro de São Bento, da Bahia. Esse, é certo, poderia ter saído de Salvador, levado pelos monges beneditinos ou por algum particular. O que nos excita a curiosidade são várias outras imagens, com as mesmas características de escultura, de expressão fisionômica, de tratamento das vestes e cabelos, usadas por Frei Agostinho da Piedade. Obras de algum discípulo seu, como por exemplo Frei Agostinho de Jesus, também grande mestre ceramista, que em São Paulo deixou farto repositório de primorosas imagens? Não cremos, Frei Agostinho de Jesus é muito típico também e muito menos renascentista que o outro artista monge. Talvez outro aluno?! — Alguma imagem comprovadamente de meados de 1600, que poderia ter sido feita por Frei Agostinho da Piedade, ou por um dos seus alunos sem ser Frei Agostinho de Jesus, é Santa Bárbara, barro cozido e policromado, altura 64 cm., da Matriz de Sant'Ana do Parnaíba. Além da forma peculiar do rosto, da cabeça e das mãos, os enfeites em relevo das vestes da santa sugerem a autoria de Frei Agostinho da Piedade.

Recentemente identificamos, na bela capela seiscentista da Fazenda Pirai, nos arredores de Itu, uma outra Santa Bárbara, com as mesmas características de forma escultórica e o mesmo requinte de relevo das vestes, das jóias, dos cabelos, que se vêem nas esculturas de Frei Agostinho da Piedade. Essa imagem, de 40 cm. assenta numa base ricamente trabalhada em relevos de flores e folhas muito semelhantes ao desenho da talha de madeira do altar, o que achamos curioso para o caso dessa imagem ter sido trazida da Bahia.

A muito dramática Nossa Senhora da Piedade, da Sacristia da Matriz de Parnaíba, de barro cozido, com cerca de 60 cm. de altura, infelizmente muito repintada, também parece desse mestre imaginário, como a tão sugestiva e bela Nossa Senhora da Assunção, de barro cozido, com 64 cm. de altura, dos arredores de Parnaíba, de uma capela particular de 1640. Notem-se a escultura do rosto e das mãos, a linha do pescoço, a expressão risonha da boca, as mãos com pulsos largos e dedos de pontas quadradas, as flores em relevo do manto e os rostos dos serafins, idênticos aos das outras obras de Frei Agostinho da Piedade.

Da mesma escola e da nossa época, mas de barro claro paulista cozido, com a altura de 70 cm., vemos em coleção paulista uma poderosa Nossa Senhora da Ajuda, forte e convincente, das cercanias de São Paulo, com boa policromia da época. O formato do rosto e do pescoço, a boca e o nariz afilado, o trabalho dos cabelos e das mãos são semelhantes aos do mestre ceramista da Bahia, mas o pregueado e o panejamento das roupas, principalmente o do manto zigzagueante e assimétrico, lembram as influências espanholas que não foram seguidas pelo Frei da Piedade.

Outras imagens seiscentistas de barro, feitas em São Paulo, de autores anônimos e sem filiação de escola, são ainda conhecidas e localizadas, entre as quais destacamos a importantíssima imagem de Nossa Senhora dos Remédios, maior que a estatura natural, da Irmandade dos Homens-Prêtos; a imagem de Nossa Senhora da Conceição, em tamanho natural, na capela do morro da qual é padroeira, em Taubaté (barro cozido); a imagem de Santa Escolástica, com a túnica pregueada como as imagens seiscentistas portuguesas beneditinas de Arouca, da igreja do morro de São Bento, em Santos; a Nossa Senhora do Rosário, com 28 cm. de altura, barro cozido da Igreja do Embu; a Nossa Senhora do Rosário da Matriz de Cananéia; as imagens de Santo Antônio e São Francisco da Matriz de Itanhaém.

Neste ponto devemos notar o aparecimento em nossas coleções de três belas imagens de barro paulista, do 1600, representando Nossa Senhora do Ó, com o corpo deformado pela gravidez, sob o hábito da irmandade de Nossa Senhora do Carmo. Além de terem o mesmo hábito, as três santas têm o mesmo gesto gracioso e garrido de segurar o escapulário, como que a sublinhar o divino fardo. Uma das imagens foi encontrada na zona de Sabará, em Minas, onde está a linda Igreja de Nossa Senhora do Ó, mandada fazer pelo paulista Borba Gato. As outras duas são, uma da zona da Serra Negra e outra de Moji, ambas encontradas em São Paulo, sendo que a escultura da Santa de Moji, com brincos e enfeite sobre a testa, lembra a dos bustos-relicários da Igreja de São Francisco da Penitência, acima referidos. O fato dessas imagens estarem com o hábito carmelita, parece-nos que se explica pela grande amizade com os frades de Nossa Senhora do Carmo, dos bandeirantes José Prêto e Manoel Prêto, que eram muito devotos da Virgem do Ó.

Acabamos de enumerar apenas algumas imagens seiscentistas, cuja escultura não está filiada a escolas determinadas, mas inúmeras outras peças conhecemos, de grandes coleções paulistas, saídas das mãos de Frei Agostinho de Jesus, discípulo dileto de Frei Agostinho da Piedade, com o qual trabalhou no mosteiro de São Bento da Bahia. Carioca de nascimento, tendo estado em Portugal, para ordenar-se beneditino em 1628, ali se aperfeiçoou como ceramista e pintor, trazendo de volta ao Brasil os ensinamentos aprendidos na Europa, onde por toda a parte se seguiam as escolas espanhola e flamenga, já barrôcas, exuberantes e movimentadas.

Nos Mosteiros Beneditinos da Bahia, do Rio de Janeiro e de São Paulo, trabalhou o grande ceramista e pintor, mas em São Paulo é que se encontra a incomparavelmente maior e mais importante parte de sua obra, bastando notar que só para o Mosteiro de São Bento de Parnaíba Frei Agostinho de Jesus produziu nove imagens. Dêsse mestre ceramista, na Exposição de Arte Sacra do Rio de Janeiro, figuraram apenas quatro imagens, sendo três ligadas a São Paulo: a Santa Gertrudes, de barro cozido, da altura de 34 cm., com o Menino Jesus no coração, do antigo Mosteiro de São Bento de Parnaíba, hoje pertencente a Dom Clemente da Silva Nígra; a Nossa Senhora do Rosário, de cêrca de 1650, com 51 cm., do Mosteiro de São Bento, de São Paulo e a Nossa Senhora do Rosário, com 51 cm., de 1645, da Matriz de Parnaíba, com a sua importantíssima base onde se vêem nada menos que doze cabeças de anjos. Outras imagens dêsse autor existem, que não foram expostas no Rio, como a Nossa Senhora do Monte Serrat, da igreja de Morro em Santos e o busto relicário do Convento de São Francisco, em São Sebastião. A imagem de Nossa Senhora do Rosário, de Parnaíba, com mais de um metro de altura é de Frei Agostinho de Jesus, como a Nossa Senhora dos Prazeres, de Itapecerica da Serra, de barro cozido, com cêrca de 104 cm. de altura, que estava tôda repintada, mas que uma equipe de amigos meus limpou da tinta nova, deixando agora com a sua bonita policromia original. Dêsse Frei Agostinho são Nossa Senhora da Ajuda, de Guararema, com cêrca de um metro, a Nossa Senhora do Rosário, de Itapecerica, com perto de 40 cm., bem como a Nossa Senhora da Purificação que se encontra no Museu da Cúria, e isso afirmamos depois de confrontarmos essas imagens com aquelas reconhecidamente do mestre, nelas encontrando não apenas os rostos e mãos típicos, mas as roupagens e mantos com a mesma queda, o mesmo ritmo, as mesmas zonas triangulares, as mesmas pregas. Suas santas estão geralmente na mesma posição, apesar do seu tamanho variar, e as volutas, anjos e asas das bases, de forma evocativa do M. de Maria, são tão peculiares que logo saltam à vista de quem os examina. Com as características de Frei Agostinho de Jesus encontramos, numa coleção, uma Nossa Senhora do Rosário, com 40 cm. de altura, de barro cozido, com policromia da época e, o mais importante, uma data e uma assinatura gravadas na parte de trás da base e repetidas na parte interna, bem fundas e visíveis: 1678 — a — (minúsculo), dentro de um arabesco. Não fôra a data, posterior à morte dêsse ceramista, e poderíamos pensar que se tratasse de obra sua. Com as mesmas características da imagem de Nossa Senhora do Rosário de Parnaíba, outra coleção possui uma imagem de 35 cm., de barro cozido e policromado, vinda de família de Pôrto Feliz, que era uma das cidades dos bandeirantes. É Nossa Senhora dos Prazeres e tem na base oito cabeças de serafins.

De imponente coleção de imagens antigas da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, da cidade de Santos, destacamos quatro imagens de barro cozido, indubitavelmente seiscentistas: a do orago da igreja, que se en-

contra no salão superior; a de Nossa Senhora da Piedade, com cêrca de 80 cm. de base e outros tantos de altura, que parece ser de Frei Agostinho de Jesus; a de Santa Catarina, com 80 cm. de rosto quadrado e postura muito semelhante à das esculturas de Frei Agostinho de Piedade; e a de São Benedito, numa mísula ao lado esquerdo do altar-mór, a única com pintura da mesma época.

Aqui estamos relacionando imagens — que não temos dúvida — são de Frei Agostinho de Jesus, mas muitas outras conhecemos, da sua época em São Paulo, de autoria incerta, e que podem ser de seus discípulos. A mesma desenvoltura no panejamento, a mesma expressão de sorridente beatitude, o mesmo porte flamengo, carnudo e exuberante nas Madonas, as mesmas bases bordadas de anjos e volutas, podem ser vistos nas imagens respectivamente de Nossa Senhora da Conceição, de barro cru, Lorena, com 40 cm.; Nossa Senhora de Nazaré, barro cozido, de Nazaré Paulista, com 25 cm.; Nossa Senhora da Conceição, barro cozido, de Parati, com 26 cm.; e Nossa Senhora da Conceição, barro cozido, com 21 cm., Parati. Ao lado dessas imagens, pertencente ao mesmo colecionador, há uma magnífica Nossa Senhora do Rosário, com 50 cm., barro cozido, com coroa na cabeça do mesmo material, encontrada nos arredores de São Paulo. E se classificamos como paulistas as duas imagens de Parati é porque até 1726 essa cidade fazia parte da Capitania de São Paulo e só passou nessa data para a Capitania do Rio de Janeiro. Mais tardia, do mesmo século XVII, parece-nos a imagem de Nossa Senhora do Rosário, de barro cozido, com 32 cm., procedente de Taubaté, da mesma coleção.

Também seiscentistas e paulistas são as imagens de Nossa Senhora do Rosário, com três grandes cabeças de anjos na base, com 75 cm. e a Nossa Senhora do Rosário, de 64 cm., com sete cabeças de anjos e um enorme dragão sob os pés, da capela do paulista Guilherme Pompeu de Almeida, ambas atribuídas a Frei Francisco dos Santos, que fêz o Santo Antônio do Priorado Premostatense de Pirapora.

As seis imagens de barro cozido: Nossa Senhora do Rosário, com cêrca de um metro de altura; Nossa Senhora dos Prazeres (40 cm.); Nossa Senhora dos Prazeres (30 cm.); Santa Luzia (60 cm.); Santo Amaro (50 cm.) e Santo Apóstolo (55 cm.), da velha Matriz de São Vicente, são tôdas paulistas e do 1600.

Cabe aqui uma nota a título de curiosidade. Tendo a imagem de Nossa Senhora do Rosário, feita em 1560 por João Gonçalo Fernandes, ido para Itanhaém, como acima nos referimos, e ficando em São Vicente a imagem de Nossa Senhora da Conceição, do mesmo autor, embora com a denominação de Rosário, perceberam os vicentinos o êrro e por isso encomendaram, no século seguinte, essa imagem de Nossa Senhora do Rosário, de um metro, que se encontra na sacristia da histórica Matriz da cidade de Martim Afonso.



Fotos 1 e 2 — À esquerda: Nossa Senhora da Conceição, imagem de barro cozido, pertence à Matriz de Itanhaém; à direita: Nossa Senhora do Rosário, em barro cozido, pertence à Matriz de São Vicente. Ambas as imagens são paulistas, feitas por João Gonçalo Fernandes.



Fotos 1 e 2 — À esquerda: Nossa Senhora da Conceição, imagem de barro cozido, pertence à Matriz de Itanhaém; à direita: Nossa Senhora do Rosário, em barro cozido, pertence à Matriz de São Vicente. Ambas as imagens são paulistas, feitas por João Gonçalo Fernandes.



Fotos 3 — Santa Bárbara, imagem de barro paulista, obra de Frei Agostinho da Piedade. Pertenceu à Igreja de São Bento, de Parnaíba. Atualmente se encontra na Igreja Matriz de Sant'Ana de Parnaíba, São Paulo.



Foto 4 — São Bento, imagem de barro cozido do século XVII. Pertence ao Mosteiro de São Bento.

Indubitavelmente do princípio do século XVII é a imagem de Sant'Ana com Nossa Senhora, com mais de um metro de altura, de barro cozido e policromado, muito primitiva, procedente de Sant'Ana do Parnaíba, hoje no Museu da Cúria Metropolitana de São Paulo, e não menos importante em tamanho e autenticidade a imagem de Nossa Senhora da Luz, de coleção particular, em barro cozido, tendo gravadas nas costas, bem visíveis, as iniciais H.R. e a data 1662, procedente da Capela da Fazenda do Gaiacá, no litoral paulista norte, próximo a São Sebastião, outrora dos Frades Carmelitas.

Na modesta capela da Barra do Rio Una, também no litoral de São Paulo, local onde no século XVII houve um convento de Carmelitas, estão as imagens da primitiva igreja, entre as quais se vê uma Nossa Senhora da Conceição, com cerca de 80 cm., que pela forma alongada, pela escultura do rosto, dos cabelos e do manto, parece feita pelo mesmo artista da Senhora da Luz do Gaiacá. A imagem do Una está muito repintada, a tal ponto que tôdas as cabeças de anjos da base, — para mais de doze — perderam a forma e se mudaram em rosas, tendo as asas coloridas de verde como fôlhas. Da mesma capela é um Senhor dos Passos, menor que o tamanho natural, de joelhos sob o pêso da Cruz, também de barro paulista, peça preciosa que merece maior estudo, tirando-se-lhe a roupa de cetim roxo, que encobre a escultura do corpo e das roupagens com que foi feita.

Muito semelhante à imagem de Nossa Senhora dos Prazeres, de São Vicente, é a Nossa Senhora do Rosário da Capela do Sítio Santo Antônio, em São Roque, e tudo leva a crer que tenha sido o mesmo o autor das duas imagens.

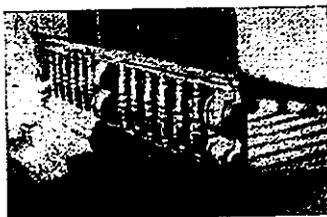
Ainda notáveis no seiscentismo paulista são, no final do século, a Nossa Senhora da Conceição da Escola Franciscana, de Frei Francisco dos Santos, pertencente ao priorado Premostatense de Pirapora, de barro cozido, com 57 cm., tendo na base a figura de Santa Antônio com o Menino, entre dois querubins e quatro serafins, o que constitui elemento de grande realce artístico para a peça, e as imagens de São Francisco (1 metro) e de Nossa Senhora do Rosário, também de barro cozido, da Igreja de Nossa Senhora da Escada, de Guararema.

Com a enumeração de tôdas essas imagens seiscentistas de São Paulo, trabalhadas em barro, algumas de primorosa execução, chegamos a uma fase ou diríamos mesmo escola barrista mais popular que pensamos deva ser classificada na segunda metade do século XVII. Dessa escola existem várias imagens nas nossas coleções, sendo conhecidas mais de duzentas do mesmo tipo, românicas, severas, ôcas, com a base lisa em forma de tronco de cone ou de pirâmide poliédrica.

Tempos atrás, em conversa com uma das maiores autoridades sobre arte colonial brasileira, referindo-nos à classificação dessas imagens de ca-

colonial brasileira. Quando a Comissão do 4.º Centenário da Cidade de São Paulo começou a fazer planos para os festejos que tão feêricamente organizou, e se resolveu procurar uma casa paulista de sítio, da época bandeirista, para dela fazer padrão da Casa do Bandeirante, foi encontrada e escolhida nos terrenos outrora pertencentes a Afonso Sardinha, perto do Butantã, uma antiga morada colonial. Nessa casa antiquíssima morava um ancião, descendente de seus antigos proprietários, que ali nascera e vivera sempre, conhecendo as tradições locais e que guardava ainda, no fundo do baúzinho pobre, alguns velhos trastes de seus avoengos. Entre êsses objetos uma pequena imagem de São Bento, com uma cobra na batina, logo chamou a atenção dos organizadores da Casa do Bandeirante, que ficaram sabendo tratar-se da última lembrança da capela daquele solar seiscentista. Pois bem, essa imagem que é a pedra de toque da nossa opinião acima exposta, era conhecida com a denominação de Padre Belchior de Pontes, figura tradicional do bandeirismo paulista de fins do século XVII e também morador daquela zona, do qual um dos milagres celebrados era o de ter vencido com a sua santidade uma cobra venenosa escondida nas matas locais. O povo que batizou a imagem de São Bento com o nome de Padre Belchior de Pontes, ao que pensamos só pode ser contemporâneo do milagre, pois êsse só consta na tradição local que rodeia essa imagem. Essas imagens são rigorosamente da mesma linha técnica, artística e tradicional que vimos estudando, feitas com as mesmas características de forma e de matéria.

Não tivemos, nesse trabalho, qualquer intenção de exaltar a cerâmica religiosa paulista em relação a das outras regiões brasileiras. Queremos apenas fixar, porque não é assunto muito palmilhado, o papel de São Paulo na cerâmica religiosa do Brasil nos dois primeiros séculos de nossa colonização.



colonial brasileira. Quando a Comissão do 4.º Centenário da Cidade de São Paulo começou a fazer planos para os festejos que tão feèricamente organizou, e se resolveu procurar uma casa paulista de sítio, da época bandeirista, para dela fazer padrão da Casa do Bandeirante, foi encontrada e escolhida nos terrenos outrora pertencentes a Afonso Sardinha, perto do Butantã, uma antiga morada colonial. Nessa casa antiquíssima morava um ancião, descendente de seus antigos proprietários, que ali nascera e vivera sempre, conhecendo as tradições locais e que guardava ainda, no fundo do baúzinho pobre, alguns velhos trastes de seus avoengos. Entre êsses objetos uma pequena imagem de São Bento, com uma cobra na batina, logo chamou a atenção dos organizadores da Casa do Bandeirante, que ficaram sabendo tratar-se da última lembrança da capela daquele solar seiscentista. Pois bem, essa imagem que é a pedra de toque da nossa opinião acima exposta, era conhecida com a denominação de Padre Belchior de Pontes, figura tradicional do bandeirismo paulista de fins do século XVII e também morador daquela zona, do qual um dos milagres celebrados era o de ter vencido com a sua santidade uma cobra venenosa escondida nas matas locais. O povo que batizou a imagem de São Bento com o nome de Padre Belchior de Pontes, ao que pensamos só pode ser contemporâneo do milagre, pois êsse só consta na tradição local que rodeia essa imagem. Essas imagens são rigorosamente da mesma linha técnica, artística e tradicional que vimos estudando, feitas com as mesmas características de forma e de matéria.

Não tivemos, nesse trabalho, qualquer intenção de exaltar a cerâmica religiosa paulista em relação a das outras regiões brasileiras. Queremos apenas fixar, porque não é assunto muito palmilhado, o papel de São Paulo na cerâmica religiosa do Brasil nos dois primeiros séculos de nossa colonização.

