

SPHAN

SERVIÇO DO PATRIMÔNIO
HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

PUBLICAÇÃO N.º 14



PADRE JESUINO DO MONTE CARMELO

MARIO DE ANDRADE

Oficina do

81

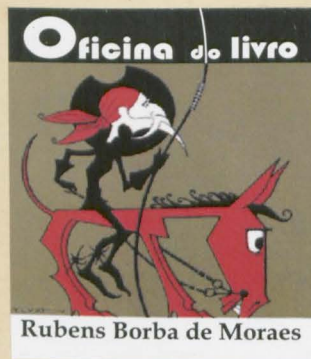
446/BCCL

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE — 1945 — RIO DE JANEIRO

PUBLICAÇÕES DO SERVIÇO DO
PATRIMÔNIO HISTÓRICO E
ARTÍSTICO NACIONAL

1. GILBERTO FREYRE — *Mu-
cambos do Nordeste*. 1937.
2. MANUEL BANDEIRA — *Guia
de Ouro Preto*. 1938.
3. *Catálogo do Museu Coronel Da-
vid Carneiro*, 1940.
4. *Diário íntimo do engenheiro
Vauthier*. 1940.
5. ZOROASTRO VIANA PASSOS
— *Em torno da história do Sa-
bará*. 1940.
6. HELOISA ALBERTO TORRES
— *Arte indígena da Amazônia*.
1940.
7. J. DA SILVA CAMPOS —
Fortificações da Baía, 1940.
8. FRANCISCO ANTÔNIO LO-
PES — *História da construção
da Igreja do Carmo de Ouro
Preto*. 1942.
9. AURÉLIO PORTO — *História
das Missões Orientais do Uru-
guai*. 1943.
10. AFRÂNIO PEIXOTO — *A
Igreja de Nossa Senhora da
Glória do Outeiro*. 1943.
11. AFONSO ARINOS DE MELO
FRANCO — *Desenvolvimento
da civilização material no Bra-
sil*. 1944.
12. AIRES DA MATA MACHADO
FILHO — *Arraial do Tijuco
Cidade de Diamantina*. 1944.
13. Cônego RAIMUNDO TRIN-
DADE — *Instituições de igre-
jas no bispado de Mariana*.
1945.
14. MÁRIO DE ANDRADE — *Pa-
dre Jesuíno do Monte Carme-
lo*. 1945.

40-
C-15
já



T-760446

927.50981

Am 24p

cod. Tit.: 167437

MINISTERIO DA EDUCAÇÃO E SAUDE

PADRE JESUINO DO MONTE CARMELO

MARIO DE ANDRADE

N. 14

PUBLICAÇÕES DO
SERVIÇO DO PATRIMONIO HISTORICO E ARTISTICO NACIONAL

1945

2009/9063

PAIPE JESUINO DO
MONTE CARMELO

ÍNDICE

Prefácio	I.
Introdução	5

PRIMEIRA PARTE

A vida	9
--------------	---

SEGUNDA PARTE

I. A obra	47
II. A Matriz de Itu	53
III. A Igreja do Carmo de Itu	81
IV. Carmo de São Paulo	97
V. N. S. do Patrocínio	121
VI. Conclusão	135
Notas	147
Bibliografia consultada	183
Índice analítico	189

P R E F A C I O

Este ficará sendo um livro único na obra, tão variada e rica de interesse, que nos legou Mário de Andrade.

Profundamente versado tanto nas questões artísticas como nas literárias, e tendo conquistado mesmo, em vários campos intelectuais, títulos de renovador de processos, revisor do gosto estabelecido e criador e orientador de novas concepções, entretanto só no fim de sua vida se abalançou a versar de maneira exaustiva um tema de história da arte brasileira, como é esta obra consagrada à vida e trabalhos do padre Jesuíno do Monte Carmelo.

Contemplar — e analisar — as formas artísticas do passado nacional constituía uma das mais antigas e espontâneas inclinações do espírito de Mário de Andrade, e não uma tendência da maturidade. Já em 1917, com pouco mais de vinte anos, numa fase pessoal de gratuidade poética, e em época de geral alheamento de tais matérias, ele se dava ao trabalho de visitar a vila mineira de Congonhas e aí contar as figuras de madeira (eram setenta e sete) talhadas por Antônio Francisco Lisboa e que compõem a série dos Passos da Paixão de Cristo. O cultivo do prazer estético, um dos motores de sua vida, levava-o naturalmente a tomar contacto com essas manifestações tradicionais do sentimento artístico do nosso povo, quando talvez o intelectual já inconscientemente se preparasse para as primeiras lutas do movimento modernista, que seria de renovação total, não raro violenta, dos princípios acadêmicos cristalizados no panorama cultural do país. Impulsos contraditórios somente na aparência, pois nem Mário de Andrade,

figura de primeiro plano nesse movimento, nem os seus demais companheiros esclarecidos se dispunham a fazer tábua rasa do que houvesse de autêntico e vitalizador no acervo de obras literárias e artísticas do passado: antes pelo contrário, tinham em mira resguardar esse patrimônio contra a infiltração de formas parasitárias menos legítimas. Assim, pôde o criador de "Macunaima" realizar tôda a sua frutuosa jornada de implantação de novos valores e conceitos intelectuais, ao longo do ciclo modernista e após a exaustão dêste, sem nunca perder de vista os fatos artísticos relacionados com os primeiros séculos da vida brasileira, e mesmo a êles se consagrando cada vez mais, para interpretá-los lúcidamente, com a forte originalidade que distinguia as menores produções do seu talento. E coube-lhe, ainda, por solicitação do Ministro Gustavo Capanema, traçar as bases de organização do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, fazendo-o em termos que ficaram atestando a sabedoria de sua visão, e pelos quais êste órgão lhe deve o maior reconhecimento.

Não obstante êsse continuo interesse pelo nosso passado artístico, não se resolvia Mário de Andrade a aplicar a um determinado período ou figura do velho tempo os seus métodos poderosos de estudo e análise, por forma a oferecer-nos uma contribuição decisiva para o histórico da evolução da arte nacional. Seus trabalhos nesse campo limitavam-se ao artigo, vigoroso mas necessariamente vasado em termos gerais, que em 1928 dedicou a "O Aleijadinho e a sua posição nacional", e que figura no volume "O Aleijadinho e Alvares de Azevedo", R. A. Editora, Rio, 1935; ao estudo "A capela de Santo Antônio", inserto no n.º 1 da "Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional", e a sair no volume XII de suas "Obras Completas" — "Aspectos das artes Plásticas no Brasil", e artigos esparsos em periódicos. Todos êsses eram trabalhos de menor fôlego, "aspectos", sem embargo das vistas originais que pudessem conter, e é o caso do ensaio sobre Antônio Francisco Lisboa, onde a figura do extraordinário artista ouropretano se nos apresenta situada em sua exata perspectiva histórica, dominando o panorama colonial pela expressão livre e ousada do seu gênio já tipicamente nacional. O polígrafo desdobrava-se antes em ensaios valiosíssimos de musicologia, estética literária

e folclore, quando não se aprazia nos caminhos sedutores do romance ou na região ainda mais vasta e encantatória da poesia.

O ensejo para que nos desse, naquele campo, uma produção à altura dos seus dotes, e que viesse a constituir peça indispensável no conjunto de nossos estudos especializados, teve-o êle ao proceder, por incumbência dêste Serviço, e na qualidade de seu delegado em São Paulo, ao inventário dos bens de valor histórico e artístico existentes naquele Estado. Por essa época, chamou-lhe a atenção a figura do pintor, entalhador, arquiteto e músico setecentista Jesuíno do Monte Carmelo, decorador de igrejas em Itu e na capital paulista, e só imperfeitamente conhecido através de alguns depoimentos escritos e da tradição oral, esta última tantas vêzes desnorteante pela profusão e incoerência de suas atribuições. Interessada em promover de maneira regular não só a defesa como ainda a divulgação de nossas riquezas do passado, entendeu esta repartição de sugerir-lhe, algum tempo depois, o preparo de uma monografia sôbre o artista. Já então como assistente técnico do SPHAN, entregou-se Mário de Andrade à tarefa, em outubro de 1941, e a ela se aplicou durante três anos de infatigável labor — os últimos de sua vida tão generosamente profícua —, terminando-a às vésperas de seu inesperado falecimento na noite de 25 de fevereiro de 1945.

Por isto se pode dizer que o volume ora publicado tem relevo singular na bibliografia do autor: é o seu único estudo, em grandes proporções, nos domínios da arte colonial brasileira, e é também o seu último e mais meditado livro. Não exagera esta repartição o valor que lhe atribui, nem, ao fazê-lo, se apoia em circunstâncias emocionais, entrelaçadas com o prematuro desaparecimento de Mário de Andrade. O fato de representar a derradeira manifestação daquele engenho fecundo, se é caro aos amigos e admiradores do morto, não bastaria por si só para justificar a recomendação que dele fazemos ao aprêço dos estudiosos. Na verdade, o trabalho se reveste de méritos excepcionais, não sendo dos menores a seriedade com que foi concebido, e também o de reunir a um critério rigoroso de análise técnica uma forma e um sabor literários que tornam particularmente amena a sua leitura. Distancia-se assim do tom de monografia tediosa, que soi ser o empre-

gado nos trabalhos do gênero, mas sem cair no plano das obras meramente impressionistas, feitas por e para amadores, e nas quais a debilidade do julgamento é disfarçada pelo pitoresco da expressão. Forma e substância fundem-se, aí, num texto profundamente honesto, a exprimir como é possível utilizar um exato aparelho crítico em obra que satisfaça ao gosto literário e valha, por si mesma, como coisa de arte. Foi, de resto, preocupação do autor dar a seu livro "sonoridades e ritmos literários (que este poeta é incapaz de desleixar)", como confessou em sua correspondência com este Serviço, no decorrer da elaboração da obra, correspondência que constitui curioso elemento elucidativo de seus métodos de trabalho e da psicologia literária). Não se limitava, porém, a esse aspecto o seu cuidado de forma; ele assumia outra feição, demonstrando um refinado escrúpulo intelectual. Recorrendo ainda aos termos de suas cartas e relatórios mensais de serviço, podemos assinalar muitas e variadas manifestações desse escrúpulo, que ficarão como uma lição de probidade para investigadores e homens de letras em geral.

Em primeiro lugar, não perde ele de vista a circunstância de estar produzindo um trabalho destinado a órgão técnico, e não simples criação individual. Logo de início, propõe-se a fazer "uma crítica meramente expositiva dos caracteres da obra, sem emitir julgamentos de valor, que não me parece próprio de funcionário do SPHAN, em função". A situação particular do autor, escrevendo sob a responsabilidade de repartição especializada, ocorre-lhe de novo ao estabelecer a forma de redação do texto; verdade seja que a limitação a si mesmo imposta valerá como um bem, "prendendo o excesso de individualismo, mas não creio me deixar levar pelos excessos de opinião e sentimento pessoal". Justificando a demora na apresentação do trabalho: "Nada disto me atormentaria se fosse obra exclusivamente minha, mas o fato de estar trabalhando para um serviço público que, se pode ter a vossa compreensão sobre a sua dificuldade e exigência de nenhuma pressa, à maioria parecerá inexplicável, está me tornando esta monografia uma verdadeira obsessão condenatória". No próprio texto se reflete a preocupação: "Não me acredito com o direito de expor, num livro que se valoriza pela chancela dum instituto, as pormenorizadas

convicções pessoais a que cheguei. Elas são demasiado audaciosas." Por outro lado, chega a furtar-se ao contacto com outro estudioso da vida de São Paulo-colônia, o sr. Francisco Nardy Filho, porque vinha êste labutando na mesma seara, e poderia sentir-se prejudicado na divulgação imediata a que procedia de suas próprias descobertas. Escrúpulos que o levam mesmo a uma consideração pessimista e injusta da própria obra, dispondo-se a escrevê-la de novo, "estritamente científica", ante a critica de um amigo à primeira redação; quer apresentar ao SPHAN duas versões (na realidade, chegou a fazer cinco diferentes de determinado trecho). O achado de um papel move-o a ponderar que "só podem sair muito imperfeitos" os trabalhos dêsse gênero, à vista do nosso escasso conhecimento da documentação colonial, e obriga-o a denunciar "o peso traidor de tudo quanto não sei". Após uma leitura da parte já escrita, sente-se desolado e pede um opositor que lhe fale rude, como se dele necessitasse, tão acerada é a lâmina de sua auto-critica. E nem se atribua apressadamente êsse rigor à influência depressiva da moléstia que nos últimos anos o minava, e a cujos golpes afinal sucumbiu, pois do mesmo modo que o mal em nada lhe afetou a capacidade criadora, também não agiria sobre a fortaleza do seu julgamento. Resultava antes de uma formação profissional severa e de uma consciência intelectual em extremo exigente e sempre disposta à máxima concentração sobre os objetos por ela atingidos. E é assim que afinal, vencido pela evidente excelência do texto, depois de confessar a "paixão em que estou de que o meu trabalho saia bom", se declara tranquilo quanto à parte critica "porque melhor não posso fazer", e efetivamente fizera o melhor.

Escrúpulos e cuidados próprios do officio se juntam, de modo a tornar a criação literária a mais estruturada possível. Não o preocupa somente o "problema" da primeira pessoa do plural, "antiquada, pedante e monárquica", senão também lhe ocorre grafar por extenso as datas essenciais, alertado que está quanto à traição dos tipógrafos. A ordenação das notas no texto impresso é outro "problema", e êste "psicológicamente grave". E que fazer com sua linguagem, tão privativa, para que o livro se ajuste ao cunho official sem que o escrito se mutile? Resolve torná-la "a mais discreta que pude... sen-

tir". E é um desfiar de horas diante de fotografias — detalhe do pescoço de uma figura, a representação plástica do nariz em outra, certa forma da cabeleira de um anjo, — à cata de semelhanças e divergências que caracterizem a maneira de Jesuíno ou a de seu mestre José Patriício da Silva Manso. Passa um dia inteiro estudando quatorze reproduções fotográficas, outro apenas dez; trabalha das 9 às 16 horas, e o resultado, aparentemente magro, são três tiras de texto e outras tantas de notas: "... o despertador me chamava às sete e sem outra coisa me jesuinizava até uma, duas da manhã..." E com esse implacável e exaustivo trabalho, seu escrúpulo e seu amor da obra bem feita ainda lhe sugerem que, uma vez terminado o livro, durma este "um bom sono de seis meses, que era o espaço mínimo exigido por Capistrano de Abreu para que um trabalho se justificasse às vistas do seu próprio autor."

Valendo-se de uma bibliografia escassa e de préstimo relativo, pois, como logo verificou, os autores que se referiam à personalidade de Jesuíno não raro se copiavam uns aos outros, sem maior exame, quando não se contradiziam, também sem abono das respectivas afirmações; realizando, nos arquivos eclesiásticos buscas minuciosas para pesquisa de dados sobre figura tão pouco estudada, e sem grande perspectiva de captá-los, pela própria origem humilde do biografado, que se perdia no anonimato dos rapazinhos pardos de uma cidade do interior, e depois na discreção do estado religioso; empreendendo viagens a Itu, Mogi da Cruzes e Porto Feliz, a fim de identificar as obras de sua autoria; prosseguindo nessa identificação em São Paulo e vindo também a esta Capital para consulta de livros e códices; absorvendo-se com obstinação inflexível na análise dos mínimos pormenores de fatura de cada peça, logrou Mário de Andrade, ao cabo desse período, chegar a resultados compensadores do seu esforço, com o estabelecimento de uma relação, a mais completa e segura que é possível levantar no estado atual dos conhecimentos sobre a arte colonial paulista, dos trabalhos, na arquitetura, na torçutica, na música e na pintura, realizados pelo artista que povoou de anjos e guirlandas festivas o teto da capela-mor da Carmo de Itu.

Por essas obras, e através da apreciação que delas faz Mário de Andrade, podemos considerar Jesuino do Monte Carmelo como a figura de maior relevo no ambiente artístico do tempo na sua região, integrando-se — nascido que foi em 1764 e falecido em 1819 — na plêiade de mestiços bem dotados, dispersos aqui e ali, e que tanto ilustrou o Brasil, proporcionando-nos — foi o próprio autor quem o observou, em outra oportunidade — na música, um José Mauricio (1767-1830); na poesia, um Domingos Caldas Barbosa (1740-1800); na escultura e na obra de talha, um Valentim da Fonseca e Silva (17...-1813) e sobretudo, expressão refinada nas belas-artes, um Antônio Francisco Lisboa (17...-1830), com quem sem dúvida o pio Jesuino não poderá ombrear, mas diante de quem não se apaga o seu intuitivo e limitado conhecimento artístico, fruto mais de aptidão natural do que de aprendizagem consequente.

Repousa, aliás, sobre a condição de mulato de Jesuino Francisco de Paula Gusmão, na vida religiosa Jesuino do Monte Carmelo, boa parte da interpretação psicológica dada por Mário de Andrade à figura do artista de Santos.

Se, à primeira vista, é este um elemento de análise subjetiva, a ser utilizado com reserva, não podemos deixar de considerar que sua aplicação no caso plenamente se justifica, à falta de documentos e testemunhos que o invalidem, e ante dois fatos que vêm corroborar a engenhosa construção do biógrafo-crítico: um, o malogro da aspiração de Jesuino, de ingressar na Venerável Ordem 3^a de N. S. do Monte Carmelo, pelo preconceito do sangue; outro, a pigmentação visivelmente carregada que o pintor soube imprimir às figuras de alguns anjos e de um santo, no teto da Carmo,² como ainda sua persistência na pintura-retrato, nos quadros da Patrocínio, com que presumivelmente compensava os agravos e decepções que suportara. E se porventura estranhar o leitor certa insistência do escritor em apoiar-se na explicação “mulata” de Jesuino, com a dramatização decorrente, que tenha em vista a própria ressalva de Mário Andrade, ao manifestar o desejo, que não chegou a realizar, de suprimir algumas das referências à mão escura do pintor, sempre cruelmente exposta aos olhos de seu dono, como a lembrar-lhe a humilhação inelutável!

Fala de uma projetada viagem ao Rio: "Então quero modestizar mais a parte da Vida, um pouco só, quase que apenas o refrão da mão". Ao ensejo dessa viagem, discutiria os pontos suscetíveis de esclarecimento, pois submetia o trabalho, com despretenhosa isenção, ao exame do SPHAN. A morte impediu esse contacto com o escritor ilustre, que deixou assim de aplicar o último polimento ao livro, já tão trabalhado, privando-o também de completar a bibliografia referida em sua "Introdução", e que é publicada com acréscimos e retoques de um seu colaborador. Em nada se prejudicou com isso a obra. É, pois, ainda como preito à memória do seu meticoloso autor, e com esse exclusivo propósito, que aqui deixamos consignados uns poucos tópicos em que poderia ele deter-se, para mais aprimorar, em última demão, o seu ensaio.

No estudo das pinturas da Carmo de Itu, o autor estabelece comparação de fatura entre a Santa Teresa do teto da nave e a Nossa Senhora do teto da capela-mor. Ambas são obra de Jesuíno, mas a segunda se distingue da primeira, no tocante ao rosto, pelo "edulcoramento", que Mário de Andrade atribui aos cuidados respeitosos de um restaurador, preocupado em reavivar o que o tempo maltratara, enquanto as feições da Santa mostram ainda a energia do pincel original (p. 88). O exame das fotografias incluídas neste volume induz-nos a admitir antes que a diferença de tratamento plástico não resultaria apenas da intervenção acidental do restaurador, e sim de causa mais profunda, ou seja, a própria diversidade de concepção, por se tratar de figuras de um sentimento religioso tão particularizado. Mas a observação de Mário de Andrade poderia talvez ser aplicada, a nosso ver com maior propriedade, no confronto das demais figuras femininas adultas da mesma capela-mor, nas quais oedulcoramento mais facilmente se explica pela ação do restaurador.

Na "Conclusão", manifesta o autor a convicção de que boa parte de nossa arte colonial, para melhor entendimento, deve ser considerada independentemente da arte européia ou mesmo da arte "erudita" brasileira do tempo; e é sob esse ponto de vista que julga deva ser estudado o pintor de Santos. Assim, as deficiências que sua obra apresenta se a examinarmos sob um critério de arte erudita européia,

já não o serão exatamente. Ora, tais deficiências são inegáveis nos trabalhos deixados por Jesuíno, seja qual for o critério de que nos utilizemos para apreciá-los, e resultam sem dúvida de escassa preparação artística, que o grande talento do pintor não fôra suficiente para suprir de todo. Não se tratando de um artista "primitivo" ou de feição ingênua típica, seu ideal seria o de aproximar-se quanto possível dos modelos eruditos. Quanto à sua capacidade conceptiva e criadora, por certo que não suporta confronto com a dos grandes mestres mundiais da pintura, a que, em vários passos da "Conclusão", se reporta Mário de Andrade, no esforço por fixar nitidamente a qualidade do engenho plástico de Jesuíno do Monte Carmelo.

Mas, se não é possível estabelecer semelhante cotejo, e o autor, mesmo evocando aqueles nomes insígnies, não se anima a essa aventura, por outro lado não se deve reduzir o peculiar interêsse da figura humana e artística do nosso patricio, que avulta no acanhado âmbito colonial e demonstra a um só tempo as variadas capacidades do nosso homem do povo, seu poder de improvisação e invenção, seu sentimento estético banhado de poesia e religiosidade, e sua tendência para a afirmação nacional dentro dos valores universais da religião e da arte. Se o próprio livro de Mário de Andrade, objetivo e carinhoso a um tempo, é demonstração disto, suas últimas páginas parecem contudo envolver um julgamento cruel do homem Jesuíno, que "teve a audácia de tudo mas fracassou em tudo. Menos na pintura". Dir-se-ia que a sutileza moral do crítico, receando haver sobreestimado a figura estudada, na focalização intensa que o livro implica, resolveu aqui, proceder a uma desqualificação súbita, que restabelecesse o equilíbrio comprometido. Assim, não parece justo falar de fracasso diante da vida de quem, mulato, pobre, filho ilegítimo de antiga escrava, chegou a ver os seus pendores artísticos realizados na decoração de quatro igrejas, e o seu fervor religioso exaltado na edificação de uma outra, por êle mesmo traçada e construída; que também se realizou num casamento tranquilo e fecundo; que aspirou depois ao estado religioso e nele ingressou e se distinguiu; que soube reunir em torno de si um grupo de sacerdotes estimados por sua devoção e gosto da doutrina; que pretendeu encaminhar para a igreja seus quatro filhos,

e deles fez três religiosos e um artista religioso; que foi enfim, no dizer afetuoso do seu contemporâneo e amigo padre Diogo Antônio Feijó, “a glória e as delícias dos ituanos”.

Dois lapsos podem ainda ser anotados, e só não os corrigimos no texto pelo respeito que nos inibe de tocar, embora de leve, naquilo que saiu de sua pena. A p. 75, referindo-se ao quadro “Discípulos de Emaús”, dá como “inaceitável ao realismo oitocentista” a figura de um cachorro, efetivamente disforme, que ali se encontra. Tendo Jesuíno realizado as pinturas da Matriz de Itu provavelmente entre 1781 e os anos seguintes, como alvitra Mário de Andrade, o lapso se limitaria à troca da designação “setecentista” pela que foi empregada. Mas há a ponderar que a tendência realista da pintura se foi acentuando no decorrer do século XIX, quando Jesuíno já não existia, não se justificando, pois, a correlação, que ao próprio autor ocorreria retificar, na revisão final de seu trabalho.

Assim também, à p. 91, dá como já expresso o reconhecimento da honestidade de um restaurador, quando êsse reconhecimento é feito linhas adiante, o que se explica pelas sucessivas remodelações de texto que Mário de Andrade se impôs, e no decorrer das quais teria situado aquela confirmação antes do lugar que lhe cabia.

“Não tive a menor pretensão de fazer obra definitiva”, adverte-nos no limiar de seu livro. Assim, as hipóteses que avento, bem como os tópicos que não logrou esclarecer à falta de maior documentação, propõem-se aos estudiosos que queiram seguir-lhe as pegadas e contribuir, como deseja êsse Serviço, para a inteira iluminação de um vulto grandemente significativo da arte religiosa brasileira, dentro da época e do meio que o condicionaram. Mas, não sendo definitiva, é de qualquer modo admirável a obra com que Mário de Andrade respondeu ao apêlo dêste Serviço. Obra que — assim como o velho Jesuíno do Monte Carmelo não pôde ver inaugurada a sua igreja do Patrocínio — êle não teve a alegria de ver publicada.

INTRODUÇÃO

Este trabalho se acha nitidamente dividido em duas partes. Ou melhor, três: a Vida, a Obra e as Notas. É tamanha a incerteza, tal à fuga das datas e tão apaixonante a Vida do padre Jesuíno do Monte Carmelo, que não evitei lhe dar expressão literária. Mas recentemente, lendo Álvaro Lins, vi George Santayana reconhecendo que a História, se por um lado é ciência na tradução dos documentos, é também "arte dramática" pelo em que é obrigada a personalizar as idéias e as paixões dos mortos. Mais que isso, me reconfortou recente, a opinião de um professor universitário estrangeiro, o qual, diante de uma recusa minha de me aceitar mais que amador, por causa do aspeto literário e apaixonado das pesquisas a que às vêzes me dedico, obtemperava contra essa necessidade desamável que muitos presumem ser própria da ciência. Eu sei muito bem que a Vida, do padre Jesuíno do Monte Carmelo, foi concebida quase como um "conto" biográfico. Interpretei dramaticamente. Mas as Notas provam, esclarecem ou justificam a minha interpretação, e repõem tudo no lugar. Quanto à Obra, reservei para ela o melhor do meu esforço, fazendo-a intencionalmente de ordem técnica, cerceando ao possível os arroubos do entusiasmo.

Devido à sua feição literária, libertei de indicações bibliográficas a parte sobre a Vida. Mas não inventei dados. Na bibliografia do fim do volume, bem como nas Notas, cito os estudos, artigos e arquivos de que me servi. A minha "literatura", no caso, além da redação, consistiu em organizar, dar uma cronologia aos sucessos dessa Vida extraordinária. E tudo justifiquei nas Notas. É bem possível que algum dia novas pesquisas, novos documentos descobertos, venham consertar algumas ou tôdas as minhas interpretações. O padre Jesuíno do Monte Carmelo há-de encontrar então o seu historiador legítimo. Não obtive a menor pretensão de fazer obra definitiva, embora não poupasse esforço e forte soma de trabalho.

São Paulo, 31 de dezembro de 1944.

MÁRIO DE ANDRADE

PRIMEIRA PARTE

A VIDA

A mais curiosa e importante figura da arte colonial paulista é o padre Jesuíno do Monte Carmelo, músico, pintor, arquiteto e talvez entalhador.

Jesuíno nasceu em Santos, no dia vinte e cinco de março de mil setecentos e sessenta e quatro. A mãe dêle chamava-se Domingas Inácia de Gusmão, e era sobrinha-neta do Padre Voador. Mulher muito pobre, parda fôrra, que pela mãe já vinha de parda fôrra também. Era casada, mas quando Jesuíno lhe nasceu, já de muito que não vivia com o marido, o qual se ausentara para o Cuiabá — a obcessão aurígera dos paulistas daqueles tempos. Jesuíno é filho de pai incógnito, como o reconheceu Domingas Inácia diante da pia batismal, porém no mexerico santista o sabiam filho de Antônio Guerado Jácome.

Batizado na matriz no dia quatro de abril seguinte ao nascimento, com o nome de Jesuíno, êle acabou aceitando para a sua vida secular o sobrenome da mãe; e por si mesmo, ou alguém por êle na infância, um Francisco de Paula. E assim viveu até se fazer padre, com o nome completo de Jesuíno Francisco de Paula Gusmão.

Pobre, mulatinho sem pai, a instrução inicial de Jesuíno foi quase nula, porque desde muito cedo êle se viu no imperativo de trabalhar pra viver. Era muito religioso por natureza. O seu espírito vivaz se libertava das precariedades terrenas que o castigavam, pela compensação das coisas divinas, especialmente no culto da Senhora do Carmo. A religião o atraía, e Jesuíno se desejava padre, investido na autoridade

compensadora do sacerdócio — pois está mesmo entre os móveis que fazem a alma do artista, o instinto de domínio. Mas como não lhe fôsse possível se fazer padre, por causa da pobreza e a impossibilidade conseqüente de instrução sem rendimento imediato, o rapaz, talvez desde menino mesmo, se meteu no ofício de pintor, para o qual sentia muita inclinação e em que manifestara desde a infância real habilidade.

Não se sabe com quem nem como aprendeu o ofício. Santos era pobre de pintura nesse tempo, e se deu em Jesuíno e em José Patrício da Silva Manso dois dos maiores pintores coloniais da capitania, nunca apreciou muito decorações pintadas para as suas igrejas. Mas Jesuíno adorava ficar tempo esquecido, ajoelhado ante os altares laterais da igreja do convento carmelita. Está rezando, diriam os frades. Mas o menino se perdia na contemplação dos quadros que adornavam os frontões dos retábulos. Ele achava tão lindos êsses santos pintados de que nunca se esquecerá: caras redondas, gordas, lisas, de uma alvura impassível. Ele não tinha essa alvura... O menino abandona a sua reza e busca os frades.

É certo que êstes se agradavam muito dêle. Talvez o auxiliassem com incentivos, algumas noções mesmo, e conselhos de passagem. Bom, manso, místico por natureza, era no convívio dêsses carmelitanos que Jesuíno Francisco dava largas às suas tendências religiosas e artísticas. Quando livre dos trabalhos do dia, entre os frades se agasalhava. Um dêstes, o padre-mestre que tomava conta do côro do convento, iniciou o meninote na arte da música e na técnica do órgão.

Esse foi o ambiente em que Jesuíno Francisco mais viveu no tempo da sua rapaziada. E principiou fazendo rapaziadas de que se arrependeria logo, armazenando remorso para a vida inteira. O convite da música o iniciou na série das leviandades. Assim é que apanhou algumas peças manuscritas pertencentes ao padre-mestre e as guardou para si. Que foi pecadilho, foi. O padre-mestre gostaria muito dessas obras, e Jesuíno Francisco imaginou que, se as pedisse, o professor não as cederia nem mesmo pra copiar. Apoderou-se delas sem consentimento de ninguém. E mais tarde, quando já morava em Itu, a mesma consciência tortuosa de impedimento e propósito de aquisição ilícita o faz escrever

a um condiscípulo de Santos, e obter cópia de mais músicas do padre-mestre, sem nenhum consentimento dêste.

Audácia puxa audácia, uma falcatrúa nunca fica sòzinha. O rapaz, já pelos seus quatorze anos mais ou menos, entrara a fazer pinturas, embora não tivesse noção perfeita do preparo das tintas. Ora, havia no convento umas imagens apenas esculpidas na madeira, ainda por estofar e encarnar. Um frei Pedro da Trindade fornecera o dinheiro para o acabamento delas, e era preciso lhe cumprir o desejo. Os frades perguntaram a Jesuíno se êle já podia fazer o trabalho. E o rapazola, com a irresponsabilidade dos anos acrescida pela audácia natural do artista, atreveu-se a aceitar a encomenda.

As imagens eram três, uma N. S. da Conceição, uma Sant'Ana e um São Joaquim. Jesuíno se pôs ao trabalho. Estucou cuidadosamente a madeira esculpida, com o preparo acostumado de gesso e cola, e tudo parecia correr muito bem. Mas assim que principiou brunindo o pão de ouro aplicado sôbre o estuque, Jesuíno Francisco percebeu a fraqueza do aparelho e que o trabalho sairia malfeito. Mas a limpidez da consciência durou pouco. Não era êle, pobrinho, que havia de perder o ouro comprado. Continuou o trabalho imperfeito e assim mesmo o acabou. As imagens foram para o serviço do culto, e Jesuíno Francisco recebeu a dotação de frei Pedro da Trindade, que era de vinte milréis, que fariam mais ou menos mil e quinhentos cruzeiros do nosso dinheiro atual.

Mas a falcatrúa maior, em que o moço demonstrou uma coragem que não se consegue mais decidir se temeridade, irresponsabilidade ou talvez mesmo cinismo, vai ser o caso engraçado do órgão. Os frades já o aceitavam pintor, e o serviço nas três imagens com as suas aparências falsas, como também os méritos do rapazinho organista, fizeram com que um frade, que se ia de Santos como presidente do hospício do Carmo de Itu, se lembrasse que o hábil Jesuíno Francisco poderia lhe prestar auxílio bom serra-cima. Fêz o convite e Jesuíno aceitou. Ia com promessa de algum servicinho de sacristão, enfeitaria altares para as festas, tocaria o órgão, e, como a igreja nova de Itu estava se enfeitando, quem sabe se alguma pintura. Jesuíno Francisco não deve ter hesitado muito nos seus dezessete anos. Ficava enfim

no seio da família carmelitana, que não lhe era imposta por nenhum laço de sangue turvado, mas que êle escolhera por sua vontade. E em 1781 faz a viagem penosa, aliás, já amansada de São Paulo em diante, porque poucos anos antes, Dom Luís Antônio de Sousa abrira, na margem esquerda do Tietê, o caminho novo, o qual, passando por Barueri e Araçariguama, alcançava Itu. Mas não haveria mesmo viagem penosa nenhuma para um moço acolchoado de curiosidade e ambições.

A comarca de Itu estava então em reflorescimento, e era como que a primeira aurora anunciando aos paulistas que o seu século noturno estava se acabando. Embora continuássemos sofrendo “tôda a sorte de extorsões e violências”, aquêle “ânimo abatido e desconfiado” descrito ainda em 1775 pelo governador Martim Lopes Lôbo Saldanha, Jesuíno Francisco não perceberia mais, apeado em Itu. O contraste era vivo com a miséria que abatera a comarca por três quartos de século. Em 1733, o conde de Sarzedas, em carta ao seu rei, denunciava a pobreza da vila que não podia pagar o que a metrópole exigia dela. Ao que uma carta régia de dezembro de 1735 correspondia, dispensando “os habitantes da vila de Itu de concorrerem com impostos para os casamentos reais, devido à sua pobreza”. E vinham golpes sôbre golpes. Em meados do século o comércio de animais já se passara para a vila de Sorocaba. Em 1750 fôra também extinto o juizado-de-fora, e reduzida a vila a ter apenas o seu juiz ordinário. Lá se partira o letrado dr. Teotônio da Silva Gusmão, de estirpe ilustre, aliás letrado e biltre, êsse mesmo que em Santos as más línguas diziam ser pai de Domingas Inácia, avô de Jesuíno Francisco. Deixava em seu lugar José do Amaral Gurgel, como juiz ordinário. Nas classes inferiores, então, a penúria era tamanha que ainda em 1770 a Irmandade da Boa Morte, a que os pobres acorriam na esperança de ganhar um céu melhor, reconhecia impossível manter a anuidade dos irmãos, fixada numa pataca pelo compromisso de 1764. E baratearam pra cento e sessenta réis o preço do céu.

No último quarto do século a mudança é enorme. Das três comarcas da capitania, Itu se tornara a mais rica e guardava terras e vilas em progresso franco. Como Sorocaba principalmente, Pôrto Feliz,

os ainda "sertões de Piracicaba" e a nascente São Carlos — a Campinas atual. Esta, assim que obteve pelourinho, em 1797, principiará chamando gente de outras vilas e da própria Itu, porque gente ituana por aquêles tempos, era sabido, gostava de se mover de terra em terra, não esquentando lugar. Vinte anos mais tarde, São Carlos irá sobrepujar em comércio tôdas as outras povoações da região, com exceção apenas de Itu, dirá Hércules Florence.

Itu domina, embora desequilibrada na indústria, e se provendo com o desleixo alimentar do brasileiro de sempre. Algum arroz, bastante milho, um pouco de café, gado quase nenhum nem frutas. E por isto fica logo célebre o pomar que o padre Campos Lara faz plantar na sua chácara da vila. Mas por compensação, com uma centena de engenhos, suas cem mil arrobas de açúcar, suas fabricações de rapadura e aguardente, reina a abundância e todos cuidam de enriquecer.

Quase ninguém não mora na vila, num mais higiênico "week-end" às avessas: semana, campo; domingo, vila. Esta era bem feiosa, com alguma rara casa de sobrado, a matriz desalinhada num pátio estreito e disforme. Ruas também quase tôdas estreitas, que eram becos longos e pacientes. E se algumas delas se adornavam de um passeio de lages de ardósia, tirada duma pedreira da região, não tinham no entanto calçamento nenhum, "cheias de pedras e matacões", alpinismo em tempo de sêca, lamaçais tamanhos no tempo das águas, que as pessoas se atolavam "até acima do tornozelo".

Pequena, terminando de um lado no convento franciscano e do outro nas terras largas do hospício do Carmo, Itu ficava às moscas nos dias da semana. Às moscas, ao gadinho reles passeando na rua e aos operários, tudo gado. Saint-Hilaire em 1820 enumera também os comerciantes, entre a pouca gente semanal da vila, mas por um livro de registro de licenças, de 1782 e anos seguintes, parece que nos tempos da chegada de Jesuíno, o que tinha de mais numeroso eram as vendas e botecos, mantidos por escravos de ganho e pretos forros. A energia, ou brandura não sei, de frei João Barbosa de Araújo Braga já conseguiu acabar com os escravos fugidos do Carmo; mas os negros fugiam muito porque era grande a severidade com os escravos na região. Batuque na cozinha, sinhá não quer... Nas festas maiores, a Câmara

ajudava com uns quatro milréis uma saída de Congas, e nas botadas dos engenhos a senzala folgava, porque...

Sinhô mandô dizê
Pra negro batucá:
Batuca, negro, batuca
Té galo cantál

como cantava um verso local.

Mas não só escravos fugiam. Os "paulistas" também. Em 1775, Lôbo Saldanha comunicava que muito paulista vivia "fugido pelos matos". Os necessitados e pedintes abundavam pela comarca quase tanto como os papudos de "grandíssimos papos"; e a própria vila, como os lugares de aventura, se tornara um refúgio de criminosos. É o que garante o governador Antônio Manuel de Melo Castro e Mendonça, numa portaria de dezembro de 1797. "Refúgio de facinorosos e levantados que vão para ali de outros lugares, acossados da justiça, os quais cometem impunemente a cada passo todo o gênero de insolências, mortes e desacatos". Devia ser essa a razão de tantas vendas e botequins.

Nada impede, e por fora era a bela viola. Há muita gente opulenta entre os sete mil habitantes da comarca, mantendo casa na vila e gostando de arrastar luxo. E quando morre uma pessoas dessas, como aquêle ricoço Antônio Rodrigues Leite de Sampaio, em 1787, só os funerais ficam em cinqüenta e três milréis.

Itu domina, sempre citada agora, sempre a primeira nesse fim do século maldito. O capitão-general Bernardo José de Lorena, generoso de incompreensão, dirá no seu relatório de 1797 ao sucessor em São Paulo, que "a agricultura acha-se em um progresso muito grande, de sorte que se pode dizer que se acabou a preguiça de que geralmente era acusada a capitania de São Paulo. Só a vila de Itu faz mais de cinqüenta mil arrobas de açúcar por ano, e vai em aumento. Da freguesia de Araritaguaba, da nova povoação de Piracicaba, da vila de Sorocaba, da freguesia das Campinas no térmo da vila de Jundiáí, sai presente muito açúcar". E pouco depois, em fevereiro de 1799, o ca-

pitão-general Antônio Manuel de Melo Castro e Mendonça, assustadoramente generosíssimo, cuida até da instrução, escrevendo ao secretário de estado, Dom Rodrigo de Sousa Coutinho, que “a vila de Itu é das mais opulentas e povoadas desta capitania, e por isso julgo que merece ter um mestre de primeiras letras, e de gramática latina”, sugerindo o ordenado anual de 240\$000 até 300\$000, “ou o que Sua Majestade julgar que êle merece”. Mas é verdade que a iniciativa não era dêle. O capitão-general estava apenas informando sôbre um “suplicante”, como se diz.

Mas se os letrados leigos eram poucos, os eclesiásticos eram numerosos. Ainda em 1733 o conde de Sarzedas, esquecido dos frades franciscanos e de algum carmelita, um pelo menos, afiançara em carta ao rei que só havia na vila “dois clérigos confessores, que é o vigário da matriz e o da vara”. Mas por 1780, no tempo de Jesuíno Francisco, os padres eram muitos. Não só os franciscanos estavam em plena florescência, mas os carmelitanos também, em glória, riqueza e número. E havia o padre Manuel de Arruda, o padre Andrade Medeiros, o padre João Leite Ferraz, o padre José Ferraz, muitos, uma quantidade. Concentração de famílias ilustres, com a lei sabida de ter um padre em cada leva de filhos, uma religião colonialista ainda se expandia, numerosa mas tímida, satisfeitas do dinheiro novo que brincava no ar, mais cuidando por enquanto de carnavalizar o Paraíso em festas, enfeites dourados e música, do que dos seus deveres com esta nossa terra. Não era ainda possível imaginar que essas famílias amansadas e êsse clero colonialista iriam dar em breve um dos brados de altivez do espírito nacional. E muito menos seria possível sonhar que dêsse rapazelho Jesuíno Francisco, sacristão, montador de eças, ajudante de pintor, surgiria uma das iniciativas mais independentes de religião e de consciência política. Por enquanto a riqueza nova cuidava apenas de apagar as memórias tristes num banho de prazer.

A vila, tomada de grande fervor religioso, estava em plena ebulição de reforma, quando Jesuíno Francisco apeou à porta do Carmo. Os ituanos do século, mais que a outra gente da capitania, primavam pelo apêgo às artes e decorações das igrejas, e das próprias casas. Representavam a “civilização” bandeirante do paulista velho, diria cin-

qüenta anos mais tarde o dr. Ricardo Gumbleton Daunt, saudosistamente. A matriz nova se inaugurara em 1780 e andava se completando nas decorações. O seu risco fôra provavelmente delineado pelo imaginário Guilherme, natural de Parnaíba, autor mais garantido do risco e da talha dos seus altares. Depois disso Guilherme se fôra morrer em Jundiaí. No ano anterior, a igreja e hospício da Ordem do Carmo tinha se inaugurado também, paredes-meias com o templo pequenino de dantes, que principiam chamando agora de Capela Velha. Mas a igreja inaugurada não mostrava ainda os seus altares laterais, então se talhando sob o primeiro projeto, inventado por mestre Miguel Francisco. A Capela Velha pertencera aos Terceiros, instituidores do culto do Carmelo em Itu. Já bastante ruínosa, guardava ainda intactos e bem vivos, os lindos painéis a óleo dos caixotões do teto. Jesuíno Francisco os contemplava muito, os estudava com certeza, embora para as suas tendências de mulato e moço, não agradasse muito a elegância do desenho nem o refinamento raro de colorido do Anônimo da Capela Velha.

Jesuíno Francisco é mais do povo e gosta dos enfeites e das côres do povo. Lhe agrada mais, e sabe que lhe é mais útil, freqüentar a matriz nova, onde um conterrâneo dêle, José Patrício da Silva Manso, doura então o altar e pinta o fôrro da capela-mor. José Patrício simpatiza com o rapaz, santista como êle. José Patrício é meio farrista, e todos os farristas são muitos acolhedores. Entra logo em conversa, faz perguntas e sabe que Jesuíno Francisco é pintor. José Patrício o experimenta. É: o rapaz pinta mal, mas tem habilidade. E o pintor verdadeiro, bastante erudito mesmo, meio por bem, meio por esperteza, se aproveita de Jesuíno, lhe dando uns rabinhos de decoração por qualquer cruzado. E como o moço demonstra progresso fácil, e porque o chamam de São Paulo para trabalhar no Carmo, José Patrício da Silva Manso não só faz de Jesuíno seu ajudante, como lhe arranja uma encomenda de quadros para a capela-mor da matriz e lhe dirige as mãos.

Mas a sacra fúria artística de Itu não para nisso, e vai continuar enquanto Jesuíno viver. Ainda o convento e igreja de São Luís, bispo de Tolosa, iam ser reconstruídos — tomados de pudor construtivo os

franciscanos, depois que frei Manuel da Natividade Teixeira recusara o pôsto de guardião, por não guardar ruínas. E também os Terceiros franciscanos estavam em estimulado anseio artístico, pois em 1789, desprezando os santeiros da capitania, encomendavam ao célebre Pedro da Cunha, do Rio de Janeiro, as imagens da Paixão, em tamanho natural, para a sua procissão de Cinzas. A Irmandade da Boa Morte não poderia fazer tanto, coitada, mas neste mesmo ano paga 8\$000 pelo feitio da coroa de N. S. da Conceição, cuja prata "se deu de esmola quase tôda". Mas os irmãos da Boa Morte se consolam pardacemente, porque também da Carmo onde vivem, as imagens da procissão do Triunfo que cai no Domingo de Ramos, são do mesmo Pedro da Cunha. E a Câmara não quer ficar por baixo dessa brilhação. Esbanja doidamente mais de cem milréis com a festa de Corpus, quando a sua receita sobe a pouco mais de seiscentos milréis. Em 1793 serão ainda os Terceiros franciscanos a iniciar igreja nova. E também a igreja do Bom Jesus está se construindo. E a Ordem Terceira da Penitência, em 1794, pede e obtém da Câmara umas cinco braças de terreno em largura, em frente do consistório, logo abaixo da igreja do Senhor Bom Jesus, "para desta forma ficar aquela nova obra com melhor fermosura".

E assim ainda vai ser por diante. Em 1800 iniciará o padre Antônio Ferraz Pacheco o seu hospital de morféticos e capela anexa do Senhor do Hôrto. Dois anos mais tarde, mais obras dos Terceiros franciscanos. E ainda por 1820 é a igreja do Bom Conselho mais o seminário dos meninos desvalidos, levantados com a doação do padre José de Campos Lara, no cumprimento dum voto. Mas é o comêço do fim. Escasseiam as andorinhas do verão, entalhadores, pintores, operários, mestres de ofício. Em 1831, o fiscal João dos Santos Freire comunicava à Câmara que para o feitio das calçadas do pátio da matriz e rua do Carmo, não houve pretendente "e se não pôde fazer por falta de mestres pedreiros", assim como não havia na vila quem arrematasse a obra do salão do Carmo. As construções, as reformas, como principalmente a da matriz, feita pelo padre Elias do Monte Carmelo, continuarão. Mas a grande época se acabou. O café vai se dar melhor noutras zonas. A grande floração artística de Itu corresponde à sua

grande floração econômica. Ainda viverão por ela um entalhador como Bernardino de Sena Reis e Almeida; um construtor de pianos como o Venerando; pintores como Joaquim José de Quadros e Miguel Arcanjo Benício da Assunção Dutra; um compositor como Elias Álvares Lobo. Mas a festança morreu. Do seu rescaldo, porém, a comarca produzirá dois dos maiores artistas brasileiros do século: um nascido na antiga São Carlos, outro na própria vila, Carlos Gomes e Almeida Júnior.

Jesuíno Francisco encontrou Itu nessa arrancada artístico-religiosa. E pinta provavelmente um pouco... muito, não recusando experiências, nos quadros grandes para a capela-mor da matriz. Mas exerce as suas outras habilidades também, mais de moço do que de verdadeiro artista consciente. Ajuda missas, faz expedientes de sacristão. E sabe um bocado de música. Já se fôra o tempo monótono, em que o bispo de São Paulo estancara a música das igrejas — do que se aproveitara o mestre-de-capela Francisco Vaz Teixeira, único em Itu que podia executar o que compunha, e se “fazia pagar como quisesse”. Por 1751, el-rei dom José pusera termo ao monopólio escandaloso. As festas ituanas ressoavam agora de música muita e variada. Jesuíno Francisco monta nos órgãos que faz cantar em melodias novas, desconhecidas na vila. A multidão dominical principia pondo reparo no músico desconhecido. Quem toca tão “arrebataadoras” músicas? É êsse moço, Jesuíno Francisco, chegado faz pouco de Santos, recomendado pelo “prior” do Carmo, bom moço, dizem todos. Bom moço, não há dúvida, modesto, de bons costumes e bom parecer, mas que às escondidas manda pedir a um colega de Santos que lhe fure mais músicas lindas ao caduco padre-mestre, pára êle poder brilhar. E Jesuíno Francisco brilha nas igrejas, em mais músicas novas que ninguém conhece, fazendo alguma inveja ao guarda-mor Pedro Ortiz, músico muito cotado na vila. De vez em quando o moço intromete no meio das músicas dos que sabem, alguma composição do próprio punho, arrematada com o que êle pouco sabe e observa. Eu também sou pintor... Eu também sou compositor...

Jesuíno Francisco de Paula está muito relacionado com as pessoas da vila. Todos simpatizam com êle pelos seus modos mansos e com-

portamento virtuoso. Não anda atrás das negras escravas nem das pardas fôrras. Ninguém lhe conhece sequer um namôro, apesar da poeira de mulheres que entontece aquêles ares, sobrepujando bem a porcentagem masculina. É que os ituanos partiam sempre, indo fundar cidades por aí. Ficavam mulheres, uma poeira de mulheres; e a conversa mais quotidiana da vila é o casamento. Não se admite solteiro em Itu. Alguns pais sonhariam Jesuíno Francisco para marido das filhas, esquecendo sem querer o ondulado dos cabelos do mulato já claro, filho de parda, neto de parda, muito alvejado pelos sabões das Ilhas. Um dêsses pais não imagina apenas: resolve se utilizar do moço e garantir o futuro duma filha.

E assim se deu que num belo dia de 1784 o moço bem cotado foi pedido em casamento e estava pra fazer vinte anos. Que trapalhada, nunca imaginara ter mulher! Quem o solicitava assim era ainda um português, também filho das ervas que nem êle, pobre, mas casado com gente bem genealógica da vila de Parnaíba. Jesuíno Francisco ainda hesitou um pouco em contrair casamento com a filha de João Francisco Mendes e sua mulher Sebastiana Ribeira de Moraes. Mas era aventureiro mesmo, tocava nos órgãos, compunha, José Patrício já o deixara pintar sòzinho os últimos quadros da matriz. E a religiosidade do moço era menos forte que o seu anseio de experimentar os diversos aspetos da vida. Maria Francisca, a noiva prometida era tão branca, rosto redondo, liso, duma alvura impassível. Jesuíno Francisco tenta continuar a tela. Mas na sua frente enxerga aquela mão pintando. Êle era um pardo. . . Estão lhe oferecendo a vitória duma virgem branca, vou me casar! E Jesuíno acabou aceitando.

Tem que arranjar algumas coisas, uma roupa ao menos. . . Precisa dinheiro. Termina de qualquer jeito os últimos quadros da matriz. José Patrício da Silva Manso, em vésperas de partir para as pinturas na Carmo de São Paulo, ainda dá uns toques apressados nas telas do discípulo. E depois que parte, logo os quadros da matriz principiam passando por serem sòmente da mão de Jesuíno que está presente. Talvez êle mesmo auxiliasse a lenda, já estava musicalmente acostumado a furtar. Mas só êle sabe que ganhara muito pouco, apenas como

ajudante. E não tem esperança de nenhuma pintura nova. Pequenas rendas, quase biscates apenas, de sacristão e organista...

Metido nessas execuções musicais, conhecendo a delicadeza natural do seu instrumento e os cuidados constantes de conservação que êle exige, muitas vêzes Jesuíno Francisco enfiava o nariz dentro dos órgãos que tocava e, engenhoso como era, os limpava, e mesmo se arriscava a consertá-los. Chegou assim a ter o seu pouco conhecimento de como se fabrica um órgão. Garganteou isso, e os frades carmelitas de Santos já nesse tempo em má situação instrumental, porque o velho padre-mestre fôra-se embora, pediram a Jesuíno Francisco que fôsse construir um órgão para êles. Rever a mãe, os maninhos, a cidade em que nascera, e principalmente estudar melhor aquêles rostos tão lindos das telas dos retábulos, no convento... José Patrício lhe dissera que êle não sabia fazer rostos femininos, e era verdade. E há sobretudo um casamento em perspectiva. Jesuíno se lembra de aceitar a encomenda, para ocorrer às despesas com o casamento.

O fato é que se extraviando no maior atrevimento da sua mocidade, aceita a encomenda. Terá pedido à noiva que espere alguns meses, virá casar pelo Natal. E parte. Guarda bem na cabeça o manejo dos instrumentos que toca, e volta para a terra natal, trazendo consigo um carapina de confiança. E a confiança.

Chegado a Santos, Jesuíno Francisco conclui o ajuste definitivo e se põe ao trabalho. O prior lhe cede mais o carpinteiro do convento e todo o material necessário, madeira, canudos de estanho e outras coisas precisas. Mas quando se inicia a montagem do órgão, Jesuíno Francisco principia percebendo que se saíra muito mal da temeridade, e êle se achava outra vez no mesmo dilema das imagens: ou perder tudo, ou enganar. Que o órgão funcionasse, isso êle o deixou em estado de funcionar por algum tempo. Mas a técnica já adquirida era bastante para êle ter consciência de que o instrumento acabado estava enganativo apenas para quem não entendesse de órgãos. Seria o caso do convento carmelita, decerto então sem organista bom e conhecedor prático do instrumento. Desistir do ajuste? confessar a própria incompetência? perder a encomenda, a viagem, o dinheiro?... O Natal está chegando, Maria Francisca de Godói espera. Jesuíno Francisco

mais uma vez prefere optar pela indignidade. Oculta os defeitos do instrumento acabado, recebe a importância ajustada, 54\$200. Jesuíno acaba deixando o dinheiro com o padrinho de batismo, João Manuel Pereira. Os padres do Carmo lhe aforam um terreno, nas suas propriedades no campo, na estrada que vem da Misericórdia e passa por detrás do convento carmelita. Aí o padrinho construirá para êle, com o dinheiro ganho do órgão, uma morada de casas cobertas de telha, paredes da frente e do fundo feitas de pedra e barro. A mãe está tão pobre... Pois que fique com a casa para morar ou para seu rendimento. E sem perda de tempo Jesuíno Francisco foge de volta a Itu, antes que o órgão se estrague nas barbas do construtor. Irá cultivar algum remorso, mas salvou o desaprêço de corpo presente, ao artista. A vila de Itu era bem longe de Santos... E logo no ano seguinte, suavizando o remorso ainda vivo, Jesuíno Francisco ouve dizer que os carmelitas de Santos foram chamados todos ao Rio, para reforma. Só ficou o guardião frei Luís Monteiro que não entende de órgãos. O convento de Santos está deserto, no silêncio. Pode-se bem pôr a culpa nisso: órgão que não canta, estraga.

O dia do casamento foi marcado para as vésperas de Natal dêsse ano de oitenta e quatro. A vinte e três de dezembro, Jesuíno Francisco de Paula Gusmão recebia por mulher legítima, na matriz, a ituana Maria Francisca de Godói. O casamento não foi pomposo, mas teve a sua importância. Importância derivada da elevação social das testemunhas, o guarda-mor Antônio Francisco da Luz, e principalmente o padre João Leite Ferraz, ilustre pela estirpe, a riqueza e os feitos, filho de sargento-mor, construtor com suas posses da importante matriz nova.

Jesuíno Francisco marido, não descuida os prazeres que são os deveres do casamento. Nos nove anos e pouco que viverá com a mulher, tem cinco filhos úteis. Menos útil o primeiro, nascido exatamente um ano depois do casamento, a trinta de dezembro. Nasce doentio êste rebento dos Gusmões. Cuidam primeiro da saúde material do coitadinho, mas êle desce rápido aos limites da vida. Ao chegar o dia de Reis é preciso ceder ao direito da morte. Então se lembram de Deus ainda em tempo, e a criança é apressadamente bati-

zada na matriz, com o nome de Elias, um dos profetas santos da devoção carmelitana do progenitor. E nesse mesmo dia de Reis, Jesuíno Francisco oferece ao Deus recém-nascido um presente maior que ouro, incenso e mirra, a alminha de outro recém-nascido.

Abre-se então para o artista um período mais regular de existência. Na capela-mor da matriz, se o teto está lindo com a pintura de José Patrício da Silva Manso, as paredes gritam de luxo, com os doze quadros que Jesuíno pintou, bastante com a mão do gato. Mas agora ele já conhece bem o tempêro das tintas, já conhece como se compõe um quadro com tudo o que viu e escutou do seu mestre. O desenho anatômico ainda é hesitante, mas isso se disfarça bastante nas pregas das vestimentas celestes. Jesuíno Francisco adquiriu muita prática. E agora reviu de novo os rostos das telas santistas que admira. Lhe oferecem a pintura da igreja do Carmo! Jesuíno delira. Sonha fazer a coisa maior do mundo, como bom brasileiro, e entrega à empreitada audaciosa tudo o que tem de fervor, de felicidade e arte. De vez em quando tem um filho. E assim vêm vindo ao mundo, impregnados do espírito devoto dos pais, primeiro Maria, depois outro varão a que Jesuíno insiste em pôr o nome do seu santo predileto, Elias; e depois chega o também bíblico Eliseu; e finalmente o último filho, ainda recebendo o nome dum santo carmelitano, Simão Stock.

Mas porque não entrava para irmão da Ordem Terceira quem se provava assim tão devoto da Senhora do Carmo! Jesuíno Francisco não perde de vista a sua mão, essa mão que na frente dele pinta nas paredes e nos tetos, essa mão que ele é obrigado sempre a olhar de dedilhando nos órgãos. Não pode nem sonhar em ser Terceiro. Vem uma raiva contra o mundo e os homens, principalmente contra os Terceiros de Itu. Jesuíno Francisco sorri sem querer, satisfeito. Fêz mais uma falcatrua, sem querer. Mas sucedeu que na revoada de anjinhos que ele despertou e fêz voar pelo alvíssimo fôrro da Carmo, enxergando aquela mão que ele é tanto forçado a olhar na pintura e nos órgãos, a pele de um dos anjinhos lhe saíu exatamente da côr da mão. Jesuíno Francisco se vingou. Não pensa, não quer pensar, foi sem querer. Talvez seja pecado o que ele fez. Jesuíno Francisco não pensa. Mas sente um erguimento satisfeito no seu machucado coração.

Dá-se então o desastre que vai modificar a vida do artista e o atirar a novas aventuras vitais e psicológicas. Ou o parto do Simão Stock fôra infeliz, ou sobrevém qualquer complicação: Maria Francisca de Godói está muito doente. E não resiste à enfermidade. A quinze de abril de mil setecentos e noventa e três morre Maria Francisca pelos vinte e quatro anos da sua mocidade, deixando Jesuíno viúvo.

O artista está na fôrça do homem, com vinte e nove anos completos, e se vê na conjuntura de pagear quatro filhos menores. A mais velha, a Maria, ainda não fêz seis anos, e o menor tem poucos dias. E por um desastre novo, a morte da mãe, êle está com os manos menores, três por trazer pra Itu e educar! As cunhadas o ajudavam, mas eram ainda mais pobres que êle, e uma tinha também um filhinho, o João Paulo. Aliás já está correndo no sussurro da vila casamenteira que existe um viúvo em disponibilidade lá. E se aproveitando dêsse estado de coisas tão sem jeito, alguém quer conquistar para si o artista que já se provara bom marido e varão ótimo. Não durou muito, e Jesuíno Francisco foi pedido em casamento outra vez. Mas agora, ainda lutando contra o hábito da morta e as memórias saudosas, Jesuíno não quer saber. Já lhe devoram a vontade experiências novas. O espírito religioso se desenvolve com fúria, refreado por nove anos matrimoniais, aconselhado agora pela dor. Jesuíno Francisco não só recusa a oferta, mas inventa um expediente exhibicionista que mesmo na época e na vila padresca, abre o escândalo e os comentários. Manda fazer uma espécie de burel negro e nêle se enfurna, amarrando o camisolão à cintura com uma correia de couro. Frade no aspeto e no desejo. E assim o viam passar nas ruas de Itu, afugentando os desejos da carne, quebrando com acinte quaisquer esperanças, indo para os últimos retoques nas pinturas do Carmo.

Os frades carmelitanos cada vez o estimam mais. O pintor está consagrado, aperfeiçoou-se muito no desenho, o teto da Carmo é lindo. Como irá de saúde o malfadado órgão de Santos?... As igrejas carmelitanas de São Paulo ainda estão por se enfeitar de pinturas, tudo envelhecido e gasto nelas. José Patrício da Silva Manso é verdade que fêz um quadro bellissimo na sacristia da Ordem Terceira, mas é mal comportado, grosseiro, ofende a todos. E o fôrro da capela-mor ficou

feito, terminado à pressa, levianamente, com a mesma levandade com que êle se houvera com Jesuíno nas telas da matriz de Itu. Então Jesuíno Francisco é convidado a decorar as igrejas carmelitanas de São Paulo. Este emprêgo é o tipo da "solução providencial". O pintor ficaria sem que fazer em Itu, acabada a pintura da Carmo, e embora espere que lhe venha alguma coisa da venda das casas de Santos, tem que alimentar e educar os quatro filhos menores e mais os maninhos também. Em fevereiro de 1894 passa procuração ao padrinho de Santos para que lhe administre e venda a propriedade. Não é ruim essa morada de casas cobertas de telha. E com efeito, quando vendidas em abril de 1795 a João Batista da Silva Passos, o padrinho consegue por elas noventa e seis milréis. Jesuíno então já morava em São Paulo. Deixara filhos e irmãos com as cunhadas. Está trabalhando muito, só cuidando de ganhar o sustento de todos e o céu futuro. É vultosa a obra a fazer. Tem o teto da igreja do convento, e ainda as freiras carmelitas lhe pedem quadros grandes para os caixotões do fôrro da sua igreja de Santa Teresa. Os Terceiros também já estão falando em reformas novas...

Como sempre, os modos de Jesuíno Francisco conquistaram logo os frades paulistanos. O pintor vive entre êles, nesse convívio trevoso e confusamente terrestre da vida conventual. Um dia, nas suas conversas cotidianas com frei Tomé, o prior que seguia passo a passo a pintura da igreja, êste lhe perguntou porque não se ordenava. Jesuíno Francisco suspirou com melancolia e confessou um pouco ingratamente ao frade a sua vocação verdadeira. Desde o tempo da sua rapaziada que desejara ser padre, êle falou. E poderia bem ter dito que desde a meninice, porque de menino a gente se apaixona fácil pelos paramentos vistosos, a gesticulação dos ritos e as glorificações terrestres, naquele tempo tão imperialistas, do sacerdócio. Desejava sim se fazer padre, mas a pobreza o levava ao ofício de pintor e a uma instrução tão escassa que nem atingia o escasso latinório que então se exigia para o sacerdócio.

E era certo que a pintura o encantava também, êle gostava desde criança de rabiscar seus calungas, gostava de escutar a música, logo se meteu com o órgão do padre-mestre. Por falar nisso como irá o órgão

de Santos?... A arte era menos exigente e mais acomodatória que a Igreja. Ainda naqueles tempos brasileiros ela se conservava muito como uma forma proletária de vida, não requeria latim. E êle se entregara à pintura, (por falar nisso: como irão as imagens de Santos?...), ganhando pra viver e ajudar a mãe. Depois a vida chegara, frei Tomé. Casou, Maria Francisca de Godói era boa, era fecunda. Jesuíno queria bem os filhinhos dêle com Maria Francisca de Godói — êsses sim! êsses haviam de ser todos padres, e freira a Maria mais velha!... E sabia tocar tão bonito no órgão das igrejas enfeitadas... E as pintava com todo o fervor do seu arrebatado coração. E por causa de tudo isso fôra se esquecendo aos poucos daquela aspiração primeira de um casamento de experiência com o céu. Porém Maria Francisca morreu, frei Tomé. E Jesuíno Francisco não saberia se analisar suficientemente pra descobrir que assim tanto vivendo da vida dos frades, e ainda aconselhado por aquele burel negro com que irritadamente se sequestrara do mundo, tudo isso o deslembra agora dos prazeres passados, do seu temperamento tão terrestre, e o convidava para a viagem mística. Muitas vezes agora lhe vinha outra vez o desejo do estado eclesiástico. Se soubesse latim, ainda se ordenaria, renegando o passado.

Frei Tomé respondeu que por isso não: Jesuíno ainda estava em tempo. Deixasse a pintura por umas duas horas por dia e o buscasse na cela, que em dois anos possuiria latim suficiente para se ordenar. Jesuíno Francisco no outro dia bateu na cela do frade e principiou lidando com as declinações. E assim entre pinturas e estudos para o sacerdócio, voaram os dias.

A treze de setembro de mil setecentos e noventa e sete, quatro anos e quatro meses depois de viúvo, Jesuíno Francisco de Paula Gusmão recebe as ordens menores e abandona pra sempre o seu nome profano. Escolhe sempre a Senhora do Carmo para se nomear, e se torna Jesuíno do Monte Carmelo. No dia vinte e três de dezembro dêsse ano, dia já muito conhecido de sua vida, em que êle casara com Maria Francisca de Godói, recebia a ordem de presbítero, ei-lo padre, espôso da Igreja. Não houve solenidade pública. O quarto bispo de São Paulo, Dom Mateus de Abreu Pereira o ordenou, mais Francisco da

Luz e Manuel Pereira, na capela particular do sobrado em que morava, na mesma rua do Carmo, a pouca distância das tres igrejas carmelitas que Jesuíno estava terminando de pintar. A igreja do convento já pronta, bem como os painéis em madeira da Santa Teresa. Mas só agora os Terceiros tinham se decidido afinal. O artista apenas iniciara a igreja dêles quando se ordenou. Mas ainda para o seu casamento novo, não sei se mais penoso porém mais espontâneamente desejado, Jesuíno Francisco teve de suportar lhe jogarem mais uma vez na cara o labéu pardacento de filho de pai incógnito: padre sim, porém "ex defectu natalium".

Não rezou logo a sua primeira missa. Esperará seis meses o dezesseis de julho, dia da N. S. do Carmo da sua devoção. Precisa terminar o ajuste de pintura com os Terceiros. Pinta primeiro o teto da nave. Com que serenidade pinta agora o presbítero... Pinta depois o teto da capela-mor, a libertando da pintura desleixada de José Patrício. Êste comprara uma sitioca nas Campinas e lá iria viver a sua decadência feia, até morrer assassinado por um mulato que êle ofendeu. Jesuíno termina enfim o teto do côro. O dia da primeira missa está pertinho. Mas o presbítero pintor não se afoba, não se desleixa. Pelo contrário, tomado cada vez mais de exaltação religiosa, é nêsse côro do fim que êle deixa os mais puros dos seus santos.

Quando chega a Itu para cantar a sua primeira missa, o presbítero é recebido festivamente, que todos o conhecem e estimam na vila. A dezesseis de julho de mil setecentos e noventa e oito, o padre Jesuíno do Monte Carmelo sobe trêmulo os degraus do altar, imprensando nos dedos o cálix da consagração. Vai rezar sua primeira missa e em que tumulto está... O seu espírito aspira se consagrar inteiramente agora às obras humanas de Deus. Mas o mulato não estará triunfando, o altar é trono, o padre é rei?... Não sabe se abandonará pra sempre a vocação artística, mas esta não será nunca mais meio de vida, nem ofício terrestre dividido entre as exigências da terra e do céu. Será exclusivamente uma imposição da ordem divina da sua vida, mandada pela intenção adorante de glorificar o serviço de Deus. Que tumulto...

A igreja — do Carmo? a Matriz? A Carmo provavelmente, mas a bibliografia é omissa — estava completamente cheia. Cercam Jesuíno vários dos padres seus amigos. Já muito pios por educação e convivência, predestinados à vida religiosa, olhos pregados no pai, Jesuíno sabe que mais atrás estão os quatro filhos daquele antigo Jesuíno Francisco de Paula Gusmão que morreu. A filha mais velha tem onze anos, e o menorzinho Simão Stock cinco apenas. Mas logo o padre não sabe mais de nada, não vê, todo entregue a pronunciar sem erro e em perfeição de espírito, as palavras inamovíveis da celebração. A fé o domina e o cuidado. Padre Jesuíno está pondo uma minúcia de filigranador barroco, na realização exatíssima dos gestos sacrais.

E assim se conservará por toda a sua vida de padre, não só obediente às liturgias, mas sempre assustadamente cômico da responsabilidade do sacerdócio e dos ritos. Atenderá sempre com prontidão ao seu custoso ofício de confessar, mas também sempre perseguido de zelo e temor. É preciso se aperfeiçoar cada vez mais! E essa preocupação do aperfeiçoamento sacerdotal é que vai dar o sentido da sua derradeira criação artística e mais audaciosa aventura: a igreja de N. S. do Patrocínio.

Padre Jesuíno vai arregimentando em torno de si uma família numerosa de parentes e contraparentes. Tem consigo os filhos que se destinam a padres, e a freira a filha. Só faz exceção o Eliseu, que aspirando ao outro sacerdócio do pai, já principia se industriando com este na escultura das imagens em madeira e na talha dos retábulos. E o padre Jesuíno tem ainda o encargo dos irmãos que cria e educa. São tres êsses irmãos, José Luís, Francisco do Monte Carmelo que já gosta de leis, e Maria. Não basta ainda, e além dos filhos, beirando pela idade dêles, padre Jesuíno tem consigo mais o sobrinho por afinidade, o menino João Paulo, que também irá para o sacerdócio. Êsse mesmo latim que lhe dificultara tanto a destinação definitiva, êle o faz ensinar logo àquela meninada por um latinista de fama, o padre-mestre Manuel Floriano, de estirpe elevada.

Os anos vão passando rápidos. Em 1800, depois do terceiro domingo de Páscoa, os padres de Santos puderam enfim voltar para o seu convento abandonado, como irá o órgão de Santos? Não durou muito,

padre Jesuíno soube que o instrumento se tinha arruinado, como êle bem imaginara, e o padre principia padecendo inquietações por isso. Como não remediar o pecado feio? Padre Jesuíno não pode dormir. Embora o seu confessor o acalme, que isso foram rapaziadas, as inquietações são mais fortes que o perdão de Deus. E então, querendo dar remédio ao mal que fizera, padre Jesuíno do Monte Carmelo consegue que lhe cedam o sumeiro muito prestável ainda, pertencente a um órgão ituano fora de serviço. Não se recorda bem das dimensões do instrumentos santista, mas o remorso está em maior ebulição que o raciocínio, o importante é levar o sumeiro conquistado. O resto... se arranja! Jesuíno se viciara em se arranjar, quando as suas estrepolias artísticas não davam muito certo.

E assim é que pouco depois de padre, por 1800, pela segunda vez Jesuíno desce a serra em busca do litoral nativo. Carrega consigo e à sua custa de pobre, o sumeiro redentor. Em Santos propõe aos frades consertar o órgão imprestável. Agora não receberá nem um cruzado pelo trabalho e pela viagem, afirma penitencialmente. Que apenas lhe cedam algum material faltante, e os oficiais necessários, dentre os que os frades mantêm na escravaria do convento. E se atira ao consêto.

Mas o sumeiro era menor que o exigido pelo instrumento! como fazer! Se arranja, pensa o padre. Não vale a pena perder aquêlê sumeiro que não está nada mau, pôsto que tenha sido de outro órgão. Mas para o poder fazer servir no órgão do convento, será preciso ficar com o defeito de lhe faltarem duas teclas dos baixos. Isso ainda não faz muito mal, imagina o pintor, esquecido do músico que o dobrava. Ainda conservava muito da sua leviandade profana, o padre Jesuíno do Monte Carmelo. Mas ainda assim mesmo procurava dar remédio a tudo, e eis que dos novos canudos de estanho que os frades lhe fornecem, sobra uma qualquer meia dúzia. Jesuíno dá pulos por ficar bem como todos, órgãos, frades, consciência. Conserta daqui, acomoda, de lá, mas é obrigado a usar mais uma vez o argumento do "não faz mal". Que fique o órgão sem meia dúzia de sons, sem duas teclas dos baixos, não faz mal. O padre não pode mais se iludir: o melhor era deixar o instrumento assim mesmo, pois bem percebia que cada

vez mais se encalacrava. Mas o que fazer daqueles canudos de estanho sobrando, testemunhas pra sempre mudas da sua incompetência? Afinal das contas êle pensara que eram meia dúzia à-toa, seriam cinco ou quatro. Ou sete, minha Nossa Senhora do Carmo, protetora das almas que vivem aflitas!... Jesuíno não sabe, não quer saber, não se lembrará nunca ao certo. E eram canudos tão pequenos, dos menores — o que diminuía o pêso do furto, os frades eram ricos... Partamos mais que depressa para a longínqua vila de Itu. Padre Jesuíno do Monte Carmelo leva na bagagem seis canudos escondidos. Pequenos. Pequenininhos.

Tantos padres por fazer, ou a filha que deseja freira; a vila cheia de sacerdotes, só nativos dela há mais de vinte em perigo de distrair a perfeição do encargo nas franjas da profanidade... Padre Jesuíno do Monte Carmelo principia aos poucos esboçando no espírito a imagem de um lugar, um repouso, um refúgio que venha, ainda não sabe ao certo, está tudo tão vago! que venha defender a filha freira? os padres amigos?... Talvez um convento de freiras, na cidade não havia convento de freiras que lhe conservasse a filha perto... Ou talvez fôsse melhor um recolhimento para os padres, uma espécie de cenóbio vigilante, exaltador das perfeições sacerdotais... E N. S. do Patrocínio, patrocinadora por sua própria invocação, seria o orago do templo, do edifício, do monumento vagamente imaginado.

Padre Jesuíno do Monte Carmelo vibra numa grande efusão interior. Fundem-se no delírio dêle o seu gênio messiânico e a vocação artística. Só isso? Outros padres ricos e brancos doam monumentos à cidade, êle era padre pardo e pobre... Mas o sonho do artista apaga tudo. Nem imagina se auxiliar de algum mestre exercitado: enxerga tôrres, capelas-mores monumentais, púlpitos, colunas apoiando arcos que se atirem nos ares. E no templo, defendidos do mundo, seus filhos padres, o João Paulo, os amigos, rezando o ofício em comum. Depois iriam para o consistório, para as celas, outras partes do edifício enorme, maior de todos, conversar conversas teológicas, discutir assuntos místicos, à espera da perfeição. Os aperreios que tanto lhe tinham dificultado a carreira, a consciência da precariedade de sua cultura eclesiástica, é facilmente compreensível que o padre esteja perseguido

por um complexo fecundo. Almeja dar aos seus uma facilidade, uma especialização que não tivera. E um refúgio contra as atrações do mundo, a que êle não soubera resistir, mocinho. E Jesuíno entra a falar da sua idéia, mais das suas imagens que de uma idéia por enquanto, aos que o conhecem.

E quem não o conhecia e amava então na vila de Itu! Havia no rosto dêle um sinal tão amável e lisongeiro que atraía, cativava e docemente arrebatava os que o viam. Logo à primeira vista, sentiam-se os efeitos dêsse encanto, e ninguém se fartava de vê-lo, de estar em sua companhia.

Mas também não raro padre Jesuíno se ensombrava. O atacavam as dúvidas sôbre o seu procedimento, a angústia da própria imperfeição. Êle se julgava o mais criminoso dos homens, nenhuma ação fazia que não fôsse um crime, a lembrança de um pecado era para êle um delito. E macabros, feito fantasmas despencando do ar, lhe assombravam o espírito três santas imagens derrotadas por culpa dêle, órgãos para sempre emudecidos por culpa dêle. Mentira, enganara, recebera dinheiros imerecidos, furtara canudos de estanho, furtara músicas, induzira outros ao furto em seu proveito... Sacudiam-no as insônias, o receio e o cuidado. E o padre padecia tais inquietações por tudo isso, que lhe estourava no corpo enfraquecido o susto da hora da morte e da conta. E os ituanos intimidados, tristes, varridos de receios escuros, enxergavam então padre Jesuíno pela rua, feito um criminoso fugitivo e errante, marchar a pé sem ver os que o saudavam, buscando o diretor espiritual. Nessas horas de tortura, nenhum conselho dos sacerdotes amigos, nenhum conforto dos filhos o sossegava. Nada era capaz de impedi-lo, nem mesmo retardá-lo a apresentar-se diante daqueles ministros da religião, a quem tinha confiado os segredos e a direção de sua consciência.

Mas, refeita a confissão, a calma vinha outra vez e a dádiva de si mesmo. Quase adivinhava as precisões alheias, e logo se apercebiam socorridos por sua diligência os que, lutando com a pobreza, apenas faziam chegar aos seus ouvidos o eco surdo da necessidade. Possuía o sêgrêdo da verdadeira sabedoria. A Caridade era a sua máxima, o princípio mesmo que o ligava a tôdas as séries de entes, e êle se consi-

derava feito para todos. Nesses momentos mais constantes, com seu ar modesto e grave, o rosto de padre Jesuíno transpirava uma alegria irresistível, ecoando a inocência e a virtude do seu coração. Carinhoso com todos, respeitoso mesmo, no tratar qualquer pessoa pobre ou rica, a todos recebia igualmente. E todos o procuravam impulsionados por essa instintiva necessidade de admirar e amar a inocência. E os a quem padre Jesuíno demonstrava distinguir num gesto mínimo, contavam como felicidade ter parte em seu coração.

A um destes, o padre Antônio Ferraz Pacheco, homem dos mais abastados da capitania, Jesuíno confessa afinal, ali por 1805, o projeto que o preocupa. O padre ricoço logo se entusiasma pelo ideal novo e pelo gosto de acudir a um amigo querido. Faz imeditamente doação do seu sítio do Tanque com todos os escravos que estão lá, e na vila, para edificação do templo, um terreno magnífico de cinquenta braças de largura e mais de duzentas de fundo. Em frente a esta propriedade do padre Antônio Ferraz Pacheco, as terras pertenciam à Câmara ituana. E esta açodadamente cede logo ao padre um terreno vasto convizinhando ao já ofertado, mas com amplitude suficiente para que se faça um pátio soberbo no centro, dando perspectiva à igreja futura. A venda em lotes do resto do terreno, a renda de casas construídas nêle, padre Jesuíno que decida por si mesmo, que faça do terreno o que quizer contanto que se auxilie em seus novos ideais.

Tudo isso é muito, mas para o monumento concebido pelo artista, está longe de ser bastante. E o padre Jesuíno do Monte Carmelo, incapaz de abrandar a índole audaz que o destempera, inventa emprender uma viagem, uma viagem por aí, padre Jesuíno delira, uma viagem por aí tudo, colhendo esmolas. Abandona tudo, até a querida Irmandade da Boa Morte dos Pardos, onde agora é juiz-de-festa. Parte em 1806, viaja, chega até a vila de Goiás! Padre Jesuíno se fez monge mendicante, buscando dinheiros para o templo duma futura Jerusalém. A viagem sempre rende alguma coisa, o padre volta contente. E a construção principia. Mas dos terrenos da Câmara, antes de construir casas de renda, antes de vender o resto dos lotes, primeiro Jesuíno destinou uma parte ótima, fronteira ao templo futuro, do outro lado do pátio projetado, para aí construir uma morada de casas

onde êle irá viver com a família e os padres que estão se ajuntando a êle. A casa já estaria construída quando êle chega da viagem. Chata, vasta, com um sótão repimpado, espiando os primeiros alicerces da igreja fronteira. Padre Jesuíno vende o sítio do Tanque a Manuel Leite Sampaio. Padre Jesuíno logo vende alguns lotes da doação da Câmara, um dêles a Ana Maria da Costa, viúva de Joaquim Mariano da Costa. Padre Jesuíno pede esmolas ao povo para construção da sua igreja.

E tomado de inspiração livre, com aquêles mesmo amadorismo e ainda maior desprendimento dos cânones tradicionais, que já demonstrara pintando a capela-mor, ituana, no maior delírio da sua temeridade artística, Jesuíno se improvisa arquiteto e inventa os planos da igreja do Patrocínio. Todo o monumento nasce do seu espírito entrançado de lembranças caóticas de arquiteturas. Acompanha Jesuíno nas suas idas e vindas pela construção o filho Eliseu, rapaz muito hábil, já prestimoso na talha, já esculpindo suas primeiras imagens bem bonitas. De arquiteto, Jesuíno se converte em mestre-de-obras. Êle mesmo dirige a construção. Apenas quando muito se aconselha com dois operários ituanos, que embora muito práticos não bastam para evitar a fragilidade do edifício, o mestre carapina António Luís Penalva, e o seu filho, o contramestre Bento José Labor, mais conhecido por Bento Pombinho.

Na casa nova onde padre Jesuíno está morando, acorrem folgadoamente os pobres. Acorrem os padres também, atraídos. Em princípios de 1809, o padre Diogo Antônio Feijó, recém-ordenado, já ouviu decerto falar no padre Jesuíno do Monte Carmelo. O presbítero novo, trabalhando na câmara eclesiástica de São Paulo, deve lidar com muita gente. Aliás o padre Feijó está numa das esquinas de sua vida. Deixou de "viver de esmolas". É padre enfim, mas está às voltas com a dinheirama que recebeu, vinda da sua avó possível. O lugar novo de escrevente da câmara eclesiástica já principia lhe pesando na atividade. Padre Feijó compra escravos. A chácara que possui em São Carlos, a plantação nova, o engenho: uma primeira aurora de profanidade assalta Feijó, também em plena aurora da vida sacerdotal. Itu está tão próxima de São Carlos. . . O padre Feijó teria dado

um pulo até lá? É bem provável. É quase provado, pela coincidência das memórias de Miguel Arcanjo Benício da Assunção Dutra com um trecho dantes misterioso da "Oração Fúnebre". Como quer que seja, por esta data mais ou menos os dois padres se encontram, e "logo à primeira vista", "o semblante amável e lisongeiro" do padre Jesuíno do Monte Carmelo "docemente arrebatou" o presbítero novo. E "os efeitos dêsse encanto" o padre Feijó irá sentir por êsses anos adiante, e o predestina por vias tortas e místicas para a futura ação política.

Os recursos vão rareando. As próprias esmolas não são mais suficientes para sustentar a casa, e os pobres que lhe vêm bater à porta. Os filhos Elias e Simão Stock voltaram ordenados e já estão desenvolvendo as suas tendências. Ao segundo, padre Jesuíno cantou o Evangelho, quando êle rezou a primeira missa. Meio que puxou ao pai... É um caráter irrequieto, sensível mas sem muita noção da responsabilidade. Tem o seu quê de artista e feminino. Nas solenidades grandes, os templos esplendem com enfeitação mais viva, se armados pelo padre Simão Stock do Monte Carmelo. Já o começam chamando até das cidades vizinhas, para mestre de cerimônia das festas, que ninguém ordena melhor uma procissão. Ficarà celebrada mais tarde a pauta da procissão do Patrocínio, que padre Simão Stock delineou. Padre Elias aparece menos, mais preocupado com o exercício do sacerdócio. Mas também sonha reformas, instituições novas, levado pelo ritmo criador da família. Dói nêle ver diàriamente o desgaste rápido em que a matriz envelhecia, principalmente em seu exterior. Padre Elias pensa reformá-la, mas com quê! Padre Elias observa os apuros do pai na conclusão do Patrocínio. E se retrai sofrendo. Porém o mais criador de todos é mesmo o Eliseu, já entrado também na casa dos vinte, perfeitamente hábil na talha e admirável na escultura e encarnação das imagens sagradas. Só que é rabo de saia, sonhador, meio leviano.

Apesar das compensações com os filhos, padre Jesuíno do Monte Carmelo não está feliz. Faltam recursos para a pintura da sua igreja, pra comprar o ouro das talhas, a madeira melhor. E em seguida virão as alfaia para revestimento do todo e a prática dos ritos... Como fazer? Jesuíno tem mais uma idéia audaciosa. Irá até o Rio de Ja-

neiro pedir auxílio a Dom João, que o regente é muito devoto, dizem, da Senhora do Patrocínio. Estamos em 1812. As fadigas de viagem tão penosa, um desengano possível, nada enfraquece o espírito do padre e êle parte. Dirige-se a Santos em busca dum navio que o transporte ao Rio.

Na cidade natal, enquanto espera o embarque, padre Jesuíno do Monte Carmelo percorre os lugares do seu passado e das suas atribulações. Entra na igreja dos carmelitas. O órgão, nem é bom falar mais nêle! . . . E a um canto, o ôlho imantado do artista descobre três imagens fora de uso. Nem é preciso firmar bem a vista na escuriza do quarto de despejo. . . São a Sant'Ana, o São Joaquim e a Senhora da Conceição que êle encarnara e dourara, já tristes agora e derrotadas.

A ida ao Rio de Janeiro lhe rende uma quantia boa. O regente lhe cede três mil cruzados, aí por uns cento e quinze contos atuais. E o padre volta com mais sossêgo de espírito. Sossêgo de espírito apenas, ou quem sabe se estimulado demais. . . A casa dêle regorgita agora de padres, de parentes, está como êle quer! Fixam-se reuniões diárias para recitação do officio divino. A igreja nova já se ergue nos ares, mas ainda não está em condições de abrigar ninguém, nem serve para a glorificação de Deus, assim despida, sem talhas nem enfeites. Grande parte da sua taipa foi pilada com o barro do campo abarrancado que lhe fica na frente; e agora, com essa retirada de terra, já se esboça uma esplanada agradável que desce em declive manso até a casa do padre. É o "pátio do Patrocínio", como já estão falando todos. Mas se as reuniões diárias são feitas aí mesmo, na casa do pátio do Patrocínio, aos domingos o consistório por enquanto será feito na matriz, onde sob a mais corpórea presença de Deus, discutem as questões da teologia. O que é aquela chusma de padres se dirigindo á matriz? . . . São os padres do Patrocínio que vão discutir religião. O povo principia falando nos "Padres do Patrocínio" . . .

Padre Jesuíno participa de tudo. Só nas discussões apologéticas, se não perde nenhuma, a sua presença é menos direta, calado, apenas escutando muito, se aperfeiçoando na verdade alhêia. Não sabia falar essa linguagem da erudição, e ordinariamente da vaidade, mas sabia obrar como filósofo. Êle não poderia entrar nas questões espinhosas

da ciência sagrada, mas conhecia perfeitamente a religião e a praticava.

Padre Jesuíno do Monte Carmelo ficou estimulado demais! Era irmão importante da Boa Morte, era chefe dum grupo de padres perfeitos, era construtor de um templo maravilhoso para a Senhora do Patrocínio. Mas Jesuíno não pode esquecer aquela Senhora do Carmo bem-amada que o segue desde menino. O padre atormentado talvez não tema demais o inferno, em seu temor de Deus. Mas sabe que não evitará o purgatório por muitos séculos. Quantos seriam mesmo aqueles canudos de estanho? . . . Ora a sua Senhora do Carmo prometera, êle sabe, tirar do purgatório logo no sábado, seu dia, os que morressem durante a semana. Mas para isso era preciso que a alma fôsse irmã da Ordem Terceira. Padre Jesuíno, mesmo na sua humildade, se percebe amado e respeitadíssimo. Pois o regente não lhe dera três mil cruzados! Pois aquêle severo e altivo capitão-mor Vicente da Costa Taques Góis e Aranha não é o primeiro a limpá-lo de "branco" nos recenseamentos da vila! E Jesuíno concebe o seu sonho mais maluco: pede a lua aos mortais. O padre Jesuíno do Monte Carmelo solicitou entrar na Ordem do Carmo! que escândalo! Afobação assustada dos Terceiros, discussões, defesas ferventes a favor do padre. Padre mas mulato. Como aceitá-lo numa Ordem "de pura raça caucásica", em que só por ser casado "com parda de terceiro grau", sequer um ariano puro podia professar! Pois Jesuíno vence ainda desta vez! E a Venerável Ordem Terceira de N. S. do Monte Carmelo da vila de Itu, consciente das "virtudes do postulante, impetrou da Santa Sé um breve mandando admitir em seu grêmio o padre Jesuíno do Monte Carmelo". Mas ou o breve nunca veio ou foi negado, e a vitória de Jesuíno terminou nessa bofetada. Pardô, filho de parda, neto de parda. Negro. O padre aceitou tudo na sua humildade necessária, mas o negro Jesuíno Francisco, não. Em breve se vingará mais outra vez. No momento, aturdido, êle só cuida em se afogar no trabalho. E se desdobra no sacerdócio e no completamento do templo Daquela que não o patrocinou junto do papa.

A saúde já vem dando os primeiros rebates de cansaço, mas como pensar em saúde? Os trabalhos do acabamento da igreja estão em pleno furor. Jesuíno pinta quadros com os retratos dos santos carme-

litanos, cujo culto não larga, apesar da bofetada recente. Mas aquela mão o persegue, se expondo na frente dêle. Éle era um pardo... Era um filho das ervas... Não tinha genealogia... Mas os filhos dêle, ao menos êsses têm! são filhos legitimíssimos de Maria Francisca de Godói, gente de Parnaíba, e de Jesuíno Francisco de Paula... sim: de Paula Gusmão, da estirpe dos Gusmões. Em pintura, a genealogia não será o retrato?... E Jesuíno, disfarçadamente, quase sem querer, afirma a legitimidade dos filhos, pintando a cara dêles nos retratos dos seus santos. E foge, se escondendo nos outros trabalhos que tem. Esboça os planos dos retábulos, superintende os serviços de todos, especialmente do Eliseu, e é mesmo possível que o auxilie na talha enorme. Discutem as imagens como serão concebidas. E pelas mãos de Eliseu, a Senhora do Patrocínio já vai nascendo do tronco de cedro, pura, simples, triunfal nas vestes pesadas. E quando padre Jesuíno está exausto, ou busca idéias para os seus apertos, brinca com o papagaio que lhe deram de presente, quer tanto bem ao bichinho! Às vêzes, lá nos andaimes da igreja, enxergam o padre na lida, papagaio no ombro.

Em mil oitocentos e quatorze, quando padre Jesuíno já não pode mais recusar as doenças que o alquebram, está achacado do peito e se percebe avançado em anos, a chegada do padre Antônio Joaquim de Melo vem dar uma organização mais consciente aos Padres do Patrocínio, que se tornam por assim dizer uma congregação sem estatutos. Ao futuro bispo de São Paulo, que jamais esquecido do Patrocínio dará um dia destinação definitiva ao monumento, se ajuntava, também entusiasta das obras do tio, o padre João Paulo Xavier — aquêlê mesmo menino João Paulo que Jesuíno um dia tomara pra educar, já agora padre “de conduta irrepreensível”. E na companhia dêsses homens verdadeiros, também já talvez atenazado pela presença do padre Manuel da Silveira, místico que atingia os maiores exasperos, padre Jesuíno do Monte Carmelo sentia-se baixo, pecador, manchado de imperfeição irremediável.

Nos dias de disciplina dos Padres do Patrocínio, éle era dos que mais se chicoteavam, acrescentando à fôrça irritada do temperamento místico, o delírio da hipersensibilidade do artista. E carece não es-

quecer que tudo isso se coadunava perfeitamente com a vida mística. Pouco tempo antes, não conseguindo por seus frágeis argumentos reconciliar dois inimigos, frei Antônio de Sant'Ana Galvão, em pleno púlpito, tirando a disciplina, se castigara horrivelmente, ante o horror deliciado do público. Aquêlê padre Feijó que o visita de vez em quando, padre Jesuíno vai tomando o costume de visitar também. Quando as suas dúvidas espirituais são mais tortuosas, só o padre Feijó tão sabido consegue o acalmar por suas persuasões. Aos poucos padre Jesuíno vai se habituando a tomar o padre Feijó por seu confessor. Às vêzes faltava à construção do Patrocínio. Será que padre Jesuíno está doente outra vez? Mas não o encontram em casa também. E afinal algumas pessoas da madrugada esclareciam ter visto padre Jesuíno na estrada de São Carlos, batendo a pé, papagaio no ombro, em busca do confessor.

Os deslizes da sua rapaziada cada vez mais lhe retornam à consciência e avultam como crimes mortais. Padre Jesuíno não agüenta mais, se decide. E a 16 de junho de 1815 escreve uma carta a frei Antônio Inácio do Coração de Jesus, prior do Carmo santista, pedindo perdão aos frades pelos crimes que praticara. Bem desejava saná-los duma vez, reembolsar o convento dos dinheiros que lhe tomara, compensá-lo com um órgão novo e algumas imagens bonitas, mas, apesar da dinheirama que já lhe passara nas mãos, é pobre, não tem nenhuma esperança de melhorar de "fortuna", como diz na carta, praticando mais o pecado sorridente dum galicismo de então. E decerto logo lhe chegou a absolvição de tudo, menos do galicismo.

Enfim, por 1817, o edifício está quase terminado em seu aparelhamento interno. É a igreja mais bonita de Itu, dirá três anos depois Saint-Hilaire, a mais cuidada e de bom-gôsto. De espaço a espaço, quebrando a monotonia da taipa lisa das paredes, Jesuíno inventara umas "colunas" de madeira entalhada, "lesenas" na verdade, onde se apóiam os arcos que atravessam no alto a nave, fingindo sustentar os cheios vastos do teto. E a nave é livre, espaçosa, sem as balaustradas laterais do costume. Nos altares já grita alviçareiro o ouro novo das talhas, e os quadros pintados punham santos... de côr nas paredes. O altar-mor é um delírio de grandeza e novidade, assim como o

cadeirado de duas ordens, que surpreenderá Saint-Hilaire. O fundo da capela-mor, Jesuíno o imaginara diferente de tudo o que se conhecia na região, semicircular, com oito colunas jungidas às paredes, no mesmo estilo das da nave, e também suportando arcos que perfazem, como nervuras, uma abóbada. E todo o semicírculo é ocupado pelo trono enorme, em escadaria, da tradição, principiando desde a banqueta do altar, e terminado com a figurinha terna do Cordeiro Pascal, folhado a ouro todinho, obra do Eliseu. Mas é extraordinária no tamanho essa escadaria piramidal, e com os seus múltiplos candelabros dourados, muito próximos uns dos outros, irá exigir um desperdício vultuoso de cêra para a sua iluminação. Mas Jesuíno não cuida de gastos futuros, quer riqueza, brilho, êxtases lancinantes. E no primeiro degrau dêsse trono gigante será salva da por luzes, flores, músicas e incenso, a imagem da Senhora do Patrocínio que o Eliseu esculpiu.

É preciso cuidar dos paramentos, das alfaias. Aliás as senhoras de Itu já estão se mexendo afobadas, entregues a bilros, crochês, linhos finíssimos, damascos. Em pouco tudo estará pronto. Padre Jesuíno sonha com a inauguração do templo que, embora desaconselhado pela humildade, êle imagina lindíssimo. E todos o dizem lindíssimo. Então Jesuíno se recorda que é músico também, e começa compondo tôdas as obras que serão cantadas na inauguração. Esta será em novembro, no dia da Senhora do Patrocínio. Jesuíno está compondo, tomado de furores musicais. Tôda a música há-de ser dêle. E escreve tudo, tudo a dois coros, as novenas, as vésperas e matinas, o Te Deum, o Pange Lingua, e ainda a Missa Solene.

Porque não se deu em novembro a inauguração projetada? Última demão por concluir, últimas talhas ainda não douradas? Ausência de alfaias para o cerimonial completo? ... Nenhum autor explica êsse adiamento. Ou seria alguma doença do padre Jesuíno? ... Êle parece estar bastante enfêrmo já. Mas o seu prestígio é cada vez maior. E para o compensar do desgosto da inauguração adiada, pelo ano seguinte estoura em Itu o bem-querido padre Feijó. Não pudera mais consigo, deixara ensino, deixara a chácara próspera de São Carlos, tudo. Apesar das compensações do reconhecimento do seu valor, que ainda nesse ano de 1818 o faziam orador oficial em São

Carlos das festas da aclamação de Dom João VI, o processo injusto de lenocínio, que sofrera pouco antes, calara no seu coração. A crise de misticismo sobreviera, e com isso o apêlo do amigo tão santo e dos seus Padres do Patrocínio. E Feijó foge para a santidade e para Itu. Vai morar com o padre Jesuíno, à sombra do amigo.

Os Padres do Patrocínio atingem o maior esplendor da sua comunidade. Entregam-se a ardores místicos exaltadíssimos, a disciplinas ferozes, em que Feijó é dos mais ardentes, deixando muitas vêzes o chão maculado de sangue pecador. Nem todos os sacerdotes da terra vêem com bons olhos o exagêro dos Padres do Patrocínio. Entre os censuradores está a figura severa do franciscano frei Inácio de Santa Justina, respeitadíssimo de todos pela inteligência e saber, profundo em teologia, mestre de filosofias, orador vigoroso. Fôra professor de Montalverne, quando morava no Rio. Frei Inácio de Santa Justina não aprova a congregação dos Padres do Patrocínio. E com êle estão outros: está o padre Antônio Pacheco da Silva, importante pelos bens, admirado pela sua dedicação aos leprosos; está frei Mateus e está mesmo até um primo de Feijó, o padre Melchior Soares do Amaral, culto e virtuoso, apesar de rábula.

Mas os padres do Patrocínio vencem pela virtude e ainda mais se estimulam com a oposição. Padre Jesuíno está bem doente. Entre tanta labuta, castigado pelos jejuns, zurzido por seus escrúpulos, sem sossêgo e quietação na consciência, deperecem rápido as suas fôrças vitais. Em compensação, êle exagera nos preparos de inaugurar a sua igreja. Novembro está chegando outra vez. Quantas preocupações, toalhas bordadas, castiçais, ensaios de tantas músicas, a orquestra, os coristas, é melhor chamar de São Carlos o Manuel José Gomes para primeiro violino. E a fixação definitiva do ritual, pessoas de fora a convidar, padres, pregadores, dinheiro, dinheiro. Em tudo padre Jesuíno quereria meter o bedelho, como era do seu natural. E êle se gasta, abusando do corpo. Faltam poucos dias para o início das novenas. Mas o chefe não agüenta mais, cai doente. Agora a doença dêle é gravíssima e desesperam de o salvar. Mas ainda não é o fim, e ao cabo de algumas semanas padre Jesuíno consegue se erguer do leito. E todos se tranqüilizaram. Mas novembro passara outra vez e a inau-

guração da igreja tem que ser adiada por mais um ano, à espera do dia consagrado à Senhora do Patrocínio.

Jesuíno convalesce aos poucos e lhe voltam as preocupações com a sua igreja. Tem que esperar de novo todo êsse ano de 1819 que se abriu. Entre os seus trabalhos e ocupações de costume, padre Jesuíno aproveita a espera, sonhando com a vida futura do seu monumento. Preocupa-se, aconselhado pelo padre Simão Stock, em melhorar a pauta da procissão soleníssima que realizará no encerramento das festas da padroeira. Os dois a querem tão grandiosa que iguale, ou mesmo supere a procissão do Triunfo dos Terceiros carmelitanos e a procissão nova de Cinzas, dos Terceiros de São Francisco, as mais faustosas de Itu. A dêles terá doze andores, que o próprio Simão Stock se encarrega de enfeitar. Terá quatro carroças puxadas por anjos, com a Senhora do Patrocínio, do Eliseu, na maior e mais alta. Tudo enfeitado com damasco, sêdas, palmas, flores, fitas, pelo filho Simão. Será a festa maior de Itu, maior da capitania!

Mas novembro custa a chegar. Jesuíno se inquieta desde já com as outras festas ânuas da sua igreja, especialmente as do Santíssimo Sacramento e da Semana Santa. E se atira de novo à composição musical. A doença o maltrata muito, mas êle sofre calado, satisfeito de sofrer. Compõe as músicas tôdas para a festa do Santíssimo, e ainda consegue terminar as matinas de Quarta, Quinta e Sexta-Feira Santa.

Na noite de trinta de junho, padre Jesuíno se recolheu às horas do costume. Nada de anormal denunciava o desenlace próximo. Nem o próprio Feijó, nem os filhos, nenhum dos Padres do Patrocínio percebeu nada, nem Jesuíno se queixou de nada. E a noite passou em sossêgo. Pela manhã cedo, quando todos se encontravam e se entregavam aos exercícios espirituais do dia, repararam que padre Jesuíno não aparecia. Breve a inquietação afogou a casa dos padres. Resolvem ir saber, batem na porta, ninguém responde, abrem a porta. Padre Jesuíno do Monte Carmelo está imóvel. Morrera durante a noite.

É fácil de imaginar o reboiço de dor na vila de Itu. E ainda, mais que provavelmente, o pelo menos malestar dos Padres do Patro-

cínio, consciências ávidas de exatidão religiosa, sem complacência nem concessões. Afinal das contas padre Jesuíno do Monte Carmelo morrera sem o preparo final, "sem os sacramentos", como diz quase maldosamente a certidão de óbito, passada pelo vigário Antônio Félix de Oliveira. Sem sacramentos, sem a absolvição final...

Cuidam do entêrrro. A idéia espontânea de todos lembra a igreja já do Patrocínio pra sepultura. Mas esta ainda não fôra inaugurada, ainda não era recesso bento em que o padre pudesse estar. Onde mais enterrá-lo por enquanto, senão no jazigo daquela antiga Senhora do Carmo, tão da devoção do morto, e que êle abandonara forçado, substituindo-a por outra invocação da Mãe de Deus? A encomendação do cadáver é soleníssima, com ofício. A igreja não comporta a população de Itu. Os padres comparecem em quantidade. Talvez na totalidade, mesmo aquêles que tinham desaprovado a conduta e os exageros místicos do morto. Mas é que na presença da morte, se firmara em todos a consciência de que morrera um homem admirável.

Os padres do Patrocínio, mortificados pela saudade do chefe, se conservam em grande elevação de religiosidade e prestígio. Cada vez cresce mais entre êles o espírito ativo de Diogo Antônio Feijó. O padre Antônio Joaquim de Melo, embora também figura principal e um dos orientadores da congregação, desaparece, gosta de desaparecer junto do brilho de padre Feijó. Cuida apenas de preservar a sua humildade e do exercício do sacerdócio. Ninguém imaginava naquela modéstia desaparecida, o futuro bispo de São Paulo, que se notabilizaria com a fundação do Seminário Episcopal e na luta contra os abusos do clero, em que ecoava a lembrança do Patrocínio e de Jesuíno. E também vai se impondo outra figura singular. É o padre Manuel da Silveira, o mais ascético, o mais exaltado do grupo. No casarão do padre Jesuíno, êle vive retirado numa sala pequena com porta para o Pátio. Assim pode entrar e sair sem perturbar ninguém, para a comunhão diária que, por seus escrúpulos doentios, o diretor espiritual é quase obrigado a lhe impor. O povo já está falando que êle é santo e faz milagre. Em breve a sua conduta será dum verdadeiro eremita, bastante inutilizado para a sociedade. Pela meia-noite, abandonava a saleta, cortava o Pátio, entrava na Patrocínio e se deixava ficar horas

em adoração ao Santíssimo. E já pelas seis da manhã era visto no Recolhimento das Mercês, faz pouco criado e construído pelo padre Elias, rezando e comungando. Aos poucos tomará o hábito de não falar, nada perguntar, nada precisar, nada responder. Só êsse mesmo padre Elias, tão equilibrado em geral, embora no momento muito perturbado ainda pela lembrança do pai, consegue fazer padre Manuel sair do seu mutismo penitencial, e rezar com êle o officio divino.

As dificuldades financeiras, são duras para os Padres do Patrocínio. A manutenção da casa cheia, o socorro aos pobres, os gastos com o preparo final da igreja, tornavam insuficiente o que êles obtinham de ofertas e no exercício da profissão. E êles tomam o alvitre de manter na chácara que o padre Feijó comprara lá no fim da rua da Palma, para as bandas da futura Santa Casa, uma lavoura de chá e uma olaria, que ao menos lhes permita adquirir o mantimento para a mesa e os pobres.

O padre Simão Stock é agora o encarregado de cuidar da inauguração do Patrocínio, que, aliás, não foi feita ainda nesse ano de 1819. O abatimento com a morte do padre Jesuíno, quem sabe, a confusão de todos, tinha mais uma vez adiado a cerimônia. E esta se realiza com pompa extraordinária, a oito de novembro do ano seguinte.

É um momento de clímax para os Padres do Patrocínio. Vem gente de toda parte, mesmo da capital. Os Padres do Patrocínio estão entre os homens mais importantes da capitania, dominam espiritualmente toda uma comarca, e isso deriva aos poucos na fatalidade do domínio político também. Feijó arregimenta liberais e arrasta consigo a maioria do clero ituano para as aspirações libertárias. Tem inimigos, se tem! O capitão-mor Vicente da Costa Taques Góis e Aranha, pai daquele padre-mestre Manuel Floriano que ensinara o latim a vários Padres do Patrocínio, acaba de denunciar Feijó como "homem perigoso e cheio de idéias criminosas de liberdade".

Pior que êle é João de Medeiros Gomes, ouvidor de Itu. O padre Elias, apesar dos ventos contrários, acossado levianamente pela memória do pai, inventa cedo demais realizar a aspiração do morto. Pretendendo o contrário, dá o golpe de morte na "congregação" dos Padres do Patrocínio. Faz um requerimento a el-rei, pedindo licença

para organizar uma "congregação de padres" na igreja do Patrocínio, com ensino público de filosofia e teologia. Tomás Antônio de Vilanova Portugal manda informar, para Itu, a 4 de outubro dêsse 1820. Pois logo a 3 de novembro seguinte, a informação para São Paulo, do ouvidor João de Medeiros Gomes é terrível. Ésses padres são uns falsos que, debaixo da capa de "pios e honestos fins", se utilizam do confessionário e "do sexo feminino", para "fomentar a desordem no seio das famílias e a desunião entre as pessoas da vila", em seu interêsse particular. São "anticatólicos e vingativos". O padre Elias "nenhum conhecimento tem, além de uma casuística moral. E o mais hábil entre êles, o padre Diogo Antônio Feijó, que também assina o requerimento, é um intrigante que, por ocasião de uma querela de lenocínio dada contra êle no Juízo Eclesiástico dessa cidade, se mudou da vila de São Carlos, onde era morador, e se uniu a outros padres de Itu, afetando mui diverso caráter". É delicioso o "outros padres de Itu", que decerto respeita e guarda o nome do padre Jesuíno do Monte Carmelo.

E a Congregação dos Padres do Patrocínio jamais pôde se positivar. Mas assim mesmo o prestígio dela, e sobretudo do padre Feijó, ainda continua. Até os sacerdotes que não adotam o credo político de Feijó, o respeitam e admiram. Feijó dirige a Câmara da vila e orienta o proceder das câmaras vizinhas. E os Padres do Patrocínio agora têm sua igreja que todos dizem a mais grandiosa de Itu.

Ecoa no Brasil a revolução do Pôrto. Dom João VI jura afobadamente a Constituição a vinte e quatro de fevereiro, e duas semanas depois decreta as eleições dos deputados brasileiros às Côrtes de Lisboa. Feijó, por obrigação do próprio prestígio e das idéias que pregara e professava, é secretário da Junta Eleitoral, de Itu, e escolhido na votação entre os representantes da comarca para a Junta Eleitoral da província. Será obrigado a partir para a capital. Talvez não imaginasse ainda que não voltaria mais a morar com os seus Padres do Patrocínio. Também o padre Antônio Joaquim de Melo, talvez desgostoso com a entrada na política dos Padres do Patrocínio, se partira, indo abrir um colégio nos sertões de Piracicaba. Frei Santa Justina afinal convocara os do Patrocínio para uma discussão filosófica e teo-

lógica na matriz. Pois Feijó ainda aceita o desafio. Mas na verdade, a filosofia "jansenista", "kantiana" dêle, não passava de rudimentos de filosofia. Santa Justina vence de corpo inteiro. A congregação dos Padres do Patrocínio sofre um abalo insanável. E se dissolve em nada.

Mas antes, ainda vai ter um momento de grandeza dolorida. Cuidam da trasladação dos ossos de padre Jesuíno do Monte Carmelo, da Carmo para a Patrocínio. A cerimônia é feita com solenidade enorme, e embora preocupadíssimo com a partida para a capital, e suas novas esperanças políticas, o padre Diogo Antônio Feijó ainda encontra jeito de escrever a "Oração Fúnebre" da cerimônia, tecendo-a de labores literários. É sensível o esforço que faz para prestigiar mais uma vez a memória do grande morto que êle tanto amara em vida. A trasladação se realiza a dois de junho dêsse ano movimentado de mil oitocentos e vinte e um.

SEGUNDA PARTE

A OBRA

O primeiro problema que se impõe a respeito da obra artística de padre Jesuíno do Monte Carmelo é recenseá-la, buscando em seguida lhe determinar a cronologia tão confusa. Pintor, músico, talvez um pouco entalhador e ainda arquiteto improvisado, aqui se enumera primeiramente o quanto é possível imaginar sejam criações dêle:

Arquitetura

- 1 — Igreja e edifício de N. S. do Patrocínio em Itu. Existe, profundamente modificado.

Torêutica

- 2 — Altar-mor no mosteiro de São Bento em Santos ou pelo menos o seu risco. Atribuição tradicional. Existe, adaptado ao lugar em que está.
- 3 — Provavelmente alguma talha de altar, na igreja do Patrocínio em Itu.
- 4 — Encarnação, douramento e pintura das três imagens de N. S. da Conceição, Sant'Ana e S. Joaquim, do convento do Carmo, em Santos. Existem mas a primeira com encarnação mais recente e as outras por encarnar.

Música

- 5 — Um órgão construído para o convento do Carmo, em Santos. Desaparecido.
- 6 — Cavalheiro Freire acrescenta um órgão para um “recolhimento de Santa Teresa” — engano mais que provável do pesquisador e confusão com o mesmo órgão recenseado acima.
- 7 — “Cântico de Verônica”, melodia solo a sêco, reproduzida, aqui, em Nota 34. Possivelmente composta para as festas de Semana Santa, do Patrocínio.
- 8 — Jaculatórias para a novena de N. S. do Carmo, dos Terceiros de São Paulo. Ainda existentes e ditas remodeladas. Pessoalmente considero discutível a autoria, como argumento na Nota 34.
- 9 — Tôdas as obras a serem cantadas nas festas inaugurais da igreja de N. S. do Patrocínio de Itu. Perdidas ou de paradeiro que ainda não se conseguiu descobrir.
- 10 — Obras para as festas do Santíssimo Sacramento dessa mesma igreja. No mesmo caso das obras nomeadas no número anterior.
- 11 — Matinas de Quarta, Quinta e Sexta-Feira Santas, para a mesma igreja do Patrocínio. Na mesma situação dos dois números anteriores.

Pintura

- 12 — Doze quadros a óleo sôbre tela, para a capela-mor da matriz de Itu. Autoria indiscutida. Existem intactos, sem restauração, bastante deteriorados.
- 13 — Dois quadros a óleo sôbre tela, expostos no batistério da matriz de Itu. Não são referidos pelos Autores. É atribuição muito possível, de que estarão expostas e recusadas as razões no lugar. Existem intactos, sem restauração, bem deteriorados. Talvez os quadros da sacristia, nomeados pelo esquecediço Oliveira César, sejam êstes do Batistério.
- 14 — O teto da capela-mor da igreja do Carmo em Itu. É sabido que tôda a igreja, paredes e tetos, foi pintada por Jesuíno. Sobrou

da destruição êsse teto da capela-mor, que sofreu uma e talvez duas restaurações.

- 15 — Medalhão central, representando Santa Teresa, no teto da nave dessa mesma Carmo ituana. Também sobrou da destruição, e existe intacto, sem restauração. Não foi recenseado por Oliveira César nas duas descrições que deixou dessa obra jesuínica. Nardy o enumera pela primeira vez.
- 16 — Um medalhão, pintura a óleo sôbre madeira, representando o Menino Jesus de Praga, apenso atualmente à parede central do côro, nessa mesma Carmo ituana. Sem restauração. A atribuição é tradicional e vem registrada em Nardy pela primeira vez.
- 17 — Teto da igreja do convento carmelitano de São Paulo. Obra inconfessavelmente jogada fora, quando se demoliu êsse convento em 1928. Atribuição indiscutida. Sôbre a sua conservação houve, em 1909, preocupações açodadas do Instituto Histórico de São Paulo, como consta das atas do mesmo (V. Rev. do Instituto, v. XIV, ps. 422 e 427). Açodadas mas não vigilantes. Protestos de conservação por parte dos frades. Consciência adormecida por parte dos membros do Instituto. Vinte anos depois tudo era destruído. Nem fotografias ficaram, que se saiba.
- 17a— Medalhão de um teto de capela dêsse mesmo convento. Obra milagrosamente salva da destruição do edifício. Sua atribuição possível é discutida e recusada no lugar.
- 18 — Teto da igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo. Autoria indiscutida. Obra em parte apenas retocada. Na capela-mor, inteiramente repintada. No centro da nave, raspada ou apenas com pintura nova por cima. Só existe intacta no medalhão central do côro.
- 19 — Dezoito quadros a óleo sôbre madeira, atualmente decorando o corredor de comunicação entre rua e sacristia, dessa mesma Carmo paulistana. Nenhum dos Autores recenseia estas obras. A atribuição de autoria é tradicional e indiscutida. Muito restauradas e prejudicadas.

- 20 — Quadro a óleo sôbre madeira, representando Santa Teresa recebendo o escapulário, que fazia de medalhão central do teto da sacristia primitiva, nessa mesma Terceira do Carmo, de São Paulo. Com o alargamento da sacristia em 19... ficou descolocado. Dada como de Jesuíno pelo sr. Bráulio Silva, como está relatado em Nota 41. É inaceitável esta atribuição, como se prova no lugar.
- 21 — Dez quadros a óleo sôbre tela, executados para ornar o convento de Santa Teresa, de São Paulo. Hoje expostos no museu da Cúria Metropolitana da cidade. Restaurados. A atribuição é discutida e recusada no lugar.
- 22 — Oito quadros a óleo sôbre tela, representando cada qual um santo carmelitano. Conservados até hoje no colégio do monumento do Patrocínio, de Itu. Autoria discutida. Os Autores se referem a pinturas feitas para decorar a igreja do Patrocínio, porém não as nomeiam, nem descrevem. Provavelmente êstes oito quadros são a única obra de pintura figurativa feita por Jesuíno para a sua igreja.

É apenas uma tentativa de recenseamento o que se enumerou aqui. Afonso de Taunay, em artigo da revista, afirma que, "sacerdote, voltou Jesuíno a pintar com afinco até os últimos dias de existência. Muita coisa de sua obra acha-se esparsa e muita a ser identificada". Pelo que lhe sabemos da vida, não parece provável que, feito padre, o artista continuasse pintando com afinco. Tinha novo meio de existência e subsistência, e outros deveres, para êle muito mais graves e perseguidores. De garantido e conhecido, só sabemos que o padre pintou os oito retratos carmelitanos do Patrocínio. Tudo o mais, é obra do leigo Jesuíno Francisco de Paula Gusmão.

Nas suas Memórias já citadas, Miguel Arcanjo Benício da Assunção Dutra tem esta frase: "na pintura (Jesuíno) foi insigne, vendo-se suas obras em Santos (sic) e São Paulo, nos conventos do Carmo, Santa Teresa e Ordem 3.^a do Carmo e em muitos outros lugares". Frase bastante lamentável como se vê. Que "muitos outros lugares", se imediatamente em seguida se refere à Carmo de Itu, nada dizendo da

matriz nem dos quadros do Patrocínio? As três obras de São Paulo são anunciadas e nomeadas. As de Santos só anunciadas. Os quadros dos retábulos dos altares laterais da igreja conventual do Carmo, são com efeito muito "jesuínicos". Mas êsses retábulos têm estilo tão anterior à época de Jesuíno, que não consigo me decidir. Serão êsses quadros pintados novamente por Jesuíno, ou apenas retocados por êle, ficando nisso o seu primeiro trabalho de pintura? Não consigo me decidir por hipótese tão brilhante. Minha sensação mais legítima é que Jesuíno viu, contemplou, examinou muito êsses quadros, quando meninote se ensaiava na pintura. Quem sabe mesmo se os copiou? E dêles guardou memória sempre viva e fecundante. Mas êsses quadros não são dêle. Para o Jesuíno rapazinho, anterior à experiência hesitante da matriz ituana, a firmeza estilística dêsses quadros é demais. Para o Jesuíno posterior à Carmo de Itu, são pouco. Transição entre a matriz e a Carmo? Mas como aceitar que não tragam nenhuma reminiscência do estilo da matriz?

Existem ainda, para dizer tudo, principalmente por Itu, Pôrto Feliz e Sorocaba, mais alguns quadros que a gente se vê tentado a lhe atribuir. Mas sempre é bom não esquecer que viveram ou passaram por Itu, mais ou menos contemporâneos de Jesuíno, alguns outros pintores e ter cuidado com os exageros do amor. Na verdade o que se recenseou aqui, não vai indicado apenas como pressuposto sentimental.

Quanto à cronologia de tôdas essas obras, reina muita confusão nos Autores. Eis de maneira geral, o que sabemos de francamente datado:

- 17.. a 1781 (?) — Santos. Meninice e aprendizado. Conhecimentos de música e artesanato plástico em geral. Encarnação de três imagens.
- 1781 (?) a 1795 — Itu. Estudos mais severos e especializados de pintura. Pinturas na matriz e em seguida no Carmo. Construção dum órgão em Santos.
- 1795 a 1797 — São Paulo. Algumas composições musicais. Decoração dos tetos dos templos carmelitanos. Pos-

sivelmente mais alguns quadros para o convento de Santa Teresa.

18.. a 1817

- Itu. Ideação, risco e criação do edificio e igreja de N. S. do Patrocínio. Oito quadros. Talvez mais pintura e possivelmente alguma talha, ou pelo menos risco de retábulo, para essa mesma igreja.

1817 a 1819

- Itu. Composição das músicas para o cerimonial da igreja do Patrocínio.

Como se vê pouco existe de cronològicamente marcado, e assim mesmo essas datas não são tôdas precisas. Designam muito mais fases que datas. E algumas delas ainda podem ser discutidas.

E, pois que em notas me referi às outras criações de Jesuíno, agora contemplemos livremente a obra de pintura, que foi a importante.

A MATRIZ DE ITU

Os autores não cuidaram de fixar uma cronologia para as duas obras vultosas de pintura executadas por Jesuíno Francisco de Paula em Itu, mas eu creio primeira em data a série de doze quadros que decoram ainda atualmente as paredes da capela-mor da matriz. A êsses quadros se ajunta o problema das duas telas, o BATISMO e BATISMO DE SÉRGIO, existentes no batistério da mesma igreja, porque sendo ambos incontestavelmente de um mesmo autor, o primeiro dêles é repetição de um dos quadros da capela-mor. Se é certo que na sua carta Jesuíno confessa ter se metido em pinturas desde os tempos da meninice em Santos, a irregularidade e hesitação criadora é tamanha nessa obra da matriz ituana, que eu acredito ser ela a verdadeira iniciação profissional de Jesuíno. O estudo dêsses quadros é o que mais desperta problemas e dúvidas em tôda obra do artista.

Era instintivo que Jesuíno tivesse observado muito as pinturas que pôde ver. Êstes quadros sugerem essa observação e aprendizado. Mas a mim, êles até me garantem que da mesma forma como Jesuíno não foi inteiramente um autodidata em música e recebeu noções de um qualquer padre-mestre carmelita de Santos, assim também êle foi um legítimo discípulo do pintor que decorou o teto da capela-mor dessa matriz ituana. Não é psicológicamente crível que Jesuíno rapaz,

ao mesmo tempo humilde e curioso como era, não tenha se deixado ao menos prelecionar por êsse José Patrício da Silva — pintor já feito, o seu tanto cultivado e com muita prática do ofício — se ambos trabalhavam ao mesmo tempo na mesma matriz. Mas já esta idéia de que ambos trabalharam juntos é suposição minha...

Oliveira César diz textualmente: "Os dourados dos três altares principais, e as pinturas do teto da capela-mor indicam perfeito conhecimento da arte: devido, segundo a tradição, ao pincel de José Patrício da Silva, natural de Santos; os grandes quadros que ornaram o corpo da igreja, capela-mor e sacristia, são devidos à habilidade de Jesuíno Francisco de Paula". Que a tradição não se enganou sobre a autoria do teto espero provar definitivamente.

Mais importante que Oliveira César, neste caso, é Saint-Hilaire que esteve em Itu por 1820, um ano apenas depois da morte de Jesuíno. Ele escreve sobre a matriz que "o teto da capela-mor tem pinturas que mostram que o autor nascera com disposições naturais e que, para tornar-se verdadeiro artista só lhe faltava ter visto bons modelos". Não conta quem é o pintor. Pouco adiante, tratando da Carmo ituiuna, ainda com mesmo desprezo por nomes, esclarece que "o teto e as paredes têm muitas pinturas, e estas, ainda que estejam longe de ser boas, revelam entretanto verdadeiro talento, e assim como grande parte das que ornaram a matriz, são obra dum padre que nunca aprendera desenho e só havia saído de Itu para ir ordenar-se em São Paulo".

Apesar do engano biográfico, Saint-Hilaire estabelece bem a existência de dois pintores, dos quais um, leigo, pintou o teto da matriz, e outro, padre, o teto da Carmo e deixou obras esparsas na matriz. Pelos autores é tudo quanto podemos saber. José Patrício da Silva pintou o teto da capela-mor da matriz e dourou os três altares principais da igreja. Jesuíno Francisco de Paula fez a pintura da Carmo e "grande parte das pinturas que ornaram a matriz".

Preliminarmente notemos que êste "grande parte", escapado da pena de Saint-Hilaire, parece concordar com a afirmação abundante de Oliveira César sobre serem de Jesuíno "os grandes quadros que

ornam o corpo da igreja, capela-mor e sacristia". Porém, a meu ver, a obra de Jesuíno na matriz se restringe aos doze quadros da capela-mor. O problema do BATISMO rejeita a autoria do nosso artista para os dois quadros do batistério, como pretendo demonstrar. E quanto às demais pinturas existentes na igreja, contrariando a tradição em que se apoiou Oliveira César, nada autoriza sequer a hipótese de serem de Jesuíno. Alguns quadros são garantidamente de Almeida Júnior e a coleção de telas atualmente adornando o teto da sacristia foi executada neste século.

Mas as doze telas da capela-mor pertencerão mesmo a Jesuíno? ou, pelo menos, serão tôdas dêle? ou ainda, serão só da mão dêle, sem mexerico de outra mão?... Estas dúvidas foram se impondo de testâvelmente ao meu espírito à medida que eu examinava os quadros, e me levaram aos poucos a bem curiosas suposições.

Temos que reconhecer primeiro a irregularidade muito grande de estilo e perfeição dessas obras. Apenas a unidade de colorido as irmana. Jesuíno ainda possuía uma paleta simples e que me parece... emprestada, não dêle. São de fato ainda poucas as côres mas bem eruditamente escolhidas para se ajuntarem e combinarem sem perigo. Uma paleta tradicional e bastante acadêmica. Dominam o azul e o vermelho intensos tendendo para o sombrio. Quadros sombrios. Os terras e os verdes ~~anda~~ são pobres, ou melhor, tímidos, usados de passagem e por obrigação, como elementos realistas descrevedores de motivos (vegetais, chãos), sem nenhuma invenção livremente plástica. Os amarelos não existem. Tôdas estas três côres não comparecem nos lugares em que o pintor tinha a escolha, como panejamentos e vestes. Quanto a côres compostas, obtidas pela visão cromática original do artista, não existem. São sempre côres simples, "côres de tubo" como falam em gíria de ateliê. O que o pintor afeiçoa por enquanto, ou lhe aconselham a usar, são mesmo em principal os vermelhos e azuis sombrios, que êle já combina com segurança e obtém com intensidade.

Mas junto a essa unidade geral de colorido, o mais tresvaria muito e suígem provas duma disparidade inexplicável, caso se queira aceitar todos êsses quadros como feitos numa só fase por uma só mão.

Desde logo surpreende a habilidade de composição descritiva revelada por algumas, apenas algumas dessas pinturas. Isto nos deixa tanto mais desconfiados, que a deficiência de composição anedótica de um assunto vai ser uma das características constantes de toda a obra jesuínica. Com explicar a segurança acadêmica com que o artista resolveu alguns casos que devia contar? E como explicar que outros assuntos estão notoriamente menos bem resolvidos? Em certos quadros surpreende mesmo o vigor de gesticulação dialogada dos personagens, muito mais historiada e realista, e não há dúvida que estes quadros pertencem a um artista bom "compositor" dos seus assuntos. Os seus quadros respiram muito mais ação (desenho, grafismo) ao passo que outros respiram mais exposição (pintura, plástica).

Mas não se resume a esta distinção já fundamental a disparidade de composição destas doze telas. Há também uma diferença muito nítida de linhas mestras num grupo de quadros e noutro, insistindo na suposição de dualidade. Em certos quadros, a ANUNCIAÇÃO, o PRESÉPIO, a VISITAÇÃO, o NASCIMENTO DE MARIA, e APRESENTAÇÃO DE MARIA AO TEMPLO, se observa uma excelente variedade rítmica, o artista se apresenta movimentado e curvamente barroco. Já nos outros sete quadros o artista se demonstra muito mais severo de rítmica e obedece quase servilmente ao verticalismo. Ignora as curvas. Só conhece oblíquas rijas como na figura de Cristo e no reposteiro da VISITA DE NICÓDEMO, a mesa e os bancos no BANQUETE DE SIMÃO, o braço do apóstolo, na CEIA, o Cristo e o apóstolo que se descalça, no LAVAPÉS.

Convém reconhecer que alguns temas, os de banquetes, o batismo, os discípulos de Emaús implicavam por si mesmo um tal ou qual verticalismo, mas logo a gente se lembra da movimentação genial com que Da Vinci compôs o seu afresco da CEIA... E aliás observa mesmo, nestes quadros, o verticalismo mais bem disfarçado da APARIÇÃO A MADALENA NO JARDIM e dos DISCÍPULOS DE EMAÚS.

Além da diferenciação rítmica, é possível verificar que certos quadros apresentam bem maior capacidade de encadeamento plástico das figuras, formando verdadeiros blocos, em composições muito mais

unidas e convencionalmente eruditas. É o caso, por exemplo, do NASCIMENTO DE MARIA e da APRESENTAÇÃO que são composições de leitura muito firme, até mesmo bastante originais, não impostas pelo assunto.

O mesmo se diria e se dirá da VISITAÇÃO e do PRESÉPIO, em que no entanto aparece um defeito curioso: uma espécie de canhotismo visual, com que o artista desvia um bocado as suas composições para a esquerda. Os dois quadros estão inaceitavelmente descentralizados, embora no PRESÉPIO o vazio da direita esteja disfarçado com o sofisma do boi e do burro. Este defeito é inexplicável e não se repete nem no José Patrício da Silva do teto, nem no futuro Jesuíno de toda a vida. Imagino que a única explicação possível é serem cópias... de quadros mal copiados. O artista, copiando, teria principiado pela figura principal, Nossa Senhora, e como o cálculo de centralização foi malfeito, colocando a Senhora excessivamente no centro, depois o artista continuou vítima da cópia, ficando por isso desnecessariamente cortados, num e noutro quadro, o São José e os pastores. Fora deste canhotismo divertido, estes dois quadros demonstram o mesmo artista dos dois quadros citados anteriormente, amigo de compor blocos de personagens, num tecido excelente de ritmos movimentados. São positivamente ótimos, neste sentido, o PRESÉPIO e o NASCIMENTO DE MARIA. Mas o mesmo se reconhecerá na VISITAÇÃO e no tão bem combinado grupo de Maria e seus pais, na APRESENTAÇÃO. O bloco das três figuras, nos DISCÍPULOS DE EMAÚS é também da mesma excelência com ritmo e movimento.

Mas comparemos com isso os blocos de personagens dos outros quadros, a diferença é sintomática. Em alguns temas a imposição de só duas figuras dialogando desiste por si mesma do problema de conjugar vários corpos. Mas observemos os três banquetes. Que sejam os três do mesmo artista e compostos na mesma época parece afiançar em definitivo o problema da mesa. Tendo que repetir uma mesa de comer em três quadros, o artista está consciente do perigo de monotonia e teve a intenção decidida de variar a composição. Na CEIA ele

dispôs a mesa longitudinalmente, em face do espectador, composição que se diria imposta e é tradicional. No BANQUETE DE SIMÃO êle vira a mesa transversalmente, conseguindo aliás uma disposição corajosa e muito adequada. Já no LAVAPÉS, a mesa, mais desnecessária, é sacudida para um último plano discreto.

Mas se na CEIA a organização do encadeamento das figuras é regularmente conseguido, no BANQUETE DE SIMÃO o compositor não consegue encadeamento nenhum. Nada se liga nem desenhisticamente como dialogação dramática, nem plásticamente como entrosagem rítmica. E então no LAVAPÉS, se o caso não está mal contado, vemos o artista apresentar uma composição tonta, duma audácia, ou preferivelmente, duma ignorância vasta. Nenhum pintor, com malícia de escola, se balançava à dificuldade e perigo (e mesmo defeito, em princípio) de abandonar um centro de quadro para um chão vazio, e cercá-lo de três grupos de personagens, totalmente seccionados entre si e em planos diferentes. Esta composição parece indicar a inconsciência do aprendiz. Mas a história está bem contada: no primeiro plano Jesus lavando os pés de Pedro; num segundo plano São João encabeçando um grupo de apóstolos, muito mal "bloqueados", que já se dispõem à humilhação divina; e enfim no último plano, um terceiro grupo ainda pouco disposto a isso, meditando, sentado em torno da mesa. Mas basta examinar a infelicidade, a insapiência de conjugamento em bloco, das figuras do grupo de São João, pra reconhecer que o artista que compôs, ou descompôs isso, não é o mesmo que teceu em círculo as cinco figuras do PRESÉPIO, e em triângulo a Maria pequenina e seus pais, na APRESENTAÇÃO AO TEMPLO.

Poderíamos dizer dêstes dois grupos diversos de composições que julgo ver, que vai entre êles a mesma distância de espírito, de concepção e de estilo expositivo do assunto que, na Renascença italiana medeia entre um pintor dos Trezentos e um dos Quinhentos, entre um Giotto e um Rafael. Mas embora, no caso nosso, o pintor mais duro, mais vertical, mais impositivo o dogmático se apresente mais pictoricamente plástico, e o outro mais expositivo e desenhístico, não se pode dizer que o primeiro seja melhor. Será mais espontaneamente plás-

tico, talvez, mas esta espontaneidade deriva mais da ignorância e da timidez que duma superação estética.

Ainda há mais, para argumentar exaustivamente. A maior plasticidade pictórica do artista, que está me parecendo mais primário, se verifica também nos processos de claro-escuro. O artista erudito, distribui mais difusamente a sua luz, mesmo quando (como nos casos da ANUNCIAÇÃO e da APRESENTAÇÃO) dispunha de fortes jatos de luz sobrenatural. É também nisso mais desenhístico. Não gosta que as linhas se anulem nos escuros, mesmo quando linhas desimportantes de panejamentos e chãos. Tudo é minuciosamente aclarado e acentuado em limites e pregas. Já o artista do BATISMO, da VISITA DE NICODEMO, dos três banquetes, usa e mesmo por vêzes abusa da plasticidade gorda do óleo, nesse jeito bem tradicionalmente colonial em nossa pintura, de iluminar fortemente rostos, mãos, volumes, saliências dos corpos, cercando-os de sombras por demais nítidas, freqüentemente duras, cortadas a canivete. Positivamente não parece que o artista que dispôs e amaciou os claros-escuros dos membros e do rosto do arcanjo da ANUNCIAÇÃO, seja o mesmo que recortou com tamanha incisividade as figuras do BANQUETE DE SIMÃO, do BATISMO e do LAVAPÉS.

Ora esta impressão minha de estarem algumas telas eruditamente bem compostas e outras não, me levou a um descobrimento implicante. É que, apartando os quadros que considerava eruditamente bem compostos dos, digamos, "analfabetos" como composição tradicional, verifiquei estar também repartindo sem querer, dois ciclos de quadros que se afastavam pelo assunto; um ciclo se referindo à vida de Maria e outro à de Jesus.

Esta divisão se apresentava tanto mais tendenciosa que sendo seis quadros mais altos que largos, e seis ganhando em largura, sucedia também, com exceção dum só quadro, as telas altas estarem tôdas dedicadas à vida de Maria, e as largas à de Jesus. Acresce a isto que o quadro que fazia exceção, representava ainda um "caso", um problema, um mistério mais particular, que em parte o excluía de tôda a coleção. Era o mesmo quadro representando o BATISMO que existia no batistério da igreja. Um dos dois é variante-cópia do outro.

Eis a relação dos quadros:

Telas altas — Vida de Maria

- N.º 1 — ANUNCIAÇÃO
- N.º 2 — VISITAÇÃO
- N.º 3 — NASCIMENTO DE MARIA
- N.º 4 — NASCIMENTO DE JESUS (O Presépio)
- N.º 5 — APRESENTAÇÃO DE MARIA AO TEMPLO
- N.º 6 — O BATISMO (Quadro que se excetua por ser cópia)

Telas largas — Vida de Jesus

- N.º 7 — LAVAPÉS
- N.º 8 — A CEIA
- N.º 9 — APARIÇÃO A MADALENA NO JARDIM
- N.º 10 — VISITA DE NICODEMO
- N.º 11 — BANQUETE EM CASA DE SIMÃO
- N.º 12 — OS DISCÍPULOS DE EMAÚS

Esta divisão em assuntos (que poderia ser, reconheço, determinada apenas pelo ritmo arquitetônico das paredes a encher) juntada à virtuosidade maior de composição dos quadros de Maria, já me garante muito a distribuição de trabalho entre dois pintores, um se reservando a vida de Nossa Senhora e o outro a de Jesus. Há mais sugestões, mais tendenciosas ainda, nos pondo em perigo imediato de facilidades de interpretação. O pintor de Maria é que me parece mais erudito na composição, e o pintor de Jesus mais ignorante das tradições: mestre e discípulo?... Digamos já minha convicção: o mestre José Patrício da Silva Manso e seu discípulo e ajudante Jesuíno Francisco?... E vem o detalhe psicológico engraçado: é que se acaso o pintor de Maria “mandava” no outro, também se reservou menos trabalho, o preguiçoso pintando só cinco quadros da sua série de seis, e deixando o sexto para o discípulo preencher. Com uma cópia.

Mas eis que a observação dos quadros de Jesus nos propõe mais outro mistério. É que dois dêstes quadros, os únicos paisagísticos da coleção tôda, e relatando fatos ao ar-livre (n.º 9 e 12), são certamente mais bem “desenhados” que os demais do seu grupo, e mesmo “pintados” com tal insistência de descritividade desenhística, menos aproveitadores da plásticidade do óleo, que a fotografia dêles sugere muito uma gravura. Serão cópias de gravuras? Luís Jardim (*Revista do SPHAN*, n.º 3, p. 75) já provou que se costumava no Brasil, na ausência de modelos de pintura, surripiar o desenho de gravuras de livros religiosos e transportá-lo para a pintura das igrejas. Êstes dois quadros paisagísticos podiam, é verdade, ter sido desenhados também pelo pintor de Maria, com quem a maior virtuosidade dêles concorda, mas como o BATISMO já é garantidamente uma cópia, logo se fixa a desconfiança de existirem mais cópias nestes doze quadros.

Tudo são hipóteses, são problemas e sugestões difíceis. E como já afiancei, o colorido dos quadros, pela sua uniformidade, não esclarece nada. A não ser, está claro, que garantam a existência, já agora creio que pouco provável, de um artista só para tôda a coleção. Poderá garantir, é minha opinião, um só coloridor geral de tudo, isto sim. Mas um só artista estou convencido que não.

Na ausência de processos mais científicos, me entreguei à observação dos cacoetes desenhísticos dos quadros, comparei-os entre si e com os trabalhos pertencentes com garantia documental a José Patrício da Silva e Jesuíno Francisco de Paula. Do mesmo processo comparativo, tentado com as outras obras de pintura religiosa existentes por Itu, Sorocaba, Pôrto Feliz, São Paulo, Mogi das Cruzes e Santos, resultou o afastamento de qualquer outra colaboração possível. Não darei aqui tôdas as numerosas observações que fiz, nem as explanarei detalhadamente, porque isso encompridaria por demais êste trabalho, justamente na parte menos esteticamente valiosa da obra de Jesuíno. Só exponho o que possa ter valor elucidativo.

Para corroborar na afirmação da coexistência de dois pintores, além das provas já dadas, só quero aduzir ainda o detalhe técnico de resolução plástica do pescoço, que me parece particularmente esclarecedor. Aqui os problemas anatômicos (aliás, mais de realismo visual

que anatómicos) que importam são a solução do músculo esternocleidomastoideu, a linha-colar que nos dá a satisfação meramente intelectual de ligar o pescoço ao tronco, e a reintrância epidérmica provocada pela fúrcula external.

O esternocleidomastoideu é uma verdadeira obsessão do artista de Jesus, e quase sempre acentuado com violência. Em geral a acentuação é meramente linear e de carácter desenhístico. No BATISMO-cópia o músculo é acentuado nas duas figuras com brutalidade mas as soluções são diversas, uma de carácter desenhístico, outra de qualidade pictórica. (Convém notar, primeiro, que o BATISMO do batistério traz êsse músculo muito mais delicadamente enunciado, apenas enunciado). No São João Batista a solução é desenhística, resolvida por um risco de ponta de pincel. No Cristo são as pinceladas cheias e luminosas do claro-escuro que põem o músculo em evidência grosseira.



Ora o pintor dos quadros de Maria ignora totalmente esta verdadeira receita do pintor de Jesus. Só indica o músculo com quase inexistente e difusa luminosidade, e isto mesmo em poucas das suas numerosas figuras.

A linha-colar de junção do pescoço ao tronco, indicada com um risco de pincelada, comparece em todos os doze quadros. Mas do seu encontro, na frente do peito, com o músculo supraindicado e a reintrância da fúrcula external, se forma desenhisticamente uma encruzi-

lhada de linhas que teve duas soluções diferentes. Uma delas é a solução num V quase sempre muito aberto, mais parecendo o hieroglifo do vôo de pássaro longínquo, da subpintura. Solução, como está se vendo, que só cuida da linha-colar e da reintrância epidérmica, ignorando o esternocleidomastoideu. A outra solução, que não desiste mesmo do músculo de nome horripilante, forma uma linha trifida ou em cruz. Mas tenha três ou quatro pontas, é evidente que se trata duma solução só, que se opõe à outra. A solução em três ou quatro linhas é um realismo visual, a em vôo de pássaro é uma satisfação intelectual, um realismo "lógico", raciocinado.

Ora a solução em vôo de pássaro é a única utilizada pelos quadros de Maria, ao passo que os de Jesus preferem resolutamente a solução em cruz ou trifida. Excluindo o quadro paisagístico da APARIÇÃO A MADALENA, que, como falei, representa um caso e estudarei à parte, a solução em vôo de pássaro só comparece num dos quadros de Jesus, a CEIA, e logo duma vez nas três figuras mais importantes e centrais. A sugestão é irresistível: parece um mestre retocando as figuras que merecem mais cuidado, na tela dum discípulo... Observe-se ainda que a solução em vôo de pássaro, embora única, é mais rica no pintor que a adotou, varia mais, ao passo que a em duas ou três linhas, embora dupla, é mais pobre, ríspida e servil. E com efeito daquela nasce, basta observar os VV mais fechados, a solução de um risco só para indicar rapidamente a reintrância de um pescoço de perfil num peito de três-quartos. Solução só encontrável e com insistência nos quadros de Maria. E que está no teto de José Patrício da Silva.

Esta dualidade de solução técnica de pescoços prova, a meu ver, a existência de dois pintores. Não só por denunciar cacoetes de receita viciosa, como porque (a sua própria desimportância provocando o descuido e mesmo o descaso do artista) ela se presta para denunciar ainda mais um artista. A desimportância dum detalhe evita o artista se dispersar na variedade maior que provoca toda criação cuidadosa. Num estudo comparativo como este, pode-se mesmo estabelecer que tanto mais desimportante o pormenor, mais ele é importante na argumentação.

Tudo parece indicar que o pintor dos quadros de Jesus, mais variado por escolher três ou quatro linhas pra riscar, varia, não por maior riqueza e liberdade criadora, mas por aprendizado e hesitação de quem observa a realidade que enxerga, hesita, insiste em ser exato, ou copia para aprender. O pintor dos quadros marianos se desintereza do detalhe. Repete porisso uma solução única, e a joga com tanta rapidez desatenta nas suas figuras que o tratamento do cacoete varia bem. Varia por desimportância, e não por riqueza de habilidade observadora. Varia por malandragem de técnico calejado, que está farto de saber que certos detalhes passam despercebidos de toda a gente, quando o quadro está vivendo em seu lugar de destino.

Caso se aceite esta minha opinião sobre a coexistência de dois artistas no feitio destes doze quadros, cabe agora discutir a sugestão de serem eles o mestre José Patrício da Silva Manso e o discípulo Jesuíno Francisco de Paula.

Já notei acima o cacoete de pincelada riscando perfis de pescoço em peitos de três-quartos, só existente nos quadros de Maria e no José Patrício do teto. Perseverando na opinião de que tem muita importância o que é menos importante, observemos as cabecinhas aladas de anjos. Nos quadros de Jesus só aparece um grupo de cabecinhas geminadas no BATISMO, com intuito evidente de composição do painel, e diferindo da solução utilizada no mesmo quadro do batistério. Nos quadros de Maria encontramos cinco anjinhos, além do arcanjo de corpo inteiro da ANUNCIAÇÃO. Não é possível identificar os querubins duma série como os da outra. Os dois do BATISMO são bastante incaracterísticos como fisionomia e de um anonimato geral, mas os dos quadros marianos mantêm muito forte parentesco entre si, quando de três-quartos, coisa que sucede três vezes em cinco, e mais no arcanjo. Mas se os querubins do BATISMO não se ligam nem de longe aos marianos, estes se assemelham extraordinariamente aos do painel do teto. Não parece possível qualquer hesitação sobre a cabecinha alada, superior, na APRESENTAÇÃO AO TEMPLO, bem como o arcanjo da ANUNCIAÇÃO, serem irmãos gêmeos da anjaria que José Patrício da Silva rabiscou no teto.

Mas um problema novo interfere que fica resolvido aqui. É tradição na Ordem Terceira do Carmo, de São Paulo, que o lindo quadro do teto de sacristia da sua igreja, representando Nossa Senhora mais Santa Teresa com Jesus nos braços, foi pintado por Jesuíno Francisco. Isto ainda me garantiu, recente, o sr. Bráulio Silva, aliás com imediato repúdio meu (V. Nota 41). Trata-se de um painel sobre madeira, de pintor bastante culto, pintor com escola, bom compositor dos seus conjuntos, muito hábil no pincel delicado, mas cheio de cacoetes no desenho dos seus rostos.

Ora, não só os querubins dêste painel paulistano, como ainda o seu Menino Jesus, mantêm decisória fraternidade com a criança celestial de José Patrício da Silva, na matriz ituana. Mesmo nariz levemente aquilino e não achável em outra pintura paulista do gênero e tempo; mesmo processo de iluminar forte a pálpebra superior até quando os olhos estão abertos; mesmo tratamento do cabelo. Também o rosto da Santa Teresa embora muito mais feliz de feições (talvez por estar de três-quartos) repete sensivelmente os dois perfis desagradáveis de mulher, do medalhão central do teto ituano. E o mesmo parentesco, com a mesma felicidade maior para a sacristia, respiram o acólito dêste medalhão ituano e a Senhora do Carmo, de São Paulo.

Ainda outros detalhes corroboram na identificação de um mesmo José Patrício da Silva Manso para o painel paulistano e o teto de Itu. Assim o São José, de Itu, em vez duma luminosidade em torno da cabeça, traz um halo de metal, imposto, menos místico e mais terrestremente imperialista. Este pormenor é ignorado da pintura paulista colonial. Ora a Maria, da Terceira paulistana, também traz um halo assim, hierarquicamente enriquecido de estrêlas. Mais: o medalhão ituano tem no céu uma revoada numerosa de anjinhos mais próxima, e outra quase indistinta num fundo vago. Tanto esta multiplicação de planos como a disposição de querubins em revoada não ocorrem na pintura colonial paulista que conheço. Pois ambas se repetem no painel de Santa Teresa. Outro pormenor sintomático é o agrupamento ternário de cabecinhas aladas. Isto vem por duas vezes na sacristia carmelita.

Ora tinha eu chegado, como é do conhecimento dos meus companheiros de trabalho, a esta convicção de que o painel da sacristia carmelita não era obra de Jesuíno como falavam, mas de José Patrício da Silva, quando as pesquisas do SPHAN descobriram nos arquivos da Terceira do Carmo, de São Paulo, no livro n.º 16 de receita e despesa, um lançamento que citarei ao tratar dessa Carmo, o qual prova ser mesmo de José Patrício da Silva Manso o quadro do teto da sacristia. Aí se vê o nome todo do artista, que se acrescenta de um Manso, agora documentalmente provado.

Não pude porém destruir tôda a argumentação que ficou atrás, porque ela é inútil. O problema apenas se inverteu. A existência dêsse documento faz com que não seja mais o painel de São Paulo que aqui se identifica como de José Patrício da Silva Manso, mas sendo o painel garantidamente dêste e do mesmo pintor do teto da matriz ituana, prova que êste pintor é mesmo o José Patrício da Silva, da bôca sempre duvidosa da tradição.

Voltando ao problema das doze telas, sem que seja uma prova decisória, verificamos que nos quadros de Maria como nas pinturas de José Patrício, os querubins, além da semelhança fisionômica, recebem o mesmo tratamento dessas, antes marcadas com certa desimportância que desenhadas e pintadas com acabamento; e um tratamento dos cabelos, delicioso de impressionismo, madeixas curtas. Tudo isto diverge muito do copista do BATISMO, o qual pinta as suas asas com nitidez bem grosseira, sem nenhuma volatilidade, seguindo aliás aquela tradição de querubins paulistas que já aponteí uma vez, sem menor gracilidade... aerodinâmica. E também trata os cabelos menos virtuosisticamente, madeixas mais longas e pesadas.

Mas nos anjinhos da sacristia, já agora documentalmente provados como de José Patrício da Silva Manso, vem um cacoete a mais: os cabelos, na forma duma pequena mecha caem em ponta no alto central da testa, coisa que uns poucos anjos do teto da matriz já usavam. E não aparece no resto da anjaria colonial paulista, nem, o que importa muito mais, no enxame de anjos que Jesuíno pintará na Carmo ituana. Ora êste cacoete é ~~respetido~~ ^{respetido} numa das cabecinhas aladas do pintor de

Maria, na ANUNCIAÇÃO. Não chega a ser um argumento de prova, imagino, porém é sintomático. E outros argumentos posso ajuntar a êle.

Na coleção dos doze quadros vêm duas figuras de barba comprida, uma na APRESENTAÇÃO, dos quadros de Maria, e outra, o apóstolo que se descalça, no LAVAPÉS. Ora se o tratamento da barba num e outro é um argumento a mais para separar os quadros de Jesus dos de Maria, o patriarca barbilongo da APRESENTAÇÃO DE MARIA é quase cópia do patriarca de José Patrício da Silva Manso, que está no medalhão central do teto. O tratamento da barba, então, só por si está querendo garantir o mesmo pintor.

E enfim, como composição, podemos notar que o José Patrício do teto demonstra o mesmo espírito barroco do pintor dos quadros de Maria, inimigo das retas e da verticalidade. Chega mesmo a ser curioso observar como êle foge horrorizado das verticais, no compor as figuras que nascem do entablamento do teto, onde também obedece à sua verdadeira obsessão da ternaridade. Quanto ao bloco de figuras do medalhão central, êle se aparenta muito ao processo de compor grupos num tecido muito apertado, do artista do PRESEPIO e da VISITAÇÃO.

O que absolutamente liga tôdas as figuras dos doze quadros, estejam elas de três-quartos ou de perfil, é o processo de afirmação perfilar do nariz e das arcadas superciliares. O perfil do nariz é sistematicamente indicado por duas linhas paralelas, uma de limitação visual, outra de sombra. Se a figura é moça, estas duas linhas se abrem com suavidade nas duas curvas acentuadas das sobrancelhas; se velha, as duas linhas formam pontas de rugas, antes de ondular nas sobrancelhas.

Este processo, verdadeira receita, é sistemático na obra de Jesuíno. Já o era também nas pinturas anônimas dos retábulos carmelitas de Santos que êle contemplara em criança. Mas não o é no teto de José Patrício da Silva Manso quanto ao paralelismo obrigatório de duas linhas para perfilar o nariz, como não o é no Anônimo da Capela

Velha, de Itu. Nestes dois, muitas vêzes a linha de sombra acaba na reintrância do olho.



Esse paralelismo de duas linhas formando com nitidez o perfil do nariz, Jesuíno repete invariavelmente na Carmo paulistana e nos quadros do Patrocínio. Nos do antigo convento de Santa Teresa êle varia muito, mas êstes quadros foram devastadoramente restaurados, pra servirem de argumentação em detalhes. E varia também no teto da Carmo ituana, período de exaltação sensual realista, em que êle observa com mais volúpia as figuras, e em que é sensível o esforço que faz para se aperfeiçoar na beleza física humana. A Nossa Senhora, as santas moças, os anjos não trazem êsse paralelismo linear. Mas o trazem os beatos que nascem do entablamento. Neste caso, não creio se trate de um "aperfeiçoamento" de restaurador indiscreto. O mais provável é que, sistematizada uma receita no tempo de aprendizado da matriz, Jesuíno voltasse a ela quando, viúvo e se preparando para o sacerdócio, já não lhe interessasse a observação do realismo visual.

Quanto ao ângulo acentuado de ruga que fazem, nos velhos, as duas linhas do nariz antes de continuarem nas arcadas superciliares, não parece haver dúvida que isso foi aprendido com o José Patrício do teto. Isto, assim como certo modo ríspido de avançar muito nariz e olhos, freqüentemente aproximando muito êstes últimos um do outro, dão a numerosas figuras da coleção de telas, um violento ar de família com as figuras do teto.

Talvez mesmo haja mais que ar de família... Há um pormenor muito curioso e, a meu ver, muito denunciador do copista. Se observamos os perfis do teto, somos obrigados a concluir que José Patrício da Silva Manso pintava francamente mal os perfis, por vezes lhe dando má catadura. Até nas mulheres do medalhão central. Mas os perfis francamente piores são os voltados para a direita do espectador; e, de fato, todo desenhista bisonho sabe que é mais difícil desenhar perfis voltados para a direita. Esta observação de maus perfis é comum para o teto e para os quadros, assim como a parecença geral entre eles.

É até curioso de observar por isso, que a intenção do rosto-retrato, necessária quando um mesmo personagem passa dum quadro pra outro, e que é consciente nos quadros de Maria como nos de Jesus, fracassa divertidamente quando o rosto idealizado vira dos três-quartos para o perfil. Chega a ser necessária uma certa boa-vontade nossa para reconhecer, por exemplo, na Maria murilóide do PRESEPIO, a mesma Maria de perfil dos outros quadros. Nos quadros de Jesus porém, se estudarmos um caso, a intenção do rosto-retrato se prova com maior felicidade, apesar da diferença entre o perfil e os três-quartos. É que em três dos quadros, a cabeça do Cristo vai se virando aos poucos, e a observando uma depois da outra na série APARIÇÃO A MADALENA — DISCÍPULOS DE EMAÚS — BANQUETE DE SIMÃO, se tem a impressão de três fotografias duma seqüência cinematográfica. No caso da Maria do PRESEPIO, tão discrepante com seu ar Murilo, das Marias de perfil mais altaneiras, se a intenção do rosto-retrato é muito falha, como eu já disse, cumpre notar porém que o seu rosto adocicado foi se repetir incontestavelmente, envelhecido e gasto, na Sant'Ana da VISITAÇÃO.

Ainda a respeito de rosto-retrato há uma observação desnorteante a fazer. Tanto na CEIA como no LAVAPÉS os dois apóstolos S. Pedro e S. João são os únicos que se procurou individualizar francamente por meio do retrato repetido. Mas se no S. Pedro não há nenhuma observação que interesse aos problemas aqui expostos, sucede que o S. João é irmão parecidíssimo dos querubins, também de três-quartos e voltados na mesma direção, que voam na APRESENTAÇÃO

DE MARIA e especialmente na ANUNCIAÇÃO. Ainda mais: O tratamento do pescoço é fixado na linha em vôo de pássaro no S. João da CEIA, e mais evasivamente, apesar da maior violência, no do LAVAPÉS.

Mas, voltando ao problema do aprendiz que copia, um caso existe que o prova curiosamente. Numa das cenas do entablamento do seu teto, José Patrício da Silva Manso nos oferece um perfil barbudo que está lendo numa biblioteca, sempre feioso e voltado para a direita do espectador. Ora êsse perfil é copiado integralmente nas três figuras juntas da CEIA, que seguem imediatamente ao São João. Mas são perfis voltados para a esquerda, justamente o que o artista do teto sabia fazer melhor. Como explicar uma semelhança destas, se não como cópia? Talvez mesmo haja alguma coisa a mais que a cópia franca: haja intenção de surripiar, de furtar, pois que o autor da CEIA vai escolher pra copiar, uma das figuras de menos importância do teto, a que ninguém provavelmente daria atenção detalhada. Parece furto, coisa a que o Jesuíno moço estava bem acostumado, como sabemos por sua confissão.

Como prova de que os quadros de Jesus foram pintados por Jesuíno, posso aduzir ainda uma observação que, por ser detalhe desimportante, me parece de grande importância para convencer. Nas telas de Jesus surge um processo pictórico de iluminação de bôca, pondo por meio duma pincelada uma mancha violenta de luz nos dois lados do lábio inferior, que se repete sempre o mesmo nas figuras barbadas. Por vêzes, como especialmente em várias das figuras do BANQUETE DE SIMÃO, essa iluminação da parte de pele imberbe junto ao lábio inferior é obtida com uma pincelada fria, cacoeteira e de muita insensibilidade. Pois mesmo nas duas Carmos, de Itu e de São Paulo, obras da plenitude, Jesuíno empregará com freqüência êste processo, que ficará nêle como uma receita denunciadora, para figuras masculinas. Raro não empregará o cacoete desatento, embora já o exagere nas figuras emaciadas de Patrocínio. Ora é sintomático: o sacerdote da tela da APRESENTAÇÃO DE MARIA, irmão gêmeo do sacerdote da APRESENTAÇÃO DE JESUS que está no medalhão central do

teto, única figura masculina de três-quartos do pintor de Maria, não repete essa iluminação violenta e receitada. E todo o José Patrício da Silva Manso a ignora por completo. Este detalhe mínimo, eu creio ser de importância enorme pra decidir que ao menos o recobrimento a óleo dos quadros de Jesus foi feito por Jesuíno Francisco.

Também o verticalismo tão gítesco dos quadros de Jesus, será um hábito estilístico permanente de Jesuíno, e ele tirará disso o nobre cortejo arquitetônico de beatos que sublinha o teto da Terceira carmelitana, de São Paulo. E além disto tudo, há uma semelhança geral de espírito e estilo entre o pintor de Jesus e o Jesuíno futuro, com sensível melhoria expressiva e técnica dêste último como firmação de personalidade. Eu creio, por tudo quanto acabo de enunciar, impossível discutir a autoria de Jesuíno para êstes quadros de Jesus, já deduzível da indicação de Saint-Hilaire, ainda contemporaneamente ao artista.

Em tôdas as considerações feitas até agora e que são realmente as que mais importam, eu argumentei o menos possível com os dois quadros, OS DISCÍPULOS DE EMAÚS e APARIÇÃO A MADALENA. Nos temas escolhidos da vida de Jesus, êstes são os dois únicos quadros paisagísticos. É certo que o BATISMO também nos relata uma cena ao ar livre, mas não só êste quadro é uma cópia, como principalmente, sendo ele uma tela mais alta que larga, o pintor desistiu de qualquer preocupação paisagística ou a evitou, ocupando tôda a superfície com as duas figuras grandes de Jesus e do Batista, e completando o fundo com nuvens e visões celestiais. Com isto a paisagem se reduziu aos dois rochedos escassos em que as figuras se levantam e ao mais escasso ainda riacho que as separa. Já nos dois quadros discutidos agora, não foi possível evitar a paisagem, porque sendo telas mais largas que altas, o que só por si já obrigava a restringir o tamanho das figuras, e sendo estas poucas, a colaboração da paisagem se impôs e foi muito importante. Ora é incontestável que êste dois quadros se tornaram o mistério mais dispersivo desta coleção de telas, e eu creio que qualquer opinião mais decidida sobre êles será aventurosa. Vou me limitar por isso a expor as dificuldades que os dois me sugerem. Serão

desenhos de José Patrício da Silva Manso que Jesuíno coloriu? Serão cópias de gravuras feitas por Jesuíno, e que o seu mestre retoçou mais abundantemente? A colheita de elementos denunciadores é desnor-teante.

Em primeiro lugar, se o tema das duas telas implica um certo verticalismo nas figuras, cumpre observar que êste foi muito bem disfarçado, principalmente no grupo dos DISCÍPULOS DE EMAÚS. As composições são boas, mas realmente não apresentavam grande dificuldade. Em todo caso o grupo dos DISCÍPULOS DE EMAÚS denunciaria muito mais o gôsto pelo tecido de figuras em bloco, tão sensível nos quadros de Maria e no José Patrício do medalhão do teto.

Aqui surge um pormenor que me parece importante. É que a figura de discípulo, que está à direita de Jesus, foi repetida em sua posição, no terceiro apóstolo do grupo de São João, a partir dêste, no quadro do LAVAPÉS. Grupo, repita-se, dos mais infelizes, menos bem tecidos, do pintor de Jesus. Esta repetição de atitude seria reminiscência de um mesmo pintor? A idéia dum furto me persegue. E não será de todo desarrazoada, se verificamos que o perfil do outro discípulo de Emaús foi também muito copiada, a bem dizer repetida, no BANQUETE DE SIMÃO, na segunda figura da fila fronteira à de Jesus. E ainda muito recordada na figura que Lhe está imediatamente à direita. A idéia do furto me persegue... Mas neste caso o pintor de Maria surripiava também! Porque a mão do discípulo de Emaús que está à esquerda de Cristo ~~ve~~n reproduzida integralmente e sem nenhuma justificativa de leitura, no São Joaquim da VISITAÇÃO! Aliás, ocorre notar, para maior confusão nossa, que essa mesma sem necessidade imprescindível dessa leitura, se reproduz também integralmente na mulher que está atrás de Maria, no medalhão do teto. Mas voltada de lado. Ora mãos idênticas, com tôda a aparência de serem copiadas, mas disfarçadamente viradas de lado, se encontram na mão espalmada de Jesus, na APARIÇÃO A MADALENA e no Jesus da VISITA DE NICODEMO; na mão apoiada do pastor, no PRESÉPIO, e no Cristo e no apóstolo do primeiro plano, respectivamente do BANQUETE DE SIMÃO e da CEIA.

O quadro da APARIÇÃO A MADALENA tende a se prender mais aos quadros de Maria. O próprio rosto da pecadora se aparenta muito aos de José Patrício da Silva Manso, especialmente da base do nariz ao queixo. A solução do pescoço é das duas vêzes a linha-colar quebrada em vô de pássaro, que é a constância dos quadros marianos e de José Patrício. Mas se recorrermos ao Jesus, dos DISCÍPULOS encontraremos a solução em linha trifida, que é exclusiva do pintor de Jesus!

Nos pés há mais uma observação a fazer. O José Patrício da Silva Manso do teto apresenta, no medalhão central, os dois pés do sacerdote e um dos do São José. Este último, aliás, vem mostrado inútilmente, num verdadeiro prurido de demonstração, pois devia se esconder nos panejamentos das vestes femininas. Este mesmo erro de perspectiva ocorre no pé do São José da VISITAÇÃO, que também avança demais e vem se colocar num primeiro plano inaceitável.

Ora tôdas as figuras desta VISITAÇÃO estão calçadas com sapatos duvidosamente bíblicos. São os mesmos sapatões do sacerdote do teto, e são ainda os mesmos, grosseiros e plásticamente insensíveis, dos DISCÍPULOS DE EMAÚS. Mas o pintor dos outros quadros de Jesus, bem mais pobre, não usa sapatos nem uma vez só.

E parece mesmo que o Jesuíno pobrinho de Santos, que provavelmente andou muito descalço, tem maior sensibilidade para reproduzir pés nus. A principiar pela bem observada planta do pé da Madalena que vem no BANQUETE DE SIMÃO. Muito mais importante porém é examinar nesta mesma tela, os ótimos pés descalços de Jesus, só visíveis em seus dedos entremostrados nas pregas da veste. São pés vibrantes, de realismo impressivo. No BATISMO também, embora menos sentidos e tratados com maior rapidez, os pés do Batista e de Jesus repetem um realismo normal. Ora nos quadros de Maria, os dois pés descalços, também só visíveis em seus dedos, de duas mulheres, no NASCIMENTO DA VIRGEM, embora femininos, são muito menos sensíveis, grosseiros mesmo, e com a sua tal ou qual monstruosidade, pelo inábil com que o desenhista engrossa os polegares. Estando ambos na mema posição do pé esquerdo de Cristo, no BAN-

QUETE DE SIMÃO, a comparação é concludente. Só mais uma vez ocorrem pés descalços, no Cristo da APARIÇÃO A MADALENA. O seu pé direito é quase cópia dos pés do NASCIMENTO DA VIRGEM, com a mesma inabilidade no desenho do polegar. Mas eis que o processo primário e bastante desatento de iluminar a saliência do tornozelo, às vêzes deslocando êste mais para o alto e o peito do pé, se repete nos DISCÍPULOS DE EMAÚS, na APARIÇÃO A MADALENA, no BATISMO, e com maior delicadeza e boa colocação, no Jesus do LAVAPÉS. Nem êste cacoete nem a violenta iluminação da barriga da perna ocorrem no anjo da ANUNCIAÇÃO.

Ainda vêm alguns pés calçados de sandálias. O pintor de Jesus que ignora sapatos, se utiliza muito disso, uma vez na CEIA, três no LAVAPÉS, e ainda no Cristo da VISITA DE NICODEMO. São tôdas sandálias bastante complicadas em seus amarrilhos. Esta mesma complicação apresentam as sândalias, no DISCÍPULOS DE EMAÚS, com seus amarrilhos duplos, e a de visíveis e frustradas intenções decorativas do arcanjo da ANUNCIAÇÃO. O São José no teto mostra sandália também, mas despreocupada e bem mais simples no amarrilho. Porém êste passa entre o polegar e os outros dedos. Êste último processo de amarrar é sistemático do pintor de Jesus! Ora não amarram assim, nem as sandálias dos DISCÍPULOS DE EMAÚS, nem as do arcanjo da ANUNCIAÇÃO!

Não há dúvida nenhuma que tôdas as sandálias nos dão a sensação detestável de que foram colocadas "depôis". Não apenas porque podiam mesmo ser pintadas após a pintura dos pés e sôbre esta, mas porque não foram sentidas com os pés em que estão, mas numa posterioridade insensível, fria e decorativa. E o mesmo se diria da iluminação dos tornozelos. Talvez seja querer adivinhar demais, mas casos como êstes, se não servem para distinguir e decidir, sugerem muito que, "depois" da feitura dos quadros, um pincel criticador, andou com rapidez bastante irresponsável, ajuntando o pormenor do tornozelo faltante e variando a repetição excessiva de pés descalços com sandálias enfeitadeiras. Talvez. Pincel criticador ao pincel de discípulo que obedece ao m^ondo de alguém...

Só mais um detalhe quero salientar. Se o cachorro mostrengo dos DISCÍPULOS DE EMAÚS é inaceitável ao realismo oitocentista, a que êstes quadros afinal correspondem, e sugere muito a gravura antiga; se a mesma técnica de folhagem se repete nos dois quadros e com diversidade feliz do tratamento conforme o plano; as florinhas do jardim, na APARIÇÃO, não parecem tôdas do mesmo artista. À direita de Madalena vêm uns líriozinhas muito vivamente tratados. São parecidíssimos com os do ramo do arcanjo, na ANUNCIAÇÃO, e todos êstes bem próximos dos dois ramos de lírios que aparecem no teto de José Patrício da Silva Manso. Mas no jardim de Madalena vêm muito mais flores, as quais, pela dureza e o fictício, discrepam inaceitavelmente de todos êsses lírios maleáveis. Também aqui tudo sugere mestre e discípulo, patrão e servente. O José Patrício da Silva Manso, pintor dos lírios do teto e do arcanjo mariano, deu o exemplo de como se pinta flores, no quadro da APARIÇÃO e mandou o discípulo plantar o resto do jardim. O que o discípulo fêz, com seus recursos mais pobres.

Agora só me falta comentar de passagem o problema do BATISMO-cópia. Existem dêsse quadro pelo menos quatro exemplares. O mais hãbilmente técnico está no Rio de Janeiro, no batistério da igreja da Santa Casa, e foi reproduzido no n.º 6 da *Revista do SPHAN*. Existe outro exemplar paulistano, atualmente no museu da Cúria metropolitana de São Paulo. E mais êstes dois exemplares de Itu. E ainda o assistente-técnico do SPHAN para a região de São Paulo, o sr. Luís Saia, me contou ter visto o original dêsse quadro, que é de autor italiano do Renascimento, sem poder no entanto lembrar nem o autor nem o livro em que descobriu a reprodução. Minhas procuras neste sentido foram vãs.

Que o quadro é sempre o mesmo não acho possível dúvida. Apenas o exemplar paulistano que, com tôda a probabilidade foi a origem das duas outras cópias ituanas, não se diria exatamente uma cópia do carioca, mas apenas o aproveitamento duma solução achada boa pelo artista, e realizada longe da vista do quadro carioca. Longe da vista e do coração também, pois é transposição bem ruinzinha. Não me pa-

rece possível decidir, sem abuso, qual dos dois quadros ituanos é cópia do outro. A versão de Jesuíno estaria mais próxima do "original" carioca e da sua reminiscência paulistana quanto à disposição da tela mais alta que larga e número conseqüente de personagens celestiais, mas isto não me parece decidir coisa nenhuma. Se o pintor do batistério acrescentou um anjo de corpo inteiro acolitando o Batista, o fêz visivelmente premido pelo excesso de vazio que ficava no seu quadro mais largo que alto. Em compensação, pôs, à esquerda do Batista, um naco de paisagem com sua arvoreta, que, sem a mesma importância, vem no quadro do Rio e reaparece na sua cópia paulistana. No BATISMO carioca os dois grupos de querubins repetem a ternaridade de José Patrício da Silva Manso, da mesma forma que a arvoreta da cópia do batistério ituano tem a mesma técnica de tratamento das folhagens dos dois quadros paisagísticos da capela-mor. Mas está excluída qualquer possibilidade de autoria de José Patrício para qualquer destas quatro cópias, e não pode haver dúvida de que qualquer delas é de autor diferente. Como fatura, os dois quadros ituanos são duros de claro-escuro pictórico e de áspero desenho. Apenas uma qualquer coisa a mais que a dedicação pelo meu biografado me faz preferir francamente o quadro da capela-mor ao do batistério. O quadro só por si seria apenas fraco, mas sendo de Jesuíno já nos denuncia o maior talento de um pintor ainda aprendiz. Tem outra desenvoltura expressiva e outra promessa, que a cópia do batistério.

Nas quatro cópias vem um pormenor que creio não dever silenciar. É a pomba da Divino. É um caso engraçado. Dá impressão de que o copista, irritado da humilhação de copiar, se aproveitou do símbolo divino para o seu grito de independência: cada qual pintou uma pomba divergindo das outras! Mas ainda aqui o copista paulistano fornece um argumento que o sugere copiador do quadro carioca: é que estas duas pombas são as que mais se repetem. Serão a mesma ave, só que virada de lado! Mas não é tudo, não é tudo. O copista paulistano virou de lado a pomba surripiada, e a fêz um pouco de perfil, que a carioca era muito difícil de redesenhar, no seu escôrço. Ora que fêz o copista do batistério ituano? Desenhou uma pomba já agora inteiramente de perfil, e tornou a virá-la de lado! Parece

que êsses pintores todos tinham, como código de honra do plagiário, virar o plágio de banda.

Jesuíno Francisco tornou a virar o seu Divino, mas não tenho dúvida que êle era mesmo nesse tempo um aprendiz: não o fêz sòzinho e por sua livre inspiração e desenho. Copiou ainda. É a mesmíssima pomba que vem na ANUNCIAÇÃO do pintor mariano, mas inábil, duramente copiada. Aqui a sugestão é fortíssima. Jesuíno, copiando o quadro do batistério, se engraçou mais pela pomba, desenhada pelo seu mestre na ANUNCIAÇÃO DE MARIA, e em vez de reproduzir a pomba do quadro copiado, pegou a pomba ainda viva do desenhista mariano, matou-a e a colocou, já empalhada e fria, no seu BATISMO. Ainda um argumento psicológico nos convence disto. As pombas, tanto do Rio como de São Paulo, e ainda particularmente a do batistério ituano, são muito mais "historiadas", muito mais anedóticas, vivem de um realismo de atitude que as torna quase nada divinas. O nosso Jesuíno era um temperamento místico, descritivo, não gostando de contar, impositivo e dogmático. Já vimos sua bem maior dificuldade de compor e dialogar, em relação ao Pintor de Maria. Ora a pomba dos dois quadros da capela-mor é um êxtase. O Espírito Santo aqui aparece em todo o esplendor impositivo e dogmático da sua divindade. Mas Jesuíno tinha mesmo maior observação, ou talvez a obsessão dos pés... A pomba que pintou, embora mais dura, e menos volátil que a do quadro mariano, mostra uns pés significativamente bem pintados e visíveis. Ao passo que a outra não se amola com isso.

A minha impressão de tudo isto, apenas impressão, é que o BATISMO do Rio, cópia ou original trazido da Europa, foi repisado, em reminiscência, pelo pintor anônimo do museu da Cúria. Êste foi recopiado por um bem ruim pinta-paredes, igualmente e merecidamente anônimo, autor também do BATISMO DE SÉRGIO, que figura como par do seu quadro, no batistério de Itu. E dêste autor é que Jesuíno Francisco recopiou o seu BATISMO, talvez o primeiro dos seus quadros de pintor aprendiz, talvez o primeiro dos seus quadros grandes, depois dos frágeis e perdidos ensaios santistas. Mas deixou impresso na sua cópia o seu futuro de melhor pintor.

O que concluir de tantas considerações? Não me acredito com o direito de expor, num livro que se valoriza pela chancela dum instituto, as pormenorizadas convicções pessoais a que cheguei. Elas são demasiado audaciosas. Talvez as exponha algum dia, mas em artigos de minha responsabilidade exclusiva. Aqui me compete recompilar apenas as hipóteses mais prováveis.

Em tôda esta coleção de doze telas da capela-mor da matriz ituana passou a mão de Jesuíno. A unidade cromática da pintura quer garantir essa unidade de um pintor só.

A discrepância incontestável de desenho entre os quadros da vida de Nossa Senhora e os da vida de Jesus, importa na coexistência de dois artistas, coisa que, posteriormente a êste estudo, veio confirmar uma tradição oral (Nota 42). Um, que era mais hábil, desenhou a composição dos quadros marianos. Outro, mais inexperiente, desenhou os temas de Jesus, e "coloriu" tôda a coleção. Que deve ter sido êle o colorista, nos garante o muito maior refinamento cromático, a maior sabedoria acadêmica, das obras conhecidas de José Patrício da Silva Manso.

Jesuíno Francisco, ajudante de José Patrício da Silva Manso, ou mais ainda, seu discípulo, desenhou os quadros de Jesus e coloriu a coleção tôda, fazendo nesse trabalho o seu aprendizado verdadeiro de pintor. Jesuíno Francisco, fica bem claro, não foi absolutamente um autodidata em pintura, embora não tenha se sujeitado (nem havia) a uma disciplina de escola. Mas teve professor e trabalhou conjuntamente com êste, patrão e servente, mestre e discípulo. Nesta coleção de doze telas há que ver as primeiras obras, nossas conhecidas, de Jesuíno pintor.

Finalmente José Patrício da Silva Manso retocou sem muita insistência pormenores de todos os quadros. E é provável que tenha deixado pincel mais atento, ou mais freqüente, nos quadros marianos, de que êle mesmo desenhara a composição.

O valor estético dessas obras não será muito grande e nada tem de excepcional, mesmo na pintura paulista do século. Porém elas funcionam admiravelmente bem no serviço a que foram destinadas.

Contribuem, como conjunto, e de maneira decisiva, pra dar à capela-mor em que estão, a solidez aparente de arte e riqueza dominante, em que ela é excepcional na província.

Está claro que em referência a Jesuíno do Monte Carmelo êsses quadros têm para nós um valor enorme. Êles nos revelam o grande padre na sua primeira obra legítima de artista. Um artista aprendiz, ainda hesitante e prêso à monotonia da obediência, com uma paleta emprestada e sombria que pouco nos conta por enquanto da audácia e do vigor do artista. O que parece audacioso nestes quadros é antes fruto de inexperiência que audácia. A vivacidade aventureira de Jesuíno está mais na coragem, para os nossos dias quase irresponsável, de aceitar tão grande empreitada, ainda moço quase rapaz. E nos pequenos furtos talvez, se é que êstes existem mesmo. Hoje êsses furtos seriam plágios. Não porém naqueles tempos brasileiros em que, para o artista religioso, o anonimato era de preceito. E de fato nós hoje temos que ir lhes buscar o nome, não na poliantéia dos gloriosos, mas nos livros de despesas do culto, recibos, lançamentos. Que êles só tinham nome pra ganhar a vida, ainda descuidados de ganhar a glória.

Enfim mais um caráter psicológico de Jesuíno se entremostra nestes quadros, o seu dogmatismo de místico, que será uma constância do pintor e já transparece nestes quadros de Jesus. Jesuíno não raciocina as suas crenças religiosas e jamais chegaria à convicção da Divindade pelo raciocínio. Não é um apologético que exponha e argumente: é um dogmático que impõe a sua verdade. Lembremo-nos de Feijó quando afirma na *Oração Fúnebre* que Jesuíno “não poderia entrar nas questões espinhosas da ciência sagrada, mas conhecia perfeitamente a religião e a praticava”. Jesuíno crê, tem fé. Como nos segreda o tão indiscreto esplendor triunfante das pombas divinas, sejam ambas dêle ou apenas a do BATISMO, não lhe falta a psicologia do dogmático. Mas ainda lhe falta a psicologia dos assuntos. Se é êstes não lhe foram impostos, Jesuíno ainda não os sabe escolher. Como saberá escolher mais tarde, na fase paulistana, impondo os seus implacáveis esquadroes de santos na Carmo, e mais significativamente

ainda, escolhendo só momentos de êxtase para nos contar a vida de Santa Teresa. Por enquanto o moço não sabe escolher assuntos que se coadunem psicológicamente com êle. É obrigado a contar muito, contar o caso do Lavapés e do banquete de Simão. E sucede naturalmente que êle conta mal.

III

A IGREJA DO CARMO DE ITU

Das telas que Jesuíno Francisco de Paula deixou na matriz de Itu para a decoração que fez na igreja do Carmo da mesma cidade, vai uma diferença muito grande de espírito e encantamento plástico. A diferença não é tão rígida que proponha dúvidas de autoria, e eu creio mesmo não ser difícil imaginar o que se passou; mas é certo que a obra ficada na Carmo ituana revela à primeira vista uma liberdade, uma firmeza e um prazer da vida, inexistentes nas telas da matriz. Especialmente nas do pintor de Jesus. Só por si, estas características determinam uma época de maior plenitude tanto pessoal como técnica.

A capela-mor da matriz ficara linda, era a opinião de todos. José Patrício da Silva Manso, terminada a sua encomenda no templo, buscou outras terras e trabalhos. Nada mais se conhece dêle em Itu, e o vemos, por 1785 pelo menos, trabalhando na Terceira carmelitana, de São Paulo. Jesuíno Francisco é muito estimado na vila de Itu. E todos vão lhe admirar os quadros da matriz, que logo principiam passando por completamente dêle, numa terra e tempo nada preocupados de exegese. Ora os carmelitas estão com a obra da sua igreja terminada ou se terminando, ainda por decorar. Jesuíno se casa e tem novas revelações do gosto de viver. Agora Jesuíno se completa, é um

homem. E está livre do professor. Os frades lhe encomendam a decoração da Carmo. E é na euforia duma vida completada que o artista realiza a obra nova, dedicada à Senhora da sua devoção.

Eu penso que a decoração da Carmo é o trabalho de vulto que Jesuíno executou, depois de terminada a série de telas da matriz. Pouco ou muito depois não sei dizer e os documentos não me ajudam. E mesmo as datas novas que apresento estão duras de ajustar com os Autores.

Num livro de registro da Câmara de Itu, iniciado em 1773, a fls. 63 v., vem cópia dum atestado de bons serviços, passada ao seu comissário, frei João Barbosa de Araújo Braga, pela Ordem Terceira do Carmo. Quem assina é o prior jubilado Lourenço de Almeida Prado, datando de 15 de setembro de 1781 (mil setecentos e oitenta e um). Nela se diz que frei João Barbosa “nosso *atual comissário*, foi por espaço de *três anos* Prelado Local neste hospício (...), principiou a reedificação da igreja do mesmo hospício. Operando (esperando?) esta obra por *espaço de quase três anos* pela frouxidão do reverendo prelado que o sucedeu, se viu logo em grande aumento quando o prelado acima foi Presidente in Cappite, vendo-se *nos poucos* meses de seu governo, a seu incansável zêlo, tanto adiantar-se que *concluiu a obra do corpo da igreja*. Vê-se *hoje completa a obra* pelo ardente espírito do mesmo reverendo acima, pelas contínuas instruções com que move os nossos irmãos a concorrer para a mesma obra, tem sido comissário nesta venerável Ordem Terceira por *espaço de cinco anos*” etc. A fls. 65 do mesmo livro, também o Senado da Câmara atesta, na data de 15 de junho de mil setecentos e oitenta e dois, que o dito F. João Barbosa de Araújo Braga “foi presidente do Hospício do Carmo desta vila *três anos e meio* (...) sendo o mesmo padre que reedificou a igreja do dito hospício”. São as únicas garantias documentais que posso apresentar.

Pouco podemos saber por elas. Em 1776 F. João Barbosa de Araújo Braga foi eleito comissário da Ordem Terceira. Devia ser mesmo um freire bem ativo e amado de todos, pois durante êsse comissariado, acumulou a presidência do hospício e ainda a presidência da Irmandade da Boa Morte, como pude indicar na Nota 8. Como

presidente do hospício, frei João Barbosa resolveu e principiou a reconstrução da igreja. Mas lhe succedeu um presidente frouxo, que a discrição do documento acima não quis nomear, mas a intriga de outros, que produzi na Nota 9, prova ser frei José de Santa Clara Coronel. Este deixou periclitár a construção. Diga-se que isso bem podia ser por estarem os cofres da ordem muito abalados. No livro de registro supracitado, a fls. 5, vem um ofício de frei José de Santa Clara Coronel, pela briga que a Ordem tinha em 1778 com Maria Leite que queria construir em terras do hospício. O ofício requeria decisão do Governador da Comarca de São Paulo, porque "pela exigência grande que padece (a Ordem) não pode por em litígio a ação". Mas o certo é que aproveitando os "poucos meses" (são por certo os seis meses a mais do atestado da Câmara) em que se viu guindado de novo a presidente *in cappite*, frei João Barbosa faz avançar a obra muito, e conclui o corpo da igreja. E em 1781 via-se completa a obra. Mas "obra completada" não significa igreja decorada.

Os autores não ajudam muito e parecem mesmo se contradizer. Oliveira César, lidando com documentos, diz que a 26 de fevereiro de 1779 é que se decidia a construção do corpo da igreja do Carmo. Mas pelos meus documentos essa data é inaceitável.

Já nos auxilia um pouco mais o caso das imagens para a procissão do Triunfo. Vou resumir o que diz Oliveira César. Pelos meados da década de setenta, o Hospício do Carmo e a sua Ordem Terceira estavam em prosperidade franca, seguindo o mesmo ritmo de entusiasmo construtivo religioso que a Ordem de São João do Rio de Janeiro. Por 1775 sobe à presidência do hospício F. João Barbosa de Araújo, Braga, e no ano seguinte é também eleito comissário da Ordem Terceira. Ou já no ano anterior, ou aproveitando esta acumulação de cargos, o frade ativo faz decidir e inicia a reconstrução do templo. Ora por 1777, ou pouco antes (Oliveira César não é explícito), nesse torneio de brilhação religiosa, se decidiu que os carmelitanos fizessem a procissão do Triunfo. As imagens para ela foram então encomendadas ao celebrado Pedro da Cunha, do Rio de Janeiro.

As imagens chegaram via Santos em 1781. Para guardá-las em sua vida cotidiana de culto, fôra contratado com mestre Miguel Fran-

cisco a construção de seis altares, risco, talha e tudo, pela importância total de 280\$400, em três pagamentos ânuos. Mas passados três anos (copio Oliveira César) a 12 de agosto de 1781, é que observaram que os altares "principiados" (estas aspas são de O. César) não estavam em relação às imagens. Resolveram portanto adotar outro risco, que é o dos atuais altares, a 80\$000 cada um, com prazo de ano e meio. Reconhece então Oliveira César que lhe faltam páginas no "velho livro" que está traduzindo, e interpreta que só em 1781, à vista das imagens se percebeu a pequenez dos nichos e a necessidade de modificação do risco. E, depois das páginas faltantes do livro velho, ainda encontra outra data revelando que a 27 de julho de 1782, a Mesa resolve "para mais culto e honra de Deus e de sua Mãe Santíssima, fôssem as missas dos sábados, dali em diante, acompanhadas de música de instrumentos, e a ladainha e Flos Carmeli cantadas depois da missa, para não ser mais canto-chão, pelo que se daria ao mestre-de-capela, a quantia de dez milréis por ano". E esclarece finalmente que "a primeira procissão do Triunfo, que em Itu se faz no Domingo de Ramos, teve lugar no ano de mil setecentos e oitenta e cinco, quatro anos depois de cá estarem as imagens". Jesuíno se casara um ano antes...

Continuo minha interpretação. Em setembro de 1781 já se achava completada a obra de construção do corpo da igreja, porém no mês anterior se verificara a necessidade de maior nicho nos retábulos e se decidira a renovação de tudo, com risco novo, e prazo de ano e meio para a feitura. Aqui Francisco Nardy, que também se serviu de O. César, tem uma frase que parece derivar de documento novos, e diz que "tiveram não só que aumentar a dimensão dos altares, como fazer outras modificações no todo da igreja". Que modificações não diz.

O progresso da brilhação continua. Em 1782, a Mesa resolve dar mais pompa às missas dos sábados. Nardy fala numa inauguração da igreja nesse ano. A igreja estava inaugurada e funcionando, embora talvez não tenha havido inauguração oficial datável, devido a tantos contratemplos com imagens e altares. O simples fato conhecido da Mesa dar "maior" brilho às cerimônias semanais, prova funcionamento anterior, assim como só por si não sugere nenhuma inauguração.

Mas obedecendo ao prazo dado de ano e meio, será que os altares do corpo da igreja ficaram prontos para os primeiros meses de 1783? O garantido pelos documentos de Oliveira César é a primeira procissão do Triunfo só se realizar em 1785. Porque tamanha espera se a emulação religiosa era muita? A espera sugere que antes disso as imagens não tinham lugar adequado para, depois da procissão, viverem de sua vida pública. E volta a frase de Nardy sobre "outras modificações no todo da igreja" a maltratar. Não seria o revestimento em madeira das paredes, para que Jesuíno as pintasse todinhas, como aventureiramente planejava e de fato executou?...

Mas em que data ou época!... Acho impossível aceitar a hipótese de que em 1782, a igreja do Carmo já funcionasse ostentando as pinturas de Jesuíno. Templo em funcionamento jamais significou templo decorado. Tôda a história arquitetônica da Igreja o prova, e mesmo no Brasil se multiplicam os templos que jamais foram terminados na decoração. A bem dizer, tudo quanto é parede lisa e caiada, em templo barroco, do século XVII e parte do seguinte, significa templo inacabado. Mas o que mais argumenta contra a decoração já feita são as datas conhecidas do pintor. Teríamos que aceitar os quadros da matriz pintados aí pelos dezessete anos, e a decoração da Carmo feita por um rapaz de dezoito anos!

Alguns Autores se lembraram de confrontar datas, mas foram mal sucedidos. Cavalheiro Freire, sem citar documentação, diz cuidadoso que Jesuíno concluiu os trabalhos da Carmo e da matriz só depois da morte da mulher. Não parece possível, pela felicidade que a decoração da Carmo revela. Não é de quem, viúvo, sofria a saudade natural da espôsa, tinha quatro filhos por cuidar e se vestia de burel negro, recusando casamentos, atormentado em misticismos. Msr. Ezequias Galvão da Fontoura, êste já um panegirista de mãos abertas, atentando por certo no absurdo do menino-prodígio dos quinze aos dezoito anos perfazendo obras ingentes, transporta as telas da matriz para o tempo da reforma do padre Elias, isto é, 1831. Querendo se isentar dum absurdo ainda milagrosamente possível, caiu no espiritismo franco, fazendo Jesuíno pintar quadros depois de morto.

Não. Nem mesmo em 1780, na inauguração, a matriz ituana ostentava a pintura luxuosa da capela-mor. Nem mesmo talvez o teto de José Patrício da Silva Manso, não sei. Talvez em 1782 ainda só vagamente se pensasse em decorar a Carmo já em funcionamento, mas com a talha dos altares laterais se fazendo. Tanto mais que nos sobra ainda um argumento forte: E o que faria o sabidamente ativo Jesuíno Francisco de Paula, pintor antes de tudo, necessitado de dinheiro para sustentar família, durante os dez anos de casado? Faria apenas os filhos e apenas eças como sacristão do Carmo? Andava apenas martelando nos órgãos ituanos? E divertiria as suas inquietações construindo o órgão de Santos?...

Minha opinião é que o artista, pelos seus dezoito anos, apenas principiara o aprendizado das telas da matriz. Só em seguida, já casado, já confirmado em seu valor pictórico, recebe dos carmelitas amigos a encomenda de decorar a Carmo. E se põe ao trabalho aí pelos vinte anos, não posso precisar, mas no esplendor da sua mocidade audaciosa, na plenitude da sua vida terrestre. E concebe então decorar tôda a igreja, mas tôda! Em vez de quadros nas paredes, vamos fazer outra coisa: pintura diretamente nas paredes. Por certo nunca soube de afrescos, mas conhece a fragilidade da taipa. As paredes serão tôdas revestidas de madeira, e já que as locupletar de talha é mais caro e mais lento, êle pintará diretamente todo êsse madejrame, como quem pinta a madeira tôda dum teto. E, caso único no Brasil colonial, a igreja foi decorada todinha com pinturas a óleo, tetos e paredes. Em 1847, Miguel Arcanjo Benício da Assunção Du'ra o confirma também nas suas memórias, quando diz, autenticando várias coisas: "Em Itu existe o convento do Carmo todo (sic) pintado por sua mão; cujo teto da Capela-mor é sobremaneira apreciável pelo gôsto e idéia que sua imaginação produzia, na variedade do grupo de anjos que, ao derredor da Virgem do Carmelo, alegres brincam". (Observemos que êle excetua e salienta o valor do teto da capela-mor, coisa que parece confirmar a diferença de valor e técnica dêsse fôrro, com o ainda existente no fôrro da nave). Essa foi a obra principal que Jesuíno Francisco de Paula realizou durante os anos em que viveu casado.

O que nos ficou dessa decoração? A igreja sofreu duas reformas, uma em 1861 descrita por Oliveira César, e outra em 1918. Mas Oliveira César desta vez é bem leviano nos dois escritos gêmeos que nos deixou sobre o artista, nas *Notas Históricas* e no Azevedo Marques. Chega a ser inacreditável, se confrontamos o que diz com o que ainda existe. A única explicação possível é uma forte obnubilação de memória e uma descrição feita longe do descrito. Segundo as "Notas Históricas" havia nas paredes da nave santos e santas dispostos simetricamente, e no seu teto, no correr de entablamento os apóstolos e evangelistas, e no centro uma série de medalhões com os emblemas da paixão. Nas paredes (sic), da capela-mor estavam passagens agora desaparecidas, das Escrituras, livros 3.^o e 4.^o dos Reis, relativas aos profetas Elias e Eliseu. Tudo isso foi destruído, só tendo ficado "retocados" alguns santos carmelitanos e o teto. No Azevedo Marques vem cópia disso, que escrevera em 1869, com pequenas modificações para melhor, pois descreve a capela-mor com santos carmelitanos nas paredes, retocados sobre fundo branco, e no seu teto, no entablamento "pontífices, cardeais e bispos, e no centro, entre numerosos anjos, a Virgem do Carmelo".

Há muito engano em tudo isso. O teto da nave nunca foi retocado, nem mesmo na reforma de 1918. Nêle nunca existiu nem teoria de apóstolos e evangelistas, nem um centro em medalhões. Nardy afirmará, em 1919, que os medalhões ornavam "o abarrado do corpo da igreja". Desapareceram. Em compensação, existe e sem retoque uma Santa Teresa em êxtase, cercada de nuvens, por sinal que bem ameaçadoras. Nardy a reconhecia pela primeira vez como de Jesuíno, com indiscutível razão. Não é tudo. Oliveira César conta a destruição dos profetas Elias e Eliseu em passagens do Livro dos Reis, das paredes da capela-mor. Não é verdade. Ainda existem no painel central do teto, que representa de fato a Virgem do Carmelo, como está no Azevedo Marques, mas tendo a seus pés dum lado os dois profetas, Elias matador com a espada de fogo (*Reis*, III, XVIII) e Eliseu com o vaso de sal que fez salubres as águas de Jericó (*Reis*, IV, II), atrás de Elias, e o olhando. Parece com isso evocar ainda o passo do cap. IV em que Elias é arrebatado aos céus, e Eliseu exclamou por

três vêzes: "Viva o Senhor e viva a tua alma, que eu não te deixarei! E foram pois ambos juntos". Não interessa explicar as incongruências honestas de Oliveira César. Mas pelo que nos conta e o que ficou, podemos garantir que sobrou da destruição um teto inteiro de Jesuíno Francisco de Paula, nave e capela-mor. Isto me confirmaram frei Maurício Lans que promoveu a reforma de 1918, quando prior de Itu, e o pintor que fez a restauração. E mais ainda que isso, uma fotografia providencial descoberta pelo Serviço do Patrimônio em suas pesquisas ituanas, representando o altar-mor num dia enfeitado de festa, antes da reforma de 1918. Por ela se alcança também uma pequena parte do teto e das paredes laterais, tudo deficientíssimo, mas permitindo divisar nos primeiros panos livres das paredes, de um lado um santo, do outro uma santa agigantados, maiores que o natural. Em 1918 essas paredes se desfaziam, corroídas pelo cupim. Foi preciso retirar a madeira pintada, e ninguém se lembrou de guardar coisa nenhuma.

Quantas restaurações terá sofrido o teto da capela-mor? Uma é garantido, a de 1918. Frei Maurício Lans me contou que a restauração fôra necessária porque a umidade escurecera, "quase apagara" as pinturas. O que me confirmou, por seu lado, o pintor que fez a restauração. O texto de Oliveira César diz que, na reforma de 1861, os santos das paredes foram retocados, não estendendo a afirmação ao teto, mas foi tão desatento no redigir os seus escritos que é possível imaginar que, assim como os santos das paredes, o teto recebeu retoques também.

Existem na Carmo de Itu duas obras de Jesuíno não retocadas, a Santa Teresa do teto da nave e um medalhão avulso com o Menino Jesus de Praga. Se comparamos pormenores fotográficos ampliados, por exemplo, do rosto da Santa Teresa intacta da nave e o da Virgem retocada da capela-mor, é fácil verificar mesmos processos de pincelar e mesmos tiques de desenho. Apenas a energia (rapidez?...) com que a Santa Teresa é nervosamente pincelada, se abranda na Virgem numa impersonalidade maior de fatura, num restauro edulcorante não há

dúvida, mas respeitoso e obediente. O edulcoramento, além das distâncias entre um criador e um restaurador, parece mais resultar do cuidado de quem está reavivando o que o tempo maltratou.

Disto possuímos uma comprovação importante, é o medalhão não retocado do Menino Jesus de Praga. Esta obra foi atribuída pela primeira vez a Jesuíno por Francisco Nardy Filho, infelizmente sem comprovação. Creio produzir aqui uma prova dessa atribuição, que também demonstra o quanto as duas restaurações (se é que houve duas) foram respeitosas da obra jesuínica. É que êsse Menino Jesus se encontra repetido na cara do anjinho com cesta de flores numa e rosa pendente na outra mão, que está em baixo da Santa Teresa do painel central da capela-mor. Não há que discutir: é o mesmo rosto, com a única diferença do Jesusinho ter cabelos mais curtos e louros, e o anjo cabelos negros de cachos gordos pesados. E ainda afunda uma covinha deliciosa no queixo. Ora se comparamos os dois rostos, se verifica justamente que o rosto do anjo é que é mais "característico", mais "originário" de fatura, ao passo que o Jesus, mais educorado e copiado.

Podíamos imaginar que êsse Jesus de Praga é do restaurador de 1861, o qual teria repetido a sua criação no anjinho do teto, a modos de assinatura maligna. Não é possível. O anjinho, como falei, é justamente mais vigoroso que o Jesus, e todos os cacoetes de fatura dêste provam a mão de Jesuíno, bem como as nuvens reproduzem exatamente a mesma técnica, a mesma concepção das nuvens não retocadas do teto da nave. Não. O Menino Jesus de Praga é de Jesuíno, e o anjinho, que lhe repete a fisionomia, é de Jesuíno também. E, se foi reavivado por algum restaurador, o foi honestamente.

Em detalhes menores porém, é possível imaginar maior intervenção liberdosa do restaurador. Em primeiro lugar se coloca o problema das nuvens. Aí, não há dúvida que um restaurador não pôde se satisfazer com o vigor jesuínico. O artista tratava as suas nuvens com total despreocupação naturalística, e mesmo bastante cacoete. Acentuação violenta dos volumes, recusa sistemática de curvas largas e

suaves, iluminação acentuada das orlas, que evoca um tanto as nuvens do Greco, sem qualquer intenção qualificativa da minha parte. É o que dizem as nuvens da Santa Teresa da nave e ecoam as do Menino Jesus de Praga.

Com isso o restaurador não pôde se conformar. As nuvens foram suavizadas no sentido de maior leveza, de maior descaracterização plástica e maior realismo. Perderam a assinatura. As sombras se diluem numa gradação mais proporcionada, as grandes curvas mansas lhes sacrificam o vigor, a iluminação das orlas se abrandou.

Talvez se possa atribuir esta suavização ao sr. Peri Blackman, pintor ainda residente em Itu, que se encarregou da restauração de 1918. Filho já brasileiro do gravador italiano Demétrio Blackman, que se domiciliou em São Paulo, foi professor do Liceu do Sagrado Coração de Jesus, e acabou seus dias em Itu, o sr. Peri Blackman, aprendeu pintura com o pai. Entre os quadros de Demétrio Blackman nos resta, na propriedade do filho, um retrato de negro velho, que o filho se deu ao trabalho de copiar. A confrontação do original e da cópia é bastante convincente. Além do vigor bem mais incisivo do original, como o negro traz um caximbo na bôca, o sr. Peri Blackman não pôde se conformar com o tipo dêste, "que era italiano e não dos caximbos dos pretos nacionais", me confessou. Comprou outro caximbo para o seu negro suave. Ora, como continuou de caximbo aceso, da mesma forma que o pai, é curioso confrontar as duas fumaças, bruta, apenas marcada no quadro de Demétrio, suave, arredondada, filialmente abundante, no quadro de Peri.

Tive a preocupação de recorrer a êste, lhe pedindo me enumerasse as tintas que empregara na restauração da Carmo, que êle insistiu em ter sido o mais fiel possível, apenas um avivamento do que o tempo envelhecera. A isto me levava existir no rosado dos rostos o emprêgo do carmim, tinta certamente ignorada de Jesuíno no seu tempo. O sr. Peri Blackman acedeu com muita gentileza ao pedido, fornecendo a lista seguinte:

- 1 — Carmim — Afirma o restaurador que pouco. O que não parece provável, pelo que se observa de carmim nos rostos e corpos dos anjinhos, e mais inexplicavelmente nas faces de Elias e Eliseu.
- 2 — Vermelho cinábrio
- 3 — Vermelho de Saturno
- 4 — Vermelho de Veneza
- 5 — Van Dyck
- 6 — Stil de Grain (?)
- 7 — Terra de Sombra (Siena) natural
- 8 — Terra de Sombra queimada
- 9 — Azul ultramar
- 10 — Azul cobalto
- 11 — Azul da Prússia
- 12 — Às vezes um pouco de prêto
- 13 — Amarelo ocre (?)
- 14 — Amarelo de Veneza
- 15 — Branco de zinco

Pelo depoimento do restaurador, êle insistia em garantir que fêz questão de honestidade. "Não modificou nada". Nos lugares em que a pintura estava muito "apagada", raspava com pedra-pome um bocadinho, para avivar a côr no fundo, saber exatamente qual era e então "pintar dessa côr". Para obtenção do azul e seus cambiantes, nos panejamentos, usou cobalto misturado em certos pontos com ultramarino, e reforçado nas linhas de sombra com o prêto. Já disse que a minha opinião é reconhecer essa honestidade. Houve a melhor boa vontade da parte do sr. Peri Blackman, e respeito verdadeiro. As nuvens se abrandaram, mas quem as abrandou é impossível dizer. E Jesuíno fará nuvens bem mais esteticamente brandas, na Carmo, de São Paulo. Alguns anjinhos trazem uma fita que passa na testa, enfeito meio helenizante, assustador. Pois é de Jesuíno mesmo, ou pelo menos anterior à restauração de 1918, como prova o naco de teto que nos ficou na serviçal fotografia antiga a que já me referi. Minha opinião é que embora restaurado, êsse teto de capela-mor o foi com

honestidade, e a atenção possível num restaurador despreocupado de exegese. A obra perdeu parte do vigor de pincel com que Jesuíno a fez vibrar. Devia ser por certo mais áspera, mais plásticamente rude. Mas o que perdeu não a deixou irremediavelmente perdida.

A concepção de Jesuíno Francisco de Paula para êsse teto de capela-mor é ao mesmo tempo obediente ao tradicional que êle conhecia, e deliciosamente original pela intervenção do seu temperamento audaz. Percebemos que êle está querendo obedecer à tradição que viu, especialmente a capela-mor de José Patrício na matriz, mas faz coisa diferente. O artista divide o teto em segmentos concêntricos, separados entre si por um elemento puramente decorativo que, lhes delimitando a leitura, ao mesmo tempo expõe com clareza o oval do painel central. Em cada segmento aparece uma figura venerável que se levanta do entablamento, facilitando o ilusionismo de maior elevação do teto. Em compensação o painel central abandona qualquer veleidade mais erudita dos tetos barrocos europeus, ainda freqüente em documentos nortistas, cariocas e mineiros, de encenar o assunto numa perspectiva de fuga, que escancara o teto para as alturas celestiais. Pelo contrário, o medalhão central se encena bem de frente, sem nenhuma perspectiva de evasão, achatando e acentuando a curva natural do teto. Até aqui nada de originalidade, como está se vendo. Jesuíno Francisco repetia o princípio conceutivo do teto da matriz que tinha à vista.

Mas uma deliciosa manifestação de originalidade é a maneira inteiramente inventada com que êle traz a segmentação do teto. Em vez das audaciosas perspectivas falsamente arquitetônicas de uma tradição européia que êle talvez ignorasse, ou mesmo fingir molduras de talha barroca, como fizera José Patrício da Silva no teto da matriz, Jesuíno joga nos ares um interminável festão verde, ricamente recamado de rosas e possíveis margaridas. Essa concepção nos torna êsse teto muito nosso familiar. Na verdade, Jesuíno está utilizando, senão criando, um "brasileirismo" de decoração. Esse é um jeito de enfeitar muito brasileiro, muito tradicional entre nós, aproveitando festões verdes e as flores com prodigalidade esbanjadora, tangente da ingenui-

dade e do mau-gosto. É uma gostosura que só dá para êsse teto uma aparência inusitada, como um sabor alegremente festa-de-arraial.

Secionados por êsse festão, se erguem do entablamento seis figuras veneráveis, os "pontífices, cardeais e bispos" da descrição de Oliveira César. Aqui Jesuíno se inspira no teto da matriz. Cada figura não se expõe isolada, mas acompanhada por um anjo adolescente que de alguma forma dialoga com ela, lhe carregando um atributo. Mas já se acentua no pintor aquela sua tendência, mais de imaginário que de desenhista, mais de dogmático que de exegeta, com que êle "posa" os seus santos e os retrata, em vez de os surpreender vivendo. Jesuíno não sabe contar, ou não gosta dessa possibilidade literária, mais própria do desenho que da pintura. O dramático de Jesuíno não residirá nunca, quando bem expressado, no entrecho da cena, mas na psicologia das figuras.

E com efeito, embora inspirado nos santos do entablamento da matriz ituana, a diferença expressiva é por demais explícita. José Patrício da Silva Manso cria cenas, prepara ambientações de fundo e dispõe o personagem relatado, não só em posição dramática e vivida como em verdadeiramente dialogada interrelação com o anjo que o acompanha. Em compensação, se é certo que a cena se torna desenhisticamente dramática, José Patrício obedece muito à tradição da pintura religiosa colonial, se despreocupando por completo de perscrutar mais expressivamente o sentimento dos seus santos. São figuras, nos seus quatro casos de Itu, gesticularmente dramáticas, mas fisionômica-mente inexpressivas. Nada disto em Jesuíno. Êle expõe os seus santos como se fôsem retratos, com um mínimo de dramaticidade cênica, sem ambientes descrevedores, obrigando as figuras à imobilidade da pôse. A dialogação delas com os anjos que as acompanham, está reduzida a um mínimo inexistente. Êle apenas obedece ainda à lição do seu professor da matriz, mas "em termos" como se diz. Não se acomoda. Recusa definitivo a ternaridade de obsessão, com que José Patrício da Silva Manso, além do diálogo entre o beato e o anjo, ainda acrescenta à cena outro homem ou animal. É útil verificar tudo isto, porque demonstra que Jesuíno ainda está aprendendo sempre. Mas evoluciona. Abandona o anedótico vital dos seus beatos, lhes escamo-

teia a história, resiste a qualquer sugestão biográfica de "Flos Sanctorum", e decreta as figuras já no êxtase imutável da existência celestial. Jesuíno retrata figuras que estão no paraíso. Num paraíso qualquer?... como certamente lhe era a vida pacífica e familiar que levava junto de Maria Francisca e dos filhinhos?... Mas é admirável a penetração psicológica de pelo menos cinco, dessas figuras do entablamento. A do canto do teto, junto ao lado esquerdo do altar-mor, é bem menos feliz. Mas as cinco outras respiram uma beatitude suavíssima. São figuras que alcançaram a felicidade. Não só as fisionomias fisicamente mais simpáticas, mais bonitas que Jesuíno terá inventado em seres masculinos, mas as que mais intensamente vivem de uma beatitude interior. São figuras-retratos das mais belas e expressivas da nossa pintura religiosa.

No painel central, para o triunfo da Virgem carmelitana, Jesuíno consegue também para a sua Senhora, o seu mais belo rosto de mulher. Aqui êle alcança, única vez em sua obra, uma firmeza sexual e uma beleza sensual de notável altura de estilo. É a única vez. Já Santa Teresa e Santa Madalena dei Pazzi são figuras de mulher bem mais jesuínicas. Não tem dúvida que suaves, mas lisas, pouco expressivas, sem a menor libertação individualista — a incapacidade do pintor em viver figuras femininas. Tôdas as mulheres veneráveis que pintou, com apenas uma exceção na época torturada do Patrocínio, nada têm que as intensifique psicologicamente e mepos ainda as singularize como caráter ou beleza psicológica. Singularmente puras, um pouco protocolarmente puras. E também nos rostos de Elias e Eliseu, a felicidade criadora do artista enfraquece. Como o pintor da matriz, Jesuíno não sabe fazer perfis, o de Elias é muito fraco. O dum dos anjos grandalhões do entablamento é detestável.

Quanto aos anjos multiplicados pelos ares, a variedade é um bo-
cado inquietante. Alguns são bem voláteis e se movimentam com
graça e surpreendente firmeza de desenho, outros são pesados e muito
menos felizes. Há mesmo dois dêsses anjinhos, o que segura a ponta
do festão do lado esquerdo do painel central, e do outro lado, o que
arregaça uma das dobras do festão junto ao anjo do grupo central
nascido do entablamento, ambos tão audaciosos em seus movimentos,

tão bem conseguidos em seus escorços, ao mesmo tempo que tão europeicamente bonitinhos, que discrepam muito de toda a obra angélica de Jesuíno. São muito "sabidos" demais. Serão cópias talvez... Sugerem toda a malícia das decadências. Um pouco mais gorduchos e róseos lembrariam Rubens. Tal como estão lembram Tiépolo. Em todo caso, não lembram Jesuíno Francisco de Paula. O resto do batalhão é bem do nosso pintor. No meio da anjaria, o artista disfarçadamente imiscuiu um anjinho mulato! Mas este problema, eu discutirei mais adiante.

Cabe ainda salientar o colorido deste teto de capela-mor, que é outra volúpia bastante original da pintura jesuínica. Pode-se mesmo afirmar que é uma das curiosas contribuições pessoais deste painel. Nem mais as cores profundas, os vermelhos e azuis intensos das telas, nem o colorido refinado, muito belo, mas conhecido, do teto da matriz ituana. Nem também aqueles coloridos tão brasileiros, tão regionais, vermelhos crus, azuis firmes e frios, de tanta freqüência nos tetos mineiros. É uma coloração geral ensolarada, com predominância de um amarelo ardente, sem muita intensidade, talvez, sem "verticalidade", mas vibrante. Uma cor especialmente voluptuosa e feliz de que não conheço outro exemplar entre nós, nem mesmo na obra jesuínica. Talvez ecoe essa coloração o tratamento cromático do Menino Jesus de Praga. Mas a própria Santa Teresa do teto da nave se diferencia fortemente dele.

O que faria imaginar, pelo menos nisso, uma contribuição mais decisiva de algum restaurador. Não há dúvida que no colorido há que tomar em maior linha de conta a visão cromática pessoal, mas não só o medalhão do Menino Jesus de Praga, não retocado, nos induz a saber que por esse tempo Jesuíno achava essa coloração ensolarada, como carece não esquecer que o restaurador conhecido foi mais propriamente um retocador, avivador de linhas, reforçador de tons esmaecidos. E honesto. E pelos numerosos quadros e desenhos do sr. Peri Blackman que conheço, tenho a certeza de que jamais ele faria essas figuras, nem acharia por si mesmo essa coloração, a menos que o não tocasse de súbito alguma centelha divina. E em crítica não se pode contar com as centelhas divinas.

Jesuíno estava na fôrça do homem e completado em sua vida secular. É a primeira obra de vulto que êle dedica à Virgem do Carmelo, da sua devoção. Jesuíno não sabe exatamente o que é sofrer. O primeiro filho lhe morre com poucos dias de vida. Maria Francisca está ali mais os filhos, senão de um amor, pelo menos de uma vida sexual regularizada. E Jesuíno é um exaltado, um audacioso, um inventivo de espírito irrequieto. Nada mais compreensível, eu creio, que a sensualidade feliz dêse teto de capela-mor. E pelo que nos segreda a Santa Teresa da nave, talvez que sem a restauração sofridas, essa sensualidade perdesse o que tem atualmente de adocicado e ganhasse em vigor mais intrinsecamente plástico.

Esta será a experiência seguinte, vivida em São Paulo, a conquista do valor plástico, a pesquisa mais livremente estética. A perigosa espécie de "misticismo" estético, de exclusivismo estético, em que Jesuíno por pouco não se perdeu, como funcionalidade social do artista.

Houve um dia em que Nêmesis se lembrou de Jesuíno e lhe desmantelou o lar. Maria Francisca morreu. Jesuíno está com quatro filhos menores por sustentar e educar. Aceita ou procura as decorações em São Paulo e sofre uma vida irregularizada pelos contratempos. Por certo que tudo isto havia de afetar um ser tão impressionável como êle. E para equilibrar tantas impertinências e dificuldades da vida quotidiana, Jesuíno se volta de novo para o consôlo mas facilmente compensando os calvários da terra na consagração do padre. Dêste indivíduo já inquietado por dificuldades cotidianas, mas facilmente compensando os calvários da terra na consagração do céu, é que temos de estudar a obra paulistana.

IV

CARMO DE SÃO PAULO

Foram três as obras de vulto que Jesuíno Francisco de Paula realizou na sua estadia de três anos e pouco na capital paulistana:

- 1 — A pintura do teto da igreja do convento do Carmo;
- 2 — A pintura do teto da igreja da Ordem Terceira carmelitana;
- 3 — Quadros e um teto em caixotões para o convento das freiras de Santa Teresa.

Embora a pasmaceira do tempo, a reclusão e principalmente a cotidianização mecânica do ofício artesanal, em que então se realizava a arte de pintura entre nós, favorecessem produção numerosa e rápida, devemos reconhecer que se trata de obra ingente. Tanto mais que Jesuíno teve os seus estudos de padre, por certo não muito fáceis a um homem de trinta anos, e os quatro a cinco meses em que viveu recebendo as ordens, das menores ao presbiterato. Para a psicologia dêle, os seus escrúpulos, o seu misticismo bastante assombrado pelo complexo de inferioridade, êsses meses não lhe deixaram decerto nem muito tempo nem muita paz pra pintar. Seja como fôr, a obra paulistana de Jesuíno não parece gozar do mesmo desejo de vida feliz, e nem do mesmo cuidado técnico da Carmo ituana.

Justamente se perdeu o teto do convento do Carmo, que foi a primeira obra realizada pelo pintor em São Paulo. Destruíram-no, nada guardaram, quando o edifício foi desapropriado em 1929. É grande infelicidade para nós, porquanto por ser a primeira, pela aspiração de provar bem na capital e, por menos cuidados místicos no espírito, terá sido porventura a obra que Jesuíno tratou com mais vagar e maior integridade de artista. Mas o Serviço do Patrimônio ainda não conseguiu obter dela sequer uma fotografia.

Em pesquisas para o SPHAN, na Ordem Terceira do Carmo, o sr. José Bento Faria Ferraz, olhando por uma janela que dava sobre um telhado, levou a sua curiosidade benfazeja até ir saber o que havia num pedaço de construção agora abandonado e murado em parte, que se enxergava dali. Chegando lá pelo telhado, o pesquisador percebeu que no pequeno teto do compartimento abandonado havia umas pinturas que, embora o seu tanto expostas às intempéries e bastante estragadas, se conservavam bem visíveis. Pesquisas seguintes feitas pelo SPHAN esclareceram se tratar duma capela, provavelmente lateral, do corpo da antiga igreja destruída. O Serviço do Patrimônio fez fotografar essas pinturas, assim como trata de as remover de lá e salvar.

Mas não creio que êsse pequeno teto seja de Jesuíno. O mais provável é se tratar de pintura bem mais recente, já de pleno séc. XIX. Representa, num medalhão central com moldura fingida de talha, o Coração de Jesus, com hóstias nas mãos oitantes, tendo atrás, dos dois lados, os seus pais, Maria e José, e de joelhos na frente um provável São João Evangelista e uma Madalena que chora escondendo o rosto nas mãos. Nos vazios que sobravam nos quatro cantos do teto pequeno, o pintor atafulhou ainda quatro molduras pintadas de talha insistentemente barroca, só para pintar duas cabecinhas aladas dentro de cada uma delas.

Haveria nisto tudo alguns elementos para denunciar Jesuíno Francisco, mas todos, ao contrário, o contradizem com decisão. Não creio sequer defensável que êsse teto, sobrado do antigo convento destruído, seja do nosso pintor.

Quanto às pinturas feitas para o convento das freiras de Santa Teresa, pouco se pode argumentar com elas. São dez quadros a óleo

sobre tela, representando os quatro Evangelistas e outros seis Doutores da Igreja, tudo atualmente exposto no Museu da Cúria Metropolitana de São Paulo; e mais a coleção de óleos sobre madeira, representando cenas da biografia de Santa Teresa. Êstes eram os caixotões do teto da igreja, e ornaram agora um corredor da Terceira do Carmo. Retirados que foram êstes caixotões, do teto em demolição, Ricardo Severo mandou levá-los para o ateliê dum pintor que não conseguiu saber quem é, nem mesmo recorrendo aos sucessores do distinto engenheiro em seu escritório. Não parece ser o mesmo pintor que desnaturou a capela-mor da Terceira. Não tem a mesma melosidade ingênita, embora seja um sistemático devastador, e não restaurador. Todos os dezoito quadros em madeira estão grosseiramente restaurados e recobertos duma estúpida crosta de verniz.

É sensível que também aqui o restaurador se preocupou em adocicar a possível feiúra dos rostos de Jesuíno. A deformação é memo de tal ordem que, aliada ao estilo das composições, poderia permitir a dúvida sobre se êstes caixotões são realmente de Jesuíno Francisco de Paula. Em todo caso, mesmo se tal fisionomia feminina é bem do estilo de Jesuíno, mesmo a êste ou aquê tique ou solução desenhística não tivesse resistido à manha destruidora do restaurador, e indicam a autoria de Jesuíno, eu creio, o estilo dos quadros, o espírito dêles, a escolha dos assuntos, ainda nos garantem o padre pintor.

Parece incrível que o mesmo pintor de Maria, e mesmo de Jesus, que em mocinho resolvera na matriz ituana com bastante habilidade o problema da composição dos seus assuntos, seja o mesmo inábil de agora, inábil e incapaz de articular duas figuras. É inaceitável que o mesmo autor dos dois quadros ao ar livre da capela-mor de Itu, com paisagens tão "clássicas", seja o mesmo a inventar os pedaços tão canhestros de paisagem, que surgem agora nestes caixotões de Santa Teresa. (O que, aliás, só nos faz insistir sobre as paisagens de Itu serem cópia de gravuras). Todos êstes quadros teresinos são muito fracos como composição, como vitalização do assunto e articulação plástica da cena. É comprovante: em quase todos êles, o artista foge das paisagens mais humanamente vitais da biografia da santa. Se desinte-

ressa delas. Escolhe de preferência as visões e os êxtases, em que pode mais livremente, em vez de contar, fixar a imagem-retrato numa estagnação paralizada. Os personagens do mesmo quadro não se correspondem, não dialogam. Excetuando o mais feliz da entrega do cravo, nos outros dois quadros em que a aparição dum santo ou santa carmelita dialoga com a biografada, a leitura que temos é de não haver dialogação nenhuma, nenhuma perspectiva psicológica, e cada personagem do quadro estar vivendo coisa diferente, sem se incomodar com o interlocutor.

A sra. Hannah Levy, no seu estudo sobre "A Pintura Colonial no Rio de Janeiro" (*Revista do SPHAN*, n.º 6, p. 54), nos diz que "é fato muito conhecido ter a arte religiosa dos sécs. XVII e XVIII, preferido, antes de tudo, as representações de visões celestes, os momentos de exaltação, os acontecimentos milagrosos, as cenas de massas e os martírios. Ora, podemos notar que tais representações, tão características da arte religiosa barroca, são relativamente raras na pintura colonial fluminense. Não deixam porém de existir". No caso de Jesuíno Francisco eu não creio se possa afirmar êle esteja, mesmo instintivamente, repetindo um espírito de concepção plástica religiosa européia. Tenho a impressão de que é mera coincidência com a tradição êsse fato bem demonstrável em toda a pintura dêle, da preferência pelos êxtases, pelas visões milagrosas. Em Jesuíno isso representa mais um fenómeno individual que a repercussão duma tradição pictórica européia que êle ignorava, e mesmo, como diz a sra. Levy, não se achava muito repetida entre nós. A êle, essa deficiência do assunto dramático e a constância do assunto apoteótico derivam do seu dogmatismo interior, do homem que acreditava "quia absurdum". E também, observe-se, do homem representativo da Colônia brasileira, onde a religião estava perfeitamente estabilizada e indiscutida, mesmo nos que se revoltavam contra ela. Não havia cismas, embora fôsem aos milhões os pecados. Neste sentido Jesuíno Francisco é bem representativo duma religião dominante e impositiva, dogmática e triunfante, sem hesitações nem perigos, como era o nosso catolicismo colonial. Mas ainda aqui eu sinto mais uma coincidência que, uma re-

presentatividade. A meu ver, o dogmatismo da pintura jesuínica deriva exclusivamente da personalidade de um místico impulsivo e de quase nenhum cultivo espiritual.

Se a coloração dêstes quadros não deixa de ser banalmente agradável e bastante intensa (pelo que em grande parte se deverá contar com a colaboração do restaurador) eu creio que êsse teto da Santa Teresa é a obra mais fraca, porventura mais apressada de Jesuíno. E aquela em que êle estava menos em suas tendências naturais. O gênero biográfico, o assunto anedótico não era do seu espírito nem do seu estilo plástico. E isso ainda nos leva a um argumento a mais sobre o pintor dos doze quadros da matriz ituana. Não é possível conceber normalmente que êste tivesse composto os seus assuntos posteriormente ao pintor de Santa Teresa. Não haveria, nesse caso, evolução nem psicológica nem tènicamente explicável. Ao passo que o pintor de Jesus ter composto os seus quadros no princípio da vida, quando ainda não normalizado em suas tendências e fixado em sua personalidade de homem-feito, quando ainda sob os conselhos e assistência de outro pintor mais experimentado: nada mais compreensível e aceitável.

Quanto aos dez quadros de Doutores da Igreja, guardados atualmente no museu da Cúria Metropolitana de São Paulo, eu creio que não são de Jesuíno. Já inicialmente um argumento psicológico nos perturba: Eis Jesuíno Francisco, um devoto carmelitano inveterado, pintor de retratos e vidas carmelitanas, a pintar para uma igreja carmelitana, um grupo de santos que não são carmelitanos. É certo que é muito freqüente, sobretudo em tetos, para decorar os quatro cantos dum quadrilátero, o artista escolher o retrato dos quatro evangelistas. Isto se observa bem na pintura religiosa colonial. Jesuíno podia se inspirar nessa tradição para pintar os quatro Evangelistas, e esta lembrança provocaria a associação de completar o resto da encomenda com alguns outros Doutores da Igreja. Tanto mais que Jesuíno devia estar preocupado, no seu preparo para o sacerdócio, com o ensinamento eclesiástico. E tanto mais que demonstrará essa preocupação, em seguida, com o arrebanhamento dos padres do Patrocínio, e suas

práticas de aprender religião. Mas pra compensar êste argumento e o fragilizar, vemos Jesuíno, quando já inteiramente desligado da comunidade carmelitana, na maior fúria e esplendor da decoração da igreja do Patrocínio e do exercício sacerdotal, impor à igreja não-carmelita tôda uma série de santos carmelitanos, que aí não tinham exatamente nada a fazer. Não há dúvida que é, pois, estranho, que vivendo entre carmelitas e para um convento carmelita, êle tenha se lembrado de Santo Agostinho, São Boaventura, São Tomás e outros santos doutores. Mas as análises técnicas é que me levam à convicção de êsses dez quadros não serem do pintor.

Todos êsses retratos de Doutores estão doutoralmente sentados. Jesuíno, em tôda a obra dêle que conhecemos, jamais pintou sentados, os seus retratos de santos. Mas cumpre notar que em quadros de cenas, por necessidade de composição e dialogação, além de algumas figuras da matriz de Itu, pintará sentados, na capela-mor da Carmo paulistana, a Virgem que põe o colar de flores na Santa Teresa, e os dois Cristo já celestes que oferecem a esta mesma santa, um a coroa, outro a cruz, em dois dos caixotões do convento teresino. O argumento não é probante só por si.

Na análise dos quadros, não haverá necessidade mais da pormenorização já feita para os quadros da matriz de Itu; essa mesma, em grande parte, nos ajuda a decidir. Nenhum dêstes Doutores de agora deixa transparecer, nem de longe, aquelas fisionomias que Jesuíno persegue, ou repete como receituário, através da sua obra tôda, desde a matriz ituana. Ora num, ora noutro, um traço fisionômico, abertura dos olhos, sombreamento, perfilar do nariz, poderá coincidir, mas nunca êsses traços se agenciam suficientemente de forma a nos oferecer a parentela vasta que Jesuíno deixou nas suas figuras-retratos. Nisto, aliás, cumpre por em dúvida essa dezena de quadros da Cúria serem dum só pintor. Sinto nas quatro figuras evangélicas um pintor, nos outros seis quadros outro, menos desenhista, mais amaneirado e caçoeteiro. Mas não pôsso fugir do meu assunto.

Todos os Doutores são figurados em vias de escrever, figuração a que Jesuíno não é alheio, tanto por essa mesma fase paulistana, nos

esquadrões beatos da Ordem Terceira, como mais tarde nos quadros do Patrocínio. Mas os Doutores seguram penas de pato, em posições normais, realistas. O São Jerônimo e o Santo Agostinho repetem com a mesma naturalidade, a mesmíssima posição e desenho. Esta posição não se encontra nas quatro vezes em que Jesuíno figurou santos em vias de escrever. Devemos até notar que nessa mesma época, por duas vezes, em beatos escrevedores, êle porá a pena de pato na mão esquerda!

A não ser uma das vezes, numa santa do teto da Ordem Terceira, os beatos escritores de Jesuíno seguram suas penas de maneira absurda, por completo desprovida de qualquer realismo. Posições espetaculares, "dogmáticas" e falsas. Esta mesma posição irrealista e barroca, absolutamente artificial e... de quadro, se repete no São Marcos, da Cúria. Mas esta semelhança, êste plágio verdadeiro, me serve especialmente para acentuar uma diferença fundamental. Principalmente se aproximamos a Santa Teresa escritora, do Patrocínio, dêste São Marcos, que, por serem ambos telas, e não decoração do teto, podiam ter maior cuidado de fatura pormenorizada. O autor do São Marcos é bem melhor desenhista. Jesuíno está por completo afastado do realismo visual, desenha... de oitiva. O Jesuíno paulistano de agora não consegue mais nunca sequer refletir aquêle naturalismo sensual, aquela espécie de espírito do alto Renascimento que conseguira na capela-mor carmelita de Itu. Ao passo que o autor de São Marcos é um quinhentista como estilo.

A semelhança duma posição tão antinatural poderia significar que mais uma vez Jesuíno está copiando, surripiando apenas, de tudo quanto vê, aquilo que mais condiz com o seu temperamento dogmático. E com efeito, os Evangelistas da Cúria aconselham a Europa, e se não a importação, ao menos algum maior conhecimento e cultivo das malícias eruditas da pintura européia. Mas não posso decidir nada aqui. Êsses quatro evangelistas foram bastante repetidos pela pintura anônima paulista. E sugerem a tal escola de pintura que existiu na província durante uns tempos do século passado. Não sei, nem me é possível levantar mais êste problema aqui. Só me cumpre honesta-

mente reconhecer que, se houve cópia de posição de mão escrevedora, ela seria mais provável, por tudo isso, no pintor do São Marcos. Em Jesuíno a posição forçada e espetacular se repete várias vezes. No pintor dos Evangelistas, essa posição aparece apenas essa vez, contrastando com o naturalismo das outras. E ele tem toda a probabilidade de já ser um oitocentista.

O tipo da pena de pato escolhido não parece trazer fortes sugestões. O que haveria mais a observar é que Jesuíno sempre pinta penas mais escuras sobre fundos mais claros, sejam estes céus ou panejamentos. O artista dos Doutores faz sempre o contrário, penas claras sobre fundos escuros. E mesmo quando este fundo é claro, como no Santo Agostinho e no São Tomás, a pena é clara também, arriscando se confundir com o fundo.

É lugar-comum da pintura retratar escritores com largos infólios ou pergaminhos, prontos para escrever. Em tudo quanto é livro aberto, em tudo quanto é infólio ocorrente na obra de Jesuíno, as folhas em que o volume está aberto são folhas mortas, pousam nas folhas seguintes, formando corpo com estas. Nenhuma se destaca mais vivamente por efeitos de encadernação nova, ou menos manuseada, ou pelo sôpro de qualquer brisa ambiente, ou ainda se enrola fantasistamente ao contato do ar. Nos Doutores, este processo de enriquecer pictoricamente a expressão dos infólios e pergaminhos ocorre fantasistamente várias vezes, ora enrolando, ora soltando folhas. Dir-se-ia, deve ser malícia minha, que Jesuíno pintando livros mortos e penas em mãos esquerdas, tinha menor prática, menos "sentimento" dos livros e dos costumes de escrever.

Pra terminar, eu insisto sobre o espírito e o estilo destes Doutores. Como conciliar com a arte jesuínica, o desenhista tão barroco, pela rítmica complicada e curvilínea, que fez o São Marcos especialmente? A arte dos evangelistas da Cúria é uma arte desenhística, chega a ser um grafismo na sua intenção primordial de contar, fotografando o instantâneo vivo. Como espírito, é uma ilustração. Nos Doutores tudo se movimenta por meio de ritmos dinâmicos, ritmos que estão contando dentro do tempo que passa, ritmos saídos duma imaginação tipicamente informativa como espírito e barroca como

estilo. Nada disto é do espírito e do estilo jesuínico, muito mais severo e impositivo, amante do verticalismo linear, pouco especialista das curvas. Pela mesma época êle estava justamente demonstrando mais uma vez a sua incapacidade de composição dramática, na biografia de Santa Teresa que contava para as freirinhas, nos caixotões dum teto, e pouco depois ia erigir a escultura dos graves santos procissionais da Ordem Terceira. Êsses doze quadros não são de Jesuíno Francisco de Paula. Sobra portanto, e existe, a obra que êle deixou na Ordem Terceira do Carmo.

Não cabe aqui fazer o histórico da construção desta importante igreja colonial de São Paulo. Mas alguma coisa preciso sempre historiar, pra que fique determinado melhor e mais certo o que a tradição oral atribui a Jesuíno, com razão ou sem. Os documentos que existem são falhos, muitos se perderam. Os que existem nem sempre esclarecem como a nossa vaidade requer. O que eu consigo saber é o seguinte:

O primeiro pintor de que fazem menção os documentos ainda existentes na Terceira do Carmo de São Paulo, um tal João Pereira da Silva, é figura que nos importa. Num documento, fôlha 41 dum livro de Atas e Têrmos n.º 3, vem o termo de contrato dêle com a Ordem, para pintar o teto da capela-mor. Aí se diz que o prior, o reverendo padre comissário e irmãos abaixo assinados se convocaram a 24 de agosto de 1759, "para se ajustar (ponho na ortografia de hoje) a obra de pintura da capela-mor que logo se ajustou com João Pereira da Silva por preço de sessenta e quatro milréis ficando êle obrigado a pôr tôdas as tintas que fôr necessário exceto o andaime que êste será obrigado a ordem a pô-lo pronto; outrossim será êle dito obrigado a pintar o antedito fôrro (não se falou antes em nenhum fôrro) a (letra ilegível) andado da mesma sorte que estava o antigo, só com a diferença de que no meio levará uma tar (j)a e dentro dela a Sra. Sta. Teresa, e a dita obra a dará acabada té ao último de janeiro, pena de que não o cumprindo assim se mandar acabar à sua custa; e logo à conta dos sessenta e quatro milréis por que e ajustou esta obra, recebeu da mão do testamenteiro do defunto Roque Pereira de Sousa cinquenta milréis que o dito irmão defunto deixou a esta venerável Ordem, e o resto ficará na mão do

irmão Prior atual para lho entregar acabada que seja a dita obra..." etc. Com efeito, no Livro de Receita e Despesa n.º 15, ainda existente nos arquivos da Ordem, no período anual de 15 de outubro de 1759 a 15 de outubro de 1760, vêm lançados os sessenta e quatro mil-réis "pela pintura do teto da capela-mor, que a Mesa do ano passado havia ajustado com o pintor João Pereira, e se lhe pagou da pintura".

Daí em diante o nome de João Pereira vai freqüentar êsse bendito Livro de Receita e Despesa n.º 15, até o ano de 1768. É sabido que naquele tempo se chamava "pintor" tanto a pintores de quadros e painéis, como ao dourador de talhas e ao pinta-paredes. João Pereira da Silva foi tudo isso. Logo no período seguinte de 1761, vemos que tinha um contrato para "pintar" tôda a capela-mor, e que a pintura do teto desta foi portanto coisa à parte. Lá está: "A João Pereira o pintor, 200\$ — à conta da dívida dos 430\$ por que se ajustou por termo de acórdão feito com êle no Livro dos Acórdãos (não foi achado por enquanto), a obra da capela-mor, dourado o retábulo, pintadas as tribunas, as portas, o arco; e dourado o altar do Senhor da Pedra Fria (que poética invocação!), tudo pelos ditos 430\$000, a cuja conta se lhe pagou neste ano os duzentos milréis com que se sabe".

A talha, tanto do altar-mor como dos demais "altares", outro lançamento indica que foi feita por Antônio Ludovico, e com o fôrro novo e a cimalha, ficou tudo pelo preço de 820\$680. Ano aliás de grande atividade construtiva em que reteceu-se o "telhado todo", houve trabalho de taipa na capela e na torre, mas a capela ainda exigiu 440 tijolos que ficaram por dois mil e oitocentos réis. No período de 1761-62, João Pereira da Silva, não lhe esqueçamos o nome todo que os lançamentos se esquecem quase sempre de indicar, recebe mais 49\$920 "do altar do Senhor à Coluna" que provavelmente dourou, para receber tanto dinheiro assim. E ainda recebe nesse mesmo ano mais 6\$400 para "pintar o pano da porta". Foram feitas várias portas êsse ano, a "porta da dita parede da escada"; as cinco "portas dos corredores e portal da escada"; pagou-se "três lemes para as portas grandes" e imediatamente em seguida "uma fechadura para a dita (sic) porta"; e pouco adiante, na mesma enumeração, gastam 36 varas de aniagem para as empanadas e pano da porta; "duas meadas de tinta para as

empanadas", imediatamente o "feitio das empanadas e pano da porta", "mil taxas para pregar as empanadas", sua pregação, feitio de caixilhos; 19 varas e meia de pano "para as empanadas", e imediatamente em seguida o lançamento de pintura do pano da porta com o nome de João Pereira; e imediatamente depois, sem o nome dêle, mas quase certo a êle, mais a pintura de "seis empanadas para o corpo da capela" por 11\$520. Para evitar a alguém a busca no dicionário: "Empanada" é o caixilho feito de pano ou papel.

Com tantas despesas foi preciso tirar esmolas especiais. A 2 de março de 1763, vem a "conta que dá o padre comissário frei Domingos Coelho de Santa Rosa, das esmolas que tirou pelos Irmãos Terceiros com seu zêlo, para a pintura e douramento dos retablos (sic) de quatro altares e cinco tribunas da nossa capela" que foram 259\$330. Observe-se também que êles chamavam indiferentemente ao edifício de "capela" e "igreja"... E é nesse período de 62-63 que entra um pintor novo a competir com João Pereira da Silva. Enquanto êste recebe apenas 15\$360 "de pintar seis frontais para os altares da capela", em lançamento imediatamente anterior, "se pagou a Antônio dos Santos Viana para dourar e pintar quatro altares da capela e cinco tribunas, e assim (palavra desgraçadamente ilegível) do altar do Senhor da Coluna" a importância de 236\$800. O que teria feito João Pereira da Silva, no altar do Senhor da Coluna?... Seria também pintura apenas de frontal, como no ano pobre de 1763? E o que significaria exatamente frontal, na terminologia tão misturada de tesoureiros sem técnica de arquitetura? Porque essa palavra, se tratando dum artista que já pintara a figura duma Santa Teresa no teto da capela-mor, me evoca a parte superior dos retábulos de altar, onde era freqüente o enfeite central dum quadro de pintura. Como na Carmo Primeira de Santos. É verdade que a fase dêsses quadros pintados na parte superior dos retábulos já passara, mas o exemplo de Santos existia para esta Ordem Terceira que tratava de se enfeitar. Não sei.

Nos períodos de 63-64 e 64-65 não vem nome de pintor e só se gasta com "pintor de pratear os resplendores". Em compensação se alude ao "feitio da porta grande da nossa capela velha", o que indica a existência certa duma capela provavelmente menor, abandonada como

a dos Terceiros de Itu, mas existente ainda. Em seguida Antônio dos Santos Viana desaparece pra sempre, mas João Pereira da Silva continua preferido, pelo menos por dívidas dos Terceiros, em 66 lhe dando 6\$400 "do que esta Ordem lhe deve" e no período seguinte mais 45\$340 pela mesma conta. Tudo sem indicações de trabalhos. E finalmente no período de 1767-68, última vez em que João Pereira da Silva comparece no livro, lhe pagam mais 26\$660, sem sequer indicar se ainda dívida, se fim dela ou trabalho novo. E nada mais se diz, embora o livro só vá terminar em 1772.

Mas a igreja estava já precisando reforma nova... E esta foi ingente. Falta o Livro de Receita e Despesa relativo aos anos de 1773 a 1785. Há porém um livro de Têrmos n.º 4, que vem de 1772 a 1819, e nos é suficiente. Em março de 1773 vem um termo em que a Ordem briga com o "mestre da obra" Antônio Francisco de Lemos, na presença do sargento-mor Teotônio José Zuzarte, porque o mestre não executara "o risco da dita obra (o "frontispício da capela") conforme prometeu na sua obrigação, e sendo vista a dita obra miudamente com o risco na mão e lida a obrigação do dito mestre, achou o dito sargento-mor que a obra tinha muitos erros". Mas o mestre Antônio Francisco de Lemos se recusou a consertar nada. Não sei exatamente o que houve em seguida. A recusa é certa, por êsse termo, porém não há mais têrmos senão em 1776. É só em maio dêste ano que a Mesa determina se continuem os trabalhos de reforma do frontispício, especificando os defeitos a corrigir no trabalho de Antônio Francisco de Lemos; e em agôsto faz novo ajuste com o mestre pedreiro Joaquim Pinto de Oliveira para "obra do frontispício". E no mesmo dia justava com o mestre carapina Pedro José Rosa as "grades e arcos da nossa capela", sendo que "as ditas grades de pau torneadas em (palavra ilegível) rocas e seguras de sorte que não só fique estável mas ainda faça vista boa na sua formatura, chegando a altura delas até o friso; e assim mais justou a fazer por seis mil e quatrocentos o fazer os remates por cima em cada um dos balaústres e pés direitos que levar a dita obra dos *três arcos* com a obrigação de sentar as ditas grades e pôr-lhe à sua custa tôda a ferragem, fechos, pedreiros e fechaduras que forem precisas, tudo que lhe (2 palavras ilegíveis) de quatro dobras,

cuja quantia se obrigam..." etc. (Grifei os "três arcos" porque êles com seu número certo vão nos interessar mais adiante, na obra de Jesuíno). E por êsse pequeno livro de têrmos ainda sabemos que em 1781 se forra de novo a sacristia por contrato com o irmão e mestre carpinteiro Manuel da Silva Borba, por sessenta e quatro milréis, "conforme o risco que se lhe dá e ao fazer dêste (têrmo) recebeu para executar sendo as molduras conforme as da sacristia da Sé". E o risco, antes disso já vinha indicado que era "do feitio do que se acha feito na sacristia da Sé".

E agora as datas se tornam insofismáveis. No Livro de Receita e Despesa n.º 16, que vai de 1785 a 1841, logo no primeiro período de 85 a 86, vem o lançamento a que já me referi no estudo dos quadros da matriz de Itu. Eis o seu texto: "Dado a José Patrício da Silva Manso do que se lhe devia (*sic*, no passado) das pinturas que fêz no teto da capela-mór o painel, e outro na sacristia — Vê-se do recibo 51 — 14\$760". (Êste recibo não se achou). O texto desta vez não traz nenhuma obscuridade. Antes de 1785 ou mais provavelmente nesse ano, concluindo o fôrro novo de sacristia pelo carapina Manuel da Silva Borba, tudo ambiciosamente do feitio da sacristia da Sé, lembraram os Terceiros de incluir no fôrro novo um painel e o encomendaram a José Patrício da Silva Manso. É o que ainda se conserva, indiscutivelmente, pelas identificações que fiz atrás. Mas lhe encomendaram também o painel novo do teto da capela-mór, decerto porque a pintura de João Pereira da Silva era fraquinha ou tinha se deteriorado. Quanto custou o trabalho não sabemos, mas sabemos que a dívida foi paga aos pedaços. E terminada nêste período, porque nenhum lançamento mais, sôbre isso, vem nos anos seguintes.

Creio que foi êsse o mais vulgar trabalho de pintura realizado por José Patrício da Silva Manso, na Terceira do Carmo de São Paulo. Mas é certo que morou na capital ainda por bastante tempo. Sete anos mais tarde, em 1792, o nome dêle aparece em pinturas para os Terceiros Franciscanos da cidade, me informou frei Adalberto Ortmann. E o que é mais estranho, ainda comparece êle nas despesas carmelitanas, pelo menos é de presumir que seja êle, o apenas "José Patrício" de fls. 32, pago em quatro milréis por ter fornecido "uma

libra de douradura" para dourar as oito varas do pátio. Mas quem dourou foi o "pintor Boaventura dos Santos", que ainda faz o mesmo trabalho em cinqüenta castiçais. Aliás o Livro indica outros pintores-douradores e pinceladores, que nomeio em nota anexa (Nota 43).

E enfim nos encontramos com Jesuíno Francisco de Paula. A 14 de fevereiro de 1794 (mil setecentos e noventa e quatro) Jesuíno, viúvo desde abril do ano anterior ainda estava em Itu, pois é de lá que data a sua procuração a gente de Santos. O que ficara fazendo lá, não nos é possível saber detalhadamente, mas que fazia música não há dúvida, pois por êsse ano, ou o mais tardar nos princípios de 1795, o que me parece pouco provável, recebia da Irmandade da Boa Morte, que vivia mesmo na Carmo ituana, a importância de 7\$480 "pela música".

Poucos anos antes, no mesmo período de outubro a outubro de 1792-1793 em que comprava uma libra de douradura a José Patrício, a Ordem Terceira, de São Paulo entrara em sua fase de maior atividade construtiva, completando em funcionalidade e decoração o templo da sua Senhora. Resolve construir os jazigos e sua capela, pelo que compra a Joaquim Ferreira dez milheiros de tijolos de alvenaria. O "mestre entalhador João Francisco Vir^a", que morava aliás em casas da ordem, na rua Cônego Faustino, pagando novecentos e sessenta réis mensais, tem então uma encomendazinha de balaústres para o côro. Porém muito importante para nós é a encomenda que no período seguinte se sabe que está fazendo o mestre entalhador José Fernandes de Oliveira, nada menos que "o trono, retábulo e fôrro da capela-mor". Mais um fôrro novo! A igreja mudava de fôrro e conseqüentemente de pintura três vêzes em trinta anos, em 1760 João Pereira da Silva, em 1785 é José Patrício da Silva Manso, e já agora em 1794 mais fôrro novo. A obra do entalhador era vultosa e cara. Ao todo, só nêsse ano de 1794 êle recebeu 235\$200, enquanto o outro mestre entalhador João Francisco só ganha mais 22\$800 por concluir os "30 balaústres e duas quartelas para o côro". E ainda dêsse período, para confirmar os trabalhos urgentes que estavam fazendo no edifício, vêm trinta e sete lançamentos ao mestre carapina Joaquim Xavier dos Santos, referentes a compra de madeira para assoalho, pilastras, balaústres e quartelas.

E nêsse ano também que chega de Lisboa o órgão doado ao templo pelo capitão Bernardo Jacinto Gomes, prior da Ordem nesse tempo. As despesas totais com o preço e condução dêle, de Lisboa a São Paulo, orçaram em 372\$540. O preço do instrumento foi de 250\$000. E o seu lançamento vem de envolta a muitos mais, referentes a compra de madeiras e obras na igreja.

No período 1794-95 mandam vir do Rio de Janeiro por 297\$559 "as tintas, pão de ouro e mais materiais para as obras". É quando vem de Itu para São Paulo Jesuíno Francisco. No período seguinte o "Entalhador" (sem nome aqui) recebe 89\$600 "para completar o ajuste das tribunas da capela-mor". E também se compra mais material de pintura. A ingência das obras está mesmo atrapalhando o exercício espiritual e as finanças da Ordem. A 3 de novembro dêsse ano de 1795, o então prior Félix José de Oliveira escreve uma carta que vem transcrita no Livro de Têrmos n.º 4, fls. 63, a um irmão Antônio João de Carvalho, vice-comissário de um arraial que o documento não nomeia. Transcrevo o que interessa e esclarece: "Recebemos a carta de VC. juntamente o ouro que consta da sua conta a ela inclusa, e depois de agradecermos a dita remessa, e seu zêlo, lhe certificamos que se manda fazer os sufrágios pela falecida irmã Escolástica Barbosa, e de todos os mais que tomaram hábito e professaram se mandou lavar os seus competentes têrmos, e quando entrar alguma irmã julgamos que será bom que VC. declare os nomes de seus maridos, sendo casadas, porque assim são mais facilmente conhecidos. A dita remessa não podia vir em melhor ocasião porque além de estarmos com muitas obras em nossa capela, e que por isso estamos fazendo os atos fora dela, é ocasião em que mais necessitamos de semelhantes socorros, e por isso rogamos a VC. que tudo o mais que for havendo, e algumas esmolas que possa alcançar, té pelos mesmos irmãos, para o fim das ditas obras, não perca ocasião de por (propor?), e vá remetendo quanto mais breve puder". E na mesma data, avisam a mesma coisa, em carta a um outro vigário de fora da cidade, ainda sem indicar donde, o padre José de Freitas da Silva, pedindo dinheiro, "todo o rendimento que tiver havido de entrada e profissões", dando sempre como motivação da urgência do pedido as "muitas obras" e o serviço espiritual feito

tóra. Provavelmente no convento vizinho, da Ordem Primeira. E a instância de dinheiro os faz vender "o arco e tribunas velhas", no período de 1796-97.

É neste período que pela primeira vez se menciona o nome de Jesuíno Francisco. Diz o lançamento "Dinheiro que se deu ao Jesuíno por duas vezes de pintar a capela: 150\$000". Um Jesuíno tão familiar na Ordem que só o nomeiam pelo primeiro nome. E que pinta "a capela", e não a capela-mor. Não há dúvida que se trata do teto da nave. Uma indicação anterior conta que se fêz o andaime do teto desta nave e se lavou o mesmo, trabalho todo que foi feito provavelmente pelo conhecido Tebas, pois entre o lançamento do andaime e o de Jesuíno, sem indicação do trabalho, "se pagou ao Tebas 3\$940", enquanto o andaime e a lavagem tinham ficado em 8\$370. Mas pouco depois de outros lançamentos de obras vem esta série de despesas:

Do. (Dinheiro) de tintas que se compraram para as pinturas	8\$090
Do. de feitiço de andaime da capela-mór	1\$020
Do. da lavagem do fôrro da capela-mor	\$800
Do. para louça vidrada para o pintor	\$520
Do. ao Jesuíno por conta da pintura do côro	2\$000

Como está se vendo, pintado o teto da nave, tratam de pintar de novo o teto da capela-mor e Jesuíno Francisco irá pintar o teto do côro. Digo que "irá pintar", porque pela ordem dos lançamentos, pelo costume sistemático no tempo de pagar parte de uma obra antes dela se fazer e pelo adiamento da primeira missa, ser mais que provável essa pintura do côro vir em seguida à data do lançamento.

Isso está a fls. 49. Na fôlha seguinte, que se refere ao novo período de 1797-98, vêm logo de início dois pagamentos importantes de 50\$000 um e 58\$200 outro, ambos indicados apenas como dinheiro "que levou o Irmão Prior, para pagar ao pintor". Parece incontestável que se trata ainda do mesmo Jesuíno, tanto mais que, na mesma página, depois de alguns lançamentos "ao aprendiz" (\$240), duas libras de bôlo, outras tantas de breu, tabatinga para caiar, brochas, duas cargas de cipó, vinte livros de ouro, "carpinteiros e serventes que ar-

maram o andaime", se paga ao "pintor Inácio Joaquim", sem dizer o que, apenas 19\$800 em dois lançamentos que somo. E também 100\$000 pelos púlpitos. Mas eis que na fôlha seguinte, referente sempre ao mesmo período, pagam 1\$070 "para bôlo a José Patrício", isso entre "9 cosoeiras (?) grossas para os púlpitos" e "uma arrôba de gêsso grosso" antes, e "verde distilado, comprado a José Antônio Paulista", "8 libras de bôlo comprado a Mendonça", "31 livros de ouro", e mais 100\$000 "de dourar os púlpitos", depois logo do lançamento de José Patrício. Não parece haver dúvida que êste José Patrício trabalhou nos púlpitos. Se é o mesmo José Patrício da Silva Manso que conhecemos, a lição é que Jesuíno Francisco, o antigo aprendiz da matriz ituana, era agora o pintor de verdade, enquanto o antigo mestre dêle está nas dourações. E tendo recebido ordens em dezembro de 1797, o padre Jesuíno do Monte Carmelo só foi dizer a sua primeira missa a 16 de julho de 1798, em Itu. As datas sabidas confirmam e esclarecem tudo muito bem. Jesuíno presbítero ainda está concluindo as suas pinturas na Carmo paulistano. Adia a sua primeira missa, e é só depois de concluída a pintura na capital, que parte para a terra adotiva e inicia a sua vida sacerdotal.

Para evitar perguntas possíveis, e como existe um painel importante em tamanho, no jazigo, representando a Ressurreição de Lázaro, fique desde logo esclarecido que essa pintura não é de Jesuíno. Se não bastasse o seu estilo, por completo aberrante do de Jesuíno, nos vale êste Livro de Receita e Despesa n.º 16. Só por 1799 mandam vir da Bahia umas tintas de pintar que custaram ao todo 74\$360. No período 1800-1801 se alude ao transporte dessas tintas, e compra de mais outras e "pincéis para a pintura do jazigo". É também dêsse período o pagamento do altar do jazigo ao entalhador Manuel José Antunes. Do período seguinte colho um lançamento de \$800 "para o oficial que ajudou ao pintor do Jazigo", e mais outro de 13\$370 "do que se devia ao irmão Manuel José Pereira, de resto do fôrro do jazigo". Seria êste o pintor não nomeado? Só por êste ano, aliás é que se dourou a capela-mor e seu retábulo. Estava definitivamente enfeitado o templo. O Livro não indica mais nenhuma reforma ou cometimento ingente. A 11 de fevereiro de 1803, o visitador frei Manuel

José de Santa Rosa canta louvores à Ordem Terceira paulistana pelo “zêlo e retidão com que se porta a respeito desta Casa do Senhor: pois não obstante não cessar nela os louvores ao mesmo Deus, se aumenta cada vez mais o ornamento da igreja, sem empenho do comum da Ordem”.

Não quero crer que exatamente sem nenhum empenho... O Livro de Têrmos já indicado mostra cartas e cartas, ora ao vice-comissário de Curitiba em 1797, ora ao vice-comissário de Cabo Verde em 1799, e ainda em 1802 a vários “arraiais”, pedindo dinheiro para as obras, “última conclusão” diz consoladoramente a carta de 1802. Mas é certo que já a 12 de julho de 1800, os Terceiros escreviam ao provincial frei Antônio Gonçalves Cruz, lhe comunicando terem dado graças públicas a Deus “na capela da nossa Venerável Ordem Terceira pela conclusão da reforma”. E em junho de 1803, mais parabens do Provincial e novas graças a Deus “pela conclusão da reforma”. Devia ser decerto a “última conclusão”... Porém desde 1799, os Terceiros contam ao vice-comissário de Cabo Verde estar o templo “com o gôsto de merecer o nome de melhor obra de igreja nesta cidade”. E assim ficou, a meu ver, até os nossos dias.

Resumo o que posso saber. O resultado feliz do teto da capela-mor da Terceira do Carmo de Itu se espalhou naturalmente entre os carmelitanos da província. Está dito nos autores e não há razão para duvidar que Jesuíno Francisco de Paula pintou o teto da igreja conventual carmelita de São Paulo. É mais provável ter sido êsse o primeiro trabalho que êle fez na capital. É um desastre não existir documento nenhum sôbre ele que eu conheça. Seria a transição do artista feliz em sua vida profana para o viúvo tendendo para a vida mística. Mas com essa realização nova, a preguiça do tempo tornou Jesuíno assim um especialista de pintura de tetos. E êle pinta um novo teto para as freiras de Santa Teresa, êsse, um teto em caixotões, impedindo a concepção única e unida. A segmentação do fôrro o obrigava a segmentar a sua imaginação. E temos êsses episódios místicos da vida de Santa Teresa, muito deformados pela restauração recente. Enfim os documentos provam que a última obra paulistana do artista foi o teto da Ordem Terceira. Obra mesmo tão derradeira que o

padre Jesuíno do Monte Carmelo foi obrigado a adiar a sua primeira missa que êle decidira dizer em Itu, para seis meses depois do recebimento das ordens. Nesse teto dos terceiros, êle pintou primeiro a nave, depois a capela-mor e por último o côro. Esta divisão vai nos esclarecer alguma coisa.

O painel central do teto da nave não existe visível. Ou foi destruído (o que não me preocupei de saber, por ser trabalho exclusivamente técnico) ou existe debaixo da pintura atual, que é de Pedro Alexandrino moço, antes de seus estudos europeus. O resto dessa decoração existe e apenas retocada sem prejuízo grave; o restaurador tendo se resumido a dar umas pinceladas grosseiras, reavivando à pressa linhas de panejamento ou acentuando partes luminosas dos volumes. Do teto da capela-mor o que se diz é que o pintor que o restaurou conservou a composição, apenas mudando nela a posição duma das pernas da Nossa Senhora. Isso nos induz a imaginar que ainda existe, por baixo do mostrengo meloso que lá está, a pintura autêntica de Jesuíno. A composição, única coisa que se pode observar para o nosso caso, não aconselha nem desaconselha Jesuíno. É uma ternaridade simples, bem ordenada, e apenas. Os anjinhos do halo de nuvens porém, pela insistência de reunir cabecinhas aladas aos pares, confirmam a concepção jesuínica, numa das suas constâncias. E o terceiro e último trabalho foi a decoração do teto do côro. O artista já estava padre então. Esta decoração, a meu ver, inclui não apenas o halo central tecido de nuvens e anjinhos circulando uma estrêla divina, mas também os quatro beatos soltos, dois de cada lado, que nascem do entablamento do teto. Não só imagino isto porque tècnicamente estas quatro figuras não poderiam ser pintadas sem andaime especial, no côro, como porque elas denunciam uma transformação profunda no espírito do artista.

A decoração que Jesuíno concebeu para o teto da Ordem Terceira não tem nenhuma grande originalidade conceptiva, mas já prova bastante a evolução do artista e a sua marca original de audácia. Tratava-se dum teto comum em nossas igrejas coloniais, curvo, num jôgo de capela-mor, nave e côro, em que a primeira era menor como tamanho geral e largura, e o teto do côro continuava, sem interrupção, o

da nave num mesmo fôrro. As paredes da nave nesta Carmo eram seccionadas por lesenas que se prolongavam no teto por uma faixa de molduras da mesma largura das lesenas, e as ligando em pares fronteiros. Eram duas estas faixas, porque a terceira lesena terminava fingindo apoiar o pavimento do côro com sua balaustrada. Jesuíno "sente" esta compartimentação arquitetônica do teto, e não só a aproveita como a salienta. A capela-mor, único espaço mais largo e livre de que dispõe, êle cobre com um grande painel central. Não estão lá, e é imaginável que tenha desistido de pintar, beatos nascidos do entablamento. Já fizera isso e com arrogância insistente no teto da nave. Pelo contrário, as faixas de molduras (os "três arcos" que a citação mais para trás prova ter existido no fôrro primitivo) que segmentavam êste teto da nave, não só contrariavam uma concepção unida, como não aconselhavam a historiação anedótica de todo um grupo numeroso de caixotões, como na Santa Teresa. Jesuíno resolve muito bem o seu problema, e aconselhado pelas faixas, lhes sublinha o ritmo arquitetônico. Nos três espaços livres e segmentados, deixados pelas faixas desde o arco cruzeiro até o côro, de cada lado, o artista concebe erigir o retrato inteiro de esquadrões de beatos e beatas carmelitanos, se erguendo do entablamento. Seis esquadrões portanto, vinte e quatro figuras do tamanho natural. Mas são retratos de santos, não são retratos de corporações flamengas, com hierarquia de posições e a burguesice naturalista desta vida nossa. Não haverá planos nem ternaridades maliciosas, ressaltando figuras centrais. São quatro em cada grupo, todos na mesma beatitude celeste sem hierarquia nem infâmia de sangue ruim, quatro. Mas, para nosso sorriso, a obsessão jesuínica da binaridade faz das suas, é provável que inconscientemente. Se se observa melhor êsses quadros, é fácil notar que em todos êles, quer por um distintivo, quer pela indumentária, ou mesmo pela repartição franca de um vazio maior, as figuras estão dispostas duas a duas.

O teto do côro não tem a faixa compartimentadora, o ritmo das lesenas termina naturalmente e bem, fingindo convincentemente apoiar o pavimento do côro, sôlto no ar. E de resto êsse teto não poderá ser enxergado livremente pelos fiéis. Embora fôsse isso possível e se

aconselhasse por qualquer preguiça conceptiva mais espontânea, Jesuíno Francisco não repete o mesmo ritmo de agrupar os seus beatos em esquadras. Está padre. Chegou enfim à realidade insofismável, dura para êle com seu misticismo de ter que viver de vida celestial dentro da terra. Pinta com muito mais "amor" que o Jesuíno Francisco de Paula, acostumado a pintar tetos, de um ano antes. De cada lado do entablamento erige apenas dois santos, dos seus preferidos, entre êles está São João da Cruz, dois varões dum lado, duas mulheres do outro, santos totalmente separados uns dos outros, não só pelo espaço que os desliga, mas pela leitura. Se as esquadras de santos estão processionalmente ligadas pelo ritmo, legítimos retratos puros, as quatro figuras isoladas do côro serão "dramatizadas", psicológicamente separadas umas das outras por um qualquer elemento dialogante. Elemento mínimo, está claro, pois que Jesuíno se desinteressa profundamente dos casos desta existência. Apenas cada santo está junto de uma mesa que dialoga com êle por um qualquer elemento deposto sobre ela, um chapéu, um tinteiro, uma caveira e um manuscrito. E assim êle faz do teto mais intimista do côro, uma forma que é também, espiritualmente, separada do teto da nave. Está padre, e minha convicção é que esta separação espiritual deriva da idéia mais instantânea do sacerdócio. Jesuíno principia sofrendo não mais da sua vida profana, mas também da sua vida sagrada. Na nave, à vista dos fiéis, os esquadrões de beatos em sua vida triunfante. No côro, Jesuíno ama particularmente os seus santos, e os pinta com um carinho que se é idêntico ao que pôs nas figuras da Carmo ituana, é mais seguro tecnicamente no desenho e desprovido de qualquer sensualidade terrestre. E êste mesmo misticismo instantâneo o leva a acrescentar, no centro dêsse côro, e em princípio desnecessariamente, um motivo simples mais significativo, uma estrêla divina. Neste motivo, que ninguém restaurou até agora, as cabecinhas aladas juram Jesuíno, pelo desenho fisionômico e também porque são nove, das quais oito dispostas aos pares. E as nuvens refletem o abrandamento novo do artista, da mesma forma que os quatro santos. E maior técnica. Nuvens mais suaves e bem mais naturalistas que as da Santa Teresa da nave carmelita de Itu.

Os vinte e quatro beatos do teto da nave são a obra de maior vulto que nos ficou de Jesuíno Francisco. A restauração que sofreram, se não melhora nada, também não faz muito mal. Essas figuras ostentam o artista em sua felicidade plástica. Digo felicidade plástica, porque, a meu ver, o que êsse trabalho revela como lição é um Jesuíno novo, num como que descobrimento da essência plástica da pintura, num refinamento estético que o leva a um reaprendizado técnico das exigências da pintura, no que lhe é específico, o cromatismo. E como consequência curiosa, uma aproximação nova das lições européias. Não que êle as aprenda e siga, mas que êle redescobre por si mesmo. Seria a calma conventual, a desistência dos prazeres profanos, do matrimônio e dos filhos afastados nesta sua vida paulistana, que o desligaram assim da dramaticidade da vida? Por certo não foi a contemplação das pinturas religiosas da capital, que sobretudo na São Francisco só lhe aconselhavam o anedótico e o dramático terrestre. A meu ver, num artista tão psicológico em sua arte, foi um novo estágio de sensibilidade e espírito que o levou ao cromatismo novo, mais nosso conhecido de muito, que o da Carmo ituana. O artista está passando por um período menos definido de dramas como de interesses pessoais. Não é mais um homem da terra, mas ainda não é um homem do céu, é um estudante de padre. Está numa vida de transição, porém nunca de indiferença. A sua religiosidade natural e, ainda mais, a ventura do sacerdócio que está chegando o levam a pintar com carinho e atenção, com "prazer e alegria" como diz o verso religioso popular, a sua Carmo afeiçoada. Mas o drama da vida sacerdotal não o determina ainda, não o domina, e talvez nem mesmo o assuste. Jesuíno está na sua maior disponibilidade vital, longe dos filhos, bem pago, terminando o seu latim. E essa disponibilidade o leva a atentar mais, com prazer e alegria, nas essenciais cromáticas da pintura.

O artista se afirma na sua tendência para a figura-retrato, mas se desinteressa da interioridade psicológica e da beleza sensual dos seus beatos. Nada mais daquele prazer extasiado, daquela alegria interior que êle nos contara na nobreza sacerdotal da Carmo ituana. As almas dêstes novos esquadrões celestiais são simplesmente anônimas, e desistiram de qualquer vida interior mais intensa. O próprio desenho pa-

rece ter pouca importância para o artista que não quer contar. Só lhe serve para acentuar os volumes das figuras, movê-las em seu agenciamento quaternário, lhes dar aquêle mínimo de variedade que evite a monotonia e a desqualificação. Mas êle insiste num hieratismo sem rigidez, que enobrece essas almas e lhes acentua o ritmo processional e arquitetônico. Ainda neste sentido será a obra mais plástica que Jesuíno nos deixou, a que menos se preocupa desenhisticamente de contar, mas a que mais constrói e decora. E a mais dogmática. A que mais se aproveita do dogmatismo da imobilidade da plástica; a que mais evita o grafismo do desenho, para em vez de contar, afirmar.

Não estou nem de longe querendo sugerir que tenham passado pela cabeça de Jesuíno todos êstes preciosismos estéticos. Não eram elementos conscientes da sua evolução artística, proposições que êle se dera na clareza de um raciocínio lógico. Não podiam ser para a cultura daquele tempo do Brasil, nem para o temperamento de Jesuíno, um arroubado. Eram aspirações mal definidas, umas mais conscientes, como a rítmica, outras menos. Eram conseqüências sobretudo duma vida afastada dos prazeres do mundo, mais "estetizada", mais o "belo absoluto" de Deus, a que o levava a existência conventual e o seu enterramento no mundo. E com efeito, o que mais surpreende nessa teoria de beatos é a côr.

Nunca Jesuíno esteve tão exclusivamente pintura, considerada esta como essência estética da côr. Estamos longe daquela solaridade, daquela ardência, daquele ar-livre mais valioso e original da Carmo ituana. Jesuíno, aqui, decora como um pintor que voltasse ao cavalete das telas da matriz de Itu, num escuro inverno europeu. E carece mesmo não esquecer que estamos em São Paulo de Piratininga, a das neblinas e garoas, a mais europeicamente sombria das capitais brasileiras. Nada do alviçareiro, da religiosidade loquaz, da independência gostosa, tão brasileira, do cromatismo da outra Carmo ituana. Uma coloração geral bastante sombria, não muito intensa, mais rica, que chega mesmo a uns verdes inesperados, simples mas de beleza atraente. Jesuíno redescobre o "sabido" duma tradição européia de que nunca participou. Mas já não é o sabido mais fácil e aprendível dos profundos azuis e vermelhos do Pintor de Jesus. É uma superação.

É um incontestável refinamento individualista. É um esteticismo. Se nos encanta a nós, em nosso desligamento estético, a definição plástica de pintura de que Jesuíno se aproxima neste seu refinamento de agora, não há dúvida que a obra ituana é muito mais complexamente artística, muito mais popularmente funcional que êstes beatos de vida pouca, sofrimento pouco, contempladores dum Belo Absoluto de que não participamos, nós, os viventes.

Mas Jesuíno se recobra logo nas quatro figuras do côro. Está padre. Desaparece o refinamento cromático, as cores são de novo apenas um apoio das figuras. E estas são figuras vivas. Tôdas as quatro duma excelente beleza fisionômica, procurada, acarinhada e obtida. As santas ainda têm aquela boniteza convencional, lisa e enxuta, que é mesmo da maneira dêle. É visível que Jesuíno não sente o apêlo físico da mulher. Os apelos, em sua diferenciação apreçável. As duas santas repetem as de Itu, as duas Teresas e Santa Maria dei Pazzi, e irão se repetir nos quadros futuros do Patrocínio. Mas é certo que nas duas figuras masculinas do côro paulistano, no São João da Cruz e especialmente no santo que segura o manto, o artista, perseverando sempre na maior diferenciação retratística de todos os seus personagens masculinos, conseguiu os dois santos mais desenhados, mais perfeitos e mais fisionômicamente belos de tôda a sua obra de até agora. E são tôdas figuras calmas, de esplêndida paz interior. Não têm mais aquela alegria, aquela felicidade vibrante dos santos da Carmo ituana. A vibração é sempre convincente, mas ressumbra a paz. Uma paz de sacerdote calouro, que Jesuíno em breve perderá no exercício da profissão. E com efeito, êste mesmíssimo São João da Cruz, com cópia integral da composição, ainda êle irá superar mais tarde, quando o repetir numa tela do Patrocínio. Superar num sofrimento impressionante, que confessa o padre e nos comove muito. Pobre Jesuíno do Monte Carmelo...

V

N. S. DO PATROCÍNIO

Da obra de pintura que o padre Jesuíno do Monte Carmelo executou para a sua igreja de N. S. do Patrocínio só nos restam oito quadros representando santos carmelitas em tamanho natural. Adornam atualmente um dos corredores do edifício conventual das irmãs de São José, anexo à igreja. É provável que êsses quadros fôsem em maior número. Conforme depoimento da irmã Maria Inês da Silva, religiosa da congregação, nascida em Itu por 1862 ou 63, aluna e depois noviça, religiosa e professora do Patrocínio, essas telas eram mais numerosas, pois ela tem idéia de que cobriam por completo as paredes dêsse corredor, havendo pelo menos mais dois quadros em cada intervalo deixado pelos atuais. E outros ainda havia, na sacristia e demais dependências do edifício. E a irmã Maria Inês supõe que alguns se perderam por estragados, e outros por serem "pintura muito mal feita", concluindo ter havido em tempo uma seleção. Mas que a igreja do Patrocínio não tinha pinturas parece aconselhar o testemunho de Saint-Hilaire, que descreve a igreja por alto, nem por alto fala em pintura, a esta se referindo logo antes, ao tratar da matriz, e logo depois ao tratar da Carmo. Não adianta imaginar coisa nenhuma. Só ficaram êsses oito quadros, três dêles representando santos, São João

da Cruz, São Simão Stock e Santo Anido, e os outros cinco, santas, algumas difíceis de identificar. Mas êsses quadros nos deixam tomados de espanto e comoção. Serão decerto pintura da mais individualistamente psicológica, de quantas conheço em nossa vida colonial.

O padre Jesuíno do Monte Carmelo de agora, incontestável autor dêsses quadros fáceis de identificar, é no entanto um artista violentamente distante, como homem, daquele Jesuíno Francisco de Paula que conhecemos. É um homem corrido de inquietações, agitado, que se despediu de qualquer prazer, de qualquer sensualidade terrena. É um homem que já está fora da vida do mundo, mas que está longe de ter conquistado a beatitude dos céus. É um homem que sofre.

É bem fácil fazer uma literatura assim, pois que temos dados suficientes sôbre a vida do padre. Agora êle é o assombrado que pede perdão dos seus pecadilhos artísticos da mocidade. É o escorraçado pelos medos do inferno, que não se contenta com as absolvições recebidas no confissionário, todo remorso e escrúpulos, penitencial, disciplinador impiedoso do corpo que amou Maria Francisca. É o místico que arrebanhou com o seu encanto pessoal os quase heréticos Padres do Patrocínio, e o artista aventureiro que está vendo a mais vaidosa das suas emprêsas em perigo de sossobrar, e viaja em busca de seu rei pra pedir dinheiro.

Nenhum desejo de fazer literatura me levou àquela análise inicial. Basta contemplar êste quadros extraordinários. Desapareceu tôda e qualquer veleidade de colorido. A côr agora não é mais aquela gostosura sensorial da Carmo ituana, nem o prazer estético de plástica da Carmo paulistana: é apenas uma indiferente exigência de quem lida com o óleo e retrata. E se, pelos retratos escolhidos, ela tinha mesmo que ser pobre, só lidando com as côres obrigadas da veste carmelitana, é na maceração neutra de rostos e de mãos, na palidez do sangue de Santo Anido, na indiferença cromática das madeiras, dos panejamentos, chãos, objetos, nuvens, que se percebe o artista que abandonou todo o prazer cromático da pintura. Mas o padre Jesuíno descobriu o valor gráfico do desenho. Jesuíno agora está contando. E o seu desenho, não de todo inconscientemente, é confessional.

Ainda alguns dos rostos das suas santas permanecem impassíveis, não muito "sentido" por serem rostos de mulher, obedecendo à maneira que o artista adotou desde cedo. Nem tôdas porém. E em compensação, que tempestade nova, que ventos torturantes movem agora estas vestes tôdas, de santos e de santas, lhes dando uma flexibilidade, uma mobilidade que destroça aquele franco verticalismo antigo, e chega a ser às vêzes de um barroquismo inesperado no estilo do artista! Muito mais que isso porém, os rostos dos seus três santos são as mais dramáticas, as únicas figuras realmente dramáticas e sofredoras que Jesuíno criou em tôda a sua vida. Belos, admiráveis rostos que o sofrimento marca, e que mesmo em seus êxtases não revelam sequer uma parcela mais daquela felicidade interior que Jesuíno Francisco alcançara nos tetos da Carmo ituana, ou da calma, da serenidade possante do côro de São Paulo. Agora que Jesuíno está padre, êle consegue revelar os seus primeiros santos terrestres.

O São João da Cruz é o mais concludente de todos, e ainda um caso da arte jesuínica. Este São João da Cruz é uma cópia, que o padre Jesuíno plagiou de si mesmo! O artista como que reconhece, e com razão, que no São João da Cruz que exaltara no teto da Ordem Terceira paulistana conseguira um bem lógico e agradável diálogo entre o santo e a sua cruz representativa. Resolve repeti-lo. A composição é a mesma e Jesuíno se repete, dando aliás com isso uma assinatura aos quadros do Patrocínio. Mas é decisória a comparação dessa figura em duplicata. Já o gesto de abraçar a cruz, no São José do Patrocínio é bem mais vivo, de muito maior ternura, mais íntimo que o da Ordem Terceira, mas isto é o menos. O padre Jesuíno, se copiando, esqueceu no entanto agora por completo o rosto agradável, mais moço, ingênuo, e sobretudo física e moralmente bem nutrido, que deixara em São Paulo. O santo do Patrocínio está macerado por vigílias e jejuns, tem o rosto marcado, as linhas lhe descem em sulcos fundos pelas abas do nariz, lhe marcam na testa o nascer das sobrancelhas, a maçã do rosto salta ossuda, e todo o rosto respira uma interioridade abatida, serena mas sem nenhuma espécie de felicidade.

Essa excelente e inesperada consecução expressiva do sofrimento, eis que se complica de modo assustador. É que Jesuíno, se copia a

composição do santo de São Paulo, lhe troca o rosto por uma fisionomia nova, e esta se repete, quase se copia no São Simão Stock, revelando as circunstâncias de um retrato legítimo. Desta vez o problema do retrato de pessoas vivas se impõe definitivamente. Porque o Santo Anido é uma fisionomia totalmente outra? Porque esta repetição quase integral de traços fisionômicos em duas figuras, que, se não são a mesma, são fraternas, em dois santos que nada têm a ver um com outro, um São João da Cruz e um São Simão Stock? Tanto mais que não se trata absolutamente duma cópia preguiçosa de desenho, pois as duas fisionomias contam sentimentos quase opostos, uma de olhos e boca abertos, exaltada, outra de olhos e boca fechados, abatida. E imediato mais outra pergunta se acrescenta: Porque, entre cinco santas, tão imparcialmente repisadas num rosto igual e amaneirado, a Santa Teresa se separa até com violência das outras, apresentando um rosto de incontestável caracterização individualista?... E enfim, numa série de oito carmelitas, alguns tão pouco definíveis que hoje não se consegue identificar que santas são algumas, porque o padre toma o cuidado de ora escrever o nome da figura representada, ora não? Ainda o Simão Stock e a Santa Teresa seriam de fato inidentificáveis por não trazerem consigo nenhum símbolo da sua biografia, mas outras santas também inidentificáveis não trazem nome escrito, ao passo que o São João da Cruz traz, e no entanto, pelo seu atributo, a ninguém podia enganar... Isso de só batizar alguns quadros e outros não, mas batizando os três que se excetua pela singularidade individualista dos traços, será mesmo acaso da fantasia do artista? Não sugere antes, ou desejo hesitante de abater a vaidade de retratar pessoas suas como retratos de santos tão perfeitos? — ou melhor, um processo de despistar — que ambas as interpretações estariam perfeitamente dentro da psicologia de Jesuíno?... Talvez eu não devesse me expor a hipóteses tão irrespondíveis...

Mas por felicidade a carência de documentação não é total. A hipótese se impõe. E quem vai me socorrer agora é o benemérito pintor Miguel Arcanjo Benício da Assunção Dutra, que viveu em Itu pouco depois do tempo de Jesuíno, e como já sabemos deixou dados informativos sobre o padre. Percorrendo o Museu Republicano de

Itu, fiquei impressionado com uma das aguarelas documentais de Miguel Arcanjo, em que êle retrata o padre Elias do Monte Carmelo, filho mais velho de Jesuíno. Pelo que a memória guardava, êsse retrato parecia se aproximar dos retratos de santos, do Patrocínio. Mandei tirar uma fotografia dêle e pude comparar com mais certeza. A comparação é facilitada ao leitor dêste trabalho, com a aproximação das duas reproduções. Não há dúvida possível. Ninguém poderá recusar a parença extrema entre o retrato do padre Elias e dois dos santos do Patrocínio. São figuras gêmeas. E se acaso um documento, uma indicação qualquer contemporânea de Jesuíno, afirmasse hoje que essas três figuras são uma só, ou são irmãs, ou são pai e filhos, creio que nenhum Advogado do Diabo se lembrava, nem por absurdo, discutir a autenticidade da informação.

O meu pensamento é que o padre Jesuíno, na sua tendência ao quadro retratô que lhe percorre a obra tôda e o redime da sua falta de poder descritivo, foi levado ao retrato verdadeiro, de pessoas existentes mesmo. Conseqüência natural, sem nenhuma originalidade na história das artes plásticas, mas com enorme excepcionalidade na história documentada da nossa pintura colonial. Jesuíno usou por vêzes retratar pessoas vivas. A excepcionalidade de certas fisionomias apenas, dentro do seu maneirismo retratístico de róstos-receitas, impõe a inquirição. E o documento de Miguel Arcanjo Benício da Assunção Dutra a resolve definitivamente.

O padre Jesuíno do Monte Carmelo tinha quatro filhos, três varões e uma mulher. Os quatro quadros individualistamente exequantes, nos santos do Patrocínio, representam três varões e uma mulher. Um dêstes, se não dois, é o padre Elias do Monte Carmelo, se prova documentalente. O mais provável é pois que o São Simão Stock seja o filho Simão Stock, que seria muito parecido com o padre Elias, ao passo que o, fisionômicamente discrepante, espigado Santo Anido fôsse o outro filho Eliseu. Ou quem sabe se o contrário pra despistar... E a Santa Teresa seria a filha, irmã Maria Teresa do Monte Carmelo, por seu nome todo, que regeu a Casa das Educandas. Outros retratos terá ainda deixado...

Resta o problema do mulatismo que interfere no do retrato. Que Jesuíno cultivasse algum complexo de inferioridade de côr, e mesmo que sofresse as conseqüências da sua mestiçagem, nada mais possível. E mesmo provável. Já vimos que durante a sua vida secular, êle se recusava a assinar o ínclito nome dos Gusmões, só o fazendo em documentos em que isso era menos dispensável, como a procuração a Santos, ou já mais desleixado, ou já mais livre do complexo, no fim da sua vida civil. Além disso, uma documentação muito segura e de quase contemporâneos dêle, o demonstra, só quando já padre e respeitado, buscando entrar para a Ordem Terceira da Nossa Senhora da sua devoção, e não podendo entrar. Inda mais: existia, na Carmo, a Confraria da Boa Morte, não preocupada de "infâmia de sangue", despida de preconceitos de côr, e pelo que mostram os documentos dela, especializada mesmo em congregar negros e mulatos. Padre Jesuíno do Monte Carmelo, por intermédio dela, se reaprisiona à Carmo de sempre, êle, o do Patrocínio; toma parte na direção dela, apesar das mil e uma preocupações outras que tinha e o apaixonavam. E também todos os filhos dêle vão participar da Confraria propícia aos menos alvos de côr. Tudo isto, se já não prova revoltas conscientes nem complexos, demonstra pelo menos que os problemas da côr e da mestiçagem, por várias vêzes haviam de preocupar o espírito daquele que só pôde se ordenar, aceitando a bofetada do seu "defeito de nascimento". Superados ou não, foram assuntos em que o homem certamente pensou; foram aspirações suas, determinações suas. E êsse pensamento (mais que pensamento, ^o meu ver, e sim preocupação consciente e revoltada) ~~foi~~ o transferiu para as suas obras. Fatal e conscientemente.

A fatalidade veio dos retratos. Já na duplicata fisionômica do S. João da Cruz e do S. Simão Stock, do Patrocínio, julgo descobrir traços de mulatismo racial — para o que me basta comparar o primeiro dêsses dois rostos aos seus homônimo e copiado, da Carmo paulistana. Mas se isto se prova pela réplica documental da aguarela de Miguel Arcanjo Benício da Assunção Dutra, o meu sentimento se estende ainda à Santa Teresa, do Patrocínio, tão diversa de tôdas as outras mulheres que Jesuíno pintou na sua vida.

Na infância e primeira adolescência, em Santos, Jesuíno, sentindo “muita inclinação e habilidade para a pintura”, como confessa na carta, havia por certo de contemplar muito os quadros que adornavam os frontões dos retábulos laterais da igreja dos frades carmelitas, onde êle passava o dia. E adolescente ainda, chegado a Itu, a melhor pintura que via, e até agora tão insinuante em seu colorido, eram os caixotões do teto da Capela Velha, também de carmelitanos. Pois é da fusão e confusão dessas duas soluções de um rosto idealizado de mulher, que Jesuíno vai tirar o seu rosto-receita feminino. Nos quadros da matriz ainda não. Nestes, os rostos femininos foram desenhados por José Patrício da Silva Manso, ou copiados dêle, se conservam o cacoete exclusivo dêle, a maneira de fazer um mento fugitivo e reentrante. Mas logo em seguida, na Carmo, Jesuíno Francisco, sozinho, entra a pintar o seu eterno rosto feminino. O que o marca mais é a recordação da infância, e não o Anônimo da Capela Velha, ou a maneira do professor. O persegue o rosto mais redondo santista, a doçura mais mole, os lábios mais sensuais, digamos, mais grossos. Recusa os mentos reentrantes do mestre, da forma que as bochechas caídas do Anônimo da Capela Velha. Mas é divertido: corrige a vestimenta não sei se menos iconograficamente carmelita das figuras santistas, pelo traje mais ortodoxo do Anônimo da Capela Velha, até nos ângulos duros e mais amaneirados do manto escuro no peito, apenas rejeitando a reentrância curvilínea dêsse manto na testa, que lhe deformaria por demais a testa mais curta e a redondez do rosto santista. Essa reentrância do manto na testa, só no fim da vida, em apenas duas das cinco santas do Patrocínio, êle adotará, mas lhe adoçando a brutalidade cromática. Em vez de a obter diretamente com o manto escuro exterior, a pratica com o pano branco interno que envolve a cabeça das santas. A sua tendência era mesmo salientar a redondez dos rostos femininos. Estávamos sempre em pleno estilo mourisco, em que as nossas mulheres quanto mais gordas, mais bonitas. A repetição indumentária do Anônimo da Capela Velha foi apenas um motivo aceito pra variar.

Assim, com pequenas variantes que oscilam e não determinam nem mesmo fases desta ou daquela preferência, os rostos femininos do

artista são um único ideal que êle persegue. Nesse rosto ideal não há traço voluntário nenhum de mulatismo, é um rosto de raça branca, em que apenas se poderia reconhecer a constância do nariz grosso na base e de narinas salientes, e os lábios voluptuosos e grossos também. Todos êstes traços já divergem muito da lição de José Patrício da Silva Manso, tanto nas obras sabidamente dêle só, como nos quadros do Pintor de Maria, que apreciava narizes de ponta mais fina, abas delicadas e lábios finos. Mas em compensação se repetem em parte no Anônimo da Capela Velha, e em seu agenciamento completo no pintor de Santos, permitindo mesmo a hipótese dos quadros dos retábulos santistas serem do próprio Jesuíno. Não creio.

Dêsse tipo ideal escapa bastante a Senhora do Carmo do fôrro ituano, e muito a Santa Teresa do Patrocínio. A Senhora é o mais "branco" de todos os rostos femininos que Jesuíno pintou, e a sua divergência pode ser explicada pelo maior apuro dado à figura central e mais amada de um painel, como por uma repincelada indiscreta de restaurador. De fato o que mais singulariza êsse rosto é o nariz não ser reto em sua linha de perfil, como é a constância dos rostos femininos do artista. Seria fácil, quase involuntário, o restaurador traçar assim a pincelada de restauro, se é que houve esta pincelada. Nada prova porém esta indiscrição. Pelo contrário, nos outros dois rostos femininos dêsse mesmo medalhão central, os narizes da Santa Teresa e da Santa Madalena se conservam, sempre cuidados embora, na inteireza da receita jesuínica. O que significa que o restaurador os respeitou. E a aquilinidade do nariz era mesmo uma invenção passageira do Jesuíno Francisco dêsse tempo, que êle aprendera no fôrro da matriz e já utilizara, com bastante ingenuidade, no Pintor de Jesus, aproveitando uma saliênciazinha no meio do perfil nasal para caracterizar pessoas idosas. Êsse nariz aquilino, ou melhor, com saliência central, êle repete nos santos dessa capela-mor carmelita e com a mesma leitura de idade mais avançada. Não é, pois, traço exclusivo da Senhora do Carmo. Minha opinião é que Jesuíno Francisco tratou mesmo, voluntariamente e num cuidado de diversificação, o rosto da sua Senhora.

Este mesmo cuidado e vontade lhe diversifica também a Santa Teresa, do Patrocínio. Mas aqui foi outro o amor. Jesuíno também abandona o seu rosto ideal desta vez, mas não pretende idealizar ainda mais, como na Senhora. Pelo contrário, o rosto perde muito em beleza idealista, e mesmo, caso único em toda a sua representação feminina desde os tempos de pintor independente, em vez de amaciar a fisionomia em curvas completas e lisas de sobrancelhas, faz com que estas asperagem, ríspidas, no encontro no nariz, sugerindo o vinco de rugas verticais na testa e compondo assim um rosto de sensível menos simpatia. Rosto enérgico, frio, longínquo e concentrado. Não chega a ser feio, mas para rosto feminino de santa, como que tem caráter demais e não consegue obter a nossa adesão. Nem a religiosidade do padre Jesuíno nos segredam todos os seus outros rostos femininos. Nas outras quatro santas da mesma época, em três ele se repete integralmente na fixação do seu ideal, com excelente firmeza de desenho; e na quarta, a Santa que traz a coroa de espinhos, ele se exalta, conseguindo o mais belo dos seus rostos-receitas femininos dessa fase. A todos estes, padre Jesuíno deu a adesão da sua religiosidade. E talvez porque esta fôsse mais experimentada, conferiu a eles maturidade possante. Mas a adesão que ele tinha para com esse retrato da Santa Teresa era outra, derivada de outro amor, de outra preferência. Jesuíno retratava alguém. A meu ver, a filha. Era a adesão de um pai. E esse rosto diferente também sugere o seu tal ou qual mulatismo. Muito longínquo, eu sei, mais sensação que verificação. Mas carece não esquecer que Jesuíno era filho de parda, neto de parda. E Maria Francisca, sua mulher, essa era branca, e também tinha português na ascendência. É mais que provável que os filhos deles manifestassem já uma mestiçagem acomodática.

Ainda há uma outra sugestão, a que não consigo resistir depois destas verificações. São quatro os filhos de padre Jesuíno e são quatro os quadros-retratos do Patrocínio, em que ele com toda a probabilidade os retratou. Ora, se, aceito isso, nos voltarmos ao caso do Menino Jesus de Praga, repetido no fôrro da capela-mor ituana, surge a possibilidade dêsse rostinho de criança ser um retrato também que o artista repetiu, mais por amor que por preguiça criadora. Não é aceitável

preguiça criadora no Jesuíno Francisco da Carmo ituana, na plenitude da sua vida e desejo de se firmar na sua profissão de pintor. Pintando uma igreja inteira! Tanto mais que repetir uma fisionomia mais individualizada de criança, era bem mais difícil do que repisar a des-caracterização de rostinhos ideais. Ora, levado pelos arabescos do festão verde de arraial que jogara no teto da capela-mor, o artista criara quatro espaços livres e simétricos, dispostos lateralmente, dois em baixo e dois no alto do painel central. Êsses quatro espaços vazios, deixados pelo festão verde, Jesuíno Francisco preencheu com anjos-crianças que, observados, logo se diferenciam muito de todos os outros anjos do mesmo teto. Em principal pela muito maior imobilidade de movimentação. Em todos os outros é insofismável a intenção desenhística de nos dar a leitura do vôo, ao passo que só nessas quatro figuras de anjos-crianças é sensível até a existência dum chão imaginário em que elas se apóiam. Se todos os outros anjinhos voam, êsses quatro deixaram de voar, pousaram e pararam, nos permitindo a sua contemplação face a face. Dois dêsses anjinhos, os do lado esquerdo do painel, estão mesmo francamente de pé e parados, com os dois pèzinhos apoiados num solo imaginário. É aliás o que torna essas quatro figuras assim sôltas no ar, sem chão pintado que as justifique, bastante pesadas e antiaéreas — coisa que não se daria, e não se dá, se lhes propomos um chão de que se ergam.

Uma dessas quatro figuras é o anjinho-retrato repetido ou irmão do Menino Jesus de Praga. Pois justo como figura que lhe fica oposta, com a asa direita quase tocando a fimbria das vestes de Eliseu, Jesuíno, assombroso de coragem, pintou o anjinho mulato a que já me referi! Talvez seja esta, de tôdas as figuras de anjos, a mais prejudicada pela restauração... Mas o foi apenas no rosto, que está muito carminado, muito clareado, mesmo porque a inocência feliz do restaurador jamais lhe fez passar pela cabeça a possibilidade dum anjinho mulato em céus europeus. Mas por felicidade nossa o corpo todo não foi retocado, e diverge totalmente de todos os outros anjinhos pelo colorido, que é escuro, dum pardavasco insofismável. Não padece dúvida que a intenção de Jesuíno Francisco foi se defender e aos seus, conquistando aos mulatos, com essa preliminar pictórica, um canti-

nho no reino dos céus. Jesuíno “fêz jurisprudência”, como se diria em linguagem jurídica, ou “criou um precedente”, como ripostaria a linguagem dos pareceres burocráticos. Jesuíno pôs um anjo mulato em perfeita igualdade com os serafins da alvura bíblica. Desconfiado do que descobrira, obteve a opinião de outrem, e tenho o prazer grato de nomear a pintora Tarsila do Amaral, por mais afeita à profissão de pintar. Mas todos os perguntados foram unânimes em reconhecer comigo que o artista tivera a intenção consciente, e a realizara, de fazer um anjinho mulato.

Mas neste caso, e dado o precedente do anjinho gêmeo do Menino Jesus de Praga, que lhe é simétrico, não se tratará dum retrato também, reprodução fisionômica dum mulatinho real? Se no anjinho oposto, a idéia do retrato se impõe pela duplicata, que nenhuma maior perfeição estética e nenhuma preguiça aconselhava, neste a idéia se reafirma pela simetria de lugar e pela côr. E tudo quase se afiança pela prova do fim da vida, os retratos do Patrocínio.

Mas há mais. São quatro os filhos de Jesuíno Francisco. São quatro os quadros de fisionomias individualizadas no Patrocínio. São quatro as figurinhas de anjo, de que duas delas são, uma repetida duas vêzes, outra mulatinha. Se observarmos os dois outros anjos simétricos dêsses, colocados no alto do painel, verificamos que são dos rostos crianças mais particulares, mais fisionomizados de Jesuíno, embora não sejam os únicos.

Não estou com a menor intenção de levar ao total esta similaridade fácil de elementos. Se são quatro os filhos de Jesuíno, seria o melhor e mais vaidoso dos descobrimentos, inventar que êle os retratou homens feitos no Patrocínio, como os retratara crianças na Carmo, não é verdade. Os quatro anjinhos estão pela mesma idade, e isto é decisivo. Se o mulatinho e o bisado nos forneceriam talvez uma data, aconselhando que a pintura dêsse teto foi feita quando os filhos mais velhos já tinham cinco ou seis anos, por 1793, e êsse teto de capela-mor seria a última parte da igreja que o artista pintou — idéia muito sugestiva, e que explicaria a diferença de perfeição entre a técnica dessa capela-mor e a Santa Teresa do fôrro da nave — o último

filho de Jesuíno inda estava muito novo para aparentar um qualquer dêsses quatro anjinhos.

Mas é curioso: Todos os quatro anjinhos têm cabelos negros e três dêles bastante mestiçados pela firmeza dura dos cachos. Não deixa de ser impressionante a maneira com que o artista mulato maltrata os cabelos dos seus anjos. Ele desconhece, ignora, os cabelos crespos à europeia, fofos e leves, flexuosamente encrespados. Se os faz, por essa época, de anjos positivamente brancos, são cabelos lisos, duma lisura ríspida dura, por vêzes, sem nenhuma experiência sensível de observação. Mas se os faz crespos, logo os encrespa em cachos gordos, muito da nossa experiência e da nossa vida brasileira. E até, se observarmos o anjinho que, subindo do anjo que está junto do escapulário, depois do grupo de três segurando um só ramo de flor, é imediatamente o seguinte e segura uma flor que possivelmente é um cravo (foto 17), topamos quase que garantidamente com uma figura que, além de negróide no tipo, traz uma cabeleira pouco menos que pixaím!

É fácil a objeção: Mas porque êste anjinho é branco de pele, e o anjo mulato se disfarça? Não é verdade que êste último se disfarçe, êle é francamente mulato na côr da pele; não se disfarça, apenas se dispersa na multidão de anjinhos brancos. Quanto ao do cravo, como podia o artista impor um negrinho numa Ordem Terceira que sempre ostentou, na tradição paulista, a gente mais graduada e soberba da Capitania? Não é apenas provável, é garantido que os Terceiros fariam o artista retirar o seu negrinho do céu lá dêles. Só mesmo um Luís Gama, revoltado, afiançaria que

Entre o ^{ei} còro dos anjinhos
Também há muitos bodinhos".

E foi o que afiançou, também revoltado, o mulato Jesuíno Francisco. Só que o seu bodinho foi carmelitanamente disfarçado, recebendo aquele banho de luz celestial que provavelmente no outro mundo nos tornará toços iguais. Menos nos cabelos. Mas entre a profusão das quatro dezenas de anjinhos, o artista mulato conquistou o direito de apenas um exemplar mulato. Êste porém de franca mulataria.

Por certo que um prior Lourenço de Almeida Prado nunca poderia imaginar que o artista de condição humilde tivesse a audácia de botar um pardo nos orgulhosos céus carmelitanos.

— Que é aquilo, Jesuíno Francisco? Porque aquele anjo está me saindo tão escuro?

— Faltou tinta, senhor Lourenço, faltou tinta.

Só me sobra mais um possível caso de mulatismo a indicar. Nesse mesmo fôrro ituano, entre os seus beatos felizes, se cinco figuras são incontestavelmente brancas, talvez a mais simpática, talvez a mais cuidada e fixada em traços distintivos individualistas, e por certo a mais estranhável e diferente, é a do bispo velho, figura central do lado esquerdo do painel, cujo anjo dialogante lhe segura o chapéu. Então o cabelo, único entre as cinco figuras, é positivamente crespo demais, para não dizer pixaím. A indiscrição não é somente minha. As pessoas a quem participei a minha malícia, também aqui foram unânimes em concordar comigo. Esse santo é um mulato. E é um mulato muito nosso conhecido, muito da nossa prática, de quantos de nós conviveram ainda largamente na infância, com ex-escravos e negros velhos. Dir-se-ia mesmo que é um negro, apesar da côr disfarçada. É um haussá de nariz aquilino, maçãs salientes, que os outros cinco santos não repetem, olhinhos sorridentes, e uma bondade geral derivada de muita obediência, muita ignorância e muito sofrimento.

Essa é a minha convicção. Jesuíno foi um indivíduo perseguido conscientemente pela sua condição de mulato e filho espúrio. Isso lhe determinou parte da vida e da obra. A consciência dessa verdade triste fez com que êle recusasse, enquanto na plena posse da sua força e seus direitos civis, o nome dos Gusmões. Só o aceitou quando as praxes da sociedade o abrigavam a se assinar por inteiro, e quando já perdidas as primeiras forças de homem. Ou quem sabe se numa reviravolta de intenções, aproveitando o Gusmão para se branquejar e subir numa genealogia.

É possível ainda que a preferência por certos traços fisionômicos dos seus tipos ideais de santos, principalmente para o da mulher, lábios grossos, nariz grosso, lhe tenha sido ditada inconscientemente pelo seu

mulatismo, porém isto não tem a menor importância, nem chegou a afetar a obra do artista. Mas este, consciente da sua mestiçagem, e revoltado contra o preconceito de cor, na sua primeira obra de pintor independente, em toda a consciência, se vinga das formas do mundo, e conquista para as pessoas de cor um lugar no céu católico, desrespeitando as leis congregacionais da Senhora do Carmo inculpável, pintando no templo dela um anjinho mulato, um santo mulato e talvez negro, mas disfarçado na cor. Esse marginalismo revoltado o levou a maior audácia ainda, na aspiração de se afirmar e adquirir *pedigree*. O processo genealógico da pintura é o retrato. Por certo sem consciência determinada desse lado genealógico do retrato, numa aparência apenas de carícia afetiva e paternal, o mulato cria para os seus a tradição familiar, retratando alguns dos filhos em anjinhos. Todos ou apenas alguns. E um deles repetiu, ou outro muito parecido, no Menino Jesus de Praga. E quando está para o final da vida e despojado dos interesses terrenos, ele se vinga ainda. Faz-se padre, mas quer-se padre perfeitíssimo, mais perfeito que a maioria dos que observava, num orgulho a que não concede nenhuma consciência. E então se vinga da congregação carmelita de que não pudera participar, organiza tímido, sem a coragem dum Francisco de Assis ou Inácio de Loyola, não uma ordem, mas um arremêdo de ordem, com os Padres do Patrocínio. Mas quer a sua congregação mais imponente que nenhuma da cidade. Imagina o seu maior templo, o seu edifício mais monumental, a maior coisa da capitania. O Patrocínio é uma espécie de vingança inconsciente. Mas a perseguição não o larga. O mulato renegado dos céus desta terra branca, tem um medo horrível de que não o reneguem os céus celestiais. Se apavora com os pecadilhos da mocidade, tem pavor de falsear os ritos do sacerdotício, não se contenta com as absolvições do confissãoário. Mas ao mesmo tempo reafirma nos quadros do Patrocínio, a sua ambição de uma genealogia familiar. E retrata então os quatro filhos.

VI

CONCLUSÃO

A obra de pintura do padre Jesuíno do Monte Carmelo deriva da concepção artística do Barroco europeu, imposta à nossa arte colonial. Mas não a exige. Eu creio que não se deverá estabelecer a arte européia, nem mesmo a brasileira "erudita" do tempo para um julgamento de valor estético, e mesmo só muito relativamente como elemento comparativo de compreensão.

Uma personalidade impositiva, sem evidentemente a força plástica genial de um Greco ou de um Rembrandt, mas também insólita, se sobrepõe de tal maneira às tradições, lições e estilo da arte colonial erudita do tempo, que a temos de tomar, não liberta, mas esquecidamente do resto, para lhe apreçar a realidade. Aliás, boa parte da arte brasileira colonial, devia ser tomada assim, para a sua mais exata compreensão. Mas não é lugar aqui para desenvolver esta idéia minha, o que espero fazer em trabalho futuro.

Do ponto de vista da arte erudita européia, a obra do padre Jesuíno do Monte Carmelo apresenta numerosas deficiências, que, a meu ver, não o são exatamente. Deficiências de desenho, de composição, de cromática mesmo. Mas em compensação a obra do padre mantém uma unidade conceptiva e evolutiva tão forte, um "ideal" perseguido

e realizado com tamanha pertinácia, que não me parece possível atribuir as deficiências comparativas dela a uma incapacidade pessoal do artista, e nem mesmo à ignorância, embora esta existisse. Eu percebo, de preferência, um prescindir de tradições impostas, um não-ver necessário para necessariamente poder refletir exigências íntimas pessoais e sociais. Da mesma forma como um Greco não via os corpos da vida ou dos outros pintores quando desenhava os dêle, ou Rembrandt não via a hora da tarde, para realizar a sua "Ronda da... Noite".

Mas nós sabemos que a distribuição do claro-escuro era um ideal consciente de plástica em Rembrandt. O "ideal" que o padre Jesuíno do Monte Carmelo perseguia era consciente? Penso que não. Não era pelo menos um raciocínio, lógico, francamente encarado pela consciência, definido, determinado, e em seguida realizado por um ato de vontade. Lhe era imposto por uma personalidade invencível, que vivia de arroubos e em luta contra os processos da vida e os costumes artísticos do tempo.

Mas por sua evolução, pelas suas constâncias e anedotas, é certo que o ideal perseguido pelo pintor era semiconsciente. Ninguém pinta um anjo mulatinho ou retrata o filho num santo, sem botar alguma consciência nisso. Ninguém persegue um rosto único de santa, ou compõe por esquadras de figuras um fóro seccionado por arcos, e deixa de repetir essa que agora seria receita, na continuação dêsse fóro num côro, sem pôr alguma consciência nisso. O que se deu é que Jesuíno, pela sua própria psicologia sabida, pela sua condição de cultura, pelas condições do tempo e por sua posição social: o que se deu é que Jesuíno se recusava a pensar. Os arroubos lhe vinham, as revoltas, os medos, assim como as iluminações estéticas, e o artista se entregava a êles, lhes obedecia aos convites. Não os desenvolvia porém numa ordem de pensamentos e numa definição clara e consciente. Jesuíno se recusava a pensar. Não convinha. Se de um lado o pensamento organizado lhe traria grande benefício para o desenvolvimento duma concepção plástica de beleza, por outro lado lhe cercearia totalmente a expressão psicológica da personalidade.

Jesuíno não podia saber que uma euforia sexual lhe determinasse tal rosto mais sexualmente amável da Senhora do Carmo, que horror! Semelhante sacrilégio não lhe evitaria mais nunca ser pra sempre jogado nas profundas do inferno que êle temia. Jesuíno não podia saber que o colorido e enfeite do fôrro da Carmo ituana lhe brotavam duma realidade nacional contrária às regras e constâncias que vinham da Europa que sabia as coisas. Pois a intenção, a pretensão dêle não era também saber? Jesuíno, nunca que refletisse estar se vingando dos brancos Terceiros, lhes impondo santos que não eram de "pura raça caucásica". Onde ficavam então respeito, humildade, obediência? Jesuíno não podia imaginar sequer o sentido genealógico do retrato, ao pintar as feições dum homem da terra num santo do céu. A cultura nem dava pra tanto; a sua religião lhe imporia o pecado do orgulho.

Assim, se êsse não-pensar lhe impediu a aquisição duma consciência estética, lhe permitiu a expressão duma personalidade psicológica do mais alto interesse na arte brasileira colonial. E penso que assim foi melhor. Arroubado, se deixando levar pelos instintos e formas da vida, o padre Jesuíno do Monte Carmelo deixou uma obra singularmente "romântica" confessional. Porventura a obra mais típica do marginalismo mulato e de individualismo, da nossa arte colonial já estudada.

Este romantismo confessional, que só era romântico por não determinar uma estética, é o que mais caracteriza a obra do pintor paulista. Ela se divide nítido em quatro fases, correspondentes aos estilos da vida do homem.

Em primeiro lugar temos a fase da juventude e do aprendizado. Jesuíno é um moço e está pelos seus vinte anos. A personalidade oscila indecisa e o técnico aprende. Recebe lições e exemplos em que o indivíduo é obrigado a se ignorar. Mas em compensação o artesão aprende afinal "o preparo das tintas" e recebe uma paleta alheia. Obra de juventude, sem nenhum caráter, feita de lições estranhas. São os quadros da matriz de Itu.

Vem a seguir a fase de uma primeira plenitude. Jesuíno está casado, tem mulher e tem filhos. A sexuação e a década dos vinte anos. O artista está na fôrça do homem, dentro da precocidade do tempo. E está normalizado em sua masculinidade profana, é sexualmente um feliz. A personalidade artística dêle se expande profanamente e expressa uma esplêndida euforia vital. É a fase da Carmo ituana.

Jesuíno cria a sua obra mais ingente e pictòricamente audaciosa: pinta uma igreja inteirinha, como ninguém não fêz na terra, paredes e forros. No que resta disso, a felicidade profana do artista se demonstra e a personalidade. Jesuíno prescinde de lições e tradições recebidas no aprendizado. Desdenha a composição, abandona o anedotário dos temas, muda completamente a sua paleta. Esta, pela côr ensolarada, bem como a concepção decorativa do fôrro da capela-mor, refletem o popularesco da religiosidade brasileira. A profusão de anjos, os festões de arraial. O gostoso que ignora o bom-gôsto, a elegância, a discrição.

A felicidade pessoal se manifesta porventura sem querer. Jesuíno é religioso de natureza. Os seus retratos de santos, no entablamento, expressam uma alegria interior de gente que goze de fato da existência no céu. Não os santos mais santos, mais desprendidos da condição terrestre. Mas por outro lado, o gostar da vida profana leva o artista a atentar mais na beleza física das suas figuras.

Nisto interferem as tendências psicológicas de Jesuíno. Perfeitamente sexuado, mas nada sensual em suas tendências, sofrendo por inquietação psicológica e pelas condições sociais: tudo isto o força a se individualizar, e o artista é mais um indivíduo do que um sexo. Isto o leva a observar muito melhor a expressividade psico-fisionômica dos homens seus iguais que as mulheres. Na mulher, êle fixa uma fisionomia-receita que irá repisar por tôda a vida. Um rosto que não é "feito", mas que não procura também um ideal de beleza feminina, como em Rafael ou Rubens, mas pretende apenas uma "convenção" de boniteza. Êste rosto-convenção, o artista só duas vêzes recusou. Uma, justo nesta fase de euforia vital, e na figura mais importante, a Nossa Senhora, em que êle atinge o rosto mais voluntariosamente

exigente de beleza sexual "caucásica". Outra, na Santa Teresa, do Patrocínio, que a meu ver tem tôdas as evidências de um retrato, provavelmente o retrato da filha freira.

Mas se o artista desatentamente se repete num rosto-convenção de mulher, a sua individualização o leva a sentir e a querer com maior observação a variedade, a fisionomia dos que eram homens como êle. Dentro da alegria interior que os percorre, os rostos dos santos do entablamento da Carmo ituana são rostos individualizados.

Nos anjinhos, se a variedade existe, Jesuíno também persegue um rosto convenção. Mas aqui hesito em afirmar que esta receita seja uma convenção de boniteza ou beleza. O anjinho-convenção do artista é bastante feioso. Jesuíno tem filhos. Seria talvez a visão da fisionomia geral dos filhos a persegui-lo como uma obsessão... Mas não afirmo nada e nem mesmo proponho. Só reconheço possíveis estas hipóteses, diante da psicologia do artista demonstrada na obra.

Enfim, se a felicidade sexual se normalizou, a felicidade do homem está longe de ser completa. Não consigo perceber reflexo das dificuldades econômicas na obra. Mas Jesuíno é um mestiço e se revolta contra as condições sociais que o abatem. Jesuíno se vinga e faz jurisprudência contra as leis da sociedade em que vive. Cria na sua pintura, para os mulatos e os negros, em lugar de igualdade — seria de igualdade?... — no reino dos céus. Essa a fase mais original da obra do artista. Não porém a mais pessoal.

A terceira fase corresponde à vida na capital. Jesuíno ficou viúvo e determinadamente não quer mais saber de mulher. Jesuíno está vivendo entre os frades do Carmo, dando enfim largas a uma das suas tendências mais íntimas, a religiosidade. Se está feliz, a sua felicidade é muito outra. Uma grande calma interior. Nenhuma euforia. A sexualidade e a paz de espírito se transferem para uma virilidade, não mais de ordem vital, mas inesperadamente de ordem estética. Há um sensível refinamento estético que o leva a um retôrno às regras recebidas na primeira fase.

O artesão readquire a sua primeira paleta para pintar os caixões do teto da Santa Teresa. E aprimora essa mesma paleta, a refina,

tira dela ressonâncias singulares e pessoais, na última obra paulistana para os Terceiros.

Este enfurnamento estético da personalidade, leva o artista a exigências de ordem conceptiva, e êle conscientemente "varia", e conscientemente "decora". Um desinterêsse vasto pela expressão psicológica das figuras, substituída por mais atento interêsse pela expressão decorativa. Cada porção do teto da Ordem Terceira é decorada de modo a lhe acentuar a comodulação. Na capela-mor bastante pequena, apenas um medalhão central, chato, que centralize, feche e cubra a capela bem. Na nave tão maior, além do medalhão centralizador de cobertura, os esquadrões imponentes de santos, acentuando o seccionamento de lesenas e de arcos, arquitetural, monumental. No côro, mais intimista, próximo dos que o enxergam, figuras isoladas, com tratamento muito mais cuidado, voluntariamente "belas" e puras; e apenas, para fêcho centralizador, uma estrêla divina no centro, rodeada de nuvem e cabecinhas de anjo.

A vontade estética está muito mais conscientizada que no desbragamento pictórico da Carmo ituana. A fase de maior paz vital do homem corresponde ao seu aperfeiçoamento estético. A concepção, em parte obrigada, dos caixotões de Santa Teresa, foi um êrro. Jesuíno biografou a santa, e não sabia biografar. A sua personalidade de artista e o seu dogmatismo religioso não tinham a menor capacidade para a biografia... dos outros. Jesuíno se sabia, e sem querer, se biografar a si mesmo.

Vem por fim a última fase, a do padre dramático. Nem euforia nem paz. O artista agora é o padre Jesuíno do Monte Carmelo, padre inculto, e isto lhe impõe a exigência da perfeição e a presença insuportável do pecado. Empurrado por isso, sem possibilidade de pensar com firmeza, êle não sabe, mas talvez vagamente pressinta que cada vez peca mais, e o seu pecado é o do orgulho. Padre Jesuíno se deseja mais perfeito que todos os outros padres, e arregimenta a "congregação" do Patrocínio. Padre Jesuíno se quer mais organizador que os outros padres ricos: e se um dêstes construiu a matriz e outro o hospital de morféticos, êle, pobretão, criará o monumento de N. S.

do Patrocínio, a igreja maior e mais bela de Itu. Padre Jesuíno pretende, ou aceita que pretendam por êle, entrar para a Ordem Terceira do Carmo. Recebe a bofetada do caso ficar sem solução. Mas se compensa na criação artística, risca um plano de igreja, se não talha, superintende a talha dos retábulos, compõe seriações volumosas de músicas, e pinta os filhos nas máscaras dos santos.

A coleção dos quadros do Patrocínio reflete tudo isso e condensa os elementos com que a personalidade entravava no artista a livre expressão estética. Os quadros do Patrocínio são uma obra comoventemente dramática, a mais confessional do artista. Como sempre: sistemática indiferença pela fisionomia física das santas; mas assim mesmo, numa destas, um arroubo místico alcança o rosto mais renascentemente belo do seu desenho-receita. E é sempre nas fisionomias dos homens que padre Jesuíno continua confidenciando o seu estado psicológico. E todos êsses santos desandam a sofrer com uma violência e um realismo espanhol.

A paleta obedece a essa pressão confessional. Jesuíno, a bem dizer, perde a paleta. A bem dizer êsses quadros não são pintura mais, são desenho. A paleta imposta da primeira fase, a paleta original da segunda, o refinamento da cromática tradicional e do decorativo da terceira, desaparece tudo. É possível argumentar que as côres das vestes carmelitanas impunham o empobrecimento cromático. Mas não há exatamente empobrecimento de colorido — e o pintor colorista se demonstrará mesmo nos tons dum cinza. Há desistência do problema do colorido. Há desistência da pintura, por um artista que, embora se conservando pictòricamente plânico, pra poder se confessar, literariamente desenha. O transbordamento da personalidade dominou o pintor.

Apesar de muito misturado, como ascendência e vida familiar; apesar de aderido ao catolicismo colonial, de função mais colonizadora que civilizadora; apesar de pintor múltiplo, encarnador de imagens, cantador de músicas, riscador de arquiteturas: Jesuíno não é uma síntese. Esta síntese a realiza, bastante harmoniosamente, outro artista um pouco seu contemporâneo, e de maior gênio, o Aleijadinho. Jesuíno não. Jesuíno não representa síntese nenhuma. É um con-

junto desesperado de espécies contraditórias. Ele não adere à mestiçagem brasileira, antes, é um protótipo de grupo abatido que se revolta. Não adere à universalidade e ao colonialismo do Catolicismo, enquanto religião. É um místico individualista, que crê em Deus e ama os santos, proselitista como em geral os místicos, e que briga com o *ethos* religioso do sacerdócio de então, contradiz e se contrapõe à moral das ordens religiosas impostas pelo colonizador ditatorial, se contrapõe à própria universalidade religiosa do Catolicismo, com as visagens do Patrocínio.

Sem nenhuma teoria social, extraviado sentimentalmente na encruzilhada dos arroubos, Jesuíno repudia por instinto qualquer síntese conformista. E assim, como espírito e conseqüentemente como estilo também, ele se afasta braviamente do espírito e do estilo da arte européia que imaginava seguir. Mas está longe de propor qualquer síntese brasileira também. Ele é um barroco sempre, mas um barroco sem estilo. Mas não é também nenhum romântico, precursor do Romantismo europeu, como poderá facilitar qualquer patriotismo. Jesuíno apenas, por isso mesmo de não conseguir nenhuma síntese interior, sente e vive nebuloso na confiança e confissão de si mesmo, criando uma obra que apenas pelo espírito (e isso é muito comum na história inteira das artes, sobretudo nas literárias) é naturalmente romântico. E enfim, dentro da pintura, ele é um especialista.

Dentro da pintura colonial brasileira fez essa a contribuição originalíssima, o "caso" artístico do padre Jesuíno do Monte Carmelo. Fora disso, o artista se ajusta bem no quadro geral da nossa pintura de então. Porém, mesmo dentro desta, ele se coloca no quadro mais restrito dos especialistas. Desde menino ele sentiu vocação para a Igreja, mas tinham também uma forte vocação artística, vaga, profusa. Como a pobreza o aconselhasse, o impelindo à loteria dos biscates, Jesuíno Francisco danou-se a aprender música, tocar órgãos, estofar e dourar imagens, construir órgãos, compor músicas, macaquear o riscodum templo. E pintar.

Mas apesar de todos este polimorfismo, rescendente de audácia e fracasso, Jesuíno Francisco não era um polimorfo, como o foi o genial Antônio Francisco Lisboa. Teve a audácia de tudo mas fracassou

em tudo. Menos na pintura. Porém o que cabe notar é que, mesmo dentro da pintura, Jesuíno Francisco não foi o que se chamava genericamente no tempo um "pintor". Depois do fracasso da adolescência, desistiu de estofar e dourar. E não dourou talhas. Jesuíno foi um pintor, especializado em pintar o que as belas-artistas chamam de pintura.

Já porém dentro do Barroco, a obra do padre Jesuíno do Monte Carmelo representa uma realidade cultural inferior. A gente percebe muito bem a força do homem. Algumas das suas figuras, mesmo grupos, como o fôrro ituano, são admiráveis de poder criador, originalidade e beleza. Mas Jesuíno fica nesse entremeio malestarento entre a arte folclórica legítima e a arte erudita legítima. Há um quê de irregularidade, de... de baixeza mesma na obra dêle, que não tem nada das forças, formas e fatalidades da arte folclórica. Mas Jesuíno não chega a erudito. É um popularesco. E muito urbanizado mesmo. De maneira que sempre somos obrigados a vê-lo naquilo que êle pretendeu ser, um pintor culto! E dentro disso, êle é o culto sem tradição por detrás, o culto sem ter aprendido o suficiente, o culto sem cultura.

Também nisto êle se reconfirma no grupo dos artistas brasileiros da Colônia, e representa com mais agudeza que a maioria dêles, o que era a cultura artística nacional do seu tempo. Neste sentido êle chega mesmo a protótipo. Digno de ser estudado pelos que melhor o possam fazer. Porque êle mereçe bem aquela frase eloqüente que Feijó lhe dedicou na Oração Fúnebre: "engenho vivo, penetrante, atilado, talhado para melhores tempos; e que nascido em outra época mais feliz para a cultura das artes, seria capaz de propor modelos originais ao gosto e ao belo".

São Paulo, 15 de dezembro de 1944

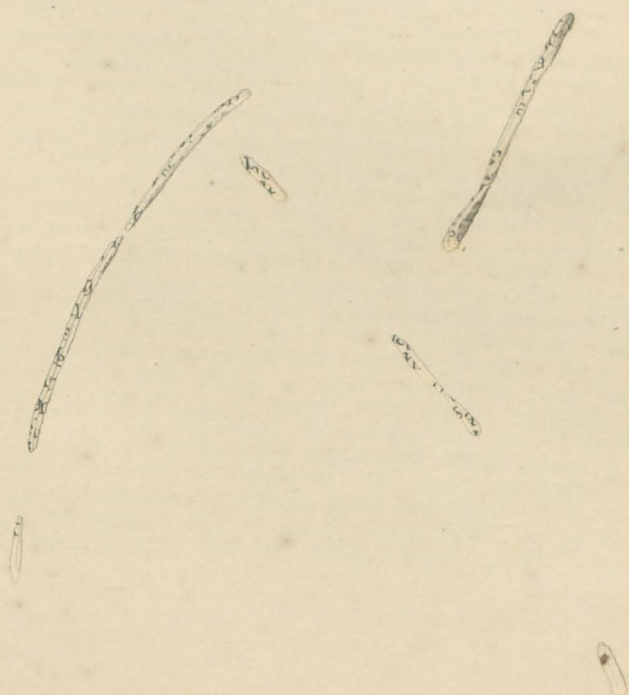
sc
a
c
s
le

sc
a
c
s
le

ar

3

NOTAS



NOTA 1

Transcrevo em primeiro lugar a carta importantíssima do padre Jesuíno do Monte Carmelo que pude revelar na *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.º 5, graças à compreensão e benemerência dos frades carmelitanos de Santos, que a conservam.

Rmo. Snr. Pe. Me. Prior Fr. Antonio Ignacio do Cor.^{am} de Jesus

No tempo dam.^a rapasiada emq morei nesse V.^a, eno qual frequentei m.^{to} esse Conv.^{to} q VRm.^a hoje governa, pois nelle aprendi musica, etocar orgão comhu Religioso antigo q nelle havia, succedeo q por falta de consciencia nesse tempo, pois hera rapaz apanhei do meo Padre M.^e algumas poucas musicas q naquele tempo elle estimava, eq hoje nada valerião; ainda depois de me passar p.^a esta Villa emq moro ainda mandei por hu condiscipulo, copiar outras, isto haverão 30 annos pouco mais oumenos, doq hoje tenho remorsos por ser feito tudo sem oconcentim.^{to} do d.^o P.^e M.^e Alem disto, como desde menino tive m.^{ta} inclinação, e habilit.^a p.^a apintura, entrei afazer varias pinturas decoriosid.^a sem ter perf.^a noção dos temperos de tintas, ecomo rapáz audáz, atrevime aaceitar p.^a encarnar eestufár tres Imagens da Sgr.^a desse Conv.^{to} asaber=Da Sr.^a da Conceição, de S. Anna eS.Joaq.^m q todas estão emhu altar dad.^a Igr.^a, esegd.^o melembro medeão 20\$000 r por ellas. E como já dise, por falta dos conhecim.^{tos} logo q eu asdoure, comesei aperceber fraquesa do aparelho, porem por nã. perder omeo oiro, asirei mesmo as acabei. A tres annos pouco mais oumenos q aindo aessa V.^a ainda a bi, já derotadas. Odr.^o p.^a od.^o encarne das d.^{as} Imagen; tenho longes ideas, deq p.^o oudeixou porsua morte hu Religioso Fr. Pedro da Trindade, não sei semeengano. Finalm.^e ainda tive outra peor temerid.^e, porq. tão sem terna meo pouco conhecim.^{to} decomo sefabrica hu orgão, me (?) afazer oorgão desse Conv.^{to} q me seeli m.^{to} mal, eaindaq logo q o acabei estava enganativo p.^a q.^m não entende, comido eu oculte(?) odefeito e recebi oq justei q forão \$200, hindo desta V.^a fazelo la, elevando hu Carpintr.^o, dando a P.^e Prior toda a madeira emais cousas precisas, emais Carpintr.^o do Conv.^{to} Ausenteime p.^a Cá. elogo sube q od.^o orgão setinha aruinado; eporq já então, eu alem demais an.^{os}, estava tão bem Presbítero comoutros conhecim.^{tos}, padesci inquietaçoins p.^r isso; equerendo dar remedi.^o aomal q fiz, ainda levei daqui am.^a custa, o Sum.^o q hoje existe; porem; como aind q não estava mao, tinha sido deoutro orgão, succedeo q p.^a poder fazer sei ar no orgão do Conv.^{to}; foi preciso ficar com defeito de lhe faltar duas teclas dos baixos; ainda asim mesmo, qd.^o eu procurava dar remedio, am.^a consciencia, então parece q cada vez mais me encalacrava. Hoje achome adiantado em annos eachacado dopeito, pobre Esem esperança demelhorar defortuna, pois sempretive vont.^e de satisf. todo odamno entregendo tudo or recebo; eporq tenho perd. aesper.^a de poder fazer, pois hoje ja p.^a nada presto; etão bem porq o receio e cuid.^o q me causa ahora

damorte eda conta; sou obrigado a recorrer a VRm.^a como Prelado desse Conv.^{to} pedindo a VRm.^a, eaos seos Religiozos perdão detodo odamno exposto nesta, p.^a socego equietação dam.^a Conciencia, ja q tive o desacordo deobrar emtudo tão imprud.^{ta} m.^a.

Heide estimar a saude efelucid.^a deVRm.^a aq.^m respeito edesejo ter ocasião de mostrar am.^a obed.^a V.^a deItu 16 de Junho de 1815

DeVRm.^a
M.^{to} V.^{or} eobed.^a S
Jesuino doMonte Carmelo

Não só pesso perdão doq eu damnifiquei aoconv.^{to} nas cousas ditas, mas tão bem nos gastos q causei dos materiaes, eserviços dos escravos officiaes, p.^a afactura e conserto do órgão; elembrome mais, porem emduvida de q mefiquei Com meia duzia deCanudos pequenos deestanho q não tinha onde os acomodar no órgão; mas não afirmo; e se assim foi, tão bem odou amanifesto, porq des.^o detudo absolvisão: eu dise meia duzia atoa: porq não sei sei sedigo verd.^a ouse he engano.

NOTA 2

Pelo que há nesta monografia de argumentação baseada na *Oração Fúnebre*, ela vai transcrita aqui:

"ORAÇAM FUNEBRE

Prégada pelo Padré Diogo Antonio Feijó no aniverçario do Padre Jesuino do Monte Carmelo, em ocasião que se mudaram os osos do mesmo do convento do Carmo para a Igreja da Senhora do Patrocinio, a 2 de junho de 1821.

Non recedit memoria ejus — Eccles.^a

"Seu nome nam cairá jamais no esquecimento.

O malvado, que aroveitando-se das circumstancias favoraveis aos seus designeos, tem espalhado a fama de suas açoins, e de seo nome, parece disputar ao justo o privilegio da immortalidade.

O Eróe, que o mundo aplaude, quando era sem credor de sua execraçam, que de ordinario eleva o effício de sua gloria sobre a ruina de seos semelhantes, atráe comtudo quazi sempre os elogios, e a admiração do seu seculo: a posteridade parece empenhada em guardar a memoria de seos feitos, e seu nome. Mas que differença entre a memoria do justo, e do que o não é! O primeiro é lembrado com dor, e saudade: o segundo com orror, e indignaçam; um é sempre lembrado para ser objecto de respeito, e imitaçam, outro é apontado algumas vezes somente, e para vergonha, e confuzam do impio e do insensato.

Meos Senhores, eu nam venho neste lugar santo conçar louvores a um Eróe, em quem a religiam tem reconhecido o cunho da santidade. A cadeira da verdade véda ao orador christão, arriscar esse tributo da Justiça ao omem, que nam tem a seu favor os votos do Universo; mas a virtude tem seos grãos, e a religiam nam proibe fazer soar em seos templos a voz do amor, da gratidam, e da saudade.

O Padre Jesuino a dois annos caio no seio da morte; seos dias foram cortados de repente; elle desapareceu de entre nós. Esta fatalidade ainda é para nós um sonho, não podemos crer, que tal homem nos fose roubado, mas é verdade que o foi; porem a sua memoria nam o será; seo nome nam cairá jamais no esquecimento. O amor, a saudade, a gratidam todos os dias nolt farão reviver.

Senhores, aproveitemos esta lembrança, façamol-a frutifera, tornemos proveitosos nosos sentimentos, e tomando por modelo suas virtudes aprendamos igualmente a conhecer a triste sorte das couzas do mundo.

Este é o meo destino, e o objeto de vossa atenções.

Meos senhores, o reconhecimento nam é um rezultado da cultura do espirito, é um sentimento inato ao omem, seja qual for o seo estado. Todos os povos em todas as edades tem apresentado brilhantes exemplos desta verdade. Quanto mais seus Eróes se tem assinalado pelas virtudes sociaes, mais tem sido credores de suas lagrimas, e seos elogios.

Monumentos de gloria se tem erigido à sua memoria; ritos diferentes se tem inventado para simbolizar a gratidam, e transmitir à posteridade este tributo do merito, e da justiça. É verdade que o tempo, estragador de tudo, tem muitas vezes querido confundir as cinzas do justo com a do impio; tem-se queimado incenso tanto sobre o tumulo do virtuozo como do malvado. A vil adulaçam tem em diferentes epocas levantado seo trono a par da verdade; mas aquella não tem podido sustentar estes direitos usurpados; quando esta, surgindo por entre o erro, tem recebido o respeito, e a adoraçam de todos os seculos.

Nosos louvores, tam puros oje como nosos sentimentos, nam sam extorquidos, sam livres, ainda que arrancados pela força de amor, e da gratidam. Quem averá de entre nós, que nam tenha retratado vivamente em sua memoria os primeiros pasos daquele Eróe raro? Aquele engenho vivo, penetrante e atilado, talhado para melhores tempos, e que nasido em outra época mais feliz para a cultura das Artes, seria capaz de propor modelos originaes ao gosto, e ao belo.

Senhores, a quem se deve o brillantismo de vosa patria? Quem espalhou entre vós tantos monumentos dessa arte encantadora, que immortaliza os Eróes, que salva do esquecimento tantos personagens illustres, dando-lhes uma especie de vida, fazendo-os inda mesmo em sombra objectos de imitaçam, e de respeito?

Na Provincia inteira, e inda muito alem, chegam, com a fama de seo nome, as obras de seo genio. Ele tem sido o credito de sua patria, a honra da Provincia, a gloria, e as delicias dos Ytuanos. A muitos anos voso nome é pronunciado com respeito, e com inveja: éreis, e ainda sois apontados como a primeira vila, onde a magestade do culto, a pompa das festividades, o esplendor dos templos dam a conhecer voso carater de religião, e de grandeza.

A quem deveis esta gloria senam áquelle, cuja memoria saudosa desperta hoje nosas lagrimas? Nasido para ornamento da igreja, seos cuidados, seos disvelos, todo o seo gosto foi ornar os templos, fazer os respeitaveis, inculcar a magestade do lugar santo pelos objectos tocantes a seo zelo, e sua piedade faziam nelles depositar.

Aquella arte divina, de que ele possuia os segredos, e que manejavam com tanta destreza, tem asinalado os diferentes periodos de sua piedade para com Deus, e de seo amor para convosco. Mil vezes retumbaram em vosos templos sonoros écos de s laves canções, que nos representavam ao longe esse prazer, com que o SENHOR tem de inebriar seu escolhidos; que elevam o espirito, e num santo entusiasmo, faziam-nos gozar de antemam as doçuras da Patria dos Anjos. Mil vezes a sua voz acompanhou a produçam de sua pena; e combinada a devoçam com a melodia, o olhasteis como a joia de mais preço, que entam possuieis, o considerasteis como o mais firme apoio de vosa patria.

Por toda a parte se espalharam monumentos de seos talentos, e de suas virtudes. Quantos imitadores nam deixou ele? A uns foi motivo de emulaçam, a outros objecto de imitaçam.

Senhores, o Padre Jezuíno, com o bom gosto, introduziu estas maneiras doces, attrativas, que umanizam os ómens, e que os tornam mais sociaes. Este carater duro, e austero, filho da probidade, mas que ao longe vos tornava suspeitosos, modificou-se. A invencam, e a piedade daquelle sacerdote mil vezes chamaram ao voso paiz os povos circunvizinhos. Vistes com prazer anualmente vosas casas atacadas de ómens desconhecidos, mas tornados vosos irmaons, e amigos, prezos pelos laços da gratidam. Aumentaram-se vosas relações; o commercio prosperou; a civilizaçam adquiriu um auge consideravel. Todos quantos aqui entam nos achavamos desconheciamos vosa patria; a alegria transbordava em vosos corações; invejamos a vosa sorte; e sendo tudo devido ao Padre Jezuíno, o Padre Jezuíno por si só era a festa, era a mola real do prazer, a pedra preciosa, que reflectia a nosos olhos, e que formava as delicias dos que o conheciam.

Na verdade, senhores, eu não sei que tinha aquelle semblante de amavel, e lisongeiro, que atraia, cativava, e docemente arrebatava os que o viam. Eu mesmo, a primeira vista, senti os efeitos deste encanto. Eu me nam fartava de vel-o, de ouvi-lo, de estar em sua companhia. Eu contava por uma felicidade ter parte em seu coraçam. Este phenomeno raro nam foi encontro de amor, ou inclinaçam; foi uma necessidade de admirar, e amar a inocencia, e a virtude. Todos que o tem visto, que o tem tratado, tem sido obrigados a sentir iguaes efeitos.

Vós, que tivestes a dita de o conhecer, nam estaes como ainda vendo aquelle rosto amavel, e sereno, onde se achavam retratadas a inocencia, e a alegria, companheiras inseparaveis da virtude?

Aquele ar modesto, e carinhoso, aquella gravidade de semblante, aquellas maneiras respeitozas, que formavam seo carater ainda no meio das graças innocentes, com que ele fazia interessante, e ao mesmo tempo gostoz a sua companhia?

A! E que umildade tam rara em nosos dias! No seo conceito ele era o mais criminozo dos ómens; nem uma açam fazia que para ele nam fosse um crime; um pensamento ligeiro era uma temeridade; a lembrança de um pecado era para ele já um delito. Se ele conhecia alguns dotes com que a natureza o enriquecera, ele ignorava absolutamente as belas disposições, que tinha para a virtude.

Parece que asás arribicioso de amar o Autor de todo o bem, interessado somente em agradal-o, elle nam descobria em seo coraçam senam a semente da discordia, que S. Paulo notava entre as leis do corpo, e as do espirito. Sempre assustado de sua fraqueza, ele jamais se considerava seguro na marcha perigoza da vida; rodeado de caxopda, onde podia naufragar a inocencia, a vista do perigo que ele valerozamente afrotava, parecia-lhe ter succumbido. Tal era a delicadeza de sua consciencia; tal era o temor com que ele servi ao Onipotente.

Que trabalhos nam soffia, que encomodos nam experimentou, quando a sombra do pecado parecia nistar suas intenções? Que sustos! que temores! Quantas vezes nam o vistes como um criminozo errante, e fugitivo, marxar a pé, a procurar com sagaz prudencia aqueles medicos do espirito, que tinham em seo abono os votos do publico? Nada era capaz de impedil-o, nem mesmo retardal-o a apresentar-se aquellos Ministros da Religiam a quem tinha confiado os segredos, e a direçam de sua consciencia.

Cristãos, vós bem sabeis, que ele nada empreendeo que nam fosse para agradar ao Soberano Bemfeitor; que todas suas açoes se dirigiam a cumprir a lei do creador, e para isto como vivia ele dezapegado do mundo! Como nada era capaz de prendel-o a estes bens falsos e caducos, que cegam tanto aos mortaes? Uma pobreza voluntaria, e verdadeiramente evangelica foi a maxima constante aprendida na escola do Salvador, que dentro do mundo o conservou separado do mesmo mundo, vós bem o sabeis.

A! E o que direi eu de sua caridade? Senhores, ainda que ao Padre Jesuino faltassem estes conhecimentos, que fazem oje a gloria do seculo, ele possuia os segredos da verdadeira sabedoria. Ele nam sabia falar esta linguagem de erudiçam, e ordinariamente de vaidade; mas ele sabia obrar como filozofa.

Ele nam poderia entrar nas questoes espinhozas da ciencia sagrada; mas ele conhecia perfeitamente a religiam, e a praticava. A caridade, portanto, era sua maxima; este principio, de uma extenção infinita, o ligava com todas as series de entes do Universo. Ele se considerava feito para todos.

Eis aqui, meos Senhores, o momento em que eu exijo voso reconhecimento. A gratidam demanda a confisam de tantos beneficios.

O Padre Jesuino aparece neste periodo de sua vida nam já como um simples ómem, gozando as vantagens da sociedade, apenas ocupado no pequeno recinto de sua casa, empenhado nos interesses de sua familia. Verdadeiro filantropo, as maximas sagradas do cristianismo dam uma firmeza inabalavel as propensoens sociaes de seo espirito. Ele apresenta-se qual Apostolo, esquecido somente de si, e de seos comodos, tendo somente diante de seos olhos a cauza de Deos, e a vosa salvaçam. Cadeira da verdade, depõe quantas vezes, tomado de um santo entusiasmo, levantou ele a voz para deprimir o vicio, para atropelar as paixoens radicaes, que sam a origem funesta de tantos males. Mil vezes apresentou-vos o Evangelho desenvolvido pelos oraculos da religiam. A doutrina de Jesus-Cristo vos foi pregda com força, e com clareza. Mil vezes vos abrio o quadro horrivel da ira do Onipotente para pordes termo a vossos errados projectos.

Quantas vezes nam o vistes sentado no sagrado Tribunal da Penitencia, julgando as consciencias? Com que prontidam, ao mesmo tempo com que zelo, com que temor se nam empregou ele sempre neste importante, custozo, e arriscado ministerio? Quantos pecados se nam diminuiram, quantas conversoens se nam devem a sua caridade? A quem se deve este grande numero de verdadeiros cristãos, que frequentam vossos templos, que fieis a seos deveres apresentam em particular, e em publico o verdadeiro carater de Dicipulos de Jesus-Cristo, e que dam gloria a Igreja, exemplo aos relaxados; que dignamente aterram, e confundem os libertinos sendo sua conduta uma calada repressão de seos escandalos, e da vergonhosa dezerçam, que tem feito das bandeiras do Crucificado?

O Padre Jesuino pode bem xamar-se o patriarca destas creaturas convertidas, desas almas fervorozas, que em tempos nam felizes se am com melhor justiça avaliada.

Quantos, que jazem oje no seio da morte, nam experimentaram sua caridade nos ultimos momentos, sempre acompanhados do esjoão, e do desprezo, ainda dos mesmos domesticos?

Quantos nam foram socorridos por sua diligencia, quando lutando com a pobreza, miseraveis, apenas faziam xegar a seos ouvidos o surdo, e fastidioso eco da necessidade?

Senhores, por quantas maneiras diferentes nam procurou ele desenvolver sua caridade, que di ençoens nam terminou, que odios nam aplacou, que lagrimas nam enxugou ele? Quantos infelizes nam encontraram nele o remedio, ou a consolaçam no meio de suas desgraças?

Este ómem incançavel, ativo, laboriozo, procurou em toda sua vida reunir a virtude à magnificencia: sua prudencia engenhosa vos conduzio, sem atenderdes, por caminhos sempre suaves à fins de alto interesse.

Este templo é um dos monumentos de sua piedade e devoçam. Todo ele pode bem dizer-se é obra de suas maons. A! E que fins ele se propoz! Ser louvada a magestade do Onipotente de um modo mais digno da Divindade, e atrair-vos pelo culto externo à verdadeira devoçam; xamar-vos pela pompa das sole-

nidades, que ele empreendia apresentar neste lugar santo, a entrardes nos verdadeiros sentimentos da religião que professaes. A glória de Deos, e a vossa utilidade foram sempre a mira de suas ações, e projectos.

Mas, senhores, este ómém raro, este sacerdote zeloso, este Pai da pátria, vossa riqueza, vossa consolação, e vossa glória, terminou seus dias. Quando todos nós descuidados nam lembravamos que ele estava sujeito ao império da morte, quando alegres contavamos com uma vida salva dos perigos, que nos tinham sete mezes antes ameaçado roubal-a; quando todos descansavamos seguros à sombra do bem que gozavamos. O! Providência adorável! A morte disfarçada em um sono benigno, iludindo-nos disvelos, repentinamente alçou a fatal foice, e roubou-nos para sempre tam preciosa vida.

Cadaum de nós perdeu um amigo. Cada família perdeu um pai. Esta povoação perdeu um protetor. O rico sentirá sempre a falta de um economo que o obrigue a fazer justa distribuição de seus bens. O pobre lamentará sempre a ausência de um benfeitor; sua mesma miséria cada dia fará mais saudosá sua memória.

Morre, senhores, mas nam sentio as agonias do criminozo; nam experimentou o remorso, que dilacera o culpado; nam soffeo o xoque terrível, partilha do pecador. Pagou o indispensável tributo imposto a espécie humana; mas o Deos a quem elle amava, e a quem soube servir, o izentou dos orrores inevitáveis a tam doida separação. Nossas lágrimas derramaram-se; em todas as cazas os gemidos formavam a triste canção, que annunciava sua orfandade; todos entre suspiros quizeram ver com seus olhos, quizeram por si mesmos certificar-se de tam funesta fatalidade. Todos demos publico testemunho de nossa dor; fizemos justa confissão de nossa perda.

Eis aqui, Cristãos, a sorte das couzas do mundo. O impio, o malvado, que serve de flagelo a sua pátria; o cidadão improbo, que perturba a sociedade, este ómém vive, e o Padre Jezuino morre! O ómém, que por parecer de bem, mas que invejo da glória, que nam merece, disfarça debaixo de mentirozas apparencias um carater detestável, que exaspera a indignação dos que sabem dar o justo valor a probidade, e a virtude; este ómém vive, mas o Padre Jezuino morre! O mizantropo, que nam se comunica com outro ómém senam debaixo das vistas do próprio interesse, incapaz do menor sacrificio a bem da humanidade; este ómém vive, mas o Padre Jezuino morre!

Providência de meo Deos, eu vos adoro!

Cristãos, o justo nam morre; separa-se de nós por um castigo devido a nossos crimes, porque nam podemos agradecer ao Céu tam caro beneficio. Ele caminha para sua pátria, vai receber a coroa da immortalidade; sua memória é eterna, seu nome é sempre lembrado com amor, e com saudade.

O impio, pelo contrario, se conserva para flagelo de sua pátria, para meter a confusão, e a discordia na sociedade, para gerar mil descontentes, para fazer-nos, porém, aborrecedores destes cáos sempre confuzo, deste teatro de paixões, e de misérias. Sua vida termina-se com a alegria dos que o detestam; sua memória sepulta-se no mais ignominiozo esquecimento; e se é lembrado pelo estrondo de suas infâmias, é só para orror, e execração.

Ali está o exemplo: Aqueles osos sam os restos do Padre Jezuino, sam pó, sam nada; mas para nós sam uma preciozidade, nós os respeitamos.

Ali vemos os ultimos despojos de um irmam, que nos ajudava; de um pai, que ternamente nos amava; de um amigo, que fazia nossa consolação; de um sacerdote que nos conduzia pela estrada da virtude, com a voz, e com o exemplo.

Sua memoria nos será sempre saudoza. E vós, colunas deste templo, paredes do santuario, que sois oje testemunhas de nosos louvores, e ainda de nosas lagrimas, guardai para transmitir à posteridade as illustres açoens deste sacerdote; contaí a cada ômem, que aqui entrar pela serie nam interrompida dos seculos, que nós somos gratos a seos beneficios, que fazemos justiça a seos merecimentos, e que temos dado o exemplo da mais nobre gratidam.

E vós, sepultura feliz, conservai com cuidado esa joia precioza, que nós vos confiamos; aqui viremos, nosos olhos repetidas vezes voltar-se-am para vós com respeito e com saudade; todos os dias nós, e nosos vindouros vos pediremos conta dese câro penhor, que aí depositamos. Sereis de oje em diante o memorial perene dese ômem raro, cujo nome, cujas açoens, cujas virtudes eternamente estaram gravadas em nosa memoria.

E vós, Senhores, a quem o amor, a gratidam, e a saudade juntaram neste lugar santo à prestar os ultimos officios de religiam, e umanidade ao Padre Jesuino, despedi-vos dele talvez para sempre; mas enquanto viverdes orai por ele; encontrei neste exemplo fatal quanto sam falsas nosas esperanças, que só na Patria dos Justos devemos por nosos cuidados, e nosa confiança. Trabalhai para serdes imitadores de suas virtudes; só assim escapareis a uma morte ignominioza, e voso nome sobreviverá a vosa ruína.

Eu nam afirmo que ele é um santo reconhecido por uma autoridade legitima; porem, foi um ômem de bem, um cidadão onrado, engenhozo, ábil, ativo, e laboriozo; um cristam que apresenta em sua vida muitos rasgos de virtudes dignas de serem imitadas. Umilde, caritativo, piedozo, será sempre amado enquanto no coração do ômem nam apagar-se o instinto do reconhecimento, e da gratidam: obterá sempre o respeito da posteridade, enquanto se souber avaliar o merecimento, e a virtude.

Ministro do Senhor, continuai vosos sufragios; nós vos acompanharemos; queremos ser convosco testemunhas do derradeiro ato, que em nome da Igreja ides praticar á bem desa alma. Nós, a borda da sepultura, atentos, pela ultima vez saudamos com nosas lagrimas os ôsos dese sacerdote, que tanto amámos, e que mereceo tanta nosa saudade, e noso respeito”.

NOTA 3

“...no dia 25 de março”, p. 9.

Joaquim Leme de Oliveira César que, com o seu opúsculo *Notas Históricas de Itu*, foi o primeiro biografo do padre Jesuino do Monte Carmelo, dá vinte e seis como dia de nascimento dêste. Pelo menos está assim na reedição integral das *Notas*, publicada na “*Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*”. Pode ser engano de impressão, pois não só não consegui obter a edição original do opúsculo, como o próprio Oliveira César dá vinte e cinco, na biografia do artista que, poucos anos depois, forneceu a Azevedo Marques para os *Apontamentos*. A data não contestada é vinte e cinco. Também Msr. Ezequias Galvão da Fontoura e o padre Cavalheiro Freire a repetem, sem que ninguém exhiba documentação comprovante.

NOTA 4

“*Domíngas, Inácia de Gusmão*”, p. 9.

Eis a certidão de batismo de Jesuino:

“Certifico q. no L.^o dos baptizados desta Freg.^a a p. 39v. se acha o assento seg.^{to} — Aos quatro do mez de Abril de mil settecentos e secenta e quatro anos,

nesta Igreja Matriz baptizei e puz os Santos Oleos a Jezuino innocente filho de Domingas Ignacia, parda, forra; a qual sendo cazada vive muitos annos auzente de seu marido, que assiste no Cuyabá; e é natural a dita Domingas Ignacia desta Villa, e filha de Jeronima Henriques, parda, forra; e o innocente de pay incognito; forão padrinhos João Manoel Pereira, e Anna Maria de Siqueira; todos assistentes nesta Freguezia. O Vigr.^o D.os Mor.^a e S.^a — Santos, 28 de Abr.^o de 1797. Joseph X.^o de Toledo".

Como se vê, a certidão diz apenas Domingas Inácia. Mas algumas testemunhas ouvidas no Processo de Habilitação *De Genere et Moribus* (Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo, n.º 1.75.594) atestam ela se chamar Domingas Inácia de Gusmão.

Uma dessas, o indiscreto mas precioso alferes Manuel José Ferreira adianta mais que "diziam ser filha do dr. Teotônio, cujo sobrenome se não lembra, o qual fôra juiz-de-fora na vila de Itu, e depois se passara com o mesmo emprêgo para as minas do Mato Grosso, e era natural desta vila (Santos), sobrinho de Alexandre de Gusmão, secretário de estado que fôra". Cavalheiro Freire recusa com razão o nome Domingas Inácia de Oliveira, que diz ser "êrro geralmente aceito", por não se estribar em testemunho de espécie alguma e contrário aos documentos. O que não sei é onde êle encontrou esse "êrro geralmente aceito"! Domingas Inácia de Oliveira é nome que não encontro nos meus Autores.

Quanto a êsse dr. Teotônio, aliás, Teotônio da Silva Gusmão por nome todo, não posso lhe seguir a vida, nem saber quando viveu em Santos. Em setembro de 1735, êle estava em Goiás, sabemos por uma carta que lhe escreve o conde de Sarzedas, mandando o doutor, já então prezado por sua letras, servir de fiscal da Intendência da capitação, nas minas dos Guaiases (*Doc. Interes.*, XLI, 297). Em 1750, quando se escolheu José do Amaral Gurgel primeiro juiz ordinário da vila de Itu, o dr. Teotônio da Silva Gusmão, que era juiz-de-fora na vila, subiu de pôsto com a extinção do cargo, sendo nomeado ouvidor geral de Mato Grosso (Nardy, *A Cidade de São Paulo*, I, 56).

NOTA 5

"Antônio Guerado Jácome", p. 9.

Msr. Ezequias faz uma trapalhada que poderia ser importante pelo fato dêle ter passado a meninice em Itu e convívio com "números contemporâneos, quer sacerdotes, quer seculares" dos Padres do Patrocinio. É certo porém que o historiador reconhece ter recebido as informações biográficas sobre Jesuíno, de um funcionário da Cúria que as tirou do Processo de Habilitação. Na sua conferência, êle dá Domingas Inácia de Gusmão como filha titulada de Antônio Geraldo (sic) Jácome e filha natural de um certo dr. Teotônio. Ora tais coisas não dizem as testemunhas arroladas no Processo de Habilitação. O alferes já citado na Nota 4 a diz apenas filha do dr. Teotônio, e a testemunha André de Moura informa, com o "dizer" da praxe mexeriqueira, que Jesuíno (e não a mãe dêle) é que diziam "ser filho de Antônio Guerado Jácome, também morador nesta dita vila (Santos), e natural das Ilhas".

NOTA 6

"O nome de Jesuíno", p. 9.

Este nome completo vem atestado por Oliveira César, Azevedo Marques, Msr. Ezequias e o P. Cavalheiro Freire.

Porém não parece que Jesuíno tenha "aceitado" o sobrenome da mãe, sem bastante relutância. Em todos os documentos conhecidos em que é êle mesmo a dar o próprio nome, como no casamento, no batismo dos filhos, êle aparece apenas como Jesuíno Francisco de Paula. Só no batizado do quinto e derradeiro filho vem consignado o Gusmão. É o caso único que conheço, em que o grande padre aceita o seu nome completo. E no ano seguinte de 1794 êle é obrigado a aceitá-lo pelo menos mais uma vez, na procuração que passa para pessoas de Santos lhe cuidarem dos interesses lá. Mas logo adiante, feito presbítero, adota-rá para sempre o nome de Jesuíno do Monte Carmelo.

Quanto ao Francisco de Paula, que não está na certidão de batismo, o mais provável é que lhe tenha sido acrescentado pela mãe, por outro alguém. Jesuíno viveu, da infância à ordenação, devotadíssimo à Senhora do Carmo e aos Santos da Ordem Carmelitana. Isto lhe determinará a escôlha dos nomes dos filhos e o seu nome de padre. Não parece provável portanto que de vontade livre êle escolhesse, para maior significação de sua pessoa secular, o nome de um santo alheio à Ordem Carmelitana.

NOTA 7

Tendências religiosas e artísticas, p. 10.

Antônio Augusto da Fonseca relata que Jesuíno teria confessado a um certo frei Tomé, prior do convento do Carmo em São Paulo, a sua vocação "desde a mocidade" para o estado eclesiástico. Mas, pobreza lhe impedindo o estudo do latim, Jesuíno se dera ao ofício de pintor "como um meio de vida". Jesuíno quando falou tal coisa ao freire, já teria enviuvado e sentia se reavivar nêle a aspiração antiga. O biógrafo não diz quem lhe transmitiu mais êste "dizem", nem de onde o retirou.

NOTA 8

Presidentes do Hospício do Carmo, de Itu, p. 11.

Os Autores se confundem bastante a respeito de hospício e convento, ao tratar da casa carmelitana de Itu. "Hospício" ainda não quer dizer exatamente "convento" na terminologia católica, e nem requer prior, mas um chefe que leva o título de "presidente". Frei Basílio Roewer O.F.M. nos informa bem claramente a respeito disto. Devido a uma ordem régia de D. Pedro datada de 1702, ficou decidido não se permitir "novo convento na vila de Itu" que não fôsse o dos franciscanos já existente. Os terceiros carmelitanos existiam na vila desde pelo menos 1716, assistidos apenas por um frade comissário mais um companheiro. Mas tanto o povo como a própria Câmara de Itu, secundada pela de Sorocaba, achavam "que os religiosos do convento de Antoninhos (no vocabulário português é freqüente os franciscanos virem nomeados por religiosos de Santo Antônio, Antoninhos) não eram suficientes para tanto povo. Todos êles pediram em 1720 a Sua Majestade a fundação de uma casa carmelita. Mas como obstava a sobre dita ordem régia de 1702, pediram não um convento, mas um hospício, isto é, uma casa não formada, cujo superior tinha o título de presidente, e não o de prior. Não consta o teor da resposta, mas o hospício se fundou e dêle faz menção frei Apolinário em 1730; logo, foi entre 1720 e 30. Os religiosos do Carmo boletaram-se nas dependências dos Terceiros, e a Casa conservou sempre o nome de Hospício, com que figura no relatório de 1764 e que ainda teve depois de 1820, ano em que a capela passou para o domínio dos frades,

apesar de o número dos religiosos chegar em 1764 a doze. Eis como o convento de São Luís (o dos franciscanos) foi a causa de, pela intervenção do rei, não se fundar um convento carmelita na vila de Itu".

O hospício se fundou entre 1720 e 30, nos diz frei Basílio Roewer. Fundado em data certamente posterior a 1721, adianta Nardy, escudado na carta dêste ano em que D. João V ainda consulta o governador e capitão general da Capitania, sobre se Itu e sua gente estavam em condições de construir o hospício do Carmo e sustentá-lo. Creio que o historiador podia precisar ainda mais a data, pois no seu mesmo livro sobre *A Cidade de Itu* ele cita uma carta de D. Rodrigo César de Meneses, datada de agosto de 1724, em que o governador enumera na vila do Outu "um convento dos religiosos franciscanos, um hospício (sic) dos terceiros de N. S. Carmo". Assim, a ereção do hospício foi entre 1721 e 1724.

No seu mesmo livro, diz Nardy que o primeiro (sic) prior do convento (entenda-se: presidente do hospício) carmelitano de Itu foi fr. José Rodrigues do Rosário França, santista de nascença, filho do francês René de Raux e de dona Francisca Pinto da Rocha. Aliás frei José Rodrigues ainda teve outro irmão carmelita, decerto santista como ele, fr. Antônio da Penha de França, "autor de umas notas históricas referentes à Capitania de São Paulo, principalmente a fatos relativos à sua Ordem", que também foi presidente do hospício itano e morreu no cargo em 1792. No seu opúsculo sobre o hospício carmelitano de Itu, Nardy Filho precisa melhor as datas e levanta uma relação dos presidentes dessa casa. Auxiliado por essa relação e os documentos novos que o SPHAN conseguiu traduzir, posso agora dar uma relação, ainda não completa, mas maior. É a que segue:

1718 — Frei João Batista de Jesus era comissário da Ordem Terceira do Carmo. Foi fundador do Hospício do Carmo e terá sido provavelmente seu primeiro presidente, entre 1721 e 1724.

Frades: Se enumero também os frades que sei é porque alguns dêles podem também ter sido presidentes, e para facilitar alheias pesquisas. Frei Antônio das Chagas foi frade carmelitano de Itu por 1768, informa Nardy Filho. Frei João Pais, por 1771 e anos anteriores (*Livro de Notas*, n.º 1, Cartório do Primeiro Offício, Itu).

1770 — Frei José Martins da Candelária. Nesta data ou data anterior "Presidente que foi dêste hospício", diz o Livro de Notas citado acima, em relação ao ano de 1771.

1772 — Frei José Rodrigues do Rosário França. Na *Cidade de Itu*, vol. 1, p. 115, Nardy Filho diz ter sido este "o primeiro prior que teve este convento", sem indicar data. Que o foi na data que levanto provando o documento supracitado dêsse Livro de Notas, e mais uma escritura de venda de chácara carmelitana, existentes neste mesmo Livro de Notas a fls. 134. Devo ainda notar que lastimavelmente, não tendo indicado a data em que Fr. José Rodrigues do Rosário França foi "o primeiro" presidente, na nota sobre este frade, no rodapé dessa mesma página, Nardy Filho continua: "Por êsse tempo também habitava o convento do Carmo de Itu, um irmão de frei José do Rosário, frei Antônio da Penha de França" etc. que fez morrer presidente do hospício em 1792.

Frades: Fr. Inácio Duarte Filgueiras e Fr. José do Nascimento Crasto, que aparecem nos dois documentos do Livro de Notas supracitado. O Compromisso da Irmandade da Boa Morte, de Itu, pelo cap. 3.º, obriga que o seu capelão "será um religioso de N. S. do Carmo". Ora num livro pertencente a essa Irmandade, que estava sob a guarda do sr. Joaquim Luís Bispo, então secretário da mesma, quando êsse livro foi estudado pelo sr. Mauro de Almeida para o

SPHAN em 1942, vem para a data de 1774 o capelão Fr. Antônio Tavares. Fr. Antônio do Monte Carmelo, o Baroco (!), que vem numa citação de Nardy apenas acompanhado do apelido, pra nós tão excitante.

1775 a 1777 — Frei João Barbosa de Araújo Braga. Nesse livro da Irmandade da Boa Morte, numa relação de despesas, vem nomeado o "R. P. Prezid. Fr. Joam Barboza", para a data de 1777. Outros documentos que já produzi no estudo sobre a Obra, nesta memória, nos fornecem o nome inteiro de Fr. João Barbosa de Araújo Braga, e nos garantem o seu triênio, e depois de um interregno, ter voltado ao posto por uns seis dos primeiros meses de 1781. Ora como o documento novo que produzirei, para indicar o presidente seguinte, nos esclarece sobre quem presidiu o hospício em 1778, fica determinada a data do triênio de fr. João Barbosa.

Frades: No livro da Irmandade da Boa Morte supracitado vêm nomeados outra vez F. Antônio Tavares, vivo em 1776, e Fr. Manuel de Sousa, já defunto em 1777.

1778 e 1780 — Frei José de Santa Clara Coronel. Num Livro de Registro da Câmara da Vila de Itu, aberto a 12 de maio de 1773, existente no arquivo da mesma, a fls. 3 e ss. vêm duas datas dêste presidente: 14 de julho de 1778, e 11 de janeiro de 1779.

1781 — Fr. João Barbosa de Araújo Braga é por uns seis meses dos princípios dêste ano, presidente *in cappite* (expressão que nem os frades carmelitanos consultados por mim conseguiram esclarecer). Já produzi, no estudo sobre a Obra, os documentos que provam isso.

Frades: No livro da Irmandade da Boa Morte vem Fr. Gabriel do Monte Carmelo, assinando um termo, como capelão, em setembro de 1782.

Parece que em 1785, fr. José de Santa Clara Coronel era comissário da Terceira do Carmo, de São Paulo. O Livro de Receita e Despesa n.º 16, desta Ordem, iniciado em 1785, tem as suas primeiras 166 folhas rubricadas por um Fr. Joaquim José de Santa Clara, com um Joaquim a mais e um Coronel a menos, será o mesmo? Não discuto nem sugiro. Dou, por descargo de consciência. O supracitado livro da Irmandade da Boa Morte, contraditoriamente, dá para 1788, como seu capelão, o padre José Ferraz de Campos.

1792 — Fr. Antônio da Penha de França, santista que morre nesta data, ocupando a presidência, afirma Nardy. É porém de presumir que êste frade já estivesse em Itu desde muito antes. Além da indicação do "por êsse tempo", com que Nardy firma êsse frade estar em Itu com o mano, "primeiro prior" do hospício, e sendo que eu consegui para êste levantar a data garantida de 1772, como se viu, além disso no Livro-Índice do Cartório do 1.º Ofício, de Itu, vem indicada uma escritura de arrendamento de terras no Aproveito, em que é outorgante fr. Antônio da Penha de França e outorgado Rafael Leme de Oliveira. Êsse índice manda para o Livro n.º 3, p. 13, que não existe mais. Por informe do tabelião atual, êsse Livro n.º 3 passou a ser o Livro n.º 8, intitulado Inventários, que existe, e principia com o inventário de Teresa de Jesus Amaral em data de 1780. Mas essa página 13 não existe; ou por outra, a p. 13 atual, que segue normalmente o texto da página anterior e o continua na página seguinte, não se refere a êsse arrendamento. É inútil imaginar de quem e como se deu o engano, não adianta.

1794 — Fr. José Rodrigues do Rosário França. Pois não pode ser outro o "reverendo padre capelão e presidente dêste hospício frei José França" que está no termo de 8 de dezembro de 1794, a que se refere a f. 37 dêsse livro da Irmandade da Boa Morte.

Frades: Este mesmo livro precioso nos dá para o outubro dêsse mesmo ano de 1794, frei José Pereira de Santa Teresa, como capelão. E se em dezembro já não o era mais, é porque fôra mandado comissário para a Terceira, de São Paulo, como se pode saber por carta dêle, que vem no Livro de Têrmos n.º 4 a fls. 62, desta Ordem.

1799 a 1801 — Fr. José Rodrigues do Rosário França, outra vez. Quando escreveu o seu opúsculo sôbre a Casa Carmelitana de Itu, foi com este presidente e apenas na data de 1799 que Francisco Nardy Filho iniciou a sua relação de presidentes. Terá fr. José Rodrigues sido presidente desde 1794 até esta nova data sua? Não parece provável, havendo mais frades, pois a Casa Carmelitana implica triênio para cada priorato. Mas priorato não é presidência, convém não esquecer. Quanto à data de 1801 ela nos é fornecida ainda pelo livro da Irmandade da Boa Morte, que reza a fls. 43, “o Rmo. Presidente e Capelão da mesma Irmandade fr. José França”. Com a afirmação de Nardy Filho, não padece mais dúvida que se trata do mesmo frade.

Frades: Em 1800, Fr. João Barbosa de Araújo Braga foi “visitador em comissão do provincial da Ordem” e neste pôsto assinou o tempo de verificação de contas da Terceira, de São Paulo (Livro n.º 16, fl. 55v.). Fr. Gabriel do Monte Carmelo, capelão da Irmandade da Boa Morte, em 1804 e 5, diz o livro desta. Em 1807 é capelão Fr. Francisco do Monte Carmelo.

1808 — Fr. Gabriel do Monte Carmelo (Nardy).

Frades: Fr. Francisco do Monte Carmelo continuará capelão da Boa Morte até 1812, deixando o lugar em 1813 para José de Pina Vasconcelos, que assina sem indicação se frade ou padre.

1814 — Fr. Gabriel do Monte Carmelo, diz a fls. 34v e 35, o Livro de Notas n.º 8, do Cartório do 1.º Offício, de Itu.

1814 — Fr. Francisco do Monte Carmelo. A 15 de fevereiro dêsse ano, diz o documento supracitado, fr. Gabriel passa procuração a fr. Francisco, para este o substituir em “sua ausência”. E com efeito, já em data de 27 dêsse mesmo mês, assina o termo de verificação de contas da Terceira, em São Paulo (L. de Receita e Despesa n.º 16, fls. 94 v.).

1815 — Fr. Francisco do Monte Carmelo (Nardy). Talvez substituindo ainda fr. Gabriel, que assina nova verificação de contas em São Paulo, se dizendo sempre “em comissão”. Agora muda o capelão da Boa Morte, que é o padre José Joaquim de Quadros.

1817 — Fr. Francisco do Monte Carmelo (Regist. Gerais da Câmara de Itu, de 6 de abril de 1813 em diante, fls. 16 v.). Nesta data fr. Francisco é também o vigário da vila.

Frades: Fr. Luís Carlos de Santa Mafalda é capelão da Boa Morte, desde 1818.

1820 — Entra agora um problema novo. Saint-Hilaire afirma por esta data haver só um religioso no hospício. Neste caso é certamente fr. Luís Carlos de Santa Mafalda, pois este continha capelão da Boa Morte até pelo menos 15 de setembro de 1820, como prov. o livro já citado. E não é crível que a Irmandade tivesse por capelão um frade franciscano. Nardy porém afirma que fr. Francisco do Monte Carmelo, em 1821, está ao lado de Feijó nas lutas políticas. Mas meu livro da Boa Morte me garante que em agosto de 1821 o seu capelão é fr. Alexandre do Monte Carmelo. E o Registo Geral da Câmara de Itu, de 1822, fls. 61, vem contando que em 1824 o hospício “apenas conserva há muitos anos um só frade para caseiro”. Que outros destrincem esta meada que não tem importância aqui.

1824 — Fr. Alexandre do Monte Carmelo (Registo Geral supracitado, a fls. 58 v.).

Frades: Em 1825 surge fr. Manuel dos Reis, como capelão da Boa Morte, e a ele se fazem prestações de contas dos anos 1821 a 1825.

1826 — Fr. Manuel dos Reis (Nardy). Continua também capelão da Boa Morte.

1828 — Fr. Alexandre do Monte Carmelo. Não pode ser outro, porque é capelão da Boa Morte, neste ano, e o livro de Registros, de que estou me servindo também, dá fr. Alexandre como presidente em 1829, e continua afirmando que há então um só religioso na Casa (fls. 159 v.).

1829 a 1838 — Fr. Alexandre do Monte Carmelo. Consigo dêle várias datas. O livro da Boa Morte o garante presidente em 1830. Em 1833 êle assina o inventário dos bens pertencentes ao hospício (maço n.º 22, "Inventários de Bens Religiosos", Arquivo Público do Estado). O Livro da Boa Morte o garante até 1838.

Frades: Em 1837, fr. Mateus de Cristo era guardião do hospício (L. de Registo, da Câmara de Itu, com termo de abertura datado de maio de 1798, fls. 162 v.).

1839 a 1841 — Fr. Luís de Santa Bárbara. Nardy o dá em 1839. Em 1840 o livro da Boa Morte. Em 1841, o Livro de Receita e Despesa n.º 16, da Terceira de São Paulo, em que o frade se nomeia a fls. 208, "Vigário prior do Hospício de N. S. do Carmo da Fidelíssima Vila de Itu, comissário dos Terceiros da mesma e Comissário Visitador, por letras do N. Rvmo. P. M. Definidor Perpétuo e Pregador Imperial, Fr. José da Conceição Meireles, Prior Provincial dos Religiosos de N. S. do Monte do Carmo da antiga observância regular da Província do Rio de Janeiro".

1845 a 1851 — Fr. Luís de Santa Bárbara, pois que durante todos êstes anos vive como capelão da Boa Morte. Provavelmente vem continuando presidente desde 1839.

1851 — Fr. Manuel da Natividade de Azevedo (Nardy). Decerto substituiu o anterior nesse mesmo ano. O livro da Boa Morte só dá êste fr. Manuel da Natividade Azevedo em dezembro de 1852. Mas em novembro de 1853 já o capelão é outra vez o padre José Joaquim de Quadros Leite, que agora assina com o seu nome todo.

1854 — Fr. Miguel da Conceição Gomes (Nardy).

1855 — Fr. Miguel da Conceição Gomes. Nesta data parece existirem em Itu dois frades só, um carmelita, outro franciscano. No testamento do p. Simão Stock, filho de Jesuíno, guardado no Cartório do 1.º Offício, de Itu, êle exige que todos os sacerdotes e regulares da vila lhe digam missa de corpo presente. Nas despesas com isso, vêm mencionados "frades" apenas êste fr. Miguel e um fr. Bartolomeu Marques, por força franciscano.

1860 — Fr. Miguel da Conceição Gomes continua na presidência. Pelo menos um papel avulso, existente no Arquivo da Câmara de Itu, que é uma conta do procurador da Câmara, assinala o frade a fls. 11, com "multa por enterramento na igreja do Carmo".

1861 — Fr. José de Santa Bárbara Bittencourt (Nardy).

1863 a 1872 — Fr. Miguel da Conceição Gomes. Foi o último. Com a morte dêle em 1872 s. acabaram os frades carmelitas de Itu, até o ressurgimento da Casa, com fr. Maurício Lans e fr. Bruno Niessen em 1917. Nos "Autos e Prestações de Contas das Irmandads e Ordens Terceiras", maço 94, de 1867, a fls. 3,

Cartório do 1.º Offício, de Itu, êste frade assina um documento como comissário da Terceira.

É tudo quanto consegui saber.

NOTA 9

Ida para Itu aos 17 anos, p. 11; data do órgão, p. 20.

É muito difícil pelos Autores, e na falta de mais documentos determinar cronologia muito pormenorizada da vida de Jesuíno Francisco. Na sua carta encantadora êle se refere ao "tempo de minha rapaziada"... Que tempo será êsse numa época de precocidades, num clima de precocidades! Com que idade teria Jesuíno partido para Itu? Quem seria êsse frade que foi de Santos chefiar a casa carmelita ituana, levando o rapaz consigo? Em que época se deu o caso do órgão?

A cronologia de presidentes do Hospício do Carmo, que levantei na nota anterior, pode servir de algum auxílio. Mas, fixemos algumas datas, para depois argumentar:

1772 — Frei José Rodrigues do Rosário França, santista, é presidente do Hospício de Itu. Jesuíno tem 8 anos.

1775 — Frei João Barbosa de Araújo Braga inicia seu triênio na presidência do Hospício. Jesuíno tem 11 anos.

1778 — Frei José de Santa Clara Coronel é presidente do Hospício. Jesuíno tem 14 anos. Já não pode dizer-se "menino" nessa idade. E com efeito, êle sabe distinguir um rapaz dum menino, se dizendo falcatrueiro no tempo da "rapaziada", mas "desde menino" com "muita inclinação e habilidade para a pintura". De resto, já sabemos, pelos documentos produzidos no estudo atrás sôbre a Carmo ituana, que Frei José de Santa Clara Coronel era um frade despreocupado de construções e empreitadas artísticas, deixando periclitar a edificação do templo carmelita em Itu.

1781 — Frei João Barbosa de Araújo Braga sobe à presidência *in cappite* do Hospício por seis dos primeiros meses dêste ano. Jesuíno está com 17 anos. No ano anterior se inaugurara a Matriz de Itu.

1784 — Jesuíno com 20 anos se casa a vinte três de dezembro.

1785 — José Patrício da Silva Manso, que pintara a capela-mor da Matriz ituana, por esta data ou pouco antes, pinta na Terceira Carmelita de São Paulo.

1785 — O convento carmelita de Santos fica deserto, só com seu guardião, por terem sido chamados os seus frades ao Rio, para reforma.

1785 — A trinta de dezembro Jesuíno tem o primeiro filho.

1787 — A dois de julho Jesuíno tem o segundo filho. Antes de março arma uma eça numa igreja ituana.

1789 — A treze de maio, terceiro filho.

1790 — A quinze de outubro, quarto filho.

1793 — A vinte e sete de março, quinto e último filho. A quinze de abril lhe morre a mulher.

1794 — Jesuíno, a quatorze de fevereiro, em Itu, passa procuração para gente de Santos.

Ora, força é reconhecer que certas datas coincidem muito sugestivamente com a indicação de ter mesmo um frade de Santos levado Jesuíno a Itu. Sabemos serem santistas os dois frades irmãos, José Rodrigues do Rosário França e Antônio da Penha de França, ambos presidentes que foram do Hospício ituano. Do primeiro consegui saber que em 1772 subia a essa presidência, como indiquei na nota anterior. Mas nesse tempo, Jesuíno tinha 8 anos, era francamente me-

nino. Já de Frei Antônio da Penha de França a data que temos, dada por Nardy, é 1792, tempo em que esse frade morre na presidência do hospício ituano. Mas, já vimos também, pelo "por esse tempo" de Nardy, comentado na nota anterior, que muito antes disso o frade já estava ou estivera em Itu.

Quando Frei José de Santa Clara Coronel sobe para a presidência do hospício, em 1778, Jesuíno tinha 14 anos, era rapaz e devia estar ainda fazendo as suas "rapaziadas", encarnando imagens em Santos. Em 1781 porém, ele tinha 17 anos, vemos subir de novo, por seis meses dos princípios desse ano, à presidência do hospício, o frei João Barbosa de Araújo Braga, muito ativo, muito louvado por ter terminado a edificação do templo ituano. Mas, infelizmente não sabemos que outro frade substituiu frei João Barbosa, nesse mesmo ano de 1781. Esta falha é uma dessas malvadezas que os documentos se encarregam sempre de fazer aos que estudam a história do passado. Em todo o caso, nada mais sugestivo do que as datas produzidas e as indicações sabidas. É minha quase convicção que nesse ano de 1781 Jesuíno partiu de Santos para Itu, levado por um frade que seria João Barbosa de Araújo Braga, ou mais provavelmente, um dos dois frades França, santistas, e que tinham um edifício já concluído em Itu, por completar em sua decoração. Ainda mais, por 1781 a matriz nova já se inaugurara, e justamente no ano anterior. A data é mais que simpática e confidencial para principiar as pinturas da sua capela-mor, pelo também santista José Patrício da Silva Manso, e iniciação de Jesuíno em seu verdadeiro aprendizado de pintor.

Quanto ao caso do órgão, só se pode saber pela carta de Jesuíno, que ele aconteceu depois do moço estar em Itu e antes de vir para São Paulo. Não esclarece porém, se antes ou depois do casamento, realizado aos 20 anos. Mas, como vimos na relação cronológica que organizei atrás o convento de Santos ficou deserto em 1785 talvez mesmo em fins de abril, porquanto de 16 deste mês é o termo de intimação de partir para o Rio, para reforma. E sabemos ainda que só em 1800 o convento santista voltou a ser povoado. Ora, é impossível que um guardião de convento deserto tenha encomendado a construção de um órgão. Também essa construção foi feita antes de Jesuíno vir para São Paulo, em 1794 ou 5. E ainda sabemos que Jesuíno se casou a vinte três de dezembro de 1784. A meu ver não há dúvida. Foi durante este ano de 1784, possivelmente já noivo como interpretei ousadamente na biografia, que ele voltou de Itu para Santos, lá construiu o órgão, precário mas em condições de funcionar e se garantir diante de "quem não entendesse de órgãos". Em abril do ano seguinte os frades de Santos partiam para o Rio. O órgão ficou sem uso. E a acusação do seu desgaste ninguém atribuiu a Jesuíno, mas ao abandono do instrumento.

NOTA 10

"...vou me casar...", p. 19.

Cavalheiro Freire diz com arroubo que "não sem grande relutância a princípio", Jesuíno aceitou se casar. Louvou-se com certeza em Oliveira César que, menos precavido na ortografia que na psicologia mansa de Jesuíno, diz apenas ter havido "alguma exibição".

NOTA 11

Jesuíno proprietário em Santos, p. 21.

Existe no Arquivo, do Convento do Carmo, em Santos, cópia integral da escritura de venda duma morada de casas que Jesuíno possuía em Santos. Eis

os dados que podemos colher dela, por gentileza dos frades santistas. A 14 de fevereiro de 1794, Jesuíno, de Itu, passa uma procuração ao seu padrinho de batismo João Manuel Pereira, mais Inácio Rodrigues Lisboa e Caetano Francisco Santiago, para que lhe administrem especialmente e vendam "umas casas sitas na vila de Santos". Essa morada de casas vem indicada onde está e descrita com os pormenores que dei nesta passagem. A escritura da compra foi passada a 1 de abril de 1795. Quem compra é João Batista da Silva Passos, mais Luís Pereira Machado, pela importância de noventa e seis milréis. E passo esclarecedor, de que me servi para interpretar serem estas casas construídas com o dinheiro do órgão, é aquêlê em que o padrinho de Jesuíno diz que êste "as construiu com o seu dinheiro em chãos do mesmo Convento do Carmo com autoridade do Prior do mesmo convento com os quais estava justo e contratado a vender..." etc. Ora depois da escritura, ainda dizem os compradores: "Fizemos traspasso das referidas casas nesta escritura aos religiosos do Convento de N. S. do Monte do Carmo, desta vila, em reversão no contrato que fizemos para que ficassem livres de foros as casas que possuímos nesta mesma vila..." etc. Portanto o terreno tinha sido aforado apenas a Jesuíno e ainda pertencia aos frades.

Quanto a êle ter deixado a morada de casas pra que a mãe se aproveitasse delas, deduzo dessa procuração tardia de 1794. Ela implica mesmo a meu ver a morte de Domingas Inácia para êste ano ou pouco antes, pois senão o padrinho João Manuel Pereira já teria procuração do afilhado que morava em Itu, para lhe administrar a propriedade. Se só em 1794 Jesuíno passa a procuração, parece claro que só súbitamente se viu na posse outra vez de casas que há muito lhe pertenciam. E que não são de herança súbita, mas construídas com dinheiro dêle.

NOTA 12

Certidão do casamento, p. 21.

"JEZUINO FRAN.^{co} DE P.^{ia} e M.^a FRANC.^a — Ao vinte e tres dias do mes de Dezembro de mil sete centos e oitenta e quatro annos, nesta Matris, precedendo as diligencias do estilo, e não rezultando impedimento algum, com Provisão do Juizo da Vara desta Villa, em minha presença, e das testemunhas o Reverendo João Leite Ferraz e o Guardamor Antonio Francisco da Luz, freguezes desta Villa, se receberam por palavras de presente Jezuino Francisco de Paula natural da Villa de Santos, filho de Pay incognito, e de Domingas Ignacia de Gusmão, da mesma villa, neto de Avôs não sabidos, e Maria Francisca de Godoy, natural desta mesma Villa, filha de João Francisco Mendes, natural das partes de Portugal, neta de Avôs, cujos nomes, e naturalidades, se não sabem, e de Sebastiana Ribeira de Moraes, natural da Villa da Parnahiba, neta por parte materna de Joze de Godoy Ruã, e de sua mulher Anna Pires Ribeira, naturaes de Parnahiba, e os contrahentes freguezes desta Villa; do que fis este assento, e no qual assignarão as testemunhas.

O Vigr.^o Manoel da Costa Ar.^a.

João Leite Ferraz

An.^{co} Fran.^{co} da Luz".

(Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo — *Casamentos*, 2.3.47. fls. 122 v.).

NOTA 13

"... e a criança é apressadamente batizada", p. 21.

Tudo isto deduzo de certa cronologia conhecida. Jesuíno, muito católico e vivendo bastante em companhia de padres, tem o costume de não demorar descuidadamente o batizado dos filhos. Estes se alimpam do pecado original do quarto ao sexto dia de vida. Ora justamente com o primogênito e o benjamim a demora é de sete dias, porque? No primeiro caso é o filho que está doente do corpo e as preocupações com a doença visível atrasam a cura da invisível. No segundo caso quem fica doente é a mãe, que irá morrer dezenove dias depois.

NOTA 14

"De vez em quando tem um filho", p. 22.

Eis as certidões de batismo dos cinco filhos de Jesuíno, publicadas em primeiro lugar pelo p. Cavalheiro Freire:

Elias. "Aos seis dias do mes de Janeiro de mil setecentos e oitenta e seis annos baptizei e puz os Santos oleos nesta Matris a Elias innocente, filho de Jezuino Francisco de Paula, e de sua mulher Maria Francisca de Godoy: forão Padrinhos Lourenço de Almeida Prado cazado, e Margarida da Silva viuva, freguezes desta Villa, do que fis este assento. O Vigr.^o Manoel da Costa Ar.^a".

Maria. "Aos oito dias do mes de Julho de mil setecentos, e oitenta e sette annos nesta Matris baptizei e pus os Santos oleos a Maria innocente filha de Jezuino Francisco de Paula, e de sua mulher Maria Francisca de Godoy: foram Padrinhos Joze Manoel da Fonseca, e sua mulher Josefa Maria de Gois todos freguezes desta Villa. O Vigr.^o Manoel da Costa Ar.^a".

Elias. "Aos dezasete dias de Maio de mil sete centos, e oitenta, e nove annos nesta Matris o Rd.^o Coadjutor Jozé do Rego Castanho baptizou, e pos os Santos oleos a Elias inn.^{to} f.^o de Jezuino Fran.^{co} de Paula e de sua m.^{er} Maria Francisca de Godoi. Forão padr.^{os} Jozé Patricio da S.^a Manso, e sua m.^{er} Angela Maria, freguezes desta Villa. O Vigr.^o Manoel da Costa Ar.^a".

Eliseu. "Aos vinte, e hum dias do mes de Outubro de mil, sete centos, e noventa annos nesta Matris de Nossa Senhora da Candelaria da Vila de Itú baptizei, e pus os Santos Oleos a Elizeo inocente filho legitimo de Jezuino Francisco de Paula natural da Vila de Santos, e de Maria Francisca de Godoy natural desta Vila: foram Padrinhos Francisco Xavier da Silva, e sua mulher Anna Pires: todos desta Vila: do que fis este assento. O Vigr.^o Coadjutor Francisco Xavier de Carvalho". (Arquivo da Cúria Metropolitana de S. Paulo, *De Genere et Moribus*, 2.28.047).

Simão. "Aos tres de Abril de mil sette cento e noventa e tres annos nesta Matriz da Villa de Itú, Baptizei e pus os Santos Oleos a Simão inocente filho de Jezuino Francisco de Paula Gusmão, e sua mulher Maria Francisca de Godoi: forão padrinhos o Capitão Joaquim Duarte do Rego, e sua mulher Dona Izabel Novaes de Magalhaens de que fis este assento. O Vigario Jozé do Rego Castanho". (Arquivo da Cúria Metropolitana de S. Paulo, *De Genere et Moribus*, 2.28.947).

NOTA 15

"...a quinze de abril...", p. 23.

Alguns biógrafos (Oliveira César, Msr. Ezequias) dão erradamente o dia treze. Pelo registro de óbito que aqui se transcreve, se vê que a data certa é o dia quinze.

"Maria Franc.^a de Godoi. Aos quinze de Abril de mil sete centos, e noventa, e tres annos faleceo da vida prezente Maria Francisca de Godoy, cazada com Jezoino Francisco de Paula Gusmão, de idade de vinte, e quatro annos, mais, ou menos, com todos os sacramentos. Foi sepultada na capella dos Terceiros do Carmo, de onde hera Terceira, e recomendada por mim, e acompanhada, com o Reverendo Cômissario, e Terceiros para a dita capella.

O vigr.^o Jozé do Rego Castanho." — (Arquivo da Cúria — *Óbitos de Itu* — 4.2.8. fls. 69).

NOTA 16

"...está com os manos menores...", p. 23.

Ao partir para Itu, Jesuíno Francisco deixava família em Santos. A mãe não devia ser muito moça, embora então a gente casasse cedo. Ao ter o Jesuíno, já era casada e abandonada por um marido "muitos annos ausente" no Cuiabá. Mas que estivesse ou não viva a mãe, Jesuíno Francisco tinha irmãos, provavelmente mais moços, que ele abandonava em favor da realização de si mesmo.

Isto se sabe por um parágrafo escrito com firmeza e sem o sinete do "diziam", que vem na biografia escrita por Antônio Augusto da Fonseca. Jesuíno tinha ao mais não poder o instinto gregário. O resultado mais característico desse instinto é a "congregação" dos Padres do Patrocínio, mais que provavelmente arrebanhada por ele. Porém, mesmo que os Padres do Patrocínio não tivessem se agrupado por efeito do instinto congregacional de Jesuíno, como põe em dúvida Nardy Filho, esse instinto se provaria com a casa que o padre construiu pra si, nela ajuntando não só os filhos padres, mas chamando para seu lado o sobrinho João Paulo, que criou e educou.

Ora A. A. da Fonseca nos conta que o padre "trouxo também para a sua companhia os seus irmãos José Luís e Francisco do Monte Carmelo e a sua irmã Maria, que foram por ele criados e educados, e tornaram-se pessoas úteis à sociedade". Não sei até que ponto foram úteis à sociedade, mas Francisco do Monte Carmelo foi solicitador, foi procurador do sobrinho padre Simão Stock tanto no inventário do irmão dêste, padre Elias, como em seguida no inventário do Eliseu, foi procurador da Irmandade da Boa Morte, viveu na casa dos padres seus sobrinhos, e em 1837 era proprietário em Itu. Sei mais que tomou parte bem menos discreta que o padre João Paulo, no inventário do Eliseu, surgindo com um rôr de dívidas, prováveis mas não provadas. De dívidas como essas, assim não provadas em grande parte pelas contrições dum tempo em que a justiça já não queria mais se confôrmar com os recibos de fios de barba, surgiram brigas entre a madre Maria Teresa e o padre Simão Stock, herdeiros do Eliseu, em que os dois se xingaram bastante pela bôca menos religiosa dos seus procuradores. E um dêstes era Francisco do Monte Carmelo. Tudo isto me informam documentos consultados por mim nos arquivos ituanos, indicados na Bibliografia. Se não os detalho nesta memória, nem tudo quanto posso saber sobre os filhos de Jesuíno, é para não dispersar o escrito em atalhos alongados, que não interessam imediatamente. Pretendo futuramente escrever uma comunicação sobre a família de Jesuíno.

Para terminar aqui com os irmãos de Jesuíno, o mais provável é que ainda fôsses menores e vivessem nas saias da mãe Domingas Inácia, quando Jesuíno partiu para Itu. E que êste, ao lêu dos altos e baixos financeiros, ou sistematicamente, mandasse dinheiro à mãe, para ela e o trato dos irmãos. E na morte dela, Jesuíno teria trazido ou feito vir de Santos os seus manos², e os orientasse na vida, como informa A. A. da Fonseca. A data? É impossível garantir coisa

nenhuma. Talvez a morte de Domingas Inácia seja por 1794... Convém não esquecer que neste ano, inesperadamente para nós, vemos Jesuíno Francisco dono duma morada de casas em Santos, e de Itu passando procuração ao seu padrinho de batismo, em Santos, para que este lhe administre e venda a propriedade. Que propriedade súbita esta, a não ser por herança súbita? Mas se os documentos por mim consultados são insuficientes para garantir coisa nenhuma, eles parecem provar que a informação de A. A. da Fonseca, e só dele, é verdadeira.

NOTA 17

A conversa de Jesuíno com frei Tomé, p. 25.

Oliveira César não soube nada disto, nem se refere a este frei Tomé. Quem nos dá notícia de tudo é Antônio Augusto da Fonseca, já bem mais tarde, em 1895, sem contar onde colheu informação tão firmemente registada por ele. Mas se não pensa discutir o que conta, conta confusamente, pois não se refere à cidade em que morava frei Tomé. Diz assim: "Jesuíno casou-se, teve filhos (sic) e uma filha, e enviuvou aos trinta anos mais ou menos de idade. Nesse tempo foi procurado para encarregar-se de fazer na igreja do Carmo (Onde? Lógicamente, pelo texto, em Itu!) algumas pinturas de que ela muito precisava. Era então prior do Convento do Carmo um frade português chamado frei Tomé, que, segundo a tradição, era homem ilustrado e conhecia bem as matemáticas". Francisco Nardy Filho, nas suas "Notas Históricas do Convento do Carmo de Itu" (pág. 47), dizendo se estribar em Oliveira César e A.A. da Fonseca interpreta assim: Os frades carmelitas de Itu, "por esse tempo", tratando "da decoração da sua igreja, foi-lhes indicado, por seus irmãos de hábito do convento de Santos, o jovem Jesuíno". "Transportou-se então Jesuíno para Itu, em companhia de frei Tomé, ilustrado e virtuoso carmelitano português, nomeado presidente do convento desta cidade". Como está se vendo, o utilíssimo historiador de Itu interpreta à risca a redação, a meu ver confusa apenas, de A.A. da Fonseca. De resto, se não diz ter documento inédito que o aconselhe, mas só se estribar nos dois autores citados, onde colheria o informe da recomendação de Jesuíno pintor pelos frades de Santos? E se afirma, nesse passo, ter sido frei Tomé presidente do hospício ituano, porque não o nomeou no recenseamento dos priores deste convento, que faz nesse mesmo escrito (p. 31)?

Msr. Ezequias Galvão da Fontoura copiando a notícia de A.A. da Fonseca, a melhora por si, dizendo se tratar do prior do convento paulistano. Se não teve informe comprovante, a sua dedução não parece por isso contestável. É a verdadeira. Jesuíno estudou por mais de ano com esse frade. Esses estudos preliminares da ordenação, só foram feitos, naturalmente, depois da viuvez. É certo que ainda se demorou em Itu o tempo suficiente para ser de novo pedido em casamento, o que Oliveira César diz ter se dado Jesuíno "apenas viúvo". Mas Antônio Augusto da Fonseca, por outro lado, nos diz que, iniciados os estudos com frei Tomé, Jesuíno "em dois anos era o padre Jesuíno do Monte Carmelo". Mas, como o "apenas viúvo" de Oliveira César, que por certo não quererá dizer oito ou doze dias, como o "logo" de Jesuíno, que inclui vários anos duma vida curta de homem, estes "dois anos" talvez não tenham a pretensão de ser autoritariamente dois.

Que Jesuíno tenha feito em São Paulo os estudos para se ordenar, é indiscutível, pois na época da ordenação morava na sede da Capitania. Que aqui fez numerosas e vultosas pinturas nos tetos das duas Carmos e ainda pinturas para o convento de Santa Teresa todos afirmam. Se se ordenou quatro anos e cinco meses depois da viuvez, se ainda levou, antes de se decidir pela carreira eclesiás-

tica, um período de viúvo suficiente para ser de novo pedido em casamento, se fez tantas pinturas em São Paulo que por certo abrangem, pelo vulto e pelo estilo, mas que dois anos de um homem que ainda estudava e tinha quatro filhos menores: é da maior probabilidade que esse possível frei Tomé seja prior do convento paulistano. Mas Cavalheiro Freire não descobriu nenhuma documentação a respeito, e julgou de bom aviso não se referir a este caso. Agiu garantidamente. Mas a notícia existe...

Antônio Augusto da Fonseca, tão distante de Jesuíno, e sem citar sua fonte, para que possamos criticar em sua veracidade, chega ao extremo de reproduzir textualmente o diálogo havido entre Jesuíno e frei Tomé! Parece um pouco forte demais semelhante liberdade num trabalho não romanceado; e mesmo nesta ordenação literária da parte biográfica desta monografia, não me abalanço a tanto. Eis o diálogo provavelmente inventado por Antônio Augusto da Fonseca, baseando-se em alguma testemunha oral. Seja dito de passagem que não parece haver nêle deturpação, nem sequer deformação psicológica de Jesuíno.

"Frei Tomé, enquanto Jesuíno trabalhava, estava sempre ali a palestrar com êle; logo conheceu a sua grande inteligência e numa dessas palestras lhe dissera Jesuíno: — Desde a minha mocidade tive decidida vocação para o estado eclesiástico e não me ordenei, como tanto desejava, porque a pobreza de minha família não permitiu que eu estudasse o latim; dê-me a este ofício como um meio de vida. Agora que estou viúvo, quantas vezes me tenho lembrado com mágoa o não saber latim: se eu o soubesse ainda me ordenaria. — Replicou-lhe então frei Tomé: — Se é esse o único obstáculo, furtai do vosso trabalho de uma a duas horas todos os dias e ide à minha cela; e eu vos garanto que em dois anos estareis habilitado para vos ordenardes. — Jesuíno assim o fez, e em dois anos era o padre Jesuíno do Monte Carmelo."

Finalmente posso apresentar prova documental de que esse frei Tomé foi de fato frade carmelitano de São Paulo. O nome todo dêle era fr. Tomé Alz. de Cristo. Num documento de Arquivo Público do Estado, maço 41a, capital-ofícios, referente a 1822-1847, que são umas "informações sobre a vida e propriedades das Ordens Primeira e Terceira dos Carmelitas", se diz que frei Tomé era filho do capitão Tomé Alz. (Álvarez?) de Castro, o qual deu à Ordem Primeira, um sítio, em mil setecentos e setenta e dois, como satisfação da terça da legítima, devida ao filho por morte da mãe. Frade em 1772, por 1785 fr. Tomé Alz. de Cristo seria o prior do convento, o que não consegui saber documentalmente. Mas fica provado que êle não é nenhuma invenção de A. A. da Fonseca, nem apenas um "dizem".

NOTA 18

Ordenação do padre Jesuíno do Monte Carmelo, p. 25.

As datas seriadas da sua ordenação já vem consignadas em Oliveira César. São:

- 1797 — 13 de setembro — Recebe ordens menores.
- 19 de novembro — Ordem de Epístola.
- 10 de dezembro — Ordem de Evangelho.
- 23 de dezembro — Ordem de presbítero.

Transcreve-se aqui o registo de ordenação, publicado em primeiro lugar pelo p. Cavalheiro Freire.

"Matricula da pessoas que ham de receber a Ordem de Presbítero no dia 23 de Dezembro de 1797.

Manoel Pereira
Francisco da Luz

Jezuino do Monte Carmelo — todos dispensados da Irregularid.^o ex defectu natalium.

Certifico que aos mencionados na Matricula supra conferio o Exm.^o e Revm.^o Sr. D. Mattheus de Abreu Pereira, Bispo desta Diocese a Ordem de Presbítero na Capella particular do seu Palacio desta Cidade aos vinte e tres de Dezembro de mil sette centos e noventa e sette. Passa o referido na verd.^o São Paulo 23 de Dezembro de 1797.

O P.e Ignacio da Assumpção Feijó”.

(Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo — *Matricula de ordinandos*, 12.2.37 — fls. 92 v.).

NOTA 19

“...minha N. S. do Carmo, protetora das almas que vivem aflitas!” p. 29.

Esta invocação pertence a uma das saborosas jaculatórias até hoje cantadas na Terceira do Carmo, em São Paulo. Se essas cantigas são da autoria de Jesuíno, como quer a tradição, é muito provável que datem da vida paulistana do artista. Mais tarde, ele se meterá em outras, mais vultosas cavalarias musicais...

NOTA 20

“...que venha defender a filha freira? os padres amigos?... p. 29.

Oliveira César afirma textualmente que a idéia primeira de Jesuíno foi “erigir um convento de freiras”. Nas “Notas Históricas” prossegue dizendo que, comunicada a idéia ao padre Antônio Ferraz Pacheco, este “franqueando-lhe os meios, parece ter-lhe feito modificar os planos, porque limitou-se a um templo, que em nada se parece a convento”. Já na biografia fornecida a Azevedo Marques, embora repetindo que a idéia originária fôra um convento de freiras, não repisa a dissuasão do padre Ferraz Pacheco.

Msr. Ezequias que, embora nos falando tardiamente, conviveu com alguns Padres do Patrocínio, afirma que a idéia de Jesuíno foi “fornecer aos sacerdotes seculares de Itu uma igreja condigna, onde pudessem rezar em cântico o officio divino, como em uma colegiada”.

Não parece possível dúvida sobre ser a idéia matriz do padre Jesuíno, alguma coisa a mais que apenas uma igreja. O plano primitivo da construção o prova cabalmente, com toda uma arquitetura bastante vultosa anexa à igreja, que seria injustificável mesmo como acomodações paroquiais. Principalmente para aquê tempo e a vila.

Mas a noção do convento de freiras não teria nascido no bem desmemoriado Oliveira César, de fáceis associações de imagens?... Nada nos sugere que o padre Jesuíno do Monte Carmelo, organizador garantido e incansável do que se convencionou chamar “Congregação dos Padres do Patrocínio” (expressão adotada aqui apenas por facilidade de terminologia) se propusesse criar um convento de freiras. Que freiras, numa construção que desde início foi consagrada à Senhora do Patrocínio?

Inaugurada a igreja, o resto do edificio ficou sem finalidade uns tempos, até que em mil oitocentos e cinqüenta e sete (1857) ou no ano anterior, D. Antônio Joaquim de Melo, bispo de São Paulo, que fôra amigo de Jesuíno e um dos Padres do Patrocínio, mandou buscar na França as freiras educandas da Congregação de São José, e as estabeleceu em 1858 nos edificios do Patrocínio que ele conhecia e vira construir. Estava assim destinada a construção do amigo.

Oliveira César sabia disso e não se esqueceu de o referir nos seus dois escritos gêmeos sobre o santista. É possível pois que, do destino final do edifício lhe nascesse a noção de que a idéia primeira do padre Jesuíno fôsse um convento de freiras.

Isso, tanto mais que um dos filhos de Jesuíno, o padre Elias do Monte Carmelo, criou de-fato um convento de freiras, cujas irmãs, sem serem educadoras propriamente, recolhiam meninas pobres e lhes davam "educação conveniente ao seu estado e os diversos serviços domésticos". Uma espécie de Escola Doméstica... Daí o nome primitivo da instituição do padre Elias, Casa das Educandas, que Cavalheiro Freire recusou sem razão. As provas dêsse nome são numerosas e decisórias. "Casa das Educandas" diz quem tinha mais autoridade para o dizer, o próprio padre Elias, seu fundador, no testamento que deixou (fls. 8 do seu Inventário. Maço 52, Cartório do 1.º Offício, Itu). Parece aliás que o nome popular mais frequente era "Seminário das Educandas". Assim vem dizendo o escrivão, imediatamente na aprovação dêsse testamento, e assim está no título de uma aquarela de Miguel Arcanjo Benício da Silva Dutra, datada de 1845 e conservada até agora no Museu Republicano de Itu. Esta Casa das Educandas, só em seguida, por falta de verbas auxiliares, se transformará em recolhimento de mulheres velhas, sob a mesma invocação primitiva, o Recolhimento de N. S. das Mercês. Ora esta fundação do padre Elias, poderá também ter levado Oliveira César à associação de imagens que imagino: freiras o filho: freiras o pai.

NOTA 21

"E quem não o conhecia...", p. 30.

Tôda esta descrição psicológica principiada nessa frase, e que termina ao falar no padre Ferraz Pacheco, é baseada na carta do padre Jesuíno (Nota n.º 1) e no testemunho do padre Feijó (Nota n.º 2), de que repito quase sempre literalmente as afirmações decisórias e os qualificativos. Aliás já venho me aproveitando com frequência de expressões textuais do padre Jesuíno, cuja carta vem integralmente debulhada nisso, e outras mais raras de Feijó na *Oração Fúnebre*, outros autores e documentos. Não aspeei tudo para não arrear demasiado o meu texto com sinais. Fica o esclarecimento aqui.

NOTA 22

"...o padre Antônio Ferraz Pacheco", p. 31.

Na verdade Oliveira César fala em Manuel Ferraz de Camargo, numa das suas confusões de memória. Reponho o nome verdadeiro, seguindo a lição de Francisco Nardy Filho.

NOTA 23

"...chega até a vila de Goiás", p. 31.

Acharam, no Arquivo do Convento do Carmo, de Santos, um documento deveras espantoso, de que estou me servindo com alguma audácia. Ninguém conhece nenhuma viagem do padre Jesuíno do Monte Carmelo por Goiás. Mas êsse documento, um recibo, diz assim: "Tenho em meu poder a quantia de duzentos milréis que o P. Jesuíno remeteu da vila de Goiás a entregar nesta ao Mto. Rdo. Sr. P. Frei Torquato, para êste me entregar a fim de eu conservar esta quantia em meu poder para quando o dito Rdo. P. Jesuíno procurar eu

ser obrigado a entregar-lhe, obrigando minha pessoa e bens, e por ser verdade passei êste de minha letra e sinal. Santos, 16 de outubro de 1806 — (a) João Otávio Nébias”.

Será possível tudo e tanta coisa coincidência! Dois padres Jesuínos, se servindo de frades do Carmo de Santos, em negócio de responsabilidade? O livro da Irmandade da Boa Morte, de Itu, também coincide! Por êle em 1804 e em seguida, o padre Jesuíno do Monte Carmelo assina documentos como irmão juiz. Juiz-de-festa. Ora justo em 1806, data do recibo de Goiás, Jesuíno deixa de ser juiz, substituído por José Leite de Sousa e só irá de novo assinar prestações de contas da Irmandade da Boa Morte em 1812 (doc. 12, ps. 7 a 11)! Estou longe de querer afirmar que a viagem durasse 5 anos, mas até isso pode ser! Com efeito, a carta de Jesuíno, datada de 1815, fala numa passagem por Santos “há três anos pouco mais ou menos”... E há uma viagem ao Rio, para angariar dinheiro, com o regente, de que falarei mais adiante... O regente chega em 1808 e é natural que se falasse muito nêle então, e êle fôsse o pensamento vivo de quantos precisassem justiça ou dádivas, o rei! Jesuíno não tem memória limpa, os termos da carta o provam. Os “três anos mais ou menos” podem ser quatro ou mesmo cinco. Eu imagino possível as duas viagens, ou uma só que durasse de 1806 a 1811, ou 10 ou mesmo 1809. Mas esta viagem tão longa, sem documentação que a comprove, eu não me arrisco sequer a sugerir.

Quanto a frei Torquato, se trata de frei Torquato Teixeira de Sant'Ana Reis. É provável que Jesuíno o conhecesse desde antes de sua primeira partida para Itu. Frei Torquato pertenceu ao convento de Santos, pois assina em abril de 1785 o inventário dos bens do convento, antes de partir para o Rio com todos os outros frades, para reforma. Terá voltado talvez em 1800 quando o convento foi povoado outra vez.

NOTA 24

“...Em 1809, o padre Diogo Antônio Feijó”, p. 32.

É possível que date dessa época o início das relações do padre Jesuíno e padre Antônio Feijó. Êste se ordenara em fins de 1808 em São Paulo, e é certo que há um documento de outubro de 1809 datado por êle, de São Paulo. E com a herança recebida da avó, o vemos “agricultor” e dentro em pouco chamado “senhor de engenho” nos recenseamentos de S. Carlos (Campinas). Mas Msr. Ezequias Galvão da Fontoura afirma que o p. Feijó está em Itu por princípios de 1809. Grandes são as deficiências, os enganos e os erros de Mr. Ezequias nesse e mais escritos com pretensão à história. Mas se êsse mesmo trecho é francamente errado em afirmações, será possível que êle tenha inventado, ou se garantido apenas de informações bocórias, quando nos diz tão categoricamente que em princípios de 1809, Feijó está em Itu? Tanto mais que outras indicações dêle, como a da chácara de Feijó para os lados da Santa Casa, no fim da rua da Palma (hoje rua Joaquim Borges) eu pude verificar em documentos. Todos os historiadores de Feijó rejeitaram a indicação de Msr. Ezequias, sobre a ida a Itu em 1809. Eu não posso aceitá-la tal como está. Muitos porém são os que aceitam Feijó, antes de ir morar com os padres do Patrocínio, fazer visitas periódicas a Itu. É pois possível que date de uma vista do recém-ordenado o conhecimento e a amizade dos dois padres admiráveis, e Feijó tivesse aqueles efeitos de encartamento, que nos diz ter sentido a primeira vez que viu o padre Jesuíno do Monte Carmelo.

NOTA 25

"É um caráter irrequieto, sensível...", p. 33.

Isto infiro do inventário de Eliseu e das brigas que nêle tiveram, pela pena de seus procuradores, a madre Maria Teresa e seu mano, o padre Simão Stock. As prestações de contas feitas por êste, a sua recusa ou indiferença constante em comparecer para início do inventário e outros trâmites, demonstram bem uma tal ou qual leviandade e arroubo de procedimento.

NOTA 26

A ida ao Rio, 33.

Francisco Nardy é o único autor a se referir a esta viagem do padre Jesuíno ao Rio de Janeiro. Diz êle que o seu mestre Tristão Mariano da Costa "em um interessante escrito referente ao P. Jesuíno, nos conta que êste sacerdote, sabendo que D. João VI era muito devoto de N. S. do Patrocínio, foi, apesar de tôdas as dificuldades, até o Rio de Janeiro, apresentou-se na Côte e pediu a el-rei um auxílio para as obras de sua igreja, tendo D. João VI acolhido-o benévola e lhe dado a quantia de três mil cruzados. Conta-nos ainda êsse nosso saudoso mestre, que também a Câmara de Itu auxiliara o padre Jesuíno, lhe dando para que vendesse, repartido em lotes, todo o terreno que hoje está ocupado pelas casas do largo do Patrocínio; sendo, diz êle, nossa avó paterna Ana Maria da Costa, viúva de Joaquim Mariano da Costa, uma das primeiras pessoas que compraram lotes em benefício das obras da igreja, terreno e casa êsse hoje ocupado pelo Externato S. José".

É muito de estranhar que nenhum dos primeiros biógrafos do artista se refira a sucesso tão importante como uma viagem ao Rio naquele tempo, e uma conversa com D. João VI. Esta viagem porém, dada a firmeza da informação, a verdade da outra doação feita pela Câmara de Itu, a dedicação que Tristão Mariano da Costa tipa pelo padre Jesuíno, bem como pelas considerações que seguem, não parece absurda e nem mesmo improvável.

Na sua carta de 1815, comentando o estrago das imagens douradas por êle, Jesuíno diz que "a três anos pouco mais ou menos que indo a essa vila (de Santos) ainda as vi, já derrotadas". Ora essa é a única chegada a Santos de que êle não explica a razão, nem esta pode ser inferida dos seus termos. Parece pois que, dessa vez, o destino dêle não era exatamente Santos, como fôra das vêzes em que levou o sumeiro malfadado, ou, anteriormente, se aventurou na construção do órgão. É muito possível que se trate apenas duma passagem por Santos, à espera de navio que o conduzisse à côte e a D. João VI. Já nesse tempo era intensa a navegação de cabotagem e principiavam se sistematizando as comunicações por mar entre São Paulo e Rio, desprezada a viagem mais lerda pelo caminho do norte.

Pelos "três anos pouco mais ou menos", da carta, a viagem se situaria por 1812, coisa muito plausível se atentarmos a certas considerações psicológicas. Além da sua personalidade incontestavelmente aventureira, há um argumento que justifica a contingência de Jesuíno se ver obrigado a pedir um auxílio ao regente próximo. É certo que no início da empreitada audaciosa de construir o monumento do Patrocínio, o padre não lutou com dificuldades financeiras. Todo ideal em comêço encontra, fácil, arroubos e dedicações; a história arquitetônica da Igreja está cheia de templos inacabados.

Com efeito, Jesuíno, padre novo e estimadíssimo, ardendo em delírios místicos, obteve logo de início dádivas vultosas que tornaram sem inquietações o princípio da construção. Além da oferta do padre Antônio Ferraz Pacheco, a

Câmara lhe cedera de mão beijada um terreno fronteiro ainda maior. Nem creio mesmo que esta doação fôsse expressamente para a venda em lotes e financiamento da construção, como diz Tristão Mariano da Costa. A doação foi feita ao padre Jesuíno, sem discriminação expressa de destino. De outra forma, não se compreenderia a liberdade extrema que êle tomou com êsses terrenos, e em seguida serem êles objeto da herança que o padre deixou aos filhos. Se a doação não fôsse plena e sem restrições, como compreender que Jesuíno destinasse parte do terreno para nêle construir a sua própria casa e dos seus? e isto na época mesma da doação e às barbas dos vereadores? Ora essa casa pertenceu em seguida, por herança, ao padre Elias e vem descrita no termo de avaliação, anexo ao inventário dêle feito em 1855, como sendo "uma morada de casas térreas, com mirante, dividindo de um lado com casas de Antônio Pulqueira (?), por outro com casas de Joaquim da Silveira Leite, com quintal que se acha fechado e dividido com quintal do Hospício do Carmo". O mirante é por certo o sótão em que o padre Feijó prelecionava aos Padres do Patrocínio. Também no inventário do filho escultor Eliseu, vem um documento em que êle garante a dívida de compra de uma escrava, com "umas casas" que possui no Pátio do Patrocínio. Não é possível admitir semelhantes heranças, se os terrenos não pertencessem legalmente ao padre Jesuíno para fazer dêles o que muito bem quisesse. E aí êle escolheu um lote, nada mau como perspectiva e tamanho, para sua própria casa, aí vendeu lotes e fêz mais casas para auferir renda que o ajudasse na construção do templo, e daí tirou terra para pilar a taipa majestosa.

Mas se não lhe foi difícil obter tão gordas doações logo no princípio, o que há de mais psicologicamente difícil nesta vida é a perseverança na dedicação e no sacrifício financeiro. Por 1812 a igreja do Patrocínio estava quase acabada. Mas havia agora a tarefa longa e menos visível do completamento, os trabalhos de talha dos altares, as pinturas, o mobiliário, as alfaías. E o padre Jesuíno teria se visto em apertos financeiros, o povo cansado de dar, êle receoso de importunar amigos, já muito sangrados, e sem mais outros na vila a quem recorrer. E lhe viria a idéia aventureira de procurar o regente, devoto da Senhora do Patrocínio. Quem sabe.

Para examinar tôdas as probabilidades, essa viagem a Santos referida na carta, pode também ser a mesma em que Jesuíno levou o sumeiro. Sabendo do estado em que jazia o órgão, teria se decidido pela viagem marítima e, cavando um sumeiro fora de serviço, aproveitava a passagem por Santos para matar dois coelhos de um cajadada: falar com D. João e apagar um remorso. Mas dos termos da carta não se pode induzir que seja assim. Tudo parece indicar que a viagem do sumeiro e a de 1812 são distintas.

Quanto ao "interessante escrito" do professor Tristão Mariano da Costa, citado por Nardy e referido no princípio desta nota, não me foi possível encontrá-lo. Os parentes dêsse músico, consultados tanto em Itu como em Campinas ignoram absolutamente qualquer publicação, artigo, opúsculo de Tristão Mariano da Costa, embora lhe guardem carinhosamente as músicas. Talvez o historiador se refira a alguma carta informativa, que recebeu do seu antigo professor.

NOTA 27

O Pátio do Patrocínio, p. 34.

Largo do Patrocínio, hoje Praça Regente Feijó. Os Autores falam sempre em "largo" do Patrocínio. O nome primitivo foi Pátio do Patrocínio. E como rezam numerosas vêzes os dois inventários de Elias e Eliseu, aqui aproveitados.

NOTA 28

"...casado com parda de terceiro grau...", p. 35.

Estou aproveitando aqui, sem que o meu texto implique generalização para Itu, de um dispositivo da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto, citada por Francisco Antônio Lopes, na sua importante "História da Construção da Igreja do Carmo de Ouro Preto", ed. SPHAN, Rio, 1942, p. 10.

NOTA 29

"...e é mesmo possível que o auxilie na talha enorme", p. 36.

Jesuíno entalhador... No retábulo do altar-mor da igreja de São Bento, em Santos, existe uma placa que diz:

"Este retábulo é obra do Pe. Jesuíno do Monte Carmelo, virtuoso sacerdote, nascido em Santos a 25 de março de 1764 e falecido em Itu a 2 de junho de 1817 — Câmara Municipal de Santos, 1903".

Como está se vendo, o redator da placa não era muito cuidadoso de autenticidade, pois aceita para 2 de junho de 1817 a morte garantidamente acontecida a 1 de julho de 1819. Mas se no próprio jazigo do padre, na igreja do Patrocínio, está 2 de junho de 1819...

Fiz todos os esforços possíveis para produzir qualquer garantia documental sobre ser de Jesuíno essa talha tão boa, mas não consegui nada. Não existe nenhum documento referente a esse altar-mor no arquivo do Mosteiro de São Bento, consultado pelo Serviço do Patrimônio em 1942.

O meu amigo Cassiano Nunes, em Santos, tirou-se do seu trabalho para me ajudar, pesquisando e movendo amigos, mas também não conseguiu nada. O sr. Botelho seu amigo, redator na "Tribuna" justamente da seção "Santos em 1903", se deu ao trabalho de percorrer os três jornais santistas da época sem nada encontrar. O que aliás, concorda com a informação fornecida ao Serviço, pelo R. prior do Mosteiro, de que "não houve inauguração da capela-mor".

Enfim o sr. Promessa, bibliotecário e arquivista da Terceira do Carmo, também consultado por meu amigo Cassiano Nunes disse saber que por mil oitocentos e oitenta "e tantos, vieram uns altares do interior, trazidos por um frade também chamado Monte Carmelo", e que "um desses altares parece ter ido para o mosteiro de São Bento".

Aqui não "parece" apenas, é certo, e tudo se confirma com a informação fornecida ao Serviço, pelo R. Prior do Mosteiro. Diz ela "quer o altar em aprêço foi trazido de Itu, e depois ele adaptado ao local, colocado nesta igreja de São Bento, pelo R. P. Fr. Joaquim do Monte Carmelo, quando este monge beneditino era presidente do Mosteiro de São Bento, de Santos, isto é, entre os anos de 1896 e 1898.

Tudo se esclarece bastante. Fr. Joaquim do Monte Carmelo era frade de bastante iniciativa. Construiu a basílica de N. S. Aparecida; brigou em São Paulo com o bispo D. Antônio Joaquim de Melo justamente por questões de edificação, depois de um caso meio tortuoso em que aconselhara umas freiras a abandonar o Recolhimento de Santa Teresa. Ora justamente em 1896 data em que fr. Joaquim do Monte Carmelo inicia a sua presidência no mosteiro beneditino de Santos, também é iniciada a reforma total da igreja do Patrocínio. Nada mais natural, pois, que sabendo disso, fr. Joaquim do Monte Carmelo tenha se utilizado do retábulo velho, pôsto iconoclastamente em desuso pelos reformadores do Patrocínio, para enfeitar o seu mosteiro de Santos.

Mas tudo isto não prova que a talha e nem sequer o risco dêsse retábulo seja da autoria de Jesuíno. O risco é regularmente bonito, concebido no estilo que Lúcio Costa apelidou de "moderno", na evolução dos altares barrocos coloniais, e que se desenvolveu nos retábulos das irmandades e ordens terceiras (*Rev. do SPHAN*, n. 5, p. 45). Nada permite perceber a mão nem o espírito de Jesuíno nesse tradicionalismo bem manso. E a biografia documental do padre só nos aconselha a recusar a autoria dessa técnica obediente a um artista especializado na pintura e que jamais fizera riscos de altar nem talhas até a idade já avançada e doente em que construiu o templo do Patrocínio. Eu creio que a tradição, neste caso, generalizou demais a autoria de Jesuíno, na igreja de que ele foi o autor.

NOTA 30

"...a Senhora do Patrocínio já vai nascendo do tronco de cedro", p. 36.

Entre as imagens esculpidas por Eliseu do Monte Carmelo, contam-se garantidamente a de N. S. do Patrocínio, conservada no templo de Jesuíno, e o excelente São Jorge, atualmente guardado e mal guardado na Carmo ituana. Ainda nesta aliás, existe a roca de um Santo Elias, admirável na firmeza do talho e na expressão, que, por certos pormenores, tratamento de cabelos, beicho inferior, agenciamento de glôbo ocular e palpebras, tenho como obra de Eliseu.

Eliseu ainda foi cantor de igreja, celebrado pela sua "extraordinária voz de baixo-profundo. Também Oliveira César, que o escutou e era cantor de côro, o dá como possuindo voz de baixo. Msr. Ezequias, que o diz "barítono" certamente por descuido, acrescenta que "era tão notável músico que em visita ao seu amigo e protetor padre Feijó na antiga Côrte do Rio de Janeiro, tendo apenas cantado um solo em missa solene, na presença do imperador com a sua côrte, foi honrado com o título de Cantor da Capela Imperial".

NOTA 31

"...o padre João Paulo Xavier", p. 36.

Oliveira César se confunde entre os dois escritos que deixou sobre Jesuíno, dizendo ter conhecido Teresa de Jesus Xavier, irmã do padre João Paulo da Costa.

Não me foi possível descobrir um padre João Paulo da Costa, por aquêles tempos de Itu. Mas várias fontes se referem a um menino João Paulo que Jesuíno tomara para criar e educar, e que era seu sobrinho "por afinidade". A êste menino, Jesuíno ensinará música, fará aprender o latim com o padre-mestre Manuel Floriano, e fará sacerdote. Ora o nome todo dêste padre, como vem consignado e assinado nos inventários dos seus primos-irmãos Elias e Eliseu, é padre João Paulo Xavier e não João Paulo da Costa, como diz Oliveira César. Será mais um engano em quem bastante se enganou, tanto mais que ele dá, nas *Notas Históricas*, como se chamando Teresa de Jesus Xavier, a mesma Teresa despida de sobrenome que, no Azevedo Marques, diz ser mana do padre João Paulo da Costa. Os irmãos Xavieres devem ser aliás três. Em seu testamento, Eliseu declara deixar a sua "prima Teresa e Ângela o (seu escravo) Jesuíno para servir a ambas", além de falar em "meu primo o padre João Paulo"; e a fols. 42 do Inventário vêm nomeadas como primas de Eliseu, Ângela Ribeiro Xavier e Teresa de Jesus Xavier. O que não sei é onde Otávio Tarquínio de Sousa se estribou para afirmar que o padre João Paulo era sobrinho "por afinidade" apenas, de Jesuíno.

Ora essa Teresa, que não há dúvida ser sobrinha, por afinidade ou não, do padre Jesuíno, conviveu por certo muito com o tio e será a "fonte mais abundante de notícias" em que bebeu Oliveira César, o qual refere mesmo uma frase que o padre teria dito um dia à sobrinha: "Teresa, asseguro-vos que fostes bem batizada, fostes a primeira criança a quem administrei este sacramento, e fi-lo com toda a atenção". Frase que pela sua peculiaridade e a psicologia do padre Jesuíno, não parece inventada pela Teresa já septuagenária que a repetiu ao biógrafo. É justo inferir que Jesuíno estivesse preocupado com as fórmulas litúrgicas nos primeiros tempos de sua carreira sacerdotal. Preocupação, aliás, freqüente nos sacerdotes novos. E que assim se conservasse pelo resto da vida é fácil deduzir da obsessão intensa que o perseguiu de se polir e aperfeiçoar cada vez mais no sacerdócio, e do testemunho de Diogo Antônio Feijó, na *Oração Fúnebre* (Nota 2).

NOTA 32

"...batendo a pé, papagaio no ombro, em busca do confessor, p. 37."

Miguel Arcanjo Benício da Assunção Dutra, pintor que viveu em Itu e foi o fundador de uma família de pintores, é um benemérito deste estudo e de Jesuíno. A maior benemerência dele virá na análise da Obra; mas além do que pintou, Miguel Arcanjo deixou umas interessantes Memórias, conservadas, ainda inéditas, nas mãos do pintor Arquimedes Dutra. Contemporâneo dos filhos de Jesuíno, admirador deles e do grande padre, tem uma referência curta mas útil e sem dúvida verdadeira sobre ele. Aí se diz que Jesuíno foi "muito devotado do Feijó, e com ele é que se confessava, indo de Itu a Campinas a pé levando em seus ombros um papagaio que estimava". Ora isto coincide perfeitamente e esclarece em definitivo aquela expressão do próprio Feijó, na *Oração Fúnebre*, que descreve Jesuíno como "um criminoso fugitivo e errante, marchar a pé" em busca do seu diretor espiritual. Não haveria nada de extraordinário que o padre Jesuíno, como toda a gente, andasse a pé dentro da vila pequena. Nem haveria de marchar a pé, se Feijó morava com ele! E isto só em 1818. Antes, Feijó estava em São Carlos, no seu engenho. Não há dúvida: o informe de Miguel Arcanjo se prova e a expressão de Feijó se esclarece.

NOTA 33

Descrição da igreja antiga do Patrocínio, p. 37.

Tanto Oliveira César como Antônio Augusto da Fonseca ainda viram a igreja do Patrocínio na versão primitiva do padre Jesuíno. Do seu primeiro aspecto externo aqui se estampa um documento (foto 41).

Do aspeto interior, além da notícia de Saint-Hilaire, de que também me servi no meu texto, os dois biógrafos acima citados dão descrições a que obedeci textualmente, mas de que me cumpre pôr os leitores de sobreaviso. Esta minha dúvida não é exagerada, pois além das incertezas que aqui se vêm salientando nos dois escritores, como se verá nos comentários sobre a Carmo, Oliveira César era, não só indeciso, mas injustificavelmente leviano nas suas descrições arquitetônicas.

Neste caso da igreja do Patrocínio, Antônio Augusto da Fonseca é decisivo nas suas frases. Aqui se reproduz o seu texto: "Em novembro próximo passado (1894) estive em Itu e passando pelo Largo do Patrocínio, notei que a igreja estava com uma fachada inteiramente nova e elegante; gostei de vê-la renovada. Notei também que faziam-se obras interiores; entrei e vi que tinham sido tiradas

aquelas bonitas colunas, que em distâncias regulares subiam unidas às paredes até certa altura, onde serviam de pedestal ou pontos de apoio para os arcos, que atravessavam o espaço de uma coluna a outra, fingindo sustentarem o teto com os seus grandes zimbórios. (...) Se havia necessidade de fazerem-se colunas de tijolos, que firmassem as paredes, deviam fazê-las, porém, sempre recolocando as antigas colunas nos seus lugares, unidas às paredes de maneira a ser conservado o mesmo original estilo de arquitetura. Não sei se assim se fará, mas será um crime de lesa-arte e de lesa-tradição se o não fizerem. A capela-mor não tinha sido ainda tocada e se fôr conservada será isso uma atenuante ao delito da destruição das obras primitivas do corpo da igreja”.

Não é possível pôr em dúvida, pois, que as colunas (devem ser lesenas) não mais encontradas pelo escritor, eram na nave, sustentando vários “zimbórios” (cheios naturalmente) porquanto a capela-mor ainda estava intacta. Afirmativa insofismável que ele repete logo depois, quando exorta os ituanos a deixarem “ao menos a capela-mor intacta, a fim de que por ela se possa julgar o que foi a primitiva igreja do Patrocínio do padre Jesuíno, êsse monumento imorredouro do seu gênio artístico”.

Ora por felicidade Oliveira César, desprezando descrever a nave, justo descreve apenas a capela-mor que Antônio Augusto da Fonseca se esquecerá de descrever. Ou, mais exatamente, o seu altar. Eis o texto de Oliveira César: “Nos últimos anos de sua residência em Itu, tomou (padre Diogo Antônio Feijó) por sua devoção fazer anualmente a festa da Semana Santa inteira no Patrocínio, e ele mesmo tudo dirigia. O fundo da capela-mor é semicircular, com oito colunas donde partem arcos que terminam em zimbório, e todo o espaço é ocupado pelo trono, que principia desde a banqueta do altar; a imagem de Nossa Senhora ficava no primeiro degrau do trono. Dependia, portanto, de muita cêra para iluminá-lo, pelo que resolveu o padre Feijó mandar colocar as duas colunas que existem aos lados de N. S. e suportam tarjas que terminam no arco da frente do trono, que ficou com metade da que tinha; os vãos que ficam aos lados das novas colunas foram fechados com cortinas de damascos. Eis a origem daquelas alterações ao primitivo plano. Últimamente um devoto mandou fazer o nicho em que atualmente está a imagem.”

Não parece que Oliveira César tenha claudicado desta vez. Das duas descrições concordantes, inferi serem as colunas da capela-mor do mesmo estilo das da nave, embora pudessem ser mais ricas. De certas expressões traiçoeiras de Antônio Augusto da Fonseca se poderia deduzir serem de madeira, com entalhes e dourados, essas lesenas arrimadas às paredes da igreja. Elas apenas suportavam arcos, certamente de madeira como era costume no tempo e nos templos de taipa. O dispositivo de lesenas e arcos Jesuíno conhecia muito bem pois lhe condicionara a decoração da Ordem Terceira do Carmo, em São Paulo. E os arcos apenas “fingiam” suportar o teto, diz o Autor. Inda mais: logo adiante ele aconselha a se “recolocarem (sic) as antigas (sic) colunas” — expressão terrível que parece significar possibilidade de desmonte e montagem nova, coisa só possível, no caso, se as colunas fossem de pau. Mas a isso ajunta um comentário pelo qual se vê que ele está preocupado, não com a preservação de colunas tradicionais, mas apenas com a preservação do “mesmo original estilo de arquitetura”.

Estilo original... Já pela descrição de Oliveira César me vi obrigado a inferir que das oito colunas do semicírculo da ábside os arcos partiam, indo se encontrar todos num ponto central, formando assim o conjunto um “zimbório” (palavra terrível...) Ou, pelo menos, chegando até um determinado ponto de um polígono, de onde partia o cheio (“zimbório”...) do centro. Num como noutro caso, êsses arcos salientes dariam talvez uma impressão de nervuras

de estilo gótico interrompidos para formar a abóbada poligonal do centro. O viajante português Zaluar deixou uma frase deliciosa que vários autores citam: "Em Itu há o templo da Senhora do Patrocínio, de estilo gótico, que atrai a atenção do viajante pela sua beleza e elegância".

Antônio Augusto da Fonseca reportou essa classificação bem gótica ao senador mineiro Firmino Rodrigues da Silva, o qual, depois de examinado o templo, lhe teria dito: "Isto nunca foi estilo gótico". E à pergunta sobre que estilo tinha a igreja: "Nenhum. Não é gótico, nem dórico, nem coríntio, não tem estilo algum conhecido. É um parto *sui generis*, um estilo original, que saiu da cabeça de um artista que não conheceu sistema algum de arquitetura, mas que tinha na cabeça o ideal da arte. É um templo digno de ver-se pela sua elegância e originalidade".

Na verdade, por estas observações e o que resta da igreja primitiva, a Patrocínio se alimentava francamente do barroco nacional da segunda metade do século anterior. Sem muita originalidade em si, longe mesmo da originalidade estilística das igrejas mineiras das irmandades. Era grandiosa, provavelmente de grande pompa na talha e riqueza de alfaias. Esse preconceito da pompa se perpetuou através das reformas sofridas. De Portugal, deputado às Côrtes de Lisboa, metido em outras pompas de política, Feijó não se esquecerá de lhe enviar um paramento rico de damasco bordado a ouro e uma custódia cravejada de pedras preciosas. E até hoje a igreja do Patrocínio é o templo mais falsamente pomposo de Itu. Nos tetos enriquecidos com êsses abobadados centrais não era freqüente, na província, fazer pinturas historiadas. A São Francisco paulistana é exceção rara disto, e é quase certo que Jesuíno não exerceu o seu engenho de pintor nos tetos da Patrocínio. Exprimiu-o apenas em alguns quadros e êstes existem até hoje. Ora graças a Deus.

NOTA 34

"Tôda a música há-de ser dêle", p. 38.

Já mostrei no texto que Jesuíno não era de todo um autodidata em música, e portanto errada a afirmação de Antônio Augusto da Fonseca de que êle "nunca tivera um mestre de música". Mestre de música êle teve sim no frade carmelitano de Santos, embora muito provavelmente não recebesse "lições de contraponto".

O que seriam essas obras musicais de Jesuíno? Oliveira César, que não era músico erudito, mas que cantou de tiple no primeiro côro de muitas das obras maiores de Jesuíno, as chama de "arreatadoras", o que ainda está bem, e arrebatadamente de "indescritíveis", em tom de elogio. Antônio Augusto da Fonseca diz que nas verdadeiramente pomposas festas inaugurais da igreja do Patrocínio em 1820, em que houve "extraordinária concorrência das povoações vizinhas", até músicos da Capital se transportaram a Itu e aplaudiram as composições do grande padre. Entre êsses músicos estava André da Silva Gomes, "compositor muito estimado no tempo", homem de certa cultura, professor de latim e retórica, que no ano seguinte iria ser membro do Governo Provisório.

Pouco mais longe informa que o padre Simão Stock, que foi o organizador dessas festas e se conservou como capelão da Patrocínio até a morte em mil oitocentos e setenta e seis (1876), guardava em vida cuidadosamente tôdas as obras musicais do pai. Mas se ignorava quem as herdara. Em compensação, o pai de Carlos Gomes, Manuel José Gomes, admirador amigo de Jesuíno, anualmente se transportando a Itu para fazer o primeiro violino nas festas da Patrocínio, lhe declarara por 1860 possuir cópia das músicas do padre.

É bem estranho êle saber que o padre Simão possuía as composições de Jesuíno, quando Oliveira César, que fez suas pesquisas na própria Itu e lá viveu em vida do padre Simão, declara formalmente que "um descuido inqualificável foi causa de desaparecerem" essas obras. E em geral os Autores as têm por desaparecidas.

O sr. Mauro de Almeida, em pesquisas para o SPHAN em Itu, conseguiu descobrir um "Cântico de Verônica" com o musicista José Vitória de Quadros, que o copiou em 1903 de um manuscrito pertencente ao já então velho professor de música Tristão Mariano da Costa, a quem já se referiu a Nota 26. O manuscrito dava Jesuíno como autor, coisa que o professor confirmava. E também tradicionalmente, são atribuídas ao devoto da Senhora do Carmo, as célebres jaculatórias a esta, ainda hoje, com algumas adaptações mais eclesiásticas, entoadas nas novenas à Padroeira, na Ordem Terceira do Carmo, de São Paulo. Isto ainda recentemente me foi reconfirmado sem dúvida possível, pelo sr. João Batista de Sousa que é terceiro carmelitano desde muito e sabe disso, por informação de carmelitas mais velhos, desde moço.

Não me parecem discutíveis historicamente estas autorias tradicionais. São tradicionais, e apenas.

Por outro lado, não posso atribuir beleza singular nem grande manifestação criadora a estas peças ficadas, embora imagine que possam ser arrebatadoras do comum dos crentes nacionais. E ainda, nascido em família de carmelitas, aluno do Ginásio carmelita, habituado a escutar anualmente até a idade do homem essas jaculatórias que achei lindas em menino fervoroso e de que me ri quando moço desabusado, só posso afirmar melancolicamente que, para mim, elas são... o que foram. O julgamento de beleza é impossível.

Musicalmente as jaculatórias paulistanas discrepam bastante do canto da Verônica de Itu, o que não se pode atribuir a serem elas em vernáculo e êle em latim. Há talvez que imaginar a diferença de intenções expressivas, as jaculatórias com a sensualidade triunfante de um final de festa, ao passo que o outro canto mais condicionado à tristeza simples do suplício de Cristo. Mas ainda assim as jaculatórias me soam por demais "modernas" para serem compostas antes do Império. Embora simplificadas contemporaneamente em favor de maior austeridade religiosa, elas abusam de um teatral romântico, muito datado, muito oitocentista, que não me parece possível ser concebido por um músico morto antes da Independência. É certo que, a bem dizer, quase ignoro a música colonial em suas obras, mas é tal o caráter, nessas jaculatórias, do falso religioso sentimental e tão profano, usado entre nós dos fins do Império até o "Motu Proprio", que ousou duvidar fortemente elas sejam do padre Jesuíno.

Quanto ao "Cântico de Verônica" aqui reproduzido, se trata de uma melodia simples, sem caráter religioso, mas de um profano sem sentimentalismo. Nêle se percebe perfeitamente o estilo das nossas modinhas de salão, dos fins da Colônia, com suas progressões, suas vocalises de caráter melismático, sem virtuosidade. O mesmo já transparece em certos andantes religiosos do padre José Maurício Nunes Garcia, contemporâneo de Jesuíno. Aliás, tanto êsse canto de Verônica como as jaculatórias se baseiam numa melódica de função exclusivamente solística. Em última análise, são canções, demonstrando bem o nível baixo da nossa cultura musical de então, indo apenas até a harmonia, sem o exercício mais severo do contraponto. Música antipolifônica, já sem o caráter congregacional religioso, mas acompanhada daquela orquestra teatral, em que Manuel José Gomes bebia harmônios para nos dar em breve o autor do "Guarani".

NOTA 35

"Agora a doença dêle é gravíssima", p. 39.

Esta enfermidade grave nos é contada pela *Oração Fúnebre* e passou despercebida aos biógrafos. A referência é claríssima "quando alegres contávamos com uma vida salva dos perigos que nos tinham sete meses antes ameaçado roubá-la". A conta não dá novembro e sim dezembro. Mas não há outra explicação plausível para a igreja não ter sido inaugurada nesse novembro de 1813. É sensível que os "sete meses" de Feijó não estavam destinados a designar uma data rigorosamente medida, pois não se trata de uma cronologia, mas de um panegírico luxuosamente vestido de oratória.

NOTA 36

"...a festa maior de Itu...", p. 40.

Oliveira César nos descreve a pauta dessa procissão que "todos os anos tinha lugar no dia seguinte ao da festa, havendo de manhã missa cantada. À tarde tratava-se cedo da procissão, que tinha que fazer extenso giro por ficar a igreja no extremo da povoação. Formava-se ela de doze andores que dispensamos de referir as imagens que conduziam, com duas, à (sic) que menos levava; atrás dêstes vinham três carroças de quatro rodas, de uma forma singular e elegante, vestidas com o mesmo gôsto dos andores, armadas pelo P. Simão, que se servia dos damascos, sêdas, palmas, flores e fitas do modo que produzisse o mais belo efeito. Essas carroças, que simulava-se serem puxadas por anjos, que se enfileiravam em uma longa fita azul, em proporção do seu tamanho, eram impelidas por pessoas ocultas no corpo das carroças, e cujos pés algumas vêzes se viam. A entrada da procissão era considerada o ato mais majestoso e solene. Concentrava-se no largo o imenso povo no mais respeitoso silêncio, esperando a entrada. Duas baterias de grandes bombas prolongavam-se pelo largo, e começavam a troar à vista dos primeiros andores que chegavam. Êstes, entrando no largo, iam formando alas até que chegassem as carroças e tomavam o centro, e nessa ordem desciam para a igreja; a primeira carroça, a mais pequena, trazia Sant'Ana, São José e São Joaquim; a grande imediata conduzia a veneranda imagem de N. S. do Patrocínio, no alto da carroça, dois anjos de vulto natural pegavam a borda da capa, e outros mais pequenos formavam o cortejo em duas filas, e o último da proa tinha um estandarte com o nome de "Maria"; a última carroça trazia o Menino Jesus e seus anjos. De todo êsse imenso cortejo, que saíra da igreja, só as carroças tornavam a entrar. Os andores recolhiam-se nos dois corpos de edifícios laterais da igreja, para êsse fim construídos (sic). Dêsses dois corpos laterais ainda existe o da direita, que serve atualmente de escola das meninas pobres externas do Colégio, o outro demoliu-se, e no seu lugar se eleva o edifício da instituição de mais belos e permanentes resultados, o Colégio dirigido pelas Irmãs de São José."

NOTA 37

"E se atira de novo à composição musical", p. 40.

A composição destas músicas no entretempo que vai da enfermidade grave até a morte é dedução exclusivamente minha, não autorizada formalmente pelos Autores. Mas é bem plausível. Muito se repete que a igreja ficou pronta em 1817 e que o padre Jesuíno, marcando a inauguração para o dia oito de novembro dêsse ano, "escreveu então tôdas as músicas necessárias para a festa". Um impedimento, cuja razão os Autores ignoram, fêz com que não se inaugurasse o templo êsse ano.

O ano seguinte é a chegada do padre Feijó: atingem o máximo de esplendor congregacional os Padres do Patrocínio. Porque não se realizou a inauguração ainda este ano? Não há dúvida possível, a meu ver. É a doença grave de Jesuíno, referida por Feijó na *Oração Fúnebre*.

Ora, se ainda esse ano de 1818 padre Jesuíno poderia passar muito distraído em outras preocupações, já com tudo pronto para a inauguração da igreja, e de envolvido nêle e em todos o entusiasmo com a chegada de Feijó e conseqüente exacerbação congregacional dos Padres do Patrocínio e suas práticas: agora, doença passada, tudo normalizado, é que não há mais distração plausível. Será sempre uma vida intensa mas de ramerrame, com mais a espera vazia de um ano inteiro para a inauguração da igreja.

E por tudo isto, embora não autorizado mais que por estas deduções, faço o grande padre encher o vácuo da espera se preocupando com o ritual futuro da sua igreja e a composição das músicas para as festas futuras. Já agora porém, baseado nas declarações formais de Oliveira César e Antônio Augusto da Fonseca, que determinam até quais as obras que Jesuíno compôs. E as informações de ambos, em vez de se contradizer, no caso, se completam, Oliveira César nomeando as festas do Santíssimo e o outro biógrafo as matinas da Semana Santa.

Que o padre Jesuíno trabalhava com excesso ninguém poderá duvidar, pelo quanto sabemos dêle. Estimadíssimo como era, usufruindo o prestígio da perfeição e da simpatia pessoal, devia ser dos mais procurados na terra para os múltiplos deveres do sacerdócio. E a isso ainda se sobrepunha os trabalhos congregacionais dos Padres do Patrocínio. Que em 1817, concluída a igreja, êle tenha se preocupado só em compor as músicas para as festas inaugurais, nada mais provável. Que no ano seguinte a chegada do discípulo amado e suas conseqüências o tenham tirado bastante das preocupações com a sua igreja, é bastante possível. Que as obras musicais para as festas do Santíssimo e da Semana Santa só tenham sido imaginadas, depois de compostas as da inauguração, está nos Autores e é absolutamente lógico. Não creio, pois, ter menosprezado a verdade com estas minhas deduções. Se Jesuíno estava compondo para o Patrocínio as músicas enumeradas pelos Autores, foi certamente depois de 1817, e muito provavelmente nos seis meses de 1819 que viveu. Tanto mais que não completou todo o ritual musical da Semana Santa.

NOTA 38

"Morrera durante a noite", p. 40.

A morte repentina do padre Jesuíno não foi noticiada por nenhum dos seus biógrafos. Mas leiamos a certidão de óbito, publicada a primeira vez pelo padre Cavalheiro Freire:

"O Rd.º Pe. Jezuino. Ao primeiro de Julho de mil e oitocentos e desanove faleceu da vida prezente o Rd.º Jezuino do Monte Carmelo sem os sacramentos, por ser quasi repentinam. e de idade de cincoenta annos mais ou menos, foi recomendado solemnemente com officio acompanhamento, e enterrado no Convento de N. S. do Carmo de que fis este assento. O Vigr.º Antonio Felix d'Olivr.ª" (Arquivo da Curia Metropolitana de S. Paulo, *Óbitos*, 4.1.35, fls.69 v.). Como se viu, o texto reza que Jesuíno morreu "sem os sacramentos por ser quase (sic) repentinamente". Já o testemunho de Feijó na *Oração Fúnebre* parece não querer deixar hesitação nenhuma. As frases podem estar cheias de retórica, mas são de uma clareza decisiva. "Seus dias foram cortados de repente", afirma uma delas; e mais longe vem a exclamação "Oh! Providência adorável! A morte disfarçada num sono benigno"... E ainda o orador insiste mais uma vez, afirmando que Deus poupou o seu grande servidor dos horrores inevitáveis da separação.

Creio não haver dúvida possível. Jesuíno morreu no leito, durante a noite, de morte repentina ou “quase”, quando ninguém pressupunha desenlace tão próximo.

O “quase” da impertinente certidão de óbito, dada pelo vigário Antônio Félix de Oliveira, que talvez não morresse de amores pelos Padres do Patrocínio, é que nos deixa numa indecisão. Terá valor documental? Feijó diz que os dias é que foram cortados de repente — o que não permite recusar o “quase”. E este, se documental, permite afirmar que pela posição e esgares em que foi encontrado o cadáver, se percebeu que Jesuíno acordara nas ânsias do fim, se debatera ou mexera muito.

A certidão de óbito não diz a *causa mortis*. Na sua carta de 1815 o artista se confessa “achacado do peito”, coisa muito incerta para o tempo. E todo o final desse manuscrito respira um desalento grande. Enfim na memória manuscrita de Miguel Arcanjo Benício da Assunção Dutra, já citada, vem garantido que padre Jesuíno, “faleceu de um estupor”. Mas o que será exatamente “estupor” na terminologia do tempo? Congestão cerebral? Basta consultar a “Linguagem Médica Popular no Brasil” de Fernando São Paulo, para ficarmos na encruzilhada de várias suposições. E aquele “achacado do peito”, da carta, ainda permite supor uma falsa angina, um pouco prematura, é certo; e que a morte se desse por um ataque dessa moléstia.

NOTA 39

“...malestar dos Padres do Patrocínio...”, p. 40.

Na “Oração Fúnebre”, o padre Feijó insiste em afirmar, um bocado surpreendentemente para o Catolicismo, que essa morte repentina foi um bem evitador duma separação dolorosa, que a Providência foi boa, que a morte se suavizou num “sono benigno”. Isso prova que, em sua consciência, ele não estava lá muito satisfeito com as circunstâncias da morte do amigo e buscava ocultar a insatisfação, insistindo numa felicidade catolicamente inaceitável e numa primeira extasiante de flores de retórica.

NOTA 40

“...a autoria do teto...”, p. 54.

Das obras de José Patrício da Silva Manso estudadas aqui, a mais importante como tamanho é a decoração do teto da capela-mor da matriz ituana. Esse teto foi restaurado? Não há nenhuma documentação que o determine, nem mesmo nas grandes reformas feitas no templo pelo padre Elias do Monte Carmelo. Mas há um pormenor na pintura existente, que permite a pergunta. No medalhão central, a mão que segura a cestinha com pombas foi pintada duas vezes, uma primeira em que o braço ficou muito mais comprido do que a proporção exigia, e uma segunda, em que braço e mão foram refeitos e tudo proporcionalizado melhor. Mas a primeira versão foi muito mal apagada, de forma que a simples fotografia (foto 2) prova claro essa duplicidade de versões. Embora a mão redesenhada mostre todas as aparências de ter ficado pior que a primitiva, não creio se trate de restauração feita por outro pintor, mas correção do próprio José Patrício.

NOTA 41

“...o sr. Bráulio Silva...” p. 65.

O Serviço do Patrimônio possui relatório meu a respeito das pesquisas que fiz a respeito da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, de São Paulo, e a sua

reforma recente. As informações mais numerosas me foram dadas pelo sr. Bráulio Silva, terceiro carmelitano, que foi tesoureiro da Ordem, quando do tempo dessa reforma em 1920.

NOTA 42

"...coexistência de dois artistas...", p. 78.

O sr. Francisco Nardy Filho, de que venho me aproveitando muito, mas que desgraçadamente para mim não pude consultar pessoalmente por vir êle também estudando e publicando trabalhos sobre o mesmo assunto versado nesta memória, e que êle conhece muito mais do que eu, o sr. Francisco Nardy Filho publicou, no "Estado de São Paulo" de 2 de setembro de 1944, uma comunicação sobre "Os Painéis da Matriz de Itu". Nesse escrito, de que aliás já me aproveitei para os dados biográficos, dados na Vida, sobre José Patrício da Silva Manso, afirma dêste: "Este distinto pintor santista, que talvez fôsse o mestre de Jesuíno Francisco, era o pai do dr. Antônio Luís Patrício da Silva Manso, de tão triste figura na história de Mato Grosso; José Patrício da Silva, com o que ganhou na pintura e decoração da matriz de Itu, e auxiliado pelo padre João Leite, adquiriu um sítio em Campinas, sendo aí assassinado por um mulato carpinteiro, natural de Itu, a quem havia ofendido. Temos por vêzes ouvido referências aos painéis da matriz de Itu, dando-os, todos, como de autoria do padre Jesuíno; é engano: o melhor dêsses painéis é obra de José Patrício da Silva, e isso sempre ouvimos dos nossos avós". Os grifos são meus.

Se eu não citei esta opinião abalizada, em tôda a argumentação que dei para chegar à conclusão de que José Patrício da Silva Manso foi de fato, e não talvez, o mestre de Jesuíno Francisco, e de que os quadros da matriz de Itu eram de ambos, é porque os meus estudos foram bastanté anteriores a essa comunicação do historiador de Itu, e eu já chegara a essas convicções desde os estudos comparativos realizados em 1942, como é do conhecimento dos meus companheiros de Serviço do Patrimônio, em São Paulo. E também do dr. Rodrigo Melo Franco de Andrade, diretor do SPHAN. Com efeito, no meu relatório mensal a êle enviado a 3 de dezembro de 1942, e que se acha arquivado na diretoria do Serviço do Patrimônio, tive a ótima lembrança de comunicar também isso. Transcrevo o trecho:

"Quanto à crítica da obra de pintura do padre Jesuíno, é certo que lhe darei um bom impulso êste mês de dezembro. Não me atrevo a dizer que a terminarei dentro do mês. São tantos os problemas a esclarecer e o trabalho é de tal forma penoso, e fadiga tanto a consulta e exame das fotografias ajuntadas, que nada posso garantir. Ainda ontem trabalhei o dia todo desde as sete da manhã às 24 horas, apenas com um intervalo de duas horas em que tive que sair de casa. E no entanto escrevi quase nada! É certo que as coisas vão se esclarecendo aos poucos. Julgo ter descoberto o autor do excelente quadro do teto da sacristia, que existe na Terceira carmelitana de São Paulo, atribuído a Jesuíno. Creio ser de José Patrício da Silva (ainda não fôra descoberto o lançamento que provou isso definitivamente), que agora estou quase na convicção de que foi mesmo, talvez mais que professor do Padre, verdadeiro colaborador dirigente, na série dos quadros da matriz ituana. Foi êste o problema que estudei na manhã de hoje, das sete às onze, quando parei para vos escrever. Já estava treslendo e de cabeça inchada. Também, creio que o problema mais intrincado e difícil da obra jesuínica são êsses quadros de mocidade. Se conseguir me libertar dêles e lhes dar alguma solução, o mais irá fácil e agradável de dizer" (sic).

Com efeito, eu me debatia principalmente contra a afirmação unânime dos Autores, que, todos, afirmavam êsses quadros serem da mão exclusiva de Jesuíno,

desde Saint-Hilaire que os viu por 1820, passando por Oliveira César e os mais, até o próprio sr. Francisco Nardy Filho, que ainda no primeiro volume, p. 76, do seu excelente estudo sobre *A Cidade de Itu*, garante que "os grandes quadros que ornaram as paredes da capela-mor são obras de um outro insigne artista, também natural de Santos, Jesuíno Francisco de Paula Gusmão, mais tarde padre Jesuíno do Monte Carmelo".

Certamente uma pequena generalização levou o utilíssimo historiador a falar assim, passando por cima do que sempre ouvira dos seus avós. Aliás, creio que outra generalização perigosa, nesta comunicação do "Estado de São Paulo", que me vejo obrigado a comentar, é afirmar êle que o padre João Leite Ferraz, para delinear "a planta do grandioso templo" que é a matriz de Itu, se auxiliou do presidente do hospício do Carmo, do frade carmelita encarregado da administração das obras do Carmo e de Jesuíno Francisco. Não creio possível isto, se a matriz se inaugurou em 1780, Jesuíno então com apenas 16 anos, e mais que provavelmente só tendo ido para Itu no ano seguinte. A não ser que o sr. Nardy Filho conheça documento provando Jesuíno em Itu antes de 1780. Pouco adiante, na mesma comunicação do "Estado", êle diz que José Patrício foi chamado de Santos por indicação de Jesuíno, coisa muito plausível e que aceito com a maior simpatia, embora por enquanto sem documento que a comprove. Chegado a Itu, vendo a matriz inaugurada e sem douramento nem pintura, Jesuíno em conversa teria lembrado o pintor seu conterrâneo.

NOTA 43

"...outros pintores-douradores e pinceladores...", p. 110.

Nos livros até agora estudados, dos arquivos da Terceira do Carmo de São Paulo, encontram-se mais estas indicações de pintores: Um Manuel de Jesus que pinta e doura andores em 1787, e fornece tintas em 89 para "o arcaz e almários". Mais importante parece ter sido Inácio da Costa Xavier, que surge neste mesmo período de 1788-89, pago em 10\$600 por "três libras de óleo, poses, flor de anil e mais tintas para as pinturas dos armários, alizares e cimbalhas, feitiço da pintura dos ditos armários, arcaz, e bancos da sacristia, e feitiço da Santa Matrilarca, que ainda não acabou". E êsses 10\$600 deviam ser o preço todo, porque o livro nada mais lhe dá. E vem depois o "pintor Irmão Manuel da Costa, de ouro, preparos e feitiço de dourar uma cruz para o altar-mor", no período de 93-94. Não cessarão as pinturas e douraduras mas para acabar com esta relação de nomes, só dez anos mais tarde, no período de 1802 a 1803, é que surgem mais um tal pintor Lourenço sem mais nada, provavelmente um ajudante ou aprendiz, pois das duas vezes em que é nomeado, numa pinta um armário, e noutra ganha a importância de 4\$160 nem se indica pra quê; mais o pintor João Francisco Xavier, que nesse mesmo período ganha apenas 1\$280 também sem indicação de trabalho, mas no período seguinte pinta a charola por 11\$000, recebe a maior importância de cinquenta milréis também por trabalhos não indicados, e ainda pinta mais "tribunas, grades, portas e vidraças" por 5\$120 no período de 1805. E para completar a relação dos pintores que êsse livro me fornece, ainda posso saber, já no ano da Independência, de um "pintor tenente Manuel do Sacramento" bem variado, pintando ciriais, jarras, dourando 33 castiçais, dois tocheiros, retocando no ano seguinte as imagens da Paixão (êste retoque por 4\$800), no ano seguinte o pano da porta de entrada, e ainda em 1826-27 "várias pinturas". E é neste ano, último nome novo que o livro fornece, que surge inesperadamente um nome de mulher, ganhando nada menos que 30\$800, "a pintora Miquelina, de dourar e pintar a sacristia e retábulo do jazigo".

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

LIVROS

- AZEVEDO, Vítor de — *Feijó; vida, paixão e morte de um chimango*. São Paulo, Ed. Anchieta, 1942.
- FLORENCE, Hercules — *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas*. São Paulo, Ed. Melhoramentos, s.d.
- FREYRE, Gilberto — *Problemas brasileiros de antropologia*. Rio de Janeiro, C.E.B., 1943.
- LOPES, Francisco Antônio — *História da construção da igreja do Carmo de Ouro Preto*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1942. Publicações do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 8.
- MARQUES, Manuel Eufrázio de Azevedo — *Apontamentos históricos, geográficos, biográficos, estatísticos e noticiosos da Província de São Paulo*, seguidos da cronologia. Rio de Janeiro, Tipografia Universal de Eduardo e Henrique Laemmert, 1879.
- MARTINS, Antônio Egídio — *São Paulo antigo*. Rio de Janeiro. Francisco Alves; São Paulo, Tip. do Diário Oficial, 1911/2. 2 v.
- MIRYAN, Sor — *Vida do venerável servo de Deus Frei Antonio de Sant'Anna Galvão*. 2.^a ed. ampliada. São Paulo, s.c.p., 1936.
- NARDY FILHO, Francisco — *A cidade de Itu*. São Paulo, Escolas Profissionais Salesianas, 1928/30. 2 v.
- NARDY FILHO, Francisco — *Notas históricas do Convento do Carmo de Itu*. São Paulo, s.c.p., 1919.
- ROEWER, Basílio, frei, O.F.M. — *Páginas de história franciscana no Brasil*. Petrópolis, Ed. Vozes Ltda., 1941.
- SAINT-HILAIRE, Auguste de — *Voyage dans les Provinces de Saint Paul et de Sainte-Catherine*. Paris, Arthus Bertrand, 1851, ps. 344 e 345. 2 v.
- SÃO PAULO. DEPARTAMENTO DO ARQUIVO — *Documentos interessantes para a história e costumes de São Paulo*: v. 3, p. 29/30 — v. 15, p. 150 — v. 19, p. 109 — v. 36, p. 126. São Paulo, 1913/1944.

REVISTAS

- ALMEIDA, Aluísio de — *Cristóvão Pereira de Abreu*. In *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, n. 83, maio-junho, 1942, 93/98 p.
- ANDRADE, Mário de — *Uma carta do padre Jesuíno do Monte Carmelo*. In *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 5, 207/212 p.
- CÉSAR, Joaquim Leme de Oliveira — *Notas históricas de Itu*. In *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, v. 25 (1927) 1928, 45/89 p.
- FEIJÓ, Diogo Antônio, padre — *Oraçam funebre*. In *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, v. 1 (1855) 1913, 165/174 p.
- FONSECA, Antônio Augusto da — *Tipos ituanos: Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. In *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, v. 1 (1895) 1913, 157/165 p.
- FONTOURA, Ezequias Galvão, mons. — *Os padres do Patrocínio*. In *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, v. 26 (1928) 1929, 175/200 p.
- FREIRE, Aurisol Cavalheiro, padre — *Um artista notável*. In *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, v. 37, 1939, 571/578 p.
- JARDIM, Luis — *A pintura decorativa em algumas igrejas antigas de Minas*. In *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 3, 63/102 p.
- LEVY, Hannah — *A pintura colonial no Rio de Janeiro*. In *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 6, 7/77 p.
- ORTMAN, Adalberto, frei O.F.M. — *Frei Antônio de Santana Galvão*. In *Revista do Arquivo Municipal*, n. 84, julho-agosto, 1942, 73/96 p.
- PINHEIRO, J. C. Fernandes, cônego — *Os Padres do Patrocínio*. In *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, tomo 33, 2.^a parte, 137/148 p.
- REVISTA DO INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DE SÃO PAULO: v. 14 (1909) 1912, 422 e 427 p. — *Atas relativas aos meses de setembro e outubro de 1909, em que são comentadas obras do Padre Jesuíno*.
- REVISTA DO INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DE SÃO PAULO: v. 34, p. 10.
- REVISTA DO SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, v. 6.
- SOSA, Octavio Tarquínio de — *Feijó*. In *Revista do Brasil*, outubro, 1941, ano 4, 3.^a fase, n. 40 11/22 p.
- TAUNAY, Afonso de — *Um primitivo paulista*. In *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano 199, n. 77, setembro, 1941.

JORNAIS

- ANDRADE, Mário de — *Pintura religiosa em Itu*. In *O Estado de São Paulo*, 1-II-1942.

- ANDRADE, Mário de — *Pintura religiosa paulista*. In *O Estado de São Paulo*, 4-XII-1938.
- ANDRADE, Mário de — *Tetos e pintores de Itu*. In *O Estado de São Paulo*, 14-XII-1938.
- CORREIO DA MANHÃ, — Rio de Janeiro, 5-XII-1943. *Cortes e recortes: O grande Feijó*.
- CORREIO PAULISTANO, — São Paulo, 11-XI-1942.
- NARDY FILHO, Francisco — *A congregação dos Padres do Patrocínio*. In *O Estado de São Paulo*, 14-II-1943.
- NARDY FILHO, Francisco — *Feijó e o Padre Jesuino*. In *O Estado de São Paulo*, 8-XII-1943.
- NARDY FILHO, Francisco — *Itu, em 1842*. In *O Estado de São Paulo*, 2-XII-1944.
- NARDY FILHO, Francisco — *Os painéis da Matriz de Itu*. *O Estado de São Paulo*, 2-IX-1944.
- NARDY FILHO, Francisco — *O primeiro dia da moagem*. In *O Estado de São Paulo*, 10-XII-1944.

MANUSCRITOS

ITU. CÂMARA MUNICIPAL.

- Documentos avulsos: 1819, 1824, 1829, 1833, 1849.
- Livro contendo o registro de alguns acontecimentos notáveis entre os anos de 1785 a 1857.
- Livro de registro: 1773.
- Livro de registro: 1822.
- Livro de registro geral: 1749/1775: ordens régias, cartas, alvarás, etc.
- Livro de registro geral: 1798.
- Livro de registro geral: 1822.
- Livro de registros gerais da Câmara da Vila de Itu: 6-IV-1813 a 13-IX-1819.
- Livro de registros gerais: 1815/1827.
- Livro de registros gerais: 1833.
- Livro de registro de licenças: 1782.
- Livro de registros de leis: 1829.
- Livro dos almotacéis: 1730.
- Livro dos termos de vereações da Câmara de Itu: 1816/1819.
- Livro para receita e despesa da Capella de Nossa Senhora da Conceição do Cítio de Ytú-Pucú, Destricto da Villa de Ytú: 1805.
- Registro de huma quadra de verso feita e escripta por S. M. o Imp.^o nesta Fidelissima Cidade de Ytú, na noite do dia 25 de Março de 1846.

ITU. CARTORIO DO 1.º OFICIO

- Autos de prestação de contas das Irmandades e Ordens Terceiras: 1867/1874.
- Inventário de Elizêo do Monte Carmello e sua mulher Theodora Maria Justina: 1843. Maço 52.

Inventário de Thereza de Jezus do Amaral: 1780. Maço 8.
Inventário do Pe. Elias do Monte Carmello: 1843. Maço 52.
Inventário do Pe. Simão Stock do Monte Carmello: 1855. Maço 64.

Livro de notas n. 1: 1771.

Livro de notas n. 8.

Livro de notas n. 21: 1814/16.

Livro de registro de notas n. 33: 1833.

IRMANDADE DA BOA MORTE E ASSUNÇÃO DA CIDADE DE ITU

Compromisso: 1764.

Livro (sem título) 1774/1853.

PRATT, André, frei, O.C. — Construções carmelitanas brasileiras: Inventário sistemático das Construções carmelitanas — igrejas, conventos e ordens terceiras e de alguns outros templos sob o título de Nossa Senhora do Carmo, existentes no Brasil. (Trabalho inédito, em poder do SPHAN. Gentilmente cedida a cópia das págs. 46/7 do 2.º v.).

VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE NOSSA SENHORA DO CARMO, SÃO PAULO.

Livro de receita e despesa n. 15: 1759/72.

Livro de receita e despesa n. 16: 1785/1841.

Livro de termos n. 3: 1742/1820.

Livro de termos n. 4: 1772/1819.

(NOTA — Os manuscritos da Câmara municipal de Itu, do Cartório do 1.º ofício e da Irmandade da Boa Morte e Assunção da Cidade de Itu foram pesquisados pelo Sr. Mauro Pereira de Almeida. Os referentes à Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo, pelo Sr. José Bento Faria Ferraz).

ÍNDICE DOS NOMES

d.

ÍNDICE DE NOMES

A

Alexandrino, Pedro (pintor): 115.
 Almeida, Bernardino de Sena Reis e (entalhador): 18.
 Almeida, Mauro de: 156, 177.
 Almeida Júnior (pintor): 18, 55.
 Amaral, Melchior Soares do (padre): 39.
 Amaral, Tarsila do (pintora): 131.
 Andrade, Rodrigo M. F. de: 181.
 Anônimo da Capela Velha: 16, 67, 127, 128.
 Antunes, Manuel José (entalhador): 113.
 Apolinário (frei): 155.
 Aranha, Vicente da Costa Taques Góis e (capitão-mor): 35, 42.
 Ar^a, Manuel da Costa (padre): 162, 163.
 Arruda, Manuel de (padre): 15.
 Assis, Francisco de (São): 134.
 Azevedo, Manuel de Natividade (frei): 153.

B

Barbosa, Escolástica: 111.
 Bispo, Joaquim Luis: 156.
 Bittencourt, José de Santa Bárbara (frei): 159.
 Blackman, Demétrio (gravador): 90.
 Blackman, Peri (pintor): 90, 91, 95.
 Borba, Manuel da Silva (mestre carpinteiro): 109.
 Botelho (sr.): 172.
 Braga, João Barbosa de Araujo (frei): 13, 82, 83, 157, 158, 160, 161.

C

Camargo, Manuel Ferraz de: 168.
 Campos, José Ferraz de (padre): 157.
 Candelária, José Martins da (frei): 156.
 Carvalho, Antônio João de: 111.
 Carvalho, Francisco Xavier de (padre): 163.
 Castanho, José do Rego (padre): 163, 164.
 Castro, Tomé Alvares de (capitão): 166.

César, Joaquim Leme de Oliveira: 48, 49, 54, 55, 83, 84, 85, 87, 88, 93, 153, 154, 161, 163, 164, 166, 167, 168, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 182.
 Chagas, Antônio das (frei): 156.
 Coração de Jesus, Antônio Inácio do (frei): 37, 147.
 Coronel, José de Santa Clara (frei): 83, 157, 160, 161.
 Costa, Ana Maria da: 32, 170.
 Costa, João Paulo da (padre): 173.
 Costa, Joaquim Mariano da: 32, 170.
 Costa, Lúcio: 173.
 Costa, Tristão Mariano da (professor): 170, 171, 177.
 Coutinho, Rodrigo de Sousa (d.): 15.
 Crasto, José do Nascimento (frei): 156.
 Cristo, Mateus de (frei): 159.
 Cristo, Tomé Alvares de (frei): 24, 25, 165, 166.
 Cruz, Antônio Gonçalves (frei): 114.
 Cunha, Pedro da (escultor): 17, 83.

D

Da Vinci, Leonardo: 56.
 Daunt, Ricardo Gumbleton (dr.): 16.
 Dutra, Arquimedes (pintor): 174.
 Dutra, Miguel Arcanjo Benício da Assunção (pintor): 18, 33, 50, 86, 124, 125, 126, 168, 174, 180.

F

Feijó, Diogo Antônio (padre): 32, 33, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 79, 143, 148, 158, 168, 169, 171, 173, 174, 175, 176, 178, 179, 180.
 Feijó, Inácio da Assunção (padre): 167.
 Ferraz, João Leite (padre): 15, 21, 162, 182.
 Ferraz, José (padre): 15.
 Ferraz, José Bento Faria: 98.
 Ferreira, Joaquim: 110.
 Ferreira, Manuel José (alferes): 154.
 Filgueiras, Inácio Duarte (frei): 156.
 Florence, Hércules: 13.

Florianio, Manuel (padre-mestre): 27, 42, 173.
 Fonseca, Antônio Augusto da: 155, 164, 165, 166, 174, 175, 176, 179.
 Fonseca, José Manuel da: 163.
 Fontoura, Ezequias Galvão da (monsenhor): 85, 153, 154, 163, 165, 167, 169, 173.
 França, Antônio da Penha de (frei): 156, 157, 160, 161.
 França, José Rodrigues do Rosário (frei): 156, 157, 158, 160.
 Francisco, Miguel (mestre entalhador): 16, 83, 84.
 Freire, Aurisol Cavalheiro (padre): 85, 153, 154, 161, 163, 166, 168, 179.
 Freire, João dos Santos: 17.

G

Galvão, Antônio de Santana (frei): 37.
 Gama, Luís: 132.
 Garcia, José Maurício Nunes (padre): 177.
 Giotto: 58.
 Godói, Maria Francisca de: 19, 20, 21, 23, 25, 36, 94, 96, 122, 129, 162, 163, 164.
 Góis, Josefa Maria de: 163.
 Gomes, André da Silva: 176.
 Gomes, Bernardo Jacinto (capitão): 111.
 Gomes, Carlos: 18, 176.
 Gomes, João de Medeiros: 42, 43.
 Gomes, Manuel José (músico): 39, 176, 177.
 Gomes, Miguel da Conceição (frei): 159.
 Greco: 90, 135, 136.
 Guilherme, (escultor): 16.
 Gurgel, José do Amaral: 12, 154.
 Gusmão, Alexandre de: 154.
 Gusmão, Domingas Inácia de: 9, 12, 153, 154, 162, 164.
 Gusmão, Elias: 22, 163.
 Gusmão, José Luís: 27, 164.
 Gusmão, Maria: 27, 164.
 Gusmão, Teotônio da Silva (dr.): 12, 154.

H

Henriques, Jerônima: 154.

J

Jácome, Antônio Guerado: 9, 154.
 Jardim, Luís: 61.
 Jesus, João Baptista de (frei): 156.
 Jesus, Manuel (pintor): 182.
 João V (d.): 156.
 João VI (d.): 34, 39, 43, 170, 171.
 Joaquim, Inácio (pintor): 113.
 José I (d.): 18.

L

Labor, Bento José (contra-mestre carapina): 32.

Lans, Maurício (frei): 88, 159.
 Lara, José de Campos (padre): 13, 17.
 Leite, João (padre): 181.
 Leite, Joaquim da Silveira: 171.
 Leite, José Joaquim de Quadros (padre): 158, 159.
 Leite, Maria: 83.
 Lemos, Antônio Francisco de (mestre de obras): 108.
 Levy, Hannah: 100.
 Lins, Alvaro: 5.
 Lisboa, Antônio Francisco (Aleijadinho): 141, 142.
 Lisboa, Inácio Rodrigues: 162.
 Loiola, Inácio de (Santo): 134.
 Lopes, Francisco Antônio: 172.
 Lorena, Bernardo José de (capitão-general): 14.
 Lôbo, Elias Alvares (compositor): 18.
 Lourenço (pintor): 182.
 Ludovico, Antônio (entalhador): 106.
 Luz, Antônio Francisco da (guarda-mor): 21, 162.
 Luz, Francisco da (padre): 25-26, 167.

M

Machado, Luís Pereira: 162.
 Magalhães, Isabel Novais de: 163.
 Manso, Antônio Luís Patrício da Silva (dr.): 181.
 Manso, José Patrício da Silva (pintor): 10, 16, 19, 20, 22, 23, 26, 54, 57, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 78, 81, 86, 92, 93, 109, 110, 113, 127, 128, 160, 161, 163, 180, 181, 182.
 Maria, Angela: 163.
 Marques, Bartolomeu (frei): 159.
 Marques, Manuel Eufrásio de Azevedo: 88, 153, 154, 167, 173.
 Mateus (frei): 39.
 Medeiros, Andrade (padre): 15.
 Meireles, José da Conceição (frei): 159.
 Melo, Antônio Joaquim de (d.): 36, 41, 43, 167, 172.
 Mendes, João Francisco: 19, 162.
 Mendonça: 113.
 Mendonça, Antônio Manuel de Melo Castro e (governador): 14, 15.
 Meneses, Rodrigo César de (governador): 156.
 Miquelina (pintora): 182.
 Monte-Alverne, Francisco de (frei): 39.
 Monte Carmelo, Alexandre do (frei): 158, 159.
 Monte Carmelo, Antônio do (frei): 157.
 Monte Carmelo, Elias do (padre): 17, 22, 33, 42, 43, 85, 125, 163, 164, 168, 171, 173, 180.

Monte Carmelo, Eliseu do (escultor e entalhador): 22, 27, 33, 36, 38, 40, 125, 163, 164, 170, 171, 173.
 Monte Carmelo, Francisco do: 27, 164.
 Monte Carmelo, Francisco do (frei): 158.
 Monte Carmelo, Gabriel do (frei): 157, 158.
 Monte Carmelo, Joaquim do (frei): 172.
 Monte Carmelo, Maria Teresa do (madre): 22, 23, 125, 163, 164, 170.
 Monte Carmelo, Simão Stock do (padre): 22, 23, 27, 33, 40, 42, 125, 159, 163, 164, 170, 176, 177, 178.
 Monteiro, Luís (frei): 21.
 Moraes, Sebastiana Ribeiro de: 19, 162.
 Moura, André de: 154.

N

Nardy Filho, Francisco: 49, 84, 85, 87, 89, 154, 156, 157, 158, 159, 161, 164, 165, 168, 170, 171, 181, 182.
 Nêbias, João Otávio: 169.
 Niessen, Bruno (frei): 159.
 Nunes, Cassiano: 172.

O

Oliveira, Antônio Félix de (padre): 41, 179, 180.
 Oliveira, Félix José de: 111.
 Oliveira, Joaquim Pinto de (mestre pedreiro): 108.
 Oliveira, José Fernandes de (mestre entalhador): 110.
 Oliveira, Rafael Leme de: 157.
 Ortiz, Pedro (guarda-mor): 18.
 Ortmann, Adalberto (frei): 109.

P

Pacheco, Antônio Ferraz (padre): 17, 31, 167, 168, 170.
 Pais, João (frei): 156.
 Passos, João Batista da Silva: 24, 162.
 Paulista, José Antônio: 113.
 Pedro II(d.) (Portugal): 155.
 Penalba, Antônio Luís (mestre carapina): 32.
 Pereira, João Manuel: 21, 154, 162.
 Pereira, João Manuel (padre): 26, 167.
 Pereira, Manuel José: 113.
 Pereira, Mateus de Abreu (d.): 25, 167.
 Pires, Ana: 163.
 Portugal, Tomás Antônio de Vilanova: 43.
 Prado, Lourenço de Almeida: 82, 133, 163.
 Pulqueira, Antônio: 171.

Q

Quadros, José Joaquim de (padre) (pintor): 18, 158.
 Quadros, José Vitória de: 177.

R

Rafael: 8, 138.
 Raux, René de: 156.
 Rego, Joaquim Duarte do (capitão): 163.
 Reis, Manuel dos (frei): 159.
 Reis, Torquato Teixeira de Santana (frei): 168, 169.
 Rembrandt: 135, 136.
 Ribeiro, Ana Pires: 162.
 Rocha, Francisca Pinto da: 156.
 Roewer, Basílio (frei): 155, 156.
 Rosa, Pedro José (mestre carapina): 108.
 Ruã, José de Godói: 162.
 Rubens: 95, 138.

S

Sacramento, Manuel do (pintor): 182.
 Saia, Luís: 75.
 Saint-Hilaire: 13, 37, 38, 54, 71, 121, 158, 174, 182.
 Saldanha, Martim Lopes Lôbo: 12, 14.
 Sampaio, Manuel Leite: 32.
 Sampaio, Antônio Rodrigues Leite de: 14.
 Santa Bárbara, Luís de (frei): 159.
 Santa Clara, Joaquim José de (frei): 157.
 Santa Justina, Inácio de (frei): 39, 43.
 Santa Mafalda, Luís Carlos de (frei): 158.
 Santa Rosa, Domingos Coelho de (frei): 107.
 Santa Rosa, Manuel José de (frei): 113-114.
 Santa Teresa, José Pereira de (frei): 158.
 Santayana, George: 5.
 Santiago, Caetano Francisco: 162.
 Santos, Boaventura dos: 110.
 Santos, Joaquim Xavier dos (mestre carapina): 110.
 São Paulo, Fernando: 180.
 Sarzedas, Conde de: 12, 15, 154.
 Severo, Conde de: 12, 15, 154.
 Severo, Ricardo: 99.
 Silva, Antônio Pacheco da (padre): 39.
 Silva, Bráulio: 50, 65, 180, 181.
 Silva, Firmino Rodrigues da: 176.
 Silva, Francisco Xavier da: 163.
 Silva, João Pereira da (pintor): 105, 107, 108, 109, 110.
 Silva, José de Freitas da (padre): 111.
 Silva, Margarida da: 163.
 Silva, Maria Inês da (irmã): 121.
 Silveira, Manuel da (padre): 36, 41, 42.
 Siqueira, Ana Maria de: 154.

Sousa, João Batista de: 177.
Sousa, José Leite de: 169.
Sousa, Luís Antônio de (d.): 12.
Sousa, Manuel de (frei): 157.
Sousa, Roque Pereira de: 105.
Sousa, Otávio Tarquínio de: 173.

T

Taunay, Afonso de E.: 50.
Tavares, Antônio (frei): 157.
Tebas (carapina): 112.
Teixeira, Francisco Vaz (mestre de capela):
18.
Teixeira, Manuel de Natividade (frei): 17.
Tiepolo: 95.
Toledo, José Xavier de: 154.
Tomé (frei): V. Cristo, Tomé Alvares de.
Trindade, Pedro da (frei): 11, 147.

V

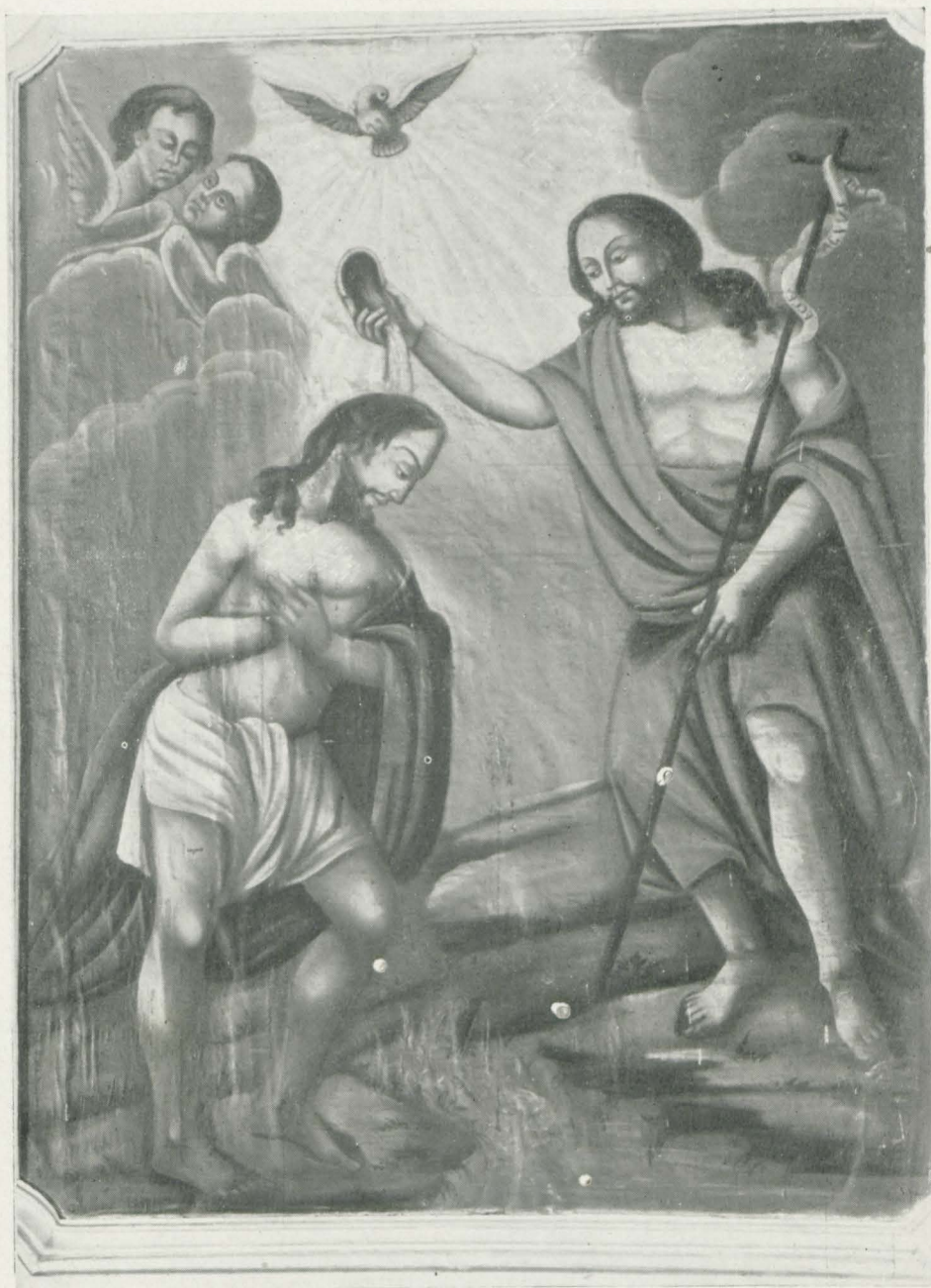
Vasconcelos, José de Pina (frei ou padre):
158.
Venerando (construtor de pianos): 18.
Viana, Antônio dos Santos (pintor): 107,
108.
Vir^a, João Francisco (mestre entalhador):
110.

X

Xavier, Angela Ribeiro: 173.
Xavier, Inácio da Costa (pintor): 182.
Xavier, João Francisco (pintor): 182.
Xavier, João Paulo (padre): 23, 27, 29, 36,
164, 173.
Xavier, Teresa de Jesus: 173, 174.

Z

Zaluar, Emílio: 176.
Zuzarte, Teotônio José (sargento-mor): 103



1 — Matriz de Itu — *O Batismo*, tela na capela-mor.



2 — Matriz de Itu — *Apresentação de Jesus ao templo*,
medalhão central no fôrro da capela-mor.



3 — Matriz de Itu — *Os discípulos de Emaus*, tela na capela-mor.



4 — Matriz de Itu — *Os discípulos de Emaus* (detalhe)



5 — Matriz de Itu — *Aparição a Madalena no jardim.* tela na capela-mor.



6 — Matriz de Itu — *Lavapés*, tela na capela-mor (detalhe)



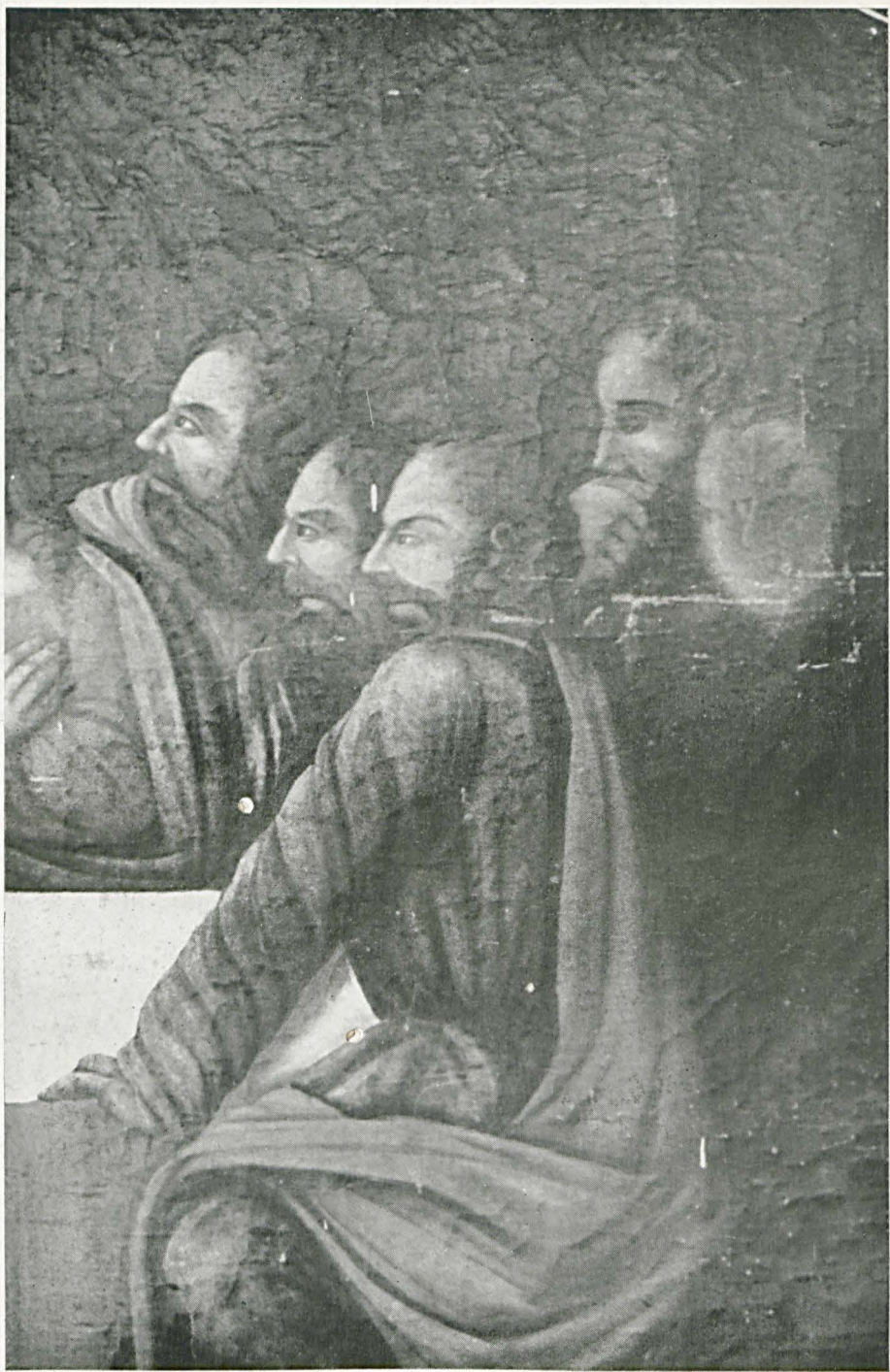
7 — Matriz de Itu — *Banquete em casa de Simão*, tela na capela-mor.



8 — Matriz de Itu — *Banquete em casa de Simão* (detalhe)



9 — Matriz de Itu — *A ceia*, tela na capela-mor (detalhe)



10 — Matriz de Itu — *A ceia* (detalhe).



11 — Matriz de Itu — *Anunciação*, tela na capela-mor (detalhe)



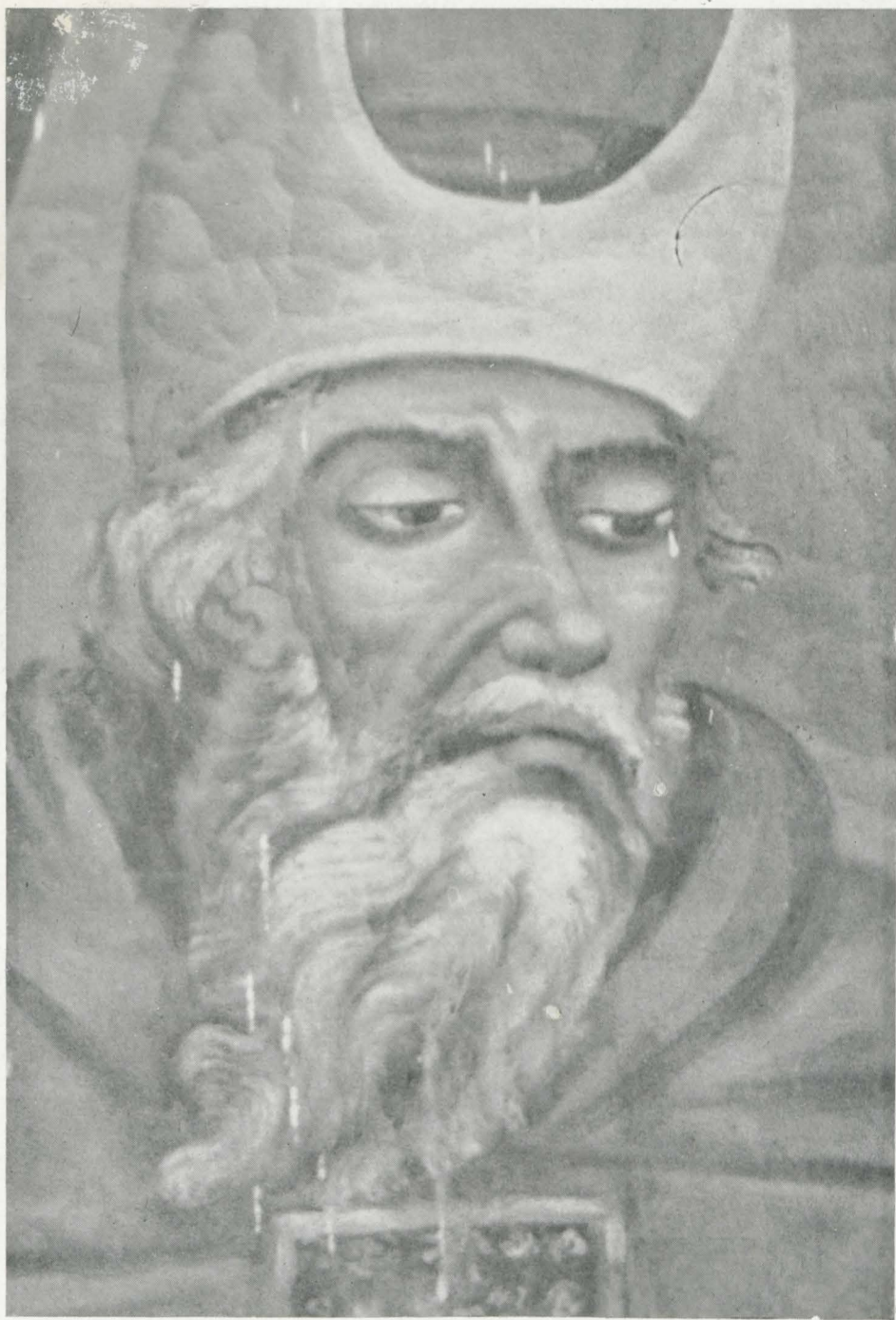
12 — Matriz de Itu — *Visitação*, tela na capela-mor (detalhe)



13 — Matriz de Itu — Fôrro da capela-mor (detalhe)



14 — Matriz de Itu — Fôrro da capela-mor (detalhe)



15 — Matriz de Itu — *Apresentação de Maria ao templo*, tela na capela-mor
(detalhe)



16 — Carmo de Iju — Fôrro da capela-mor (detalhe da parte lateral direita superior)



17 — Carmo de Itu — Fôrro da capela-mor (detalhe da parte lateral esquerda superior)



18 — Carmo de Itu — Fôrro da capela-mor (detalhe da parte lateral direita central)



19 — Carmo de Itu — Fôrro da capela-mor (detalhe da parte lateral esquerda central).



20 — Carmo de Itu — Fôrro da capela-mor (detalhe)



21 — Carmo de Itu — Fôrro da capela-mor (detalhe)



22 — Carmo de Itu — Fôrro da capela-mor (detalhe da parte lateral esquerda inferior)



23 — Carmo de Itu — *Menino Jesus de Praga*, tarja do côro.



24 — Carmo de Itu — Fôrro da capela-mor. Paine! central (detalhe)



25 — Carmo de Itu — Pintura central do fôrro da nave (detalhe)



26 — Capela Velha de Itu — Painel do fôrro



27 — Capela Velha de Itu — Painel do fôrro



28 — Patrocínio de Itu — *Santa Teresa.*



29 — Patrocínio de Itu — *Santo Anido*



30 — Patrocínio de Itu — Detalhe de tela



31 — Patrocínio de Itu — Detalhe de tela



32 — Patrocínio de Itu — Detalhe de tela



33 — Ordem 3.^a do Carmo, de S. Paulo — Fôrro da nave (detalhe)



34 — Ordem 3.^a do Carmo, de S. Paulo — Fôrro da nave (detalhe)



35 — Ordem 3.^a do Carmo, de S. Paulo — Fôrro da nave



36 — Ordem 3.^a do Carmo, de S. Paulo — Fôrro do côro



37 — Ordem 3.^a do Carmo, de S. Paulo — Fôrro do côro (detalhe)



38 — Ordem 3.ª do Carmo, de S. Paulo — Fôrro do côro (detalhe)



39 — Ordem 3.^a do Carmo, de S. Paulo — Fôrro da nave (detalhe)



40 — Ordem 3.^a do Carmo, de S. Paulo — Fôrro da sacristia (detalhe)



41 — Museu Histórico de Itu — Igreja de N. S. do Patrocínio,
aguarela de Miguel Arcanjo B. Dura



42 — Museu Histórico de Itu — *Padre Elias do Monte Carmelo*,
aguarela de Miguel Arcanjo B. Dutra



43 — Carmo de Santos — Tela a óleo de um retábulo



REVISTA DO SERVIÇO DO
PATRIMÔNIO HISTÓRICO
E ARTÍSTICO NACIONAL

N.º 1	1937
N.º 2	1938
N.º 3	1939
N.º 4	1940
N.º 5	1941
N.º 6	1942
N.º 7	1943

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
E SAÚDE

Rua da Imprensa, 16 — 8.º andar

RIO DE JANEIRO

