

UNIVERSIDADE ABERTA



Igreja Barroca Matriz de Santo Amaro em São Paulo:
História e Património Deslocado

Gláucio Roberto Brugnera

Aluno UAB 2302441

Dissertação de Mestrado

Orientadora

Prof^ª Dr^ª Maria Alexandra Saramago Castelo Branco Trindade Gago da Câmara

Janeiro - 2026

Título: Igreja Barroca Matriz de Santo Amaro em São Paulo:
História e Património Deslocado

Autor: Gláucio Roberto Brugnera

Aluno: UAB 2302441

Dissertação de Mestrado em Estudos do Património

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Alexandra Saramago Castelo Branco
Trindade Gago da Câmara

Janeiro - 2026

Declaração de direitos autorais

Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons

Atribuição: Não Comercial

Sem Derivações 4.0 InterNacional.

Você tem o direito de compartilhar, copiar e redistribuir o material em qualquer suporte ou formato, sob as seguintes condições:

- Deve dar o crédito apropriado;
- Fornecer um link para a licença;
- Indicar se foram feitas alterações.

Não está autorizado como material para fins comerciais.

Se remixar, transformar ou criar a partir do material, não pode distribuir o material modificado.

Para ver uma cópia desta licença, visite:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.pt>

[Igreja Barroca Matriz de Santo Amaro em São Paulo: História e Patrimônio Deslocado](#) ©

2025 por [Gláucio Brugnera](#) está licenciada sob [CC BY-NC-ND 4.0](#)

Agradecimentos

Não posso deixar de agradecer aos meus genitores, Dino e Elsa, a quem devo os fundamentos éticos e morais que norteiam a minha vida. Foram eles, também, os primeiros a me apresentarem às obras sacras, quando estivemos em Ouro Preto, Minas Gerais; facto que ajudou a despertar minha paixão pelas artes criadas durante os períodos artísticos do Barroco e do Rococó.

Meus filhos, Victor e Pedro, tiveram papel fundamental neste percurso, incentivando-me constantemente a fazer este trabalho e alimentando minha curiosidade sobre a história. A eles, portanto, meu agradecimento especial.

À minha esposa, Emanuela, expresso minha gratidão pelo respeito, compreensão e pelo espaço que, generosamente, cedeu do seu tempo em comum, permitindo-me dedicar o tempo às pesquisas e ao estudo necessários para a realização deste trabalho.

Diversos profissionais ajudaram-me diretamente, com suas valiosas colaborações durante minhas visitas aos locais de pesquisas. Neste contexto destaco, especialmente, Jair Mongelli, Diretor Técnico do Arquivo da Arquidiocese de São Paulo D. Duarte Leopoldo e Silva, parceiro constante e, hoje também um amigo, cujo apoio e paciência foram fundamentais.

Por fim, agradeço, com carinho, à minha querida prima Rosana, guia turística especializada no Barroco italiano, de Roma, onde juntamente com seu esposo, me proporcionou um profundo e enriquecedor "mergulho" nas esplêndidas obras Barrocas da capital italiana.



DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

STATEMENT OF INTEGRITY

Declaro ter atuado com integridade na elaboração da presente dissertação. Confirmo que em todo o trabalho conducente à sua elaboração não recorri à prática de plágio ou a qualquer outra forma de falsificação de resultados.

Mais declaro que tomei conhecimento integral do Regulamento Disciplinar da Universidade Aberta, publicado no Diário da República, 2.ª série, n.º 215, de 6 de novembro de 2013.

I hereby declare having conducted my thesis with integrity. I confirm that I have not used plagiarism or any form of falsification of results in the process of the thesis elaboration.

I further declare that I have fully acknowledged Disciplinary Regulations of the Universidade Aberta (regulation published in the official journal Diário da República, 2.ª série, N.º 215, de 6 de novembro de 2013).

Universidade Aberta, 06 de dezembro de 2025.

Nome completo/Full name: Gláucio Roberto Brugnera

Assinatura/Signature:

manuscrita ou digital / handwritten or digital

Resumo

No Museu de Arte Sacra de São Paulo (MAS-SP) está exposto um par de retábulos oriundos da antiga e demolida igreja Barroca da Matriz de Santo Amaro. A beleza serena e a simplicidade encantadora dessas peças despertaram-me profundo interesse em querer conhecer sua história e o que representam suas talhas. A ausência de informações mais detalhadas quanto à data de produção e à autoria instigou-me a iniciar esta investigação. Os dois retábulos apesar de serem contemporâneos apresentam várias características distintas, portanto, optei por concentrar o estudo em apenas um deles. Não houve um critério técnico para isso, mas apenas um gosto particular. Busquei, então, conhecer a história da igreja, cuja documentação revelou-se escassa. A seguir, voltei-me à história do bairro, igualmente pouco explorada sob olhar científico. Isso levou-me a recuar mais na linha do tempo histórico, o que acabou por levar a história da cidade e da região de São Paulo. Essa ampliação do escopo do trabalho visou compreender os contextos sociais, religiosos e de posse de território os quais deram origem à antiga igreja Barroca, nascida de uma capelinha erguida às margens do rio Jurubatuba, onde jesuítas, como José de Anchieta, usavam-na para celebrar pequenas missas e catequizar os gentios.

E, para finalizar, foi necessário a compreensão dos movimentos humanistas do Renascimento, das correntes artísticas do Maneirismo, do Barroco e do Rococó; bem como os impulsos eclesiásticos da Contrarreforma e do Concílio de Trento, o que revelaram-se essenciais para interpretar a talha do retábulo. A pesquisa baseou-se em literatura especializada, trabalhos acadêmicos, manuscritos da Arquidiocese de São Paulo, fontes do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e registros do Museu de Arte Sacra de São Paulo (MAS-SP). Ao final, foi possível enquadrar cronologicamente a obra, identificar sua filiação ao estilo Barroco paulista e aproximá-la, com cautela, da técnica de oficinas atuantes na região de São Paulo.

Palavras-chave

Barroco - Santo Amaro de Ibirapuera - Igreja Matriz - São Paulo de Piratininga – Retábulo

Abstract

At the Museum of Sacred Art of São Paulo (MAS-SP), there is on display a pair of altarpieces originating from the old and demolished Baroque church of the Matriz of Santo Amaro. The serene beauty and charming simplicity of these pieces aroused in me a deep interest in discovering their history and understanding what their carvings represent. The absence of more detailed information regarding their date of production and authorship prompted me to begin this investigation. Although the two altarpieces are contemporaneous, they display several distinct characteristics; therefore, I chose to focus the study on just one of them. This choice was not based on a technical criterion, but rather on personal preference.

I began by seeking to understand the history of the church, for which documentation proved to be scarce. Subsequently, I turned my attention to the history of the surrounding, which has likewise been little explored from a scholarly perspective. This led me to delve further back into the historical timeline, eventually expanding the scope of the research to encompass the history of the city and region of São Paulo. This broadening of the research aimed to comprehend the social, religious, and territorial contexts that gave rise to the old Baroque church, born from a small chapel built on the banks of the Jurubatuba River, where Jesuits such as José de Anchieta celebrated small masses and catechised the indigenous people.

Lastly, it became necessary to grasp the influence of humanist movements of the Renaissance, the artistic currents of Mannerism, Baroque and Rococo, as well as ecclesiastical impulses such as the Counter-Reformation and the Council of Trent – all of which proved essential for the interpretation of the altarpiece's carving. The research was grounded in specialised literature, academic works, manuscripts from the Archdiocese of São Paulo, sources from the Historical and Geographical Institute of São Paulo, and records from MAS-SP. In the end, it was possible to establish a chronological framework for the piece, identify its affiliation with the Paulistan Baroque style, and cautiously associate it with techniques employed by workshops active in the regions of São Paulo.

Keywords

Baroque – Santo Amaro of Ibirapuera – Parish Church – São Paulo of Piratininga – Altarpiece

Índice

<i>Declaração de direitos autorais</i>	-----	02
<i>Agradecimentos</i>	-----	03
<i>Declaração de integridade</i>	-----	04
<i>Resumo</i>	-----	05
<i>Abstract</i>	-----	06
<i>Metodologia</i>	-----	09
<i>Introdução</i>		
<i>1.1 - Tema</i>	-----	10
<i>1.2 - Contribuição para o Campo dos Estudos de Património</i>		15
<i>Capítulo 2: Contextualização Histórica</i>		
<i>2.1 - Antecedentes</i>	-----	17
<i>2.2 - João Ramalho e António Rodrigues</i>	-----	20
<i>2.3 - São Vicente e Planalto de Piratininga</i>	-----	22
<i>2.4 - Criação das Capitânias Hereditárias</i>	-----	27
<i>2.5 - As Capitânias de São Vicente I e II, e de Santo Amaro</i>		30
<i>2.6 - Os assentamentos no planalto de Piratininga</i>	-----	33
<i>2.7 - Jesuítas no planalto de Piratininga</i>	-----	36
<i>2.8 - Fundação de Santo Amaro e a capela primitiva</i>	--	39
<i>2.9 - Problemática na localização da capela original</i>	--	42
<i>2.10 - A capela e a igreja Barroca de Santo Amaro</i>	-----	44
<i>2.11 - A origem da imagem de Santo Amaro</i>	-----	50
<i>Capítulo 3: Origem nas Regras</i>		
<i>3.1 - Concílio de Trento</i>	-----	52
<i>3.2 - São Carlos Borromeu</i>	-----	53
<i>3.3 - Decreto do III Concílio Provincial de Milão</i>	-----	55
<i>3.4 - A Pedagogia do Barroco: Arte e Catequese</i>	-----	58
<i>3.5 - Ornamentação de arte sacra</i>	-----	60
<i>3.6 - Barroco paulista</i>	-----	61
<i>3.7 - Talha em São Paulo</i>	-----	64
<i>3.8 - Período artístico do retábulo de Santo Amaro</i>	-----	65
<i>Capítulo 4: Património deslocado</i>		
<i>4.1 - Sobre a capitania de São Paulo do século XVIII</i>	-	67

4.2 - Sobre São Paulo no final do século XIX	69
4.3 - Património deslocado	70
4.4 - Retábulo de Santo Amaro deslocado	71
Capítulo 5: Descrição e classificação	
5.1 - Períodos artísticos coloniais paulistas	74
5.2 - Análise geral do retábulo	78
5.3 - Classificação quanto à arte	80
5.4 - Comparativo dos períodos artísticos	81
5.4.1 – Maneirismo	81
5.4.2 – Barroco Português	83
5.4.3 – Barroco Joanino	84
5.4.4 – Rococó	85
5.5 - Iconografia do retábulo	86
5.5.1 – Alegorias	88
5.5.2 – Arquitetura do Retábulo	99
Capítulo 6	
6.1 - Discussão	103
Conclusão 7	
7.1 - Conclusão	113
Bibliografia	
Livros e Teses sobre o Barroco e Arte Sacra Brasileira	116
Artigos, Tombos e Trabalhos Específicos sobre Santo Amaro	114
Fontes Complementares	118
Website e sítio eletrónico	121
Anexos de figuras e fotos de manuscritos	
Índice remissivo das figuras e imagens	122
Figuras	124
Manuscritos	138
Linha cronológica do retábulo	146

Metodologia

A metodologia adotada nesta pesquisa baseou-se na análise documental qualitativa, mediante a consulta de fontes primárias disponíveis no Arquivo da Arquidiocese de São Paulo D. Duarte Leopoldo e Silva, no Arquivo Histórico Municipal e no arquivo dos periódicos históricos do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo. Também foram analisadas iconografias e iconologias relevantes do acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo e do Museu do Centro das Tradições de Santo Amaro.

Complementando a análise documental, foram utilizadas fontes bibliográficas especializadas, abrangendo livros, estudos acadêmicos, dicionários de arte, de símbolos e do idioma Tupi. Além disso, uma entrevista oral, considerada como fonte secundária, foi fornecida em formato de áudio, compartilhada pela filha de um importante artista paulistano, testemunha direta dos acontecimentos relacionados à antiga igreja Barroca da Matriz de Santo Amaro, pois seu pai mantinha um de bilhar e correios ao lado da igreja antiga e demolida.

Após a coleta e sistematização dos textos, documentos e algumas imagens, elaborei um trabalho de comparação estilística e morfológica de algumas obras retabulares contidas na bibliografia as quais tive acesso. Este procedimento me ajudou a chegar a uma conclusão sobre o retábulo em questão, o qual me permitiu validar ou refutar algumas afirmações já existentes de outrem, acerca dele.

Introdução

1.1 - Tema

O tema deste trabalho provém de um par de retábulos expostos no museu de Arte Sacra de São Paulo. São dois retábulos que foram utilizados em capelas laterais de uma igreja Barroca do bairro de Santo Amaro, na cidade de São Paulo, que foi demolida no início do século XX para dar espaço a uma nova igreja, de estilo neoclássico, seguindo uma tendência da sociedade da época. Portanto, o foco do trabalho está na compreensão do que pode representar, especificamente, a arte da talha num retábulo barroco deslocado para o ambiente museológico.

Assim, compreendendo que naquela conjuntura de pujança, erroneamente, a sociedade paulista buscou destruir o que era antigo para dar espaço ao novo, como forma de demonstrar crescimento, modernidade e o desenvolvimento da cidade de São Paulo. Este ápice do crescimento urbano se deveu ao surgimento de grandes áreas fabris e a instalação de grandes complexos multinacionais, conseqüentemente, junto a tudo isso, vieram muitos recursos, o que propiciou a ampliação de avenidas e a modernização do espaço comum dos munícipes – obviamente que o espaço religioso não pôde ficar de fora deste contexto de modernização do ambiente em comum.

Do ponto de vista acadêmico, a realização deste trabalho científico, sobre património cultural, traz alguma relevância no contributo a reconstrução de um estudo formal sobre o património perdido (igreja Barroca) e o património deslocado do retábulo que pertenceu a ela. Com isso, possibilita o aprimoramento do conhecimento e a permanência do assunto histórico e de resgate às origens, em voga.

Como defende Pierre Nora, na sua teoria dos Lugares da Memória (1984), o processo de documentação e análise de patrimónios, permite que fragmentos do passado sejam preservados de forma estruturada, ganhando significado, tanto para a memória coletiva quanto para a identidade cultural de uma sociedade. Nora, ainda defende que, numa sociedade moderna, onde as tradições se dispersam rapidamente, a pesquisa científica age como uma âncora, fixando memórias e dando-lhes forma àqueles que não a vieram. Assim, seguindo essa ideia, este trabalho surgiu para dar continuidade às memórias do pouco estudado Barroco paulista, porém, defendido por pesquisadores importantes, como Maria Bortolucci, Mateus Rosada e Percival Tirapeli.

Além disso, estudiosos, como Edward Hallett Carr, na sua obra "*What is History?*" de 1961, destacam que a história não é apenas o estudo do passado, mas também um guia essencial para o presente e para o futuro de uma sociedade. No seu trabalho, Carr (1892 – 1982) argumenta que a compreensão histórica permite que uma sociedade tenha uma visão mais clara dos valores e ideais que moldaram sua identidade, o que orienta decisões e ações futuras. Dessa forma, este trabalho, não apenas, traz mais um documento para o Barroco paulistano, mas também reforça uma visão de pertencimento e continuidade da vida e dos costumes para os cidadãos paulistas, mostrando que os valores do passado podem e devem ser adaptados às realidades contemporâneas.

O projeto também traz à luz o conceito de património deslocado, sensibilizando a importância de preservar e valorizar obras históricas, mesmo quando descontextualizadas. A trajetória do retábulo, desde o abandono até à sua integração a um novo local, no espaço museológico, oferece uma reflexão sobre as práticas da conservação patrimonial e o valor simbólico dos objetos ali preservados. Este trabalho pretende incentivar uma maior atenção à preservação de patrimónios que, embora fora do seu contexto original, mantêm seu valor cultural e histórico.

No museu da Arte Sacra de São Paulo, existem dois retábulos provenientes da antiga igreja Barroca da Matriz de Santo Amaro, entretanto e, apesar de serem dois retábulos, apresentam formas e figuras distintas, apesar de serem contemporâneos, o que me fez escolher apenas um deles para estudar detalhadamente, com a intenção de classificá-lo quanto ao estilo artístico e ao período de criação.

Reconheço tratar-se de uma grande pretensão, uma vez que os estilos artísticos do Barroco e do Rococó, no território brasileiro, frequentemente se entrelaçam, onde a presença de elementos estilísticos distintos, podem aparecer numa mesma peça artística. Soma-se a essa complexidade classificatória a diversidade dos estilos regionais desenvolvidos no Brasil colonial, como o mineiro, o baiano, o carioca e, frequentemente relegados a segundo plano, o paraense e o paulista, transformando este trabalho num compilado de informações e ponderações sobre as mesmas.

Assim, porque não tentar definir, o estilo e o período do retábulo, usando-se de trabalhos científicos, literários e fontes primárias de manuscritos contemporâneos a ele, concordando ou discordando do que já foi escrito? – esse foi o questionamento que me norteou neste trabalho.

Sei que é um trabalho hercúleo, pois há pouca publicação, há controvérsias sobre o estilo “Barroco paulista” e a peça em estudo, o retábulo da igreja Barroca da Matriz de Santo Amaro, por ser de uma capela lateral, de uma igreja que não mais existe e, de um período em que a Capitania de São Paulo era considerada como de segunda linha, faz com que a maioria das pesquisas, sobre o Maneirismo e o Barroco paulista, sejam renegados na literatura sobre o tema, colocando como atores principais os trabalhos científicos do Barroco, as capitanias de Minas Gerais, Bahia e do Rio de Janeiro.

Entretanto, alguns autores, como Maria Ângela Bortolucci, Mateus Rosada e Percival Tirapeli defendem a existência de um movimento Barroco exclusivo das regiões paulistas, o qual desejo corroborar no desfecho deste trabalho. Onde o simples, o leve, fora do aspeto carregado do Barroco, ou até o “pueril”, foi a principal característica proeminente dos trabalhos artísticos encontrados na região da cidade de São Paulo e das cidades circundantes, num raio de até cento e cinquenta quilómetros da atual capital do estado.

São peças que exprimem as condições, os costumes e as características do povo existente na região do que hoje é o estado de São Paulo. Uma região agrícola, de segunda linha na produção açucareira, a qual não havia sentido o progresso que as minas de ouro, o café e a industrialização traria no mais além. Ou seja, uma região que teve sua importância no início da colonização, mas que ficou relegada a periferia do Rio de Janeiro e de Pernambuco.

Também é importante ressaltar que a cúria paulista ficou dependente do bispado de São Sebastião do Rio de Janeiro, desde a descoberta do Brasil até o ano de 1745, o que corroborou para que a cúria paulista fosse marginal ao bispado central, por mais de dois séculos. E, uma consequência deste facto, foi que muito material e muitos documentos, também foram preteridos, o que impediu a futuros pesquisadores acederem a um material mais farto para o firme embasamento histográfico.

Outra questão relevante prende-se a escassez de manuscritos provenientes da antiga igreja Barroca da Matriz de Santo Amaro, bem como de outras igrejas paulistas. Embora tais registos fossem exigidos pelas normas eclesiásticas da época, tanto para as igrejas paroquiais como para os mosteiros, grande parte dessa documentação perdeu-se ao longo do tempo ou foi, de algum modo, degradada.

Os documentos que deveriam ser preservados e devidamente arquivados revelam-se, hoje, incompletos ou pouco elucidativos. Os livros de Tombo, que subsistiram nessas igrejas, não especificam de forma clara, a proveniência e a aplicação dos recursos da chamada “Fábrica da Igreja”¹. Poucos são os que mencionam, entre as missivas, os serviços prestados; em geral, limitam-se a indicar os montantes despendidos e os seus destinatários, sem explicitar a finalidade. O conteúdo dos livros de Tombo remanescentes revelam, assim, um carácter mais voltado aos acontecimentos eclesiásticos do que as informações administrativas. Centram-se, sobretudo, em cartas e visitas pastorais de bispos, bem como em relatórios sobre as festividades da paróquia. Raramente se debruçam sobre a arquitectura ou sobre o património decorativo das referidas igrejas. Quando o fazem, limitam-se a indicar os materiais necessários à celebração das missas, como castiçais, estolas e outros objectos litúrgicos.

Por este motivo, quando se procuram informações da coinfeccção de determinado retábulo, buscando identificar uma data e/ou um autor, é muito comum não haver registos nos livros de tomo que contenha estas informações.

Mais um facto que dificulta a identificação dos artistas do passado, é que no período a que se refere este trabalho, a assinatura e a marca do autor da obra não eram elementos importantes, pois, a visão de mundo daquela época, não era antropocêntrica – ou seja, a sociedade entendia que o dom artístico era algo concedido por Deus, ainda mais em se tratando de obras executadas para a Igreja. Portanto, o papel das obras de arte sacra era a de exaltação do Divino, sendo o artista, um mero instrumento Dele, o qual servia apenas para a Sua glorificação. Assim, não era desejável ou mesmo ético, que o autor assinasse uma obra dessas, sem que não fosse considerado uma presunção e uma vaidade; ato de meros pecadores.

O intento deste trabalho é detalhar a história, até se chegar ao momento que o retábulo foi entalhado e, posteriormente, entender o porquê ele se tornou um património deslocado para o Museu de Arte Sacra de São Paulo e, finalmente, defini-lo em seu contexto de época, período, quiçá, uma data mais assertiva.

¹ Diz-se dos rendimentos aplicados ao culto, manutenção ou reparos de uma igreja. Por extensão, o cômodo dessa construção religiosa destinado a guardar móveis e documentos da *fábrica*. (ÁVILO, 1980)

Em tempo, trago à tona um detalhe importante – é sobre o material usado na criação da arte sacra brasileira, durante os séculos XVI, XVII e XVIII. As características das artes escultórias e talhas, incluindo os mobiliários esculpidos, como um retábulo, foram, quase na totalidade, executadas em madeira. Diferentemente do país que “inaugurou” o Barroco, onde magníficas obras foram executadas em pedras e mármore, em terras brasileiras, os artistas mantiveram as características da metrópole, onde a produção escultória e a talha se basearam na madeira e no barro. Um dos motivos para isso, foi a abundância destes materiais o que tornava a confeição destas obras menos custosas.

Inicialmente, a madeira era entalhada e policromada. Posteriormente, com a exploração de ouro das minas encontradas, onde hoje é o estado de Minas Gerais, no final do século XVII, região que ainda fazia parte da grande Capitania de São Paulo, as peças e os mobiliários ornamentais transformaram-se em peças quase completamente revestidos com folhas de ouro, ao ponto, que certas igrejas não se avistam cores de fundo, mas tão somente, o brilho reluzente do ouro abrangendo completamente toda a peça artística. E, como consequência disso, este trabalho apresentará as classificações artísticas destas diferentes formas de fazer arte sacra. Um detalhe importante a se ressaltar, é que as tais classificações foram criadas por pesquisadores de renome e aqui serão utilizadas.

Com tudo exposto, entendo que este trabalho, não tem a pretensão de ser definitivo, mas um colaborador no entendimento e no desenvolvimento da história do período Barroco brasileiro, em especial o Barroco de São Paulo e, também, como um norteador e “contador” da história inicial do bairro de Santo Amaro. Local onde esteve presente a igreja Barroca demolida e o retábulo da capela lateral, em questão.

Este trabalho também foi criado para, especificamente, demonstrar a importância das peças de arte sacra. Sendo que elas, sempre podem ajudar a contar a história de um local ou de uma região e quais foram os costumes e crenças da população da época. Como também, este trabalho é importante para definir e conhecer as características de uma peça artística e contextualizá-la no seu tempo.

Para que este trabalho não desvie do assunto principal, ele se deterá ao retábulo especificado e terá início no século XVI, com foco no século XVII, passando rapidamente por alguns assuntos dos séculos seguintes para poder justificar o deslocamento do retábulo para o Museu de Arte Sacra de São Paulo.

Começo o trabalho contextualizando a história, onde um pretérito aldeamento, virou uma sesmaria e uma fazenda, quando foi construída uma capela de taipa de pilão², posteriormente relocada colina acima e ampliada, decorada e transformada em igreja matriz.

O trabalho não se deterá na demolição da igreja Barroca da Matriz de Santo Amaro, mas focará em descrever a história do retábulo e finalmente caracterizá-lo, a fim de comprovar ou contestar sua classificação temporal. Passo por algumas informações sobre o período Barroco brasileiro, principalmente o paulista para “encaixar” o retábulo neste momento artístico e, finalmente chegar a alguma conclusão.

1.2 - Contribuição para o Campo dos Estudos de Património

A frase que atribuem a Cícero (106 a.C. – 43 a.C.), um senador e filósofo romano, “*a história é a linha mestra da vida*” é o meu mote para qualquer estudo histórico que eu fiz ou venha a realizar. Portanto, ao documentar a história de uma singela obra de uma pequena igreja Barroca, desde os seus primórdios de ocupação do local, onde foi erguida uma primeira construção sacra, até o processo da salvaguarda, transpassando alguns séculos, este trabalho pretende preencher alguma lacuna, nos estudos de património histórico e artístico que envolvam a cidade de São Paulo. A investigação da sequência de eventos, desde a capela até o motivo que provocou a demolição da igreja Barroca, o abandono do material sacro artístico e, finalmente, a restauração do retábulo Barroco da capela lateral da igreja matriz, acredito que trará alguma contribuição significativa para futuras práticas de preservação da memória patrimonial. O intento deste trabalho é sensibilizar o leitor, para que ele perceba a enorme importância de sempre proteger qualquer património histórico, cultural e religioso em São Paulo, em Portugal ou em qualquer parte do mundo.

Assim, este trabalho visa promover uma compreensão mais profunda do património histórico paulistano, com impacto direto na valorização do Barroco e na identidade cultural da cidade de São Paulo. Ao contar a história de uma pequena igreja e

² A expressão **taipa de pilão**, refere-se à construção de imóveis feitos com terra húmida argilosa, misturada com areia e, às vezes, palha, com um teor de humidade adequado para ser compactada eficazmente sem desmoronar, sendo “pilada” (amassada e batida em pilão) até se chegar a uma consistência adequada.

de seu retábulo, do estilo e momento que esculpido e criado. Sua arte é ímpar, o que me faz acreditar que ajudará a comunidade a conhecer melhor o seu passado, compreender o valor que existe na arte e na história. É um trabalho com o intento de que os cidadãos locais e as pessoas visitantes, compreendam as raízes culturais da cidade de São Paulo.

Em última análise, espero que este trabalho, não só contribua para o conhecimento acadêmico, mas também encoraje práticas mais cuidadosas de preservação e celebração do património cultural paulistano.

Capítulo 2: Contextualização Histórica

2.1 – Antecedentes

Antes de adentrar aos meandros da história do património em estudo, ou seja, a antiga igreja Barroca da Matriz de Santo Amaro e o património Barroco actualmente deslocado, importa situar o leitor no contexto histórico e geográfico que justificou a construção da primitiva capela – aquela responsável pela origem da futura igreja matriz. Esta contextualização histórica geral permitirá compreender, não apenas o surgimento do templo, mas também a sua importância, enquanto testemunho da ocupação colonial e da produção artística do Barroco paulista. A partir desta contextualização histórica o trabalho conduzirá o leitor até à análise final do retábulo de uma das capelas laterais da igreja demolida, actualmente preservado no Museu de Arte Sacra de São Paulo.

Segundo os estudos gerais e a história ainda aceita pela academia, no dia vinte e dois de abril de 1500³, é chegada a primeira expedição demarcatória portuguesa em terras americanas, a qual teve, como propósito, fincar a presença lusitana no, considerado até aquele momento, mais novo continente. Este ato colocou os portugueses como detentores do dito território, portanto, cumprindo o papel que a expedição de Pedro Álvares Cabral (1467 – 1520) fora destinada; o de expandir o poder territorial e marítimo português.

A flotilha, comandada por Cabral, permaneceu ancorada, por dez dias, na região que hoje é conhecida como Porto Seguro. Em sua partida para as Índias Orientais, Cabral deixa alguns poucos aventureiros, com a incumbência de manter e proteger uma rudimentar feitoria, ali construída por esta expedição.

Durante as três décadas subsequentes, que alguns estudiosos designam como as “décadas esquecidas” (Bueno, 1998 p.7), várias expedições portuguesas e de outros países europeus, principalmente francesas, aportaram nas terras de posse lusitana.

³ Hoje, existe um estudo científico, conduzido por dois físicos brasileiros, sugere que a localização correta que a frota de Cabral pode ter avistado e desembarcado primeiro, foi no litoral do Rio Grande do Norte, especificamente entre Praia de Zumbi e Marco, próximos a Rio do Fogo e São Miguel do Gostoso (RN) – o estudo foi publicado pela Cambridge University Press, em 2024. Os autores deste estudo são os físicos Carlos Chesman, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte e Cláudio Furtado, da Universidade Federal da Paraíba.

A posse lusitana das terras americanas do sul, eram asseguradas pela bula *Inter Coetera*⁴ do Papa Alexandre VI (1431 – 1503), de 1493. As incursões, que pelo território português recém-empossado, passaram e tiveram como intento, explorar, mapear, apropriar-se e encher os porões das naus com os produtos naturais e recursos humanos, a fim de abastecer a metrópole.

Era comum às expedições, que pelo novo continente passavam, “deixavar ou largavar”⁵ homens europeus e, dentre essas expedições, destaco duas com intuito exploratório, ocorridas durante o período referido como “décadas esquecidas”. A primeira delas, ocorrida em 1501, financiada pelo banqueiro florentino Bartolomeu Marchioni (datas desconhecidas) e a outra, de 1503, também financiada por um outro banqueiro florentino, Piero Soderini (1450 – 1522), onde, segundo Bueno (1998, p.37), foram as expedições que transportaram, para as terras brasileiras, um personagem cuja associação posterior à região, acabaria por nomear o continente americano. Américo Vespúcio (1454 – 1512) – um experiente e influente navegador, quem participou da primeira expedição de Cristóvão Colombo (1451 – 1506), a serviço dos Reis Católicos e que agora, participava de expedições a serviço de D. Manoel de Portugal (1469 – 1521).

*“... Américo Vespúcio era rico e culto, mas acabaria se revelando também um homem orgulhoso, capaz de sonegar várias informações relativas às suas viagens e de ser conivente com as falsificações e versões apócrifas de suas cartas, tal objetivo de fama, Vespúcio seria capaz de atingir em proporções muito maiores e mais impactantes do que ele jamais poderia supor.”*⁶ (Bueno, 1998 p.37)

⁴ A bula *Inter Caetera*, emitida pelo Papa Alexandre VI em 4 de maio de 1493, desempenhou um papel crucial na divisão das terras recém-descobertas, entre Portugal e Espanha, durante a Era dos Descobrimentos. Essa bula foi uma resposta à expedição de Cristóvão Colombo ao novo continente e as expedições portuguesas para as Índias orientais.

⁵ Podiam ser desertores, fugitivos, traficantes ou degredados que eram abandonados à própria sorte, para quem sabe um dia, se tornarem os interlocutores entre os povos residentes e os portugueses que aqui chegassem. Prática regular feita nas Américas, África e Ásia durante o período das navegações.

⁶ “fama após a morte”: citação na carta de Américo Vespúcio, enviada de Lisboa para Lourenço de Pier Francesco de Médici, em agosto de 1502. Original da carta, que deu origem ao panfleto *Mundus Novus*, está no chamado *Códice Stroziano 318*, da Biblioteca Nacional de Florença.

O principal recurso exploratório deste período, foi a madeira da árvore de nome científico *Paubrasilia echinata*, ou ibirapitanga (nome Tupi – Guarani), mais comumente conhecida como a árvore de pau-brasil.

Os europeus da época, se referiam à região, como terras do pau-brasil, por consequência, esta palavra em seu truncamento corriqueiro, deu origem ao nome da região do brasil, ou simplesmente, Brasil. Entretanto há controvérsias na história de como e onde surgiu o nome pau-brasil – alguns estudiosos defendem que a origem da palavra é celta, a qual se referia a uma “grande ilha mítica”, que na sua lenda, esta ilha seria uma ilha abundante, rica em recursos, de bom clima e que fica do outro lado do “grande oceano”⁷. Contudo há estudos que defendem a origem da palavra “pau-brasil” como sendo árabe, onde a palavra brasil se refere à brasa vermelha, ou seja, “pau de cor de brasa vermelha”. O facto é que o nome da árvore deu o nome a região de possessão lusitana – inicialmente conhecida como Terra de Vera Cruz, o que na corruptela ficou conhecida como Terra de pau-brasil ou simplesmente, Terra do Brasil.

Para além do pau-brasil, outros produtos exóticos e novos, aos europeus, foram levados ao “velho continente” para serem estudados ou fazerem parte dos *Gabinetes de Curiosidade*, um costume muito valorizado no período renascentista, a qual a Europa vivia na época dos descobrimentos.

Mas, o que foi mais intrigante e o que interessa para este trabalho, são os homens brancos, os personagens lendários que surgiram no decorrer dos anos vindouros da história da colonização do Brasil. São homens, que aqui foram deixados, abandonados ou, por opção, desertaram e fugiram das expedições exploratórias que passaram pelo novo continente.

É bem verdade, que ao longo do século XV, deixar portugueses nas possessões africanas, a fim de estabelecerem relações com os locais e, posteriormente, ampliarem as relações comerciais, por estarem estabelecidos e terem boas relações com os povos

⁷ A ideia de que o nome "Brasil" tem origem em uma grande ilha mítica celta está ligada à lenda de *Hy-Brasil* (ou *Hy Breasil*), uma ilha fantasma que aparece em antigas tradições e mapas europeus, especialmente associados à cultura celta da Irlanda. Também o nome "*Breasil*" ou "*Brazil*" deriva do termo celta *breas*, que significa "nobre" ou "abençoado". Wooding, Jonathan M. *The Otherworld Voyage in (cont.) Early Irish Literature: An Anthology of Criticism*. Dublin: Four Courts Press, 2000 / MacKillop, James. *Dictionary of Celtic Mythology*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

residentes, acabou por ser uma prática comum em todas possessões de terras lusitanas, tanto que o nome dado a eles era “turgimão”⁸ ou “lançado”, segundo Bueno (2022).

Vários desses homens, que ficaram em terras brasileiras, perderam suas vidas, foram exterminados ou até comidos pelos ameríndios, os quais acreditavam que comer o inimigo lhes dava a força e a inteligência das vítimas. Entretanto, alguns conseguiram casar-se com ameríndias ou estabeleceram boas relações com os chefes de tribos que existiam próximas ao litoral. Estes personagens reais da história brasileira, foram primordiais para o estabelecimento e permanência de entrepostos das terras conquistadas. Eram locais que se encarregavam do estoque de material provindo da mata, forneciam víveres para sustentar a fundação de vilas e, também, para estabelecer a defesa contra a exploração irregular de outras nações europeias. As alianças criadas entre estes personagens europeus e os indígenas americanos foi crucial para o estabelecimento definitivo das terras lusitanas nas américas.

Destaco um caso, apenas como curiosidade, devido a importância do comandante da esquadra – foi da última viagem que Américo Vespúcio fez ao continente americano; ele fundou uma feitoria, no local que hoje é conhecido como Cabo Frio, no estado do Rio de Janeiro, onde deixou 24 portugueses para cuidar da feitoria e, após sua partida para Lisboa, todos os homens, que aqui ficaram, foram trucidados pelos ameríndios.

2.2 - João Ramalho e António Rodrigues

Mas nem todos “deixados” deram errado – durante o período das “décadas esquecidas”, os trintas e poucos anos entre a cravação de posse da terra lusitana e a criação das capitanias hereditárias, D. João III, rei de Portugal (1502 – 1557), promulgou uma nova ordem, onde ele decretou uma nova e primeira expedição exploratória da foz do Rio do Prata, seguindo as informações sigilosas e privilegiadas, que ele recebeu nos meandros da corte, sobre a existência de muita prata e um “rei branco”, coberto de ouro, ao quais poderiam ser alcançados via rio do Prata acima. Aproveitando essa oportunidade, o monarca determinou que a expedição tivesse, como missão secundária, a consolidação da

⁸ Ou trugimão. Intérprete levantino, de ordinário ao serviço dos consulados e delegações europeias, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2025.

posse do Brasil, sobretudo nas regiões onde se registavam incursões ilegais, oriundas de outras Nacionalidades europeias.

A responsabilidade por esta missão foi atribuída a Martim Afonso de Sousa (1500 – 1571). Com a chegada dela, em janeiro de 1531, ao Cabo de Santo Agostinho e posteriores deslocamentos pelo litoral sul do continente, foram encontrados alguns personagens que vieram a desempenhar um papel significativo no processo de colonização, pois eram moradores permanentes e pessoas importantes, entre os ameríndios.

No contexto desta investigação, destacam-se dois nomes associados directamente à região de estudo: João Ramalho (1493 – 1580) e António Rodrigues (datas desconhecidas). Ambos eram portugueses de nascimento, embora se desconheçam os motivos pelos quais permaneceram no território brasileiro, bem como as razões pelas quais não regressaram a bordo das embarcações que os haviam trazido da metrópole. Segundo Leme (1903, vol. 1, p. 05), aquando da chegada de Martim Afonso de Sousa à região de Bertioga, em 1532, este encontrou, entre os indígenas, dois homens brancos identificados como portugueses: João Ramalho e António Rodrigues. João vivia maritalmente com uma mulher indígena a quem deu o nome cristão de Bartira, filha do chefe Tibiriçá (também conhecido como Tevereçá), cuja *taba*⁹ estava situada no topo da serra, mais precisamente na área conhecida como Inhapuanbuçú, próximo da colina onde viria a ser fundado o primeiro colégio jesuíta e que corresponde, actualmente, ao centro histórico da cidade de São Paulo. António Rodrigues, por sua vez, também vivia maritalmente com uma mulher indígena de nome cristão Antónia, filha do cacique Piquerobi, cuja *taba*, Ururaí, estava localizada na faixa litorânea¹⁰.

Sem se darem conta da importância histórica das suas ações, João Ramalho e António Rodrigues desempenharam um papel primordial na colonização inicial da região. Atuaram como intérpretes e mediadores culturais junto da expedição de Martim Afonso de Sousa, assim como de expedições posteriores, facilitando o contacto entre portugueses e povos indígenas. No caso específico de Martim Afonso, a mediação desses dois homens

⁹ A palavra “*taba*” do idioma Tupi original que representa o centro da aldeia ou comunidade. Também actualmente empregada como sinónimo de assentamento ameríndio, comunidade de índios americanos ou simplesmente aldeia. (Oliveira, 2025).

¹⁰ Manuscrito descoberto pelo Dr. Ricardo Gumbleton que foi publicado numa edição muito antiga da revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, no Rio de Janeiro V.51, pág. 93 (*apud* Leme, V.01 1903 p. 05).

foi fundamental para a fundação da primeira vila, oficialmente estabelecida pela Coroa portuguesa no Brasil: a vila de São Vicente, em vinte e dois de janeiro de 1532.

2.3 - São Vicente e Planalto de Piratininga

Mas, o personagem histórico que mais interessa para este trabalho, é João Ramalho, o qual, com sua imensa influência sobre os ameríndios do planalto de Piratininga ajudou, sobremaneira, a iniciar a colonização da região, serra acima.

O planalto em questão, em breve, integraria o território da Capitania Hereditária de Santo Amaro (Fig. I), a qual foi proclamada por carta régia do Rei D. João III, em 1534. Segundo Toledo (2010 p.01) foi onde os padres Manuel da Nóbrega e José de Anchieta, jesuítas, puderam fundar um colégio para cristianizar os ameríndios, “*num pedacinho de terra*” que mais parecia uma espécie de acrópole cercada por volumosos rios e vastas campinas cultiváveis.

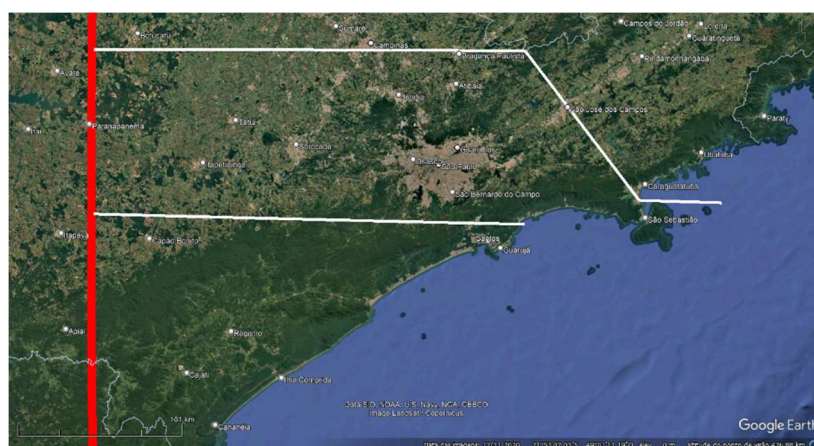


Figura I: Uso de “SIG” sobre mapa do Google Earth, delimitando as fronteiras da Capitania de Santo Amaro, segundo CINTRA (2015), desenhadas por este autor: branco – limites da capitania; vermelho-claro – limites do Tratado de Tordesilhas.

A linha cronológica, a que se refere a fundação deste colégio para os indígenas americanos, começa no retorno à região, do que hoje é o litoral do estado de São Paulo, da frustrada expedição de exploração da esquadra de Martim Afonso de Sousa à foz do

Rio do Prata – em sua chegada, Martim Afonso percebe a importância estratégica da região e funda a vila de São Vicente. Por ser uma terra de muitos atrativos, vários integrantes da expedição de Afonso, escolhem permanecer em solo brasileiro, quando da partida de Martim Afonso para Portugal, sustenta Bueno (1998 p. 177). A consequência é que João Ramalho foi obrigado a administrar este aporte de homens brancos nas terras ameríndias, marcando um novo capítulo na vida de João Ramalho.

“além de buscarem fortuna fácil em terra virgem, na qual não havia nem lei nem rei e onde abundavam a caça, a pesca e os frutos silvestres, eles também se deparavam com nativas que andavam nuas [...] metendo-se com eles nas redes, pois consideravam uma honra dormir com cristãos” Padre José de Anchieta, 1554 (*apud* Bueno, 1998 p. 177)

Segundo as vastas publicações sobre o tema, científicas ou não, a influência que João Ramalho teve sobre os indígenas foi fundamental para estabelecer relações pacíficas entre portugueses e os ameríndios locais, o que facilitou o processo de colonização. Ramalho também atuava como mediador entre os dois grupos, contribuindo para a fundação e o desenvolvimento do planalto de Piratininga, ao mesmo tempo em que ele escravizava ameríndios de etnias diferentes daquela a qual se amancebou.

A recorrente escravização de ameríndios realizado pelo grupo de João Ramalho, sobre os grupos ameríndios inimigos, potencializou fortemente o uso de um porto existente na região de mangue de São Vicente, o qual, também, ficou conhecido como “Porto dos escravos”, no atual Canal de São Vicente.

Um dos motivos pelo qual, Martim Afonso, optou por fundar a vila de São Vicente, no sul do território americano de Portugal, foi geográfico, pois a região era farta de canais navegáveis que davam direto ao mar e, portanto, ótima para se instalarem portos seguros. Contudo, o principal motivo, foi seguir as informações recebidas de quando ele ainda se encontrava na corte, antes de sua partida para a expedição do Rio do Prata. As ordens reais, do monarca português, eram claras e indicavam que a riqueza do continente e o “*rei branco*”, estavam numa latitude menor do que a latitude da foz do Rio do Prata, portanto, para ele ficou óbvio afirmar que dominar uma cidade e ter um porto seguro, instalados nas imediações da vila de São Vicente, poderia trazer mais vantagens e ser

mais estratégico para se adentrar ao sertão do continente e, conseqüentemente, atingir mais facilmente seu intento – a dita fonte de riqueza que veio buscar. O raciocínio dele indicava que bastaria superar o grande desnível das montanhas da serra de Paranapiacaba, a quais hoje são chamadas de Serra do Mar, para se chegar ao tesouro. Contudo, Afonso não imaginava que nesta latitude o continente se alargava sobremaneira a oeste, muito mais do que a navegação fluvial, pelo Rio do Prata, ajudava a adentrar no território sul-americano, facilitando chegar no tão sonhado “tesouro”.

“...o que trouxe o almirante ao porto de S. Vicente não foi essa verificação, mas sim o conhecimento de que essa região era aurífera e a fama das grandes riquezas existentes no interior.” (Sampaio, 1895 p.28)

Portanto, o próximo passo para o projeto de Martin Afonso, após fundar a vila de São Vicente, era vencer o desnível da serra de Paranapiacaba e fundar um novo ponto estratégico no alto da serra, no planalto de Piratininga, nome este, usado pelos ameríndios. A função deste novo local, era ser usado como ponto de pernoite para aqueles que vencessem o desnível da serra e, principalmente, como controle daqueles que transitariam, aumentando a de defesa das terras do Rei. Para isso, nada mais propício do que usar João Ramalho que, segundo Bueno (1998 p. 178), não era morador do litoral, mas era um conhecedor dos caminhos que levavam do litoral para o alto da serra, onde vivia por mais de vinte anos e havia aprendido com seus parceiros tribais.

Desta forma, Martin Afonso, pôde aproveitar toda estrutura que os ameríndios, sob a liderança de Ramalho, ofereceram em mão de obra e material básico, para a construção da nova vila no alto da serra.

Bueno (1998 p. 178) diz que o caminho usado por Ramalho se chamava Paranapiacaba, o mesmo nome da serra, que no idioma Tupi, significa “de onde se avista o mar”. Este caminho tinha uma extensão aproximada de vinte léguas, a partir da recém-fundada vila de São Vicente.

Até hoje, não se sabe exatamente qual a localização corretada que Afonso e Ramalho juntos, fundaram a vila sobre a serra de Paranapiacaba, pois seus vestígios foram engolidos pela densa mata atlântica após o seu declínio e abandono, em consequência da

fundação da vila de São Paulo de Piratininga, vinte anos depois. Sabe-se que foi denominada de vila de Santo André da Borda do Campo e as únicas referências, quem expos, foi Theodoro (1903, p. 4); este assentamento primário de Ramalho foi construído na margem direita do rio Guapituba próximo a sua foz no rio Tamanduateí.

O que os pesquisadores atualmente afirmam, é que – até aquele momento, como Theodoro (1903, p. 4) diz, Ramalho era o único europeu a estar por aquelas bandas serra acima. Este autor também defende que de imediato Afonso não concedeu sesmarias a ninguém, na região “serra acima” e demorou uns meses para fundar a vila de Santo André da Borda do Campo, pois temia uma forte migração, dos recém-chegados, do litoral em direção ao interior da nascente colônia – movimento que enfraqueceria a segurança do litoral, um ponto crucial para marcar e defender os domínios portugueses com mais eficácia. Contudo, logo ele foi vencido em defender essa ideia, porque ele percebeu que a curiosidade e o desejo da busca por riquezas, impulsionaram vários dos seus subordinados, o quais aqui escolheram ficar e tomarem o rumo de serra acima.

Portanto, para Afonso, foi importante, estratégico e propício fundar mais uma vila, sendo esta, no topo da serra de Paranapiacaba, próxima a outro assentamento parceiro de Ramalho. Nada mais do que o conhecido assentamento de Piratininga do chefe Tibiriçá, seu sogro. Esta tribo estava estrategicamente localizada nos arredores das margens rio Tamanduateí que era afluente do futuro e importante rio, que ajudou na interiorização continental portuguesa, o rio Tietê.

Apesar de Afonso ter fundado a vila de Santo André da Borda do Campo, sua determinação que nunca foi rigorosamente observada, vigorou até 1544, quando D. Anna Pimentel¹¹, esposa do donatário destas terras, a revogou, no alvará de onze de fevereiro do ano vigente, segundo declara Theodoro (1903, p. 4)

O rio Tietê, por sua vez, é um afluente de um outro rio importante para interiorização colonial do continente sul-americano, o rio Paraná. Este, por sua vez, era uma das melhores rotas e ainda o é, para se chegar a região onde os espanhóis encontraram a grande riqueza em prata, durante o século XVI. Silva (2016 p.52) destaca, que naquela

¹¹ Dona Anna Pimentel, esposa de Martim Afonso, foi a administradora de fato (procuradora) da unificada Capitania de São Vicente, no Brasil, sendo reconhecida como a primeira mulher a comandar uma capitania no Brasil Colonial.

época, os ameríndios eram detentores deste conhecimento e, portanto, os colonizadores quiseram aproveitar esse caminho.

Por sua vez, é possível afirmar que João Ramalho foi venerado, cultuado e respeitado por muitas tribos e assentamentos ameríndios diferentes da tribo de sua esposa. Todos estes ameríndios pertenciam a um grande grupo étnico, que hoje é inadequadamente chamado de Tupiniquim. A classificação Tupiniquim é genérica e ampla, pois toda e qualquer etnia que vivia no interior, dos que hoje são os estados de São Paulo, Rio de Janeiro e parte de Minas Gerais, foram classificadas como Tupiniquim. E, aquelas que viviam no litoral dos estados de São Paulo e do Rio de Janeiro foram chamadas de Tamoios e Guaianases.

Entretanto, hoje é de conhecimento do estado brasileiro, que a verdadeira etnia Tupiniquim vivia e se assentava mais ao norte do que onde, João Ramalho, espraia seus domínios. Mesmo os membros da etnia Tupiniquim existentes nos dias de hoje, vivem nos estados da Bahia e do Espírito Santo, não distando, do que outrora, eram as terras de seus domínios, seguramente, durante os séculos XVI e XVII.¹²

O que a literatura indigenista indica, através do sistema de protocolização, que João Ramalho convivia com uma grande família linguística denominada Tupi-guarani¹³, mais especificamente, pertencentes aos grupos ameríndios das etnias *Guarani*, *Ñandeva* e *Mbya*, todas assentadas e dominadoras da região do que hoje é o Estado de São Paulo.

Por sua vez, os indígenas americanos inimigos de João Ramalho, pertenciam às famílias linguísticas *Aruak*, *Jê* e *Krenák*, portanto, diferente da família linguística que Ramalho se amancebou. E, para ser mais preciso e específico, esses grupos inimigos de Ramalho, faziam parte das etnias *Terena*, *Kaingang* e *Krenak*, respetivamente, as quais, em alguns momentos da história colonial, se aliaram aos invasores das colónias portuguesas, como os franceses.

O que justifica estas afirmações, provém de que João Ramalho comandava um grande grupo de ameríndios e, segundo um aventureiro alemão, de 1553, ao passar pelo assentamento de Santo André da Borda do Campo, em sua aventura pelo caminho do

¹² Realização Instituto Socioambiental [Povos Indígenas no Brasil](https://pib.socioambiental.org/) - <https://pib.socioambiental.org/>, acessado em 18/02/2025

¹³ Realização Instituto Socioambiental [Povos Indígenas no Brasil](https://pib.socioambiental.org/) - <https://pib.socioambiental.org/>, acessado em 18/02/2025.

*Peabiru*¹⁴, declarou “*Ramalho podia arregimentar cinco mil índios enquanto o rei de Portugal só ajuntaria dois mil.*”¹⁵, portanto, estas afirmações indicam que Ramalho estava ao lado das etnias de maior número populacional e aquelas, cujo número de famílias, era bem superior aos do grupo inimigo.

Devido a demonstração de grande poder e influência, João Ramalho foi proclamado, por Martim Afonso, capitão-mor da vila de Santo André da Borda do Campo. Também recebeu o título de “*patriarcas dos mamelucos*”, devido aos seus inúmeros filhos e netos, pois segundo Silva (2016, p.51), vivia numa cultura poligâmica apesar de ter uma esposa principal, a Bartira, filha do grande cacique Tibiriçá.

Mameluco é a miscigenação entre o homem branco e o homem ameríndio¹⁶, sendo esta a característica mais marcante na população da região da Capitania de São Vicente e, posteriormente, na região de São Paulo, durante os séculos XVI e XVII.

Ainda, segundo Ferreira (2005, *apud* SILVA, 2016 p. 52), como demonstração de poder e justiça, foi instalado um pelourinho nos arredores da recém-fundada vila de Santo André da Borda do Campo, no planalto de Piratininga.

2.4 - Criação das Capitânicas Hereditárias

Martim Afonso de Sousa, após conhecer o alto da serra, a região onde Ramalho dominava e, voltar ao litoral, permaneceu neste local por cerca de 18 meses, aguardando o retorno de uma expedição que ele havia organizado, usando a cooperação de Ramalho, com cerca de quatrocentos escravos ameríndios, de uma etnia inimiga da etnia que Ramalho comandava. Esta expedição foi liderada por Pero Lobo (data desconhecida) e o intento principal foi o de acharem prata e ouro ao longo do sertão. Porém, para se chegar à fonte de prata, ao que ficou conhecido por Cerro Potosi, na atual Bolívia, a expedição deveria caminhar muito além do que se supõe terem chegado, pois, este sítio de riqueza estava a mais de 425 léguas, em linha reta, do litoral onde Afonso aguardava pelo retorno de seu enviado, Pero Lobo. Acredita-se que esta expedição terrestre deva ter atingido às

¹⁴ Rota ameríndia, antiga, sagrada que conectava o oceano Atlântico ao oceano Pacífico por terra no sul do continente sul-americano. (Bueno, 1999)

¹⁵ Frase constante em *Viajes al Rio de la Plata y Paraguay* (Emece, Buenos Aires, 1942, *apud*, Bueno, 1998 p. 196)

¹⁶ ETIM (1553) árabe mamlūk se refere a escravo, criado ou soldados que guardam o sultão. Desde o século XVII, designa na América do Sul o 'mestiço de branco com indígena'

margens do Rio Parnaíba próximo ao Rio Grande. Estes rios, ao se juntarem são os formadores do Rio Paraná, sendo os principais e maiores afluentes dele.

A busca pelo rio Paraná tomou relevância, para Martin Afonso, na ocasião em que ele se preparava para iniciar a expedição ao Brasil, em 1530, quando, nos bastidores da corte da Metrópole – chegar ao rio Paraná era altamente recomendado por aquelas fontes de informação. As notícias haviam chegado a pouco a Portugal, e não houve tempo hábil para estudo, antes da partida de Martin Afonso, entretanto o rio Paraná foi considerado, de imediato, um rio muito importante para se atingir o cobiçado tesouro, já que o rio do Prata, outra alternativa, estava tomado por espanhóis em busca da mesma riqueza.

Sem delongas, enquanto Martim Afonso aguardava o retorno da expedição ao interior do continente, enviou seu irmão Pero Lopes de Sousa, em maio de 1532, para o nordeste brasileiro com tarefa de repassar pelas feitorias deixadas para trás, no caminho de chegada ao Brasil, a fim de fiscalizar o estado em que se encontravam. Qual não foi a surpresa, quando Pero Lopes chegou na feitoria, do atual estado de Pernambuco, a feitoria de Cristóvão Jacques estava totalmente tomada por franceses. Houve uma batalha e Pero Lopes reconquistou a feitoria, fazendo quarenta prisioneiros franceses, os quais foram levados para Lisboa.

Em 1533, Afonso, decepcionado com o fracasso da expedição de Pero Lobo, resolveu voltar para Lisboa. Ao chegar, em agosto de 1533, recebe a notícia que em novembro de 1532, pouco depois de sua partida, os espanhóis chegaram ao tão sonhado Cerro Potosi através dos caminhos do Pacífico, atravessando a Cordilheira dos Andes por uma *porta de montanha*¹⁷ existente, no que hoje é o Peru.

Neste ínterim, D. João III, preocupado com as notícias de invasões recorrentes em seu território ultramarino das américas e consequente contrabando de pau-brasil, principalmente feito pelos franceses, resolveu instaurar as Capitânicas Hereditárias. Foi a maneira como D. João III pôde encontrar interessados dentro da nobreza portuguesa. Contudo, como poucos eram os candidatos às posses, os nobres que se tornaram donatários foram do segundo escalão na hierarquia portuguesa; como fidalgos e bancários – a condição para que eles pudessem investir nas terras brasileiras, defendendo-a e

¹⁷ Designação geográfica para vales mais brandos que permitem transpor uma cordilheira ou cadeia de montanhas.

explorando totalmente seus recursos, era dando, como contrapartida à coroa, uma taxa mais branda do que aquelas cobradas das índias orientais.

Esta ação, de distribuir as terras da coroa para donatários da nobreza, não foi algo que se originou no reinado de D. João III; antes disso, D. Manoel I havia arrendado as terras *brasilienses*, em 1502, para um consórcio de ricos mercadores portugueses. E, antes disso, D. Afonso V fizera algo semelhante com o sul do continente africano (África negra), devido a vastidão e imensidade que os territórios demandavam do controle administrativo e militar lusitano.

Porém, as regras de D. João III eram um pouco diferentes; não eram arrendamentos com prazo determinado, mas domínios hereditários, cujo poderes de gestão eram bem amplos. Resumidamente das informações colhidas por Abreu (1998 p. 48 – 49), os donatários eram:

“de juro e herdade senhores de suas terras, com jurisdição civil e criminal, com alçada até cem mil-réis na primeira alçada no crime até morte natural para escravos, índios, peões e homens livres para pessoas de mor qualidade até dez anos de degredo ou cem cruzados de pena; na heresia (se o herege fosse entregue pelo eclesiástico), traição, sodomia, a alçada iria até a morte natural, qualquer que fosse a qualidade do réu, dando-se apelação ou agravo somente se a pena não fosse capital.”

Os arrendatários podiam fundar vilas, eram responsáveis militarmente pelos rios e ilhas até dez léguas a partir do seu litoral. Entretanto deviam a coroa um décimo de suas rendas e cabia a coroa o monopólio das especiarias e pedrarias encontradas em seus territórios, inclusive o pau-brasil, dando-lhes a obrigação do quinto real. Era permitida a entrada de mantimentos, armas, pólvora e outras necessidades. Deviam existir terras na forma de sesmarias doadas e dedicadas ao mestrado de Cristo, as quais deviam receber o dízimo. Os únicos representantes obrigatórios, exigido pela coroa, residentes nos territórios dos donatários, eram os feitores, os almoxarifes e os escrivães. Da parte religiosa, o grão-mestre de Cristo é quem tinha a prerrogativa de nomear vigários e capelães.

No território brasileiro, para a demarcação inicial e como referência geográfica, se tomou por base a Capitania de Pernambuco, esta cedida a Duarte Coelho. Dois dos

personagens históricos, citados neste trabalho, Martim Afonso de Sousa e seu irmão, Pero Lopes de Sousa receberam dois e três quinhões, respetivamente, sendo São Vicente I e São Vicente II, para Afonso e, Santo Amaro, Santana e Itamaracá para Pero Lopes.

Ambos foram agraciados, por D. João III, depois de retornarem as terras lusitanas após a expedição brasileira da busca pela prata e pelo rei branco. Porém, esta graça real aconteceu concomitantemente com a chegada das notícias de que os representantes da coroa espanhola haviam atingido o mesmo objetivo do intento da coroa portuguesa; o de acharem o Cerro de Potosí. Esta notícia provocou um grande desestímulo aos irmãos Sousa, facto, que ambos nunca mais voltaram a se pôr em terras brasileiras. Dedicaram-se às rotas mais rentáveis das Índias orientais e suas lucrativas especiarias. Pero Lopes de Souza veio a falecer brevemente, em 1539, segundo Bueno (1998, p.182) por decorrência de um naufrágio numa das expedições a Índia.

O projeto de D. João III referente as capitânias brasileiras, prematuramente, em 1549, sofreu o fracasso. O colapso do projeto das capitânias decorreu devido a um trauma oriundo, de quase meio século, de poucas oportunidades mercantis, da falta de recursos a serem explorados, com início da escassez de pau-brasil e ao mercado pouco lucrativo de escravos ameríndios. A rentabilidade das capitânias foi tão fracassada, que neste primeiro momento, aqueles primeiros donatários que aplicaram seus recursos nas suas capitânias, jamais os tiveram de volta, quando não, pagaram com a própria vida na tentativa de explorar e defender suas terras.

Somente duas, das quinze capitânias, prosperaram e superaram às agruras das terras tropicais. A de Pernambuco e a de São Vicente II, mesmo sem a presença de seu donatário, Martim Afonso de Sousa. É neste contexto que caminha o interesse deste trabalho.

2.5 - As Capitânias de São Vicente I & II e de Santo Amaro

As capitânias de São Vicente I, São Vicente II e Santo Amaro (Fig. II), pertenceram aos lotes escolhidos pela família Sousa, quando da partilha do Brasil. Martim Afonso escolheu São Vicente I, pois, em sua passagem pelo Brasil, fundou a feitoria do “Carioca”, na baía de Guanabara, atual cidade do Rio de Janeiro, quando do encontro com o ameríndio Tibiriçá, o grande chefe daquela extensa região sudeste do Brasil, sogro

direto de João Ramalho. Martin Afonso imaginou que poderia se valer de uma estrutura construída, com os fundos dos cofres do reino, na ocasião que lá passou, em vez de ter de colocar algum tostão na construção de uma nova feitoria. Da mesma, forma e usando a mesma lógica monetária, escolheu São Vicente II, onde teve seu encontro com João Ramalho e fundou a primeira vila do Brasil, a vila de São Vicente.

Ambas capitanias faziam fronteira, como uma espécie de enclave, com a capitania de Santo Amaro, a qual, nada mais conveniente para ambos donatários fronteiriços, do que a capitania ser escolhida por seu irmão, Pero Lopes de Sousa.

Cintra (2015), em seu trabalho para o Museu Paulista conseguiu definir, de forma mais precisa, os limites e a localização das capitanias brasileiras, partindo do mapa criado por Luís Teixeira, cartógrafo do século XVI, sendo este, o primeiro a desenhar e plotar em um mapa a localização das capitanias hereditárias.

Outro ponto de interesse que induziu aos irmãos Sousa escolherem este locais como sendo suas capitanias, foram as informações coletadas durante a expedição de exploração do Brasil, onde João Ramalho, Tibiriçá, Antônio Rodrigues e de um outro turgimão, do qual não se sabe o nome, apenas o apelido, Bacharel de Cananéia, segundo Bueno (1999 p.49). As informações indicavam que o denominado Cerro Potosi e o local do rei branco, poderiam ser atingidos por trilhas terrestres que partiam do litoral das capitanias escolhidas por eles, inclusive, nestas capitanias havia o famoso caminho do “Peabiru”, o qual tinha um ramal de início, no litoral de onde hoje é a cidade de Cananéia, fazendo parte da região da capitania de São Vicente II.

“até darem com um grande rei, senhor de todos aquellos campos, e lhe fez muita honra e veio com elles até os entregar ao capitam J.; e lhe trouxe muito. cristal, e deu novas como no rio de Paraguay havia muito ouro e prata.”
(Roteiros de Pero Lopes, *apud* Sampaio, 1895 p. 32)

Esta citação acima se refere ao momento que Martim Afonso de Souza se encontra com o chefe ameríndio Tibiriçá nos arredores da baía de Guanabara, antes de singrar para o sul do continente em busca da foz do rio do Prata, portanto, sendo importante para

demonstrar como Afonso se valeu de inúmeras informações para escolher e fundar a Vila de São Vicente.

Pouco mais à frente, na história da colonização portuguesa no Brasil, o Bacharel de Cananéia, português, caçador de escravos que vivia com ameríndios e dois espanhóis, acabou por se virar contra os portugueses, se tornando um correspondente direto de D. Isabel de Castela, o qual possibilitou a fundação da atual cidade de Assunção, na confluência dos rios Pilcomayo e Paraguai, no atual país Paraguai, por parte dos castelhanos, impedindo os portugueses de usarem o caminho do “Peabiru” ou usarem a rota fluvial, através do Rio Paraná, para se atingir o Cerro Potosi e o rei branco.

O Bacharel de Cananéia e seus aliados ameríndios, juntamente com outros espanhóis recém-chegados, liderados por Ruy Garcia de Mosqueta, em seu retorno de uma fracassada expedição ao Rio do Prata, diz Bueno (1999, p.50), no ano de 1534, atacam a vila de São Vicente, sob o argumento de que esta vila estaria em território espanhol, baseados no Tratado de Tordesilhas. A vila foi pega desprevenida, pois a maior parte dos ameríndios aliados a João Ramalho estavam no planalto, além da serra de Paranapiacaba.

A reconstrução da vila e o restabelecimento do “porto dos escravos” demorou quase dois anos. Em 1538, D. Isabel de Gamboa (1503 – 1560), esposa e procuradora de Pero Lopes de Sousa, enviou reforço e novos colonos, a fim de repovoar a região.

Sabe-se hoje, como diz Cintra (2015), que a região da vila de São Vicente ficava na capitania de São Vicente II e a ilha ao lado, onde hoje se encontra a cidade do Guarujá, que era chamada de Ilha de Guaimbé, rebatizada pelos colonos de Ilha de Santo Amaro, pertenciam a capitania de Martim Afonso de Sousa. Entretanto, a esquadra de reforço, enviada por D. Isabel de Gamboa e comanda por Gonçalo Afonso (data desconhecida), segundo Bueno (1999, p. 124), um companheiro de guerra de Pero Lopes, quando do combate contra os franceses, nas Ilhas dos Açores, aportou, primeiramente na Ilha de Santo Amaro, acreditando estar na capitania de sua patroa. Contudo, esta esquadra foi atacada pelos ameríndios inimigos de Ramalho. Foram eles, dos grupos *Aruak*, *Jê e Krenák*, dos subgrupos *Terena*, *Kaigang e Krenak*, obrigando a flotilha de D. Isabel, a se refugiar na vila de São Vicente. A verdadeira fronteira entre as Capitânicas se encontrava um pouco mais ao norte, mais precisamente no atual cabo de Bertioga. Contudo, a

imprecisão e a falta de equipamentos para de marcar os limites, por vezes, confundiram e geraram conflitos entre os colonos daquele período.

Essas incongruências sobre a localização de cada uma das capitanias, a princípio não faziam diferença, pois seus donatários pouco se interessavam pelas terras cedidas por D. João III. Entretanto, nos anos subsequentes, seus herdeiros entraram com demandas jurídicas na metrópole, quando, em 1620, o ganho de causa foi para a família de Martim Afonso. Assim, toda região foi transformada em uma única capitania, juntando a capitania de Martim Afonso com a de Pero Lopes, tomando como um único nome – Capitania de São Vicente e, aquela que se chamava de São Vicente I, transformou-se em Capitania de São Sebastião do Rio de Janeiro.

2.6 - Os assentamentos no planalto de Piratininga

Mesmo antes de Martim Afonso subir a serra de Paranapiacaba, os assentamentos ameríndios estavam divididos entre os principais dirigentes indígenas da época, sendo alguns deles, o poderoso Tibiriçá, o influente e homem branco, João Ramalho e os irmãos de Tibiriçá, Caiubi (Cáa-Ubi) e Piquerobi.

João Ramalho vivia num assentamento que foi transformado em vila coirmã da vila de São Vicente e recebeu o nome de vila de Santo André da Borda do Campo. Esta nova vila teve importância logística, pois poderia ser usada como uma segunda linha de defesa para quem adentrasse ao território português, a partir do litoral e tentasse subir a serra. Apesar de hoje existir uma cidade com o nome de Santo André, na redondeza do que foi esse assentamento, os pesquisadores e arqueólogos não encontraram vestígios deste pretérito assentamento. O desaparecimento de evidências se deve à chegada dos jesuítas na região do planalto. O assentamento de João Ramalho perdeu valor estratégico para o assentamento de Tibiriçá, o qual era estrategicamente mais bem localizado, pois foi erguido sobre uma colina, rodeada de dois rios e um grande descampado verdejante de gramíneas que possibilitava ampla visão ao seu redor. Os rios que cercavam o assentamento de Tibiriçá são os atuais rio Tamanduateí e o canalizado em galerias, o córrego do Anhangabaú.

“O temperamento insociável dos índios – que até deixou vestígios no carácter paulistas – fazia com que se retirassem desconfiados para pequenos agrupamentos, distribuídos por aldeias que se localizaram em Pinheiros...”

“Êstes núcleos semi-selvagens eram por tal forma numerosos e afastados da planície central de Piratininga... A fim de remediar a dispersão de esforços, resolveram os Padres da Companhia de Jesus concentrar populações nas aldeias de Pinheiros e São Miguel...” Sobrinho (*apud* Revista IHGSP, 1951, p. 78)

Os dois textos acima, estão a justificar a ocorrência de diversos outros assentamentos ao redor do assentamento de Piratininga, ou aldeamento do Tibiriçá. Portanto, os irmãos deste comandante ameríndio, comandavam outras aldeias, as quais atraíram moradores ameríndios e caboclos, provocando, conseqüentemente a decadência e perda de importância da vila de Santo André da Borda do Campo. O aldeamento de Caiubi, às margens do atual rio Pinheiros, cujo nome da época era Jeribatiba-Açu (hoje Jurubatuba), estava a cerca de duas léguas do taba de Tibiriçá, onde hoje é o atual bairro de Santo Amaro, o qual nos interessa neste estudo. A taba e, conseqüente assentamento, do outro irmão, o Piquerobi, se encontrava a cerca de uma légua às margens do rio Tietê, onde hoje é o bairro de São Miguel da cidade de São Paulo.

Há um documento manuscrito que foi transcrito para a tipografia, pelo Coronel Francisco Corrêa de Almeida Moraes e publicada na revista IHGSP, em 1913, que descreve detalhadamente os limites da recém-fundada vila de Santos, por Bráz Cubas (1507 – 1592), natural da cidade do Porto. Nesta descrição é possível identificar que já consideravam a existência de terras pertencentes a Caiubi, pois, segundo este documento, Santos fazia fronteira com estas terras, serra acima.

“... o fundador de Santos, o homem que todos os cargos elevados da Capitania occupou, o genio operoso e bemfazejo nesse período da colonia, tinha já obtido a sua data de terras nas vizinhanças do Collegio¹⁸; e mais tarde, em 1536, obteve de Anna Pimentel, mulher e procurado de Martim Afonso de Souza, referido

¹⁸ O *Collegio* que se refere no texto, não é o Colégio de São Paulo de Piratininga, mas o Colégio de São Vicente, fundado por Manuel da Nóbrega, antes do que o fundado no planalto.

donatário, doação de terra nas margens do rio Jeribatiba-Açu (ou Jurubatuba)”
(revista IHGSP, vol. XVIII, 1913)

O texto detalha que as terras recebidas por Bráz Cubas, por doação, começavam na margem “*west*” (esquerda a jusante) onde faziam fronteira com as sesmarias de Pedro de Góis (1503 – 1554), nas margens “*est*” (direita a jusante).

O rio mencionado no texto, Jurubatuba, é o rio que margeia o taba de Caiubi, que neste período da história, ainda pertencia a sesmaria do leigo Pedro de Góis. Contudo, com a chegada dos jesuítas serra acima, as terras de Caiubi são doadas à Companhia de Jesus.

Toda a estrutura já existente, com abundância de água e alimento, mais a facilidade de navegação em direção ao rio Paraná e conseqüentemente ao rio Paraguay, atraiu muita a atenção de exploradores e de clérigos.

Tanto que Silva (2016, p.52) afirma, que em 1548, na região do que foi a capitania de São Vicente, já havia registados seis engenhos e por volta de seiscentos colonos e escravos africanos.

Ainda em 1550, o planalto de Piratininga, foi visitado pelo Padre Leonardo Nunes (1509 – 1554), o qual recebeu dos ameríndios o codinome Abarebebê deixando um relato, trazido à tona por Theodoro (1903, p. 5), que descreve brevemente como eram os costumes dos cristãos e não cristão que por lá viviam.

Para surpresa do padre, após um ano de residência na região, não ocorreu nenhuma missa e nem mesmo os cristãos, que viviam “*derramados pela região*” vieram se confessar. Assim, em um esforço para preservar a religião do seu rei, ele pede para os colonos e ameríndios construírem uma pequena ermida e, pôs-se a perambular pelas tabas próximas, a catequisar e orientar a quem pudesse.

Com esta descrição acima, Theodoro (1903, p. 6) defende que seria o Padre Leonardo Nunes, em 1551, quando do pedido de se erigir uma pequena ermida, o fundador de um novo assentamento, entretanto a historiografia em geral, demonstra que Martim Afonso de Sousa já estivera por essas bandas da serra acima, nos idos da década de trinta daquele século e que havia dado ao João Ramalho a incumbência de preservar o

domínio português sobre o planalto de Piratininga, a partir da vila de Santo André da Borda do Campo, como mencionado no subcapítulo anterior.

Em 1552, Tomé de Souza (1503 – 1579), o primeiro governador-geral do Brasil, que em expedição de reconhecimento do território brasileiro, também esteve presente na região do Porto dos Escravos, vila de São Vicente e serra acima, na vila de Santo André da Borda do Campo, onde nomeou João Ramalho como capitão e alcaide mor, já que Ramalho tinha comando sobre os ameríndios da região, a fim de que ele estabelecesse ordem, obedecesse as determinações de seu governo e as ordens provenientes da coroa.

É bem verdade que o relato de um explorador alemão Ulrich Schmidl (1514 – 1579), contemporâneo a João Ramalho, em seu retorno da expedição exploratória da atual região do Paraguay, para o litoral da vila de São Vicente, ao pernoitar na casa do filho de Ramalho, no assentamento da vila de Santo André da Borda do Campo, disse:

“rendo graças ao céu por ter sahido com vida daquelle antro”

(apud Theodoro, 1903, p. 8).

Pois a autoridade investida a Ramalho o fez ser repressivo contra a tudo e a todos que pudessem contrariá-lo, principalmente contra os brancos que tinham ideias mais reformadoras, perante ao facto de ser uma sociedade incipiente e apartada de qualquer sociedade desenvolvida.

2.7 - Jesuítas no planalto de Piratininga

Como em toda região colonial, a administração Real vinha acompanhada por clérigos. Em São Paulo, serra acima, não foi diferente – assim, no ano de 1554, chega uma delegação de Padres da Companhia de Jesus, comandado pelo Padre Manoel da Nóbrega, o qual determina a fundação de uma Casa, sobre a colina do aldeamento de Tibiriçá, que posteriormente viria a se tornar um Colégio Jesuíta, contrariando João Ramalho que se estava assentado na vila de Santo André da Borda do Campo e esperava que sua recém-fundada vila se tornasse o ponto principal do planalto.

A Companhia de Jesus teve um papel muito importante na formação da arte sacra paulista, não apenas pela construção de capelas e pequenos colégios, mas pela introdução de uma cultura visual catequética. Foi através do uso do escultório e da talha, mas também, pelo uso do idioma tupi, que os jesuítas conquistaram a confiança e aguçaram o desejo do ameríndio de se tornar um cristão. Claro, que esta afirmação é genérica, mas o percentual populacional que passou a ser batizado, por conta deste incentivo artístico, foi bem alto. Portanto, a importância dos jesuítas na consolidação da arte Barroca paulista foi enorme.

Quando aqui chegaram, os padres acharam a vida de João Ramalho muito devassa. Segundo Eugênio (1909 p.301), o assentamento de João Ramalho “*mais era uma traição à idéia civilizadora do que uma villa portugueza*”.

Portanto, os jesuítas da época, priorizaram ter seu próprio local, a fim de não conflitar diretamente com os costumes e hábitos de João Ramalho. A localização geográfica, para se criar uma Casinha paroquial feita de barro e coberta por palha, sobre uma colina quase como uma acrópole, também demonstrava ser uma opção mais segura contra o ataque dos infieis ameríndios não convertidos. Não obstante, as campinas disponíveis ao redor da colina, eram muito bem aproveitadas para o cultivo, tinham abundância de água e de peixes e, principalmente, coincidia com várias confluências de caminhos ameríndios pré-cabralinos, os quais propiciavam aos exploradores europeus e os padres catequizadores, desbravarem o novo continente com menor dificuldade.

Para a construção primária da Casinha e, na sequência, a construção do colégio catequizante dos “*gentios*”¹⁹, houve coparticipação do poderoso chefe Tibiriçá, facilitando a conclusão do intento jesuíta de ter sobre a colina de Piratininga um local de oração e catequização.

Há, porém outra teoria, onde Campos (2011 p.10) relata a existência de estudiosos defensores da hipótese de que os ameríndios eram desejosos de serem catequizados para se tornarem mais “*próximos*” ao homem branco e, portanto, seriam eles quem escolheram o local da “*acrópole jesuíta*” da vila de São Paulo de Piratininga.

Neste ínterim, o grande chefe Tibiriçá é convertido ao catolicismo, escolhe o nome de Martim Afonso de Tibyriçá, em homenagem ao português que esteve por ali a vinte

¹⁹ Quando da chegada dos Jesuítas em solo brasileiro, foi assim que eles se referiam aos humanos não convertidos ao catolicismo.

anos passados. Este por menor de quase homofonismo entre os Martim Afonsos, causou durante um tempo, problemas no estudo cronológico e autoral de história paulista.

Assim é fundada a vila de São Paulo de Piratininga, em 25 de janeiro de 1554 e, por consequência, ao seu redor, seja em terras do *Padroado Real* ou em terras da Companhia de Jesus, foram distribuídas sesmarias destinadas às fazendas de cultivo de gêneros de subsistência para abastecer a nova vila. Portanto, segundo Nigriello (2019 p.62) foi desta forma que se implantou um cinturão verde, produtor de feijão, mandioca, gado vacum e trigo, em São Paulo de Piratininga.

Dentre estes pontos de produção, utilizou-se de assentamentos pré-existentes a chegada dos jesuítas, como o assentamento do irmão de Tibiriçá, a taba de Caiubi (Cáa-Ubi), cujo indígena chefe que era, também foi cristianizado e batizado de João Caiubi, em homenagem a João Ramalho.

Sabe-se hoje, que todo este movimento em favor do novo assentamento jesuíta provocou o abandono do assentamento de João Ramalho, dando mais fôlego ao crescimento de São Paulo de Piratininga.

“...chegamos a vinte e cinco de janeiro do anno do Senhor de 1554, e celebramos em paupérrima e estreitíssima casinha a primeira missa no dia da conversão do apostolo S. Paulo, e por isso dedicamos a elle a nossa casa...” (Trecho da carta do padre José de Anchieta, *apud* Eugênio 1909 p.303)

Uma informação curiosa e importante é que o idioma usado na região do planalto era o Tupi, o qual foi miscigenado com o idioma português, tal qual os caboclos, oriundos da união do branco com o ameríndio. A consequência foi que surgiu um novo idioma, a *língua geral paulista*, que segundo Leite (2014 p.08), persistiu até o final do século XVIII.

Portanto, segundo Berardi (1969 p.26), a taba de Caiubi, cujo consequente assentamento foi chamado de Virapuera²⁰, a pouco mais de 2 léguas, próximo a confluência dos rios Jurubatuba e Guarapiranga. Nesta época, se chegava mais rápido ao local por via fluvial. O meio de transporte mais eficaz da região, naquela ocasião, onde

²⁰ “Virapuera” significa “árvore apodrecida” no idioma Tupi, por estar em uma região alagadiça, onde árvores não prosperam, pois apodrecem.

transportavam todo o tipo de produtos, inclusive os manufaturados, diz Nigriello (2019 p.62). O couro, as carnes salgadas, os chapéus de feltro, a marmelada e os objetos de ferro, provenientes do litoral. Também havia caminho por terra, subindo a colina do que hoje é a Rua da Consolação, chegando até o porto dos pinheiros, por onde subia o rio até se chegar a taba de Virapuera, como caminho alternativo.

Nigriello (2019 p.67), afirma que em 1700, a Vila de São Paulo de Piratininga ainda não ultrapassava os oitocentos e quarenta habitantes e, ao seu redor, levando em consideração todos os assentamentos que dela participavam, a população poderia chegar entre quatro mil e cinco mil habitantes, período em que se consolidaram os portos dos Pinheiros, o Porto Geral, e o Porto de Santo Amaro.

2.8 - Fundação de Santo Amaro e a capela primitiva

Neste subcapítulo trago as informações sobre o local da fundação do bairro de Virapuera e posterior transformação no bairro de Santo Amaro e, também, sobre a construção da capela primitiva que dá origem ao tema deste trabalho.

Quanto ao local, a região de Virapuera, não há teorias controversas. Somente não é possível ter a exatidão do local, pois o percurso dos rios da capital paulista foram todos alterados, como será demonstrado no próximo subcapítulo. Há, apenas, controvérsias sobre a origem do assentamento – se o assentamento provém da taba de Caiubi, irmão de Tibiriçá, ou se foi outro assentamento que propiciou a fundação de Virapuera.

O pesquisador Campos (2011 p.15) afirma que o assentamento ameríndio de Caiubi ficava mais distante da recém-fundada vila de São Paulo de Piratininga; no rio Jeribatiba-Açu, aonde hoje se localiza a represa Billings.

Campos (2011 p.15) defende sua teoria, baseando-se numa correspondência jesuítica encontrada durante as suas pesquisas, a qual descreve a criação de um novo assentamento, em Virapuera, a uma distância de duas léguas da “casa paulistana”²¹. Por estar à uma favorável distância, ela pôs fim ao outro assentamento que ficava no rio Jeribatiba-Açu, que era da taba de Caiubi.

²¹ A “casa paulista” o autor se referiu ao então, já fundado, colégio dos jesuítas na colina de São Paulo de Piratininga.

Contudo, outros dois pesquisadores, Sampaio e Nogueira (apud CETRASA, 1998), indicam que a primeira taba de Caiubi se localizava às margens do Rio Grande, próximo a vila de Santo André da Borda do Campo, fundada por Martim Afonso de Sousa (1500 – 1564). E, que por conta da desconfiança dos movimentos de portugueses, Caiubi migrou mais a sudoeste dela, aonde instalou sua nova taba, no que hoje é o atual bairro de Santo Amaro.

Entretanto, o importante para este trabalho é saber que neste ponto, como citado, em outros subcapítulos e em textos extraídos de outros autores, as tais “duas léguas” correspondem ao local do assentamento de Virapuera e, também, seguindo outras referências citadas, Caiubi foi chefe da taba lá existente, aonde Berardi (1969 p.24), afirma que um português, chamado Brás Gonçalves (datas desconhecidas), se amancebou com uma das filhas de Caiubi, exatamente no assentamento de Virapuera.

Dando sequência a pesquisa, foi somente em 1560, conforme Berardi (1963, p.24), que os jesuítas receberam, por doação, do Capitão Francisco de Moraes (datas desconhecidas) e em nome do Padre Luís da Grã (1523 – 1609), as terras da margem direita, a jusante, do rio Jurubatuba.

A catequização dos ameríndios, ali residentes, segundo CETRASA (1998), ocorreu antes da passagem do Padre Anchieta pela região, o que foi feito, principalmente pelo Padre Leonardo Nunes (1509 – 1554). Este facto e este movimento, propiciou e incentivou um grupo de clérigos e residentes a fundarem a capelinha no local da taba do Caiubi, dando origem, definitivamente, ao assentamento de Virapuera.

“Em Geraibatiba²², Padre Anchieta - vai bem a doutrina cristã. Também aqui vão as mulheres, duas vezes à Igreja, e não poucos homens. Não faltam entre os índios alguns... Ainda agora entre eles o Padre Luiz da Grã, trabalhando muito na catequese, ali noutra aldeia a dois mil passos dela, onde lança fundamentos da fé.” (Padre Serafim Leite, apud PEDRO, 2008)

²² Outro nome dado ao rio Jurubatuba. Como na época os portugueses usavam os nomes dados pelos ameríndios; esses nomes podiam variar conforme o europeu interpretasse as palavras do indígena. Portanto, Jurubatuba, Jeribatuba, Jerivá-tiba, Geraibatiba ou Jeribatiba são todos os mesmos nomes e referem-se a uma palmeira da subfamília das *cocosoideas*, muito abundantes na região. (CUNHA, 1999 p. 180)

A localização da taba de Caiubi, com o posterior nome de Santo Amaro de Virapuera, ganha status de fornecedora para a vila de São Paulo de Piratininga, se destacando pela presença de dois engenhos e uma fábrica de ferro, já no ano de 1600, segundo Magalhães (1913), o qual descreve sobre um documento encontrado no Arquivo Nacional, referente ao “bandeirismo paulista”.

Neste documento há a descrição de dois senhores, Francisco Lopes Pinto (? – 1609) e seu cunhado Diogo de Quadros (datas desconhecidas), que exploraram a fábrica de ferro criada por eles, na data de 1600, os quais se associaram a D. Francisco de Souza, por contrato, em 1609.

Para Berardi (1969, p.33) o engenho de ferro se estabeleceu em 1607, com o nome de Nossa Senhora da Assunção do Virapuera, onde podiam se encontrar minérios de ferro em rocha quartzosa de cores branca-avermelhada. Porém, o que importa para este trabalho, é demonstrar que no início do século XVII a vida nesta remota localidade, já tomava forma e era umas das principais fornecedoras de víveres e ferro para São Paulo de Piratininga.

Outra questão que surgiu nas pesquisas deste trabalho, foi a que ordem clerical a capela original pertencia. Era uma capela que atendia aos anseios de alguns clérigos, principalmente do Padre Leonardo Nunes, jesuíta, citado no texto do CETRASA (1998).

Mas, teria sido a ordem do Padre Leonardo que a fundou? A localização da capela primitiva de Santo Amaro, mais uma vez, ajuda a sanar esta dúvida.

A primeira teoria e a mais veiculada nos textos acadêmicos, indica a margem esquerda a jusante do rio Jurubatuba, como sendo as terras que os jesuítas receberam, por doação do Capitão Francisco de Moraes. A segunda teoria, de Santos (1986, Pasta da Arquidiocese de São Paulo) indica que a margem direita a jusante do rio, onde em 1556 ainda pertencia a sesmaria de José Adorno (? – 1609) e, também, onde existiam três residências com uma capelinha junto a elas, cujos moradores veneravam a Nossa Senhora da Conceição, era frequentado regularmente pelo Padre José de Anchieta, o jesuíta.

Contudo, em 1589, José Adorno, sendo um morador de Santos, no litoral, resolveu doar as terras do planalto para a Ordem dos Carmelitas. Como José Adorno venerava Santo Amaro, tanto que no ano de 1567, fundou uma capela na cidade de Santos, para venerar o santo, os padres Carmelitas, jubilosos pela doação, resolveram homenageá-lo e

rebatizaram a capela, que originalmente era entronizada para Nossa Senhora da Conceição, para capela de Santo Amaro de Virapuera, sem saberem que selariam o futuro nome do bairro.

Portanto, seguindo as descrições dos pesquisadores acima, na região da taba de Caiubi, no assentamento de Virapuera, havia uma capelinha, construída pelos locais juntamente com os jesuítas, onde seus clérigos, como o Padre Leonardo Nunes, faziam suas pregações aos ameríndios interessados em serem iguais aos portugueses. Entretanto, a sesmária tinha dono e este proprietário doou, em papel passado, toda a região para a ordem dos Carmelitas que rebatizaram a capelinha original, para capela de Santo Amaro de Virapuera, em homenagem ao doador devoto do santo.

2.9 – Problemática na localização da capela original

Como visto no subcapítulo anterior, não há como ser exato na localização da capela primitiva de Santo Amaro de Virapuera. Apenas é possível saber em qual lado da margem do Rio Jurubatuba ela foi erguida com a taipa-de-pilão.

Somente sabemos onde foi erguida a igreja Barroca, colina acima, aquela que deu morada ao Retábulo em estudo, pois o local é, exatamente onde hoje, se encontra a Igreja Matriz de Santo Amaro, que a substituiu no início do século XX.

A justificativa para a dificuldade em se encontrar o local original da primeira capela, se deve ao facto de que toda calha dos rios, integrantes da região paulistana, foram modificadas e alteradas em seu trajeto original.

Na foto aérea da década de trinta do século XX (Fig. III), é possível ver o trajeto original do rio Pinheiros (em azul), ver as áreas alagadiças e de retirada de material do rio (em bege) e o trajeto corrigido do rio (em laranja), o que demonstra a enorme mudança de relevo, transporte de terra, deslocamento de propriedades e desapropriações.



Figura III – Fonte do arquivo “Fundação Energia e Saneamento de São Paulo” Notação: ELE.DPH.TEM.G4AP11.002 – exemplar 59011, com sobreposição de cores para legenda, feita pelo autor desta dissertação.

Ainda na foto aérea de 1958 (Fig. IV), da região de Santo Amaro e a confluência do que hoje é o Rio Guarapiranga e do Rio Pinheiros, onde o local da Igreja Matriz de Santo Amaro está destacada, é possível verificar como as trajetórias dos rios foram modificadas, pois não há vestígio de porto, há poucas ruas que chegam às suas margens e não há pontes que possam atravessá-los, impossibilitando de se estimar o antigo local da capela primitiva de Santo Amaro.



Figura IV – Foto aérea, de 1958, da região de Santo Amaro, com alterações no traçado dos rios; o principal rio Pinheiros (antigo Jeribatiba-Açu) e o afluente Guarapiranga. Destaque por uma “seta” (criada por este autor) da atual sítio da Igreja Matriz de Santo Amaro. Fonte: Geoportal, foto aérea da cidade de São Paulo, 1958.

Portanto, é impossível encontrar o local da capela primitiva, fundada pelos jesuítas, rebatizada pelos carmelitas, pois o relevo foi totalmente alterado pela recanalização dos rios e alteração das margens originais durante os séculos.

2.10 - A capela e a igreja Barroca de Santo Amaro

Na tentativa de se recontar a história da origem da atual igreja do Largo Treze de Maio (Fig. V e VI), do bairro de Santo Amaro, da cidade de São Paulo, a igreja Barroca da Matriz de Santo Amaro, debruçei-me no Arquivo da Arquidiocese de São Paulo D. Duarte Leopoldo e Silva.

Contudo, para minha frustração, não há muita informação nos documentos ali arquivados, senão as finanças da igreja, sobre as festas paroquiais realizadas no local e algumas referências a visitas ilustres. Ademais, não há quase nenhuma informação sobre a história, construção e património pertencente à igreja em estudo.

Para que se faça justiça aos factos, referente a informações sobre o património, há várias relações sobre o mobiliário móvel, como a indumentária do pároco e os utensílios necessários para se rezar uma missa. Fica evidente que esta descrição normalmente ocorre no momento da troca do dirigente paroquial.

No relato que conta a história mais antiga da capela, pode ser consultado em um dos manuscritos do Tombo 08-02-023, folha 124, escrito no século XVIII, onde comenta sobre a passagem do “*Venerável Padre Anchieta*” por aquelas paragens, em 1560.

Para que a capelinha, agora chamada de Capela de Santo Amaro de Virapuera, tivesse uma imagem que demonstrasse quem era o seu patrono e pudesse ser “*erecta*”²³, o casal João Paes (? – 1585) e Suzana Rodrigues (data desconhecida), presenteou a capelinha com uma imagem de madeira policromada, do padroeiro dos agricultores, Santo Amaro ou São Mauro Abade, o qual tem um subcapítulo exclusivo neste trabalho.

²³ No contexto histórico e religioso, uma capela ser “*erecta*” por alguém significa que ela foi construída, fundada ou estabelecida por essa pessoa, geralmente com um propósito específico, como devoção religiosa, memória ou cumprimento de um voto. Contudo não é mais uma capela particular, mas com funções litúrgicas regulares. (Código do Direito Canônico de 1983)

Mais à frente, no texto destes mesmos manuscritos, há um relato sobre a elevação da simples capela para *Capela Curata*²⁴, ocorrido no dia quatorze de janeiro de 1681, ou seja, com sacerdote próprio e autorizado a ministrar os sacramentos; funcionando quase como uma paróquia, mas sem uma autonomia plena. Esta decisão proveniente da cúria denota que, naquele momento, o número de fiéis aumentava significativamente e, acresce-se ao facto de que a igreja matriz da cidade de São Paulo de Piratininga, era muito distante para que os fiéis pudessem periodicamente frequentá-la. Como conseguinte, ainda há, no manuscrito do Tombo 02-02-027, folha 03, de 1686, a descrição do caminho entre Santo Amaro de Ibirapuera e São Paulo de Piratininga e as dificuldades para vencê-lo.

O aumento de fiéis é tão marcante que, em apenas cinco anos, em 1686, no manuscrito do Tombo 07-03-010, folha 56, há um relato sobre a fundação da *Paróquia* da Capela de Santo Amaro de Ibirapuera. No mesmo Tombo, na folha 12, no mesmo ano, há o relato do desmembramento da paróquia de São Paulo de Piratininga em relação à paróquia de Santo Amaro.

Ainda, ano de 1686, o Bispo da Arquidiocese de São Sebastião do Rio de Janeiro, responsável por toda a região sudeste e sul do Brasil e, conforme consta no manuscrito do Tombo 07-03-010, folha 09, D. José de Barros Alarcão (1634 – 1700), proclama e dá posse ao primeiro presbítero de Santo Amaro de Ibirapuera, o Capelão Padre João de Pontes.

E, num último ato como Bispo de tão vasta região, D. José de Barros Alarcão desmembra São Paulo de Piratininga, que ainda pertencia ao bispado de São Sebastião do Rio de Janeiro, torna esta região independente do bispado fluminense e inaugura a nova diocese de São Paulo de Piratininga, reconhecendo o tamanho e a importância que a região havia alcançado na segunda metade do século XVII. E, para facilitar a administração, ele ainda dividiu a sua arquidiocese em várias Capelas curatas e Capelas paroquiais.

Já havia se passado mais de duzentos anos desde a chegada dos primeiros colonizadores nas terras do que hoje é o estado de São Paulo, portanto, o povo e os costumes desta região, havia experimentado profundas transformações.

²⁴ Diferente de uma capela simples, a Curata possui maior autonomia, batistério próprio e serve de base para o desenvolvimento religioso e administrativo da determinada região.

Apesar da metrópole fazer pressão para que a sociedade da colónia não se desenvolvesse; por isso não havia universidade em solo brasileiro – os hábitos e modas, chegavam à colónia – chegavam com certo atraso, mas, pelo Brasil também passavam. E, o exemplo mais importante, para este trabalho, se refere à chegada de “modas sacras”, que também sofreram alterações durante os dois séculos anteriores ao século XVIII.

Portanto, seguindo a tendência da metrópole, que por sua vez, seguia as novas Regras do Concílio de Trento e, para as construções de igreja, seguia as regras de São Carlos Borromeu (1538 – 1584) (subcapítulo específico neste trabalho), no ano de 1729, os moradores locais, baseados nestes novos costumes, optaram por transferir a capela para a colina de Virapuera, ficando a igreja, mais elevada do que o restante das construções da época.

Antes da efetiva transferência física da igreja, no manuscrito do Tombo 04-02-011, folhas 94 e 95 há relatos sobre os velhos ornamentos, que dizem:

“... do que se fará dos ornamentos velhos da capela, e da madeira, pedra, telha que della se tirar...”

Este tomo demonstra o cuidado que o pároco, da época, teve com o material usado na capela. Facto que, infelizmente, não ocorreu quando da demolição da igreja Barroca, pois não há nenhuma lista ou relação sobre o material ou património que pertenciam a ela.

Enfim, surge a freguesia de Santo Amaro, onde, em 1730, a capela passa a ser a igreja de Santo Amaro de Ibirapuera (Fig. VII e VIII), que foi concluída e inaugurada em 24 de dezembro do mesmo ano, contando com a presença do Bispo D. Antônio de Guadalupe (1672-1740).

Foi nessa ocasião, que dois manuscritos descrevem, brevemente, alguns itens de património mobiliário. O manuscrito do Tombo 02-02-027, folha 23, relata sobre a “*bela pia batismal*” e, também, sobre a doação feita a igreja de uma área externa adjacente, “*medindo dezoito braças por quinze braças*”, para ali se fazer o cemitério.

No manuscrito do Tombo 59-02-04, um senhor, possivelmente um cônego, cujo nome escrito é Irmão Pontes, relata sobre a “*Pedra de Ara*”²⁵ da igreja e as quatro cores que o prédio da igreja foi pintado.

Estimo que dois retábulos foram recebidos, confeccionados e entregues para a igreja preencher as duas capelas laterais do novo edifício, sendo que um deles pode ser o retábulo em estudo neste trabalho.

Um marco subsequente e relevante para todo o estado de São Paulo e, conseqüentemente a igreja de Santo Amaro, é o ano de 1745, quando a capitania de Piratininga foi elevada a arquidiocese, por meio de uma carta régia, ratificada pela bula papal de Bento XIV, o que em 1747, obrigou a remarcação dos limites da freguesia de Santo Amaro do Ibirapuera, como consta no manuscrito do Tombo 02-02-026, folha 7.

No Museu de Santo Amaro, CETRASA, há uma pintura sobre tela (Fig. IX), cuja autoria é de Júlio Guerra (1912-2001), famoso artista santo-amarense, onde demonstra a “Festa do Imperador”, ocorrida em oito de junho de 1813, defronte a igreja Barroca da Matriz de Santo Amaro, em homenagem ao “Divino Espírito Santo”. Entretanto, Júlio não foi contemporâneo a esta festa, o que me obrigou a entender melhor a inspiração do artista. Assim, consegui um áudio de sua filha, Dona Elza Guerra a qual justifica a tela de seu pai.

“... as telas que ele pintava sobre a igreja, fazia tudo de cabeça ou de memória, com que a família contava para ele. No Largo 13, onde aparece um bilhar ao lado da igreja, é ali era do avô Chico Gato e do pai dele. Tinha um bilhar e que funcionava até como correio e tudo mais...” áudio de Elza Guerra (2025).

A descrição que Júlio Guerra fez em sua tela e no texto que a acompanha, provém de uma fonte secundária e, portanto, não é possível afirmar o facto ocorrido, mas apenas expor uma ideia de como era a capela Barroca, antes de ser demolida.

O texto desta pintura sobre tela relata que “*a Festa do Imperador, para qual o governador da capitania de São Paulo também foi convidado pelo vigário, houve uma*

²⁵ Centro do altar principal de uma igreja, onde se depositam o cálice e a hóstia ou alguma relíquia santa.

caravana de muitos cavalos e poucas carruagens, apenas para as idosas e, apesar da chuva forte, estava brilhante com danças e serenatas”.

Já, em 1845, segundo um longo manuscrito do Tombo 59-02-049 (Tb. I), várias folhas, descreve o movimento financeiro da “Fábrica Paroquial”, entre os anos de 1845 e 1866, referindo-se a uma grande reforma ocorrida em toda igreja Barroca. Neste contexto e com esta data, é possível afirmar que os ornamentos acrescentados ao retábulo em estudo, conforme a figura anexa (Fig. X), os quais são de um movimento artístico diferente do original, foram colocados no retábulo, durante esta reforma. Pois, como este trabalho pretende demonstrar, o retábulo foi confeccionado no período artístico do Barroco Nacional e os ornamentos novos, são do período artístico Rococó ou Imperial.

Apenas como curiosidades a este período de reforma, trago algumas informações como a fundição do novo sino da igreja, ocorrido em cinco de junho de 1847; a venda da égua da igreja para ajudar na reforma, ocorrido em três de agosto de 1850; a venda de madeiras velhas, por dez mil réis, em vinte e três de julho de 1854; a doação de trezentos mil réis do excelentíssimo Barão do Tietê, 1864. Etc.

Passado pouco mais de meio século, em 1903, Alfredo Formigoni, empreiteiro famoso do final do século XIX, que nesta data prestava serviços a extinta prefeitura da cidade de Santo Amaro, elaborou um projeto de renovação de espaços públicos, que incluía a substituição da antiga igreja Barroca da Matriz de Santo Amaro, por uma igreja mais ampla, moderna, seguindo os passos do que ocorreu com outros templos deste período, inclusive a Sé de São Paulo.

Imagina-se que a substituição do retábulo da capela-mor tenha ocorrido em 1905, pois há um recibo “*da Fábrica Parochial*” na pasta do arquivo Arquidiocese de São Paulo, sob o número DSA 06-02-029, que relata a construção do altar-mor.

O que indica, mesmo antes da decisão final sobre a substituição completa da igreja Barroca, o templo já passava por reformulações radicais, provocando o sumiço do antigo retábulo Barroco da capela-mor.

No período de dez a quinze de outubro de 1909, elaborou-se um relatório manuscrito sobre a antiga igreja Barroca, quando da visita do “*Exmo. e Revmo. Ir. Arcebispo de S. Paulo D. Duarte Leopoldo e Silva*”, que está guardado no arquivo da

Arquidiocese de São Paulo, DSA 06-02-025 (Tb. II, III e IV), onde relata o estado em que se encontrava o templo.

“Matriz, velho e espaçoso templo, reformado na frente com uma bella torre de solidíssima construcção, alicerce de pedra de cantaria e todo o mais de tijolos. É uma obra que attesta aparentemente o zelo incançavel do Revdo. Pe. Luiz Ignacio. Jaques Bittencourt, 28º Vigario desta Parochia de Sto. Amaro.

O centro restante é de antiquíssima construcção, acha-se em estado lastimável, ao ponto de não se encontrar um pedreiro que se arrisque subir até o tecto para tapar as goteiras...” (DSA 06-02-025)

O relatório acima foi decisivo, para que a proposta de Alfredo Formigoni²⁶ (data desconhecida), sobre a substituição do templo por outro que atendesse ao desenvolvimento e a modernização da cidade, pudesse passar pelo sufrágio; este pleito, ocorrido em 1903, trouxe como resultado a aprovação, por unanimidade, da demolição da igreja Barroca.

Neste mesmo relatório citado acima, é possível destacar um dado importante para este trabalho; ele descreve e comenta sobre retábulos existentes na igreja matriz Barroca.

No Museu de Arte Sacra de São Paulo só existem dois retábulos da antiga igreja Barroca da Matriz de Santo Amaro incorporados a sua coleção – estes dois retábulos descritos, são das capelas laterais da igreja – o retábulo da capela-mor não existe mais e esta afirmação é chancelada por um dos manuscritos arquivados na Arquidiocese de São Paulo, onde consta a descrição sobre algumas peças do património da igreja Matriz de Santo Amaro. Nele consta que a igreja Barroca tinha três retábulos, sendo que o da capela-mor era de *“recente construcção de tijolos e cimentos com três degraus”*.

Ainda sobre a visita Arcebispo de S. Paulo D. Duarte Leopoldo e Silva a igreja Barroca de Santo Amaro, em 1909, em um documento particular, ele escreveu:

²⁶ Não há referências sólidas sobre a vida de Alfredo Formigoni, especula-se que seja um empreiteiro imigrado da Itália, cuja função era modernizar o bairro de Santo Amaro, sendo responsável pela modernização do mercado central de Santo Amaro e pela substituição da igreja matriz Barroca, do mesmo bairro, pela igreja atual.

“o altar-mor todo em estuque ou tijolos [...] sem estilo, sem arte e sem gosto, exige reforma completa. Será mais conveniente substituí-lo pelo primitivo, todo de talha, que ainda se encontra em todas as suas peças, bem que desarmado...”
(D. Duarte Leopoldo e Silva, 22/04/1910, *apud* Amaral 2004).

Sendo este relato, particular do Arcebispo, demonstra que os remendos e remexidas executados na antiga igreja Barroca, sem o devido critério, acabam por induzir e incentivar, a população local e aos votantes, optarem por destruir a igreja Barroca antiga.

Neste contexto, o comentário do Arcebispo D. Duarte Leopoldo e Silva, me permite acrescentar um comentário: no início do século XX já era possível escutar que a conservação ou reforma feita sem critério científico, mais destrói o património do que o ajuda a conservá-lo.

Curiosamente, o manuscrito de 1909, revela que a paróquia de Santo Amaro contava com aproximadamente doze mil habitantes católicos, o que deixa a dúvida: será que realmente a perda deste património histórico teria valido a pena, pois, num “*Mappa*” de controle paroquial, encontrado na pasta DAS 06-02-029 (Tb. V), demonstra que no ano todo de 1923 houve apenas oito mil e setecentos e sessenta comunhões.

2.11 - A origem da imagem de Santo Amaro

Segundo o costume e o conhecimento popular, a imagem de Santo Amaro (Fig. XI), entronada na igreja Matriz de Santo Amaro, é a mesma desde 1552, quando o casal Suzana Rodrigues e João Paes a doaram para a pequena capela original.

Conforme o mesmo costume popular, a imagem de Santo Amaro foi produzida e entalha em madeira, no mesmo ateliê que a famosa estatua de Nossa Senhora Aparecida, padroeira do Brasil, foi fabricada.

Não há estudos suficientes para afirmar, com veracidade, sobre o facto acima citado, exceto que a imagem de Nossa Senhora é de terracota cuja características da argila

usada em seu fabrico, confirmam a origem da região, na atual cidade de Santana de Parnaíba, em São Paulo, onde, comprovadamente havia um ateliê de imagens sacras, conforme o estudo do Museu de Arte de São Paulo, MASP, coordenado pela restauradora Maria Helena Chartuni, em 1978. Entretanto, as semelhanças nos traços do rosto, entre ambas as imagens, induz ao costume popular, dizer que são do mesmo ateliê, apesar de não serem contemporâneas.

Capítulo 3: Origem nas Regras

3.1 - Concílio de Trento

Parafraseando Frade (2024, p.25), o século XVI não foi nada tranquilo; recebeu a carga de todas as transformações dos séculos passados pelos quais a comunidade europeia vinha passando. O renascimento e o humanismo, bem como a reforma protestante trouxeram para a comunidade europeia um “caldeirão” de contrastes e antagonismos.

Os hábitos e costumes, as crenças e as verdades passam a moldar as relações entre a nobreza e o povo e, por consequência, a relações de ambas com a Igreja também foi alterada. Facto que obrigou a uma nova estrutura eclesiástica que pensasse de forma diferente ao que era praticado há alguns séculos.

Foi neste turbilhão de mudanças que a ciência, o desejo exploratório e a economia, proporcionaram as grandes navegações, as grandes descobertas e, finalmente, a chegada dos europeus ao continente americano.

Desta forma, a Igreja se viu obrigada a repensar suas estruturas e, assim, instaura-se o 19º Concílio Ecumênico, o famoso Concílio de Trento, inaugurado em treze de dezembro de 1545, um dos mais longos, se não o maior concílio da história da Igreja. Como constata Frade (2024, p.27), houve algumas convocações pretéritas ao concílio, ocorridas nos anos de 1537 e 1539, com o propósito de se firmarem diálogos com os revolucionários protestantes a fim de evitar a dissensão. Contudo, ocorreram fracassos nas tratativas e o Papa Paulo III convoca o concílio para 1542, porém, a continuação da guerra de Carlos V, do grande Sacro Império Romano-Germânico, com os franceses, impediu a chegada de vários integrantes conciliares. O Papa lança mais uma convocatória, em novembro de 1544, marcando para o ano seguinte o início do concílio.

Contudo, apesar de decorridos dois anos de reuniões conciliares, ele não pôde ser concluído devido a uma epidemia de Tifo na cidade sede de Trento. O Papa ainda tenta transferir as reuniões para a cidade de Bolonha, mas como esta se encontrava fora dos domínios do império de Carlos V, este rejeitou e fez pressão contra o papado para retornar a Trento.

O sucessor do Papa Paulo III, o Papa Júlio III, reabre o concílio em 1551, desta vez, com a presença dos protestantes, porém, como ressalta Frade (2024), outra vez é

declarada guerra entre o imperador e os príncipes protestantes, o que induz a mais uma interrupção do concílio, em 1552.

Na sequência, os breves papados de Marcelo II (1555) e Paulo IV (1555-1559), não promoveram nenhum avanço conclusivo neste concílio. Finalmente, o próximo Papa, Pio IV, ainda emitiu mais uma bula convocatória, em 1560, para as reuniões que ocorreram entre os anos de 1562 e 1563, encerrado, em quatro de dezembro deste último ano.

3.2 - São Carlos Borromeu

Nascido na pequena cidade turística de Arona, às margens do lago de mesmo nome, no ano de 1538, de sangue nobre da família Médici, revolucionário e visionário, fundou o primeiro seminário para a formação de padres e criou regras de construção e decoração de igrejas. Canonizado pelo santo padre Paulo V (1552 – 1621), no ano de 1610, segundo Frade (2024, p. 18), sob uma cerimónia pomposa na basílica de São Pedro. Faleceu em 1584, na cidade de Milão depois de uma grande atuação nos entremeios da Igreja.

Apesar, deste autor, desviar um pouco do assunto da dissertação, a contribuição que este Cardeal e Arcebispo trouxe para a estruturação física das igrejas, a partir de então, foi primordial para o fortalecimento do levante católico da contrarreforma e consequente surgimento do movimento Barroco italiano que, por sua vez, se espalhou pelo mundo cristão da época.

Portanto, este personagem da história da igreja não poderia ficar de fora deste trabalho, onde, fica evidente o elo indireto que une São Carlos Borromeu com a igreja Barroca de Santo de Amaro.

Carlos Borromeu, depois de ter passado por dificuldades financeiras, durante seus estudos sacros em Paiva e Florença, foi convidado pelo seu tio, recém-eleito, o Papa Pio IV, para ir a Roma e ser tornar cardeal, onde continuou a se dedicar aos estudos, segundo seus biógrafos, sem se deixar levar pela vida mundana da corte papal da época.

Borromeu teve uma participação indireta no final do Concílio de Trento, com a função de cardeal-sobrinho do Papa, o que lhe possibilitou conhecer os detalhes dos acordos e conclusões ocorridos na reforma eclesiástica do concílio, pois a sua função foi

de escrever e enviar os núncios papais a todos os ministros e príncipes eclesiásticos do mundo cristão.

Neste contexto amplo, Borromeu demonstrou sua aptidão em organizar documentos, administrar a cúria e uma habilidade ímpar em lidar com as arquiteturas da urbe católica e, apesar de ter a autorização do Papa para se casar e dar continuidade “às coisas” da família, ele preferiu o celibato, facilitando seu progresso eclesiástico, chegando a Arcebispo de Milão.

Consciente da necessidade de reformas estruturais da Igreja, Carlos Borromeu, como arcebispo, convocou o Concílio Provincial a fim de demonstrar que a reforma tridentina deveria ser aplicada de facto e não só no papel, “*solum verbo, sed exemplo*”²⁷ – sua exigência foi enfática e proclamou que toda a cúpula da Igreja deveria dar o exemplo de como se aplicarem as novas ideias provenientes do Concílio de Trento.

Por meio deste concílio local, sínodos e visitas pastorais constantes, a Arquidiocese de Milão se tornou uma fonte de inspiração para várias outras Arquidioceses, no que tange a importância das novas regras provenientes da reforma imposta pelo Concílio de Trento.

Não obstante, com todo esse empenho e imposição, Borromeu provocou a ira de certas alas da Igreja, culminando em um atentado promovido pela congregação dos humiliatas, do qual, Borromeu saiu ileso.

Durante seu arcebispado em Milão e suas visitas pastorais constantes, percebeu a precariedade e a situação lastimável em que os templos paroquiais se encontravam.

“*Vi o Santíssimo Corpo de Nosso Senhor Jesus Cristo encerrado em vasos cheios de pó e deixado por seis meses ou mais em tabernáculos sórdidos*” (Frade, 2024 p. 62)²⁸

²⁷ Citação de uma carta escrita por Carlos Borromeu ao Cardeal Sirleto, em vinte de outubro de 1565, significando que ele não desejava apenas palavras, mas exemplos. (Frade, 2024 p. 49)

²⁸ Trecho de uma carta de Carlos Borromeu de cinco de novembro de 1572. In: Rivolta, Adolfo, *op. cit.*, 160, da Biblioteca Ambrosiana.

Desta forma, ao constatar a precariedade dos templos em sua arquidiocese, Carlos Borromeu se viu obrigado a elaborar um compilado de regras, exclusivamente dedicado à “Fábrica da Igreja”²⁹ e suas alfaias, sob o longo título em latim “*Instructionum Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae libri duo, Caroli S. R. E. Cardinnalis tituli S. Praxedis, Archiepiscopi iussu, ex privinciali decreto editi ad provinciae Mediolanensis usum, apud Pacificum Pontium Typographum, Medionali*”³⁰, de 1577.

Apesar das regras, que Carlos Borromeu criou, forem elaboradas para as igrejas de Milão, que estavam sob sua administração arcebispal, tal foi verossemelhança com tantas outras arquidioceses, tanto no cunho de postura dos párocos como nas condições físicas das construções, que estas regras se espalharam por todo espaço sacro ao redor do mundo católico, exatamente num momento crucial que foi a contrarreforma.

3.3 - Decreto do III Concílio Provincial de Milão

O decreto do Terceiro Concílio provincial de Milão, feito por São Carlos Borromeu (1538 – 1584), apesar de voltado a arquidiocese de Milão, abrangeu amplamente os interesses da época que foi incorporado pela Igreja de Roma e determinou a forma e onde deveriam ser construídos as igrejas, a partir de então.

As “*instruções sobre a fábrica e as alfaias eclesiásticas*” trataram desde as construções dos edifícios sagrados, até como deveriam ser feitos, quais materiais deveriam ser usados e como os ambientes internos seguiriam um decorativo – os batistérios, sacrários, oratórios, altares, capelas e todos os outros mobiliários deveriam seguir um norma e um estilo, inclusive os retábulos, objeto de interesse deste trabalho; Frade (2024, p.144) explica, detalhadamente, o que o decreto de São Carlos Borromeu instruiu para todas as paróquias pelo mundo.

Como esta dissertação está voltada ao retábulo da capela lateral da igreja Barroca Matriz de Santo Amaro, me ative a regra de Borromeu quanto à construção das “capelas

²⁹ Este termo tem várias aplicabilidades, desde o dinheiro da igreja, quanto, neste caso mais aplicável, o instituto à frente da construção e manutenção do edifício sagrado da igreja. (Frade, 2024 p.63)

³⁰ Dois livros de Instruções sobre a construção e o mobiliário eclesiástico, de Carlos, Cardeal da Santa Igreja Romana, do título de Santa Praxedes, por ordem do Arcebispo, publicados por decreto provincial para uso da Província de Milão, na tipografia de Pacifico Ponti, em Milão.

e os altares menores” de uma igreja contemporânea ao movimento artístico surgido a partir deste movimento.

Borromeu e suas regras descreveram, em detalhes, o tamanho e o local correto onde as capelas laterais deveriam ser construídas, não importando o tamanho do templo, abrangendo desde a arquitetura das grandes catedrais, aquelas com mais de uma nave, até as pequeninas, aonde o espaço reservado para as capelas laterais, não poderiam atrapalhar a circulação do fiéis, mas que deveriam ser construídas em diminutas concavidades na parede lateral da capela-mor a fim de não deixar de fora os espaços de veneração de santos auxiliares do determinado templo, enaltecendo a importância da necessidade dos fiéis em contemplá-los regularmente. E, a regra foi bem clara; deveriam existir em ambos os lados e que distariam o suficiente para não interferirem no esplendor da capela-mor.

A descrição das regras de Borromeu, supõe-se que tenha interferido diretamente na construção da igreja Barroca da Matriz de Santo Amaro e como ela foi ornada com as suas capelas laterais.

“...onde a igreja consta de uma só nave construa-se no meio do espaço da parede que há entre a capela-mor e o ângulo da igreja, mas de tal forma que esta fique distante da capela-mor em pelo menos dois côvados contanto que o tipo de edifício não exija um espaço maior pela gravidade da carga que sustenta e pela forma da estrutura.” (regra de Borromeu, *apud* Frade, 2024 p.176).

Borromeu, também, determinou que não se construísse capelas debaixo de onde há órgãos ou de onde se canta, proclama o evangelho ou dita a epístola. Também, para as capelas laterais que invadam o espaço dos bancos dos devotos, nunca ultrapassem um côvado e dezasseis onças e nem tenha degraus que possam atrapalhar a circulação dos fiéis.

Como a influência da Igreja Romana estava espalhada por todo o globo terrestre, a imposição da regra de São Carlos Borromeu, pelos mais longínquos cantões do planeta, Roma não pôde estimar que haveria características e costumes locais que impossibilitavam seguir a regra *ipsis litteris*. O Barroco da península itálica, local da

origem das regras, foi composto por uma ornamentação retabular de pedras e de mármore – através de palavras categóricas, Borromeu deixou claro; “*os altares não devem ser feitos de madeira*”.

Entretanto, a península ibérica e, por consequência, as suas colónias, não seguiu esta regra com afinco. A relação mais evidente ao não cumprimento dela, se deveu ao facto financeiro e a abundância de outro tipo de material básico usado na ornamentação retabular.

O material encontrado facilmente e com fartura, foi a madeira e o gesso, portanto os retábulos Barrocos lusitanos e brasileiros são predominantemente feitos com estes materiais.

Contudo, a regra de Borromeu, não foi somente adaptações locais, mas também foi seguida à risca, como ficou evidente em outro detalhe importante; encontrado no texto das regras retabular, o uso de colunas e pilares no seu escultório, deve ter um número máximo de colunas, fazendo diferença entre a quantidade no retábulos-mor e a quantidade delas nos retábulos das capelas laterais, bem como, essas colunas podem ser decoradas com cantos angulares.

Outra determinação seguida com afinco, pelos construtores da época, foi a de sempre esculpir em retábulos do Barroco, uma cornija bem evidente.

“Para cada escabelo, também no altar-mor, seja acrescentada uma cornija de madeira de três dedos de altura, e não mais, assim ele será cingido em seus três lados, de tal modo que a extremidade do pátio, na parte da frente, e das toalhas, dos lados, fique sempre oculta pela obra da mesma cornija...” (regra de Borromeu, *apud* Frade, 2024 p.186)

Nas regras de São Carlos Borromeu há muitos detalhes, os quais ajudaram a formar o novo conceito de construção e decoração das igrejas, das quais foram determinantes para os estilos das igrejas construídas na colónia e suas decorações e, também, para marcar um estilo artístico, que foi o Barroco.

3.4 - A Pedagogia do Barroco: Arte e Catequese

Antes de escrever formalmente sobre o Barroco, desejo deixar minha visão sobre este estilo artístico e este movimento social. Digo, movimento social, pois o Barroco envolveu a sociedade, a tal forma, que as pessoas viviam e sentiam o Barroco em cada vila ou cada fazenda brasileira. O Barroco aparecia desde a farda de um soldado até à batina de um bispo, indo do sacro ao profano num piscar de olhos.

Quando trazem a história da grande façanha e criatividade do cinematógrafo e animador Walt Disney, é de nos deixar estupefato como há envolvimento e atenção aos pequenos detalhes, que ele e sua equipa dedicaram na construção dos parques temáticos, nas minúcias dos longa-metragens, no material usado no marketing e mercancias; inclusive, existem livros detalhando este feito e criando teorias que recebem o codinome de “*a maneira de Walt Disney*” de envolver os consumidores.

Contudo, eu costumo responder que ele apenas se inspirou no grande “marketing” sobre o envolvimento sensorial completo - visão, audição, sensação e imersão - que os grandes eruditos e pensadores da Igreja Romana, como o citado São Carlos Borromeu, fez com o movimento artístico do Barroco.

Adentrar a um templo Barroco, acrescido com uma música ambiente da época, é algo inexoravelmente inexplicável³¹. Entendo que este tenha sido, de facto, o objetivo da Igreja Romana – combater o crescimento do luteranismo e de outros movimentos protestantes, que questionavam o uso de imagens, relíquias e intermediários para se chegar a Deus – usufruindo-se do “abraço” que o templo Barroco proporciona aos fiéis; a ampla imersão sensorial da igreja Barroca.

Assim, com todo este poder acolhedor, nasce o Barroco; um movimento iniciado na península itálica que envolveu, não somente a igreja, mas também, a economia e o comércio.

A ciência falha e ocultada durante os séculos do renascimento, ganhou espaço no período do Barroco, onde os artistas, através da arte pictórica e entalhada, puderam expressar a vida do jeito que ela é; por vezes feia e dramática.

³¹ Desculpe a redundância, mas é o desejo de demonstrar o quanto este envolvimento sensorial é forte.

Neste período, o mundo europeu vivia entremeado na contradição da ciência pré-estabelecida com as novidades provindas de outras terras oriundas das grandes navegações. O Barroco esteve presente num momento muito agitado para a sociedade e para o clérigo em geral.

A arte Barroca trouxe consigo o objetivo, previamente desprezado, mas que a Igreja Romana percebeu que seria uma chave primordial para manter os fiéis cativos ao comando da Igreja Católica.

Esse objetivo foi o de dar acesso a informações e conhecimentos mais aprofundados sobre a liturgia da palavra de Deus e a história de Cristo para um povo, que em sua grande maioria, era analfabeto. O caminho encontrado foi o de passar as mensagens e a catequização através da arte e da arquitetura Barroca.

Por conseguinte, a arte Barroca se tornou um livro aberto e feito de mensagens subliminares que até hoje são estudadas pela semiótica. A arte imaginária, pictórica e o entalhe se transformaram em perfeitos pedagogos – eles são como professores e pastores do assunto religioso. É como se arte tivesse se transformado no alfabeto para o ignorante, como uma escrita formal, pois grandes conteúdos não cabem em poucas palavras, mas cabem em poucos símbolos.

O Barroco não criou nada, mas se alimentou de várias culturas passadas, como os gregos, por exemplo e, se baseou em mitos e mitologias que puderam contar a história de Deus, de Cristo ou de um Santo. Tanto que se a Igreja não soubesse a história de um determinado canonizado, o Barroco buscava no herói mitológico uma verossimilhança e contava a história do entronado.

A ideia deu tão certo, que o professor do curso de Arte Barroca no Museu de Arte Sacra de São Paulo, o Prof^o Dr^o Marcos Horácio Gomes Dias, afirmou, durante a ministração de um curso, em 2024: “*dirigentes espirituais protestantes enviaram artistas a Roma para aprender a tão bela arte e entender o porquê de tamanho sucesso*”.

Assim, o título que dei a este subcapítulo, “A Pedagogia do Barroco” remete a um professor, que fez o discurso católico em camadas, usando-se da contrariedade, do escuro com o claro, da disforma do perfeito, o susto e o medo juntamente com o angelical e que passou a ensinar e a cativar os adeptos da doutrina Católica, impedindo a debandada ao protestantismo, quiçá, ainda conseguiu arregimentar novos membros.

3.5 - Ornamentação de arte sacra

Na metade do século XVII, as pequenas capelas paulistas evoluíram para igrejas ainda construídas em taipa de pilão. Sempre adornadas com as belas decorações internas no estilo do Barroco Português. Destaco, como primeiros exemplares do estilo Barroco, as igrejas de Nossa Senhora dos Pinheiros, São Miguel de Ururá em Guarulhos, Santana de Parnaíba e Santo Amaro. Esta última, em particular, foi agraciada com o retábulo que é objeto de estudo deste trabalho.

A pergunta recorrente sobre o porquê de as igrejas terem sido tão ricamente ornamentadas, pode ser compreendida considerando dois pontos principais:

Primeiramente, a ornamentação das igrejas constituiu uma expressão intrínseca da arte do período, em virtude do estreito entrelaçamento entre a produção artística e a instituição eclesiástica. A criação artística encontrava-se, de forma quase inevitável, vinculada às representações religiosas, estendendo-se mesmo a contextos profanos, como os palácios, nos quais a iconografia e os elementos ornamentais de matriz religiosa eram frequentemente incorporados.

Em segundo lugar, quanto mais ornamentos e detalhes, mais cara era a arte e, portanto, quem mais as possuísse maior demonstrava poder. Este ostensivo investimento em ornamentação, não apenas destacava a opulência da igreja, mas também servia como uma estratégia eficaz para subjugar os crentes e os não crentes. Neste contexto histórico, a exibição de arte sacra suntuosa representava uma resposta forte da Contrarreforma.

Assim, os conjuntos Barrocos receberam um tratamento plástico que resultou em novas relações espaciais, proporcionando uma revitalização ao tradicional repertório greco-romano.

“No final do século XVI ocorreu um período estilístico denominado Maneirismo, o qual caracterizou genericamente pelo emprego do repertório renascentista por meio de uma transgressão deliberada, buscando-se por efeitos insólitos e ambíguos, sem abdicar de um rígido classicismo” (Teixeira, 1982, p.148)

Após a introdução do Maneirismo, em Portugal, as artes passaram gradualmente a assumir um carácter cada vez mais ornamentado, processo que conduziu o surgimento e a afirmação do Barroco; nesse contexto, os retábulos desempenharam um papel central no enriquecimento decorativo dos interiores das igrejas.

Numa análise mais esotérica, sugere que os retábulos desempenhavam o papel de atrair a atenção e os olhares para a beleza celestial que envolve a imagem do(s) santo(a)(s) ali entronizado(s). Além disso, conforme Tirapeli (2003, p.38) observa, os retábulos seguem a tradição de serem o ponto focal para quem adentra a igreja, assemelhando-se a arcos de triunfo da antiguidade, cuja função era celebrar feitos heroicos.

Inicialmente, esses arcos eram esculpidos em pedra nos portais de palácios e igrejas, mas posteriormente, durante o pós-renascimento, foram levados para dentro dos templos incorporando-os a estética interna, só que desta vez sob a matéria-prima de madeira.

Ainda, Tirapeli (2003, p. 39) destaca que no Maneirismo, os arcos que adornavam o topo do retábulo eram frequentemente pintados, enquanto no chamado estilo Nacional, a opção recai sobre arcos concêntricos decorados. Durante o período Joanino, a tradição dos arcos coroando os retábulos foi mantida, entretanto, foram incorporados elementos cênicos para enriquecer a composição.

Assim, este trabalho focaliza no retábulo lateral da antiga igreja Barroca da Matriz de Santo Amaro, e nas próximas linhas, destaco a sua relevância. Apesar de ter sido encomendado para servir como o retábulo da capela lateral da igreja.

3.6 - Barroco paulista

Poderia dizer que este título é apenas uma mera nomenclatura toponímica para justificar a existência de uma diferenciação entre as artes e os exemplares encontrados no território paulista, perante os exemplares de outras localidades do Brasil. Contudo, através de uma análise mais criteriosa e detalhada, estudiosos contemporâneos a este trabalho, afirmam, como Bortolucci (2014, p. 227), que muito além de ser uma terra de passagem

para Tropas³² e Bandeirantes³³, a região reuniu pessoas das mais diversas origens e etnias, sendo, inicialmente uma Capitania de pouca expressão econômica e de ocupação bastante dispersa o que resultou na fundação de um número muito maior de povoados e assentamentos, pelo seu interior. Esta característica é particular desta região e é totalmente distinta das outras regiões brasileiras e, quiçá, de outras posses lusitanas espalhadas pelo mundo. A característica mais comum, até os dias de hoje, é que a população se concentrava no litoral de todos os territórios lusitanos, exceto a Capitania de São Paulo de Piratininga.

Essa particularidade contribuiu para que, hoje, São Paulo seja um dos estados brasileiros que preserva, no seu acervo histórico, alguns dos mais antigos edifícios remanescentes do Brasil.

Além disso, por se tratar de uma região com população dispersa, as vilas e os núcleos de povoamento raramente necessitavam de mais do que uma única edificação religiosa. Como expõe Bortolucci (2014, p. 228), as vilas com mais de uma igreja, não precisavam mais do que duas e, às vezes, somente uma bastava.

Quando comparadas às igrejas edificadas noutros centros urbanos, como São Sebastião do Rio de Janeiro e Salvador, capitais de capitanias mais prósperas e populosas, as igrejas paulistas apresentavam dimensões reduzidas e grande simplicidade, uma vez que edificações singelas eram suficientes para atender às necessidades das pequenas vilas paulistas.

Outro fator relevante, reside no facto de que a grande maioria dos materiais empregados na edificação das igrejas paulistas foi a taipa de pilão. Em contraste com as cidades litorâneas de outros estados e mesmo do litoral paulista, onde a humidade inviabilizava o uso dessa técnica construtiva, recorreu-se predominantemente à alvenaria de pedra.

³² Grupo de homens, que conduziam animais de carga (como mulas ou cavalos) carregados com mercadorias por longas distâncias, especialmente entre os séculos XVII e XIX no Brasil. Esses tropeiros eram responsáveis pelo transporte de produtos como sal, tecidos, ferramentas, alimentos e outros bens essenciais entre regiões, conectando áreas rurais e urbanas. (Museu do Tropeiro – Paraná, 2025)

³³ Refere-se aos exploradores e desbravadores originários da região de São Paulo, Brasil, durante os séculos XVI e XVII. Eles eram conhecidos por suas expedições chamadas bandeiras, que tinham como objetivo principal a busca por metais preciosos, captura de indígenas para trabalho escravo, além da expansão territorial do Brasil colonial, principalmente para o interior do continente. (Museu Paulista – USP, 2025)

Especificamente à talha paulista, Bazin (1983) sugere que esta se caracteriza por maior singeleza quando comparada com a executada nos estados ao nordeste e do Rio de Janeiro de São Sebastião, há menor profusão de elementos e uma limpeza de detalhes maior nos ornatos, o que não implica na inexistência de exemplares de entalhe extremamente refinado.

Pode-se afirmar que a observação de Bazin (1983) é hoje objecto de revisão crítica, uma vez que, à época da sua publicação, a importância histórica e estética do Barroco paulista figurava entre as menos estudadas, sobretudo quando comparada às expressões Barrocas amplamente investigadas no Rio de Janeiro, na Bahia e, em particular, em Minas Gerais. Essa lacuna historiográfica contribuiu, durante muito tempo, para a insuficiente valorização e reconhecimento das características e da identidade próprias do Barroco de São Paulo. Tal identidade manifestou-se de forma coerente com a diversidade cultural da sociedade paulista, incorporando influências portuguesas e espanholas, enquanto assimilou adaptações locais provenientes de matrizes ameríndias, bandeirantes e caboclas.

A antiga igreja Barroca da Matriz de Santo Amaro, bem como as poucas peças artísticas remanescentes, oferecem uma rara oportunidade de observação de uma manifestação singular do Barroco paulista, caracterizada por uma iconografia de religiosidade simples e leve, por vezes pueril, acolhedora e afável, em plena consonância com o ambiente rural e modesto que marcava a região à época.

Bortolucci (2014, p. 231) traz uma definição de Eduardo Etzel de 1974, que hoje já é contestada por ela e por outros, no que tange a quantidade e a diferenciação da arte Barroca paulista.

“Os retábulos maneiristas são pouco numerosos, mas extremamente valiosos. São Paulo abriga alguns dos exemplares de talha mais antigos do Brasil. Nos movimentos seguintes, no estilo Nacional Português e no Joanino (primeira e segunda fases do Barroco) há também um número muito reduzido de trabalhos de talha e até esta altura da pesquisa não percebemos ainda grandes diferenças com os estilos de outros estados” (Etzel, apud Bortolucci 2014)

A ideia Eduardo Etzel hoje é frágil devido aos trabalhos mais recentes de Percival Tirapeli, de 2003 e, principalmente, os realizados por Mateus Rosada e Maria Aparecida Bortolucci de 2014 e 2016 respectivamente, onde descrevem a existência, as localizações e as características de um bom número de peças paulistas, deste período.

Em tempo, trago a colocação de Mateus Rosada (2015) sobre a ausência de qualquer talha dourada plena, ou seja, talha totalmente revestida de ouro, característico do Barroco Joanino, no estado de São Paulo, perante os quinze exemplares de retábulos deste período presentes em São Paulo.

3.7 - Talha em São Paulo

Como já expressado neste trabalho, o desenvolvimento econômico, do que hoje é o estado de São Paulo, até fins do Período Colonial, século XIX, foi bastante aquém do que hoje foram as Capitanias do Rio de Janeiro de São Sebastião, Bahia, Pernambuco e Maranhão. Isso poderia nos conduzir erroneamente a imaginar que a produção artística de São Paulo também seria inferior a essas capitanias. Entretanto, pesquisadores recentes, como Tirapeli, Rosada e Bazin, têm demonstrado que a arte colonial de São Paulo, considerando que há poucos exemplares, tenham atingido expressões máximas perante seus pares de outras regiões. Estes são de grande valor e possuem características próprias, senão afirmar, únicas, como é o caso do retábulo que se refere este trabalho. Outro exemplo, e talvez o mais emblemático, se refere aos retábulos e pinturas das capelas do sítio Santo Antônio de São Roque e da Fazenda Voturuna, em Santana de Parnaíba, pois são os únicos exemplares do gênero e do período existentes em todo o país.

“...é um Estado que tem fama de ser pobre em arte colonial, mas que ainda conserva despreocupadamente – como joias de família, sem valor, dois retábulos maneiristas do século XVI...” (COSTA, 1941)

Uma característica marcante do Barroco, mas principalmente de São Paulo, é que os exteriores das igrejas eram pobremente ornamentados, em contrapartida os interiores eram envolventes e ricamente decorados. E a arte da talha nos retábulos foi um dos grandes contrapontos entre o exterior e o interior das igrejas paulistas.

Conforme elucida Mateus Rosada (2015 p.135), o saber decorar de forma tão distinta de uma região para outra, por intermédio da talha e a lida com a madeira, provém da exportação lusitana das técnicas agregada às características dos artesãos disponíveis no local de construção de tão bela arte. Assim, se encontram espalhadas pelo mundo uma enorme quantidade de variações locais.

“No caso luso-brasileiro, aspecto interior das igrejas era quase sempre composto por naves e capelasmores com paredes brancas e grandes panos de talha correspondentes aos altares.” (Rosada, 2015 p.136)

Rosada (2015, p.136), ainda complementa detalhes sobre as características do Barroco paulista, pois sendo ele um grande defensor sobre a existência de um Barroco exclusivo de São Paulo, diz que no caso do que hoje é o estado de São Paulo, o uso de azulejaria e o revestimento completo das paredes por talha é algo muito raro, o que não acontece com igrejas de outros estados brasileiros que contém grande profusão de arte sacra Barroca e Rococó.

3.8 - Período artístico do retábulo de Santo Amaro

Guardada todas as variações inerente da confeição da arte sacra ao longo da extensa existência da Igreja, facto que não poderia ser diferente em qualquer manifestação de arte e, como este trabalho procura enquadrar o retábulo (Fig. XII) da capela lateral da demolida igreja Barroca da Matriz de Santo Amaro, num determinado período artístico para assim se aproximar de possíveis autores, adotei o padrão de divisão de períodos que entendo como a mais adequada e consolidada na historiografia brasileira, proposta pelo historiador Mateus Rosada, a qual ele organiza da seguinte forma:

- Maneirismo (1559-1736);
- Barroco Português (1700-1730);
- Barroco Joanino (1735-1766);

- Rococó (1759-1871);
- Imperial (1820-1891);
- Neoclássico (a partir de 1850).

Contudo, face às informações cronológicas sobre a construção e às reforma da igreja que abrigou o retábulo em estudo, este trabalho limita-se aos períodos que correspondem às manifestações artística do Maneirismo, do Barroco Português e do Barroco Joanino, de modo a inserir o retábulo no contexto temporal.

Um estudo botânico de natureza técnica, que foge do âmbito deste trabalho, poderia estabelecer a espécie lenhosa utilizada na confecção do retábulo em análise e como consequência, a delimitação da região de sua origem. Embora se reconheça que no período colonial havia transporte de madeira entre os dois continentes, o mais comum era que o material bruto fosse envidado do Brasil para Portugal e no caso inverso, a regra mais comum, era o envio de produto manufaturado.

Assim, se caso comprovado que a madeira era de origem europeia, a lógica indicaria que o retábulo foi confeccionado em Portugal ou na Espanha, durante o período filipino português. Tal hipótese, encontraria paralelo com alguns raríssimos retábulos Barrocos de rocha ornamental, existentes em algumas igrejas do litoral nordestino brasileiro importados da Europa.

Entretanto, dado ao período em questão e algumas características que serão comentadas à frente, o mais provável de se afirmar é que o retábulo em questão, tenha sido elaborado e confeccionado em território brasileiro e, mais especificamente, na região da Capitania de São Paulo.

Capítulo 4: Património deslocado

4.1 - Sobre a Capitania de São Paulo no século XVIII

A vila de São Paulo de Piratininga foi emancipada a cidade de São Paulo em sete de julho de 1710, na presença do governador e capitão da Capitania de São Paulo, o Sr. António de Albuquerque Coelho de Carvalho (1655 – 1725), na presença de oficiais da câmara e procuradores da capitania, acrescido de alguns nobres dela pertencentes e o Prelado Eclesiástico.

Segundo os documentos lidos, na ocasião, D. João V, vossa altesa, declara que os valores cobrados de ágil sobre o material trazido das minas, antes de chegarem ao litoral, deveriam ser controlados e ajustados para valores de uma taxa mais justa.

O tal documento deixa claro que a coroa se preocupou com o descontrolo sobre a exploração do ouro descoberto, em 1693, onde hoje é o estado de Minas Geraes, o qual era controlado pela distante cidade do Rio de Janeiro, facto que dificultava qualquer tipo de controle.

Segundo a visão da época, uma cidade, com todos os cargos que ela exigia, teria mais controle sobre a circulação do ouro, do que uma simples vila, comandada à distância por outra cidade, como era o caso da vila de São Paulo de Piratininga ser comandada de longe pelo Rio de Janeiro de São Sebastião.

Assim, na carta de vossa majestade, ele propões que a cúria “*fosse darlhe tambem Bispado*”, o que ocorreu somente em 1745, pela bula *Candor Lucis Aeternae* (Candor da Luz Eterna) do Papa Bento XIV.

O documento oficial encontra-se arquivado no Arquivo Público Mineiro, porém há uma revista, do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, que traz a cópia editorada do despacho real, como segue abaixo:

“Antonio Albuquerque de Carvalho, amigo. Eu El-Rei vos envio muito saudar. Havendo visto a proposta dos officiaes da camara da villa de São Paulo, e o que sobre ella me escreveste, principalmente a em que me pedem se lhe dê o nome de cidade á villa e Egreja Catedral com Bispo, fui servido haver por bem que a villa

de São Paulo tenha o nome e título de cidade e assim vos ordeno o façais...”
(*apud* Revista IHGSP, 1911)

Sob a visão do manuscrito, sem autoria identificada, editorado pela Revista dos IHG de São Paulo, realizado por Eduardo Paulo e Silva Prado (1860 – 1901), advogado, jornalista e escritor, membro fundador da Academia Brasileira de Letras, o qual doou o trabalho para ser publicado em 1898, no volume IV da dita revista, fica evidente alguns aspetos e costumes da administração da cúria paulista do século XVIII.

O título do manuscrito é “Relação geral da Diocese de São Paulo, suas Comarcas, Freguesias, Côngruas Uzos e Costumes” e nele se relata a contemporaneidade da vida na diocese da Capitania de São Paulo, onde diz que a Capitania de São Paulo era uma diocese “*amplamente extensa, como despovoada*”, compondo-se de cinquenta e nove paróquias e quatro “*Missões de Índios*” herdadas dos extintos jesuítas.

Há, no texto, como funcionava o erário, chamado de fábrica da igreja, onde se descreve sobre a necessidade das paróquias afastadas e hermas de se atentarem para que os “*cléricos sejam moços, robustos, e de saúde vigorosa*”. Demonstra, também, como eram os cuidados com as pessoas da paróquia, tanto que deveriam manter “*cavallos prontos para acudir aos seus Parochianos enfermos*”.

Contudo, para este estudo, é imprescindível saber que a igreja Barroca que existiu em Santo Amaro, região elevada a vila, em 1832, não tinha importância para a Diocese de São Paulo, tanto que o texto diz:

“Povoação de Santo Amaro – O Vigario actual desta Igreja hé amovível, porque não é collada, nem tem congrua da Real Fazenda. O seo actual Vigario hé Diogo Rodrigues Sylva, natural da Villa de Santos, de idade de trinta e dous anos. As conhecenças, e pé de altar rendem annualmente cento e sincoenta mil reis cobráveis, não tem Coadjutor, e nesta Freguezia não há Sacerdote mais algum.”
(Prado, *apud* Revista IHGSP, 1889)

Como nas referências encontradas na Revista do IHGSP, não há a data do manuscrito, o texto que se referiu ao povoado de Santo Amaro, onde consta o nome do

vigário da época, permitiu-me fazer um cruzamento de informações com uma lista de vigários encontrado no Tombo 07-03-010 (Tb. VI e VII), do arquivo da Arquidiocese de São Paulo, como pode ser vista na imagem anexa.

Assim, o manuscrito foi escrito entre as datas que compreendem o dia de vinte de fevereiro de 1774 e dezanove de fevereiro de 1778, o que me permite estimar quais foram os costumes decorativos da arte sacra daquela época.

4.2 - Sobre São Paulo no final do século XIX

Foi no final do século XIX, que a cidade de São Paulo iniciou o seu processo de transformação para uma das maiores metrópoles do mundo e foi neste contexto que ocorreram as mais profundas mudanças urbanísticas. Muitas intervenções alteraram radicalmente a paisagem e provocaram significativas alternância nos estilos e dimensões das construções até então existentes.

O crescimento populacional da cidade, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), órgão responsável pelo senso brasileiro, foi de mais quinhentos e quarenta mil habitantes em cinquenta anos, considerando de 1870 a 1920, um valor de mais de 1.930% de acréscimo populacional.

Para ser mais preciso; no período que se determinou a demolição da igreja Barroca de Santo Amaro, a população era de pouco mais de trezentos mil habitantes e, uma década antes, pouco mais de cem mil habitantes.

Em 1903 é proposta, por Alfredo Formigoni, uma votação para a destruição da igreja Barroca, aquela que substituiu a capela inicial e, sua proposta, foi de executar a construção de uma nova igreja, numa altura que a igreja já era elevada a Matriz. A votação é aprovada por unanimidade e, ainda em 1911 já com a igreja nova: “é feito um inventário onde dá conta de três altares colados e dois altares guardados em depósito da igreja” (FATORELLI, 2013) e no manuscrito do Tombo 04-02-011 (Tb. VIII), folha 75.

Uma outra questão relevante relatado neste Tombo, se refere a verba que as igrejas recebiam. Igrejas e capelas passaram a depender exclusivamente da cúria e das doações de seus fiéis, pois com a proclamação da república, em 1889, a verba proveniente da fazenda real deixou de existir e o tesouro Nacional não se responsabilizaria por sustentá-las.

4.3 - Património deslocado

A noção de património deslocado, conforme Mateus Rosada (2015, p. 197), se refere não apenas à mudança física de bens culturais de seu contexto original para novos espaços, mas também, a consequente perda de sentido simbólico, litúrgico e histórico que uma transferência acarreta ao património sacro.

Tirapeli (2003, p. 52) traz uma lista de transferência de património ocorridas no século XX no estado de São Paulo, principalmente referente a retábulos, cujo pseudónimo dado por ele é “*Retábulos Peregrinos*”.

A transferência de retábulos, escultura imaginária e elementos de talha de igrejas demolidas ou descaracterizadas, para os museus, capelas particulares ou instituições laicas, provoca uma rutura substancial na forma como essas obras são lidas, experienciadas e emocionalmente observadas. Criadas para integrar um espaço sacralizado, submetidas a uma lógica litúrgica, simbólica e devocional específica, essas peças perdem, ao serem deslocadas, a relação orgânica com o seu contexto arquitectónico, ritualístico e comunitário.

Rosada (2015, p. 199), observa ainda, que esse deslocamento pode provocar uma série de consequências à sociedade local, não só uma perda do contexto original, mas uma fragmentação da memória coletiva, onde, em muitos casos, as pessoas locais sequer têm ciência do paradeiro das peças que um dia compuseram o imaginário devocional de suas paróquias. No museu, o retábulo passa a ser lido como artefacto artístico, exemplar estilístico ou documento histórico, mas perde sua função litúrgica e comunitária. A espiritualidade, a devoção e a relação entre o fiel e o objeto sagrado são substituídas por uma experiência estética e museológica. Esta ausência gera uma rutura simbólica, o que dificulta o reconhecimento da herança histórica da identidade local. A “*descontextualização do sagrado*”, como sugere Rosada, torna-se então um problema tanto para a história da arte quanto para a antropologia cultural.

Em suma, o deslocamento de um património sacro para um ambiente museológico, mantém o valor patrimonial da peça, pois, a preserva fisicamente, cuida e restaura. Entretanto, altera completamente o seu contexto e a sua função original, mesmo que não altere a interpretação dos símbolos ali contidos.

Contudo, considero melhor que se preserve o património deslocado do que o deixe ao tempo ou que seja destruído juntamente com o local de origem. E, se for possível, como propõe Rosada (2015, p. 200), que o novo espaço de exposição do património busque restaurar, ao menos parcialmente, o sentido original da obra, através de ambientações e reconstituições visuais, pois não basta conservar o objeto; é preciso também conservar a memória, o uso e o vínculo comunitário que o constitui como património histórico.

4.4 - Retábulo de Santo Amaro deslocado

A igreja Barroca da Matriz de Santo Amaro, originalmente erguida no coração do bairro de Santo Amaro, era uma das construções mais antigas e significativas do bairro, representando um marco religioso e cultural. No entanto, sua demolição, ocorrida no início do século XX, para dar lugar a uma nova catedral, que, segundo Tirapeli (2003, p. 52), foi um “*desejo de religiosos de se apagar os traços da cultura luso-brasileira*”, simboliza uma perda significativa para o patrimônio histórico paulistano. A demolição de edifícios históricos no Brasil foi muito comum no século XX e ainda revela desafios recorrentes na conservação patrimonial, especialmente quando pressões provenientes do desenvolvimento urbano entram em conflito com a necessidade de preservar a história material.

O conceito de património deslocado, para este trabalho, tem grande importância devido ao longo lapso temporal que separou a demolição da igreja Barroca da Matriz de Santo Amaro até o reaparecimento em 1935, de duas peças retabulares das capelas laterais, no depósito da Arquidiocese de São Paulo. Foram quase três décadas, que os retábulos ficaram “guardados em depósito da igreja nova”,

Tirapeli (2003, p.53), diz que após a destruição da igreja Barroca, os retábulos e outras peças sacras permaneceram esquecidos, num depósito da Cúria paulistana. Este período de abandono destaca e demonstra, mais uma vez, quão frágil é a preservação do património histórico, especialmente quando não há reconhecimento imediato do seu valor cultural e histórico.

Encontrado em um dos manuscritos consultado, património do arquivo da Arquidiocese de São Paulo, sob o tombo DAS 06-02-025, feito no dia quinze de outubro

de 1909, há um relato sobre a situação da igreja Barroca e quais eram as condições dos retábulos que dela pertenciam. O retábulo da capela-mor estava “*desarmado*” e substituído por um de “*cimento e tijolos*”.

É interessante ressaltar, que ainda nesta data um dos retábulos das capelas laterais era utilizado, enquanto o seu par já se encontrava “*desarmado*” conforme revela o manuscrito.

“O altar é de madeira tem também um tabernáculo antigo. No corpo da Igreja ainda e ao lado da Epístola, ergue-se o altar de Nossa Senhora do Bom Conselho, cuja tela em quadro foi doado a Paróquia...” [...O altar é antigo, mas tudo pintado de novo. De igual tamanho existe na Matriz, outro altar que está desarmado” (Tombo DSA 06-02-025)

Contudo, com o passar do tempo, ambos retábulos da antiga igreja Barroca Matriz de Santo Amaro foram “*desarmados*” e a presença deles, no Museu de Arte Sacra de São Paulo, exemplifica o conceito de “património deslocado”, uma prática positiva de conservação que visa preservar a materialidade e o simbolismo das peças fora do seu local original.

Somente, em 1969, é que os retábulos passam a fazer parte do acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo, sob o tombo número 1282. Na ficha de entrada, os retábulos são descritos como “*colunas arcadas de altar, madeira policromada, século XVIII, com dimensões 2880 mm de altura por 2230 mm de largura*” (Pasta de Tombo 1282C – MAS-SP).

Dentro da pasta de tombo do MAS-SP, ainda é possível encontrar alguns documentos oficiais sobre restauros parciais perpetrados nos retábulos, como o exemplo do documento de 1977, onde o chefe técnico, Odair Assis solicita para o diretor do museu, Pedro A. de Oliveira Ribeiro Neto que “*as peças constantes neste relatório precisam ser catalogadas e classificadas, pois se encontram parcialmente mutiladas*”.

Uma década mais tarde, outro documento interessante descreve reparos, feitos em 1987, onde relata que foram executados reparos em pequenos fragmentos danificados, como o do pescoço de uma das aves.

Mas, o restauro definitivo e de grande monta, ocorreu somente em 2004, depois de noventa e cinco anos do primeiro retábulo ser retirado do seu local original. Este restauro durou por mais de um ano e foi feito pelo famoso ateliê de restauro do artista plástico Júlio de Moraes³⁴, em São Paulo.

Aproveito este subcapítulo para acrescentar três figuras (Fig. X, XIII e XIV), que estão expostas no capítulo “*Anexos e figuras*” deste trabalho, que foram encontradas em minhas pesquisas. Nelas é possível verificar como um patrimônio deslocado pode ser alterado ou descaracterizado, tanto que Bazin (*apud* Amaral, 2004) diz “*que um deles foi remontado com um ornamento Rococó enquadrado a uma tribuna.*”, se referindo ao retábulo deste trabalho.

Estima-se que esta tribuna seja uma peça tardiamente acoplada ao retábulo, ainda quando este fazia sua morada na igreja Barroca da Matriz de Santo Amaro, por isso o estilo da peça seja de um movimento artístico posterior ao do retábulo. Entretanto, não há certeza no meio historiográfico paulistano que esta tribuna pertença realmente a referida igreja.

Cumpre ainda assinalar que, após a descrição do percurso de ‘sobrevivência’ do retábulo da antiga igreja Barroca da Matriz de Santo Amaro, que no contexto das igrejas Barrocas, os retábulos desempenhavam um papel central, como mediadores entre o sagrado e o fiel, funcionando igualmente como repositórios de narrativas iconográficas e expressões devocionais. A importância dessas peças é, portanto, de magnitude imensurável.

³⁴ Julio Moraes é um renomado conservador-restaurador brasileiro, formado em Artes Plásticas pela USP, especialista em restauro de bens culturais

Capítulo 5: Descrição e classificação

5.1 - Períodos artísticos coloniais paulistas

Antes de fazer a descrição pormenorizada do retábulo em estudo, apresentarei uma breve discussão acerca dos períodos artísticos coloniais identificáveis na arte sacra dos retábulos paulistas. Para tal, recorri prioritariamente às contribuições de dois dos principais estudiosos do Barroco paulista, Mateus Rosada e Percival Tirapeli, complementando os comentários com os pesquisadores do Barroco brasileiro, em geral, Affonso Ávila (*et alii*), Araci Amaral, João Sad Júnior e Mozart Costa.

Começo pela classificação mais antiga, defendida por Sad Júnior (2014, p.247), publicada na revista da SPHAN³⁵, que alude a um pesquisador, arquiteto e urbanista famoso em sua época, Lúcio Costa³⁶ (1902 – 1998), onde Sad Júnior explana:

“...podemos imaginar suas dificuldades em distinguir e classificar mudanças formais ocorridas em um período de quase dois séculos (entre a segunda metade do séc. XVI - data dos mais antigos retábulos - até a metade do séc. XVIII, quando os jesuítas foram expulsos do país). Porém, se deixarmos de lado certas idiossincrasias conceituais, veremos que sua percepção estava basicamente correta...”

Lúcio Costa propôs uma periodização composta por quatro estilos sucessivos. O primeiro perdurou durante o século XVI até à primeira metade do século XVII, ficando entre o Renascimento e o Barroco propriamente dito. Este período o autor designou como *classicismo*, também referido em seu texto como um período *pós-renascimento* ou *protoBarroco*. O segundo momento, datado da segunda metade do século XVII até ao início do século XVIII, ele denominou como *romanicismo*, assim chamado por lembrar, sobretudo, as portadas das igrejas do período românico. O terceiro período, predominante na primeira metade do século XVIII, Costa designou como *goticismo*, termo inspirado na

³⁵ SPHAN, Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, era o antigo nome do atual IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, fundado em 1937.

³⁶ Lúcio Costa foi um arquiteto e urbanista brasileiro fundamental para o modernismo no Brasil, conhecido mundialmente por vencer o concurso e criar o Plano Piloto da capital do Brasil, Brasília.

forma como um vereador de uma cidade mineira Barroca classificava determinadas obras. Ele as chamava de obras “góticas” em seu livro de memórias. Por fim, na segunda metade do século XVIII, Lúcio Costa identificou o *renascentismo*, caracterizado por uma linguagem mais leve e graciosa, que retomava princípios da Renascença, distinguindo-se pela contenção e pela rejeição do excesso decorativo.

Por sua vez, os autores que redigiram juntamente com Ávila (1980, p.171 – 173), trouxeram a classificação mais usualmente aceita no Brasil, proveniente da pesquisa realizada na década de cinquenta do século XX, pelo francês Germain Bazin, que as publicou em 1962, num livro chamado “*A Talha em Portugal*” e posteriormente expandiu as informações arquitetônicas no livro “*A arquitetura religiosa no Brasil*”, 1983. Assim, Ávila (*et alii*) separa em três fases, mas desconsidera o protoBarroco de Lúcio Costa; começando pelo início do século XVII, chamando de primeira fase ou “Estilo Nacional Português”. Já, a segunda fase ou “Estilo Dom João V”, que ocorreu aproximadamente entre os anos de 1730 e 1760. Por sua vez, a terceira fase ou “Estilo Rococó”, que, segundo eles ocorreu de 1760 até o início do século XIX. E, para finalizar, o último estilo, ou quarta fase, chamado de “Estilo Neoclássico”.

Para o outro autor do Barroco brasileiro em geral, Mozart Costa (2005), já existe a perspectiva da passagem do renascimento para o Barroco de uma forma mais afirmativa e justificada, derrubando a teoria de Lúcio Costa, de 1941, onde afirmou ter um vácuo entre os dois estilos, classificando-o como *pós renascimento* ou *protoBarroco*. Mozart Costa, afirma que ao adentrar, no que ele classificou de “Estilo Maneirismo”, houve uma quebra na ortogonalidade renascentista em troca de uma ação conjunta dos ornamentos. Também foi neste estilo, que a gigantismo dos grandes arcos triunfais e as exuberantes colunas arquitetônicas puderam se fazer presentes, em pequenas dimensões, nos interiores de igrejas, inclusive de pequeno porte, evidentes, principalmente nos retábulos.

Para ele, o Barroco foi aquele movimento que “*imergiu o espectador*” num mundo cheio de alegorias pictóricas, baseado na natureza e, um pouco mais tarde, no brilho do ouro pujante das minas do país. Ele ainda afirma, que ao final do estilo Barroco e de suas nuances, surge o “Estilo Rococó” que começa a ganhar força com a frivolidade decadente da aristocracia oitocentista, onde a presença da explosão simbólica típica do estilo

Barroco, ganha novas simbologias, acrescidos de ornamentos em forma de *laçarotes*³⁷ e *rocalhas*³⁸, inexistentes ou insipientes no movimento artístico anterior.

Quanto à visão do historiador e pesquisador de renome, Percival Tirapeli, referente aos estilos artísticos dos retábulos paulistas. Ele toma por base as ideias de Lúcio Costa, Germain Bazin e outro pesquisador, ainda não citado, o Robert Smith, americano, que também publicou estudos sobre os retábulos, em 1950.

Tirapeli, comenta sobre a existência de doze tipos morfológicos de retábulos portugueses, dos quais apenas alguns se aplicam ao território brasileiro e principalmente ao paulista. Assim, ele divide em cinco estilos de arte sacra, começando com os retábulos dos séculos XVI e XVII, cuja únicas duas peças existentes no país se encontram em São Paulo. Como o período em que estes dois exemplares foram confeccionados, Portugal estava sob a coroa filipina, também foi o período em que os jesuítas floresciam nas américas, as características das obras de arte sofreram influências marcantes oriundas dos castelhanos e dos jesuítas.

Foi no momento da transição, do que era perfeição da natureza do renascimento, para o que viria ser o dramático e seus reais defeitos encontrados no Barroco pleno. Movimento de “*imitação*” dos grandes artistas renascentistas, porém com a adaptação ao que se tinha disponível. Desta forma, foram feitas obras “*a maneira*” do renascimento. Portanto o nome do estilo deste período foi adotado como “Estilo Maneirista”, ou apenas Maneirismo – uma das grandes características dos retábulos deste período era de ter os elementos ornamentais e os fundos vazados.

O próximo estilo, o qual ele entendeu que perdurou de 1700 a 1740, dez anos mais do que Ávila definiu; foi o estilo “Nacional português”, o qual ele define:

“[... com maior volumetria, arcos concêntricos tomando todo o espaço do coroamento, ornado com aduelas, elementos escultóricos protuberantes e profusão douradas...] [... pássaros como fênix, anjinhos, folhas de acanto, além de flores...]” (TIRAPELE, 2003. p. 41)

³⁷ Os laçarotes encontrados no Rococó são elementos decorativos típicos, caracterizados por formas de laços grandes, graciosos e ornamentais, esculpidos em talha dourada e objetos decorativos.

³⁸ As rocalhas são formas assimétricas enroladas, inspiradas em conchas, ondas e elementos da natureza. Sempre aparecem como arabescos enrolados, ondulados e entrelaçados.

Na sequência surge o “Estilo Joanino”, com mais requinte e mais elementos decorativos, cujo período foi de 1740 a 1760, onde, apesar de um tempo curto, foi de grande volume de produção, tendo em vista que a região onde foram produzidas as peças que antes era pouco habitada e renegada a segunda escala de importância na colônia, passa a tomar vulto, com a exploração do ouro, começa a sofrer o adensamento populacional e, conseqüentemente, mais igrejas e decorações sacras.

Percival Tirapeli, da mesma forma que os pesquisadores anteriores, sustenta o nome de “Estilo Rococó” a todas obras que vieram depois de 1760, até 1800, momento em que a classificação dele passa a ser de obras neoclássicas. Portanto, ele entende que o estilo Rococó, de origem francesa, tomou conta do território Nacional, tanto quanto da metrópole, devido ao fato de ser moda e chique, como tudo aquilo que vinha da França.

O próximo pesquisador, Mateus Rosada, que é um discípulo de Percival Tirapeli, em 2015 traz, em seus trabalhos acadêmicos, mais precisão nas datas dos estilos defendidos por Percival Tirapeli e seus antecessores, baseando-se, não em documentos, mas nas datas de produção dos retábulos encontrados no estado de São Paulo e, por fim, traz uma nova classificação no período final do estilo Rococó.

Portanto, a classificação dele começa com o “Maneirismo”, ocorrido em São Paulo entre os anos de 1559 e 1736, caracterizados pela “*exacerbação da ornamentação clássica renascentista*”. Como nos outros casos, o próximo estilo é o Barroco “Português”, cujo período foi de 1700-1730, portanto houve uma sobreposição de estilos no estado, contudo este estilo adotou as arquivoltas concêntricas em seus coroamentos, semelhantes a portadas com arcos, o que possibilitou a diferenciação de estilos parcialmente contemporâneos.

Também, seguindo a mesma nomenclatura dos pesquisadores anteriores, Mateus Rosada define o estilo Barroco “Joanino”, como se estendendo de 1736 até 1766, retomando a ideia do Maneirismo, de se ter mais de nichos para santos secundários e abandonando a exclusividade de coroamentos concêntricos.

O próximo estilo, com data mais definida do que os pesquisadores anteriores, o estilo Rococó, aconteceu, segundo Mateus Rosada, de 1759 a 1871, sendo este o estilo que perdurou por muito mais tempo do que os anteriores e, portanto, sendo o maior número de retábulos estudado por ele. Sua defesa, no que tange a origem do estilo, é que

ele nasceu de pinturas Bavianas e se espalhou por toda a Europa e, se popularizou, quando do seu uso em decorações profanas no território francês.

E, como comentado anteriormente, apesar de não abranger o período em estudo deste trabalho, mas importante ressaltar, Mateus Rosada traz uma nova ideia de estilo retabular, que ocorreu de 1820 a 1891, portanto parte do período do Rococó, o estilo “Imperial”. Rosada (2015, p. 176) afirma que este estilo veio junto com a transferência da coroa portuguesa para o Brasil e a mudança da capital para o Rio de Janeiro.

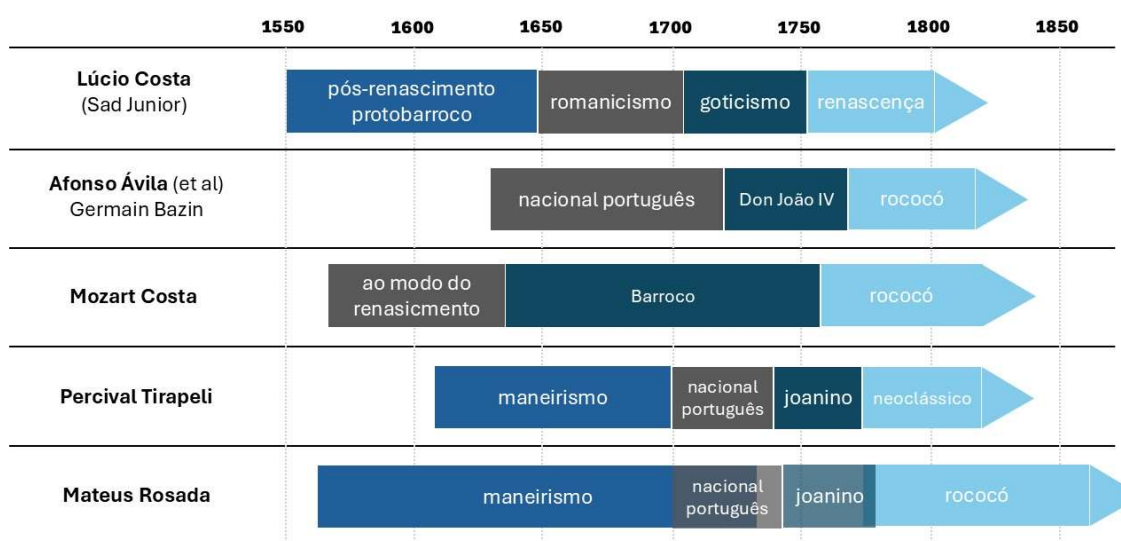


Diagrama I - Comparação das classificações estilísticas dos retábulos luso-brasileiros e paulistas segundo diferentes autores, evidenciando as designações e delimitações cronológicas propostas por Lúcio Costa (via Sad Júnior), Affonso Ávila (et alii) a partir de Germain Bazin, Mozart Costa, Percival Tirapeli e Mateus Rosada. A figura demonstra a coexistência e a sobreposição de estilos, bem como a evolução historiográfica das interpretações, desde modelos conceituais mais generalistas até abordagens baseadas na datação empírica das obras produzidas no estado de São Paulo. (Construído pelo autor)

5.2 - Análise geral do retábulo

O retábulo em estudo (Fig. XII), da capela lateral da antiga igreja Barroca da Matriz de Santo Amaro encontra-se em exposição museológica, desprovido da mesa de altar. Existe, contudo, uma peça de mesa acondicionada no depósito do Museu de Arte Sacra de São Paulo, a qual foi restaurada concomitantemente com o retábulo, conforme referido no subcapítulo 4.4. Entretanto, não é possível afirmar que essa tribuna integrou originalmente o conjunto, ou se foi uma peça posteriormente associada, uma vez que,

embora apresente algumas características semelhantes, como a madeira policromada, os seus elementos ornamentais não são considerados do mesmo período do retábulo.



Figura XII – O retábulo da antiga igreja da Matriz de Santo Amaro, como se encontra hoje, no MAS-SP, onde, por vezes preenchem o camarim com uma outra obra de arte sacra. Foto deste autor, 2024.

Existe um outro par de peças de decoração que bordeavam todo camarim, onde havia certos elementos de estilo mais tardio, como mostra uma fotografia antiga (Fig. X), encontrada no livro de Tirapeli (2003, p. 18). Esta decoração poderia ser classificada como do estilo imperial, como define Rosada (2015, p. 177). Entretanto, por ser um par de peças estranhas a morfologia iconográfica do retábulo, a direção do MAS-SP optou por não mantê-las expostas junto ao retábulo.

Composto por quatro pilastras, dois pilares, um pano de nicho único, entablamento perfeitamente expresso, cornijas ornamentadas nos dois pilares de destaque, uma tribuna colocada na pedrela e pedestais ornamentado e sustentando os pilares e as pilastras.

A coroação é destacada por um semicírculo ornamentado com folhas de acanto, flores de camélia, ferraduras, colmeia, um pseudoemblema centralizado e uma grande concha com pérola.

Esta obra de arte, a que tudo indica ter sido produzida em território colonial, incorpora de forma abundante elementos da natureza. Entre eles, destacam-se sete tipologias florais, duas espécies de aves, sendo uma das quais de carácter mitológico e três tipos distintos de expressão de elementos conchoides.

Os pilares são ornamentados por anjos de corpo inteiro e por sete rostos de querubins, cujas feições arredondadas e volumosas contribuem para a riqueza decorativa do conjunto. O sentido destas figuras angelicais é para evocarem e representarem uma ideia de abundância. A expressividade dessas figuras, marcada por traços muito simpáticos, induz o fiel a uma experiência de acolhimento e alegria, reforçando o carácter de uma mensagem devocional.

O retábulo possui seis capitéis, sendo dois proeminentes e quatro elaborados no próprio corpo da estrutura, caracterizando-se pelos traços muito semelhantes aos capitéis compósitos devido a mistura de estilos e, com a presença notável de folhas de acanto espalhadas por toda obra.

Finalizando os elementos decorativos, destaca-se o coroamento do retábulo, onde na parte superior é expressa em uma única arquivolta, com uma notável "tarja escultória" ao centro.

5.3 - Classificação quanto à arte

Devido às novas expressões de arte e das inúmeras formas de se apresentarem, as artes e o uso de novos e incontáveis materiais para se produzi-las, o Instituto Português de Museus, em suas Normas de Inventário de Escultura, publicada em 2004, concede a liberdade a cada museu ou a cada instituição, de classificar o item que está sob seu inventário, da maneira que mais se adequa às características que o inventariante está escolhendo como o principal da obra, ou seja, artes plásticas ou artes visuais.

Como o retábulo foi elaborado, segundo técnicas de talha em madeira, dando um alto relevo bem pronunciado, a classificação que entendo ser mais indicada, é a expressão de **Artes Plásticas de Escultura**.

Seguindo a sequência de classificação do Instituto Português de Museus, um retábulo deve ser classificado como uma pintura ou uma escultura. Entretanto, o retábulo em questão, foi elaborado segundo técnicas de talha em madeira, o que proporciona ao

observador um alto relevo bem evidente. Facto este, que ele se enquadra na categoria de **Escultura**.

O objeto em estudo é um retábulo da igreja Barroca da Matriz de Santo Amaro, em São Paulo e, para tanto, foi usado como um ornamento arquitectónico de uma das capelas laterais da uma igreja, onde fez parte do seu edifício e cuja função foi decorá-lo. Desta forma, o retábulo em estudo, deve ser classificado dentro da subcategoria de **Escultura Arquitectónica**.

5.4 - Comparativo dos períodos artísticos

Antes de se adentrar a descrição das expressões artísticas dos anos coloniais brasileiro, período em que o retábulo em estudo deste trabalho está inserido em sua confeição, o autor assume uma das divisões relatadas no subcapítulo 5.1.

Para tanto, o autor considerou como a mais lógica e metodologicamente consistente a divisão de estilos artísticos mais recente, elaborada e defendida por Mateus Rosada, cuja proposta se fundamenta na sua longa e aprofundada experiência no estudo da expressão sacro-artística do período em análise.

5.4.1 - Maneirismo (1559-1736) (Fig. XVa)

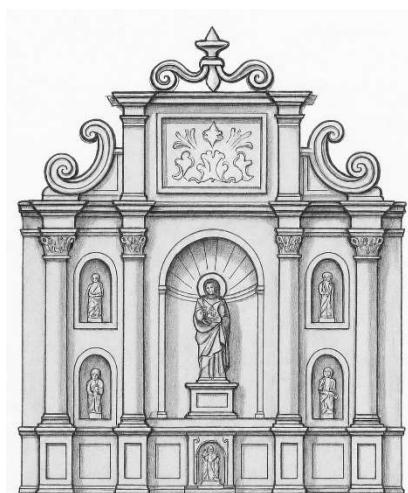


Figura XVa – Retábulo de estilo artístico do período **Maneirista**, criado pelo autor deste trabalho usando a inteligência artificial.

O primeiro estilo artístico europeu encontrado em terras brasileiras é o Maneirismo. Essas obras surgiram em meio ao domínio ibérico pelos reis filipinos (1580 – 1640) o que ocasionou um certo abandono das terras lusitanas do além-mar, simplesmente pela impossibilidade da coroa espanhola em administrar tão vastos domínios, o que possibilitou a invasão dos holandeses em terras litorâneas do Brasil e, como consequência, a interrupção de construções sacras. Portanto o número de produções artísticas é reduzido dentro deste período.

As características básicas de um retábulo maneirista é trazer elementos clássicos renascentistas e atender às diversas regras construtivas, amplamente difundidas pelo mundo cristão, devido a invenção da prensa, inclusive as regras de São Carlos Borromeu. Vários tratados de arquitetura, inclusive o do italiano que viveu em Portugal, Filippo Terzi (1520 – 1597), influenciados por Milão, também ajudaram a definir o estilo maneirista, como afirma Rosada (2015, p.140).

Os retábulos deste período trazem para o interior dos templos os “arcos triunfais”³⁹, em menor escala; os quais expõe dois enquadramentos laterais ao enquadramento principal. Nos enquadramentos do retábulo são encontrados nichos principais e secundários para as peças escultórias. Outra característica proeminente, são os planos de fundo, os quais geralmente são desprovidos de ornamentos, entretanto costumam ser preenchidos por arte pictórica, com desenhos e figuras. A base também é desprovida de ornamentos ou apresentam pequenas quantidades deles. Quando há espaço disponível, onde a determinada igreja tem nave de grande altura, as colunas vão até o entablamento e no coroamento há quartelões no lugar delas. Segundo Rosada (2015, p.141), os capitéis paulistas, deste período, são da escola coríntia. Os nichos principais nunca extrapolam o entablamento do retábulo.

³⁹ Estrutura monumental em forma de arco, geralmente isolada, usada para comemorar um evento importante, frequentemente uma vitória militar (Dicio: Dicionário Online de Português) 2025.

5.4.2 - Barroco Português (1700-1730) (Fig. XVIa)



Figura XVIa – Retábulo de estilo artístico do período **Barroco Português ou Nacional**, criado pelo autor deste trabalho usando a inteligência artificial.

O segundo movimento artístico a ser introduzido no território brasileiro; processo que, em regra, ocorria com um desfasamento próximo a uma década em relação ao surgimento de modas e costumes na metrópole, foi o Barroco Português, também conhecido como Barroco Nacional.

A estrutura básica é alterada radicalmente, um ato marcante desta fase artística, pois em quase tudo que o Barroco foi aplicado, pelo mundo ocidental, ele alterou a forma de expressões na pintura, na feição das imagens, na formatação das igrejas, na incidência de luz, entre outros detalhes. Assim, os retábulos deixaram de ter nichos secundários, sendo que os nichos únicos passam a se chamar de camarins e todos ultrapassaram o entablamento em altura. O coroamento passou a ser estruturado em forma de arquivoltas concêntricas, assemelhando-se a portadas de igrejas românicas, tornando-se a “*a portada para o céu*”⁴⁰ diretamente do interior do templo.

Outra característica muito marcante, para este período, são as colunas torças. A origem decorativa deste tipo de coluna proveio do grande arquiteto e artista Barroco de Roma, Gian Lorenzo Bernini (1598 – 1680), evidenciado em

⁴⁰ Interpretação de cunho exotérica deste autor.

sua principal obra deste estilo, o Baldaquino de São Pedro, na basílica do Vaticano.

Segundo Rosada (2015, p. 149), os capiteis paulistas são geralmente coríntios e alguns poucos casos, no estilo compósitos e todos são ornamentados com folhas de acanto. O plano de fundo dos retábulos tem bastante ornamentação de talha, inclusive o intercolúnio.

O retábulo é, normalmente, bordado por elementos fitomórficos, inclusive no coroamento. Como o camarim, por vezes, é de tamanho bem maior do que as imagens que o entronaram, estes camarins passaram a ter tronos decorados e em um formato que se assemelham a taças.

Neste período, onde os retábulos completam a parede total da capela-mor ou das capelas laterais, é quando surge a arte chamada “*talha total*”⁴¹.

5.4.3 - Barroco Joanino (1735-1766) (Fig. XVIIa)



Figura XVIIa – Retábulo de estilo artístico do período **Barroco Joanino ou de D. João V**, criado pelo autor deste trabalho usando a inteligência artificial.

O retábulo Joanino se caracteriza por surgir durante o reinado de D. João V (1706–1750), marcando uma nova estética promovida pelo próprio monarca, que por sua vez, foi influenciado pela arte romana e francesa do início do século

⁴¹ Quando o retábulo e as paredes laterais das capelas são revestidas por entalhes (Rosada, 2015).

XVIII. Embora mantenha a estrutura básica do Barroco Português, descrito acima, com duas colunas de cada lado apoiadas em mísulas e um camarim central com arquivoltas, distingue-se por uma volumetria mais dinâmica, linhas curvas, arcos com contracurvas, denominados “*arcos Joaninos*”⁴² e camarins mais profundos.

As colunas, geralmente também são torsas, porém apresentam entalhes mais contidos, com decoração fitomórfica mais singelas. Os capitéis passam a ser compósitos, abandonando o padrão coríntio anterior. Elementos antropomorfos, como querubins permanecem, mas a presença de animais é eliminada, diz Rosada (2015 p. 158).

Nos entablamentos e coroamentos surgem os lambrequins, uma espécie de cortinas pontiagudas. A tribuna adquire curvas que se integram ao trono, formando um conjunto único. E uma característica marcante é trono das imagens que passam a ser em forma de escadas.

Um detalhe importante a se ressaltar no Barroco paulista, é que nos quinze exemplares paulistas catalogados por Rosada (2015), não existe talha total dourada, somente há nos exemplares mineiros, fluminenses e pernambucanos.

5.4.4 - Rococó (1759-1871) (Fig. XVIIIa)



Figura XVIIIa – Retábulo de estilo artístico do período **Rococó**, criado pelo autor deste trabalho usando a inteligência artificial.

⁴² Tipo de coroamento do período do reinado de D. João V (Rosada, 2015 p. 159)

O estilo artístico Rococó, introduzido no Brasil a partir da segunda metade do século XVIII, segundo Tirapeli (2003, p.44), constitui uma evolução do Barroco, caracteriza-se por uma maior leveza ornamental e pela depuração das formas.

Sua origem é de uso civil e profano em território francês, num período em que a moda era modernidade da França. O Rococó chegou a Portugal por meio de gravuras alemãs e foi se desenvolvendo com as particularidades regionais de cada país. No Brasil, o estilo teve inserção gradual, com destaque para o Rio de Janeiro e, posteriormente em São Paulo, onde se consolidou como arte predominante, segundo Rosada (2015, p.164), até a década de 1830.

Os retábulos paulistas do estilo Rococó mantiveram a estrutura compositiva joanina: pedestais, colunas verticais e coroamento com arquivoltas. Contudo, seus elementos estruturais tornam-se mais esguios e a decoração foi aplicada com mais parcimônia. As colunas deixam de ser torsas, apresentando superfícies lisas ou poucos ornamentos florais pendentes. O arco Joanino permanece em muitos casos, enquanto em outros casos, estes foram substituídos por arcos plenos, ambos decorados com lambrequins e tarjas centrais.

A ornamentação que distingue este estilo artístico é a predominância de elementos como a rocalha, volutas assimétricas derivadas de conchas e auriculares, tendência de origem germânica, as conchoides semelhantes a leques. Estes motivos decorativos substituem os excessos de talhas do Barroco, conferindo ao conjunto um aspeto mais limpo, elegante e abstrato.

5.5 - Iconografia do retábulo

Segundo Araci Amaral (2004), a primeira leitura iconográfica do retábulo em análise, foi realizada em 1840 por Miguelzinho Dutra (1812–1875). Contudo, a interpretação iconográfica constitui um campo aberto a múltiplas possibilidades, uma vez que os significados atribuídos às imagens pintadas e esculpidas, variam de acordo com o contexto cultural e temporal em que foram produzidos e posteriormente reinterpretados. Os símbolos não possuem um sentido fixo ou universal, mas a função da historiografia universal é tentar criar um padrão ou se aproximar de ideias difundidas pela ciência.

No caso específico da cultura ocidental e, mais em particular, da tradição europeia que moldou a arte sacra luso-brasileira, a iconografia cristã assimilou, ao longo dos séculos, elementos provenientes de distintas heranças simbólicas, incluindo referências da Antiguidade clássica greco-romana, do pensamento judaico e de tradições simbólicas de carácter esotérico ou alegórico. Em alguns caso, durante os séculos das explorações marítimas, houve a importação de simbologias orientais.

Assim, não se deve estranhar que, num mesmo retábulo, coexistam signos cuja origem remonta a universos simbólicos diversos, integrados e reinterpretados à luz da teologia cristã e das práticas devocionais do seu tempo.

O que posso afirmar antecipadamente, pois é muito frequente na literatura historiográfica, é que no Barroco brasileiro, os principais animais entalhados ou pintados, são as figuras da águia, pomba, fénix e o pelicano e, no final do período maneirista e nos primórdios do Barroco, aparecem também, algumas pinturas de harpia e de sereias.

Essa riqueza decorativa tem origem na confeição Barroca, segundo a qual todas as coisas existentes no mundo, por serem criaturas elaboradas por Deus, deveriam ser representadas na arte, sobretudo na arte sacra.

Para facilitar, enumerei as alegorias e os elementos pertencentes a arquitetura do retábulo conforme demonstrado na figura. (Fig. XIX)



Figura XIX - Referência dos objectos descritos neste capítulo do retábulo da igreja Barroca da Matriz de Santo Amaro. Foto e edição deste autor.

5.5.1 – Alegorias

1 – Folhas de palmas

Um par de folhas de palmas esculpidas no topo do coroamento do retábulo significando, mas especificamente, no contrafecho, com a representação do “*exaltata in gloria*”⁴³. Símbolo do triunfo ou das pessoas que atingiram a santidade.

É universalmente considerada como um símbolo de vitória, de ascensão e de imortalidade da alma. Usada em diversas ritualísticas e em diferentes sociedades, como salgueiro chinês, a acácia maçônica, o visco druídico, entre outros.

2 – Flor de camélia

Dois pares de sete camélias, intercaladas por ferraduras, formando uma armadura na borda do arco concêntrico, em direção ao centro superior preenchido por palmas. A mensagem que o Barroco quer deixar com essa expressão é que se você tiver devoção e admiração ao onipotente, sendo este o significado da camélia, seu ápice será de “Glória”, representada pela palma explicada no item anterior.

3 – Abelha ou colmeia

O que falar de um símbolo de tão ampla aplicação nas mitologias do mundo todo. Encontrado por séculos em lendas espalhadas por todos continentes habitados, do extremo do oriente ao extremo do ocidente, mesmo antes de ocorrerem as grandes navegações.

Mas, para nosso contexto católico no período do Barroco, a abelha, representada por duas colmeias dependuradas de folhas de acanto, no coroamento do retábulo, indica a ressurreição de Cristo, pois da mesma forma que a abelha se recolhe na colmeia, por três meses durante o frio, o corpo de Jesus se recolheu no sepulcro e ressuscitou no terceiro dia.

⁴³ Do latim “palma exaltada em glória”

A colmeia também denota a união da comunidade paroquial, lutando para o combate do mal e o crescimento da alma.

Outra alusão proveniente da igreja católica, vem do sacramentário gelasiano, do século V, o qual diz que graças aos lábios das abelhas ao fazer o casulo para sua reprodução, Cristo emana da boca do Pai.

A abelha carrega consigo a justiça de Cristo, junto ao seu ferrão, pois Sua doçura e Sua misericórdia se encerra quando se faz o mal e o Cristo, sendo o juiz, faz o uso do ferrão para julgar este mal.

4 – Ferradura

Encontram-se intercaladas com as camélias, já citadas acima e, em pares, formam vinte e quatro unidades, perfazendo o contorno da borda no coroamento do retábulo, em direção ao ápice com as palmas.

A ferradura é um símbolo ancestral de proteção contra o mal, com raízes que remontam, pelo menos, à Antiguidade clássica. Contudo, a Igreja Católica nunca a reconheceu como símbolo oficial, limitando-se a tolerar o seu uso no âmbito da religiosidade popular. Tal tolerância está associada à lenda de São Dunstan, bispo de Londres no século X, figura central no processo de revitalização da vida monástica na Inglaterra.

Segundo a tradição hagiográfica, São Dunstan, além de religioso, era exímio artesão e possuía notáveis habilidades manuais. Narra a lenda que, enquanto trabalhava na forja, foi importunado pelo demónio; como forma de defesa, o santo teria pregado ferraduras no corpo da criatura, provocando-lhe intensa dor e obrigando-a a prometer que jamais se aproximaria de locais onde houvesse ferraduras penduradas. A partir desse episódio, a ferradura passou a ser considerada um símbolo de amuleto de proteção contra o mal.

Contudo, em determinados contextos, a Igreja interpretou a ferradura como um símbolo de natureza esotérica; deste modo, as ferraduras presentes no retábulo podem igualmente ser lidas como laços, consoante a forma como o fiel observa e interpreta a talha. Essa ambiguidade visual e simbólica constitui uma

das estratégias recorrentes da linguagem Barroca, que procurava transmitir as suas mensagens, confundindo, escondendo, enganando ou iludindo o observador.

A ferradura, pode ser considerada, em muitas culturas, um símbolo da sorte, entretanto, como no Barroco a expressão artística está voltada aos sentimentos da dor e do sofrimento, pode-se não considerar que ela represente a sorte. Ao articular as ferraduras com os restantes símbolos escultóricos que compõem o contorno do coroamento do retábulo, torna-se possível interpretar o conjunto como uma narrativa simbólica coerente: a proteção divina, sugerida pela ferradura, aliado à devoção expressa pelas camélias, conduzindo o fiel, através dessa vivência espiritual, à glória Divina, simbolizada pelas folhas de palma que coroam o conjunto. (o autor)

5 – Folhas de acanto do coroamento com arquivoltas (Fig. XXVI)

As folhas de acanto foram amplamente utilizadas ao longo de séculos, sobretudo em contextos de ornamentação fúnebre, possivelmente em associação simbólica aos espinhos presentes nas suas folhas. No âmbito da alegoria e da ornamentação católica, este motivo pode remeter ao sofrimento e à morte de Nosso Senhor Jesus Cristo. No Barroco, em particular, tal simbolismo é reforçado pela consciência da finitude humana, transmitindo ao fiel a mensagem de que a morte é inevitável e de que, por isso mesmo, o arrependimento e a devoção a Jesus Cristo, devem ser constantemente renovados.

O aspeto interessante da folha de acanto está na continuidade do seu uso ao longo de diversos movimentos artísticos, desde a Antiguidade, atravessando séculos e contextos culturais distintos. Ao longo do tempo, este elemento ornamental sacro não foi abandonado, mas sucessivamente re-estilizado, ora assumindo formas mais complexas, com nós e reviravoltas acentuadas, ora apresentando-se de modo mais liso.

Outra explicação, que pode ter contribuído para a longevidade do ornamento, é a vitória sobre a maldição dos pecadores que está escrito no Gênesis (3, 18); “O solo produzirá para ti espinhos e cardos”, induzindo ao espectador da

arte a entender que ele chegou até aqui e passou pela provação, portanto, ele está em glória.

8 – Anjo de corpo inteiro e face de querubim (Fig. XXI)

Os anjos, mais especificamente identificados, nas talhas Barrocas, como serafins ou querubins, derivam de um costume herdado do Barroco romano, o qual foi assimilado e reinterpretado ao longo do tempo. Esse repertório simbólico chegou ao território brasileiro por intermédio da metrópole lusitana, difundindo-se através das orientações eclesiásticas e dos modelos iconográficos vigentes, conforme afirma Brandão (2014, p.138), criadas no “*Livro de Regimento dos Oficiais Mecânicos*”, os artesãos tinham a obrigação de esculpir em suas obras, “... *um serafim muito bem feito e de formoso rosto e em tudo segundo a ordem e o desenho...*”, afim de que sua obra pudesse ser aprovada e aceita e, conseqüentemente, ser exposta no recinto sagrado da igreja.

Assim, serafins ou querubins de corpo inteiro ou somente os rostos, desnudos ou vestidos, foram intensamente esculpidos nas talhas brasileira e lusitana. Portanto, como esperado, os anjos deste retábulo têm local de destaque.

Segundo Ávila (1980, p. 126), os anjos, em geral, tomam destaque nos retábulos, a partir do Barroco Nacional Português, mudando de local, das colunas e pilares para as portadas, coroamento de retábulos e cúpulas, nas talhas a partir do Rococó.

Um detalhe interessante, é que os anjos no período do Barroco Nacional Português tinha menores dimensões do que os anjos do Barroco Joanino e neste retábulo em estudo, a dimensão proporcional a peça toda, é considerada grande.

O interessante desta obra, é que os anjos estão bem vestidos, se comparados a outras obras, contudo, vestem uma espécie de túnica “*tropicalizada*”⁴⁴, aos moldes do calor tropical de onde foram esculpidos.

Eles são seres puramente espirituais, dotados de corpo etéreo, com a função de trabalharem por Deus, como ministros, guardiões, mensageiros,

⁴⁴ Termo criado por este autor para facilitar o entendimento do leitor.

condutores dos astros, entre outras funções; ou, simplesmente anunciam ou realizam da intervenção Divina.

9 – Cálice sagrado ou Graal

Cada um dos anjos que foram esculpidos de corpo inteiro, explicados no item 8, estão a segurar cálices voltados para o lado externo do retábulo.

Um das referências possível de se descrever sobre o detalhe desta talha e a mais aceita por académicos atuais, é o *Vas honorabile*⁴⁵, que se refere a Maria, mãe de Jesus. O formato do cálice assemelha-se ao ventre que gerou a Cristo. “*Em mim está toda a graça do caminho e da verdade, em mim, toda esperança de vida e de virtude*” (*Eclesiástico: 24, 25*).

Contudo, a representação Barroca geralmente traz elementos ornamentais que inclinam-se para o carácter esotérico, um campo oficialmente rejeitado pela Igreja. O que não implica que tais interpretações devam ser descartadas, pois, em numerosas obras sacro-artísticas observam-se talhas e pinturas que incorporam mensagens de natureza simbólica ambígua, por vezes subtil ou veladamente esotérica, coexistindo com a iconografia cristã oficial. Um facto que enriqueceu bastante a complexidade das produções Barrocas.

Outra referência que permite compreender o simbolismo destes cálices é o do cálice da eterna aliança de Deus, entendido como o recipiente utilizado na Santa Ceia, o cálice do sangue de Cristo. Este cálice, ao longo dos séculos, passou a ser identificado, no imaginário cristão e na tradição medieval, como o Santo Graal, dando origem a numerosas lendas que marcaram profundamente o imaginário popular.

10 – Flor trombeta-dos-anjos.

Estas flores foram esculpidas, no que pode ser chamado de *chambranle*⁴⁶ do retábulo. É uma borda ornamentada com trombeta-dos-anjos e a principal

⁴⁵ Do latim, se refere ao cálice ou ao vaso honorável.

⁴⁶ Do francês significando moldura. Na arquitetura e na marcenaria representa a borda ou amoldura do ornamento.

mensagem contida nelas é: elas florescem entre sombras e a luz, como se o próprio céu tivesse deixado cair um sinal espiritual sobre a terra. Branca, pura, solene, sua flor desabrocha, não em direção ao alto, mas em curvada para baixo, como quem anuncia ao mundo uma mensagem invisível do juízo final ou da revelação Divina.

Uma outra interpretação, porém semelhante provém das trombetas celestiais que são instrumentos da revelação e da justiça. No Livro do Apocalipse, são os anjos que tocam as trombetas e a cada soada, o som faz tremer os fundamentos do mundo. Assim, a flor trombeta-dos-anjos ou, simplesmente, a flor de origem sul-americana, a brugmansia, com sua forma de trombeta suspensa, parece eternamente prestes a soar a anunciação de Deus.

Na representação sacra brasileira, principalmente no sul e sudeste, de onde teve sua origem, a flor da brugmansia, também pode representar algo de místico, pois era usada por povos originários em rituais relacionados a visões. Assim, ela pode ser considerada como aquela que toca os limites entre o natural e o sobrenatural, induzindo ao imaginário popular a se aproximar do sagrado ambíguo, onde anjos e espíritos, céu e terra, bênção e provação convivem.

Por último, pode apenas representar a flor que aponta para baixo, como quem convida o ser humano a olhar para dentro de si e a escutar, no seu íntimo, aquilo que nenhuma trombeta de prata pode soar.

11 a e b – Conchas sem pérolas

As conchas foram amplamente usadas na metrópole, no período que chamamos de Maneirismo português ou, mais comumente conhecido como o período manuelino. Como os hábitos portugueses demoravam para chegar nas colônias e o retábulo em estudo tem características do Barroco brasileiro, traz em sua talha as conchas, como muitas outras artes sacras do Barroco colonial do Brasil.

As conchas, sem pérolas, também podem representar o peregrino seguindo uma nova vida, vida de renovação, pois é costume dizer que da água é que nasce toda a nova vida.

Outra representação aceita, é que a concha se assemelha ao órgão feminino, portanto representaria o nascimento, o recomeço ou mesmo a própria Maria mãe de Jesus.

12 – Flor de rosa

As rosas, neste retábulo, ocupam pequenos espaços de preenchimento ornamental; contudo, trata-se de uma flor amplamente empregada na arte sacra ao longo de extensos períodos históricos, razão pela qual o artista pode ter pretendido atribuir-lhes múltiplos significados simbólicos.

Uma das representações é o da rosa-mística ou rosa misteriosa, a qual exalta a pureza de Maria que, saindo de um caule rude e espinhoso, produz tamanho perfume e beleza.

Contudo a melhor representação de Maria é a rosa branca, pois como a flor de rosa tem outras cores, neste retábulo, elas podem indicar outras informações, pois, todas elas são douradas, portanto, é possível que representam exatamente a Virgem Maria, oriunda da rosa branca, porém ricamente decorada com ouro.

Apenas como curiosidade, pois não representa a flor de rosa do retábulo, a rosa vermelha representa amor, porém com certos cuidados, pois tem espinhos. A rosa amarela representa a inveja e a traição.

Porém a flor de rosa é tão importante no catolicismo que o rosário nasceu da coinfecção de fios de pequenas rosas secas oriundas dos povos orientais.

13 – Flor rosa de Sarom⁴⁷ (Fig. XXII)

Também pode ser chamado de lírio de Sarom ou simplesmente hibiscos, encontrada na Bíblia, no Cântico dos Cânticos (2:1), onde diz que a mulher amada se declara "Eu sou a rosa de Sarom, o lírio dos vales", demonstrando sua beleza e pureza.

⁴⁷ O Vale de Sarom, ou Planície de Sarom, é uma região histórica e geográfica da Palestina, mencionada na Bíblia. E sobre os gados que pastavam em Sarom, Sitrai, o saronita; porém, sobre os gados dos vales, Safate, filho de Adlai .1 Crônicas 27:29

A região de Sarom era conhecida pela sua beleza e fertilidade, com pastagens ricas em vastas plantações de flores. Assim, a talha da flor de rosa de Sarom, encontrada neste retábulo, serve como metáfora para indicar a pureza, o amor e a beleza de Jesus Cristo.

14 – Pinha

No repertório simbólico cristão, a pinha possui uma carga significativa, desde a Antiguidade, onde foi associada à fecundidade, regeneração e imortalidade. Temas que se encaixam plenamente na iconografia Barroca, marcada por um forte apelo à vida eterna e à promessa de salvação. Na tradição cristã ocidental, a pinha aparece como símbolo da vida espiritual e da conexão entre o mundo terreno e o divino, pela referência implícita ao pinheiro, uma árvore perene, que mantém-se verde em todas as estações, como a fé que nunca se deve extinguir.

15 – Volutas

Encontradas nas duas pilastras externas do retábulo, usadas como uma espécie de poleiro para o pelicano, é uma talha muito usada em capitéis e em frontões nas áreas externas das igrejas Barrocas.

O ornamento das volutas deste retábulo é complementado por folhas de acanto e um botão de rosa, já descritas no item 12.

16 – Fênix

Neste retábulo, observa-se o destaque dado pelo autor à figura mitológica da Fênix. Trata-se de um símbolo amplamente utilizado ao longo de séculos, presente em diversas tradições religiosas e também em contextos profanos, sendo identificado em civilizações como a egípcia, a grega, a romana, a persa e em outros povos do Oriente Médio. A sua incorporação no universo simbólico do cristianismo ocidental ocorreu a partir da reflexão patrística, rotulada por Orígenes

(c. 185–253), que interpretava a Fénix como alegoria da vontade de viver e da vitória sobre a morte, associando-a à esperança cristã na ressurreição da alma.

A representação mais proeminente desta figura, é o renascer das cinzas, ou seja, a ressurreição de Cristo. Também representa a imortalidade da alma e o renascer no céu, depois da morte. A indicar que os deuses são imortais e sempre renascem do caos.

17 – Folhas de acanto

A folha de acanto já foi explicada no item 5 desta pequena descrição, a diferença que a anterior faz parte do coroamento, enquanto a descrita neste item, é aquela que se apresenta espalha pelo corpo do retábulo, principalmente nos pilares internos e como fundo das demais flores desta talha.

18 – Girassol

Na arte escultória deste retábulo encontra-se duas grandes flores de girassol nos pedestais dos pilares externos.

No âmbito esotérico, o girassol é tradicionalmente associado à prosperidade, simbologia herdada de práticas culturais da Antiguidade chinesa, que reconheciam e valorizavam flores de carácter heliotrópico⁴⁸. Sendo o girassol uma espécie de origem norte-americana, a sua introdução nos costumes europeus apenas ocorreu a partir do século XVI.

No contexto do cristianismo ocidental, essa simbologia foi assimilada e reinterpretada, passando o girassol a representar o próprio Sol em toda a sua magnitude. Portanto, na iconografia cristã, o Sol é o próprio Deus; deste modo, a posição de destaque atribuída ao girassol, neste retábulo, pode ser compreendida como uma afirmação simbólica de que Deus constitui a sustentação e o fundamento de todas as coisas.

⁴⁸ Flores que se orientam pela luz do Sol.

20 – Flor de papoula

As duas papoulas decoram os dois pedestais internos do retábulo, local bem propício ao que elas representam, pois, seu significado exotérico está relacionado simbologia da terra e sua aplicação sacra, indica transmutação. Que no entendimento católico expressa: nascimento, como Adão; morte, para onde todo corpo é levado; e, reaparecimento, como toda alma que vai para o céu.

O local estrategicamente escolhido para se talhar a papoula, neste retábulo, indica o conhecimento do artesão nos saberes dogmáticos de cada item deste retábulo, pois as papoulas estão exatamente no local de contato do retábulo com a terra.

21 – Romã

As duas romãs que aparecem no retábulo estão no local denominado tribuna, que será explicado no item 22. As romãs estão envolvidas com folhas de acanto e se apresentam parcialmente abertas, expondo o que elas têm de mais rico; o grande número de sementes, denotando a fartura que é uma das grandes características simbólicas da fruta.

No Brasil esteve muito coligada a ideia de “dar frutos”, portanto, ligada a Maria, mãe de Jesus, que deu o maior fruto para a humanidade.

É uma fruta que aparece desde a época de Salomão, rei de Israel, pois nas colunas de entrada do templo dedicado a Deus, eram recobertas por uma rede de romãs, para denotar abundância.

Outra conotação, que a Igreja deu a romã, foi de a fruta representar a própria Igreja, sendo a Igreja, a casca e as sementes, as diversas sociedades que a Igreja abraça e acolhe em seu abraço universal.

Há uma outra simbologia, inserida neste contexto, que se refere a abundância de sementes da romã, sob a representação da distribuição de

pequenos pedaços do *Corpo de Cristo*, na forma que o sacerdote responsável pela cerimônia distribui as hóstias⁴⁹.

23 – Pano com borlas

A denominação “ pano”, pode confundir na descrição, pois pode se referir ao fundo do camarim. Entretanto, a descrição se dá ao objeto entalhado no plano central da tribuna da pedrela, ornado com um arco, três querubins, sendo dois com asas e o pano com borlas.

O pano, em si, aparenta ser apenas decorativo ou complementar aos ornamentos da tribuna, entretanto, as borlas podem ter indicações bíblicas. As borlas desta talha, podem se referir às quatro *virtudes cardeais*⁵⁰.

A observação dos querubins com asas permite perceber uma simbologia segundo a qual determinadas figuras podem remeter às virtudes da prudência e da justiça, enquanto o arco sugere a fortaleza e o último querubim a temperança. O que se pretende sublinhar é que estes elementos, articulados entre si, conduzem à interpretação de que se encontra presente, neste recorte iconográfico específico, uma alusão deliberada às quatro virtudes cardeais.

25 – Pelicano (Fig. XXIV)

Como toda ave tem a função de estar entre o céu a terra e poder transportar as mensagens de Deus, a presença dela nos escultórios Barroco representa a comunicação com o Todo-Poderoso.

Outra associação feita ao pelicano é que na natureza, se os pais não tiverem o que dar de comer aos filhos, machucam o próprio peito para dar o alimento aos filhos, sendo assim, indica o sacrifício de Jesus pela humanidade.

⁴⁹ Observação feita a esta dissertação pela Professora Doutora Silvia Ferreira da Nova Universidade de Lisboa e Instituto de História da Arte.

⁵⁰ Na tradição cristã, as virtudes cardeais foram consideradas a base da vida moral. São os Doutores da Igreja, como Ambrósio, Agostinho e Tomás de Aquino, que as desenvolveram e as relacionaram com as virtudes teologais de fé, esperança e caridade. *Dicionário Priberam*, 2023

27 – Concha com pérolas (Fig. XXV)

Como descrito no item onze desta iconografia, onde as conchas se assemelham ao órgão feminino representando o nascimento, o recomeço.

A concha pode remeter a um entendimento, também, relacionado a entrada de uma gruta ou como uma câmara que guarda um tesouro. Assim a concha adquire, neste caso, um significado particular, onde a talha encontra-se ornada por uma pérola, decorada pela voluta. Tal configuração permite interpretar que este espaço seja como uma alusão ao ventre da Virgem Maria, concebido como um receptáculo que acolhe a semente do Menino Jesus.

Outra representação da concha remete a lenda Vênus, que após nascer das espumas do oceano foi cuidada e conduzida a praia dentro de uma concha, o que pode indicar o início de uma vida nova ou a ressurreição de Cristo.

5.5.2 – *Arquitetura do Retábulo*

6 – Entablamento

Este item relaciona-se mais com a estrutura básica de um retábulo; ainda assim, importa descrever o entablamento deste exemplar, pois o elemento está claramente visível e bem definido, cujas subdivisões são claramente identificáveis. A arquitrave, situada entre o capitel e o friso, apresenta-se, neste caso, pintada de vermelho. O friso, que constitui o corpo central do entablamento, localiza-se entre a arquitrave e a cornija. Por sua vez, a cornija, disposta acima do friso, desempenha a função de sustentação do coroamento do retábulo.

7 – Capitel compósito (Fig. XX)

São duas pilastras de cada lado e um pilar, sendo que as quatro pilastras estão integradas ao corpo principal do retábulo, e os dois pilares são proeminentes, entretanto têm a função exclusivamente ornamental, pois não sustentam a coroa do retábulo.

Os capitéis mais utilizados na talha brasileira, durante um longo período, são os de composição da escola jônica e coríntia juntas, portanto, compósitos. Nesta caso, são evidenciados através das folhas decorativas da escola coríntia sobreposta pelas volutas de origem jônica.

19 – Pedestais

Os pedestais sustentam os pilares desta obra e todos estão bem ornamentados. Com destaque para com rostos de querubins e flores descritos nos itens 18, 20 e 21.

22 – Tribuna da pedrela (Fig. XXIII)

A tribuna da pedrela constitui outro elemento fundamental na conformação estrutural de um retábulo, sendo o espaço destinado à colocação da ‘peça principal’ de todo o conjunto. No contexto dos retábulos das igrejas dos períodos contemporâneos ao retábulo em estudo, quer seja da capela-mor ou das capelas laterais, a tribuna correspondia ao local onde era colocado o trono para dispor a imagem do santo ou da santa a ser entronizado, isto é, a figura devocional de maior relevância daquele espaço litúrgico.

No caso deste retábulo, depois de retirado do local de origem, não se sabe ao certo a quem ele foi dedicado. Segundo Tombo DSA 06-02-025 do arquivo da Arquidiocese de São Paulo, um dos retábulos laterais da igreja Barroca da Matriz de Santo Amaro, pertenceu a “Nossa Senhora do Bom Conselho”, contudo não é possível afirmar a qual deles se refere.

Entretanto, a tribuna é bem ornamentada e levemente arqueada, o que induz ao observador ter a ilusão de ser uma taça, característica do período a que o retábulo pertence, onde o trono, que fica sobre a tribuna e tem a forma de uma taça ou a um cântaro. Entretanto, por ser um retábulo de baixa estatura, o trono foi suprimido e quem fez o seu papel foi esta tribuna.

O trono, enquanto espaço simbólico, sempre ocupou um lugar de elevada relevância em diversas civilizações, mantendo, até à atualidade, a função de

assento reservado à autoridade máxima de um determinado contexto. No âmbito da arquitetura sacra, essa foi a mesma lógica e é transposta para o espaço religioso, sendo o trono o local destinado à figura de maior importância daquele templo, ou seja, à principal entidade devocional ali venerada. Por isso, a tribuna do retábulo em estudo foi usado para representar o trono do personagem santificado que ali ocupou seu lugar.

24 – Pilar reto

Geralmente as estruturas dos retábulos dos períodos artísticos das épocas colocadas em questão neste trabalho, Maneirismo, Barroco e Rococó, são compostas por colunas, e em algumas composições encontramos pilares junto às colunas.

Os retábulos ornamentados exclusivamente com pilares, sem a presença de colunas, surgem de forma mais tardia no âmbito do Rococó mineiro, ou em alguns casos de retábulos espanhóis. Contudo, como será demonstrado adiante, o retábulo em análise não se insere no período artístico do Rococó, nem tampouco na tradição mineira, uma vez que se trata de uma produção característica do território paulista. Consequentemente, a ausência de colunas constitui, neste retábulo, uma característica ímpar.

Como já descrito em outro item, são duas pilastras retas de cada lado e dois pilares, sendo as quatro pilastras como se embutidas na estrutura do retábulo. Todas têm mísulas bem ornamentadas, sendo cada elemento da talha descrito individualmente em cada item deste trabalho.

26 – Camarim

Também conhecido como nicho, neste retábulo não há ornamentação e sua altura ultrapassa o entablamento, sendo esta uma grande referência a qual período artístico ele pertence e, portanto, datas próximas de quando foi produzido. Entretanto, o topo do camarim é reto, estilo que não concorda com a característica do estilo arcado que acompanha arquivoltas concêntricas do coroamento, muito comum aos retábulos Barrocos.

Numa análise mais aprofundada do retábulo, torna-se evidente a sua filiação ao estilo Barroco, sobretudo a partir da presença da concha entalhada no centro do coroamento. Este elemento apresenta dimensão suficiente para substituir a confeitura reta do topo do camarim, conferindo-lhe uma configuração arcada, característica recorrente nos retábulos Barrocos.

27 – Arco concêntrico

Como comentado no item 2 das alegorias do retábulo, o arco concêntrico deste retábulo é formado pelas palmas, ferraduras e as flores de camélia. Entretanto, numa extrapolação visual o segundo arco concêntrico seria composto pelas folhas de acanto e, dentro desta extrapolação, o terceiro arco seria formado pela concha central do retábulo.

Contudo, sem essa extrapolação visual, o retábulo tem apenas um arco concêntrico, facto que dificulta em considerá-lo conclusivamente como uma arte do Barroco Português.

28 – Pedrela

A pedrela deste retábulo, se compõe por pedestal, tribuna e um bordeamento assemelhado a um trançado de couro. Ainda nesta pedrela poderia se considerar a presença de mísula decorada com arcanjo com asas.

Capítulo 6

6.1 - Discussão

Este trabalho tem como objetivo propor um período e um estilo artístico para o retábulo da capela lateral da antiga igreja Barroca da Matriz de Santo Amaro, que depois de abandonado por aproximadamente quarenta anos em depósitos, foi transferido e restaurado no Museu de Arte Sacra de São Paulo. Hoje está exposto ao público, como património museológico, juntamente com seu par e é considerando um ícone do Barroco paulista.

O seu par, apesar de ser da mesma igreja, com características que permite afirmar que são contemporâneos, porém, são distintos entre si e, o que possibilita considerar, como retábulos “gêmeos”, como seria regularmente encontrado em igrejas.

Este pormenor, enseja considerar duas possibilidades, as quais podem justificar as diferenças ornamentais. A primeira possibilidade é que foram confeccionados no mesmo atelier, porém por artesãos diferentes para que fossem entregues em datas próximas. A outra possibilidade, é que foram confeccionados em datas distintas devido a falta de recursos da “fábrica da igreja”, portanto, feitos por artesãos que não possuíam as mesmas visões de arte, ou mesmo, em ateliês diferentes.

Contudo, os dois retábulos são encimados por arcos com volutas e folhas de acanto, de inspiração floral e vegetal, com cornija e friso ainda trabalhado com ornatos em estilo maneirista, mesmo sendo eles altares confeccionados por volta de 1732, diz (AMARAL, 2004), demonstrando que também há semelhanças entre eles.

Seguindo com a análise do simpático retábulo que escolhi, ele nos traz à tona a problemática da identificação de estilos artísticos regionais e cronologias prováveis. Também evidencia a escassez de documentação historiográfica e de descrição iconográfica retabular em literatura especializada.

Para este trabalho, principalmente, me apoiei na classificação e separação dos períodos artísticos do pesquisador Mateus Rosada (2015, p. 176). Ele traz justificativas mais fundamentadas e é um trabalho mais recente, tendo como consequência a prerrogativa de agregar um conjunto maior de pesquisadores precedentes a ele, facto que enriquece as comparações e ponderações. A saber: Maneirismo (1559–1736); Barroco Nacional Português (1700–1730); Barroco Joanino (1735–1766); Rococó (1759–1871);

Imperial⁵¹ (1820–1891); Neoclássico (a partir de 1850). Nesta proposta de Rosada (2015, p. 176), é possível perceber uma sobreposição e uma convivência concomitante de estilos no território paulista, dificultando uma leitura mais ajustada à realidade local, mas que é compreensível quando imaginamos artesões anciões, ainda trabalhando dentro das características do período anterior, enquanto artesões mais jovens, já realizando trabalhos mais atualizados e nos moldes do período “novo”.

Também, pensando e observando a classificação textual, os esquemas morfológicos de retábulos publicados por Rosada (2015), ajudaram-me na visualização de certos elementos, que foram definidores para excluí-lo ou incluí-lo em cada um dos estilos.

Percival Tirapeli (2003, p. 39) assinala que, no Maneirismo, os arcos que adornavam o topo do retábulo eram frequentemente pintados, enquanto no denominado estilo Nacional, a preferência dos artistas, recaia sobre arcos concêntricos decorados. Entretanto, no retábulo em estudo, não se observa arcos concêntricos, mas apenas um arco externo ornamentado, além disso, o coroamento não é pintado, mas decorado com ornamentos de talha policromada. No período subsequente, o Joanino, manteve-se a tradição dos arcos concêntricos coroando os retábulos, embora se tenham incorporados elementos cênicos destinados a enriquecer a composição, principalmente no elemento central, que assume uma feição que evoca a uma coroa que recobre o camarim abaixo.

A partir desta análise isolada do coroamento do retábulo, não é possível determinar o período artístico ao qual o conjunto pertence, o que não implica, a conclusão da investigação. Conforme demonstrado nos estudos de Mateus Rosada (2015), verifica-se a existência de sobreposições dos períodos artísticos, particularmente ao final do Maneirismo, à consolidação do Barroco Português e ao início do Barroco Joanino. Neste sentido, o retábulo em análise se torna um bom exemplo para essas dinâmicas de continuidade e transição apontadas por Rosada, refletindo a complexidade estilística deste momento.

Uma das características recorrentes do período maneirista é o plano de fundo, que geralmente se apresenta desprovido de ornamentação escultórica, sendo frequentemente preenchidos por pintura decorativa, com desenhos ou figuras. Do mesmo modo, a base dos retábulos desse período, tende a ser pouco ornamentada ou apenas apresentar

⁵¹ Assunto descrito no capítulo “Períodos artísticos coloniais paulistas” deste trabalho

elementos decorativos discretos. Tal configuração não se verifica no retábulo em análise, o que permite afastar a hipótese da sua criação no contexto do estilo artístico do Maneirismo.

Também é possível observar que há uma tribuna bem ornamentada e levemente arqueada, muito assemelhada a uma taça ou a um cântaro, uma característica que induz ao observador ter uma ilusão de profundidade. Segundo Mateus Rosada (2015), essa solução construtiva é característica dos tronos de retábulos do período do Barroco Português. Tal elemento, que não é um trono mas induz a parecer um trono inclinado permite afastar a hipótese de enquadramento do retábulo no movimento do Maneirismo e contribui para aproximar o retábulo período Nacional português.

Para se afastar, de forma definitiva, a hipótese de enquadramento do retábulo no Maneirismo, importa ressaltar que, no período do Barroco, os retábulos deixam de apresentar nichos secundários, passando a focar em um único nicho central, denominado camarim, o qual ultrapassa em altura o entablamento do retábulo.

Como referido anteriormente, no Barroco Nacional Português os retábulos caracterizam-se pela presença de camarins que ultrapassam a altura do entablamento, pelo uso de arquivoltas concêntricas e por tronos bem ornamentados, frequentemente em formas de taças. Acrescem a essas características outros elementos do período, como a presença de cartelas decoradas com acantos e conchas, coroamentos arcados e colunas de perfil pseudo-salomónico⁵² ou torças muito difundidas na talha luso-brasileira e inspiradas no baldaquino de São Pedro, de Gian Lorenzo Bernini, Soma-se ainda a abundante aplicação de talha nos planos de fundo e nos espaços intercolúnios, características que bem presentes no retábulo em questão.

Mais uma outra afirmação que se assemelha às características do retábulo em estudo, provém de Ávila, que definiu o estilo “Nacional português”, da seguinte forma:

“[... com maior volumetria, arcos concêntricos tomando todo o espaço do coroamento, ornado com aduelas, elementos escultóricos protuberantes e

⁵² No caso do retábulo em estudo, as colunas são consideradas pilastras e pilares, sendo eles retos e angulosos.

profusão douradas...] [... pássaros como fênix, anjinhos, folhas de acanto, além de flores...]

 (apud TIRAPELE, 2003. p. 41)

Por sua vez, os retábulos do Barroco Joanino, ainda que mantenham a estrutura luso-brasileira do Barroco anterior, apresentam mais exuberância cenográfica, adiciona arcos com contracurvas, os capitéis se tornam, em sua maioria, compósitos e os troncos tomam a forma de uma escadaria, com muitos elementos que quase se sobrepõe, as colunas são claramente torsas, os dosséis são amplamente trabalhados, as camarinhas são amplas e decoradas com lambrequins⁵³ e cartelas muito decoradas.

Já o estilo Rococó paulista, embora mantenha a estrutura do Joanino, suaviza as linhas, abandona colunas torças em favor de colunas lisas ou com caneluras leves, utiliza rocalhas e auriculares na decoração, privilegia o equilíbrio e leveza ornamental e faz uso de pequenos lambrequins.

O que se deseja trazer neste capítulo “Discussão”, é justamente a diferença entre esta análise e aquelas propostas por outros pesquisadores. Embora se trate de um retábulo que chama bastante a atenção dos visitantes do Museu de Arte Sacra de São Paulo e, com igual probabilidade, tenha cativado os antigos frequentadores da antiga igreja Barroca da Matriz de Santo Amaro, ainda são escassos os estudos aprofundados, especificamente sobre ele. Um dos poucos registros encontra-se num periódico do próprio museu, escrito pela conservadora e restauradora Jacqueline Barba (2020), na qual ela descreve o retábulo como um “Frankenstein”⁵⁴. Segundo ela e o seu colega, o restaurador Júlio Moraes, o coroamento do retábulo apresentara diferenças estilísticas significativas em relação à parte inferior, sendo a parte superior é de estilo Rococó, e a inferior, de “estilo Barroco brasileiro”.

Primeiramente, tal terminologia é excessivamente genérica à luz das classificações contemporâneas, como as propostas pelos atuais pesquisadores, como Rosada e Tirapeli. Existem o Barroco Nacional português, Joanino, Rococó e imperial, além das distinções regionais reconhecidas, como os estilos mineiro, baiano, carioca,

⁵³ elementos decorativos recortados ou rendilhados, que imitam tecidos ou cortinas estilizadas.

⁵⁴ personagem de ficção criado a partir de pedaços de defuntos, o qual toma vida, é rejeitado pela sociedade, se torna uma figura trágica e busca vingança contra seu criador. A autora desta ficção é Mary Shelley, em 1818.

paulista e paraense. Dizer apenas “Barroco brasileiro” é desconsiderar a diversidade morfológica e simbólica da talha no Brasil colonial.

Outra expressão que os dois autores do texto do periódico do MAS-SP, se refere ao “Barroco vertical”. Este termo carece de reconhecimento como estilo formal, embora possa ser compreendido como um modo de descrição, em certos contextos, especialmente na arquitetura, porém não constitui uma categoria estilística estabelecida na historiografia da arte.

Mais ainda, ao observar um dos elementos decorativos mais reveladores para a identificação estilística, que são as folhas de acanto, é possível perceber que tanto no corpo quanto no coroamento do retábulo, as folhas de acanto seguem o mesmo padrão formal e de entalhe. Isso, prontamente contradiz a hipótese de uma montagem de partes díspares do retábulo. Na verdade, quando comparadas com folhas de acanto de outros estilos reconhecidos (Fig. XXVI), torna-se evidente que o padrão adotado no retábulo de Santo Amaro é homogêneo e coerente com o Barroco Nacional português.

O que pode ter provocado tal confusão nos autores do periódico, se deve ao momento em que o retábulo foi introduzido no acervo do MAS-SP, onde havia certos elementos, cuja intervenção foi executada dentro da hipótese de ser de estilo mais tardio, elementos, estes, que bordeavam todo camarim, como mostra uma fotografia antiga (Fig. X), encontrada no livro de Tirapeli (2003, p. 18). Esta decoração poderia se basear na hipótese classificatória do estilo Imperial, como define cronologicamente Rosada (2015, p. 177).

Por sua vez, Bazin (*apud* Amaral, 2004), diz que: “*um deles [retábulo] foi remontado com um ornamento Rococó enquadrado na tribuna*”, entretanto, em seu trabalho ele não classificou os elementos que bordeavam o camarim, pois como seu trabalho é mais antigo do que o de Rosada, a historiografia brasileira ainda não havia previsto a divisão de estilos existente entre as artes Rococó e Imperial.

E o caso de acréscimos decorativos de períodos artísticos diferentes do original é uma ação muito comum, que sempre ocorreu, tanto no âmbito artístico como no arquitectónico. No livro de Rosada (2015), é possível encontrar outros exemplares de retábulos alterados ao longo do tempo (Fig. XXVII).

É muito claro e evidente que estes elementos foram aplicados tardiamente à estrutura do retábulo, quando se associa a uma documentação presente no livro da “Fábrica da Igreja”, Tombo 59-2-49, encontrado no Arquivo da Arquidiocese de São Paulo, que regista reformas na igreja Barroca da Matriz de Santo Amaro, a partir de 1845. Embora este registo contenha apenas informações sobre valores e nome de prestadores de serviço, a coincidência temporal com os elementos acrescentados ao retábulo permite inferir que as alterações encontradas nele, pertencem a esse momento da reforma da igreja.

O retábulo da capela lateral da Igreja de Santo Amaro apresenta uma composição simétrica, com pilastras e pelares angulosos e retos, ausência de colunas salomónicas ou torsas, presença de folhas de acanto esculpidas de forma vigorosa, querubins, e uma profusão de flores e alguns elementos zoomórficos.

Todavia, as características de seus pilares afastam-no da tipologia joanina, na qual estas se apresentam geralmente sob a forma de colunas torsas; além disso, o retábulo não adota a feição monumental e o dramatismo mais acirrado, característicos da produção artística do Barroco de D. João V.

Os pilares e pilastras de formas retas poderia ser um indicativo de um período bem além do momento que a igreja barroca foi construída e composta, pois pilares assim somente apareceram no final do rococó, por volta do terceiro quartil do século XIX. Contudo, é possível considerar e, faz mais sentido devido ao período cronológico, que estes pilares tenham sofrido influência castelhana, pois, como elucidado anteriormente, a região da Capitania de São Paulo sempre foi um ponto de confluência de diversas culturas e costumes, inclusive a américo-castelhana provinda das regiões que rodeiam o Paraguai. Seriam pilares de influência do estilo exclusivo da Espanha, conhecido como *Barroco – Herreriano*, sem serem efetivamente do estilo.

O uso equilibrado das formas, a simetria da disposição e o enquadramento das cenas com arquivoltas leves e pouco salientes aproximam-no mais da estética do Barroco Nacional português, conforme as descrições de Tirapeli (2003, p. 41) e Rosada (2015, p. 134), reforçadas também por Germain Bazin (1983) e pelo levantamento morfológico de Smith (1950).

Acima, no texto decorrido, usei a denominação “Barroco luso-brasileiro” e, mais especificamente, o termo “Barroco paulista”.

Primeiramente, importa comentar a denominação “Barroco luso-brasileiro”, a qual se revela adequada neste caso pela incorporação abundante de elementos da natureza. Entre estes motivos, destacam-se sete tipologias florais, duas espécies de aves, uma das quais de carácter mitológico e três formas distintas de elementos conchoides, compondo um repertório ornamental que evidencia a assimilação e a adaptação de modelos simbólicos no contexto luso-brasileiro.

Outra questão associada a essa mesma denominação diz respeito à identificação de motivos florais de origem americana, nomeadamente o girassol, espécie nativa da América Central e do Norte, e a flor conhecida como trombeta-dos-anjos (*Brugmansia*), originária das regiões andinas e do sul do continente sul-americano.

A presença destes elementos reforça a leitura luso-brasileira da obra, evidenciando a incorporação de repertórios naturais locais na linguagem ornamental do retábulo e, ainda reforçam, que o retábulo foi produzido em território colonial.

Quanto ao segundo termo, o “Barroco paulista”:

É possível considerar que a arte sacra em São Paulo foi, durante décadas, subestimada no cenário Nacional. Como bem observa Costa (1941, p.125), o estado de São Paulo "*tem fama de ser pobre em arte colonial*", embora, seja o único estado que ainda conserva exemplares maneiristas, como os dois retábulos do século XVI de Santana de Parnaíba e de São Roque, citados como “joias de família”. Bortolucci (2014) e Rosada (2015) reforçam essa viragem historiográfica ao mostrarem que o Barroco paulista apresenta características singulares, distintas da ornamentação da Bahia, Rio de Janeiro, Minas Gerais ou de Pernambuco.

Especificamente à talha paulista, Bazin (1983) sugere que esta se caracteriza por maior singeleza quando comparada com a executada nos estados ao nordeste e do Rio de Janeiro, há menor profusão de elementos e uma limpeza de detalhes maior nos ornatos, o que não implica na inexistência de exemplares de entalhe extremamente refinado. Tal identidade manifestou-se de forma coerente com a diversidade cultural da sociedade paulista, incorporando influências portuguesas e espanholas, enquanto assimilou adaptações locais provenientes de matrizes ameríndias, bandeirantes e caboclas.

As características espanholas dos retábulos se deveu ao facto, que a Capitania de São Paulo, foi por muitos anos, rota de passagem para Paraguayos⁵⁵, os quais pertenciam a coroa espanhola e usufruíram da estrutura portuária paulista e suas rotas terrestres, para exportarem material recolhido nesta colónia.

Rosada (2015, p.136), ainda complementa detalhes sobre as características do Barroco paulista, pois sendo ele um grande defensor sobre a existência de um Barroco exclusivo de São Paulo, diz que no caso do que hoje é o estado de São Paulo, o uso de azulejaria e o revestimento completo das paredes por talha é algo muito raro, o que não acontece com igrejas de outros estados brasileiros que contém grande profusão de arte sacra Barroca e Rococó.

A leitura integrada das suas características decorativas conduz à hipótese de que o retábulo foi produzido ainda na primeira metade do século XVIII, com provável inserção de elementos decorativos adicionais no século XIX. A hipótese de uma produção paulista é reforçada pela rusticidade do retábulo, acrescido ao facto de que é uma peça difícil de ser encontrada em qualquer outro lugar do país, com aspeto semelhante, demonstrando que não só é Barroca de estilo Nacional português, como também é de um estilo restrito a uma região brasileira, no caso, na região da Capitania de São Paulo, portanto, pertencente ao Barroco paulista.

Mais um ponto a se colocar em questão, se refere à autoria: Com já dito em outro capítulo, neste período a autoria não era relevada, pois o dom de se criar peças como este retábulo, vinha de Deus, portanto o artista não deveria colocar seu nome, mas dedicar a autoria ao próprio Deus que os inspirava a produzi-la. E, ainda que não se possa afirmar com certeza a origem do autor ou da oficina, há aproximações com os estilos das oficinas do Grupo Colégio de São Paulo ou do Grupo Luís Rodrigues Lisboa, como apontado por Rosada (2015, p. 403 – 424).

O grupo de Luís Rodrigues Lisboa é mais voltado ao Barroco Joanino, entretanto, como houve uma sobreposição e uma convivência concomitante de estilos no território paulista, até se poderia dizer que o retábulo em estudo, foi produzido por esta oficina, mas é um facto inconcluso.

⁵⁵ os Paraguayos provinham de Assunção, que foi fundada em 1537 e tornou-se a "mãe das cidades", servindo de base para a colonização de outras regiões da bacia do Rio da Prata.

A análise dos resultados à luz da bibliografia indica que, apesar da limitação documental e da ausência de um contrato original ou assinatura de autoria, os elementos materiais e estilísticos sustentam, com toda a certeza, a atribuição ao Barroco Nacional Português.

Por fim, uma ferramenta que poderia auxiliar na confirmação da hipótese da origem paulista do retábulo, seria a análise físico-química da madeira, bem como as estruturas biológicas da matéria-prima. Seria uma análise laboratorial não conclusiva, mas auxiliadora.

Ainda assim, o modo e as características deste retábulo, expõe claramente a simplicidade pueril, a simpatia e a forma carinhosa de como o artista demonstrou os aspetos da sociedade paulista da época, ou seja, o de uma região relegada a segundo plano, já de uma terra tão distante, como era o Brasil de sua metrópole.

Em tempo, como este capítulo se trata de uma discussão sobre o que foi levantado sobre o retábulo, tenho uma observação a fazer sobre a iconografia. Em visita ao MAS-SP, onde fui acompanhado por responsáveis pelo setor, foi-me dito que um dos elementos que considerei como sendo uma fênix, eles consideram como um galo. Também é referido como galo em documentos de manutenção e restauro da pasta do Tombo 1282C do MAS-SP.

O galo, é bem verdade, também é amplamente usado como um representante simbólico sacro, denotando “Pedro e a Salvação divina”, o que seria também aceito como símbolo neste retábulo, entretanto, ao observar de perto como aparece na figura anexa (Fig. XXVIII), o bico e a anatomia da cabeça da ave, não me leva a visualizar um galo. Portanto, refuto a classificação do MAS-SP considero a classificação que entendi que faz mais sentido dentro da análise iconográfica, para um ser mitológico representado pela Fênix.

Em relação a toda iconografia encontrada no retábulo e, como já bem explicitado por vários outros argumentos, a arte desta peça retabular Barroca evoca um sentimento de leveza e alegria. Algo incomum no conceito Barroco, pois é uma arte que induz a reclusão, a submissão e ao sofrimento. Portanto, pode-se dizer que é um retábulo FESTIVO, confirmando a ideia de que a arte Barroca Paulista chega a ser, por vezes, pueril.

Mais um comentário sobre a iconografia talhada no retábulo em estudo não permite, isoladamente, afirmar que ele foi dedicado exclusivamente a Cristo. É bem verdade que há elementos e motivos que podem remeter a considerá-lo CRISTÍFERO⁵⁶, como os cálices, querubins, pelicanos, conchas no coroamento e a fênix, colocados em torno do eixo central e do espaço do camarim. Essa leitura poderia ganhar consistência se fosse possível confirmada a função litúrgica dele através da presença de um sacrário, entretanto seu tamanho o impediu de conter este espaço. Outra maneira de confirmar a hipótese, seria pela presença da imagem titular originalmente entronada no seu espaço do camarim. Mas como isso não foi possível se verificar documentalmente, entendo que a ideia permanece no âmbito hipotético.

Talvez, num futuro, a comparação com seu retábulo irmão, também exposto no MAS-SP, possa trazer à tona alguma informação sobre esta hipótese.

Para concluir esta discussão, é possível afirmar que os decretos do Terceiro Concílio Provincial de Milão, promovido por São Carlos Borromeu (1538–1584), embora inicialmente dirigidos à Arquidiocese de Milão, alcançaram grande profusão, ajudado por tratados de arquitetura e normativas artísticas, então em circulação. Entre esses, destaco os escritos do arquiteto italiano Filippo Terzi (1520–1597), que atuou em Portugal e contribuiu decisivamente para a adaptação e propagação desses princípios no contexto luso-brasileiro. Tais orientações, ao responderem aos interesses espirituais, pedagógicos e artísticos do período pós-tridentino, acabaram por ser assimiladas pela Igreja de Roma.

As “*instruções sobre a fábrica e as alfaias eclesiásticas*”, conforme analisado por Frade (2024, p. 144), alcançaram, inclusive, pequenas capelas situadas em áreas periféricas de modestas povoações, como aquelas implantadas nos planaltos do sul do continente sul-americano e, mais especificamente, a capela Barroca Matriz de Santo Amaro. Ainda que adaptadas às realidades locais, essas normativas fizeram com que fossem confeccionados retábulos, como este, em estudo neste trabalho.

⁵⁶ Observação feita a esta dissertação pela Professora Doutora Silvia Ferreira da Nova Universidade de Lisboa e Instituto de História da Arte.

Capítulo 7

7.1 - Conclusão

Este trabalho teve como foco central a análise e a identificação do estilo artístico do retábulo proveniente da antiga igreja Barroca da Matriz de Santo Amaro, actualmente preservado no acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo, com o objetivo de contextualizá-lo em seu tempo e verificar a existência de um Barroco específico de São Paulo.

Este estudo, também, permitiu uma abordagem integrada do retábulo em questão, não apenas no que diz respeito à sua cronologia e estilo artístico, mas também no seu importante papel, enquanto testemunho do património sacro e cultural paulista.

A partir da análise iconográfica, literária e documental, foi possível atribuir ao retábulo em estudo, as características do BARROCO NACIONAL PORTUGUÊS, movimento artístico cuja difusão, em São Paulo, ocorreu sobretudo nas primeiras décadas do século XVIII, confirmando a informação proveniente de cientistas estudiosos da área, como Mateus Rosada e Percival Tirapeli.

Elementos como as arquivoltas concêntricas, a presença de folhas de acanto vigorosamente talhadas, o uso de camarins que ultrapassam o entablamento, a composição simétrica e o predomínio da talha em madeira policromada, com detalhes em ouro, entre outros elementos, evidenciaram em que estilo o retábulo se encaixou, confirmando análises anteriores.

Por fim, a verificação de vários detalhes ornamentais e decorativos, contrariou uma interpretação do próprio MAS-SP que apontou para um retábulo híbrido ou fragmentado, sugerindo, pelo contrário, uma coerência única de estilo.

O estudo entendeu que São Paulo, mesmo sendo uma terra de passagem para muitos cantos da América, tem a sua própria talha paulista, a qual sofreu muita influência de povos distintos oriundos dessa conexão de rotas, propiciando uma maneira exclusiva paulista de se manifestar na arte sacra. Como fica bem evidente na iconografia do retábulo em estudo, onde as características são muito ímpares e difíceis de serem comparadas com outros retábulos brasileiros, como exemplificado nos pilares.

Apesar da dificuldade em atribuir uma autoria específica, a uma oficina ou a um grupo de artesãos, isso não tira o mérito de que o retábulo da igreja Barroca demolida é uma bela, exclusiva, simpática e uma acolhedora produção retabular.

A documentação da reforma da igreja, em 1845, cruzada com fotografias antigas, e a afirmação de restauradores do MAS-SP, sobre o retábulo “*Frankestien*”, permitiu igualmente identificar que ocorreram adições decorativas durante os períodos artísticos Rococó e Imperial ao retábulo, mas que foram posteriormente removidas durante o seu processo de restauro.

A análise do retábulo da igreja Barroca da Matriz de Santo Amaro, representa um importante contributo para perceber a diversidade que existe no período do Barroco e, como também, existe uma especificidade no Barroco paulista, frequentemente subestimado no panorama Nacional. Como comentado, São Paulo ainda conserva alguns exemplares artísticos únicos, não encontrados em nenhum outro local do Brasil e que derruba a tentativa de imputar uma fama de suposta pobreza estética da região, durante o período colonial. A identificação deste retábulo, como um representante do Barroco Nacional Português, com traços de produção regional, reforça a tese de que o Barroco paulista existe, não apenas como extensão das influências externas, mas como uma arte de elaboração própria, adaptadas ao contexto social e devocional da região.

Considerando que há escassez de fontes primárias e que há poucos estudiosos da arte sacra paulista, sugiro que continuem com investigações futuras e explorem, comparativamente, outros retábulos atribuídos a oficinas locais, com especial atenção à talha da primeira metade do século XVIII.

Recomendo, ainda, que o conceito de património deslocado, seja mais amplamente discutido no contexto museológico. A realocização e a musealização de arte sacra fora do seu ambiente litúrgico, exige locais exclusivos e preparados para os receberem, respeitando o valor devocional e histórico das peças.

Contudo, defendo e sou favorável ao ambiente museológico, caso as estruturas físicas do local de origem estejam em estado lastimável. E, também, defendo o ambiente museológico contra aqueles que os preterem em favor das mãos de particulares.

O retábulo da antiga capela lateral da Matriz de Santo Amaro não é apenas uma expressão do Barroco luso-brasileiro; ele é também uma testemunha do percurso histórico

de um território que passou de um pequeno aldeamento colonial para a grande metrópole urbana, nos dias de hoje.

Assim finalizo com a frase: *A preservação deste retábulo, o seu estudo e a exposição dele, reforçam o compromisso com a valorização do património sacro e histórico, contribuindo com a democratização e o acesso à memória cultural paulista.*
(este autor)

Bibliografia

Livros e Teses sobre o Barroco e Arte Sacra Brasileira

- ARTE SACRA COLONIAL: Barroco Memória Viva. Organizador: Percival Tirapeli. 2ª ed. São Paulo: Unesp, 2005. p. 8-41, 58-81
- ÁVILA, Affonso; GONTIJO, José M. M.; MACHADO, Roberto G. *Barroco mineiro: Glossário de arquitetura e ornamentação*, vol. I. Rio de Janeiro: Fundação João Pinheiro, 1979.
- BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa Barroca no Brasil*. São Paulo: Record, 1983.
- BORTOLUCCI, Maria Aparecida P. C. S; ROSADA, Mateus. "Afiml, existe um Barroco Paulista?". In: *Arquitetura do Mar, da Terra e do Ar – Arquitetura e Memória*. Lisboa: Academia de Escolas de Arquitetura e Urbanismo de Língua Portuguesa, 2014. p. 223-235
- BRANDÃO, Ângela. Dos Seres Alados da Antiguidade aos Anjos do Rococó. *Histórias, Questões & Debates*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, nº 61 (2014) p. 133 -154.
- CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números*. 39ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2024.
- COUTINHO, Maria Inês Lopes [et al.]. *Museu de Arte Sacra de São Paulo: Mobiliário*. São Paulo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, 2014, p. 190.
- FRADE, Gabriel. *A Fabrica da Igreja: O Concílio de Trento, São Carlos Borromeu e a arquitetura religiosa*. São Paulo: Edições Loyola, 2024. p. 25-82 e 141-190.
- GODINHO, Padre António de Oliveira. *MAS segundo o Banco Safra*. Melhoramentos, São Paulo, 1983, p. 198.
- MALLON, Brenda. *Os símbolos místicos: um guia completo para símbolos e sinais mágicos e sagrados*. Tradução Eddie Van Feu. São Paulo: Larousse. 2009 p. 294.
- ROSADA, Mateus. *Igrejas Paulistas da Colônia e do Império: Arquitetura e Ornamentação*. São Carlos: IAUSC/USP, 2016. p. 13-23, 135-175, 197-249, 264-318, 329-335 e 396-434.

- ROSADA, Mateus; BORTOLUCCI, Maria Aparecida P. C. S. *O Retábulo Paulista: morfologia, particularidades e influências*. In: GLÓRIA, A. C. (Coord.). *O Retábulo no Espaço Ibero-Americano: Forma, função e iconografia*. Lisboa: Instituto de História e Arte/FSCH/UNL, 2016- SMITH, Robert Chester. *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1963, p. 163 - 176.
- SAD JÚNIOR, João Henrique Grossi. Considerações sobre a historiografia dos retábulos luso-brasileiros: autores clássicos e contemporâneos. Belo Horizonte: *Temporalidades - Revista Discente do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais*. Vol. 6 n. 2, maio / agosto de 2014, p. 246 – 260.
- TIRAPELI, Percival. *Igrejas Paulistas: Barroco e Rococó*. São Paulo: Unesp, 2003. p. 14-29 e 38-53
- TOLEDO, Benedito Lima de. *História geral da arte do Brasil*. Org. Walter Zanini. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.

Artigos, Tombos e Trabalhos Específicos sobre Santo Amaro

- AMARAL, Araci. Limites de um processo de restauro: Os dois retábulos da Matriz de Santo Amaro. Catálogo da exposição: *Altars paulistas: resgate de um Barroco*. Museu de Arte Sacra de São Paulo. São Paulo, 2004. p. 22 - 27.
- BARBA, J. D. "Retábulos de Santo Amaro: A Difícil Trajetória do Patrimônio Sacro de São Paulo". *Revista do Museu de Arte Sacra de São Paulo*, São Paulo: Instituto Paulista de Arte e Cultura, vol. 2, 2020.
- BERARDI, Maria Helena P. *História dos Bairros de São Paulo: Santo Amaro*. 2ª ed. São Paulo: Prefeitura Municipal de São Paulo, vol. 4. 1969. p. 1 – 39.
- NOTAÇÃO – ELE.DPH.TEM.G4AP11.002 – *Rio Pinheiros de São Paulo*: exemplar 59011. São Paulo: Fundação Energia e Saneamento de São Paulo.
- PASTA de Tombo do Museu de Arte Sacra de São Paulo sob o número 1282C.
- PASTA de Tombo Pastoral de Ordem e Provimentos da Arquidiocese de São Paulo D. Duarte Leopoldo e Silva DSA-06-02-25.

- PASTA de Tombo Pastoral de Ordem e Provimentos da Arquidiocese de São Paulo D. Duarte Leopoldo e Silva DSA-06-02-29.
- TOMBO Pastoral de Ordem e Provimentos da Arquidiocese de São Paulo D. Duarte Leopoldo e Silva 02-02-026 fls. 07 e 46.
- TOMBO Pastoral de Ordem e Provimentos da Arquidiocese de São Paulo D. Duarte Leopoldo e Silva 02-02-027 fls. 03 e 23.
- TOMBO Pastoral de Ordem e Provimentos da Arquidiocese de São Paulo D. Duarte Leopoldo e Silva 07-03-010 fls. 09, 12, 16, 17 e 56.
- TOMBO Pastoral de Ordem e Provimentos da Arquidiocese de São Paulo D. Duarte Leopoldo e Silva 59-02-049 fls. 13-21.
- TOMBO Pastoral de Ordem e Provimentos da Arquidiocese de São Paulo D. Duarte Leopoldo e Silva 04-02-011 fls. 57, 75, 78, 89, 94 e 95.
- TOMBO Pastoral de Ordem e Provimentos da Arquidiocese de São Paulo D. Duarte Leopoldo e Silva 08-02-023 fl. 124.

Fontes Complementares

- ABREU, Capistrano de – *Capítulos de História Colonial: (1500 – 1800)*, Brasília, 1998, Conselho Editorial do Senado Federal. 226p.
- BUENO, Eduardo – *A Viagem do Descobrimento: a verdadeira história de Cabral*, Rio de Janeiro, 1998, Objetiva, vol. I, 140p.
- BUENO, Eduardo – *Náufragos Traficantes e Degredados: as primeiras expedições ao Brasil*, Rio de Janeiro, 1998, Objetiva, vol. II, 200p.
- BUENO, Eduardo – *Capitães do Brasil: a saga dos primeiros colonizadores*, Rio de Janeiro, 1999, Objetiva, vol. III, 288p.
- CARR, Edward Hallet. *What is History?* Reino Unido, 1961, Macmillan, 224p.
- CETRASA. *Folheto de apresentação do Centro das Tradições de Santo Amaro*. São Paulo. 1998. p.1 - 8

- CINTRA, Jorge Pimentel. As capitanias hereditárias no mapa de Luís Teixeira – *Anais do Museu Paulista*. v.23 n.2, jul. à dez. 2015.
- COSTA, Lúcio. *A arquitetura dos jesuítas no Brasil*. ARS (São Paulo). 1941, vol.8, n.16, p.127-195.
- CUNHA, Antônio Geraldo da – *Dicionário Histórico das Palavras Portuguesas de Origem Tupi*. 5ª ed. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1999, p. 180.
- DOCUMENTOS – Caderno de documento. *Revista do IHGSP*. Vol. 16. São Paulo: Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, 1911, p. 317 – 322.
- EGAS, Eugenio – São Paulo: Fundadores da Cidade. *Revista do IHGSP*. Vol. 14. São Paulo: Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, 1905, p. 300 – 310.
- FABRINO, Roberto J. H. *Guia de Identificação de Arte Sacra*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2012.
- INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS. *Normas de Inventário: Normas Gerais*, 2ª ed. Lisboa, 2000.
- INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS. *Normas de Inventário: Escultura*. Lisboa, 2004.
- LEITE, Fabiana Raquel – Registo raro de língua paulista é identificada – *Jornal da Unicamp* – Campinas - Nº 591 – 24 a 30 de março 2014, p.08.
- LEME, Luiz Gonzaga da Silva - *Genealogia Paulistana*, 1903 Vol. 01, p 2-25.
- MAGALHÃES, Basílio de – Documentos relativos ao bandeirismo paulista e questões conexas: peças históricas todas existentes no arquivo Nacional português. *Revista do IHGSP*. Vol. 18. São Paulo: Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, 1913, p. 415 – 417.
- MORAES, Francisco Corrêa de Almeida. Subsídios para a biografia de Braz Cubas: fundador e povoador de Santos. *Revista do IHGSP*. Vol. 18. São Paulo: Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, 1913, p. 13 – 19.
- NEIVA, Leonardo, MEYER, Manoela. Imagem de Santo Amaro é preservada desde 1552 em igreja. *Folha de São Paulo: Caderno Especial Morar*. São Paulo (27 Set. 2015)

- NIGRIELLO, Andreina - *O Desenho de São Paulo: por seus caminhos* – Concurso para professor Livre-Docente, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – USP. São Paulo. 2019. p. 58 – 68.
- NORA, Pierre. *Lugares da Memória: a república*. São Paulo, 1984, vol. 1, tomo 1, 674p.
- PEDRO, Livia Carvalho – *História da Companhia de Jesus no Brasil: Biografia de uma obra* – Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2008. Dissertação de pós-graduação.
- PRADO, Eduardo Paulo e Silva - Relação geral da Diocese de São Paulo suas Comarcas, Freguesias, Côngruas Uzos e Costumes. *Revista do IHGSP*. Vol. 4. São Paulo: Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, 1898, p. 351 – 371.
- SAMPAIO, Theodoro - A posse do Brasil meridional: Fundação da primeira colônia regular dos portugueses em S. Vicente. *Revista do IHGSP*. Vol. 1, 2º Fascículo. São Paulo: Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, 1895, p. 28 – 63.
- SAMPAIO, Theodoro – Restauração Histórica da Villa de Santo André da Borda do Campo. *Revista do IHGSP*. Vol. 9. São Paulo: Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, 1903, p. 01 – 18- TOLEDO, Roberto Pompeu – Conheça a história de João Ramalho e Tibiriçá. *Veja São Paulo: Vinte e cinco anos*. São Paulo, nº 2188 (2010) p. 01-02.
- SILVA, Marcos – A assinatura de João Ramalho e seu significado histórico - em: *Cultura memória e poder: história e historiografia*, Org. Antônio Fernando de Araújo Sá e Bruno Gonçalves, Recife. Ed. UFPE, 2016, 245p.
- UNIVERSIDADE ABERTA. Normas para apresentação de trabalhos acadêmicos a defender em provas públicas como requisito para obtenção do grau de Doutor ou de Mestre. Lisboa: Universidade Aberta, 2022. ISBN: 978-972-674-917-2.
- CAMPOS, Eudes – *Arquivo histórico de São Paulo* – A vila de São Paulo em seus primórdios: ensaio de reconstituição do núcleo urbano quinhentista. São Paulo: Imprensa Oficial, DPH, Prefeitura de São Paulo, 2011. p. 1-20.

Website e sítio eletrônico

- CATEDRAL de Santo Amaro. Desenvolvido por Wikipédia Enciclopédia Livre. (24/11/24) Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Catedral_de_Santo_Amaro.
- FATORELLI, Carlos. *Altars de Santo Amaro e o Museu de Arte Sacra de São Paulo*, 2013. (21/05/2025). Disponível em: <https://carlosfatorelli27013.blogspot.com/2013/07/?m=1>
- GEOPORTAL MEMÓRIA PAULISTA – *Imagens de 1958 da região metropolitana de São Paulo*. (23/12/2025). Disponível em: <https://www.geoportal.com.br/memoriapaulista/>
- INSTITUTO SÓCIO AMBIENTAL – *Enciclopédia Povos Indígenas no Brasil*, 2025. (18/02/2025). Disponível na Internet: https://pib.socioambiental.org/pt/P%C3%A1gina_principal
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA – *Tabelas das populações dos municípios das capitais e Percentual da população dos municípios das capitais em relação aos das unidades da federação nos Censos Demográficos: Tabela 1287*, 2024. (31/03/2025). Disponível na Internet: <https://sidra.ibge.gov.br/tabela/1287#/n6/3550308/v/591/p/all/l/v,p,t/resultado>
- FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Tupinizando*: por Mateus Oliveira. Pesquisador Eduardo Navaro, 2024. (05/05/2025). Disponível na Internet: <https://www.fflch.usp.br/node/170593>
- OLIVEIRA, Mateus. *As aldeias Tupinambá em 1500*. 2025. (05/05/2025). Disponível na Internet: <https://www.youtube.com/watch?v=rDz8NbkaLrQ>

Anexos de figuras e fotos de manuscritos

Índice remissivo das figuras e imagens

Figuras	página	página de origem
I -----	022	022
II -----	124	030
III -----	043	043
IV -----	043	043
V -----	124	044
VI -----	125	044
VII -----	125	046
VIII -----	126	046
IX -----	126	047
X -----	127	048, 073, 079 e 107
XI -----	127	050
XII -----	079	065, 078
XIII -----	128	073
XIV -----	128	073
XVa -----	081	081
XVb -----	129	129
XVIa -----	083	083
XVIb -----	131	127
XVIIa -----	084	084
XVIIb -----	128	128
XVIIIa -----	085	085
XVIIIb -----	132	129
XIX -----	087	087
XX -----	133	099
XXI -----	133	091
XXII -----	134	094
XXIII -----	134	100
XXIV -----	135	098
XXV -----	135	099
XXVI -----	136	090 e 107
XXVII -----	137	108
XXVIII -----	137	111

Tombo		página		página de origem
I	-----	138	-----	048
II	-----	139	-----	049
III	-----	140	-----	049
IV	-----	141	-----	049
V	-----	142	-----	050
VI	-----	143	-----	068
VII	-----	143	-----	068
VIII	-----	145	-----	069

Figuras

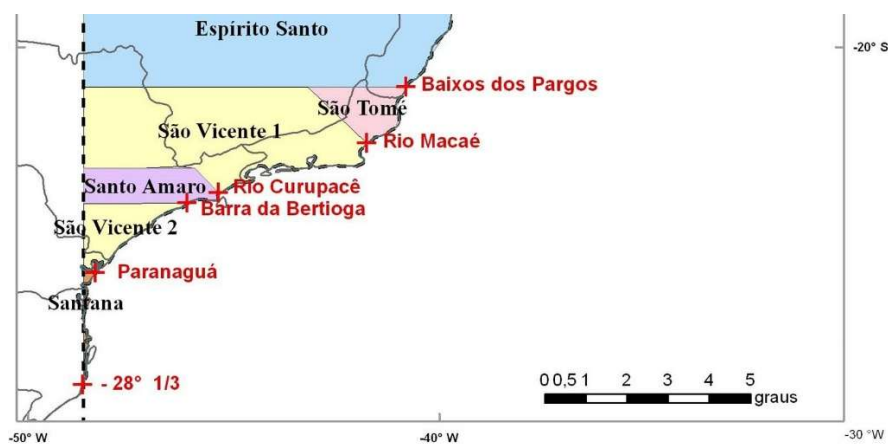


Figura II – Mapa referencial das Capitanias do sul do Brasil com as suas fronteiras segundo CINTRA, 2015. Detalhe do mapa encontrado em um ficheiro da Biblioteca Prefeito Prestes Maia do Centro Cultural de Santo Amaro. Foto deste autor, 2024.



Figura V - Foto melhorada pelo autor deste trabalho por inteligência artificial, mostrando parte frontal da nova igreja Matriz de Santo Amaro, cujo espaço ocupou no lugar na antiga igreja Barroca. Esta foto foi encontrada, pelo autor deste trabalho, em uma pasta de material sem autoria sobre a igreja Matriz de Santo Amaro, na Biblioteca Prefeito Prestes Maia do Centro Cultural de Santo Amaro. Data 1933.



Figura VI - Foto melhorada pelo autor deste trabalho por inteligência artificial, mostrando parte posterior da nova igreja Matriz de Santo Amaro, cujo espaço ocupou no lugar na antiga igreja Barroca. Esta foto foi encontrada, pelo autor deste trabalho, em uma pasta de material sem autoria sobre a igreja Matriz de Santo Amaro, na Biblioteca Prefeito Prestes Maia do Centro Cultural de Santo Amaro. Data 23 de novembro de 1933.



Figura VII - Imagem criada pelo autor deste trabalho usando a inteligência artificial, baseada num desenho feito a bico de pena, cujo autor é desconhecido. Este desenho foi encontrado pelo autor deste trabalho, em uma pasta de material sem autoria sobre a igreja Matriz de Santo Amaro, na Biblioteca Prefeito Prestes Maia do Centro Cultural de Santo Amaro. As semelhanças com a tela de Júlio Guerra (1912-2001), pertencente ao acervo do CETRASA, me fez expô-la neste trabalho. No detalhe, há a presença da bandeira do Império Brasileiro (1822 – 1889).



Figura VIII - Imagem criada pelo autor deste trabalho usando a inteligência artificial, baseada na tela pintada por Júlio Guerra (1912-2001), exposta no CETRASA e, no depoimento dado por sua filha Elza Guerra a este autor. Nela aparece a igreja Barroca da Matriz de Santo Amaro e o comércio, Bilhar e Correio do pai e avô de Júlio Guerra.



Figura IX – “Festa do Imperador” – procissão em frente a Matriz – óleo de Júlio Guerra (1912 – 2001). Exposto no CETRASA. Foto deste autor, 2025.

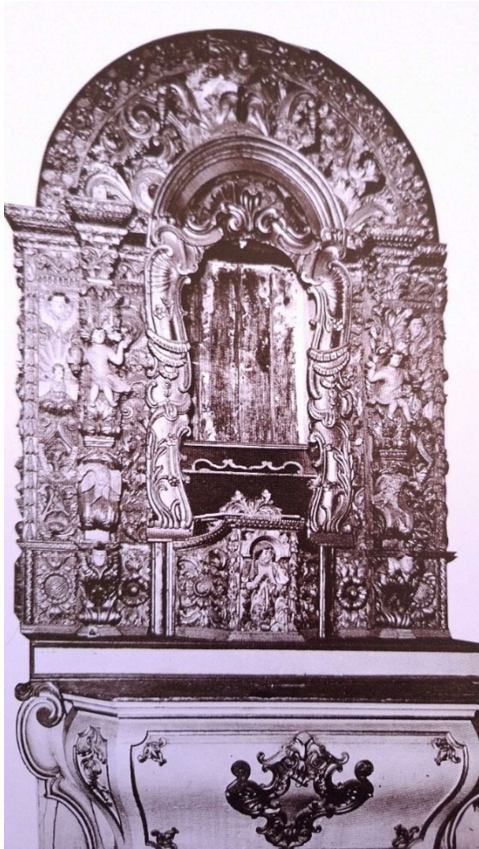


Figura X - Retábulo da igreja Barroca da Matriz de Santo Amaro, antes do restauro. É possível verificar a existência de uma mesa de altar, decorações ao redor do camarim, inclusive encobrindo parte do coroamento e um trono acrescentado ao camarim. Decorações do estilo Rococó e Imperial, portanto posterior a construção do retábulo. (Foto de Manuel Nunes da Silva), TIRAPELI (2003).



Figura XI - Imagem Barroca de Santo Amaro. Estimada a produção em 1550, hoje se encontra no cofre da igreja Matriz de Santo Amaro. (Foto de Zé Carlos Barretta) NEIVA, 2015.



Figura XIII - Retábulo da igreja Barroca da Matriz de Santo Amaro, antes do restauro. É possível perceber que a peça é apenas da parte frontal do retábulo. (Foto de Rômulo Fialdini), GODINHO (1983).



Figura XIV - Retábulo da igreja Barroca da Matriz de Santo Amaro, após o restauro. É possível verificar a existência de uma “Mesa de Altar” de estilo Rococó, portanto posterior a construção do retábulo, a qual não se encontra exposta no MAS-SP. (Foto de Miguel Chaves), COUTINHO (2014).

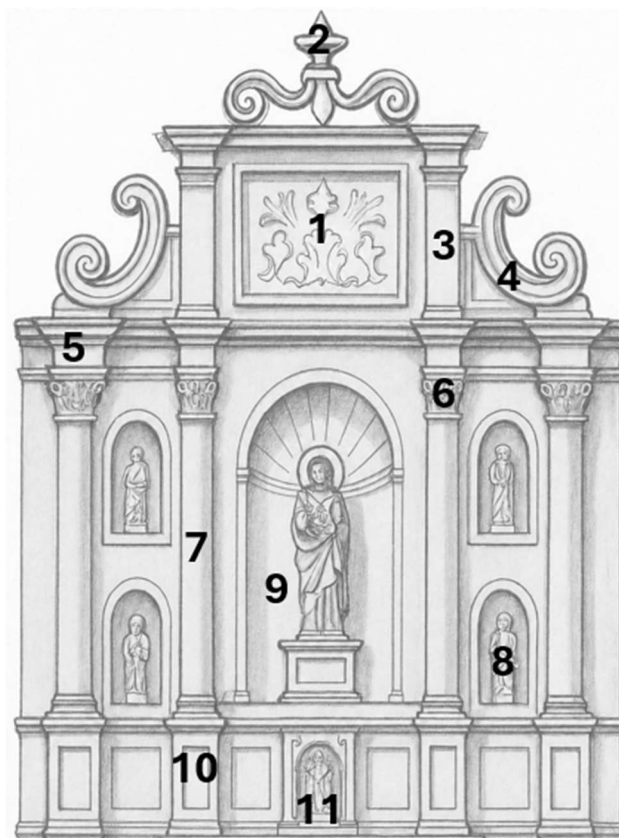


Figura XVb - Retábulo de estilo artístico do período **Maneirista**, criado pelo autor deste trabalho usando a inteligência artificial e, posteriormente inserindo os números de referência, descritos abaixo. Este esquema segue um padrão difundido entre as publicações do ramo, como de Jean Chevalier e de Mateus Rosada.

- 1 – Painel pictográfico;
- 2 – Coroamento sem fundo;
- 3 – Quartelão;
- 4 – Voluta em Contracurva;
- 5 – Entablamento;
- 6 – Capitel;
- 7 – Coluna lisa;
- 8 – Nichos secundários;
- 9 – Nicho Central;
- 10 – Pedestal;
- 11 – Tribuna e sacrário.



Figura XVIb - Retábulo de estilo artístico do período **Barroco Português ou Nacional**, criado pelo autor deste trabalho usando a inteligência artificial e, posteriormente inserindo os números de referência, descritos abaixo. Este esquema segue um padrão difundido entre as publicações do ramo, como de Jean Chevalier e de Mateus Rosada.

- 1 – Contrafechos;
- 2 – Arquivoltas;
- 3 – Camarim;
- 4 – Entablamento;
- 5 – Capitel;
- 6 – Coluna torça ou pseudo-salomónica;
- 7 – Mísula;
- 8 – Pedestal;
- 9 – Painéis e intercolúnio com acanto;
- 10 – Trono;
- 11 – Pedrela.



Figura XVIIb - Retábulo de estilo artístico do período **Barroco Joanino ou de D. João V**, criado pelo autor deste trabalho usando a inteligência artificial e, posteriormente inserindo os números de referência, descritos abaixo. Este esquema segue um padrão difundido entre as publicações do ramo, como de Jean Chevalier e de Mateus Rosada.

- 1 – Tarja ou emblema do coroamento;
- 2 – Lambrequim;
- 3 – Friso e voluta;
- 4 – Camarim;
- 5 – Capitel;
- 6 – Entablamento;
- 7 – Coluna torça;
- 8 – Trono em forma escadeada;
- 9 – Mísula;
- 10 – Pedestal;
- 11 – Tribuna.

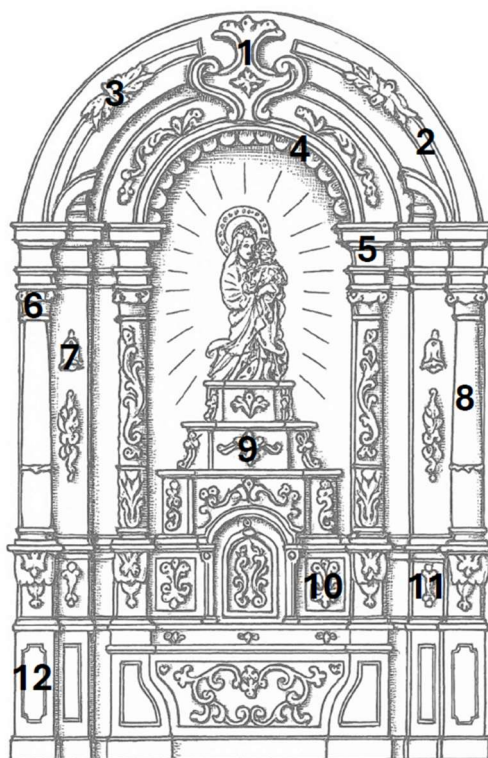


Figura XVIIIb - Retábulo de estilo artístico do período **Rococó**, criado pelo autor deste trabalho usando a inteligência artificial e, posteriormente inserindo os números de referência, descritos abaixo. Este esquema segue um padrão difundido entre as publicações do ramo, como de Jean Chevalier e de Mateus Rosada.

- 1 – Tarja ou emblema;
- 2 – Safena ou moldura;
- 3 – Cartela com rocalhas ou auriculares;
- 4 – Lambrequins;
- 5 – Entablamento;
- 6 – Capitel;
- 7 – Dossel;
- 8 – Colunas lisas;
- 9 – Cartela com rocalhas;
- 10 – Tribuna;
- 11 – Mísula;
- 12 - Pedestal.



Figura XX - Mostrando no detalhe o capitel compósito e o entablamento do retábulo da igreja Barroca da Matriz de Santo Amaro. Foto deste autor, 2025.

Figura XXI - Mostrando no detalhe o anjo ou querubim segurando o cálice sagrado, sobre o pilar angular do retábulo da igreja Barroca da Matriz de Santo Amaro. Foto deste autor, 2024.



Figura XXII - Mostrando no detalhe folhas de acanto, hibiscos e rosas decorando o painel antecoluna do retábulo da igreja Barroca da Matriz de Santo Amaro. Foto deste autor, 2024.



Figura XXIII - Mostrando no detalhe os ornamentos do tribuna do retábulo da igreja Barroca da Matriz de Santo Amaro. Foto deste autor, 2024.



Figura XXIV - Mostrando no detalhe o pelicano decorando o painel antecoluna do retábulo da igreja Barroca da Matriz de Santo Amaro. Foto deste autor, 2024.



Figura XXV - Mostrando no detalhe o coroamento do retábulo da igreja Barroca da Matriz de Santo Amaro. Foto deste autor, 2025.

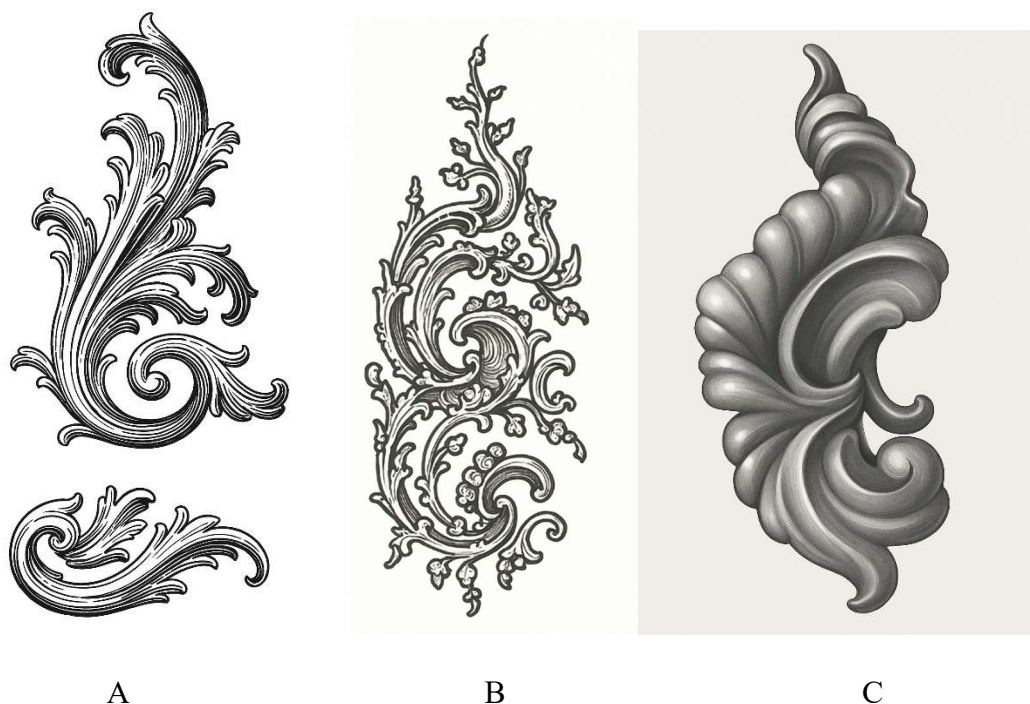


Figura XXVI - Folhas de acanto criadas pelo autor deste trabalho usando a inteligência artificial. Este esquema segue um padrão difundido entre as publicações do ramo, como de Jean Chevalier e de Mateus Rosada. Usadas como ferramenta auxiliar na identificação dos estilos artísticos e períodos da história. No Brasil, são aproximadamente divididas da seguinte forma (Rosada, 2016):

A – Estilo Barroco Nacional ou português (1700 – 1730);

B – Estilo Barroco Joanino ou de D. João V (1736 – 1766);

C – Estilo Rococó (1759 – 1871).

Figura XXVII – Imagem do retábulo lateral da igreja de Santo Antônio da cidade de São Paulo, demonstrando em realce vermelho, decorações com elementos distintos do período que o retábulo foi construído. Retábulo do período Joanino paulista com elementos acrescidos do período do Rococó paulista. (Foto de Mateus Rosada), ROSADA, 2015, p. 204.



Figura XXVIII - Mostrando no detalhe o que considero com uma Fênix da mísula do retábulo da igreja Barroca da Matriz de Santo Amaro. Foto deste autor, 2025.

Manuscritos

Continuação		Transp.	Quantos	De
1863 Abril 14	Novo Imposto de		18,27,85	2577,90
			30,070	
Julho 3	Novo Imposto de		86,310	
Set. 25	A Vicente Ferr. da Cruz Docum.	63		38,360
Set. 24	Novo Imposto de		98,180	
Set. 30	Reduções afixadas D. Carlota de Al. de Al.		300,000	
"	" Saldo da Fabrica em 1862		89,515	
"	31 Novo Imposto de		20,370	
1864 Jan. 17	L. mandam a Cons. Barão de Teó.		300,000	
Fev. 8	A. Lindor e J.	64		116,290
Mar. 31	Novo Imposto de		51,770	
Abril 2	A. Cap. Denis. de Al. de Al.	65		3,420
"	9 A. Branco e J.	66		21,960
"	21 A. Siqueira e Braga	67		3,930
Mai. 10	A. Fran. de Paula Marquês	68		11,680
"	17 A. Cap. Denis. de Al. de Al.	69		33,900
Jun. 27	A. Branco e J.	70		35,660
Julho 5	Novo Imposto de		130,300	
"	7 A. Sampaio Al. de Al.	71		6,240
"	14 A. Fran. de Paula Marquês	72		478,000
Ag. 15	A. Maria Rosa da Conc.	73		10,500
Set. 28	A. Pedro Ferr.	74		9,280
Set. 5	Novo Imposto de		134,190	
"	30 A. Branco e J.	75		12,120
Out. 11	A. José Pedro Massada	76		8,000
"	12 A. Sampaio Al. de Al.	77		5,800
"	19 A. Sini Alvaranga	78		20,000
"	27 A. Vicente Ferr. da Cruz	79		53,800
1865 Jan. 14	Novo Imposto de		36,750	
"	19 A. José de Al. de Al. de Al.	80		69,500
"	21 A. Jorge Soares	81		75,000
"	20 A. Llanos e Antonio de Al.	82		1,280
Mar. 13	A. Pedro Ferr.	83		15,360
Abril 4	Novo Imposto de		36,750	
Mai. 12	A. Branco e J.	84		12,840
Jun. 14	Novo Imposto de		114,700	
			3251,700	2673,000

Tombo I – Referente ao controle da “Fábrica de igreja” sobre a reforma ocorrida entre 1845 até 1866. Folhas diversas. Foto deste autor, 2025. (59-02-049)

Relatório da Paróquia de São Amaro
por ocasião da Visita Pastoral de Sua
Reverência o Sr. Arcebispo de São Paulo D. Duarte
Leopoldo e Silva de 10 a 15 de Outubro de
1909.

Esta Paróquia foi fundada no anno
de 1686; sendo seu primeiro vigário o Rev.^{mo} Sr.
João Botelho (irmão do veneravel P.^{re} Belchior de
Contes S.J.) por provisão do Sr. Bispo de São Paulo D. João de Barros Alencar.
Até a data presente tem 24 Vigários Concorrentes.
Seus limites actualmente são os seguintes:
Começa na ponte da "Traição" estrada que da
Cidade vai à Capital, desce pelo ribeirão do pr.
rio nome até o rio Jurubatuba e atravessa este
ponte por uma recta até o ponto mais alto do
morro de Jaguaré; desce ao ribeirão Carapicuíba;
segue dirigindo por os districtos de Costa
e M. Boy até encontrar o ribeirão Pirajussara e
sobe por este até as cabeceiras e daqui ao rio
Boy-Mirim, desce por este dirigindo para a Pa-
róquia de Itapeceica até confrontar a esta-
da do Itararé e por esta até a estrada de
Jaciguara; segue por esta até o rio Boy-Guaçu;
sobe por este até as suas cabeceiras e daqui a
serra do Paranapiacaba onde se encontra o pon-
to das divisas das Paróquias de Cordeiro de
Itanhum, Santos e São Bernardo; daqui desce
em linha recta, até a foz do rio da Pedra
branca e por este abaixo até as banueiras
do rio Jurubatuba; desce por este até en-
contrar a barra do ribeirão dos Abacangas.
Deste ponto em linha recta até o ferrote em

Tombo II – Referente ao relato do estado em que se encontrava a igreja Matriz de Santo Amaro no início do século XX. Folhas diversas. Foto deste autor, 2025. (DSA 06-02-025) (cont.)

em frente ao Sagração, daqui em linha
recta a Estação de Encontro; deste ponto
a dar no jibão da Traição e por este
abaixo até o ponto de partida.
População da Paróchia: cerca de 12.000
habitantes, católicos em sua totalidade.
Clima ameno e saudável, preferido por
muitas famílias da Capital.
Esgreja e Capella.
Matriz, sob o espigoso templo, reformado em
frente com uma bella torre de polidivina
construção, abrixe de pedras de cantaria,
e todo o revestido de tijolos. É uma obra que
attesta ferveramente o zelo jurauçavel do
Rev. D. Luiz F. de S. P. e S. P. Bittencourt, 18.º Vi-
gario desta Paróchia de S.º Benedito.
O templo actual é de antigissima construc-
ção, acha-se em estado lastimavel, os pontos
de não se encontrar um pedreiro que se ar-
isque subir até o tecto para tapar os got-
teiras. A sua perimetração para um dos Traba-
lhos da paróchia actual, se Deus não dispor
o contrario. A Capella, prior, por fundos é de
recentissima construção e deu-se ao Rev. D.º
Bento Sanchez, 1.º Vigario de S.º Benedito. Possui
a Esgreja 3 altares, sendo o altar-prior de re-
cente construção de tijolo e revestido com 3 degraus.
Encimando-lhe um pinho com a imagem de
S.º Benedito padroeiro da Paróchia; mais abaixo e
nos pontos mais um pinho aberto com o grupo da
Sagrada Família; nos lados do Evangelho outros
dito com a Imagem de S.º Sebastião e no lado
da Epistola outro dito com a Imagem de

Tombo III – Continua o anterior. Folhas diversas. Foto deste autor, 2025. (cont.)

S. Bento. Nesse este altar um tabernaculo
bono e decente onde se conserva o St. Sacramento.
No corpo da Igreja existe a bella Capella da
Sagrada Eucaristia de Jesus, cuja pequena Imagem
occupa um nicho emarcado. No lado do evan-
gelho a Imagem de S. Pedro e ao lado da
Epistola a Imagem de S. Miguel.
O altar e de madeira e tem tambem um ta-
bernaculo antigo. No corpo da Igreja ainda
e ao lado da Epistola, ergue-se o altar de
Nossa Senhora do Bom Conselho, cuja tela em
quadro foi doada a Parochia pela Excm. Sr.
D. Anna Bottero por intermedio do Rev. Sr.
Luiz Maria Bottero. S. J. durante as Santas Mis-
sas. O altar e antigo, mas todo pintado de novo.
De igual formato existe um altar, outro altar
que esta desarmado. Ha tambem desarmado um
grande e magro altar mais de madeira.
Sacristia
Nesse uma espacosa sacristia que esta acta-
almente pintada de novo, sacristia, acham-se uma
boa commoda, porta guardas, toda emarcada,
onde se conservam os sacramentos envoltos em
papulo de seda preto; e ali esta tambem um
bono guarda-roupa onde se conservadas per-
furnas as velas das diversas cores. Ha tam-
bem um pequeno nicho para as imagens de
St. L. ha este o armario que encerra o archio
parochial e que pela sua pequenez deve ser bu-
namente reformado ou substituido. Quando se
tambem ligar ao centro da sacristia um ar-
marinho para conservacao dos Santos Ollos.
Tem tambem uma pequena mesa que serve

Tombo IV – Continua o anterior. Folhas diversas. Foto deste autor, 2025.

MAPPA

46/

MOVIMENTO PAROQUIAL DE *S.º Amaro*

1923

Batizados — Total: *535*

Na Matriz.....	<i>493</i>	Filhos de bras. e estrang.....	<i>32</i>
Nas capelas.....	<i>42</i>	Filhos de estrangeiros.....	<i>60</i>
Em domicílio.....	<i>4</i>	Do sexo masc.....	<i>284</i>
In extremis.....	<i>19</i>	Do sexo femin.....	<i>257</i>
De fora da paróquia.....	<i>4</i>	Maiores de 7 anos.....	<i>69</i>
Da paróquia realizados fora.....	<i>443</i>	Ilegítimos.....	<i>min meiz</i>
Filhos de brasileiros.....		Idade média dos batizados.....	

Casamentos — Total: *80*

Na Matriz.....	<i>65</i>	Entre estrangeiros.....	<i>2</i>
Nas capelas.....	<i>14</i>	Entre católicos e acatólicos.....	<i>1</i>
Em oratório particular.....	<i>1</i>	Com dispensa de impedimentos.....	<i>3</i>
In extremis.....	<i>1</i>	Com dispensa de proclamas.....	<i>8</i>
De fora da paróquia.....	<i>45</i>	Apenas o acto religioso.....	<i>10</i>
Da paróquia celebrados fora.....	<i>3</i>	Apenas o acto civil.....	<i>11</i>
Entre brasileiros.....	<i>3</i>	Legalizados durante o ano.....	<i>11</i>
Entre brasil. e estrang.....		Celebrados conforme o art. 8.º do "Ne temere".....	

Comunhões — Total: *8700*

Na matriz.....	<i>7200</i>	Primeiras comunhões.....	<i>150</i>
Nas capelas.....	<i>1500</i>	Comunhões quaresmaes.....	<i>3800</i>
Nas igrejas filiaes.....		Conversões.....	

Sacramentos aos enfermos — Total: *50*

Enfermos visitados.....	<i>50</i>	Na sede paroquial.....	<i>30</i>
Extrema-unção.....	<i>10</i>	Nos bairros.....	<i>20</i>
Viático.....	<i>40</i>		

Óbitos — Total: *107*

Segundo o registo paroquial.....	<i>107</i>	Nos bairros.....	<i>53</i>
Segundo o registo civil.....	<i>54</i>	Sacramentados.....	<i>107</i>
Na sede.....	<i>54</i>	Encomendados.....	<i>107</i>

Pregações — Total: *100*

Na Matriz.....	<i>100</i>	Nas igrejas filiaes.....	
Nas capelas.....	<i>40</i>		

Missões — Total: *5*

Na Matriz.....	<i>5</i>	Pelo vigário.....	<i>5</i>
Nas capelas.....	<i>5</i>	Por missionarios.....	<i>5</i>

Catecismo

Centros na sede.....	<i>1</i>	Crianças do s. f.....	<i>150</i>
Centros nos bairros.....	<i>3</i>	Adultos do s. m.....	
Catequistas homens.....	<i>3</i>	Adultos do s. f.....	
Catequistas mulheres.....	<i>15</i>	Não recebem instrução.....	<i>300</i>
Crianças do s. m.....	<i>100</i>		

Fábrica paroquial

Despesas do culto.....	<i>4.647.720</i>	Despesa com a construção ou reforma da Matriz.....	<i>32.913x600</i>
Fabriqueiro.....	<i>J. pri. e. am. am. am. am.</i>	Despesa com a construção ou reforma de outras igrejas.....	
Prestou contas na Cúria?.....	<i>min</i>		
Quanto deve a Fábrica?.....	<i>23020</i>		

NOTA: Devolver á Cúria com urgência

Tombo V – Folha de movimento paroquial da igreja Matriz de Santo Amaro do ano de 1923. Foto deste autor, 2025.

Continuação da Relação

24 De 1837 a 9 de setembro de 1841 — Vigário Bento Pedro de Camargo.
 25 De 1841 a 15 de Maio de 1848 (data do fallecimento) — Juvencio Antonio de Chagas. (3)
 26 De 1 de janeiro de 1847 (data da nomeação) — Vigário João José Rodrigues.
 27 De 6 de janeiro de 1848 (data da posse) — " — João Baptista Gomes.
 28 De " — " — Luiz Ignácio Tagus Bettencourt.
 actual Vigário, quem Deus exultet ad multos annos.
 (Quanto aos tres ultimos, vide o L.º de Tombo.) — Conformente.
 P. Porphyrio de Souza Martins, Secret.º de S.
 Ex.ª Recm.º

Post scriptum.

É bem possível que no longo espaço que medeia entre os Vigários
 João de Pontes e Cosme Gonçalves, houvesse algum outro e que esse mesmo se
 desse relativamente a outros mencionados na lista; visto haver sido esta
 extrahida dos livros parochiaes de assentos de baptismo e registos a
 extraviar, mesmo casual, e a falta de laudas ventos, como se sabe.
 Temos uma prova disto na parochia de Padre João de Pontes que,
 segundo consta do L.º Livro de Tombo, foi nomeado Vigário por Provisão
 do Ex.º Senhor Bispo de Rio de Janeiro D. João de Barros Macaen de
 14 de janeiro de 1826 e os L.ºs assentos são de março de 1826. (*)
 Já, como foi, a presente lista além de authentica e curiosa, dá uma idea
 approssimada, se não exatta, do numero de sacerdotes que exerceram
 a Parochia nesta antiga Freguesia de Santo Amaro.

S. Paulo, 5 de julho de 1826.
 + Luiz, Bispo Diocesano



(3.) 2º Vigário Collado, apresentado por Carta imperial de S.
 M. e Senhor D. Pedro II.º de 16 de Março de 1843, Collação e posse
 a 12 de junho do mesmo mez e anno. Já servia como Encomendado.

* Segundo o livro de assentos de baptismo, a parochia de S. Amaro em 1826, não tinha mais de 150 almas e a parochia de S. Paulo, a 15 de março de 1826, não tinha mais de 150 almas.

Tombo VII – Continua o anterior. Folhas 16 e 17. Foto deste autor, 2025.

75 ⁷⁵ *Bras*

estragadas, uma, dos Passos; uma, de N. S. do
m. horto, dig. morto; uma, de São Bento;
quatro imagens em mármore: duas gran-
des e duas pequenas.
Dois retábulos collados e dois no depósito, sendo os
dois da Abadia Velha. Trinta e quatro palmos,
sendo vinte e seis, de diversas cores, e oito
pequenas. Dois thuribulos: um grande e de
prata e um pequeno, de metal branco.
Duas narretas: uma de prata e outra de
metal branco. Duas jias baptismaes: um
em bom estado, a que está servindo, e outro
em má estado, no depósito. Um depôsi-
to de metal branco, para Santos Oleos.
Um outro depósito de metal, para Santos
Oleos, isto é para a Extrema Unção. Um
pequeno depósito de louça, para o sal Santo.
Uma pia hygienica, na porta da Igre-
ja, para a água benta; mas já estragada.
Um bom gazometro, que illumina toda a
Igreja, presente de M. Antonio Faister.
Vários tapetes: um grande e quatro peque-
nos. Um arcaz na sacristia, e outro no
depósito. Um guarda roupas, novo. Dez va-
ros de diversos tamanhos. Dois armários gran-
des de madeira, sendo um, do Apostolado,
outro do S. Sacramento, outro das Almas;
tambem um pequeno armário de São
Benedicto; idem, um pequeno, com vi-
dros; dois armários pequenos, de madeira
e tres estandartes: dois do Catecismo e
um do Apostolado. Uma eca e sobre
eca. Vinte e dois castiçais de metal bran-
co, de diversos tamanhos. Seis castiçais
de metal amarello. Quatro castiçais grandes

Tombo VIII – Inventário do início do século XX, referente aos retábulos guardados em depósito.
Folha 75. Foto deste autor, 2025. (04-02-011)

Cronologia

- 1554 - Primeira Casa eclesiástica em São Paulo de Piratininga.
- 1560 - Os padres jesuítas fundam a capela.
- 1589 - Carmelitas recebem o terreno e nomeiam Santo Amaro
- 1600 - Fundação da fábrica de ferro em Santo Amaro.
- 1607 - Fundação do primeiro engenho.
- 1681 - Capela elevada a CAPELA CURATA.
- 1686 - Capela se torna paróquia com padre João de Pontes.
- 1729 - Mudança da capela para a colina.
- 1730 - Santo Amaro elevado a freguesia.
- 1832 - Santo Amaro elevado a vila.
- 1845 - Início da grande reforma na igreja (até 1860).
- 1903 - Proposta para demolição da igreja.
- 1905 - Substituição do altar-mor.
- 1935 - Retábulos são encontrados no depósito da cúria.
- 1969 - Retábulos entram para o acervo do MAS-SP.
- 1977 - Primeiro pedido de restauro dos retábulos.
- 1987 - Restauro parcial e higienização.
- 2004 - Restauro definitivo no ateliê de Júlio de Moraes.