

Benedito Calixto como artista cristão e religioso: concepções encomiásticas na construção de um patrimônio religioso *

*Benedito Calixto as Christian and Religious Artist:
Encomiastic Conceptions upon The
Construction of a Religious Patrimony*

KARIN PHILIPPOV **

Resumo: Ao longo de sua longa jornada, Benedito Calixto recebe encomendas e produz uma expressiva quantidade de pinturas religiosas para igrejas de arquitetura revivalista. Por ser de família católica muito devota, o artista desenvolve desde cedo laços de amizade com membros da Igreja. Ele de formação inicial autodidata, depois ao receber uma bolsa para desenvolver seus estudos em Paris se aprimora. Ao retornar ao país, Calixto produz arte religiosa em profusão, além de atender a outras encomendas laicas. O presente artigo visa analisar e problematizar os sentidos de sua pintura religiosa por um viés encomiástico, buscando compreender a tipologia imagética escolhida por seus encomendantes, em um momento de transição histórica, quando Mário de Andrade aponta o fim da arte religiosa, com a existência tão somente de artistas cristãos.

Palavras-chave: Benedito Calixto de Jesus. Arte religiosa. Patrimônio.

Abstract: Throughout Benedito Calixto's long journey, the artist receives commissions and produces an expressive number of religious paintings for revivalist architecture churches. Belonging to a very devout Catholic family, since the beginning, the artist develops friendship ties with

* Texto da palestra ministrada no dia 14 de agosto de 2020 no Seminário Permanente sobre Arte e Devoção, evento coordenado por D. Mauro Maia Fragoso, OSB como disciplina integrante do curso de Teologia da Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro.

** Karin Philippov é Pós-Doutoranda em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (IA-UNESP). Pós-Doutora em História da Arte pela Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (EFLCH-UNIFESP). Contato: philippov@uol.com.br

Church members. Being initially self-taught, he receives a grant to carry out his studies in Paris. When he comes back, Calixto produces religious art in profusion besides fulfilling other secular commissions. This article aims at both analyzing and problematizing the meanings of his religious paintings through an encomiastic bias, in order to comprehend the imagetic typology chosen by his commissioners, in a moment of historic transition, when Mario de Andrade points out that religious art is ending, with the existence of only Christian artists.

Keywords: Benedito Calixto de Jesus. Religious art. Patrimony.

Introdução

Benedito Calixto de Jesus nasce em 14 de outubro de 1853 e falece em 31 de maio de 1927. Vive longamente e produz ao longo de sua extensa trajetória, marcada por uma quantidade expressiva de pinturas, desenhos, fotografias, estudos históricos, astronômicos e literários. Dentro de sua produção pictórica, destacam-se suas paisagens, marinhas, retratos, pinturas de história e arte religiosa, cujo tema é aqui desenvolvido.

Porém, antes de prosseguir, é necessário que se compreenda a profícua produção religiosa calixtiana partindo de alguns dados acerca do artista e da construção de sua persona. Nascido na pequena Vila de Nossa Senhora da Conceição de Itanhaém, localizada no litoral paulista, no dia 14 de outubro de 1853, o garoto que vem ao mundo carrega um nome alterado em seu registro. O *chanceler* Milton Teixeira (1992, p. 39) afirma que a família do artista se chama Fajardo e que o pai do artista, já muito católico e devoto, altera o sobrenome de seus oito descendentes para de “Jesus”. Assim, nascido em 14 de outubro, o pequeno Benedito ainda recebe o nome Calixto, como onomástico ao santo papa martirizado São Calisto I, em 14 de outubro do ano de 235, na Sardenha¹. Dessa maneira, o pequeno se chama Benedito Calixto

1 São Calisto I, na realidade, foi o primeiro antipapa por ter tido passagem por furto e se arrependido. É condenado e deportado para a Sardenha, onde sofre o martírio.

de Jesus, e, posteriormente, Calixto, que era seu segundo nome se torna o sobrenome da família.

De família humilde, Benedito Calixto de Jesus inicia seu aprendizado com o próprio pai, João Pedro de Jesus (TEIXEIRA, 1992, p. 39), que executa serviços de artesanato e marcenaria. Os primeiros serviços executados pelo artista se vinculam à confecção de pinturas de pequenas tabuletas de propagandas e de ex-votos, cuja localização e paradeiro atuais permanecem ignorados pela autora e que são realizados por encomenda, para fieis da igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Itanhaém (JESUS NETO apud TEIXEIRA, 1992, p. 41). Ao longo dos anos, após seu casamento, no ano de 1876, Calixto viaja para Brotas, no interior paulista, a fim de trabalhar com seu irmão executando serviços de pintura e restauro para a igreja Nossa Senhora das Dores, Matriz da cidade – dessa sua produção, pouco se sabe. Já de volta a Santos, Calixto, então, recebe uma encomenda que lhe transformará a vida, quando, em 1881, o engenheiro carioca Manoel Ferreira Garcia Redondo (1854-1916), que está à frente da construção do Teatro Guarany (MENDES, 2013), localizado na mesma cidade, contrata Calixto para pintar as paredes, o teto e um dos panos de boca do teatro (TEIXEIRA), pinturas essas que sucumbiram a um incêndio de grandes proporções, no ano de 1980. Sua produção agrada o encomendante a tal ponto que este lhe recomenda ao Visconde Nicolau Campos Vergueiro (1824-1903), que, por sua vez, concede-lhe uma bolsa de estudos em Paris, pelo período de 24 meses, dos quais Calixto permanece dezoito, entre os anos de 1883 e 1884 (TEIXEIRA). Nesse período, o artista passa por dois *ateliers* importantes: o primeiro é do pintor realista Jean François Raffaëlli (1850-1924); e o segundo, a prestigiosa Académie Julian², para a qual acorrem artistas de todas as partes do mundo em busca do melhor aprendizado fora da École des Beaux-Arts de Paris. Embora Teixeira (1992, p. 63) afirme que Calixto não se adapta ao estilo impressionista de Raffaëlli, na verdade seu mestre jamais se aproxima de tal vertente.

Qualquer que tenha sido o motivo da troca de academia, Calixto segue os conselhos de seu amigo artista Victor Meirelles de Lima (1832-1903) (TEIXEIRA, 1992), parte para a Académie Julian, e, durante esse período, o artista aprende a utilizar a novidade do momento em suas composições: a daguerreotipia. Ao voltar ao Brasil,

2

Calixto traz consigo um aparato fotográfico completo e ,a partir de então, sua pintura ganha novos contornos, sem que o artista elimine o desenho de suas composições, mas, sim que a fotografia permita elaborar melhor suas composições, as calculando e corrigindo a cada pose rigorosamente encenada, no imenso jardim de sua casa atelier em São Vicente, município do litoral paulista.

O artista cristão e religioso

De família católica fervorosa, desde cedo, Benedito Calixto de Jesus inicia sua carreira pintando ex-votos, em Itanhaém, e restaurando imagens com seu irmão, na igreja Matriz de Brotas. Porém, sua primeira grande encomenda ocorre pelas mãos do então Padre Duarte Leopoldo e Silva (1867-1938), que lhe abre portas fundamentais dentro da Igreja e consolida as relações entre Benedito Calixto e o clero – apesar das amizades de longa data, que o artista e sua família possuíam com religiosos. Não sendo raras nem escassas as encomendas que recebe, o artista cristão que surge desenvolve um conjunto de grande monta em templos na cidade de São Paulo, no interior e litoral paulista, além de produzir exemplares para o Palácio São Joaquim do Rio de Janeiro, bem como para o Santuário de Nossa Senhora da Penha, no Espírito Santo, totalizando por volta de quinze encomendas para igrejas, bem como para outros edifícios religiosos.

Nesse momento, a Igreja passa por uma profunda reforma ao estabelecer em seus templos novas práticas litúrgicas constituídas pelos preceitos do Concílio Vaticano I – essa reforma é conhecida como Reforma Ultramontana ou Romanizadora (PHILIPPOV, 2016) e consiste em adequar a liturgia aos preceitos da Santa Sé, coibindo festividades religiosas populares, eliminando o culto a santos não reconhecidos pela Igreja católica, introduzindo novos santos, bem como construindo novos templos para promover o que David Morgan chama de “iconoclastia de substituição” (MORGAN, 1998); ou seja, processo no qual antigas igrejas coloniais de taipa são demolidas e/ou reformadas ou, ainda, construídas segundo uma tipologia arquitetônica revivalista, que resgata, sobretudo, as arquiteturas românica, gótica e bizantina, em detrimento dos esquemas construtivos coloniais. Assim, Benedito Calixto se insere nesse universo em que a ampla maioria de suas pinturas religiosas segue para novas igrejas, com exceção de

alguns exemplares, como a igreja da Ordem Primeira do Carmo de Santos; e o Santuário de Nossa Senhora da Penha, em Vila Velha, no Espírito Santo, cujas construções seculares exibem contornos coloniais e datam do século XVI.

Afonso d'Escragnolle Taunay (1876-1958) (OLIVEIRA, 2017), amigo de Calixto e diretor do Museu Paulista entre 1917 e 1945, define o artista como “crente fervorosíssimo, deliciava-se com o estudo das grandes tradições do catholicismo” e que “punha todos os recursos da vocação pictorea ao serviço da piedade intensa” (TAUNAY *apud* CONCEIÇÃO, 1932, p. 3). Aqui, Taunay fornece caminhos de interpretação destacando o serviço calixtiano dedicado ao desenvolvimento da piedade intensa, característica essa demonstrada por Morgan (2005), ao propor o papel desempenhado pelas imagens religiosas, que estimulam a dupla troca entre empatia e simpatia. Assim, nesse processo, a empatia seria representada pela atitude do fiel em relação ao santo, que por sua vez, simpatiza-se com o fiel intercedendo por ele junto a Deus, estimulando, portanto a piedade que também é visual. Calixto, dessa maneira, age como artista cristão e piedoso, executando suas encomendas para as igrejas, ao mesmo tempo em que pratica sua fé cristã.

Ainda mais do que “crente fervorosíssimo” (TAUNAY *apud* CONCEIÇÃO), Calixto narra uma situação ocorrida durante seu estágio na Académie Julian, quando certo dia

fez aparecer, com a sua assinatura, um painel religioso de uma feitura tão perfeita, tão viva e tão harmoniosa, tão plena de alma e palpitante de verdade, que Calixto não hesitou em afirmar que a feição espiritual do mestre se havia modificado, o que, aliás, efetivamente, acontecera: o grande artista havia se tornado um fervoroso católico. ‘Per dipingere le cose di Christo – sentenciou Fra Angelico – bisogna vivere col Christo’³ (GUEDES, 1946, p. 39).

Na identificação de fervoroso católico, Emmanuel Guedes (1946) identifica em Calixto uma aproximação fundamental aos preceitos teológicos em voga na Europa do século XIX, no momento preciso em que o artista faz seus estudos artísticos. Aqui, destacam-se algumas questões e a primeira se refere ao “painel religioso”

3 “Para pintar as coisas de Cristo é necessário viver com Cristo” (tradução nossa).

(GUEDES, 1946, p. 39) pintado pelo artista, hoje com paradeiro desconhecido, assim como várias de suas pinturas produzidas para fins de concurso na Académie Julian, pois o artista logrou alcançar premiação com medalha de segundo lugar, com a obra *Uma Cena do Dilúvio* (EXPOSIÇÕES, 2017), no ano de 1883. Embora Guedes (1946) não esclareça qual teria sido a pintura religiosa feita pelo artista, propõe-se como possibilidade a supramencionada, pois de sua estada em Paris, conhece-se amplamente seu autorretrato de atelier, *Longe do Lar*⁴. Entretanto, cumpre ressaltar o momento fecundo e de desenvolvimento intelectual sacro em que Calixto vive durante sua viagem, uma vez que como:

profundo conhecedor do ‘Flos Sanctorum’⁵, não obstante ter vivido na França ao tempo das discussões que se sucederam às descobertas de Claude Bérnard, e em que o racionalismo de Strauss, de Sagnlé e de Renan, e as teorias de Comte, de Littré e de Laffite abalavam a fé e geravam a crise religiosa nos espíritos menos fortes, tinha, como o seu ilustre mestre, a sua consciência artística tão estreitamente ligada à sua consciência religiosa, que bem se poderia dizer que essas duas modalidades intelectivas ou espirituais se fundiam numa só e brilhantíssima exteriorização (GUEDES, 1946, p. 40).

Ou seja, o momento em que Calixto está em Paris, tanto a arte quanto a Igreja e a intelectualidade lançam bases discursivas e teológicas atreladas ao pensamento positivista do filósofo Auguste Comte (1798-1857), ao resgate do patrimônio via arqueologia e História, bem como surgem filósofos e teólogos, como Joseph Ernest Renan (1823-1892) propondo Cristo como uma narrativa histórica e, além disso, dentro do debate historiográfico recuperam-se as origens imagéticas e litúrgicas do Cristianismo primitivo, recuperação essa que aproxima Calixto da própria teologia, conforme Guedes revela nas pinturas religiosas calixtianas produzidas entre 1924 e 1925, para a igreja Matriz de São João Batista de Bocaina, no interior paulista, por exemplo.

4 *Longe do Lar* (1884), óleo sobre tela, 61,3 x 50,3 cm, acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

5 Conhecido como flor dos santos, o termo se refere ao conjunto de livros hagiográficos, tais como *A Legenda Dourada*, de Jacopo da Varazze.

O historiador da arte Bruno Foucart (1987, p. 2), em sua volumosa obra sobre a renovação da pintura religiosa na França, propõe que a arte religiosa desenvolvida no século XIX na França busca ensinar e moralizar dentro de uma vertente racionalista, tal qual Guedes (1946) aponta, e que essa renovação está atrelada à recuperação da pintura de Giovanni da Fiesole, nascido Guido di Pietro Trosini, conhecido como Fra Angelico (1395-1455). Ainda no que tange à busca de Benedito Calixto pela imagética religiosa, salienta-se, em seu comportamento artístico, um cotejo ao comportamento devoto do pintor Fra Angelico, definido por Foucart (1987), como *peintre à genoux* (1987, p. 35)⁶. Aliás, Guedes (1946) faz esse cotejo, igualmente, seguindo as ideias de sua época relativas à piedade visual calcada em preceitos teológicos que afirmam a necessidade de uma arte verdadeiramente cristã. Embora não haja registros de que Calixto se ajoelhe enquanto pinta ou que sua pintura vise qualquer forma de moralização, tal qual Foucart (1987) explicita, sua devoção se faz presente no amplo conjunto de encomendas de pinturas religiosas que executa ao longo de sua trajetória, uma vez que sua produção traz ensinamentos pedagógicos vinculados à Primeira República, além de direcionar o fiel através da compreensão das imagens bíblicas e hagiográficas, conforme se verá mais adiante, em sua produção.

Salienta-se, na obra de Foucart, a existência de um conjunto de pesquisas históricas, teológicas e filosóficas realizadas no século XIX acerca da arte religiosa cristã, e, dentro dessa sensibilidade, pode-se destacar, ainda, a publicação reeditada em Londres, no ano de 1823, do poema *Schola Cordis: the School of the Heart*, do poeta inglês Francis Quarles (1592-1644) (1823). Buscando o autoconhecimento, a publicação de Quarles consiste em uma adaptação do original *Schola Cordis*, do monge beneditino holandês e reitor da Abadia de Affligem⁷, Benedictus van Haeften (1588-1648) (BENEDICTUS VAN HAEFTEN) originalmente publicado, em 1629, em latim. Trata-se, na verdade, de um longo poema ilustrado por emblemas que servem para instruir os artistas e religiosos na verdadeira arte cristã, além de educá-los nesse sentido. Cabe ainda ressaltar que, no texto, ocorre uma aproximação às formas de devoção de Fra Angelico e de Calixto à medida em que o artista brasileiro pauta sua arte religiosa dentro de

6 “Pintor de joelhos” (tradução nossa).

7 Abadia localizada no Brabante Flamengo, ao norte de Bruxelas.

um caminho que auxilia no despertar do devocionário dos fieis, muito embora esse despertar ocorra atrelado antes aos preceitos republicanos do que à mera devoção e práticas litúrgicas. Ou seja, o poder persuasivo derivado das práticas contrarreformísticas busca educar e envolver o fiel como ser histórico, dentro da construção da narrativa republicana urbana e religiosa, ao mesmo tempo. Tais práticas contrarreformísticas são absorvidas e propagadas pelo Concílio Vaticano I.

A profícua produção religiosa calixtiana logra tão alto grau de contentamento que, no ano de 1924, Benedito Calixto é agraciado pelo Papa Pio XI, com a Comenda de São Silvestre (BUSINARI; RODRIGUES, 2014), que foi concedida em reconhecimento aos serviços prestados para a Igreja, por suas múltiplas encomendas de programas iconográficos religiosos realizados ao longo de sua extensa trajetória artística. Tal reconhecimento ocorrido três anos antes do falecimento do artista revela a alta qualidade de sua produção, em um momento bastante conturbado na história de São Paulo, com a Revolução de 1924 (DIAS), eclodida em 5 de julho. Nesse processo, cumpre salientar o papel de Dom Duarte Leopoldo e Silva tanto em relação à revolução ao “abrir as portas das igrejas e colégios religiosos à população desabrigada” (DIAS), quanto por sua atuação constante como mecenas de Benedito Calixto.

Propõe-se, então, que Dom Duarte Leopoldo e Silva atue como principal mecenas para o artista, embora haja outros clérigos igualmente encomendantes das pinturas religiosas calixtianas. Assim, nesse contexto encomiástico, surgem questões a serem problematizadas. Na primeira encomenda oficial feita a Calixto na cidade de São Paulo, para a igreja de Santa Cecília e São José, cuja reconstrução em arquitetura revivalista neorromânica assinada pelo arquiteto florentino Giulio Micheli (SALMONI; DEBENEDETTI, 2007) datada a partir de 1896, Calixto se ocupa da maior parte do programa iconográfico integralmente executado em óleo sobre tela, cujas pinturas são instaladas por encaixe em nichos, pelo decorador Gino Catani (PHILIPPOV, 2016). O programa é composto por oito santos martirizados localizados nos dois lados dos clerestórios da nave central, doze primeiros bispos de São Paulo e duas cenas representando o momento da conversão e do martírio de Pedro Correa, nos dois braços do transepto, quatro virtudes *Caritas, Justitia, Fides e Spes*⁸

8 “Caridade, justiça, fé e esperança” (tradução nossa).

(PHILIPPOV, 2016) na cúpula e, no presbitério, por seis pinturas de grande formato acerca da vida de Santa Cecília, orago feminino da referida igreja, encimadas pelos doze primeiros papas da Igreja.

Assim, nessa longa encomenda que ocupa o arco temporal de 1907 a 1917, a encomenda do então Padre Duarte a Calixto demonstra algumas questões fundamentais: a primeira se refere à correção hagiográfica de Santa Cecília, cujas atas martiriais são interpretadas erroneamente. O historiador de Arte de origem polonesa, Stanislaw Mossakowski (1968), aponta a origem da confusão na *Passio S. Caeciliae*, conhecida como a mais antiga descrição datada do século V ou VI em que há uma citação durante o casamento de Santa Cecília com Valeriano, na qual a música aparece como canto aos céus: “*Venit dies in quo thalamus collocatus est, et, cantantibus organis, illa in corde suo soli Domino decantabat dicens: Fiat cor meum et corpus meum immaculatum ut non confundar*”⁹ (MOSSAKOWSKI, 1968). A questão se dá, portanto, no momento em que a santa entoava o *organum* constituído pelas suas orações e que é traduzido como instrumento musical, aqui representado pelo órgão¹⁰, tornando Santa Cecília padroeira da música e dos músicos. Esse equívoco que gera, ao longo dos séculos, uma plêiade de pinturas, esculturas e gravuras iconografando-as em plena atividade musical é solucionado por Dom Duarte Leopoldo e Silva e por Benedito Calixto no ciclo icono-hagiográfico da santa, pois a mesma não aparece tocando órgão, muito embora Conrado Sorgenicht (1869-1935) (PHILIPPOV, 2016) a represente dessa maneira nos vitrais da igreja, mantendo, dessa maneira, a tradição imagética e cultural da santa.

Além da questão supramencionada, essa encomenda calixtiana traz, ainda, outras questões de igual relevância historiográfica. O artista adequa suas pinturas dentro de uma linguagem que visa resgatar arqueológica e historicamente a hagiografia de Santa Cecília dentro do contexto da Primeira República, tornando-a modelo de virtude para a

9 “Veio o dia das núpcias, e, enquanto os músicos tocavam, ela cantava apenas em seu coração [isto é, silenciosamente], dizendo a Deus: Faça que me meu coração e meu corpo permaneçam imaculados, para que eu não me macule” (Tradução Prof. Dr. Luiz César Marques Filho, a quem agradeço pelo trabalho).

10 Instrumento de sopro. Após a conferência realizada pela autora, Dom Mauro Maia Fragoso aponta para a questão do órgão ser um instrumento que suscita uma querela entre cristãos, judeus e maometanos, pois trata de um objeto, que ao ser tocado, suscitaria a aproximação ao corpo feminino, configurando, dessa maneira, um viés de sensualidade como Santa Cecília não pode ser tocada como mulher.

mulher em São Paulo, na virada do século XX. Tal resgate a insere em uma igreja cujo programa iconográfico recupera um conjunto de santas e santos martirizados no cristianismo primitivo, durante as perseguições ocorridas em um momento anterior ao Imperador Constantino, que dá início ao culto cristão, em 313, a partir do Édito de Milão (CARLAN, 2009). Assim, além de Santa Cecília, a encomenda ao artista cristão devoto Benedito Calixto inclui santos até então desconhecidos, como Santa Symphorosa (PHILIPPOV, 2016), martirizada em 106, após ter seu marido e sete filhos martirizados diante de seus olhos pelo Imperador Adriano e São Tarcísio (PHILIPPOV), acólito morto por apedrejamento aos 12 anos de idade, no ano de 257, enquanto transportava a Hóstia Sagrada na Via Ápia, aos prisioneiros cristãos, por exemplo. Longe de qualquer análise iconográfica, destaca-se, aqui, o papel pedagógico e litúrgico que ambos os santos desempenham no conjunto iconográfico como forma de revelar o papel da encomenda do então Padre Duarte Leopoldo e Silva, que parecia apontar condutas aos paulistanos, dentro da nova urbe laica, constitucionalmente falando, processo este iniciado com a Constituição de 1891. Assim, pela tipologia hagiográfica de Santa Cecília se propõe que Calixto participe desse projeto de modernidade anterior à Semana de Arte Moderna, em 1922, com a realização de pinturas voltadas ao ideal classicizante, em diálogo com a pintura pré-rafaelita (MEAGHER), movimento oriundo na Inglaterra do século XIX. A pintura calixtiana da igreja de Santa Cecília, principalmente no que tange à representação das oito duplas de anjos, que acompanham o mesmo número de santos martirizados instalados nos dois lados dos clerestórios da nave central, demonstram semelhanças aos realizados pelo artista pré-rafaelita Dante Gabriel Rossetti (1828-1882).

No que concerne ao ciclo iconográfico de Santa Cecília, localizado no presbitério da igreja de Santa Cecília e São José, salienta-se em seu conjunto uma tipologia imagética fortemente caracterizada pela teatralização das poses encenadas por Calixto, em suas fotografias, fazendo da santa o modelo de mulher cristã a ser seguido por todos, como exemplo de virtude. O conjunto de pinturas possui o silêncio, a contenção dos gestos e a solenidade como características; ou melhor, não há qualquer forma de arroubo e sofrimento nem mesmo na cena do martírio da santa. Dessa maneira, o artista inicia seu conjunto com a

cena do *Batismo de Valeriano*¹¹, ocorrido na catacumba de São Calisto, em Roma. Recuperando uma gravura da reconstrução arqueológica da mesma catacumba, feita em 1854, pelo arqueólogo italiano Giovanni Battista de Rossi (1822-1894) (PHILIPPOV, 2016), Calixto insere a cena no mesmo espaço, fazendo pequenas modificações.

Na segunda pintura, *A Aparição do Anjo do Senhor*¹², Calixto traz a doçura do casamento de Cecília e Valeriano, que recebem o anjo que chega do alto trazendo duas coroas guirlandas de flores, marcando o rito do matrimônio e da passagem para a vida espiritual, já que esse é o regime matrimonial acordado entre ambos. O detalhe da cena teatral traz a cortina vermelha e o coroinha, que não pode adentrar o espaço sagrado por ser humano. Os elementos simbólicos e teológicos presentes na obra trazem os lírios da pureza, vistos em primeiro plano, o anjo que vem do alto a partir de uma nuvem que se assemelha a uma fumaça, seguindo a tradição *giottesca*¹³ de representação, além da pomba do Espírito Santo, no centro dessa nuvem. A maior fonte de luz na imagem é a espiritual, e não a física mundana, que entra pela janela do cômodo. Cecília e Valeriano não pertencem mais ao mundo físico; são seres espirituais. Valeriano ergue os braços abertos para o alto, em direção ao anjo, para receber a guirlanda; enquanto Cecília observa o anjo, com as mãos sobre o genuflexório.

A tela *A Imposição do Véu*¹⁴, pintada em 1917, marca o momento de transição de Santa Cecília. Papa Urbano lhe impõe um véu, e Santa Cecília está ajoelhada representando seu afastamento definitivo do mundo físico, adentrando no mundo espiritual. A cena se passa na mesma catacumba, porém, o fundo aberto marca a entrada de novos cristãos. Papa Urbano olha para o alto, e o lustre representado traz três velas acesas, talvez simbolizando não somente a Santíssima Trindade, como também Santa Cecília, Valeriano e Tibúrcio, irmão de Valeriano, que também se converte e, como Valeriano e Cecília, termina seus dias martirizado. Nessa pintura solene, Santa Cecília

11 Benedito Calixto de Jesus. *O Batismo de Valeriano*, 1909, óleo sobre tela, 190 x 350 cm, igreja de Santa Cecília e São José.

12 Benedito Calixto de Jesus. *A Aparição do Anjo do Senhor*, 1909, óleo sobre tela, 190 x 350 cm, Igreja de Santa Cecília e São José.

13 Por tradição *giottesca* se entende a representação de anjos que surgem a partir de nuvens, pintados por Ambrogio da Bondone, tal qual se observam nos afrescos da *Cappella degli Scrovegni*, em Pádua.

14 Benedito Calixto de Jesus. *A Imposição do Véu*, 1917, óleo sobre tela, 190 x 350 cm, igreja de Santa Cecília e São José.

passa por uma importante transição em um momento anterior ao seu julgamento condenatório. Além disso, o uso do véu se refere ao comportamento de todas as mulheres que devem adentrar o espaço sagrado com a cabeça coberta, em cumprimento às regras do Concílio Vaticano I. A vestimenta, dessa maneira, se refere tanto ao poder da Igreja, quanto à submissão da mulher perante a sociedade da qual faz parte, bem como demonstra que a devoção feminina deve estar acima de sua vaidade, pois a glória de Deus é muito maior do que vida terrena (CONSAGRADOS DE MARIA SANTÍSSIMA). Assim, em mais uma cena encenada e projetada através da fotografia, Calixto reforça os sentidos da piedade visual, aqui simbolizada pelo ato de impor um véu à santa, criando mais um constructo histórico, que visa reiterar as funções da própria Igreja de Santa Cecília, como centro difusor da união com Deus e, sobretudo, do controle social, político e religioso proposto por Dom Duarte e pela Igreja Romanizadora.

A quarta pintura, *A Condenação de Santa Cecília*¹⁵, igualmente pintada em 1917, no mesmo ano em que Benedito Calixto executa a série patrimonial religiosa de pinturas que representam igrejas coloniais (PHILIPPOV, 2020), em sua maior parte demolidas, cumprindo a encomenda de uma grande série para o Museu Paulista, cuja parte do conjunto pode ter ido para o Museu da Cúria ou ter sido encomendada diretamente por Dom Duarte Leopoldo e Silva. Aqui, Cecília, que era a menina pequena e frágil das três primeiras pinturas, se torna uma coluna, em claro diálogo com a escultura romana de Augusto di Prima Porta, ou ainda tão vitoriosa quanto a *Estátua da Liberdade*, do escultor francês Frédéric Auguste Bartholdi (1834-1904) (GLASSBERG, 2003), de 1886. Nessa cena da condenação ou interrogatório de Santa Cecília pelo Pretório de Almachio, que possui a postura de Moisés de Michelangelo Buonarroti (1475-1564), ressaltam-se a força e a postura hierática de Santa Cecília, que é tão forte quanto a própria Igreja. Entretanto, enquanto a *Estátua da Liberdade* carrega a tocha e olha para a frente, Santa Cecília ergue o braço direito para o alto, toca seu peito com a mão esquerda e olha para o alto, seguindo a mesma direção de seu gesto com o braço direito, em clara invocação

15 Benedito Calixto de Jesus. *A Condenação de Santa Cecília*, 1917, óleo sobre tela, 190 x 350 cm, igreja de Santa Cecília e São José.

do divino. Até os escreventes olham para ela e, assim, parecem se converter à santa.

A quinta pintura, *O Martírio de Santa Cecília*¹⁶ traz a cena da morte. Após ser condenada pelo Tribunal de Almachio, ao sufocamento no *Caldarium*, Santa Cecília sobrevive por duas vezes, o que faz com que seja condenada à morte por decapitação. Há um código de ética que determina que o algoz pode somente golpear a espada até três vezes – depois disso, é crueldade (PHILIPPOV, 2016). Ela, então, é amarrada e colocada sobre a pedra do sacrifício martirial. Almachio assiste à execução enquanto o algoz a mata em uma cena teatral. Destacam-se, na cena três grupos de três, compostos por anjos giottescos, mulheres e homens que cumprem uma clara referência à Santíssima Trindade, assim como se vê no lustre supramencionado. As cortinas suspensas indicam o fim do espetáculo. Ela agoniza por três dias entoando o *organum*. O modelo iconográfico deriva dos achados do corpo da santa nas Catacumbas de São Calisto, em 1599. No ano seguinte à descoberta de seus restos mortais, o escultor lombardo Stefano Maderno (1576-1636) faz a representação da santa em mármore de Carrara. Seus restos são levados para a Igreja de Santa Cecília in Trastevere, Roma, construída no local onde ela morou e fazia seus rituais de fração do pão, com seu grupo de cristãos. Maderno coloca seu mármore ali e faz mais uma para o local no qual foi encontrada: na Catacumba de São Calisto. Na encomenda de Dom Duarte Leopoldo e Silva, propõe-se que ele forneça os modelos para Calixto, que nunca esteve na Itália, muito embora o artista e historiador seja um homem de grande cultura e faça uma longa pesquisa, conforme revelado pelos documentos existentes no Arquivo da Cúria Metropolitana Dom Duarte Leopoldo e Silva. A igreja de Santa Cecília não possui suas relíquias, apenas as de Santa Donata, criança martirizada no século I. Suas relíquias são constituídas majoritariamente pelos ossos do crânio e face, doados em 1909, ao arcebispo Dom Duarte Leopoldo e Silva, pelo Papa Pio X (MM, 1988). Cabe ressaltar que, apesar da igreja de Santa Cecília não possuir relíquias de seu orago feminino, a representação calixtiana evoca o Cordeiro de Deus, tal qual como o *Agnus Dei*¹⁷ pintado pelo artista espanhol Francisco de Zurbarán (1598-1664), em

16 Benedito Calixto de Jesus. *O Martírio de Santa Cecília*, 1909, óleo sobre tela, 190 x 350 cm, igreja de Santa Cecília e São José.

17 Francisco de Zurbarán. 1635c., óleo sobre tela, 62 x 38 cm, Museo del Prado.

aproximadamente 1635, e que pertence ao acervo do Museo del Prado, em Madrid. Aqui, destacam-se alguns pontos: o primeiro é a relação apontada pelo próprio museu madrilenho, que estabelece um diálogo claro entre Zurbarán e Maderno, apesar da pintura espanhola trazer um animal prestes a ser imolado, deitado, com as patas amarradas e estar com os olhos ainda abertos. Maderno, por outro lado, cria a imagem de Santa Cecília, tal qual como teria sido encontrada vários séculos após seu martírio e Calixto, portanto, completa esse ciclo com a referida pintura.

A sexta e última pintura do ciclo traz a cena de *Os Funerais na Catacumba*¹⁸. Essa tela está sobre a porta da Capela do Santíssimo, marcando a transição para a Ressurreição, pois a Capela do Santíssimo tem como função acolher o fiel em seu momento mais íntimo de oração, além de abrigar o Sacrário e ser o local da vitória de Cristo sobre a própria morte, tanto por sua Ressurreição, quanto pela Eucaristia, sendo, portanto, o local lugar do triunfo. Aliás, essa característica é simbolizada pelas seis pinturas em arcos romanos, evocando claramente o Arco do Triunfo. Aqui, coloca-se a seguinte questão em uma cena que traz novamente a catacumba de São Calisto, tal qual Giovanni Battista de Rossi resgata em sua gravura. Se o corpo de Santa Cecília foi encontrado como teria sido martirizado, então seus funerais trazem um paradoxo imagético com a figura da santa em uma urna dentro da mesa do altar, ou seja, gesto que modifica a condição de seu corpo *post-mortem*. Assim, o conjunto calixtiano encomendado por Dom Duarte Leopoldo e Silva, que em 1909 já é arcebispo de São Paulo, traz o número de seis, dentre outros símbolos teológicos e litúrgicos. Aqui, refere-se ao hexâmetro bíblico (CHEVALIER, 2012), marcando a união do perfeito com o imperfeito, do bem e do mal, a união, a Criação e a harmonia proporcionadas pela via iluminativa e unitiva, como também os perigos do inimigo, aqui representados pelos algozes de Santa Cecília, assim como os inimigos dos católicos na Primeira República.

A promulgação da Constituição de 1891, que torna o Estado laico, traz problemas para Dom Duarte Leopoldo e Silva e para a igreja de Santa Cecília. Após o término da construção do templo, que serve de modelo paroquial de cristandade (RODRIGUES, 1929), Dom

18 Benedito Calixto de Jesus. *Os Funerais na Catacumba*, 1909, óleo sobre tela, 190 x 350 cm, Igreja de Santa Cecília e São José.

Duarte enfrenta invasões e tentativas de vandalismo contra sua igreja, praticadas por não fieis, nas palavras de Julio Rodrigues, “pessoas deseducadas” (RODRIGUES, 1929, p. 63) que adentram o espaço litúrgico a fim de causar “perturbação e desrespeito à majestade e a santidade das práticas de piedade” (RODRIGUES, 1929, p. 63), fato que faz com que o arcebispo crie a “Legião de São Pedro” (RODRIGUES, 1929), com a função de coibir ataques contra a igreja, seu patrimônio e seus fieis. Assim, como o arco temporal da produção calixtiana na referida igreja leva dez anos e termina justamente no ano de 1917, ano da primeira greve geral da história brasileira, a entrega da quarta pintura do ciclo presbiterial de Santa Cecília, no qual ela surge como uma coluna e se propõe na força de sua figura, a própria força cristã e piedosa de Dom Duarte Leopoldo e Silva.

Outra questão a ser mencionada concerne ao fato de Mário Raul Moraes de Andrade (1893-1945) ser, desde 1918, Membro da Congregação Mariana de Nossa Senhora da Conceição da Igreja de Santa Ifigênia (NOGUEIRA JR.), congregação que reúne boa parcela da intelectualidade paulistana daquele momento. Embora Mário de Andrade pertença à congregação mariana, incluindo a de Santa Cecília, (MONGELLI JÚNIOR), a relação andradiana com o patrimônio revivalista é paradoxal. Se, por um lado, o poeta desempenha suas funções de devoção; por outro, como historiador e criador com Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898-1969), no ano de 1936, do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), hoje Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) (REZENDE). O órgão federal criado visa à preservação do patrimônio, bem como sua divulgação através de pesquisa. Mário de Andrade, ainda, busca em suas pesquisas a origem do passado da arte brasileira, origem que se daria no Barroco e na arte colonial, consideradas pelo intelectual, como as formas mais puras e isentas do contato europeu, o que constitui uma falácia, pois a escola artística é tão fruto de importação europeia como o revivalismo.

Na década de 1920, Mário de Andrade (ANDRADE, 1993) escreve uma série de crônicas para a Revista do Brasil acerca da arte religiosa no país. Em suas crônicas, o autor ataca veementemente as igrejas revivalistas ao propor que não exista mais arte cristã, mas tão somente artistas cristãos, conforme se lê em seus escritos:

Depois vem a decadência: a arte religiosa vai-se exaurindo a pouco e pouco, para chegar aos tempos modernos, inerte, cadáver – a ponto de Mâle exclaimar, com visos de verdade: ‘há ainda artistas cristãos, não existe mais arte cristã!’ Se pelo estudo da iconografia só poderão caracterizar o espírito, os sentimentos, a consciência religiosa das épocas diversas; hoje, que se levantam: em Paris a igreja bizantino-românica! de Montmartre, o gótico de inúmeros templos ianques, e mais particularmente entre nós o rococó-românico-bizantino, quicá secessionista, da igreja de Belo Horizonte, o gótico de N^a S^a da Conceição de Botafogo, e da igreja da Copacabana, no Rio, o gótico flamejante da nossa catedral, o românico da Consolação e de Santa Efigênia, o normando de S. Bento, que divisar senão uma parva desorientação? Há ainda cristãos, não mais arte cristã, com normas exatas, com diretriz firme e determinada. (ANDRADE, 1993, p. 42-43).

A crítica andradiana, que cita o historiador da arte medievalista francês, Emile Mâle (1862-1954), reflete o mal estar que sente diante do revivalismo, porém, é necessário compreender seu pensamento e atitudes de defesa em relação ao patrimônio colonial, que vinha sendo paulatinamente demolido, em prol da reconstrução revivalista urbana, reconstrução essa que engloba os templos religiosos, como a própria igreja de Santa Cecília. O que Mário de Andrade considera “parva desorientação” (ANDRADE, 1993, p. 43), na verdade, integra um espírito reformístico romanizador da Igreja Católica, no qual Foucart (1987) define como renovação da arte cristã, movimento global do qual Benedito Calixto e Dom Duarte Leopoldo e Silva participam ativamente.

Aliás, durante a execução e após concluir o longo programa iconográfico da igreja de Santa Cecília, Benedito Calixto recebe do arcebispo duas encomendas além da possível encomenda do conjunto de pinturas patrimoniais para o Museu da Cúria (PHILIPPOV, 2020), conforme supramencionado. A primeira ocorre em 1912 e consiste em um pequeno conjunto de três pinturas de grande formato para a igreja de Nossa Senhora da Conceição de Santa Ifigênia (ARROYO, 1966), cuja reconstrução estava para ser finalizada, com planta neorromânica do engenheiro austríaco Johann Lorenz Madein (1857-1918) (ALMEIDA), que vem ao Brasil a convite do abade Dom Miguel Kruse (1864-1929), do Mosteiro de São Bento de São Paulo, com a

finalidade de expandir o mosteiro beneditino (LIMA JÚNIOR, 2016). Ressalta-se, na planta de Madain, sua inspiração oriunda da igreja do Kaiser Wilhelm I, construída em Berlim, no final do século XIX por Franz Heinrich Schwechten (1841-1924), arquiteto alemão. Calixto pinta *A Anunciação*¹⁹ (POLETINI, 2004) e *A Deposição*²⁰ (POLETINI, 2004) para o presbitério da igreja; e *Ceia em Emaús*²¹ (POLETINI, 2004), para a Capela do Santíssimo, marcando ainda mais sua atuação como artista cristão, tal qual afirma Taunay (GUEDES). Entretanto, como compreender o paradoxo andradiano exposto em suas crônicas sendo o mesmo membro da Congregação Mariana de Nossa Senhora da Conceição de Santa Efigênia desde 1918? O atual templo já estava concluído nesse momento. Pode-se propor que suas palavras sejam forma de direcionar as ações patrimoniais buscando a recuperação e preservação do que era demolido em São Paulo naquele momento. Outra questão a ser colocada se refere ao fato de que Mário de Andrade também era um colecionador de arte, embora esse não seja o foco da presente palestra. Em seu mal estar, portanto, salienta-se a necessidade de colocar e analisar as relações encomiásticas entre Benedito Calixto e Dom Duarte Leopoldo e Silva. Apesar do conjunto ser constituído por apenas três pinturas, Calixto as desenvolve com temas bíblicos referentes ao Evangelho de Jesus Cristo, por meio das cenas da Anunciação, do *post-mortem* de Cristo ao ser descido da Cruz e de seu triunfo pós-ressurreição, quando aparece em Emaús e participa da Ceia com seus discípulos. Assim, mais uma vez desempenhando a piedade visual, o artista cria suas pinturas revelando o viés encomiástico de Dom Duarte Leopoldo e Silva para uma igreja, que, durante décadas, funciona como Concatedral de São Paulo, pois a nova Catedral da Sé só abre as portas, em estágio inacabado, no ano de 1954, quando se comemora o quatro centenário da fundação de São Paulo. Dessa maneira, a Igreja de Santa Ifigênia é de suma importância e as pinturas calixtianas são parte integrante desse período da história da cidade.

Assim, se na igreja de Santa Cecília a encomenda de Calixto privilegia aspectos hagiográficos, aqui o direcionamento encomiástico

19 Benedito Calixto de Jesus. *Anunciação*, 1912, óleo sobre tela, 230 x 410 cm, igreja de Nossa Senhora da Conceição de Santa Ifigênia.

20 Benedito Calixto de Jesus. *Deposição de Cristo*, 1912, óleo sobre tela, 230 x 410 cm, igreja de Nossa Senhora da Conceição de Santa Ifigênia.

21 Benedito Calixto de Jesus. *Ceia em Emaús*, 1912, óleo sobre tela, 422 x 153 cm, igreja de Nossa Senhora da Conceição de Santa Ifigênia.

se torna evangélica, para em 1918, o artista executar para a nova igreja de Nossa Senhora da Consolação e São João Batista, com reconstrução iniciada em 1909, com planta neorromânica do engenheiro alemão e professor da Escola Politécnica, Maximilian Emil Hehl (1861-1916) (SANTOS; SILVA, 2015, p. 151-159), um conjunto de seis pinturas em óleo sobre tela para a Capela do Santíssimo. Novamente formando um hexâmetro bíblico (CHEVALIER, 2012, p. 810), o conjunto calixtiano é composto por duas cenas referentes à iconografia de Emaús, sendo *A Caminho de Emaús*²², localizada acima da porta da capela, com Cristo e mais dois de seus discípulos de costas para os fieis, rumando para fora do espaço da capela, como se estivessem indo em direção da porta da própria igreja de Nossa Senhora da Consolação e São João Batista e *Ceia em Emaús*²³, em uma versão diferente da existente, desde 1912, na Capela do Santíssimo da igreja de Nossa Senhora da Conceição de Santa Ifigênia. Destaca-se, nessa pintura de 1918, que o artista repete o mesmo tema, com poucas variações anos mais tarde, no ano de 1927, para a Catedral Diocesana de Santos, cuja planta neogótica também é projetada por Hehl, no ano de 1909. Se na versão paulistana a cena é uma paisagem, na versão santista, a arquitetura composta por duas colunas de fuste liso se impõe, emoldurando a cena e isolando os personagens da natureza ao fundo. Define-se, dessa maneira, a serialização de sua produção e que ocorre atrelada aos processos encomiásticos. Decerto que existe uma gama restrita de temas a serem representados conforme o decoro, os costumes e as práticas litúrgicas da Reforma Romanizadora. Entretanto, cumpre ressaltar que Benedito Calixto possui grande reputação e suas obras são disputadas por vários padres encomendantes. São tantas as encomendas que o artista passa a pedir que lhe façam as encomendas dizendo o que desejam para suas igrejas.

Além das duas cenas referentes a Emaús, a Capela do Santíssimo da igreja de Nossa Senhora da Consolação possui, ainda, mais quatro pinturas, sendo dois doutores da Igreja e dois santos martirizados. Os dois doutores da Igreja *São Boaventura*²⁴ (POLETINI, 2004) e *São*

22 Benedito Calixto de Jesus. *A Caminho de Emaús*, 1918, óleo sobre tela, 128 x 270 cm, igreja de Nossa Senhora da Consolação e São João Batista.

23 Benedito Calixto de Jesus. *Ceia em Emaús*, 1918, óleo sobre tela, 128 x 270 cm, igreja de Nossa Senhora da Consolação e São João Batista.

24 Benedito Calixto de Jesus. *São Boaventura*, 1918, óleo sobre tela, 92 x 350 cm, igreja de Nossa Senhora da Consolação e São João Batista.

*Tomás*²⁵ são dispostos lado a lado na parede do lado do presbitério, como forma de lembrança da Verdade e do Verbo, enquanto *São Tarcísio*²⁶ e *Santa Clara*²⁷ (POLETINI, 2004) emolduram o altar da capela. Nota-se, aqui, a repetição do tema tarcisiano, pela representação de um garoto que caminha em direção ao fiel carregando o Cálice com a Hóstia Sagrada. Nessa pintura, apontam-se algumas questões. Na encomenda de Dom Duarte Leopoldo e Silva para a igreja de Santa Cecília, o santo é visto no clerestório do lado esquerdo da nave, ou lado do Evangelho. Porém, sua representação traz a figura de um homem, sem que isso configure qualquer imperícia por parte do artista. Talvez não fosse adequado representar uma criança martirizada em uma nave de um templo. A questão que se impõe na Capela do Santíssimo diz respeito ao ambiente privado de culto propiciado pelo ambiente eucarístico. Representar São Tarcísio em um momento pós-martirial significa personificá-lo como Cristo e como Menino Jesus, ao mesmo tempo, pois a Capela do Santíssimo marca o triunfo sobre a morte pela Ressurreição e São Tarcísio ressuscitou, pois as pedras utilizadas em seu apedrejamento estão presentes no solo pelo qual caminha. Salienta-se, na pintura, o olhar de ascese do garoto tornado santo e esse olhar lacrimajante dialoga com as pinturas religiosas do artista barroco florentino Carlo Dolci (1616-1686).

Já *Santa Clara* se apresenta como coluna, assim como a Santa Cecília de *A Condenação de Santa Cecília*, pois através do poder do Cálice Sagrado, vence os mouros que tentam invadir seu convento, em Assis. Se São Tarcísio, então, personifica o Menino Jesus, Santa Clara cumpre seu papel em relação à Nossa Senhora. A questão da personificação de um santo em Jesus e Nossa Senhora reflete o uso pedagógico e persuasivo da imagem ao apontar caminhos e condutas, bem como propor a identificação dos fieis frequentadores da Capela do Santíssimo com os santos ali iconografados, além de revelar os aspectos simbólicos de Nossa Senhora por meio da liturgia, na qual a Mãe de Deus é comparada aos elementos sagrados cristãos, bem como aqueles referentes à própria iconografia de Santa Clara.

25 Benedito Calixto de Jesus. *São Tomás*, 1918, óleo sobre tela, 92 x 350 cm, igreja de Nossa Senhora da Consolação e São João Batista.

26 Benedito Calixto de Jesus. *São Tarcísio*, 1918, óleo sobre tela, 78 x 270 cm, igreja de Nossa Senhora da Consolação e São João Batista.

27 Benedito Calixto de Jesus. *Santa Clara*, 1918, óleo sobre tela, 78 x 270 cm, igreja de Nossa Senhora da Consolação e São João Batista.

Após realizar uma extensa produção de pinturas religiosas ao longo de sua vida, a última grande encomenda do artista cristão Benedito Calixto ocorre na cidade de Bocaina, localizada no interior paulista. O conjunto de treze pinturas é pintado em óleo sobre tela e instalado na Matriz de São João Batista. Essa encomenda não parte de Dom Duarte Leopoldo e Silva, mas sim do vigário José Maria Alberto Soares (GUEDES, 1946) que, sabendo da presença do artista e das tratativas financeiramente frustradas para a realização de um conjunto iconográfico para a Matriz de Jaú, cidade vizinha, procura por o artista, no ano de 1923 (POLETINI, 2004), para lhe revelar suas intenções encomiásticas. Desse modo, “[...] o sacerdote português de grande cultura intelectual e de profunda piedade cristã” (GUEDES, 1946, p. 7-8) encomenda primeiramente o conjunto de oito pinturas composto por: São João Apresentando o Divino Mestre ao Povo, Anunciação à Santíssima Virgem, Descida da Cruz, São João Diante de Herodes, Degolação de São João Batista, São Pedro, São Paulo e Alegoria ao Santíssimo Sacramento. O segundo conjunto de pinturas é composto por mais quatro, a saber: Transfiguração do Thabor, A Caminho de Emaús, Visitação de Nossa Senhora e São Zacarias. Logo após concluir essas quatro pinturas, Calixto falece e a última parcela de seu trabalho custeia seu funeral e enterro no Cemitério de Paquetá, em Santos, em jazigo perpétuo doado pela prefeitura da cidade (CONCEIÇÃO, 1929). No entanto, a informação fornecida tanto por Julio Conceição (1929), quanto por Emmanuel Guedes (1946) acerca dos títulos do conjunto de pinturas da Matriz de São João Batista de Bocaina revela contradições em relação ao que, de fato, existe nessa igreja. Tal disparidade também está no número de pinturas ali dispostas. Em seu livro sobre a pintura sacra de Benedito Calixto, Moisés Poletini (2004), apresenta um conjunto de treze pinturas produzidas entre 1924 e 1925, mesmos anos em que o artista também executa um conjunto maior ainda, para a Matriz de São Domingos, em Catanduva, composto por dezenove pinturas. Em relação à Bocaina, portanto, Calixto faz, então, as seguintes pinturas: *Degolação de São João Batista*²⁸, *Visitação*

28 Benedito Calixto de Jesus. *Degolação de São João Batista*, 1924, óleo sobre tela, 160 x 190 cm, Matriz de São João Batista de Bocaina.

de Nossa Senhora à Santa Izabel²⁹, Assunção de Nossa Senhora³⁰, Anunciação de Nossa Senhora³¹, São Paulo³², A Caminho de Emaús³³, Transfiguração de Cristo³⁴, São Pedro³⁵, Deposição de Cristo³⁶, Cristo no Horto das Oliveiras³⁷, Aparição do Anjo a Zacarias³⁸, São João Batista Perante Herodes³⁹ e São João Indicando Nosso Senhor ao Povo⁴⁰ (POLETINI, 2004). Esse amplo conjunto por treze pinturas é realizado por Benedito Calixto, após a exigência de uma reforma e uma adaptação da Igreja, que seria cuidadosamente planejada pelo filho do artista, o arquiteto prático, Sizenando Calixto (GUEDES, 1946) que, atendendo às necessidades impostas por seu pai, altera colunas e prepara paredes, a fim de dispor as pinturas, em conformidade à determinação da localização das mesmas, dentro do templo pelo “virtuoso vigário” (GUEDES, 1946).

Sendo a igreja Matriz de São João Batista de Bocaina, segundo Padre José Maria Alberto Soares um exemplar assim descrito:

Na arquitetura Renascença – e esta é a sua característica – unem-se, portanto, os três estilos: o gótico que se apresenta desde logo, aos nossos olhos, no conjunto do edifício e, sobretudo, na distribuição das partes que o compõem; o romano, expresso

-
- 29 Benedito Calixto de Jesus. *Visitação de Nossa Senhora à Santa Izabel*, 1925, óleo sobre tela, 100 x 190 cm, Matriz de São João Batista de Bocaina.
- 30 Benedito Calixto de Jesus. *Assunção de Nossa Senhora*, 1925, óleo sobre tela, 195 x 230 cm, Matriz de São João Batista de Bocaina.
- 31 Benedito Calixto de Jesus. *Anunciação de Nossa Senhora*, 1924, óleo sobre tela, 230 x 153 cm, Matriz de São João Batista de Bocaina.
- 32 Benedito Calixto de Jesus. *São Paulo*, 1924, óleo sobre tela, 60 x 160 cm, Matriz de São João Batista de Bocaina.
- 33 Benedito Calixto de Jesus. *A Caminho de Emaús*, 1925, óleo sobre tela, 190 x 230 cm, Matriz de São João Batista de Bocaina.
- 34 Benedito Calixto de Jesus. *Transfiguração de Cristo*, 1925, óleo sobre tela, 190 x 230 cm, Matriz de São João Batista de Bocaina.
- 35 Benedito Calixto de Jesus. *São Pedro*, 1924, óleo sobre tela, 60 x 160 cm, Matriz de São João Batista de Bocaina.
- 36 Benedito Calixto de Jesus. *Deposição de Cristo*, 1924, óleo sobre tela, 170 x 170 cm, Matriz de São João Batista de Bocaina.
- 37 Benedito Calixto de Jesus. *Cristo no Horto das Oliveiras*, 1925, óleo sobre tela, 170 x 170 cm, Matriz de São João Batista de Bocaina.
- 38 Benedito Calixto de Jesus. *Aparição do Anjo a Zacarias*, 1925, óleo sobre tela, 130 x 230 cm, Matriz de São João Batista de Bocaina.
- 39 Benedito Calixto de Jesus. *São João Batista Perante Herodes*, 1924, óleo sobre tela, 160 x 190 cm, Matriz de São João Batista de Bocaina.
- 40 Benedito Calixto de Jesus. *São João Indicando Nosso Senhor ao Povo*, 1924, óleo sobre tela, 160 x 300 cm, Matriz de São João Batista de Bocaina.

nas curvas elegantes do arco-pleno; o grego, que se ostenta no donaire das colunatas e no gracioso lavor dos detalhes. Na concordância harmoniosa destes três estilos divergentes, produzindo o belo, é que a arte se revela (...) a Matriz de Bocaina – belíssimo monumento estilo ‘Renascença’, bem definido e homogêneo em todos os pormenores do edifício; verdadeira obra de arte, trabalhada com uma perfeição esmero que raro se vêem nos templos do interior e que desperta a admiração de quantos estranhos a visitam (SOARES *apud* GUEDES, 1946, p. 11-12).

A longa descrição da igreja feita por seu vigário revela o gosto revivalista arquitetônico da época, e o quanto a arte cristã de Benedito Calixto se adequa ao projeto, assim como em todos os templos para os quais o pintor executa suas encomendas. A questão referente ao gosto encomiástico atrelada à tipologia arquitetônica, além da repetição de temas como os da Anunciação e Deposição de Cristo, já pintadas em 1912 para a igreja de Nossa Senhora da Conceição de Santa Ifigênia, e *A Caminho de Emaús*, igualmente executada em 1918 para a Capela do Santíssimo da igreja de Nossa Senhora da Consolação e São João Batista, que revelam não somente a serialização de sua obra, como também o valor de sua arte cristã feita com rigor de “devotado exegeta da teologia” (GUEDES, 1946, p. 50), que pesquisa em profundidade a história e a tradição bíblica para compor suas pinturas.

Considerações finais

Assim, a longa produção religiosa do artista cristão Benedito Calixto se realiza dentro dos preceitos romanizadores ou ultramontanos do Concílio Vaticano I, nos quais arte e fé se fundem à teologia e ao Cristianismo Primitivo, como marcos fundantes da Igreja Católica. Além disso, sua produção religiosa desempenha importante papel na persuasão e instrução dos fieis na Primeira República, conforme revelam as pinturas das igrejas de Santa Cecília e São José, de Nossa Senhora da Conceição de Santa Ifigênia, de Nossa Senhora da Consolação e São João Batista e de São João Batista de Bocaina.

Além disso, o arcebispo Dom Duarte Leopoldo e Silva, seu maior mecenas, cria novas paróquias (RODRIGUES, 1929) pelo interior paulista, com o intuito de se aliar a presença da expansão cafeeira e ferroviária, com igrejas estrategicamente dispostas de

maneira a estabelecer um circuito de arte, fé e devoção, contrariando o que Mário de Andrade define como decadência e como o fim da arte cristã, pois Calixto é um dos exemplos maiores de artista cristão, que produz arte cristã para templos de arquitetura revivalista a partir das encomendas em série que faz pelo período de vinte anos, ou seja, de 1907 a 1927, ano de seu falecimento, na cidade de São Paulo.

Referências

ACADÉMIE Julian. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao237911/academie-julian>. Acesso em: 04 ago. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

ALMEIDA, Alexandre Mendes de et al. Igreja de Santa Ifigênia. Disponível em: <https://sanctuarial.art/2017/09/15/basilica-santa-efigenia-sp/>. Acesso em: 11 ago. 2020.

ANDRADE, Mário de. *A Arte Religiosa no Brasil*: crônicas publicadas na Revista do Brasil. SP: Experimento: Giordano, 1993.

ARROYO, Leonardo. *Igrejas de São Paulo*: introdução ao estudo dos templos mais característicos de São Paulo nas suas relações com a crônica da cidade. SP: Companhia Editora Nacional, 1966.

Benedictus van Haeften. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Benedictus_van_Haeften. Acesso em: 11 ago. 2020.

Benedito Calixto. Disponível em: <http://pinacotecadesantos.org.br/Mobile/Benedicto.aspx>. Acesso: 07 ago. 2020.

BUSINARI, Maurício & RODRIGUES, Maria Cecília. *Calixto Digital*. Santos, SP: Fundação Pinacoteca Benedicto Calixto, 2014.

CARLAN, Claudio Umpierre. Constantino e as transformações do Império Romano no século IV. *Revista de História da Arte e Arqueologia da Unicamp*. Volume 11. Campinas, SP: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, jan.-jun., 2009.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de Símbolos*: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução: Vera da Costa e Silva et alli. 26.ed. RJ: José Olympio, 2012, p. 810.

CONCEIÇÃO, Júlio. *Benedicto Calixto*. SP: Imprensa Oficial, 1932.

Consagrados de Maria Santíssima. O piedoso uso do véu. Disponível em: <https://consagradosdemariasantissima.wordpress.com/2012/08/17/o-piedoso-uso-do-veu/>. Acesso em: 12 ago. 2020.

DIAS, Sônia. Dom Duarte Leopoldo e Silva. Verbete. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/silva-duarte-leopoldo-e>. Acesso em: 09 ago. 2020.

Exposições, 2017. (1883: Paris, França). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento550092/concurso-de-pintura-historica-1883-paris-franca>. Acesso em: 06 de Ago. 2020. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

FOUCART, Bruno. *Le Renouveau de la Peinture Religieuse em France (1800-1860)*. Paris: Arthéna, 1987.

GLASSBERG, David. *Rethinking the Statue of Liberty: Old Meanings, New Contexts*. University of Massachusetts, Amherst, December 2003. Disponível em: <https://archives.iupui.edu/bitstream/handle/2450/678/RethinkingTheStatue-Glassberg.pdf>. Acesso em: 11 ago. 2020.

GUEDES, Emmanuel. *A Arte de Benedito Calixto*. São Paulo, SP: Revista dos Tribunais, 1946.

LIMA JÚNIOR, Márcio Antonio de. *O Traço Moderno na Arquitetura Paulista*. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo: FAU-USP, 2016.

MEAGHER, Jennifer. The Pre-Raphaelites. Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. Disponível em: http://www.metmuseum.org/toah/hd/praf/hd_praf.htm (October 2004). Acesso: 11 ago. 2020.

MENDES, Carlos Pimentel. Benedito Calixto, 2013. Disponível em: <https://www.novomilenio.inf.br/santos/h0240j.htm>. Acesso em: 07 ago. 2020.

MM. Igreja de Santa Cecília Possui Ossos de Mártir Cristã do Século I D.C. *Jornal Folha de São Paulo*. Domingo, 9 de outubro de 1988. Caderno Educação e Ciência, p. C-8.

MONGELLI JÚNIOR, Jair. Ciclo de Live Arte/Fé do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra do Rio de Janeiro. Mesa Arquivologia e seus processos. Mesa realizada em 08 de agosto de 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=B_PgixLIHw. Acesso em: 11 ago. 2020.

MORGAN, David. *The Sacred Gaze: Religious Visual Culture in Theory and*

Practice. Berkeley: University of California Press, 2005.

_____. *Visual Piety*. California: University of California Press, 1998.

MOSSAKOWSKI, Stanislaw. Raphael's St. Cecilia: An Iconographical Study. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 31. Bd., H.1 (1968). Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1481731>. Acesso em: 11 ago. 2020.

NOGUEIRA JR, Arnaldo. Mário de Andrade. Disponível em: http://www.releituras.com/marioandrade_bio.asp. Acesso em: 11 ago. 2020.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. *O Museu Paulista e a Gestão de Afonso Taunay: escrita da História e Historiografia, séculos XIX e XX*. SP: MP/USP, 2017.

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*. 2016. Doutorado (Doutorado em História da Arte) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2016. 240p.

_____. Entre a cidade de São Paulo do passado e a do presente na representação da paisagem urbana de Benedito Calixto de Jesus. *Resgate Revista Interdisciplinar de Cultura*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, v. 28, 2020, p.1-22.

POLETINI, Moisés. *A Pintura Sacra de Benedito Calixto*. Santos, SP: Fundação Pinacoteca Benedito Calixto, 2004.

QUARLES, Francis. *The School of The Heart*. London: C. E. De Coetlogen, 1823.

REZENDE, Maria Beatriz et al. Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) 1937-1946. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Servi%C3%A7o%20do%20Patrim%C3%B4nio%20Hist%C3%B3rico%20e%20Art%C3%ADstico%20Nacional.pdf>. Acesso em 11 ago. 2020.

RODRIGUES, Julio. *D. Duarte Leopoldo e Silva: Arcebispo de S. Paulo: MDCCCXCIV – MCMXXXIX*. São Paulo, SP: Instituto D. Anna Rosa, 1929.

SALMONI, Anita; DEBENEDETTI, Emma. *Arquitetura Italiana em São Paulo*. Tradução: Paulo J.V. Bruna e Silva Mazza. 2.ed. SP: Perspectiva, 2007.

Santa Clara de Assis. Disponível em: <http://www.arquisp.org.br/liturgia/santo-do-dia/santa-clara-de-assis>. Acesso em: 12 ago. 2020.

SANTA SINFOROSA. Disponível em: <http://heroinasdacristandade.blogspot.com.br/2015/07/santa-sinforosa-e-sete-filhos-martires.html>. Acesso em: 10 ago. 2020.

SÃO BOAVENTURA, bispo e doutor da Igreja. Disponível em: <https://www.paulus.com.br/portal/santo/sao-boaventura-bispo-e-doutor-da-igreja-2/#.XzP54sBKjcc>. Acesso em: 12 ago. 2020.

SÃO CALISTO I. Disponível em: <http://www.arquisp.org.br/liturgia/santo-do-dia/sao-calisto-i>. Acesso em: 07 ago.2020.

SÃO TARCÍSIO. Disponível em: <http://arquisp.org.br/liturgia/santo-do-dia/sao-tarcisio>. Acesso em: 12 ago. 2020.

SÃO TARCÍSIO. Disponível em: <http://www.cruzterrasanta.com.br/historia-de-sao-tarcisio/163/102/#c>. Acesso em: 10 ago. 2020.

SÃO TOMÁS D'AQUINO. Disponível em: <http://www.arquisp.org.br/liturgia/santo-do-dia/sao-tomas-daquino> Acesso em: 12 ago. 2020.

SANTOS, Marcos Eduardo Melo dos & SILVA, Susana Aparecida da. Igreja Nossa Senhora da Consolação por Maximilian Emil Hehl (1891-1916): ecletismo na arquitetura sacra paulistana com predominância do neorromânico. *REVELETÉO Revista Eletrônica Espaço Teológico*, v. 9, n. 16, jul./dez, 2015, p. 151-159.

SOARES, José Maria Alberto. Um Pouco de Arte: qual o estilo arquitetônico da Matriz de Bocaina. *Jornal São João da Bocaina*, 23 de junho de 1923.

TEIXEIRA, Milton. *Benedito Calixto: imortalidade*. SP, Santo: UNICEB, 1992.

The Statue of Liberty. Disponível em: <https://www.statueofliberty.org/statue-of-liberty/overview-history/>. Acesso em: 10 ago. 2020.

Zurbarán. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/agnus-dei/795b841a-ec81-4d10-bd8b-0c7a870e327b?searchid=7aacdf1c-ef23-5621-24da-b7451854af7d>. Acesso em: 10 ago. 2020.

Artigo recebido em 24/08/2020 e aprovado para publicação em 25/01/2022

Como citar:

PHILIPPOV, Karen. Benedito Calixto como artista cristão e religioso: concepções encomiásticas na construção de um patrimônio religioso. *Coletânea: Revista de Filosofia e Teologia da Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 42, p.535-560, jul./dez. 2022. DOI: <http://dx.doi.org/10.31607/coletanea-21i42-2022-10> Disponível em: www.revistacoletanea.com.br