

Entre História, Arte, Liturgia e Devocão: Um possível percurso narrativo do Antigo Recolhimento de Santa Teresa em São Paulo

Between History, Art, Liturgy and Devotion: A possible narrative path of the
Antigo Recolhimento of Santa Teresa in São Paulo

Karin Philippov¹

RESUMO:

O Antigo Recolhimento de Santa Teresa, construído em 1685, pelo arquiteto e escravo alforriado Tebas e por iniciativa de Lourenço Castanho Taques e seu irmão Pedro Taques de Almeida, com autorização do bispo carioca, D. José de Barros de Alarcão possui uma longa história. Construído para abrigar mulheres que tivessem certas posses e instrução, além de mulheres de má reputação ou consideradas desobedientes, o estabelecimento religioso funciona como instituição religiosa até o início do século XX, quando Dom Duarte Leopoldo e Silva ordena sua demolição, no ano de 1917, atendendo ao programa de reformas urbanísticas que o antigo centro da cidade de São Paulo passava, nesse momento. Dentro de sua longa história, constitui interesse compreender o conjunto de quatorze pinturas, sendo dez Doutores da Igreja e quatro Evangelistas, além de um imenso crucifixo em madeira policromada do século XVIII, que pertenceram ao Antigo Recolhimento e que hoje integram o acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo. Sobre os três conjuntos de pinturas supramencionados, a documentação do Museu de Arte Sacra de São Paulo atribui dez pinturas ao Frei e artista ituano Jesuíno do Monte Carmelo e quatro, a Jorge José Eduardo Vedras. Pretende-se analisar os três conjuntos e o crucifixo à luz de seu pertencimento ao Antigo Recolhimento, a fim de compreender sua história, bem como a (re)construção de sua narrativa histórica, em seu percurso e usos. Visa-se aprofundar discussões acerca do patrimônio disperso e estabelecer interlocuções com outros pesquisadores.

Palavras-chaves: Recolhimento de Santa Teresa; percurso narrativo; Museu de Arte Sacra de São Paulo

¹ Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP
philippov@uol.com.br
<https://orcid.org/0000-0003-2945-6370>

ABSTRACT:

The Old Retreat of Saint Teresa, built in 1685, by architect and manumit Tebas following the initiative from Lourenço Castanho Taques and his brother Pedro Taques de Almeida, through authorization conceded by Carioca Bishop José de Barros de Alarcão, holds a long history. Built in order to shelter women who had certain patrimony and instruction, besides bad reputation and considered disobedient women, the religious building works as an institution until the beginning of the twentieth century, when Archbishop Duarte Leopoldo e Silva determines its demolishing in the year of 1917, following the urbanistic reform program which the old São Paulo downtown was going through, at that moment. Within its long history, one takes interest in comprehending the set of fourteen paintings, constituted by ten Fathers of the Church and four Evangelists, besides a huge eighteenth-century polychromed wooden crucifix, which belonged to the Old Retreat and now integrate the Sacred Art Museum of São Paulo collection. Regarding the three above mentioned sets of paintings, the documentation of the Sacred Art Museum of São Paulo attributes ten paintings to Friar and Ituano artist Jesuíno do Monte Carmelo and four to Jorge José Eduardo Vedras. The present study intends to analyze both sets of paintings and the crucifix considering their belonging to the Old Retreat, in order to comprehend its history, as well as the reconstruction of its historic narrative, in its route and usages. One also aims at deepening discussion about the dispersed patrimony and establishing interlocution with other researchers.

Keywords: Retreat of Saint Teresa; narrative route; Sacred Art Museum of São Paulo;

INTRODUÇÃO

O Antigo Recolhimento de Santa Teresa, construído a partir de 1685 e localizado no centro histórico da cidade de São Paulo, manteve-se em pé até o ano de 1917, quando por ordem do primeiro arcebispo de São Paulo, Dom Duarte Leopoldo e Silva (1867-1938), a edificação é demolida e o Recolhimento é transferido para o bairro das Perdizes, local igualmente demolido para a construção da sede da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Em uma segunda transferência ainda na década de 1920, o Recolhimento se muda, em caráter definitivo, para a Avenida Jabaquara, no bairro de Mirandópolis, em São Paulo.

No terreno onde se via o primeiro Recolhimento de Santa Teresa hoje se vê a unidade Sé do Corpo de Bombeiros da Polícia Militar do Estado de São Paulo, na atual Praça Clóvis Beviláqua. A pesquisa aqui apresentada visa tratar de alguns aspectos históricos relativos a esse primeiro estabelecimento religioso, bem como privilegia três conjuntos iconográficos e um imenso crucifixo, aqui doravante apresentados, analisados e problematizados em suas funções e percursos narrativos no acervo eclesiástico do Recolhimento de Santa Teresa, em seu contexto original de pertencimento e que atualmente, integram o acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo, antigo Museu da Cúria.

ASPECTOS HISTÓRICOS E ARTÍSTICOS DO RECOLHIMENTO

A antiga construção do Recolhimento de Santa Teresa² é então iniciada em 1685 e passa por reformas realizadas pelo arquiteto prático e escravo alforriado Joaquim Pinto de Oliveira (1721-1811), conhecido como Tebas, por sua extrema habilidade arquitetônica e sua forte atuação em variadas obras arquiteturais, na vila de São Paulo de Piratininga. Tebas³ executa a fachada e a torre do Recolhimento, principalmente. Com autorização do bispo do Rio de Janeiro, Dom José de Barros de Alarcão (1634-1700), que possui um brasão de armas episcopais na antiga coleção do Recolhimento (Fig.01), a ideia da construção desse estabelecimento se dá pela iniciativa dos irmãos Lourenço Castanho Taques (c. 1609 - 1677) e Pedro Taques de Almeida Pais Leme (1714-1777), que desempenhavam funções de bandeirantes naquele momento e antes de partirem em viagem, a fim de encontrarem jazidas auríferas nas Minas Gerais, queriam deixar suas mulheres ali abrigadas, aliás, trancadas e protegidas contra toda sorte de perigos. Em relação à existência do brasão de Dom Alarcão (Fig.1) dentro do Recolhimento de Santa Teresa propõe-se um mecanismo tanto de autoridade e poder eclesiástico, quanto

² REZZUTTI. O Recolhimento de Santa Teresa. São Paulo Passado: um pouco da história da capital paulista. Disponível em: <https://saopaulopassado.wordpress.com/2019/07/03/o-recolhimento-de-santa-teresa/>. Acesso em: 28 jun. 2021.

³ FERREIRA (org.). *Tebas: um negro arquiteto na São Paulo escravocrata (abordagens)*, 2018, p. 109.

da presença do bispo ali representado simbolicamente e, talvez, figurando ou na entrada do Recolhimento ou, ainda, na sala da direção.



Figura 01. Armas Episcopais de Dom José de Barros Alarcão, autoria desconhecida, trabalho em talha em alto-relevo com policromia e douração originais, 164 x 140 x 17 cm, século XVIII, acervo Museu de Arte Sacra de São Paulo, foto: Leonardo Fonseca.

Aliás, o Recolhimento se caracteriza por ser um local de abrigo “*para mulheres brancas da elite colonial da época*”⁴. Aqui, apresentam-se duas questões: a primeira versa sobre a função do Recolhimento de Santa Teresa, idealizado não para ser um ambiente conventual, mas para abrigar mulheres de certas posses e instrução, protegendo-as dos perigos de ficarem sozinhas, enquanto seus maridos e pais estavam ausentes de seus lares, pelas mais diversas razões. Destaca-se, porém, uma segunda questão relativa ao destino da mulher ainda no século XVII, pois, o Recolhimento atua como estabelecimento de correção de rebeldia feminina e punição a mulheres consideradas de má reputação, naquele momento, refletindo, portanto, uma ordem social marcadamente patriarcal, na qual cabia às mulheres total submissão ao homem e à própria Igreja segundo Rezzutti⁵, destaca.

⁴ NUNES Apud MURAYAMA. A Pintura de Jesuíno do Monte Carmelo em São Paulo e Itú: busca dos referenciais iconográficos e novas considerações, 2016, p.165.

⁵ REZZUTTI. Op.cit.

A localização do Antigo Recolhimento de Santa Teresa era ao lado do antigo conjunto do Carmo, do qual apenas resta apenas a Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, pois o Convento do Carmo e sua Igreja⁶ também haviam sido demolidos no início do século XX, com o intuito de ceder espaço ao edifício da atual Secretaria da Fazenda do Estado de São Paulo, na Avenida Rangel Pestana. Assim, a demolição do Antigo Recolhimento, no ano de 1917, ocorre dentro do grande programa de reformas, ampliação e alargamento da malha viária e urbanística central histórica de São Paulo, promovendo a readequação da região da atual Praça da Sé, em um momento de grande crescimento econômico da cidade de São Paulo, favorecido primordialmente pelo capital cafeeiro. Dessa maneira, antigas construções em taipa, tanto privadas, quanto públicas são paulatinamente demolidas para que novas edificações de arquitetura historicista/revivalista sejam erigidas, com emprego de tijolos e instalação de luz elétrica movida a fios de pano. No ano de 1917, por exemplo, a construção da nova Catedral da Sé já havia sido iniciada, após a demolição da antiga matriz, no ano de 1912⁷, revelando o novo projeto arquitetônico, urbanístico e também eclesiástico Ultramontano no centro histórico de São Paulo, nesse momento.

Em relação ao antigo acervo iconográfico do Recolhimento de Santa Teresa privilegia-se um conjunto composto por dez pinturas atribuídas ao Frei e artífice ituano Jesuíno do Monte Carmelo (1764-1819), do total de vinte e nove⁸, sendo seis Doutores da Igreja e quatro Evangelistas, além de um imenso crucifixo em madeira policromada do século XVIII, bem como ainda destacam-se no acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo, outras quatro pinturas em óleo sobre tela, atribuídas a Jorge José Eduardo Vedras (c.1800-1865) iconografando quatro dos Doutores da Igreja anteriormente iconografados pelo Frei. Aliás, destaca-se, como breve comentário, que a interpretação de Vedras, parece partir das pinturas de

⁶ A Igreja do Carmo foi transferida para a Rua Martiniano de Carvalho, no bairro do Paraíso, em São Paulo. ARROYO. *Igrejas de São Paulo*, 1954, p. 89.

⁷ PHILIPPOV. Considerações acerca da desterritorialização da antiga Matriz da Sé de São Paulo, p.233-250.

⁸ MURAYAMA. Op.cit..

Carmelo, incluindo variações compositivas, embora os resultados não sejam tão afortunados quanto os do primeiro artífice, no que se refere aos aspectos anatômicos das figuras, sobretudo.

Salienta-se, antes disso, contudo, que esse mesmo acervo já havia pertencido ao Museu da Cúria, instituição criada pelo primeiro arcebispo de São Paulo, Dom Duarte Leopoldo e Silva, a partir do ano de 1909, com o intuito de salvaguardar o acervo eclesiástico oriundo das antigas igrejas e capelas coloniais, além do próprio Recolhimento de Santa Teresa, já demolidos ou em vias de demolição. Assim, composto por pinturas, imagens, esculturas, alfaias e objetos litúrgicos de todos os tipos, o Museu da Cúria se estabelece primeiramente e de maneira provisória, no Solar da Marquesa de Santos, para, posteriormente ser transferido à nova sede, no novo Palácio da Mitra, conhecido como Palácio São Luiz. Com a demolição do Museu da Cúria, no entanto, esse imenso acervo é transferido para o Recolhimento da Luz, esse administrado pela Ordem das Irmãs Concepcionistas e local onde se cria o Museu de Arte Sacra de São Paulo, no ano de 1970.

Acerca do conjunto dessas quatorze pinturas poucas informações existem, além das fichas técnicas fornecidas pelo próprio Museu de Arte Sacra de São Paulo⁹. Atribuídas ao Frei Jesuíno do Monte Carmelo, nascido Jesuíno Francisco de Paula Gusmão e a Jorge José Eduardo Vedras, os artífices pintores teriam executado essas três séries de pinturas datadas entre os séculos XVIII e XIX. A primeira composta por seis pinturas em óleo sobre tela de formato retangular traz seis Doutores da Igreja: “*São Jerônimo*” (Fig. 02), “*Santo Ambrósio*” (Fig.03), “*São Gregório Papa*” (Fig.04), “*Santo Agostinho*” (Fig.05), “*São Tomás*” (Fig. 06) e “*São Boaventura*” (Fig.07). A segunda traz na mesma técnica, em formato oval, os quatro Evangelistas “*João*” (Fig.08), “*Lucas*” (Fig.09), “*Marcos*” (Fig.10) e “*Mateus*” (Fig.11). Ainda em óleo sobre tela e em formato retangular, destacam-se quatro pinturas atribuídas a Jorge José Eduardo Vedras representando os temas “*Tentaçao de São Jerônimo*” (Fig.12), “*Extase de Santo Agostinho*” (Fig.13),

⁹ Agradeço à Luciana Barbosa pela gentileza no fornecimento das fichas técnicas e imagens pertencentes ao Museu de Arte Sacra de São Paulo e referentes ao acervo oriundo do Antigo Recolhimento de Santa Teresa.

“*Inspiração de São Gregório*” (Fig.14) e “*Meditação de Santo Ambrósio*” (Fig.15). A respeito dos títulos das pinturas de Vedras, propõe-se que tenham sido atribuídos pelo Museu de Arte Sacra de São Paulo durante o processo de catalogação das obras, com o intuito de diferenciar das pinturas de Frei Jesuíno do Monte Carmelo, dada a grande semelhança iconográfica entre os conjuntos.

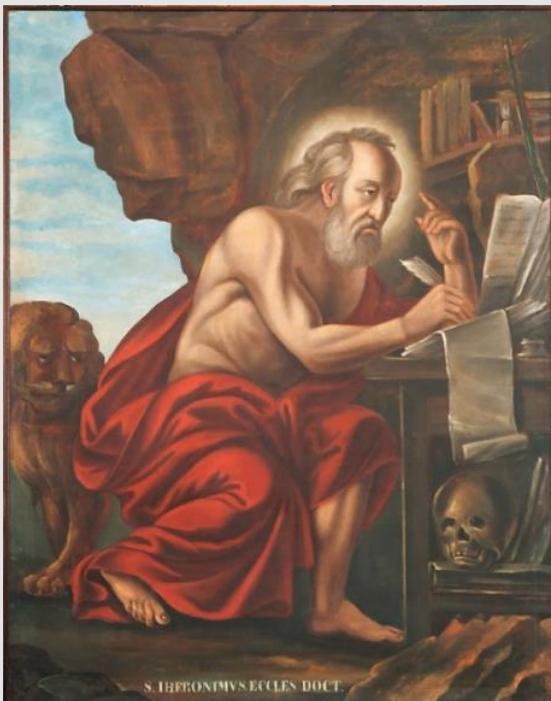


Figura 02. *São Jerônimo*, Frei Jesuíno do Monte Carmelo (atribuição), século XVIII/XIX, óleo sobre tela, 168 x 134,5 cm, acervo Museu de Arte Sacra de São Paulo. Foto: Iran Monteiro.



Figura 03. *Santo Ambrósio*, Frei Jesuíno do Monte Carmelo (atribuição), século XVIII/XIX, óleo sobre tela, 169 x 136 cm, acervo Museu de Arte Sacra de São Paulo.

Foto: Iran Monteiro.



Figura 04. *São Gregório Papa*, Frei Jesuíno do Monte Carmelo (atribuição), século XVIII/XIX, óleo sobre tela, 167,5 x 136 cm, acervo Museu de Arte Sacra de São Paulo. Foto: Iran Monteiro.

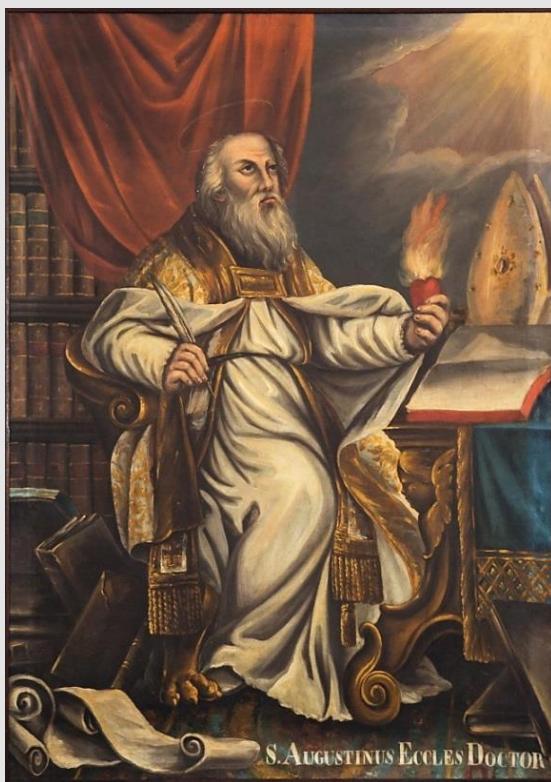


Figura 05. *Santo Agostinho*, Frei Jesuíno do Monte Carmelo (atribuição), século XVIII/XIX, óleo sobre tela, 165,5 x 135,5 cm, acervo Museu de Arte Sacra de São Paulo. Foto: Iran Monteiro.



Figura 06. *São Tomás*, Frei Jesuíno do Monte Carmelo (atribuição), século XVIII/XIX, óleo sobre tela, 177 x 144,5 cm, acervo Museu de Arte Sacra de São Paulo. Foto: Iran Monteiro.



Figura 07. *São Boaventura*, Frei Jesuíno do Monte Carmelo (atribuição), século XVIII/XIX, óleo sobre tela, 177 x 144,5 cm, acervo Museu de Arte Sacra de São Paulo. Foto: Iran Monteiro.



Figura 08. *São João Evangelista*, Frei Jesuíno do Monte Carmelo (atribuição), século XVIII/XIX, óleo sobre tela, 170 x 140 cm, acervo Museu de Arte Sacra de São Paulo. Foto: Iran Monteiro.

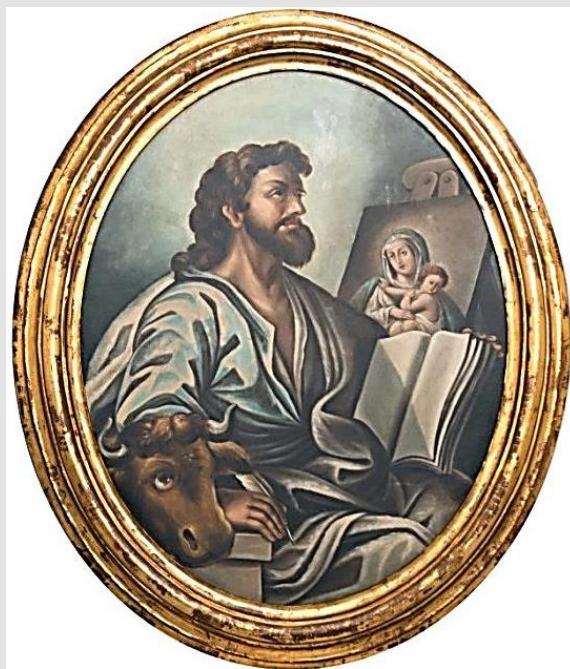


Figura 09. *São Lucas Evangelista*, Frei Jesuíno do Monte Carmelo (atribuição), século XVIII/XIX, óleo sobre tela, 170 x 140 cm, acervo Museu de Arte Sacra de São Paulo. Foto: Iran Monteiro.



Figura 10. *São Marcos Evangelista*, Frei Jesuíno do Monte Carmelo (atribuição), século XVIII/XIX, óleo sobre tela, 170 x 140 cm, acervo Museu de Arte Sacra de São Paulo. Foto: Iran Monteiro.



Figura 11. *São Mateus Evangelista*, Frei Jesuíno do Monte Carmelo (atribuição), século XVIII/XIX, óleo sobre tela, 170 x 140 cm, acervo Museu de Arte Sacra de São Paulo. Foto: Iran Monteiro.



Figura 12. “*Extase de Santo Agostinho*”, Jorge José Eduardo Vedras (atribuição), século XIX, óleo sobre tela, 103 x 83,5 cm, acervo Museu de Arte Sacra de São Paulo. Foto: Iran Monteiro.



Figura 13. “*Tentação de São Jerônimo*”, Jorge José Eduardo Vedras (atribuição), século XIX, óleo sobre tela, 101 x 83,5 cm, acervo Museu de Arte Sacra de São Paulo. Foto: Iran Monteiro.



Figura 14. “*Meditação de Santo Ambrósio*”, Jorge José Eduardo Vedras (atribuição), século XIX, óleo sobre tela, 103,5 x 82,7 cm, acervo Museu de Arte Sacra de São Paulo. Foto: Iran Monteiro.

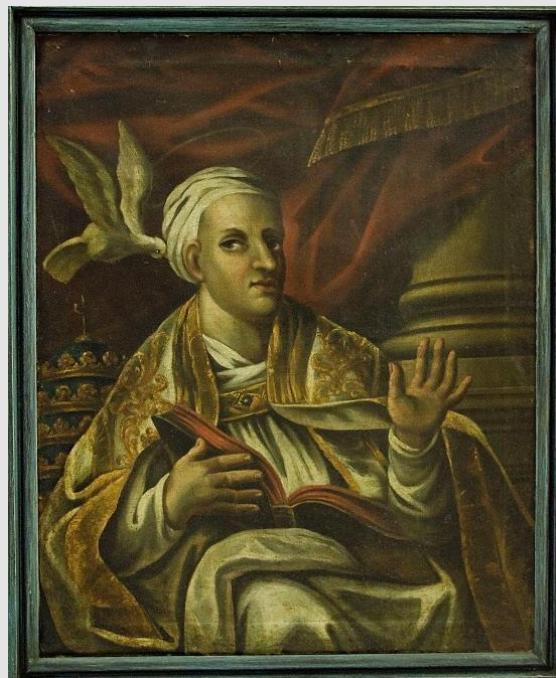


Figura 15. “*Inspiração de São Gregório*”, Jorge José Eduardo Vedras (atribuição), século XIX, óleo sobre tela, 101 x 83 cm, acervo Museu de Arte Sacra de São Paulo. Foto: Iran Monteiro.

Em relação ao imenso “*Cristo Crucificado*” (Fig.16), apenas se sabe pela mesma ficha técnica fornecida pelo Museu de Arte Sacra de São Paulo, que se trata de uma imagem em madeira policromada entalhada no século XVIII, de autoria desconhecida. Entretanto, em uma observação mais atenta ao objeto, aponta-se a possível aproximação com outra imagem bastante semelhante, porém de aparente menor dimensão, pertencente ao transepto da Basílica de Nossa Senhora da Assunção do Mosteiro de São Bento de São Paulo, essa entalhada no ano de 1777, pelo mestre José Pereira Mutas (Fig.17)¹⁰, o primeiro escultor paulista de que se tem registro. A possível aproximação entre ambas as esculturas se dá pela gramática visual do entalhe, observáveis no formato do perizônio, bem como na estrutura muscular do próprio corpo de Cristo, revelando que parecem ter sido realizadas por Mutas. Em contrapartida, salientam-se diferenças igualmente entre ambas. Enquanto o Cristo de Mutas deriva de um paradigma românico, por trazer um Cristo ainda vivo e de olhos abertos, a escultura pertencente ao Museu de Arte Sacra traz um Cristo já morto, de olhos fechados e cabeça pendente para seu lado direito. Já o Cristo de Mutas olha para a direita sem pender tanto a cabeça, como na escultura oriunda do Recolhimento de Santa Teresa.

Assim, as obras aqui apresentadas constituem-se em parte do conjunto transferido ao Museu de Arte de São Paulo, pois as demais obras executadas pelo Frei Jesuíno do Monte Carmelo haviam sido transferidas para a Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, não sendo esse conjunto específico, o objeto da presente pesquisa.

¹⁰ VEIGA. ‘Crucificado’ de 1777 do Mosteiro de São Bento é Restaurado. Disponível em: <https://sao-paulo.estadao.com.br/blogs/edison-veiga/crucificado-de-1777-do-mosteiro-de-sao-bento-e-restaurado>. Acesso em: 04 jan. 2022.



Figura 16. *Cristo Crucificado*, autoria desconhecida, século XVIII, madeira policromada (crucifixo); latão dourado (resplendor), 470 x 282 x 20 cm (aprox.), acervo Museu de Arte Sacra de São Paulo. Foto: Iran Monteiro.



Figura 17. *Cristo Crucificado*, José Pereira Mutas, 1777, madeira policromada, dimensões não encontradas, Basílica de Nossa Senhora da Assunção, SP. Disponível em:

<https://www.google.com.br/maps/place/Mosteiro+de+S%C3%A3o+Bento>. Acesso em: 04 jan. 2022.

Foto: Daylan Pereira, junho de 2018.

O que importa para a pesquisa aqui apresentada se refere ao possível percurso narrativo das obras acima apresentadas, bem como a compreensão dos usos e funções dessas obras específicas dentro do universo do Recolhimento de Santa Teresa até sua demolição em 1917, por determinação de Dom Duarte Leopoldo e Silva. A busca por fotografias internas do Recolhimento traz muito poucos resultados, por dois motivos fundamentais, sendo o primeiro explicado pelo regimento do próprio estabelecimento, ambiente fechado, no qual, é interdita a entrada de público externo¹¹ e, o segundo por ser uma instituição religiosa, não um ponto turístico ou museal, questão essa que se reflete na quase absoluta falta de imagens e de registros documentais acerca da localização dos objetos dentro do Recolhimento. Em contrapartida, a pesquisa revela uma boa quantidade de fotografias externas do estabelecimento, bem como se ressalta um óleo sobre tela de pequeno formato, que representa o “Recolhimento de Santa Teresa” (Fig.18), pintado na primeira década do século XX, pelo artista e historiador Benedito Calixto de Jesus (1853-1927), após o início ou conclusão da demolição do Recolhimento. A pintura pertence, igualmente, ao acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo, tendo sido encomendada por Dom Duarte Leopoldo e Silva¹², como forma de salvaguarda da memória patrimonial do edifício.

¹¹ PINTO. *A Cidade de São Paulo em 1900*: impressões de viagem, 1900, p. 50.

¹² PHILIPPOV. Entre a cidade de São Paulo do passado e o presente na representação da paisagem urbana de Benedito Calixto de Jesus, 2020.



Figura 18. *Recolhimento de Santa Teresa*, Benedito Calixto de Jesus, década de 1910, óleo sobre tela, 58,5 x 45 cm, acervo Museu de Arte Sacra de São Paulo. Foto: Iran Monteiro.

Ainda em relação às imagens internas da Igreja do Recolhimento de Santa Teresa, uma fotografia bastante rara realizada em 17 de maio de 1918 (Fig.19), durante o processo de demolição de edificação, é possível observar a nave registrada da capela-mor para a porta de entrada da Igreja do Recolhimento de Santa Teresa. Na imagem de autoria desconhecida é possível observar as pinturas de Frei Jesuíno do Monte Carmelo ali ainda instaladas no teto, até sendo reconhecíveis algumas delas. Entretanto, essas pinturas são as que hoje pertencem à Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.



Figura 19. Interior do Convento de Sta. Thereza, autoria desconhecida, 17 de maio de 1918, fotografia p&b, 23 x 17 cm, São Paulo, SP : [s.n.], acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Disponível em: http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=99937. Acesso em: 05 jan. 2022.

Ainda na descrição do historiador Alfredo Moreira Pinto¹³, a escultura de “*Cristo Crucificado*”, pertencente ao Museu de Arte Sacra de São Paulo, aparece descrita em seu relato, como imagem de nicho de altar, cumprindo, dessa maneira, uma função sacra e religiosa, ao mesmo tempo, muito embora o autor não especifique a qual altar o objeto pertencia, apesar de se presumir que fosse do altar da capela-mor, devido ao seu tamanho superior aos 4 metros de altura (Fig.16).

Já, em relação ao conjunto de dez pinturas atribuídas a Frei Jesuíno do Monte Carmelo, Moreira Pinto¹⁴ apenas enumera brevemente as obras ali pertencentes, dando a entender que do conjunto completo de vinte e nove pinturas, das quais dezenove iconografam Santa Teresa são transferidas para a Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo e as dez remanescentes do conjunto original seguem para o Museu da Cúria, atual Museu de Arte Sacra de São Paulo. A ideia parece ter sido transferir o conjunto relativo à Santa Teresa, por ser cultuada pela ordem carmelitana, para a Igreja da Ordem Terceira, enquanto os seis Doutores da Igreja, “*São Jerônimo*” (Fig.02), “*Santo Ambrósio*” (Fig.03), “*São Gregório Papa*” (Fig.04), “*Santo Agostinho*” (Fig. 05), “*São Tomás*” (Fig. 06) e “*São Boaventura*” (Fig. 07) integram o universo doutoral da Igreja, assim como os Quatro Evangelistas, “*João*” (Fig. 08), “*Lucas*” (Fig.09), “*Marcos*” (Fig.10) e “*Mateus*” (Fig.11), seguem para o Museu da Cúria, atual Museu de Arte Sacra de São Paulo. Em relação ao conjunto das quatro pinturas atribuídas a Vedras, nada é mencionado pelo autor.

Quanto à localização das dez pinturas no Recolhimento de Santa Teresa, não há relatos exatos, pois, Moreira Pinto apenas revela sem maiores detalhamentos, a existência do conjunto completo de pinturas: “*Na nave há oito retábulos de cada lado e seis no meio, e nas paredes mais sete, todos representando a vida de Santa Teresa até a morte*”¹⁵ (Fig.19). Fato curioso é destacar o termo “*retábulo*”¹⁶ para definir pinturas em óleo sobre tela, aliás. Assim, a partir desse relato, entende-se

¹³ Op.cit.

¹⁴ Idem.

¹⁵ Idem.

¹⁶ Idem.

que as dez pinturas remanescentes do conjunto tenham pertencido à nave ou à sacristia da igreja do Recolhimento, bem como o crucifixo em tamanho natural, que possivelmente figurava no altar mor, ainda segundo Moreira Pinto, dada sua escala agigantada. Embora o Recolhimento seja um ambiente de circulação restrita e exclusiva das religiosas e internas ali residentes, é possível estabelecer um estudo acerca do percurso narrativo que as imagens permitem, bem como criar um sentido para o conjunto dentro do universo histórico do momento.

A propósito das outras dezenove pinturas, hoje conservadas no corredor lateral da Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, a fotografia antiga sem autoria conhecida, de 1918 (Fig.19), traz uma imagem da nave no momento em que a demolição tem início e nessa fotografia em preto e branco, ainda é possível observar o ciclo de Santa Teresa, com as pinturas ali ainda instaladas em estruturas caixotonadas no forro da mesma. Entretanto, até o presente momento, ainda não foi possível encontrar registros da localização exata das outras dez pinturas dentro do Recolhimento, nem do próprio crucifixo, nem das quatro pinturas de Vedras, apesar de Moreira Pinto afirmar a presença do imenso crucifixo no altar. Observando-se, desse modo, na mesma fotografia (Fig.19) o conjunto dos Doutores da Igreja e os Evangelistas de Frei Jesuíno do Monte Carmelo não aparecam terem pertencido à nave, restando a possibilidade de terem sido instaladas em outras dependências do Recolhimento, como na capela-mor, na Sacristia, ou ainda, em alguma outra dependência, como um refeitório, por exemplo. Já as quatro pinturas de Vedras poderiam ter pertencido à Sacristia, por serem uma espécie de repetição dos temas realizados por Carmelo, já no século XIX. Segundo Luiz Freire¹⁷, tanto as pinturas referentes aos quatro Evangelistas quanto aos seis Doutores da Igreja pintados pelo Frei Jesuíno do Monte Carmelo teriam pertencido à capela-mor, pois tanto os Evangelistas, como os Doutores da Igreja são as figuras mais nobres e próximas de Cristo, sendo os Evangelistas, testemunhas diretas de sua existência humana e, no caso dos

¹⁷ Opinião mencionada durante o debate após a apresentação da comunicação na IV Jornada UFMG - Seminário: Artes e Arquitetura no Brasil Colonial: impressões, desafios, pesquisas, realizado entre 28 e 30 de julho de 2021.

Doutores, aqueles que mais têm contato teológico com a doutrina cristã, portanto. Aqui, aliás, a presença dos dois conjuntos de Frei Jesuíno na capela-mor corresponde, inclusive, aos preceitos propostos pelo Concílio de Trento, nos quais, as testemunhas diretas e indiretas de Cristo devem figurar no local mais nobre e elevado da Igreja, no local de emanação da via unitiva, como paradigma de persuasão e doutrina, ao mesmo tempo.

Muito embora Moreira Pinto¹⁸ não forneça maiores informações ou detalhes a respeito da localização desses três conjuntos pictóricos e por seu acesso ter sido bastante limitado, conforme se observa em suas palavras: “*Falei do locutório, e através de uma grade com uma recolhida, que ministrou-me com a maior gentileza todos os esclarecimentos que lhe pedi, pondo à minha disposição o livro do tombo do recolhimento em manuscrito*”¹⁹, a distribuição das pinturas dentro do Recolhimento apresenta modos construídos de ver, ou melhor, modos de construção narrativa atrelados tanto ao contexto histórico e eclesiástico do período, bem como à liturgia transicional entre os preceitos contrarreformísticos, advindos do momento da construção e do regimento interno do Recolhimento de Santa Teresa, e os do Concílio Vaticano I, iniciado em 1870. Aqui, a transição apresentada se justifica pela questão da datação da demolição do Recolhimento de Santa Teresa, determinada em 1917.

Salienta-se, ainda, nesse mesmo percurso narrativo um olhar mediado entre aquilo que é divino e transcendente e aquilo que é humano, constituído pela devoção socialmente construída. Assim, tal qual David Morgan²⁰ propõe, ocorre em todo ambiente religioso, o que o historiador norte-americano define por empatia e simpatia, sendo a empatia desempenhada pelo fiel em direção ao santo a quem direciona sua devoção e a simpatia, distribuída pelo santo a quem o fiel destina sua fé. Marca-se, desse modo, um processo de dupla troca entre ambas as instâncias. Entretanto, a prática devocional e litúrgica traz nuances específicas para a iconografia dos Doutores da Igreja, por possuírem a dupla função de santos e

¹⁸ Op.cit.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ MORGAN. *Visual Piety*, 1998.

testemunhos da existência divina, ao mesmo tempo. Nesse sentido, os Doutores da Igreja e os Evangelistas aproximam-se dos santos mártires do Cristianismo primitivo. Padre Arnaldo Juliano dos Santos, Cônego da Igreja do Mosteiro de Luz de São Paulo, assim os define: “*viveram intensamente a vida na fé e a fé na vida e tudo comunicaram, em gestos concretos, para que o ser humano rasgue o seu coração à bondade de Deus*”²¹. Em sua definição, os Doutores assumem um papel paradigmático tanto dentro da Igreja quanto instituição, como para aqueles que a frequentam.

No Brasil colonial, lembra Marcos Horácio Gomes Dias²², a arte sacra e religiosa da época:

localiza seus modelos na autoridade dos Doutores e Doutoras da Igreja. Eles são canonizados e, por isso, colocados nos altares para veneração, com o sentido de confirmar a fé e a crença (...) e seriam a própria presença de seus ensinamentos em terras coloniais²³.

Assim, nesse processo pedagógico e mistagógico realizado dentro do Recolhimento de Santa Teresa, em São Paulo, a presença das pinturas dos seis Doutores “*São Jerônimo*” (Fig.02), “*Santo Ambrósio*” (Fig.03), “*São Gregório Papa*” (Fig.04), “*Santo Agostinho*” (Fig.05), “*São Tomás*” (Fig.06) e “*São Boaventura*” (Fig.07) acena para a necessidade de uma educação, correção e controle social de quem ali vive, pertencendo à Igreja, ou apenas vivendo ali temporariamente, por determinação patriarcal. Aliás, esse mecanismo favorecido pelos “*mestres cristãos*”²⁴ supramencionados e que perpetuam a tradição cristã, corrobora para o entendimento do que vem a ser a Igreja, em toda a sua plenitude. Além disso, Dias²⁵ salienta que:

os papas e Doutores da Igreja solidificaram, criaram regras e justificaram de maneira profunda e filosófica os preceitos instituídos e a razão de ser da espiritualidade dos indivíduos, da ordem eclesial e da ordem política terrena²⁶.

²¹ SANTOS. No Caminho da Arte: o Testemunho da Fé!, 2017, p.7.

²² DIAS & BORTOLUCCE. Doutores e Doutoras da Igreja: a beleza do testemunho da vida e da palavra, 2017, p. 9.

²³ Op.cit., p. 9.

²⁴ Op.cit., p. 10.

²⁵ Op.cit.

²⁶ Op.cit., p. 11.

Evidencia-se, então, um processo no qual se cria um discurso apropriado de inspiração e devoção dentro do ambiente do Recolhimento.

Histórica e socialmente falando, a presença iconográfica dos Doutores da Igreja dentro do referido local permite a união entre texto e imagem, uma vez que os textos teológicos desses mesmos Doutores favorecem a educação feminina das internas, como Santo Agostinho²⁷, que defende o controle dos instintos de quem não se controla, por exemplo. No início dessa pesquisa salientou-se uma das funções do Recolhimento de Santa Teresa no controle e abrigo de mulheres consideradas desobedientes ou de má reputação naquele período²⁸ ainda e aqui se fala de um conjunto de pinturas realizadas entre o final do século XVIII e início do XIX. Assim, esse padrão de correção ainda se adequa aos propósitos do Recolhimento de Santa Teresa, bem como ao controle social da mulher na pequena vila de São Paulo.

Em relação aos quatro Evangelistas “*Marcos*” (Fig.08), “*Mateus*” (Fig.09), “*Lucas*” (Fig.10) e “*João*” (Fig.11) a presença iconográfica dos mesmos no Recolhimento deve ser considerada como “*aqueles que deixaram como legado as escrituras e os textos essenciais para o cristianismo, ocupando lugar de destaque nas pinturas das Igrejas*”²⁹. Assim, a presença desses se direciona para o complemento da própria pedagogia eclesiástica oferecida pelo Recolhimento.

Outra questão também relacionada à construção do percurso narrativo das pinturas do Recolhimento que merece destaque se refere ao aspecto simbólico do formato oval das pinturas dos Quatro Evangelistas, sendo essa a forma elíptica da “renovação” e do “renascimento”³⁰. Desse modo, propõe-se um viés de união entre os ensinamentos trazidos diretamente pelos textos dos Evangelistas e suas imagens enquadradas ovalmente, lembrando até mesmo o universo das miniaturas e relicários de uso devocional individual, muito embora se trate de um ambiente por onde somente circulam as religiosas e as internas, tratando-se, portanto, de um

²⁷ BRANDERELLO. De Beata Vita de Santo Agostinho: uma reflexão sobre a felicidade, 2006.

²⁸ REZZUTTI. Op.cit.

²⁹ Op.cit, p. 10.

³⁰ CHEVALIER, Jean. *Dicionário de Símbolos*. RJ: José Olympio, 2012, p. 674.

local restrito, apesar de possuir uma igreja, que poderia ser aberta ao público ou não.

ASPECTOS DA TRANSFERÊNCIA DAS DEZ PINTURAS

Quando Dom Duarte Leopoldo e Silva determina a demolição do Recolhimento de Santa Teresa e a transferência das dez pinturas para o Museu da Cúria, no ano de 1917, os dois conjuntos compostos pelos seis Doutores da Igreja e pelos quatro Evangelistas e o conjunto de quatro Doutores de Vedras, ganham novos sentidos e narrativas. Inicialmente, a ideia do arcebispo é salvaguardar e preservar o patrimônio artístico eclesiástico, a fim de evitar a destruição, a perda ou a venda das obras para colecionadores particulares dentro e fora do Brasil. No Museu da Cúria, o acervo amealhado não se destina à visitação pública, como atualmente.

Dom Duarte falece em 1938. Cinco anos mais tarde, em 12 de março de 1943, Mário Raul de Moraes de Andrade (1893-1945) visita o Museu da Cúria, a fim de escrever um relatório sobre o patrimônio, para Rodrigo Melo Franco de Andrade (1868-1969), então primeiro diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Em seu relatório, Mário de Andrade critica veementemente a expografia das pinturas atribuídas ao Frei Jesuíno do Monte Carmelo. Afirma Andrade:

Nada me foi possível estudar ainda. Esses quadros têm de ser retirados da escureza e altura em que morreram, têm de ser fotografados, mas tudo esbarra diante de sorrisos lerdos de funcionários pouco menos que analfabetos. Desanima a gente. O Museu da Cúria si não vive às moscas é porque nem as moscas têm interesse nele. Vá agora a gente querer retirar de um lugar de-fato o mais difícil e incômodo, um quadro enorme que incontestavelmente foi guindado ali ‘pra sempre’! Infelizmente, parece que o espírito de eternidade das religiões se dilata para além do domínio inofensivo das almas do outro mundo. De maneira que arquivos como quadros, tudo é jogado eternamente nas regiões paradas de uma Terra sem Mal. E sem malícia.³¹

³¹ ANDRADE, Mário de. Carta ao Sr. Rodrigo Melo Franco de Andrade. 12 de março de 1943. MA-SPHAN-151. Acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).

Nas palavras supracitadas de Mário de Andrade³² percebe-se a falta de espaço físico das instalações do Museu da Cúria e de um projeto museográfico existente nos dias atuais, realizado, com excelência, pelo Museu de Arte Sacra de São Paulo. Evidentemente, a ideia inicial de Dom Duarte consiste em preservar e salvaguardar o patrimônio. Não há, por assim dizer, uma intenção em expor o acervo ao público, com condições técnicas, que englobam iluminação, climatização, entre outros. Igualmente, não se tem um trabalho de pesquisa acadêmica, nem de mediação com o público visitante nos primeiros tempos do Museu da Cúria. Tampouco o conceito de Museu tal qual se conhece nos dias atuais existia.

Assim, com a transferência do acervo para as dependências do Mosteiro da Luz e ao ser aberto como museu público, no ano de 1970, por Dom Frei Paulo Evaristo Arns (1921-2016), o Museu de Arte Sacra de São Paulo ganha novo fôlego para as obras. Com isso, novas narrativas e percursos se tornam possíveis, bem como pesquisas se tornam mais sistemáticas. Em relação ao conjunto das quatorze pinturas do Recolhimento de Santa Teresa, destaca-se uma mudança radical de contexto, partindo-se de um ambiente estritamente religioso e fechado, no qual a iconografia desempenha um papel pedagógico e de controle social, para um ambiente de salvaguarda e, por fim, para um museu destinado à arte sacra. Dessa maneira, das “*escurezas e alturas*”³³ em que as pinturas estavam quando Mário de Andrade as avista no ano de 1943, os três conjuntos de pinturas compreendidos pelos dez Doutores da Igreja e pelos quatro Evangelistas ganham o estatuto de obras de arte a serem admiradas pelo público que as visita todos os anos, sem que haja a necessidade de se rezar diante delas, por exemplo, muito embora ainda haja relatos de visitantes do Museu de Arte Sacra de São Paulo que fazem o sinal da cruz e param para rezar diante das imagens. Há, inclusive, relatos de fieis que tentam beijar e tocar as imagens, gerando um problema para a conservação das obras.

³² ANDRADE. Op.cit.

³³ Op.cit.

Muda-se, então, da aura sacra, eclesiástica e pedagógica para a aura artística do bem a ser preservado e cultuado enquanto objeto museológico, incluindo nesse processo a alteração da pedagogia teológica-religiosa para a artística e histopriográfica-artística. A autoria das pinturas, até então não desempenhando um papel primordial, passa a ter ao ser musealizada. Com isso, iniciam-se pesquisas de determinação de autoria. Surge igualmente a necessidade de se buscar outras obras dos mesmos artífices e, ao serem expostas, as obras se abrem para novas narrativas e perspectivas construídas não mais pela Igreja, mas pela curadoria do Museu de Arte Sacra de São Paulo, que busca sempre novos modos de expor suas obras, colocando-as em diálogo com outras peças do acervo, bem como estabelecendo novos percursos narrativos entre as mesmas, de complementação e oposição entre temas, técnicas, suportes, momentos históricos, origens, entre outros. Criam-se, portanto, possibilidades de novas historiografias artísticas brasileiras.

O acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo possui duas exposições bastante recentes, em que esses dois conjuntos foram expostos, aliás. A primeira realizada no ano de 2017 e a segunda, em 2020. Na primeira, “*Doutores e Doutoras da Igreja: A Beleza do Testemunho da Vida e da Palavra*”³⁴, os dois conjuntos oriundos do Recolhimento de Santa Teresa atribuídos ao Frei Jesuíno do Monte Carmelo foram expostos com outras obras do acervo do referido museu, como por exemplo, com outras esculturas e oratórios provenientes da coleção de Dom Duarte Leopoldo e Silva. Já, a segunda exposição realizada no ano de 2020, “*Jesuíno do Monte Carmelo: Pintura e Música na Arte Colonial*”³⁵ apresentou um pequeno conjunto de obras do Museu de Arte Sacra de São Paulo e de algumas coleções e igrejas da cidade de Itú, no interior paulista, como a “*Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Igreja do Senhor Bom Jesus, Igreja de Nossa Senhora do Patrocínio e do Museu de Arte Sacra e Arte Religiosa Padre Jesuíno do Monte Carmelo*”³⁶. Iniciativas como essas permitem a criação de novas narrativas que se renovam no

³⁴ DIAS. Op.cit.

³⁵ CASTILHO. *Jesuíno do Monte Carmelo: Pintura e Música na Arte Colonial*, 2020.

³⁶ CASTILHO. Op.cit., p. 7.

olhar de cada visitante, sendo iniciado ou não no universo museológico e historiográfico-artístico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, a compreensão do conjunto das dez pinturas atribuídas a Frei Jesuíno do Monte Carmelo e das quatro, a Jorge José Eduardo Vedras, bem como o imenso crucifixo originalmente pertencentes ao Recolhimento de Santa Teresa e o brasão de armas eclesiásticas de Dom Alarcão, objetos esses transferidos por Dom Duarte ao Museu da Cúria e, posteriormente, ao Museu de Arte Sacra de São Paulo, permitem novas e infinitas construções e (re)construções dos percursos narrativos, esses orientados ao florescimento de novos usos e perspectivas atreladas aos sentidos que esses mesmos objetos assumem dentro da coleção do museu, bem como abrem caminho para novas pesquisas visando aprofundar discussões acerca do patrimônio disperso e estabelecer interlocuções com outros pesquisadores.

Recebido em: 15/01/2022 – Aceito em 12/02/2022

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. *Carta ao Sr. Rodrigo Melo Franco de Andrade*. 12 de março de 1943. MA-SPHAN-151. Acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).

ARROYO, Leonardo. *Igrejas de São Paulo*. RJ: Livraria José Olympio Editora, 1954.

BRANDERELLO, Neuza de Fátima. *De Beata Vita de Santo Agostinho: uma reflexão sobre a felicidade*. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Curitiba: PUCPR, 2006. Disponível em:

http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=114947. Acesso em 07 jan. 2022.

CASTILHO, Emerson Ribeiro. *Jesuíno do Monte Carmelo: Pintura e Música na Arte Colonial*. SP: Museu de Arte Sacra de São Paulo, 2020.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de Símbolos*. RJ: José Olympio, 2012.

DIAS, Marcos Horácio Gomes & BORTOLUCCE, Vanessa. *Doutores e Doutoras da Igreja: a beleza do testemunho da vida e da palavra*. SP: Museu de Arte Sacra de São Paulo, 2017.

FERREIRA, Abílio (org.). *Tebas: um negro arquiteto na São Paulo escravocrata (abordagens)*. São Paulo: IDEA, 2018.

MORGAN, David. *Visual Piety*. California: University of California Press, 1998.

Mosteiro de São Bento. Disponível em:
<https://www.google.com.br/maps/place/Mosteiro+de+S%C3%A3o+Bento>.
Acesso em: 04 jan. 2022.

MURAYAMA, Eduardo. *A Pintura de Jesuíno do Monte Carmelo em São Paulo e Itú: busca dos referenciais iconográficos e novas considerações*. Tese (Doutorado em Artes) Universidade Estadual Paulista, 2016.

PHILIPPOV, Karin. Considerações acerca da desterritorialização da antiga Matriz da Sé de São Paulo. In: ANDRADE, Leticia Martins de; ARAÚJO, Mariana Alves de; GIOVANNINI, Luciana Braga; RODRIGUES, Lucas (orgs.). *ROCALHA - Revista eletrônica do Centro de Estudos e Pesquisas em História da Arte e Patrimônio*. São João del-Rei, MG: Universidade Federal de São João del-Rei, p.233-250, ano 2, vol. 2, n. 1, 2021.

PHILIPPOV, Karin. Entre a cidade de São Paulo do passado e a do presente na representação da paisagem urbana de Benedito Calixto de Jesus. *Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura*, Campinas, SP, v. 28, n. 00, p. e020011, 2020. DOI: 10.20396/resgate.v28i0.8654980. Disponível em:

[https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8654980.](https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8654980)

Acesso em: 5 jan. 2022.

PINTO, Alfredo Moreira. *A Cidade de São Paulo em 1900: impressões de viagem*, SP: Imprensa Nacional, 1900.

REZZUTTI, Paulo. *O Recolhimento de Santa Teresa. São Paulo Passado: um pouco da história da capital paulista*. Disponível em: <https://saopaulopassado.wordpress.com/2019/07/03/o-recolhimento-de-santa-teresa/>. Acesso em: 28 jun. 2021.

SANTOS, Pe. Arnaldo Juliano dos. No Caminho da Arte: o Testemunho da Fé!. In: DIAS, Marcos Horácio Gomes & BORTOLUCCE, Vanessa. *Doutores e Doutoras da Igreja: a beleza do testemunho da vida e da palavra*. SP: Museu de Arte Sacra de São Paulo, 2017.

VEIGA, Edison. ‘Crucificado’ de 1777 do Mosteiro de São Bento é Restaurado. In: *Estadão*. 26 de março de 2016. Disponível em: <https://sao-paulo.estadao.com.br/blogs/edison-veiga/crucificado-de-1777-do-mosteiro-de-sao-bento-e-restaurado>. Acesso em: 04 jan. 2022.