

## Entre a cidade de São Paulo do passado e a do presente na representação da paisagem urbana de Benedito Calixto de Jesus

*Karin Philippov*<sup>1</sup>

*Between the city of São Paulo of the past and the present in the urban landscape representation of Benedito Calixto de Jesus*

*Entre la ciudad de San Pablo del pasado y del presente en la representación del paisaje urbano de Benedito Calixto de Jesus*

### Resumo

Benedito Calixto de Jesus (1853-1927) possui uma vasta produção pictórica que abrange a representação da cidade de São Paulo, incluindo tanto igrejas já demolidas, quanto igrejas ainda existentes, como o Recolhimento da Luz. Partindo de algumas das pinturas dessa série urbana de Calixto, o artigo pretende analisar as transformações da obra do artista, com o objetivo de compreendê-las diante das transformações arquitetônicas e urbanísticas ocorridas em São Paulo, entre o final do século XIX e início do XX. A pesquisa demonstra que o conjunto de pinturas analisado, na verdade, parte de um conjunto de fotografias feitas por Militão Augusto de Azevedo (1837-1905) no século XIX, as quais, transformadas em pinturas, contribuem para o entendimento do patrimônio arquitetônico e artístico.

**Palavras-chave:** *Benedito Calixto de Jesus; Representação urbana; Igreja; Arquitetura; Fotografia.*

---

<sup>1</sup> Historiadora da Arte. Pós-Doutoranda em Artes Visuais (IA-UNESP). Pós-Doutora em História da Arte (EFLCH-UNIFESP). Doutora em História da Arte (IFCH-UNICAMP). E-mail: philippov@uol.com.br

## Abstract

Benedito Calixto de Jesus (1853-1927) has a large pictorial production that comprehends the representation of the city of Sao Paulo consisting of long demolished churches, as well as still existing ones, such as Luz Convent. Starting from some of the paintings of Calixto's urban series, the article aims at analyzing the transformations reached by the artist's work, in order to understand them facing the architectonic and urbanistic transformations occurred between the end of the nineteenth century and beginning of the twentieth, in Sao Paulo. This research still demonstrates that the collection of paintings here analyzed, in fact, starts from a set of photographs made by Militão Augusto de Azevedo (1837-1905) in the nineteenth century and, transformed into paintings, contribute both to the comprehension of the architectonic patrimony and to the artistic one.

**Keywords:** *Benedito Calixto de Jesus; Urban representation; Church; Architecture; Photography.*

## Resumen

Benedito Calixto de Jesus (1853-1927) tiene una vasta producción pictórica que abarca la representación de la ciudad de São Paulo, incluidas las iglesias que ya han sido demolidas y las iglesias que aún existen, como el Recolhimento da Luz. A partir de algunas de las pinturas de esta serie urbana, el artículo pretende analizar las transformaciones de la obra del artista, con el objetivo de comprenderlas en vista de las transformaciones arquitectónicas y urbanísticas que tuvieron lugar en São Paulo, entre fines del siglo XIX y principios del XX. La investigación muestra que el conjunto de pinturas analizado, de hecho, es parte de un conjunto de fotografías tomadas por Militão Augusto de Azevedo (1837-1905) en el siglo XIX, que, transformadas en pinturas, contribuyen para el entendimiento del patrimonio arquitectónico y artístico.

**Palabras clave:** *Benedito Calixto de Jesus; Representación urbana; Iglesia; Arquitectura; Fotografía.*

*Introdução*

A cidade de São Paulo passa por profundas e significativas modificações arquitetônicas e urbanísticas a partir do final do século XIX, que se traduzem na paulatina demolição de seu patrimônio urbano, construído em taipa, e na construção em tijolos de novas edificações. Tais modificações vão muito além de uma “iconoclastia de substituição” (MORGAN, 2005), em que um modelo antigo e não mais conveniente de cidade é eliminado, em prol de um novo. Propõe-se um novo padrão urbanístico no qual a eletricidade, os bondes, a expansão de novas ruas e novos bairros permitem a reestruturação e ampliação da cidade; reestruturação essa patrocinada pelo capital cafeeiro. Assim, nesse longo processo surgem questionamentos e debates acerca da necessidade da preservação do patrimônio colonial paulista, devido ao desmonte urbano, sobretudo no que tange aos bens da Igreja. O primeiro arcebispo de São Paulo, Dom Duarte Leopoldo e Silva (1867-1938), é um dos grandes responsáveis pela preservação dos bens eclesiásticos, que decide criar o Museu Histórico da Mitra (ARANTES, 1929, p. 28), hoje Museu de Arte Sacra de São Paulo, para abrigar a enorme coleção de objetos sacros e religiosos<sup>2</sup> retirados das antigas igrejas de taipa demolidas na cidade de São Paulo e no interior paulista.

Esse processo iconoclasta abrange questões acerca do tipo de imagem que se cria, tanto do ponto de vista da própria reconstrução de São Paulo, quanto do registro iconográfico realizado antes da demolição e depois de sua readequação urbana. Dentre os artistas responsáveis pelos registros urbanos de São Paulo, citam-se o artista e historiador Benedito Calixto de Jesus (1853-1927) e o fotógrafo Militão Augusto de Azevedo (1837-1905). Privilegiar-se-á neste artigo a produção pictórica calixtiana, por meio do estudo de um pequeno conjunto de obras pouco conhecido, mas bastante emblemático em relação ao tipo de pintura realizado pelo artista nesse momento. Trata-se de um modesto

---

<sup>2</sup> Entende-se por objetos sacros todos aqueles que desempenham função litúrgica. Por objetos religiosos, propõe-se apenas usos devocionais. Assim, todos os objetos sacros são igualmente religiosos, por desempenharem função devocional, mas nem todos os religiosos são sacros.

número de pinturas em óleo sobre tela realizadas em pequenos formatos, pertencentes ao acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo. Partindo-se, então, da questão do que vem a ser a representação de um patrimônio quase desaparecido por completo, busca-se uma aproximação do conceito desenvolvido por Roger Chartier (2002), que define a representação como sendo mediada pelas práticas culturais, não derivando, dessa maneira, de um processo direto, de uma transcrição, mas de uma cultura e de um olhar historicamente construído, conforme a análise do conjunto das pinturas revelará. Assim, considerar-se-á o conjunto calixtiano dentro dessa perspectiva, ou seja, como pinturas que apresentam não uma “janela para o passado” (CHARTIER, 2002), mas um discurso ativo e ideológico, para além da representação de uma cidade antiga em transformação.

Entretanto, antes de proceder à análise do conjunto, é necessário pontuar alguns breves aspectos sobre Benedito Calixto de Jesus, artista nascido na pequena Vila de Nossa Senhora da Conceição de Itanhaém, localizada no litoral paulista. De formação inicial autodidata (TEIXEIRA, 1982), Calixto, filho de ferreiro e artesão, pinta ex-votos para a igreja local, além de executar pinturas e decorações de todos os tipos. Gradativamente, o artista começa a receber encomendas de pinturas, até que, em 1881, o engenheiro Manuel Ferreira Garcia Redondo (1854-1916) o contrata para pintar o pano de boca e o teto do recém-inaugurado Teatro Guarany<sup>3</sup>, localizado na cidade de Santos (ALVES, 2003). Como o trabalho calixtiano agrada a Redondo, esse o recomenda ao visconde Nicolau José de Campos Vergueiro (1824-1903), que decide patrocinar ao artista uma viagem a Paris, para aprimorar seu aprendizado. Calixto, então, parte e permanece em Paris por aproximadamente dois anos, estudando primeiramente no Atelier de Jean-François Raffaëlli e depois na *Académie Julian*, onde tem contato com a técnica da fotografia, linguagem fundamental para ele, a partir de então. De volta ao Brasil, o artista traz consigo um aparato fotográfico completo e passa a utilizá-lo na composição de novas pinturas que lhe são encomendadas.

3 O Teatro Guarany passou por um incêndio na década de 1980, no qual as pinturas de Benedito Calixto se perderam por completo (NASCIMENTO, 2019).

A relação do artista com a fotografia se torna corrente tanto em sua produção pictórica, quanto em sua produção historiográfica. Por intermédio de seus inúmeros contatos com a intelectualidade paulista da época, com destaque para Afonso d'Escragnole Taunay (1875-1958), diretor do Museu Paulista, a partir de 1917, Calixto – membro do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, assim como Taunay (RIBEIRO, 2018, p. 5) – participa ativamente do projeto de criação da identidade paulista, pela recuperação histórica e patrimonial. Enquanto Taunay propõe um paradigma narrativo histórico de São Paulo, por meio de encomendas a artistas, tais como Militão e Calixto, o artista historiador atende a encomendas pictóricas, que buscam representar uma tipologia histórica, glorificando e idealizando um passado construído tanto pela pintura, quanto pela pesquisa histórica. Aliás, destaca-se que Calixto e Taunay trabalharam juntos nessa criação de uma representação narrativa da história paulista, tendo Taunay produzido textos, e Calixto, pinturas.

*Compreendendo as possíveis relações entre Calixto, Taunay e Dom Duarte Leopoldo e Silva para a construção da imagem paulistana*

Benedito Calixto recebe a encomenda de Taunay ou de Dom Duarte, para executar uma série de pinturas em pequeno formato, que representam o antigo patrimônio eclesiástico paulistano erigido em taipa, cujas imagens derivam do *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo 1862-1887* (AZEVEDO, 18--a; 18--b) feito pelo fotógrafo Militão Augusto de Azevedo (LIMA; CARVALHO, 1993). A série de pinturas consiste em um número grande de telas, pertencentes, em sua maior parte, ao Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Entretanto, segundo Ribeiro (2018), seis das pinturas pertenciam ao Museu de Arte Sacra de São Paulo e teriam sido transferidas ao referido museu, sem que se saiba até os dias de hoje os motivos pelos quais isso ocorreu, bem como a data exata da transferência das obras. A autora indaga:

Será que as telas foram recusadas por Taunay para compor o acervo do Museu Paulista e que por isso foram ofertadas por Benedito Calixto à Igreja? Ou a própria Igreja as encomendara? Independentemente de uma das alternativas ou a junção de ambas, o importante na análise desse conjunto é a opção pela técnica da pintura em detrimento da fotografia para eternizar a São Paulo antiga que pouco a pouco desaparecia da paisagem. (RIBEIRO, 2018, p. 7)

Embora não haja documentos que comprovem a encomenda e a transferência dessas pinturas ao Museu da Cúria, nem que o responsável pela encomenda tenha sido Dom Duarte Leopoldo e Silva, ou a Igreja Católica, salienta-se uma possível triangulação entre Calixto, Taunay e o arcebispo, que incorpora essas seis pinturas da série em sua coleção, que viria a ser o Museu de Arte Sacra de São Paulo. Mesmo que não haja documentos que revelem a razão da aparente transferência das pinturas calixtianas, destaca-se que não há, nesse processo, qualquer forma de desprestígio na ação de transferência, uma vez que as telas transferidas não são escondidas pelo então Museu da Cúria. Aliás, ao longo dos anos, elas têm sido expostas sistematicamente no acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo, bem como fora dele<sup>4</sup>. A última vez que o conjunto foi exposto em sua integridade dentro do museu foi em agosto de 2019, quando uma parede foi dedicada ao artista, por ocasião do curso *Benedito Calixto por meio de suas obras*, ministrado pela autora. Assim, a imagem paulistana, construída por meio da pintura, se apresenta, neste artigo, com base nas telas *Recolhimento da Luz* (imagem 1), *Recolhimento de Santa Teresa* (imagem 2), *Antigo Pátio do Colégio* (imagem 3), *Igreja da Sé e Cúria de São Paulo* (imagem 4), *Ladeira do Carmo* (imagem 5) e *Igreja do Brás*<sup>5</sup>. Todas as pinturas do conjunto são realizadas em óleo sobre tela e não possuem datação precisa<sup>6</sup>, uma vez que não há documentos que registrem a informação. Das

4 A última exposição de obras fora do museu ocorreu no ano de 2019, quando um expressivo conjunto de obras de Benedito Calixto foi exposto na Pinacoteca Benedito Calixto, em Santos.

5 Agradecimento da autoria ao fotógrafo Iran Monteiro, pela gentil cessão das imagens aqui utilizadas.

6 O Museu de Arte Sacra de São Paulo faz a datação propondo século XIX/XX.

Imagem 1 – *Recolhimento da Luz*, de Benedito Calixto de Jesus [18– ou 19–].



Fonte: Acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo.

Imagem 2 – *Recolhimento de Santa Teresa*, de Benedito Calixto de Jesus [18– ou 19–].



Fonte: Acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo.

Imagem 3 – *Antigo Pátio do Colégio*, de Benedito Calixto de Jesus [18– ou 19–].



Fonte: Acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo.

Imagem 4 – *Igreja da Sé e Cúria de São Paulo*, de Benedito Calixto de Jesus [18– ou 19–].



Fonte: Acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo.

Imagem 5 – *Ladeira do Carmo*, de Benedito Calixto de Jesus [18– ou 19–].

Fonte: Acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo.

pinturas analisadas, destaca-se o grau de solenidade do artista, ao colocar legenda em letras maiúsculas na pintura que retrata a Antiga da Sé (imagem 4), fator que ressalta a importância da obra, além de distingui-la dentro do conjunto, por representar a principal igreja de São Paulo.

Apesar de Ribeiro (2018) levantar dúvidas acerca da datação das pinturas, pode-se propor que elas tenham sido executadas a partir de 1917, caso procedam da encomenda de Taunay, que assume a diretoria do Museu Paulista no mesmo ano. Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho afirmam:

Ao assumir a direção do Museu Paulista, em 1917, Affonso de Escagnole Taunay dedica-se a estruturar a Seção de História Nacional e a desenvolver um projeto de exposições históricas visando às comemorações do Centenário da Independência em 1922. Das dezesseis salas de exposição, quatro são reservadas à história de São Paulo, das quais duas voltadas especialmente à “reconstituição” da cidade em meados do século XIX: a sala da maquete São

Paulo em 1841 e aquela consagrada à antiga iconografia paulista. (LIMA; CARVALHO, 1993, p. 147)

Assim, se a hipótese de que o conjunto calixtiano, atualmente pertencente ao acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo, foi originalmente planejado para integrar a encomenda de Taunay estiver correta, passa-se, então, a considerar suas escolhas iconográficas – para a criação idealizada de um passado em que as ruas de São Paulo são tranquilas – sem qualquer forma de conflito. E, ao mesmo tempo, que tais escolhas são parte de um panorama, no qual se busca um padrão de historicidade e de certa antiguidade de São Paulo, como forma de pensar o crescimento urbano da metrópole. Além de revelar uma cidade fundada com base em um patrimônio colonial, com escolhas pautadas pela exemplificação de edificações não mais existentes ou transformadas, como o Recolhimento da Luz, que passa por uma reforma de ampliação no século XIX.

Com isso, Lima e Carvalho propõem a “difusão maciça do ideário nacionalista” (1993, p. 154). Mas de que tipo de ideário se fala quando se analisam as seis pinturas que retratam igrejas antigas, em sua maior parte demolidas, no momento em que Calixto faz suas versões em óleo sobre tela das fotografias de Militão? E de que tipo de construção narrativa de cidade se fala, quando parte da série aqui apresentada e analisada é transferida ao Museu de Arte Sacra de São Paulo? Caberia propor que Dom Duarte teria encomendado esse conjunto? Haveria, da parte dele, a intenção de possuir em seu acervo a construção de uma narrativa eclesiástica de São Paulo? Tal possibilidade se torna plausível ao se considerar o acervo de obras religiosas e sacras amealhadas pelo então arcebispo de São Paulo, pois a criação do Museu da Cúria se dá em função da necessidade de preservação do patrimônio urbano religioso, em um momento de esfacelamento iconoclasta da urbe paulistana; esfacelamento esse que inclui a demolição e o vilipêndio das antigas igrejas de taipa, sistematicamente mal preservadas, com seus bens sendo furtados e vendidos a colecionadores.

Ou seria isso fruto de uma transferência de Taunay, por não se interessar pela representação das igrejas, conforme propõe Ribeiro (2018)? Até que ponto pode-se pensar que a transferência do conjunto diminua o valor positivista e historicista da criação de um passado paulistano? Que repercussões ou ecos são sentidos por meio da representação urbana eclesiástica? Sem considerar nesta análise o caráter documental da fotografia de Militão, mas, sim, a pintura calixtiana, propõe-se um tipo de construção de um acervo pictórico que trata do resgate da memória da Igreja na cidade de São Paulo, na virada do século XX; memória essa fundada nos pinceis de Calixto, que transforma sua pintura em documentos históricos da cidade de São Paulo. Além disso, pelo resgate de uma tipologia arquitetônica eclesiástica anterior à reforma romanizadora – que reconstrói as igrejas com tipologia arquitetônica revivalista, tal qual se observa na atual Catedral da Sé, por exemplo -, o conjunto calixtiano aqui analisado versa sobre a construção de um passado paulista a ser preservado em pintura. E, desse modo, outro ponto a ser considerado se refere ao uso da pintura em óleo sobre tela como forma de se tornar o registro fotográfico de Militão em obra museal, pois desde o momento da criação da fotografia até os primeiros anos do século XX, a fotografia não era considerada arte, portanto, não era digna de ser exposta nas paredes de um museu. Assim, expor pinturas que retratem São Paulo e seu patrimônio urbano e religioso torna-se um meio de dignificação artística, além de testemunho memorial paulistano.

Cumprе salientar que a pintura de Benedito Calixto encontra ampla divulgação na revista *Santa Cruz* (1901-), editada pelos salesianos no início do século XX, em São Paulo. Apesar de haver inúmeras referências às obras feitas pelo artista e colunas escritas por ele, não há qualquer menção ao conjunto. Caberia, no entanto, a ampliação da pesquisa para outras revistas e jornais de época, a fim de procurar possíveis notícias acerca das pinturas analisadas. Do mesmo modo, uma investigação mais profunda junto aos acervos e centros de documentação do Museu de Arte Sacra de São Paulo e do Museu Paulista da

Universidade de São Paulo poderá trazer mais elementos a serem analisados e problematizados em investigações futuras. Ainda no que tange às pinturas calixtianas encomendadas por Taunay e pertencentes ao acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, citam-se *Antiga Estação da Luz e Ladeira do Colégio em 1860; Paço Municipal, Fórum e Cadeia de São Paulo em 1862; Largo e Matriz do Brás em 1862; Rua da Quitanda em 1858; Rua da Constituição em 1862; e Rua da Cruz Preta em 1858*, totalizando um conjunto de sete pinturas em pequeno formato, assim como as pertencentes ao Museu de Arte Sacra de São Paulo. Destaca-se no conjunto que a temática é exclusivamente urbana e representa endereços localizados no centro de São Paulo, tais quais as fotografias de Militão (AZEVEDO, 1982), que possuem os mesmos nomes, aliás. Desse modo, propõe-se em Calixto uma apresentação de um conjunto em óleo sobre tela que possui por característica o resgate imagético fotográfico em um suporte considerado mais nobre e artístico, portanto.

Outra questão a ser analisada concerne à representação das pinturas, tomando como ponto de partida a observação das fotografias militianas. Considerando-se todo o conjunto apresentado, apenas o Recolhimento da Luz ainda existe, tendo sido demolidas as demais construções religiosas, a fim de serem erigidas novas construções em arquitetura revivalista ou historicista, como é o caso da Antiga Sé, que se torna Catedral da Sé (ORTEGA, 2017, p. 104) e possui arquitetura neogótica, assinada pelo engenheiro alemão Maximilian Emil Hehl (1861-1916), e a Igreja Matriz do Bom Jesus do Brás (ARROYO, 1954, p. 251), construída a partir de 1896, por ordem de Dom Joaquim Arcoverde de Albuquerque Cavalcanti, décimo bispo diocesano de São Paulo e, posteriormente, “primeiro cardeal do Brasil e da América Latina” (ARQUIDIOCESE, 2019). Já a Igreja São José de Anchieta do Pátio do Colégio, que existe atualmente, é uma reconstrução da antiga, que ruiu no ano de 1900, por falta absoluta de conservação. Em relação à Ladeira do Carmo atual, a avenida Rangel Pestana ocupa o lugar do que um dia foi o caminho que levava ao Rio de Janeiro, abrigando em seu trajeto duas importantes igrejas da Capital

paulista: Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo e Igreja de Bom Jesus do Brás. Na imagem 5, observa-se, no primeiro plano do quadro, parte do muro do antigo convento carmelita, hoje demolido, e, ao fundo, a antiga Igreja de Bom Jesus do Brás, antes de sua demolição e reconstrução. O Recolhimento de Santa Teresa não existe mais no centro velho de São Paulo, situando-se atualmente na avenida Jabaquara, no bairro de Mirandópolis.

Assim, se Dom Duarte teve alguma relação com a encomenda e encaminhamento das seis pinturas à sua coleção ou se Benedito Calixto resolveu destinar esse conjunto ao que viria a ser o Museu de Arte Sacra, não se sabe até o presente momento, segundo Ribeiro (2018). Entretanto, algumas questões concernentes ao conjunto de pinturas devem ser ressaltadas no posicionamento histórico do patrimônio urbano de São Paulo aqui exposto, por meio da representação do que é demolido e do que é preservado. Percebe-se, desse modo, um posicionamento que visa ao resgate memorial do patrimônio de uma cidade em transformação e ampliação, na virada do século XX. Salienta-se, no programa iconoclasta patrimonial paulistano, a necessidade da preservação da imagem fantasma daquilo que existiu. Ou seja, observando o conjunto de pinturas calixtianas, percebe-se que apenas o Recolhimento da Luz ainda existe, embora tenha sido ampliado no final do século XIX e início do XX, quando novos aposentos em alvenaria de tijolos são construídos para as irmãs concepcionistas, cabendo observar que tal ampliação imita a antiga construção em taipa. Dessa maneira, a pergunta que se impõe se refere à tipologia de cidade criada na virada do século XX, o que coloca a necessidade de se manter o registro pictórico urbano, em uma cidade em mutação profunda. Propõe-se que a tipologia urbana resgatada pela pintura calixtiana sugere uma linguagem na qual a memória urbana em taipa se eterniza, como forma de relação de afetividade, construída ao mesmo tempo em que São Paulo começa a ser refeita em tijolos, luz elétrica e com arquitetura historicista, como os palacetes europeus franceses (FABBRIS, 1993).

Do ponto de vista do tipo de linguagem pictórica que Calixto adota, sugere-se que o artista opta pela pintura do silêncio, uma vez que suas seis pinturas quase não possuem pessoas e, quando elas aparecem, são silenciosas, estáticas, assim como sua pintura. Ou seja, não há arroubos cromáticos, nem compositivos nas imagens que pinta. Tudo é calmo, ordenado, pacífico, sem qualquer forma de conflito ou de agito urbano. Cria-se, dessa maneira, uma alegoria do patrimônio, por intermédio de uma imagem cujo arcabouço imagético é pensado com base em uma fotografia, que também foi criada segundo o olhar de quem a produz. Propõe-se que Calixto não só dialoga com pinturas e fotografias silenciosas anteriores – e aqui citam-se, por exemplo, os artistas franceses Jean-Baptiste Debret (1768-1848) e Jules-Victor-André Martin (1832-1906), que retrataram a cidade de São Paulo antes de sua modernização (OLIVEIRA, 1999) -, como também altera a configuração urbana da fotografia de Militão, pelo silenciamento urbano e pela eliminação de certos ruídos das fotografias, tais como obras de calçamento realizadas no final do século XIX, em São Paulo.

Do conjunto examinado, apenas a tela *Igreja da Sé e Cúria de São Paulo em 1863* possui um grupo maior de pessoas, além de carruagens tipo “landô” puxadas a cavalos, contando-se seis no total, sendo quatro do lado direito da imagem e mais duas, ao fundo. Em um ambiente perfeitamente ordenado, no qual nem os cavalos se movem, destaca-se, ainda, a proporção, ou melhor, a desproporção das figuras animadas e das carruagens diante do patrimônio arquitetônico, representado em toda a sua monumentalidade urbana (CARRUAGEM, 2020). Propõe-se que tal desproporcionalidade seja observada, considerando-se ser a altura média de cada um dos veículos de aproximadamente 2 m e que as pessoas tenham por volta de 1,70 m de altura. Outro ponto a ser destacado nas imagens é o que se refere à completa estaticidade da pouca vegetação existente. Aliás, essa é uma forte característica da pintura de Calixto, sobretudo a religiosa, tema igualmente representado pelas fachadas das antigas igrejas localizadas dentro do espaço urbano de São Paulo. Salienta-se que a

representação da arquitetura religiosa se constitui não em um tema religioso, mas em um tema arquitetônico, por excelência. Além disso, sua pintura se caracteriza por ser fluida e lisa, com raros empastamentos cromáticos.

Calixto praticamente repete os enquadramentos de Militão, por meio da pintura. Porém, destaca-se que, enquanto as fotografias de Militão desempenham um papel documental pelos registros das paisagens urbanas paulistanas, a pintura de Calixto assume contornos mais específicos e profundos, ao apresentar um conjunto de pinturas que tendem ao aspecto metafísico da própria representação citadina e, nesse sentido, não seria exagero algum compará-las às pinturas de Giorgio de Chirico (1888-1978), que na década de 1920, faz suas pinturas metafísicas, nas quais o silêncio absoluto impera<sup>7</sup>. Tal característica se evidencia na diferença de escala entre os cavalos e suas charretes e a fachada da antiga Sé, por exemplo. Suas figuras se tornam pequenas miniaturas diante da monumentalidade arquitetônica de São Paulo, muito embora as igrejas coloniais erigidas em taipa tenham sido mais baixas que as revivalistas, a exemplo da Catedral da Sé, cuja construção atual mede 97 metros de altura (ARROYO, 1954, p. 313). Desse modo, ressaltam-se, no viés artístico das pinturas calixtianas aqui analisadas, os limites da própria representação, como discurso imagético e histórico, além de social, pois o artista vai além das encomendas recebidas certamente por Taunay, e talvez por Dom Duarte, para trazer uma tipologia imagética que não objetiva ser apenas documental da cidade de São Paulo.

Porém, tomando o registro fotográfico de Militão e a pintura calixtiana como constructos imagéticos idealizados da cidade de São Paulo, cumpre salientar que Calixto não copia as fotografias militianas, mas adapta, eliminando e inserindo novos elementos, como forma de reconstrução de um passado, conforme se observa no cotejo entre as fotografias e as pinturas aqui analisadas. Os exemplos são vários e aqui se observam alguns. Em *Antigo Pátio*

---

7 Artista italiano, nascido na Grécia, que criou o grupo "Pittura Metafisica" (FONDAZIONE GIORGIO E ISA DE CHIRICO, 2019).

do Colégio (imagem 3), Militão registra a construção, com uma multidão de habitantes paulistanos diante dela, em uma forma de celebração não especificada na imagem militiana. Calixto, em contrapartida, esvazia a imagem, deixando apenas algumas pessoas e, para equilibrar a composição, insere uma palmeira no canto esquerdo. Em *Igreja da Sé e Cúria de São Paulo* (imagem 4), Militão traz, na fotografia de 1862, uma vista da antiga Sé, destacando a fachada principal da igreja e colocando algumas pessoas na escadaria. Além disso, encobre a visão do prédio da Cúria, ao inserir outra edificação localizada na esquina. Calixto, por outro lado, remove esse prédio, insere a Cúria e acrescenta as carruagens tipo “landô”, na imagem pictórica. Enquanto Militão faz de seu registro fotográfico a apresentação de uma cidade em processo de desmantelamento, Calixto, por outro lado, enobrece as antigas construções eclesiásticas, para desenvolver um discurso narrativo da cidade de São Paulo, a fim de dignificar um passado e de figurá-lo nas paredes do museu. O artista demonstra, portanto, ir muito além da fotografia militiana, ao expor o processo de construção imagética de São Paulo, com base em uma representação das igrejas coloniais, pois, ao privilegiar o passado urbanístico e arquitetônico de São Paulo, elabora um conjunto iconográfico único. Ainda em relação ao esvaziamento e silenciamento da narrativa calixtiana, torna-se necessário propor que o artista se concentra na representação do patrimônio eclesiástico de uma urbe em transformação, como forma de glorificação de um passado solene, construído como discurso narrativo e, ao mesmo tempo, histórico. A completa eliminação das pessoas ou sua redução em tamanho e número traz a exaltação desse conjunto arquitetônico, como se pode observar no conjunto de pinturas analisado.

Assim, cumpre destacar a importância da representação da urbe paulistana, cujo paradigma se faz pela inserção do patrimônio religioso dentro de uma construção narrativa na qual as antigas igrejas assumem o papel histórico, em pinturas criadas com o objetivo de enaltecer um passado ou uma forma de antiguidade, evidenciada pelo resgate de um passado demolido. Destaca-se,

portanto, o papel da igreja como monumento histórico e como alegoria urbana, conceito desenvolvido por Françoise Choay (2017)<sup>8</sup>. A autora assim define a noção de monumento histórico, problematizando a ideia do desaparecimento do patrimônio:

Contudo, os monumentos são, de modo permanente, expostos às afrontas do tempo vivido. O esquecimento, o desapego, a falta de uso faz que sejam deixados de lado e abandonados. A destruição deliberada e combinada também os ameaça, inspirada seja pela vontade de destruir, seja, ao contrário, pelo desejo de escapar à ação do tempo ou pelo anseio de aperfeiçoamento. A primeira forma, negativa, é lembrada com mais frequência: política, religiosa, ideológica, ela prova ao contrário o papel essencial desempenhado pelo monumento na preservação da identidade dos povos e dos grupos sociais. (CHOAY, 2017, p.26)

Considerando-se, assim, o processo de apagamento e substituição das antigas igrejas por novas (PHILIPPOV, 2016), a escolha da representação das antigas edificações religiosas abre a possibilidade de pensar tal escolha não só como forma de fortalecimento da Igreja dentro do Estado laico brasileiro, como também de resgate de um patrimônio em taipa destruído pela demolição, porém, vivo na memória afetiva. A transferência, realizada em um momento ainda não definido, da coleção de pinturas para o Museu de Arte Sacra evidencia (RIBEIRO, 2018), ainda, a relação entre as telas e o restante do acervo, que se faz pelo cotejo entre objetos sacros e religiosos coloniais, colaborando para o fortalecimento da Igreja e da cultura<sup>9</sup>.

Assim, enquanto Calixto pinta a série aqui analisada, cuja datação proposta pelo Museu de Arte Sacra aponta para a transição entre o século XIX e o XX, recebe várias encomendas de Dom Duarte Leopoldo e Silva para os progra-

<sup>8</sup> Propõe-se, igualmente, a mesma análise para o conjunto de pinturas urbanas calixtianas pertencentes ao acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

<sup>9</sup> Em relação a esse aspecto não há estudos acadêmicos, fator que mereceria um aprofundamento.

mas iconográficos das novas igrejas paulistanas, reconstruídas com base em seus exemplares demolidos, como se observam nas Igrejas de Santa Cecília, com trabalhos realizados entre 1907 e 1917 (PHILIPPOV, 2016), Nossa Senhora da Consolação, em 1918 (PHILIPPOV, 2017) e de Santa Ifigênia, em 1912 (ARROYO, 1954). O artista aparentemente faz os programas iconográficos ao mesmo tempo em que pinta a série, não havendo, nos pequenos quadros, qualquer menção às igrejas recém-construídas, mas apenas às que foram demolidas. A exceção é o Recolhimento da Luz, que possui tombamento duplo, do IPHAN, em 1943 e do CONDEPHAAT em 1977, por ser exemplar único preservado da tipologia arquitetônica em taipa, construído no século XVIII, em um terreno que abriga uma chácara pertencente à Ordem das Concepcionistas, conforme mencionado anteriormente, localizado em um espaço urbano. Estimula-se, então, o debate acerca da preservação e resgate da memória do passado colonial paulistano.

Segundo Lima e Carvalho, as relações entre Igreja e Primeira República devem ser consideradas dentro de um panorama no qual, além da já analisada iconoclastia contra os edifícios religiosos coloniais, ocorre uma perda de território para a Igreja, conforme as autoras pontuam:

Nessa medida, os edifícios religiosos conformam os marcos físicos e mesmo político-culturais do espaço representado, marcando as diferenças entre o desenho urbano da cidade colonial em relação ao da republicana que começa a se delinear no último quartel do século XIX. É por essa época que os recém-construídos edifícios destinados a abrigar as instituições laicas (a administração pública, as escolas públicas e particulares, os institutos de pesquisa, etc.) passam a substituir as igrejas no papel de marcos referenciais para o contexto urbano, indicando os novos contornos das relações de poder na cidade e as redefinições entre os espaços público e privado. (LIMA; CARVALHO, 1993, p. 160)

Observa-se, dessa maneira, a perda de espaço da Igreja como marco territorial, acentuado pela presença física da torre alta que, atraindo o fiel, simboli-

zava a sua presença no espaço urbano e servia de orientação espacial para os cidadãos na cidade de São Paulo. Portanto, considerar a hipótese da transferência do conjunto de obras que representam as antigas igrejas coloniais de São Paulo para o Museu de Arte Sacra contribui para a mesma interpretação apontada pelas autoras, sem que se queira sugerir algo que deprecie as pinturas, nem a excelência da coleção do museu. Pelo contrário, demonstra-se um deslocamento iconográfico, a fim de organizar os acervos do Museu Paulista da Universidade de São Paulo e do Museu de Arte Sacra de São Paulo.

### *Considerações finais*

A compreensão da série iconográfica que representa historicamente as antigas igrejas de São Paulo executada por Benedito Calixto de Jesus abre caminhos para futuras investigações e pesquisas, tanto sobre a profícua carreira artística calixtiana, quanto sobre as relações estabelecidas por sua pintura na cidade de São Paulo. Buscou-se, igualmente, analisar os meandros que envolveram a possível transferência dos quadros do Museu Paulista da Universidade de São Paulo para o Museu de Arte Sacra, sendo possível analisar o conjunto das seis pinturas pertencentes a este último no contexto da Primeira República em São Paulo, por meio do exame das questões de preservação e das considerações sobre o tipo de cidade imaginada e real, ao mesmo tempo. Imaginada por se tratar de uma representação patrimonial construída, segundo aquilo que se observa, muito embora Calixto tenha partido das fotografias de Militão, ou seja, de um olhar que já havia feito uma seleção dentro de seu campo visual. O artigo buscou, ainda, destacar as relações entre imagem e patrimônio paulistano.

### *Referências*

ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. Bauru: EDUSC, 2003.

ARANTES, Altino. *Bonum Opus*. São Paulo: Sociedade Impressora Paulista, 1929.

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Paróquias*. Disponível em: <<http://arquisp.org.br/home>>. Acesso em: 15 mar. 2019.

ARROYO, Leonardo. *Igrejas de São Paulo*: introdução ao estudo dos templos mais característicos de São Paulo nas suas relações com a crônica da cidade. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1954.

AZEVEDO, Militão Augusto de. *Igreja e Convento do Colégio*. 1862. 1 fotografia. Álbum comparativo da cidade de São Paulo 1862-1887, [18--a]. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/1903>>. Acesso em: 24 fev. 2020.

AZEVEDO, Militão Augusto de. *Igreja e Largo da Sé*. 1862. 1 fotografia. Álbum comparativo da cidade de São Paulo 1862-1887, [18--b]. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/1945>>. Acesso em: 24 fev. 2020.

AZEVEDO, Militão Augusto de. *São Paulo em três tempos*: álbum comparativo da cidade de São Paulo (1862-1887-1914). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado: Arquivo do Estado, 1982.

CARRUAGEM Landau. Disponível em: <<http://www.carretarusso.com.br/carruagem-landau>>. Acesso em: 17 fev. 2020.

CHARTIER, Roger. *A história cultural*: entre práticas e representações. 2. ed. Alés-Portugal: Difel, 2002.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. 6. ed. São Paulo: Estação Liberdade: Ed. UNESP, 2017.

FABBRIS, Annateresa. Arquitetura eclética no Brasil: o cenário da modernização. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, nova série n.1, p. 131-143, 1993.

FONDAZIONE GIORGIO E ISA DE CHIRICO. *Biografia*. Disponível em: <<http://www.fondazionedechirico.org/?lang=en>>. Acesso em: 20 mar. 2019.

JESUS, Benedito Calixto de. *Antigo Pátio do Colégio*. [18-- ou 19--]. 1 pintura, óleo sobre tela, color., 73 x 47,5 cm. Acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo. [Reprodução fotográfica de Iran Monteiro].

JESUS, Benedito Calixto de. *Igreja da Sé e Cúria de São Paulo*. [18-- ou 19--]. 1 pintura, óleo sobre tela, color., 84,5 x 64,5 cm. Acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo. [Reprodução fotográfica de Iran Monteiro].

JESUS, Benedito Calixto de. *Ladeira do Carmo*. [18-- ou 19--]. 1 pintura, óleo sobre tela, color., 73,5 x 53 cm. Acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo. [Reprodução fotográfica de Iran Monteiro].

JESUS, Benedito Calixto de. *Recolhimento da Luz*. [18-- ou 19--]. 1 pintura, óleo sobre tela, color., 72,5 x 57 cm. Acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo. [Reprodução fotográfica de Iran Monteiro].

JESUS, Benedito Calixto de. *Recolhimento de Santa Teresa*. [18-- ou 19--]. 1 pintura, óleo sobre tela, color., 58,5 x 45 cm. Acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo. [Reprodução fotográfica de Iran Monteiro].

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. São Paulo antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, nova série n. 1, p. 147-178, 1993.

MORGAN, David. *The sacred gaze - religious visual culture in theory and practice*. Berkeley: University of California Press, 2005.

NASCIMENTO, Douglas. *Teatro Guarany*. Disponível em: <<http://www.saopauloantiga.com.br/teatro-guarany/>>. Acesso em: 19 mar. 2019.

OLIVEIRA, Maria Luiza Ferreira de. O registro dos limites da cidade: imagens da Várzea do Carmo no século XIX. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 6/7, n. 1, p. 37-59, 1999.

ORTEGA, Bianka Tomie. O neogótico e o Brasil romântico: a Catedral Metropolitana de São Paulo. In: TIRAPELI, Percival; PEREIRA, Danielle Manoel dos Santos (Orgs.). *Patrimônio sacro na América Latina: arquitetura, arte e cultura no século XIX*. São Paulo: Arte Integrada; UNESP, Instituto de Artes; ASSEER, Faculdade de São Bento de São Paulo, 2017. p. 97-108.

PHILIPPOV, Karin. *A obra religiosa de Benedito Calixto de Jesus através do mecenato religioso de Dom Duarte Leopoldo e Silva na Igreja de Santa Cecília*. 240 p. 2016. Tese (Doutorado em História da Arte) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2016.

PHILLIPOV, Karin. As Igrejas de Santa Cecília e de Nossa Senhora da Consolação: dois exemplos de política de preservação das igrejas revivalistas de São Paulo. In: BRANDÃO, Angela; TATSCH, Flavia Galli; DRIEN, Marcela (Orgs.) *Política(s) na História da Arte: redes, contextos e discursos de mudança*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em História da Arte Unifesp, 2017. p. 156-164. Disponível em: <<http://www.humanas.unifesp.br/ppgha/publicacoes/livro-politica-s-na-historia-da-arte-redes-contextos-e-discursos-de-mudanca/view>>. Acesso em: 25 fev. 2019.

RIBEIRO, Vanessa Costa (Org.). *Benedito Calixto e a identidade paulista*. São Paulo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, 2018.

SANTA CRUZ: revista de religião, letras, artes e pedagogia. São Paulo: Escola Tipográfica Salesiana do Liceu do Sagrado Coração, 1901-.

TEIXEIRA, Milton. *Benedito Calixto imortalidade*. Santos: Editora da UNICEB, 1982.

*Recebido em: 20 de março de 2019*  
*Aprovado em: 16 de janeiro de 2020*