



ARTE & CULTURA

FREI PAULO MARIA DE SOROCABA

vida e obra visual

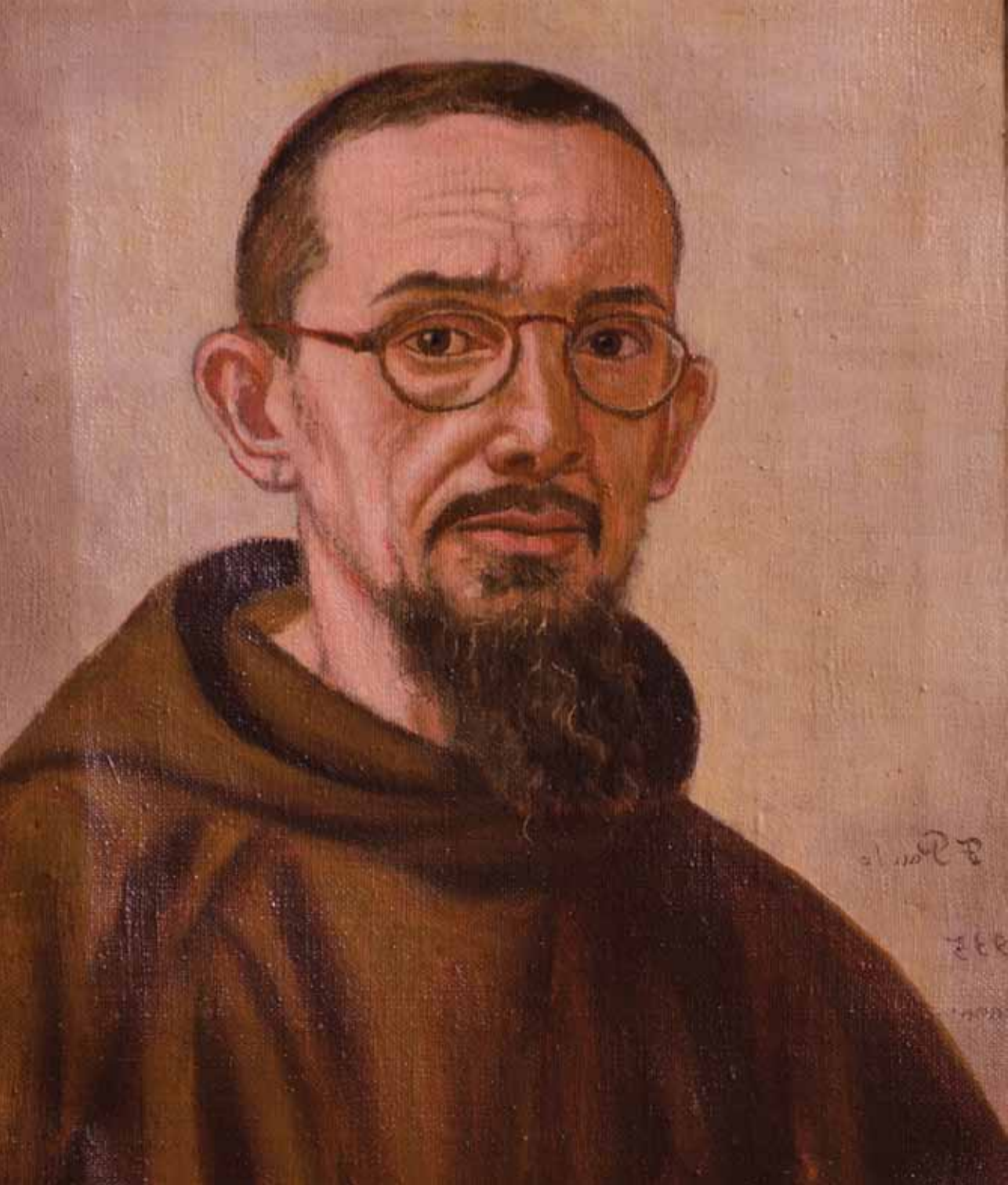
CÁSSIO PADOVANI
MARTINS PEREIRA

I
H
G
P

ARTE & CULTURA

FREI PAULO
MARIA DE
SOROCABA

vida e obra visual





FREI PAULO MARIA DE SOROCABA

vida e obra visual



IHGP
Instituto Histórico e
Geográfico de
Piracicaba

**CÁSSIO PADOVANI
MARTINS PEREIRA**









À memória dos críticos

Antonio Osvaldo Ferraz

Umberto S. Cosentino

José Maria Ferreira

e do historiador

frei Nélson Berto



SOROCALTA

Agradecimentos

Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba

Província dos Capuchinhos de São Paulo

Pinacoteca Municipal de Piracicaba

Museu Histórico e Pedagógico “Prudente de Moraes”, Piracicaba

Conselho Central de Piracicaba da Sociedade São Vicente de Paulo

Ângela Guerrini Sêga

Camilo Irineu Quartarollo

Carlos Mendes

Clemência P. Pizzigatti (“in memoriam”)

Danilo Fernando De Angeli

Eduardo Mattos Peron

Eugênio Nardin (“in memoriam”)

Ermelindo Nardin

Esio Antonio Pezzato

Francisco de Assis Ferraz de Mello

Frei Frederico Lorenzi

Frei José Carlos C. Pedroso

Frei Portuga

Frei Saul Peron

Hevelin e Rogério Baltieri

Itagiba Martins Pereira Filho e Valéria Bonafé

Ivete Rocha Mendes da Costa

Lauro Libório Stipp

Lauro Pinotti

Luiz Nascimento

Luzia Stocco

Marcos Nardin

Maria Antonieta Sachs Mendes

Maria Cecília Nardin C. Mendes

Maria da Glória Silveira Mello

Maria José Lorenzi

Miguel Ângelo Sanches

Odila Françaço

Osvair Antonio Peron

Paulo César Poletti

Pedro Caldari e Diretoria do IHGP

Pedro Senicato

Raul Marques

Renata Gava

Roberto Carlos Barbosa

Selma Khalil Kassouf

Solange Rocha Mendes

Sônia Nanci Paes

e especialmente

Araci Lopes, pela intermediação junto aos frades e outros preciosos favores.

Capa:

"Avenida Independência",
1936, óleo sobre cartão, 16,5 x 20,5 cm
Piracicaba, Museu dos Capuchinhos

Contracapa:

"Frei Paulo Pintando" (pormenor),
de Manoel Rodrigues Lourenço, 1970, óleo sobre tela sobre duratex, 42,5 x 53,5 cm
Piracicaba, Museu "Prudente de Moraes"

P. 2:

"Autorretrato" (pormenor),
1935, óleo sobre tela, 45,5 x 29 cm
Piracicaba, Museu dos Capuchinhos

Pp. 4-5:

"Encontro de Santo Tomás de Aquino e São Boaventura de Bagnoreggio" (pormenor),
1942c., óleo s/tela, 111 x 141 cm
Piracicaba, Museu dos Capuchinhos

Pp. 6-7:

"Marinha" (pormenor),
1938 - anos de 1940, óleo sobre cartão, 23,5 x 32,5 cm
Piracicaba, Museu dos Capuchinhos

P. 8:

"Bananas Verdes" (pormenor),
1949, óleo sobre tela sobre duratex, 21 x 27 cm
Piracicaba, col. M.Cecília Nardin C. Mendes

Sumário

Apresentação	12
Introdução	14
1. HISTÓRIA DE VIDA	17
2. ESTILO	65
Santos de Roca	66
Cópias	70
Funcionalidade Original	73
Conteúdo	81
Fases	96
3. DISCÍPULOS	107
Conclusão	118
Bibliografia	120

Apresentação

Fiquei muito feliz quando o autor deste trabalho me solicitou para apresentar algumas considerações em torno do mesmo por três motivos: por conhecê-lo naquele momento, por estar certo da excelência de sua obra e porque iria rever Frei Paulo, a quem eu não via há cerca de 70 anos. Foi maravilhoso.

O livro é o resultado de um estudo sério, ponderado, honesto sobre a vida e a obra de um dos mais distintos artistas piracicabanos. Fala desde o seu nascimento na cidade de Sorocaba, em 1873 até a sua morte, em Piracicaba, em 1955, resumidamente mas com detalhes importantes e reveladores.

Pode-se dizer que é uma tese universitária, disfarçada em livro. Contém uma introdução, os materiais utilizados, o método, os resultados, o cotejamento entre eles e as conclusões. Portanto, todos os requisitos de um trabalho científico, de uma tese.

Isso permitiu ao autor concluir sobre datas, locais onde os quadros foram pintados, qualidade dos mesmos, tudo bem ilustrado com fotografias.

Redigido num português simples, mas excelente e correto, Padovani situa o artista na linha de transição entre o academicismo e o modernismo tanto que, diz ele, o seu aluno João Egydio Adami se tornou o primeiro pintor moderno de Piracicaba.

Baseado nos resultados de sua pesquisa, o autor apresenta uma classificação dos trabalhos de Frei Paulo em função do tempo de sua longa carreira artística e termina dizendo que “a figura desse artista se reveste de uma importância considerável no cenário piracicabano e sua produção traz ainda hoje contribuições, por uma coerente união entre forma e conteúdo, enquanto sua atuação como mestre indica o sentido positivo da partilha do conhecimento e do respeito pelas diferenças”.

O livro exala a grandeza da simplicidade franciscana, sugere a presença de Frei Paulo.

E, para terminar, citarei um caso verídico acontecido exatamente com o frade e que reflete a bondade e a nobreza de sua alma.

Um dia, apareceu em seu ateliê um jovem senhor e lhe disse mais ou menos isto: – “Eu gostaria de aprender a pintar, mas um artista cá da cidade me aconselhou a desistir, nem começar, porque eu perdi a visão de um olho durante as brincadeiras de menino. O senhor me aceitaria como aluno?”

E o frei respondeu-lhe com muita humildade: - Sim, vamos tentar, vamos tentar.

Tentaram e o moço se tornou um pintor de relativo sucesso: pintou, expôs e vendeu quadros. Um homem que mais tarde se tornaria importante e prestativo chamado Manoel Rodrigues Lourenço – o Lourenção, para os íntimos. Foi ele mesmo quem me contou esta passagem de sua vida.

Francisco de Assis Ferraz de Mello

escritor, professor aposentado e membro do IHGP

Caros leitores

Este livro, "Frei Paulo Maria de Sorocaba - Vida e Obra Visual", publicado com o apoio da Prefeitura Municipal, através da Secretaria Municipal de Ação Cultural e chancelado pelo Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba (IHGP), é uma contribuição desta entidade aos pesquisadores, professores, estudantes e público geral interessados em conhecer a cultura piracicabana em sua maior amplitude e nela aprofundar-se.

Esse é o objetivo institucional e estatutário do IHGP, e a atual diretoria muito tem-se empenhado nesse mister de promover o estudo, a pesquisa e a divulgação da História, da Geografia e demais ciências correlatas, que digam respeito ao município de Piracicaba, cidade em que tem sua sede, bem como de regiões vizinhas.

Ao nos certificarmos da importância da pesquisa do ilustre piracicabano Cássio Padovani Martins Pereira sobre a vida e obra do frei Paulo Maria de Sorocaba, de imediato, e mais adiante confirmado na análise da nossa Comissão de Publicação, preocupamo-nos com a inclusão de seu trabalho dentre as obras editadas pelo IHGP e incorporadas ao seu acervo, na mais absoluta certeza de seu sucesso na cidade e em especial dentre os que se dedicam às Artes Plásticas.

Pedro Caldari

presidente do IHGP, gestão 2010-2012

Introdução

O meu contato com a obra de frei Paulo Maria de Sorocaba teve início no tempo em que vivi na Província dos Capuchinhos de São Paulo como postulante, noviço e professo com votos temporários (1983-1992). O contato diário e a empatia estimularam o desejo de preservação e conhecimento; escrevi umas considerações sobre arte e fotografia entre os Capuchinhos de São Paulo, que não vieram a ser publicadas em 1990, nas quais o terceiro capítulo era dedicado a frei Paulo e onde eu ensaiava uma relação entre sua vida e obra. Anos depois de minha saída da Ordem, planejei fazer um mestrado e comecei a rascunhar um pré-projeto de pesquisa sobre sua vida e produção, mas não fui adiante. Somente agora cheguei a um resultado mais denso e tenho a intenção de que seja partilhado com os outros.

No capítulo 1 apresento um levantamento biográfico minucioso apoiado nos manuscritos autobiográficos diversos que frei Paulo deixou e hoje conservados no Arquivo Provincial dos Capuchinhos, em São Paulo (SP) e no Museu Histórico e Pedagógico “Prudente de Moraes”, em Piracicaba. Além disso, utilizei-me das publicações do saudoso frei Néelson Berto e do cotejamento das datas das obras e de fotografias de época. Assim, percorre-se o itinerário desde o nascimento em Sorocaba, entrada na Ordem, estudos na Europa, produção nas diversas casas dos Capuchinhos no Estado de São Paulo, principalmente em Piracicaba, até a morte em 1955 e as comemorações pelo Centenário de Nascimento (1873-1973).

No capítulo 2 analiso o estilo das obras visuais de frei Paulo nos campos do Desenho, Pintura e Modelagem, explorando as questões de sua poética naturalista e despojada, a influência das antigas imagens de roca na cristalização dos movimentos dos corpos humanos, as cópias e os originais realizados dentro de um caráter funcional para atuação religiosa dos Capuchinhos, o conteúdo, a espiritualidade do artista e o sentido particularmente importante e original de suas paisagens, considerando as avaliações críticas de Antonio Osvaldo Ferraz e de Umberto S. Cosentino. Proponho, ao final do capítulo, a divisão de sua produção em duas fases com um período intermediário.

No capítulo 3 discorro sobre a atuação de frei Paulo como professor de Desenho para os alunos do Seminário Seráfico São Fidélis e como mestre para os rapazes de Piracicaba, configurando o

mais profícuo “atelier” didático do período na cidade. Uma relação dos que passaram por seu “atelier”, sem aprofundar os méritos de seus discípulos (por entender que não era o espaço para isso), as memórias de frei Néelson Berto, as observações de Umberto Cosentino e a confissão final de frei Paulo são enfeixadas para se chegar às características constantes da atuação do franciscano.

Uma última palavra: este livro é fruto de meu amor pela Província dos Capuchinhos e por frei Paulo Maria de Sorocaba. Eu, que um dia havia jurado nunca mais escrever sobre ele, tive de voltar a essa tarefa por um vínculo profundo que me surpreendeu ao longo dos anos. Todo o desejo de conhecimento, de cotejamento de dados, de contemplação das obras, trazia oculta e silenciosamente o amor.



1. História de vida

João Baptista de Mello¹, o futuro frei Paulo, nasceu em Sorocaba (SP), a 24 de junho de 1873, dia da festa católica e popular de São João Batista, o Precursor do Messias, o que explica a origem do nome que lhe foi dado. Seu pai, Pedro Rodrigues de Mello, fundador e maestro da Corporação Musical 7 de Setembro da mesma cidade², casado com Frutuosa da Rocha Pinho, teve com ela nove filhos (por ordem de nascimento): José Raymundo, Joaquim Ambrosio, João Baptista, Antonio Demetrio, João Evangelista, Antonio Leocadio, Maria Germana, Francisco Dimas e Joaquim Mateus. Sobreviveram à infância apenas José Raymundo, João Baptista e Francisco Dimas³.

Cerca dos 7 a 8 anos de idade estudou as primeiras letras possivelmente com Cônego Antônio Augusto Lessa, residente por aquela época em Sorocaba⁴; também aprendeu rudimentos de música com o pai e dos 9 aos 10 anos começou o aprendizado de tocar o violino paterno⁵ – que conservaria depois consigo até o final da vida – em aulas com o mestre Salustiano Zeferino de Santana, violinista afamado⁶.

Ainda na infância, em período incerto, absorveu as técnicas do avô materno, José de Pinho, na modelagem de figuras em argila, pois que este era “armador de presépios”⁷, ofício comum nas cidades interioranas paulistas do século XIX:

“A prática das esculturas e modelagens de presépios populares estava então em grande voga, e muitas casas de famílias da cidade tinham o hábito de fabricar e armar presépios, que eram visitados pela população sobretudo durante as folias de Reis e do Divino. João Batista começou a fazer pequenas esculturas e a seguir montou presépios inteiros”⁸.

1 – Frei Paulo e pintura de São Fernando III, 1902c.

1 - O autor optou pela permanência da letra “p” em Baptista e da duplicação da letra “l” em Mello, de acordo com o Manuscrito Autobiográfico sem data e conservado no Museu Histórico e Pedagógico “Prudente de Moraes”, Piracicaba, p.1.

2 - Ibidem, p.1.

3 - Ibidem, p.1.

4 - ALMEIDA, Aluísio de. “Jornal de Piracicaba”, 7.4.1948, p.1.

5 - Manuscrito Autobiográfico citado, Museu “Prudente de Moraes”, p.1.

6 - ALMEIDA, Aluísio de, artigo citado, p.1.

7 - Ibidem, p.1.

8 - COSENTINO, Umberto S. “Jornal de Piracicaba”, 3.11.1985, p.26.

9 - Manuscrito Autobiográfico citado, Museu “Prudente de Moraes”, p.1.
10 - Ibidem, p.1. Aparece o nome “Sr Esmiel de Tal Francis”.
11 - Ibidem, p.2.
12 - ALMEIDA, artigo citado, p.1.
13 - Manuscrito Autobiográfico citado, Museu “Prudente de Moraes”, p.2.
14 - Ibidem, p.2.
15 - Ibidem, p.2.
16 - Manuscrito Autobiográfico sem data e conservado no Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos, São Paulo, folha 397072.
17 - Manuscrito Autobiográfico citado, Museu “Prudente de Moraes”, p.2.
18 - Ibidem, p.2. Também Manuscrito Autobiográfico citado, Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos, folhas 397073 e 397092.
19 - Ibidem, p.2.
20 - Manuscrito Autobiográfico citado, Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos, folhas 397073 e 397092.
21 - Manuscrito Autobiográfico citado, Museu “Prudente de Moraes”, p.2.
22 - Manuscrito Autobiográfico citado, Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos, folhas 397073 e 397092.
23 - Manuscrito Autobiográfico citado, Museu “Prudente de Moraes”, p.1.

Aos 10 anos começou a “riscar papéis”⁹ e recebeu aulas aos 11 anos de um senhor chamado Esmiel Francis: desenho a mão livre, linhas retas, circunferências¹⁰. Esmiel deixou Sorocaba para trabalhar como engenheiro mecânico em outros locais e em seguida o menino recebeu ensinamentos de Antonio José da Rosa, ourives, entalhador, músico e desenhista¹¹, “(...) que residia há tempos em Sorocaba, onde se casara, mas era fluminense de S. João Marcos”¹². “Começou ensinarme (sic) desenhar com Crayon figuras do metodo Escola de Desenho. estampas litograficas e retratos de fotografia no que trabalhei muito”¹³. Então Antonio José da Rosa também se mudou da cidade¹⁴. Nesse ínterim, surgiu entre os amigos do maestro Pedro Rodrigues de Mello a intenção de custearem os estudos de seu filho – que já contava 12 ou 13 anos de idade¹⁵ – enviando-o à Europa:

*“(...) e como eu gostava de desenho os amigos de meu pãe (sic) queriam mandarme (sic) na Europa Meu pai deixava de boa vontade minha mãe (sic) era um pouco contraria eu como era sempre fraco, adoentado medroso acanhado não tinha muita vontade (...)”*¹⁶.

E completou: “(...) mas nem tive coragem de deixar meus queridos paes”¹⁷.

A partir dos 14 anos trabalhou pintando paredes junto com um tio materno, quando aprendeu a fazer imitações de mármore e madeira (“fingimentos”, na sua expressão usual)¹⁸. Depois trabalhou de maneira independente no mesmo ofício até 1891; nessa data, com 18 anos de idade, aprendeu a fotografar e exerceu essa atividade profissional durante cerca de oito anos consecutivos¹⁹; deixou o serviço durante algum tempo e retornou depois já sem o mesmo prazer de antes²⁰.

A 12 de dezembro de 1895 faleceu Fructuosa, a mãe²¹; nessa ocasião José Raymundo, o primogênito, já estava casado²² com Adelina Cleis²³, João Baptista contava 22 anos e meio e Francisco Dimas era “minino que começava a ser

musicista”²⁴. Poucos anos depois, a 30 de outubro de 1899, morreu Pedro, o pai²⁵, do qual João Baptista cuidara desveladamente: “(...) eu não deixava ele só dia e noite eu estava ao pé da cama dele (...)”²⁶. Foi quando João Baptista tomou a decisão de ser franciscano, o que havia protelado para não desamparar o genitor. “Mas quando faleceu meu querido Pae resolvi nesse mesmo dia e disse commigo mesmo, Agora vou ver si arranjo para entrar em um Convento, mas encontrei muitas dificuldade (sic) (...)”²⁷. Essa decisão tinha antecedentes:

*“Desde menino eu sentia uma atração para com S. Francisco de Assis e meu pãe (sic) contava algumas passagem (sic) a respeito dos Capuchinhos do Seminário²⁸ os quaes erão (sic) Capelães das Freiras do convento de Sta Clara em Sorocaba, ele me falava de Frei Germano Fr Generoso Fr Firmino e outros eu desejava de ser frade eu ja gostava mas diziam que Brasileiro não podia ser frade era proibido pela Lei do Império (...)”*²⁹.

Ele fez um primeiro contato em São Paulo (SP) com os Capuchinhos – não os antigos franceses do Seminário Diocesano mas os missionários vindos de Trento a pedido do Imperador D. Pedro II em 1889 – que estavam instalados nas dependências da Capela da Ordem Terceira de São Francisco:

“(...) em 25 Dezembro (sic) 1899 fui com meus 2 primos a S. Paulo cheguei no Convento de S. Francisco fui atendido pelo Frei Vicente de S. Giacomo³⁰ que me disse precisa (sic) falar com meu Superior então apareceu Frei Bernardino de Lavale³¹ Comissario Provincial Ele achava que eu não aguentava o rigor da Ordem e me disse e melhor ir com os Salesianos ou Jesuista ele pensava que eu queria estudar ao passo que eu tinha vontade de ser irmão leigo (...) mas para irmão ja temos muitos para estudar só sendo menino Ó que decepção voltei a Sorocaba triste mas sempre com esperança e nesse tempo em Sorocaba começou a epidemia Febre Amarela da qual fui vitima fiquei

24 - Manuscrito Autobiográfico citado, Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos, folhas 397073 e 397092.

25 - Manuscrito Autobiográfico citado, Museu “Prudente de Moraes”, p.2. Também Manuscrito Autobiográfico citado, Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos, folhas 397073 e 397092.

26 - Manuscrito Autobiográfico citado, Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos, folhas 397073 e 397092.

27 - “Agradecimento”, versão final, Manuscrito Autobiográfico conservado no Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos, São Paulo, 12.8.1950, página frontal.

28 - Seminário Diocesano de São Paulo (SP), no século XIX, com os professores que eram Capuchinhos franceses. Cf. frei Nélson Berto, “Capuchinhos em Piracicaba: Igreja Sagrado Coração de Jesus” p.9: “De 1856 a 1878, a pedido do bispo reformador Dom Antônio Joaquim de Melo, capuchinhos franceses dirigiram o Seminário Diocesano de S. Paulo, tendo como auxiliares frades de outras nacionalidades. odos dotados de ampla cultura e de raros dotes, prestaram imenso serviço na formação do clero paulista, apesar das oposições e claras hostilidades de alguns (cont.)”

28 (cont.) - Entre esses formadores se distinguiram o primeiro Reitor fr. Eugênio de Rumilly e o primeiro vice-reitor fr. Firmino de Centelhas, famosos oradores, como também o matemático e astrônomo fr. Germano de Annecy”.

29 - Manuscrito Autobiográfico citado, Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos, folha 397072.

30 - Frei Vicente de S. Giacomo ou de São Tiago (1854-1931), irmão leigo.

31 - Frei Bernardino de Laval (1843-1930), sacerdote.

32 - Manuscrito Autobiográfico citado, Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos, folhas 397073, 397074 e 397075.

33 - “Agradecimento”, versão citada, Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos, página frontal.

34 - Manuscrito Autobiográfico citado, Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos, folha 397075.

35 - *Ibidem*, folha 397075.

36 - Frei Félix de Laval (1842-1903), sacerdote, que havia chefiado a vinda dos missionários Capuchinhos da Província de Trento ao Estado de São Paulo em 1889.

37 - “Agradecimento”, versão citada, Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos, página frontal e verso.

muito mal mas como disse o meu confessor que chamei que eu não morria pois ia ser Religioso Capuchinho então quando sarêi (sic) comecei trabalhar a ver si conseguia lembreime (sic) de escrever ao Conego Lessa, amigo da família nossa ele morava a (sic) anos ja em S. Paulo ele depois de ter falado com o P Fr Bernardino escreveume (sic) fasendo (sic) ver os deveres do irmão frade Capuchinho que precisava cosinhar (sic) lavar varrer etc si eu queria sujeitar me podia vir a experimentar (sic) si eu aguentava então respondi que com a graça de Deus estava pronto para tudo Á como senti o coração bater com força de contentamento então chegou o dia de minha partida para S. Paulo (...)”³².

Diante da nova situação, João Baptista combinou algumas questões com o irmão mais velho, José Raymundo, que era o tutor legal do irmão mais novo, Francisco Dimas, acerca de como ele devia cumprir com as suas obrigações³³. À partida, José Raymundo o acompanhou à estação de trem e se abraçaram³⁴; João Baptista seguiu para São Paulo, onde almoçou na casa do Cônego Lessa e, sendo o dia de Nossa Senhora dos Anjos (2.8.1900), festa da Porciúncula que os franciscanos veneram, ambos passaram pela Igreja de Santo Antônio para lucrar a indulgência e depois foram até o “Conventinho” anexo à Capela da Ordem Terceira, no Largo São Francisco³⁵:

“Logo nos foi encontrar o R P Bernardino de Lavale Comissario Provincial (...) fiquei em S. Paulo desde o dia 2 a 5 de Agosto no dia 6 de manhã ele levoume (sic) isto é trouxe me (sic) aqui em Piracicaba no convento do S. Coração de Jesus onde passei alguns dias vendo como era a vida Capuchinha (...) e no dia 11 as 4 horas da tarde mais ou menos começou a cerimonia (sic) da vestição O Pe Mestre Frei Felix de Lavale³⁶ enalteceu tanto a vocação a qual Deus me concedeu foi tanto (sic) a comoção que senti que não pude resistir chorêi (sic) na Igreja”³⁷.

A cerimônia da “vestição”, na qual se recebe o hábito, marca nas ordens religiosas católicas o início do ano canônico do Noviciado, período de “provação” dos candidatos ou vocacionados. A lei do Império brasileiro que proibia o Noviciado fora revogada em 1889 porque os Capuchinhos de Trento haviam colocado essa exigência para atender à solicitação de D. Pedro II quanto à vinda dos missionários³⁸. Assim, frei Antonio de Drena (1857-1915), irmão leigo, foi o primeiro noviço no Brasil (Taubaté-SP, 1892)³⁹ desde a revogação da lei e João Baptista de Mello, procedente de Sorocaba, foi o sétimo brasileiro a fazer o Noviciado⁴⁰.

Na Igreja Sagrado Coração de Jesus, em Piracicaba, construída pelos Capuchinhos de Trento de 1893 a 1895⁴¹ e à qual se anexou o Convento Sagrado Coração de Jesus, construído de 1896 a 1898⁴², João Baptista vestiu o hábito capuchinho a 11 de agosto de 1900⁴³ e mudou o nome para frei Paulo Maria de Sorocaba⁴⁴:

“Então frei Paulo vamos experimentar (sic) você acostumarás (sic)? aguentara (sic)? Á si Deus quizer (sic) com sua Sta Graça avemos (sic) de perseverar. Irmãos, Parentes, conhecidos, e colegas Adeus”⁴⁵.

Em relação ao ano do Noviciado, que ocorreu no Convento citado, também escreveu: “(...) foi para mim uma mudança completa tão grande que fiquei como creança (fora de si fora do mundo)”⁴⁶. Durante esse ano, por solicitação de outros, frei Paulo elaborou um desenho e ingenuamente o deixou à mostra:

“O ofício que exercia no seculo era pintura musica e Fotografia o que tudo isto abandonou nem pensava que mais tarde tonaria a exercer porem com merito da Sta. Obediencia. quando souberam que pintava desejavão (sic) ver alguma cousa então desenhei a lapis (crayon) um busto de S. Francisco sem modelo⁴⁷ e coloquei na cosinha (sic) para Fr. Francisco meu mestre de

38 - BERTO, “Capuchinhos em Piracicaba”, p.6.

39 - BERTO, “Dados Biográficos dos Frades Falecidos”, p.68.

40 - BERTO, “Capuchinhos em Piracicaba”, p.61.

41 - Ibidem, pp. 32-33 e 42.

42 - Ibidem, p. 55.

43 - Manuscrito Autobiográfico citado, Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos, folha 397076.

44 - Ibidem, folha 397076.

45 - Ibidem, folha 397076.

46 - Manuscrito Autobiográfico citado, Museu “Prudente de Moraes”, p.3. Entre parênteses o que frei Paulo riscou a grafite no original.

47 - Paradeiro ignorado.

48 - São Félix de Cantalício (1515-1587), irmão leigo, o primeiro Capuchinho a ser canonizado (1712).

49 - Frei Félix de Laval, já citado, frei Crispim de Rallo (1843-1916), frei Mansueto de Val Florianiana (1863-1921) e frei Bernardino de Laval, já citado.

50 - Paradeiro ignorado.

51 - Maria Magdalena Martinengo (1687-1737), Capuchinha, beatificada pelo Papa Leão XIII a 3 de junho de 1900.

52 - “Declaração”, versão final, Manuscrito Autobiográfico datável de janeiro de 1954 e conservado no Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos, p.1.

53 - Manuscrito Autobiográfico, folha avulsa, sem data, conservado no Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos, página frontal.

54 - Manuscrito Autobiográfico citado, Museu “Prudente de Moraes”, p.3.

55 - Frei Mansueto de Val Florianiana, já citado, e frei Ricardo de Denno (1862-1945), sacerdote.

56 - Frei Fernando de Seregnano (1872-1945), sacerdote.

57 - São Crispim de Viterbo (1668-1750), irmão leigo Capuchinho, beatificado em 1806 e canonizado em 1982 e São Luis de Anjou ou de Toulouse (1274-1297), franciscano e bispo.

58 - “Declaração”, versão citada, Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos, pp. 1-2.

cosinha (sic). Os Padres gostarão (sic) então pensei de desenhar S. Felix⁴⁸ para meu mestre mas ele disseme (sic) ‘Agora não convem depois do noviciado então nas horas livres e bom e deve mesmo trabalhar para se aperfeiçoar. Todos Padres gostarão (sic) que eu trabalhace (sic) em pintura, o Pe Fr Felix, Pe Crispim Pe Mansueto e outros religiosos o Pe Comissario Fr Bernardino Comissario Provincial (Amante da Arte)⁴⁹ no tempa (sic) que eu estava no convento de Piracicaba o Pe Mansueto mandou fazer um quadro letreiro⁵⁰ para a festa da Bemaventurada (sic) M. Magdalena Martinengo⁵¹ como pintarões (sic) com cores tristes ele pediu que eu pinta se (sic) algumas flores com cores alegres (eu ainda novico)⁵².

Passado o ano canônico, ocorreu a profissão simples dos votos de castidade, pobreza e obediência em 13 de agosto de 1901. Seis meses depois (11.2.1902) partiu de Piracicaba a São Paulo para residir em Taubaté, aonde chegou a 15 de fevereiro de 1902⁵³, trabalhando como cozinheiro do Convento Santa Clara; fez algumas pinturas e começou o aprendizado de tocar harmônio⁵⁴:

“Então o Pe Frei Mansueto escreveu ao Pe F Ricardo⁵⁵ e me dice (sic) que eu devia aprender tocar harmonio. Não sei como souberão (sic) que eu tocava violino acho que foram os estudantes que propagarão (sic) a noticia. Em Taubate o Pe Fernando⁵⁶ Mestre de Musica dos Seminaristas disse me que manda se (sic) buscar o violino como meu irmão escreve se (sic) que como eu sabia musica devia aprender tocar harmonio então peguei de novo o que tinha deixado mas agora com o merito de Sta Obediência. A (sic) Taubate pintei um quadro do Bv Crispim (Crispim de Viterbo, S. Luiz de Angiu (Tolosa)⁵⁷ a crayon (...)”⁵⁸.



2. (à esq.)
"Beatos
Agatângelo e
Cassiano",
1905c.

3. "São Francisco
de Assis", 1907

Desse período parece datar a mais remota fotografia⁵⁹ de frei Paulo, pela qual ele se fez ou se deixou registrar dentro daquela ambientação ilusória tão própria aos "ateliers" fotográficos do fim do século XIX e início do XX, reunindo três de seus atributos pessoais: a) o de fotógrafo, caso se admita como de sua autoria o arranjo ou composição envolvendo o telão pintado (possivelmente por ele, com uma paisagem de árvores, lago e construções distantes) e também o banquinho em que se sentou e a mesinha com um quadro; b) o de Capuchinho, com o hábito, a cabeça raspada e a barba rala mais parecendo cavanhaque; c) o de pintor, segurando com a mão esquerda uma paleta limpa e dois pincéis, com a direita outro pincel de cabo longo e, sobre a mesinha e já emoldurada, uma pintura de sua autoria⁶⁰ representando São Fernando III de Leão e Castela (1201-1252), da Ordem Terceira Franciscana. É possível que se trate de uma cópia com alterações ou de um original com apropriações. Jovem e sorridente, frei Paulo parece contar menos de trinta anos de idade (imagem 1).

59 - Conservada no Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos.

60 - Paradeiro ignorado.

61 - Manuscrito Autobiográfico citado, folha avulsa, Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos, página frontal. Também Manuscrito Autobiográfico citado, Museu “Prudente de Moraes”, p.3.
62 - “O Diário”, Piracicaba, 1.10.1980, p.7. O autor, em seus anos como estudante dos Capuchinhos, também ouviu o mesmo de frades idosos.
63 - Manuscrito Autobiográfico citado, folha avulsa, Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos, página frontal.
64 - Ibidem, página frontal.
65 - “Declaração”, versão citada, Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos, p.2.
66 - Paradeiro ignorado. Negativo em vidro e revelação fotográfica conservados no Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos. Agatângelo da Vendome (1598-1638) e Cassiano de Nantes (1607-1638), mártires Capuchinhos, foram beatificados pelo Papa S. Pio X a 1.1.1905. A pintura possivelmente foi feita para celebrar a beatificação e pode ser datada de cerca de 1905.
67 - Manuscrito Autobiográfico citado, Museu “Prudente de Moraes”, p.3.

Pouco depois de um ano em Taubaté, frei Paulo partiu, a 23 de abril de 1903 para São Paulo, enviado pelos superiores como catequista missionário a Campos Novos do Paranapanema, atual Campos Novos Paulista (SP), onde os Capuchinhos iriam entrar em contato direto com os índios Kaingang⁶¹. Talvez tenha sido escolhido para essa função por ser descendente de indígenas pelo lado materno⁶² e por saber pintar, o que poderia ser útil para ilustrar os conteúdos da fé católica. Os frades partiram a 4 de maio de 1903 e chegaram somente em fins do mês ao local planejado, a Serra; a demora se deveu a missões que fizeram pelo caminho⁶³. E foi em meio à mata, a 28 de agosto de 1904, que frei Paulo Maria de Sorocaba professou solenemente (“profissão perpétua” dos votos de castidade, pobreza e obediência) nas mãos de frei Daniel de Santa Maria Gardena (1861-1940) e na presença de frei Boaventura de Aldeno (1870-1942), ambos sacerdotes⁶⁴. Quanto às suas atividades, frei Paulo escreveu: “(...) ali fiz algum trabalho e Fotografia”⁶⁵. De fato, parece datar do tempo da incursão à selva a pintura em tela representando os Beatos Agatângelo da Vendome e Cassiano de Nantes (imagem 2), cuja datação na legenda aponta o ano de 1905⁶⁶. Trata-se de uma cópia de estampa religiosa localizada pelo autor. Apesar de canhestra e mecânica, nela está o germen de composições maduras, originais: “Estigmatização de São Francisco” de 1917 (imagem 16) e “Martírio de São Fidélis” de 1935-1937 (imagem 45). O gesto cristalizado era uma nota particular de frei Paulo desde o início.

Tempos depois da incursão dos missionários, os índios se retiraram para outros locais:

“(...) quasi 2 anos depois se retirarão (sic) para outras paragens. nós depois de tanto (sic) sacrificios ficamos ainda esperando mas foi preciso deixar esse lugar então como fiquei muito doente segui para S. Paulo em tratamento (...)”⁶⁷.

Frei Paulo deixou a Catequese a 11 de dezembro de 1906⁶⁸. Frei Cipriano Maria de Piracicaba observou: “Mais tarde êle indicava vários achaques como efeito de noites ao relento e no chão úmido do sertão”⁶⁹. No Convento Imaculada Conceição, em São Paulo, esteve até janeiro de 1908⁷⁰. Pintou aí uma tela representando São Francisco de Assis com animais e dois frades em meio à paisagem ⁷¹, datada de 1907 (canto inferior direito). A composição guarda muitas semelhanças com outras posteriores e maduras do mesmo frei Paulo; além disso, reúne as figurações como quem monta um presépio de modelagens em argila e trata as formas, o espaço e os volumes com uma pureza popular, que pode recordar o naïf. A paisagem com campo, árvores e igrejinha (de São Damiano, em Assis?) mais parece um telão pintado para as ambientações ilusórias de um “atelier” de fotógrafo do período, “fundo” para os retratados em primeiro e segundo planos (São Francisco, os animais e os frades). Todas essas características parecem garantir que essa seja uma pintura original de frei Paulo que chegou até os dias atuais, ainda que somente por uma fotografia (imagem 3).

Por meio dela, bem como pela análise estilística mais ampla, podem-se atribuir a frei Paulo, com segurança, duas outras pinturas datáveis de 1902 a 1911 e vindas do Santuário Nossa Senhora de Lourdes, Botucatu (SP), dos Capuchinhos, para Piracicaba, Museu dos Capuchinhos, na segunda metade dos anos de 1980. São elas: “Agonia no Horto” (têmpera sobre tecido, altura máxima 108 x largura 56 cm, sem moldura, imagem 4) e “Ecce Homo” (têmpera sobre tecido, altura máxima 108 x largura 56 cm, sem moldura, imagem 5). São as únicas pinturas de sua autoria, anteriores à formação na Europa, que chegaram aos dias atuais e por isso mesmo se revestem de grande importância. A suavidade geral das cores e formas, a imobilidade dos gestos, os ombros caídos, a posição similar dos pés, as faces idealmente dóceis aproximam muito as imagens 3, 4 e 5. No futuro, o potencial de frei Paulo produzirá frutos maduros a partir desses começos, graças à formação que os Capuchinhos lhe permitiram.

Do Convento Imaculada Conceição, frei Paulo foi transferido para o “Con-

68 - Manuscrito Autobiográfico citado, folha avulsa, Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos, página frontal.

69 - Revista “Anais Franciscanos”, agosto de 1955, p.247.

70 - Manuscrito Autobiográfico citado, folha avulsa, Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos, página frontal.

71 - Paradeiro ignorado. Fotografia conservada no Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos.

72 - Manuscrito Autobiográfico citado, folha avulsa, Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos, página frontal.

73 - Manuscrito Autobiográfico citado, Museu “Prudente de Moraes”, p.1.

74 - Manuscrito Autobiográfico citado, folha avulsa, Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos, página frontal. Também Manuscrito Autobiográfico citado, Museu “Prudente de Moraes”, p.3 e ainda frei Néelson Berto, “Dados Biográficos dos Frades Falecidos,” pp. 61 e 107.

75 - “Declaração”, versão citada, Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos, p.2. Os “retratos” citados talvez fossem em fotografia, porque o texto discorre em seguida sobre fotografias e negativos em vidro.

76 - Acerca dele, frei Néelson Berto escreveu em “Dados Biográficos dos Frades Falecidos”, p.53: “Amado e estimado de todos os seus confrades, foi ocupando vários cargos de destaque no governo de seus co-irmãos, chegando a ser eleito Provincial de Trento para o triênio de 1904-1907 e depois, de 1910-1913. No segundo triênio, aos 8 de abril de 1911 chegava em S. Paulo para visita canônica à Missão; finda esta, após percorrer todas as casas



4. (à esq.)
“Agonia
no Horto”,
1902-1911

5. “Ecce
Homo”,
1902-1911

ventinho” do Largo São Francisco, na mesma cidade de São Paulo⁷². Nesse tempo, a 9 de agosto de 1908, faleceu em Sorocaba um irmão de sangue de frei Paulo, o primogênito José Raymundo de Mello⁷³. Em São Paulo, por conta de um conflito de sentido religioso, o superior frei Camilo de Valda (1874-1947), sacerdote, decidiu que os frades Capuchinhos deixariam o “Conventinho” São Francisco e assim, definitivamente, partiram a 13 de fevereiro de 1909. Frei Paulo permaneceu desde então no Convento Imaculada Conceição, na mesma cidade de São Paulo, até 24 de abril de 1912⁷⁴.

Trabalhou como sacristão, porteiro “(...) e ainda fazia alguns quadros de Santos, Beatos, retratos”⁷⁵. Mas em 1911 a visita de frei Afonso de Condino (1866-1926), sacerdote e Ministro Provincial de Trento⁷⁶, veio modificar a vida de frei Paulo, porque os frades lhe teceram comentários: “(...) então falarão (sic) com ele que eu precisava ir na Europa aprender ou aperfeiçoar na arte de pintura”⁷⁷. A cena da infância, com os amigos do pai querendo enviar João Bap-

tista à Europa, se repetia; agora frei Paulo contava trinta e nove anos incompletos de idade e devia obediência a seus superiores. O Provincial foi favorável a seus estudos na Província de Trento:

“Os Superiores queriam me mandar na Europa mas temiam que eu não aguenta se (sic) o frio mas quando veio o Pe Fr Afonso de Condino ministro Provincial de Trento vindo no Brasil (aqui) me mandou em Trento ahi fiz alguns trabalho (sic) e tive 2 Professores bons voltando ao Brasil fui mandado aqui (a Piracicaba) como porteiro fiz muitos quadros a olio (sic) Leite a fresco pastel. Na Europa tambem os Padres queriam que eu trabalha se (sic) em pintura exercendo as Belas Artes”⁷⁸.

Tratava-se de uma questão funcional para a Missão de São Paulo: a presença de um frade pintor pouparia gastos e, mais que a obra de qualquer artista leigo, era de se esperar que a sua viesse a expressar satisfatoriamente a vida e a espiritualidade capuchinhas. Basta observar que a Igreja Sagrado Coração de Jesus, construída em Piracicaba, estava decorada apenas com esculturas e talhas de madeira, carecendo de pinturas – com exceção da Via-Sacra pintada a óleo sobre tela, segundo um realismo de cores intensas, pelo Irmão Maximiliano Schmalzl (1850-1930), Redentorista alemão⁷⁹ e entronizada a 1º de abril de 1900⁸⁰.

Assim é que, a 24 de abril de 1912 (dia de São Fidélis de Sigmaringa), frei Paulo embarcou para a Europa em companhia de frei Camilo de Valda e frei Angelo de Romagnano (1872-1953)⁸¹. Seus estudos ficaram definidos em duas cidades da Província: Trento e Rovereto. Na Catedral de Trento tomou contato com afrescos de períodos anteriores, viu o Crucifixo “milagroso” e conheceu, na Igreja de Santa Maria do Concílio, telas que julgou “preciosas”⁸². Nessa mesma cidade recebeu aulas do pintor Camilo Bernardi, sobre o qual escreveu o falecido crítico de arte Umberto S. Cosentino:

e certificar-se da vida missionária, aos 17 de julho, perante os Conselheiros e o Superior fr. Camilo de Valda, declara sua decisão de permanecer na Missão (...).”

77 - Manuscrito Autobiográfico citado, Museu “Prudente de Moraes”, p.3.

78 - “Declaração”, versão citada, Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos, p.2.

79 - “Almanaque de Nossa Senhora Aparecida”, Aparecida, 1987, p.49.

80 - BERTO, “Capuchinhos em Piracicaba”, p.72.

81 - Manuscrito Autobiográfico citado, Museu “Prudente de Moraes”, p.3. Também Manuscrito Autobiográfico citado, folha avulsa, Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos, página frontal.

82 - Manuscrito Autobiográfico citado, Museu “Prudente de Moraes”, p.3.



6. "Frade Caminhando na Neve" 1912-1913

83 - Jornal de Piracicaba, 3.11.1985, p.26. Também frei Néelson Berto informou que Camilo Bernardi pertencia à Escola de Munique ("Dados Biográficos dos Frades Falecidos", p.107), mas o próprio frei Paulo, num equívoco, apontou como "Escola de Múnaco" (Manuscrito Autobiográfico citado, Museu "Prudente de Moraes", p.3).

84 - Paradeiro ignorado, salvo para as que se indica entre parênteses o local de conservação atual.

*"Nascido em Predazzo, 1875, foi professor de desenho na Real Escola Industrial de Trento. Havia feito inicialmente sua formação em Munique, Baviera, com Ludwig Schmidt Reutte, prosseguindo-a na Academia de Artes da Bavieira e transferindo-se depois para Milão, onde foi discípulo de Luigi Noto. Dedicou-se ao afresco, à pintura religiosa e à paisagem"*⁸³.

Durante esses estudos, frei Paulo produziu algumas pinturas⁸⁴: "São Francisco dormindo, Anjo tocando Violino" (que frei Paulo indicou como composição "original", colocada na época no dormitório do Seminário Seráfico de Trento), a partir da qual veio a elaborar mais tarde outras no Brasil; "Imaculada Conceição"; "São Francisco de Assis" (que indicou como "original" e representando o santo em pé); "São Luis de Anjou, Bispo de Toulouse"; "Santa Ceia" (cópia do original de Leonardo da Vinci); "São João Nepomuceno" (seu primeiro afresco, em "trompe l'oeil", em que o santo aparece numa janela); diversas pinturas

pequenas; um “Estudo de Crânio” (desenho a carvão e giz branco sobre papel; Piracicaba, Museu dos Capuchinhos) e a pintura correspondente e homônima (óleo sobre tela sobre cartão; 27,8x31,7 cm, sem moldura; Piracicaba, Pinacoteca Municipal)⁸⁵. Devem ser acrescentadas a esse lote duas outras composições (possivelmente citadas por ele como “diversas pinturas pequenas”): “Caramujo” (óleo sobre cartão, 30,5x35 cm, sem moldura; Piracicaba, Museu dos Capuchinhos) e um autorretrato conhecido como “Neve” ou “Frade Caminhando na Neve” (óleo sobre tela, 16,5x30,7 cm, sem moldura; Piracicaba, Museu dos Capuchinhos), que o representa em meio-corpo, deslocado do caminho, ainda recordando as fotografias de “atelier” com telões pintados para a ambientação ilusória (imagem 6). Em seguida vieram as aulas em Rovereto com Antonio Meyer, da Escola de Veneza⁸⁶. Frei Paulo realizou então as pinturas: “Santa Ceia” (cópia do original de Leonardo da Vinci), que foi furtada durante a I Guerra Mundial⁸⁷; dois retratos de bispos Capuchinhos; outros retratos;



“Mater Amabile” (cópia do original de autor desconhecido)⁸⁸.

Do período europeu chegaram até os dias atuais duas fotografias, que mais propriamente devem ser datadas de 1913⁸⁹. Uma fixou frei Paulo sentado e olhando para um crânio humano apoiado num livro sobre a mesa (imagem 7). A outra fixou frei Paulo em pé, ao lado de suas pinturas “Mater Amabile”, acima e “Estudo de Crânio”, abaixo (imagem 8). Em primeiro lugar, elas permitem a confirmação fisiônômica de que o homem figurado

85 - Manuscrito Autobiográfico citado, Museu “Prudente de Moraes”, p.3. O do crânio traz no verso a seguinte inscrição manual de frei Paulo: “fatto in Trento”. A pintura do crânio foi declarada como realizada em Trento por Eugênio Nardin (discípulo de frei Paulo) em entrevista ao autor, Piracicaba, 13.5.2008.

86 - Manuscrito Autobiográfico citado, Museu “Prudente de Moraes”, p.3.

87 - BERTO, “Dados Biográficos dos Frades Falecidos”, p.107.

88 - Manuscrito Autobiográfico citado, Museu “Prudente de Moraes”, p.3.

89 - Conservadas no Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos.

7. Frei Paulo e o crânio, 1913

8. Frei Paulo e as pinturas “Mater Amabile” e “Estudo de Crânio”, 1913



em “Frade Caminhando na Neve” (imagem 6) é de fato o próprio frei Paulo. Em segundo lugar, as duas fotografias estão relacionadas ao desenho e à pintura, já citados, “Estudo de Crânio” (imagem 9), de grande rigor e perícia, mas com muito menos dentes que o crânio da fotografia, o que pode ser apenas um recurso compositivo para acentuar a decrepitude, porque, apesar de serem estudos de anatomia óssea humana, tanto o desenho quanto a pintura e mesmo a fotografia com frei Paulo mirando a caveira, guardam uma forte mensagem religiosa: sinal da fragilidade da vida, que o tempo desgasta e consome, remetendo à meditação nos “Novísimos” (Morte, Juízo, Inferno, Purgatório e Paraíso), enfatizados pela doutrina e mentalidade católica do período. Frei Paulo explorará esse veio simbólico e o desenho e a pintura de Trento podem ser considerados o gérmen de composições futuras, sobre as quais se discorrerá no capítulo 2.

Por sua vez, o já citado “Caramujo” (imagem 10), também do período trentino, possui intrínseca relação com a questão da morte, pois, assim como o crânio pertenceu a um ser humano, o caracol deu estrutura à existência de um molusco. Não se deve descuidar que tais obras, de meditativo e profundo silêncio, expressam a visão ascética de um religioso diante do mistério pessoal e intransferível da vida e da morte e parecem conter igualmente uma grande



9. "Estudo de Crâneo",
pintura,
1912-1913



10. "Caramujo",
1912-1913

90 - Frei Paulo explorou esse tema no Brasil, sendo a versão do Convento Sagrado Coração de Jesus, Piracicaba, no corredor do andar superior, de 1914.

91 - Bilhete de frei Paulo M. Sorocaba ao Comissário Provincial, folha avulsa, conservado no Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos, página única escrita, s.d. Também rascunho do mesmo bilhete, folha avulsa, conservado no mesmo Arquivo, página única escrita, s.d.

solidão, a de um tímido paulista interiorano na Europa. Não há companhia nem ruído de vida, somente o olhar atento e meditativo do artista; de modo reflexo, o caracol multicolor possui um centro, um “olho” que espreita o pintor (e o observador).

No verso do “Caramujo”, há um estudo rápido, inacabado, de “São Francisco dormindo, Anjo tocando violino”. O referido estudo pode ser considerado hipoteticamente seja como esboço para a versão que frei Paulo deixou no dormitório do Seminário Seráfico de Trento, como já foi citado, seja como registro posterior do que fizera (a pintura no dormitório) ou seja ainda como composição diferenciada. Trata-se do episódio em que São Francisco de Assis, já doente, desejou ouvir música e pediu a um confrade que lhe tocasse algo, mas este – receando escandalizar as pessoas leigas – recusou-se; à noite, o santo foi consolado com a audição de uma música celestial⁹⁰. No esboço de frei Paulo, um Querubim toca violino, instrumento que ele mesmo (João Baptista) aprendera a tocar na infância e essa parece ser uma nota de inserção do artista em sua obra, de certa maneira se colocando no papel de um anjo menino junto ao Pai fundador da Ordem dos Frades Menores.

Concluída a formação em Trento e Rovereto, frei Paulo teve a oportunidade de passear com um confrade (cujo nome não se conservou) por diversas cidades: Veneza (onde viu obras dos Bellini, de Tiziano, Tintoretto e Veronese), Pádua (Basílica de Santo Antônio), Loreto (Santa Casa com pinturas de Ludovico Saitos), Assis (Basílica Patriarcal de São Francisco com afrescos de Giotto, Giotino e outros); em Roma apresentou-se ao Ministro Geral Capuchinho, frei Baufico de Segeano; no Vaticano, visitou a Basílica de São Pedro, recebeu a bênção do Papa São Pio X a 25 de setembro de 1913⁹¹ e na Pinacoteca Vaticana viu obras de Rafael Sanzio e Bartolomé Esteban Murillo; ainda em Roma visitou as Basílicas de São Paulo, São Lourenço, Santa Inês, São João de Latrão, Santa Maria Maior, Santa Praxedes, vendo nesta última a “Coluna Santa” (que a tradição católica estabeleceu como sendo aquela à qual Jesus foi amarrado du-

rante a flagelação). “Estive em Roma apenas 3 dias”⁹². Depois Milão e Gênova, onde visitou o Cemitério Italiano e então embarcou para o Brasil⁹³. Permanece a dúvida quanto à data do embarque, pois escreveu: “(...) fui na Europa fiquei lá até 13 de Setembro de 1913”⁹⁴. Mas isso não apresenta coerência com a data de bênção do Papa.

Já no Brasil, estive na cidade de São Paulo, viajou a Avaré (SP) e em seguida foi transferido a Piracicaba, a 11 de janeiro de 1914 para exercer o ofício de porteiro do Convento Sagrado Coração de Jesus⁹⁵. Deveria estar implícito nessa transferência o encargo de decoração do mesmo local: “(...) fui mandado aqui (a Piracicaba) como porteiro fiz muitos quadros a olio (sic) Leite a fresco (sic) pastel”⁹⁶. Assim, ainda no ano de 1914, pintou as seguintes composições murais no claustro do convento (corredores do térreo): “São Lourenço de Bríndisi”, “São Félix de Cantalício”, “São Fidélis de Sigmaringa”, “São Francisco de Assis”, “Pregação de Santo Antônio aos Peixes”, “Rainha da Ordem dos Frades Menores”. Essas pinturas murais, que não eram em afresco, se desgastaram em cinquenta anos. Com exceção de “São Félix de Cantalício”, obra desaparecida, todas as outras foram repintadas em 1968 por frei Vitalino Gasparutti, que mais tarde deixou a Ordem; apesar de bom pintor, frei Vitalino não executou um restauro e as obras foram sensivelmente modificadas. O aspecto original das pinturas de frei Paulo pode ser conferido graças a alguns registros fotográficos que se conservam no Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos (imagem 11).

A revista “Annaes Franciscanos”, que os Capuchinhos publicavam na ocasião em São Paulo, apresentou⁹⁷ as fotografias das pinturas “São Lourenço de Bríndisi”⁹⁸ e “São Félix de Cantalício”⁹⁹, com o seguinte texto:

“As duas gravuras reproduzidas no presente fascículo são obras com que o nosso Irmão Leigo Frei Paulo de Sorocaba decorou o claustro do Covento

92 - Ibidem.

93 - Manuscrito Autobiográfico citado, Museu “Prudente de Moraes”, p.4. Cita todas as cidades e os locais por onde passou até o embarque.

94 - Manuscrito Autobiográfico citado, folha avulsa, Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos, página frontal.

95 - Ibidem.

96 - “Declaração”, versão citada, Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos, p.2.

97 - Edição número 30, junho de 1914.

98 - P.80.

99 - P.93.

100 - Idem.

101 - “Annaes Franciscanos” nº 31, julho de 1914, p. 105.

102 - “Annaes Franciscanos” nº 32, agosto de 1914, p. 116.

103- Versão da pintura realizada em Trento e deixada no dormitório do Seminário Seráfico de Trento, como já foi citado. O pequeno anjo teve como modelo a já citada imagem do Menino Jesus, que também serviu para a obra “Imaculada Franciscana”.

104 - BERTO, “Dados Biográficos dos Frades Falecidos”, p.47.

Também do mesmo autor, “Capuchinhos em Piracicaba”, pp.36 e 37.

*(sic) dos Capuchinhos de Piracicaba. Outras obras do inteligente pintor Capuchinho teremos ocasião de expor a apreciação de nossos leitores*¹⁰⁰.

Foram reproduzidas depois as pinturas: “São Fidélis de Sigmaringa”¹⁰¹ e “São Francisco de Assis”¹⁰².

A pintura “Rainha da Ordem dos Frades Menores”, que no interior de um círculo traz uma versão da citada “Mater Amabile”, recebeu da mão de frei Vitalino Gasparutti as indicações das datas de 1914 (pintura de frei Paulo) e 1968 (repintura de frei Vitalino).

Depois de haver decorado o térreo do convento, em 1915 frei Paulo ampliou as dimensões de suas pinturas. Realizou para o mesmo local sua “Imaculada Franciscana”, um delicado original (óleo sobre tela; Piracicaba, Museu dos Capuchinhos) que resultou da criação pessoal e do apoio em uma gravura europeia, além do uso como modelo de uma escultura do Menino Jesus (século XVIII, madeira policromada; Piracicaba, Museu dos Capuchinhos). Considerando as afinidades estilísticas e as dimensões amplas, podem-se sugerir os anos de 1914 e 1915 para duas outras pinturas murais de frei Paulo no andar superior do mesmo Convento Sagrado Coração de Jesus: “São Francisco dormindo, Anjo tocando violino”¹⁰³, localizada no corredor que se abre em arcos para o claustro e “Frei Caetano de Pietramurata” (imagem 12), sua primeira tentativa de afresco no Brasil. Realizada numa parede junto ao cruzamento de dois corredores, é de uma ousadia ímpar no tocante à proporção, à perspectiva e ao naturalismo, pois propõe um “trompe l’oeil” com o frade caminhando num suposto outro corredor. Nascido em 1846, frei Caetano, irmão leigo, pertenceu ao grupo dos missionários Capuchinhos vindos de Trento para fundar a Missão de São Paulo e foi o responsável por angariar doações (madeiramento e outros materiais) para a construção da Igreja e do Convento Sagrado Coração de Jesus em Piracicaba¹⁰⁴; por isso, na pintura, ele carrega no braço direito o cesto de esmoler, onde se guardavam os donativos monetários, mas possuindo



11. (à esq.)
"São Fidélis de
Sigmaringa", 1914

11. Frei Paulo
junto a sua obra
"Frei Caetano de
Pietramurata,
1915c.

talvez uma extensão simbólica. Considerando que as pinturas de todo o convento foram realizadas por frei Paulo entre os anos de 1914 e 1916 e que parece acertada a atribuição de 1915 para o afresco representando frei Caetano, pode-se admitir que a sua realização tenha sido uma homenagem ainda em vida do retratado, que até poderia haver posado, pois ele residia no local e veio a falecer somente a 4 de maio de 1917¹⁰⁵. Numa extensão máxima, improvável porque teria exigido muita pressa para um trabalho de tal envergadura, o citado afresco poderia ser datado como homenagem póstuma, de 4 a 9 de maio e não além, porque frei Paulo já estava então ocupado com a decoração da igreja, ao lado, como se verá adiante.

Também datam de 1915 as pinturas murais de frei Paulo no interior das capelinhas no quintal do Convento Sagrado Coração de Jesus: "São José e a Virgem Maria à Procura de Abrigo em Belém" (ligada ao muro junto à Rua São Francisco de Assis), "Agonia no Horto das Oliveiras" e "Estigmatização de São Francisco de Assis" (ligadas ao muro junto à Rua Boa Morte).

105 - Ibidem, p.49.
Ibidem, p.38.

Além dos trabalhos no convento, frei Paulo se dedicou a uma obra no Cemitério da Saudade em Piracicaba:

“Em janeiro de 1915¹⁰⁶, fr. Jacinto de Prada¹⁰⁷ obteve da Prefeitura um jazigo para os frades. O desenho da capela e as pinturas são de fr. Paulo. Construtor foi Antônio de Fávero que a principiou em março e concluiu em 22 de maio desse mesmo ano. Nesse dia, fr. Paulo deu início às pinturas, terminando-as a 20 de junho, com as despesas de 3 contos e 500...”¹⁰⁸.

Dado que frei Celestino de Vigo Baselga (1868-1916), sacerdote, estivesse com a saúde muito comprometida, as obras de frei Paulo foram aconselhadas a não ter atraso:

“Atingido pela hidropsia, foi sempre muito paciente e até aguardava com certa esportividade a morte. Por três vezes operado pelo doutor Torquato Leitão, apesar de tudo a doença seguiu triunfando, não sendo absolutamente possível salvá-lo.

Por esse tempo, fr. Paulo de Sorocaba construía a capelinha e o jazigo dos frades no cemitério em Piracicaba. Frei Celestino dizia-lhe frequentemente: ‘Frei Paulo, termina logo a capela, pois quero ser seu primeiro guardião!’... E de fato, concluída a obra a 20 de junho, fr. Celestino veio a falecer a 15 de julho de 1916, às 16,30hs., em meio a orações de toda sua comunidade local. E cada um dos presentes ao enlace, comentava: ‘O Senhor permita que minha morte seja igual à de fr. Celestino?’... ”¹⁰⁹.

No interior da capela existem três pinturas murais: “Jesus Coroado de Espinhos” (circular, na parede à esquerda), “Nossa Senhora das Dores” (circular, na parede à direita) e “São Francisco de Assis Diante de Jesus” (retangular e maior, na parede ao fundo do altar). Essa pintura com São Francisco ajoee-

106 - A data correta deve ser “1916”, possível engano de digitação.

107 - Sacerdote, 1883-1935.

108 - BERTO, “Capuchinhos em Piracicaba”, p.76.

109 - BERTO, “Dados Biográficos dos Frades Falecidos”, pp. 55-56.

Também do mesmo autor, “Capuchinhos em Piracicaba”, p.76.



lhado e Jesus sentado, um original assinado por frei Paulo no canto inferior esquerdo e datado de 25 de maio (“25 Vo”) no canto inferior direito, é uma das mais satisfatórias composições dele até o ano de 1916, revelando um acento místico e uma grande simplificação que a remetem à “Estigmatização de São Francisco de Assis” de 1917, da qual se comentará adiante. Já o exterior da parede de fundo da capela apresentava imitações de mármore, cartela com inscrição “Jazigo dos Religiosos Capuchinhos”, dois querubins,

as letras alfa e ômega da simbologia do Apocalipse, uma pseudo-rosácea e um motivo central representando um frade Capuchinho sentado, com um livro fechado e outro aberto a seus pés, a olhar para um crânio humano em suas mãos. Possível alusão à sabedoria que reside na meditação no destino último em contraste com a vã ciência do mundo, talvez a figura fosse inspirada na representação tradicional do irmão leigo Capuchinho Bernardo de Offida (1604-1694), beatificado pelo papa Pio VII em 1795, e a sombra “projetada” na parede criava um efeito ilusionista (“trompe l’oeil”), tão caro a frei Paulo, enquanto acentuava uma sinistra referência à morte. Por não ser feita em afresco e ficar exposta ao sol e à chuva, a pintura do exterior se decompôs ao longo dos anos, mas uma fotografia¹¹⁰ tirada por frei Paulo a 30 de junho de 1924 preservou o seu aspecto (imagem 13).

Também datáveis de 1916 são as duas pinturas murais que frei Paulo realizou na portaria do Convento Sagrado Coração de Jesus, Piracicaba: “Santa Clara

13. Parede externa do fundo da Capela Mortuária dos Capuchinhos, Piracicaba, 1916

110 - Conservada no Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos. Também ali se conserva outra fotografia da fachada.

14. “Encontro de São Francisco de Assis e São Domingos de Gusmão”, 1914-1916



de Assis e o Milagre da Eucaristia” e “Encontro de São Francisco de Assis e São Domingos de Gusmão” (imagem 14).

Ainda nos anos de 1990 era visível no canto inferior esquerdo da pintura relativa a Santa Clara a possível datação de frei Paulo: “17 junho 1916”. Sobre a primeira havia uma outra inscrição posterior, a grafite, reforçando-a; não havia vestígios de assinatura e a mesma mão que havia reforçado a datação assinalara acima a autoria de frei Paulo.

Nos mesmos anos de 1990 era visível, na pintura relativa ao encontro dos dois santos, uma inscrição posterior a grafite acusando a datação de “17 junho 1914”. O cão simbólico junto a São Domingos era originalmente malhado, como o atesta uma fotografia¹¹¹ e depois foi repintado (por frei Vitalino Gasparutti) e se tornou marrom por inteiro.

111 - Conservada no Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos.

As repinturas de Antonio Coutinho, em 2001, atribuíram as datas de 15.6.1914 à pintura de São Francisco e São Domingos e de 17.6.1915 à de Santa Clara. Parece razoável datar as duas pinturas dos anos de 1914 a 1916.

Além dessas pinturas, frei Paulo de Sorocaba elaborou um relógio de sol numa parede do andar superior voltada para o claustro do mesmo Convento Sagrado Coração, possivelmente entre os anos de 1914 e 1916.

Depois disso frei Paulo elaborou três cópias da “Santa Ceia” de Leonardo da Vinci (1452-1519): uma para o convento de Piracicaba¹¹², outra para o “Asilo” (talvez o Asilo Coração de Maria Nossa Mãe em Piracicaba, das Irmãs Franciscanas do Coração de Maria, depois conhecido como “Lar-Escola”)¹¹³ e a terceira para o coro dos religiosos da Igreja Imaculada Conceição, São Paulo¹¹⁴.

Com tal volume de obras pictóricas produzidas desde seu retorno da Europa, pode-se observar com que afincio frei Paulo se dedicou a atender às solicitações de seus superiores religiosos, já que ele era muito cioso de tudo fazer segundo a obediência¹¹⁵ e não por iniciativa própria. É notório também que os estudos o auxiliaram a expressar melhor o que pretendia, conferindo às figurações humanas uma sensação de volume e naturalismo que muito dificilmente teria alcançado sozinho. Parece que sua formação europeia não o prendeu numa inflexibilidade dentro da poética acadêmica; ele mesmo submeteu desde o início a bagagem recebida ao filtro de uma personalidade simples e espiritual, que resultou em obras despojadas. Foi beneficiado com os estudos em Trento e Rovereto e as viagens pelas cidades italianas e devolveu aos Capuchinhos de São Paulo a sua produção plástica guiada pela obediência humilde e dedicada.

Depois do convento e do jazigo, frei Paulo recebeu a incumbência de decorar a Igreja Sagrado Coração de Jesus, em Piracicaba. Desde 10 de maio de 1917 a 6 de janeiro de 1918 realizou pinturas em afresco no arco cruzeiro, paredes laterais, do fundo e teto do presbitério, coadjuvado por Eriberto Frabecato,

112 - Conservada no refeitório.

113- Paradeiro ignorado.

114 - Onde ainda se conserva.

115 - O que aparece frequentemente em suas autobiografias.

116 - BERTO, “Capuchinhos em Piracicaba”, p.72.

117 - Negativo em vidro e revelações em papel conservados no Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos.

118 - BERTO, “Capuchinhos em Piracicaba”, p.72. Atualmente o

púlpito se encontra deslocado para a base esquerda do arco cruzeiro, onde estava o nicho com a imagem de São João Batista.

119 - Conservados no mesmo local.

120 - Paradeiro ignorado.

121 - BERTO, “Capuchinhos em Piracicaba”, p.72.

122 - Conservado no Museu dos Capuchinhos, Piracicaba. Óleo sobre tela, altura 33 cm, largura 27 cm (medidas sem moldura).

Plácido e Fausto Zenotti¹¹⁶. Uma fotografia desses anos¹¹⁷ (imagem 15) apresenta o interno da igreja, vendo-se parte da nave com o púlpito “art nouveau” entalhado em madeira em 1900 pelo italiano de São Paulo Antonio Spinelli¹¹⁸ e colocado originalmente à esquerda, dois quadros da Via-Sacra¹¹⁹ do citado Irmão Maximiliano Schmalzl, duas esculturas¹²⁰ em nichos na base do arco cruzeiro (São João Batista à esquerda e Nossa Senhora com Menino Jesus à direita) e no presbitério, dentro do nicho central do altar-mor, a imagem primitiva do Sagrado Coração de Jesus em gesso oco “Carton Pierre”¹²¹. Abaixo dela é possível visualizar a pintura “Anjos Adorando o Santíssimo Sacramento” (1917-1918, óleo sobre madeira; Piracicaba, Museu dos Capuchinhos), realizada por frei Paulo e que tinha por finalidade ocultar uma base que elevava a imagem do Sagrado Coração, menor que o nicho. Afora isso, aparecem com nitidez as pinturas de frei Paulo. No arco cruzeiro havia em posição central o símbolo da Igreja como um pelicano a arrancar a própria carne para dá-la aos filhotes em tempo de penúria, emoldurado por amplos motivos fitomorfos e faixas, tendo abaixo duas cenas religiosas em formato retangular. Na parede do fundo do altar-mor, frei Paulo pintou uma grande cortina – possivelmente vermelha – com um prolongamento perspectivado em “trompe l’oeil” de um teto quadriculado e claro e dentro da estrutura tridimensional em forma de coroa, arrematando o altar-mor, pintou uma representação da Santíssima Trindade. Essa mesma fotografia acusa que no teto do presbitério os afrescos apresentavam, nos quatro arcos das lunetas, círculos com os Evangelistas e na posição central dois círculos polilobados: Cruz rodeada por quatro querubins e Santíssimo Sacramento ladeado por São Tarcísio Mártir e São Pascoal Baylon; o entorno era com motivos fitomorfos e claro. Nas paredes laterais do presbitério, sobre as tribunas, dentro de faixas ou barrados com motivos fitomorfos em relevo, havia a representação de cada um dos doze Apóstolos dentro de círculos ou medalhões. Restou um estudo do Apóstolo São Paulo¹²² de 7 de março de 1917 (VII/III/1917), o santo do peito para cima dentro de um medalhão emol-

durado por dois ramos de parreira que se transformam em espigas de trigo. Por meio de outras fotografias¹²³ pode-se observar como no corpo da nave havia imitações de mármore (“fingimentos” no dizer de frei Paulo), espalhados pelos arcos e que uma “Estigmatização de São Francisco Assis”(imagem 16)¹²⁴ a óleo sobre tela, de 1917, estava colocada no coro da igreja, porque não havia o órgão de tubos, montado entre julho de 1944 e outubro de 1945¹²⁵. Nessa obra de conteúdo místico e expressão madura, vê-se São Francisco ajoelhado recebendo a impressão dos estigmas de um Cristo com asas de Serafim¹²⁶, ambos relacionados por uma larga e intensa faixa de luz, enquanto que em primeiríssimo plano aparecem as rochas do Monte Alverne e frei Leão, companheiro do santo naquele episódio de 1224. Essa pintura é como que o prolongamento natural da já citada “São Francisco de Assis diante de Jesus” de 1916.

Uma fotografia¹²⁷ de 1918 registra a fachada da Igreja Sagrado Coração de Jesus em Piracicaba (imagem 17). Vê-se a construção decorada em seu estado original: no cimo do frontão triangular as imagens de São Pedro (à esquerda), do Sagrado Coração de Jesus (ao centro) e de São Paulo (à direita), bronzes de Antonio de Fávero sob a orientação de Luíís Lacchini e aí colocadas em 1898¹²⁸; no interno do frontão o símbolo da Santíssima Trindade, um triângulo com o olho centralizado, um afresco de frei Paulo¹²⁹; abaixo as imagens de São Francisco de Assis (à esquerda) e de Santo Antônio de Pádua (à direita), possivelmente em bronze e de autor ignorado, simétricas à rosácea; sob esta, outra pintura de frei Paulo, representando o brasão da Ordem dos Frades Menores ladeado por dois querubins; mais abaixo, o portal, tendo no centro do arco uma pintura de frei Paulo representando dois anjos esvoaçantes a segurar uma cartela com o Sagrado Coração de Jesus; ladeando o portal, duas pseudo-rosáceas pintadas por frei Paulo com os retratos possíveis de frei Félix de Laval (1842-1903) e frei Luiz Maria de S. Tiago (1862-1910), sacerdotes Capuchinhos fundadores da Missão de São Paulo. Nessa fotografia aparecem ainda quatro homens no patamar da escadaria, posicionados mais à direita da fachada; um deles é

123 - Negativos em vidro e revelações em papel conservados no Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos.

124 - Conservada no Museu dos Capuchinhos. Altura 3,00 m, largura 2,00 m (medidas sem moldura).

125 - BERTO, “Capuchinhos em Piracicaba”, p.88.

126 - Conferir as biografias históricas (fontes) de São Francisco de Assis.

127 - Conservada no Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos. A inscrição abaixo, acusando a data de 1910, é equivocada, pois frei Paulo só decorou a fachada, como a própria fotografia o registra, em 1918. Recorde-se que em 1910 ele residia em São Paulo e ainda não havia recebido formação europeia.

128 - BERTO, “Capuchinhos em Piracicaba”, p.71. O autor fornece a altura das esculturas: 2,50 m (Sagrado Coração e 1,25 m (São Pedro e São Paulo), talvez 2,25 m

129 - O molde ou máscara está conservado no Museu dos Capuchinhos.

130 - Conferir uma explanação disso no capítulo 3, com depoimento do próprio Stella.

131 - BERTO, “Capuchinhos em Piracicaba”, p.73.

frei Paulo Maria de Sorocaba (o terceiro da esquerda para a direita), os outros dois de chapéu devem ser seus ajudantes na decoração, mas permanece dúvida quanto ao mais jovem, afastado à direita. Talvez ele seja Angelino Stella (1904-1981), um adolescente curioso a quem frei Paulo incorporou como auxiliar, antevendo-lhe o talento, enquanto pintava a fachada da referida igreja¹³⁰. Ele foi, portanto, seu primeiro discípulo.

Nos anos de 1921 a 1924 frei Paulo trabalhará ainda no interior da Igreja Sagrado Coração de Jesus. Numa primeira etapa, ficou responsável por decorar a capela lateral da Imaculada Conceição e contou com o auxílio de Antônio de Fávero e Angelino Stella. As pinturas foram realizadas em afresco e o trabalho foi concluído a 8 de dezembro de 1921, festa da Imaculada Conceição¹³¹. Como nessas pinturas as cópias e os originais estão lado a lado, cabe aqui uma distinção. Na abóbada à direita, a composição “Beato João Duns Scotus com o Carro Místico da Imaculada” é seguramente uma cópia e o mesmo se diga

de “Nossa Senhora da Conceição Aparecida”, na parede à direita e de ao menos dois anjos (ao centro da parede) retirados das obras do Beato Fra Angelico da Fiesole (1400c.-1455). Os “grisailles” na parte inferior também parecem cópias (de possíveis gravuras ou ilustrações religiosas europeias) e talvez frei Paulo se tenha inspirado nos “grisailles” de Rafael Sanzio (1483-1520) nas Stanze do Palazzo Vaticano, que visitou. São originais, mas com apoio em representações tradicionais: “Anuncia-



15. Interior da Igreja Sagrado Coração de Jesus, Piracicaba, 1918c.



16.
"Estigmatização
de São Francisco
de Assis", 1917

17. Igreja Sagrado Coração de Jesus, Piracicaba, 1918



ção”, na parede à esquerda e da qual existiu um estudo na coleção Umberto S. Cosentino, Rio de Janeiro-RJ, hoje paradoiro ignorado e “Assunção de Nossa Senhora”, no centro da abóbada, que deve algo à cena do mesmo tema pintada por Tiziano (1488c.-1576) para a Chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Fra-

ri, templo franciscano que é de se supor que frei Paulo tenha visitado em sua estada em Veneza. Com essa hipótese não se quer aproximar indevidamente um artista e outro, visto estivesse frei Paulo muito distante da flexibilidade de Tiziano (entre outras coisas), mas se propõe que a obra do italiano tenha feito parte das possíveis influências sobre a composição que o Capuchinho executou. A obra mais coerente, dentro da poética pessoal de frei Paulo, é o original “Visitação” (imagem 18), na abóbada à esquerda; nela tudo é simples, as vestes são pesadas e os movimentos congelados de Maria e Isabel denotam espanto e certa suspensão espiritual. A solução de São José, parcialmente visto num



18. "Visitação",
1921

plano afastado e inferior, será utilizada mais tarde e com maior propriedade na obra "São Fidélis ainda Menino" (imagem 43).

Uma fotografia (imagem 19), com anotações e datação de 1924 na letra de frei Paulo de Sorocaba¹³², testemunha modificações nas bases do arco cruzeiro da mesma igreja: onde havia duas cenas religiosas pintadas em formato retangular (imagem 15) passaram a existir os afrescos de dois anjos ajoelhados segurando faixas em meio a motivos fitomorfos e, sob eles, os nichos modificados, com as imagens em gesso oco de São Sebastião¹³³ e São Roque de Montpellier¹³⁴.

O projeto dos nichos coube a frei Paulo e as imagens foram adquiridas e aí colocadas em 1922¹³⁵; pode-se supor que os afrescos dos referidos dois anjos pertençam ao mesmo ano.

132 - Conservada no Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos.

133 - Conservada na Igreja Sagrado Coração de Jesus, Piracicaba.

134 - Conservada no Museu dos Capuchinhos.

135 - BERTO, "Capuchinhos em Piracicaba", p.73.

19. Interno da Igreja Sagrado Coração de Jesus, Piracicaba, 1924



Na última etapa, em 1924, frei Paulo se dedicou aos afrescos na capela lateral de São José, no mesmo templo. São em maioria cópias e ao menos os dois anjos ao centro da parede são a partir dos que o Beato Angelico pintou. Há, entretanto, uma composição que é original: “Natividade com Anjos” (imagem 20), onde tudo é criativo, pois a cena se passa dentro da gruta e as figurações estão de costas para a entrada, solução não usual e não são vistos os animais, mas apenas a Sagrada Família e os anjos; o grupo humano está deslocado para a

esquerda, quando o previsível seria que estivesse no centro, onde está a entrada da gruta; a figura de São José está um tanto ambígua em relação às pernas, não sendo possível discernir se está ajoelhado ou sentado.

A cena da “Fuga para o Egito” (imagem 21), na abóbada à esquerda, parece ser um original que contém uma apropriação do grupo central (José e o jumento com Maria e Jesus) colocado num novo contexto, porque o despojamento do ambiente (ainda que desértico) é muito peculiar à produção de frei Paulo. O primeiro plano, ocupado pelo conjunto de pedras à esquerda e ao centro, é uma solução inteligente e que está em sintonia com a dureza do panejamento de São José e ainda se relaciona com as pedras da gruta da “Natividade”.

As obras de frei Paulo Maria de Sorocaba foram parcialmente conservadas, porque a Igreja Sagrado Coração de Jesus passou por reformas: de setembro de 1933 a 3 de maio de 1934, sob o guardião frei Jacinto de Prada (1883-1935), sacerdote¹³⁶; a imagem em madeira policromada do Sagrado Coração de Jesus,

136 - Ibidem, p. 87.



20. "Natividade com Anjos", 1924



21. "Fuga para o Egito", 1924

137 - Ibidem, p. 87.
138 - BERTO, “Dados Biográficos dos Frades Falecidos”, p.154.
139 - Mais provavelmente, segundo as assinaturas do artista, Pietro Gentili. Pintor italiano nascido em 1903, vindo ao Brasil em 1927 e aqui falecido em 1968.
140 - BERTO, “Capuchinhos em Piracicaba”, p.88.

esculpida pelo italiano no Brasil Giacomo Scopoli (ativo na primeira metade do século XX), foi entronizada no nicho central do altar-mor a 15 de novembro de 1936, sob o guardião frei Felicíssimo de Prada (1884-1960), sacerdote¹³⁷ e para isso foi retirada a citada primitiva imagem do Sagrado Coração em gesso oco. Então vieram alterações mais profundas no guardianato de frei Evaristo de Santa Úrsula (1906-1968), sacerdote: “A reforma e a pintura da Igreja S.C. de Jesus e seu precioso Órgão devem-se a fr Evaristo e à sua dedicação em terras piracicabanas”¹³⁸. Cabe uma explicitação maior:

“A reforma atingiu toda a abóbada de estuque, que se fendera, perigando cair. (...) Esse trabalho teve início a 14 de julho de 1937, sendo dirigido por Paulo Pecorari. O estuque da capela-mor estava pronto a 3 de outubro; o de toda igreja a 9 de dezembro (...).

O primitivo sacrário foi substituído por um de mármore; igualmente, foram trocados os castiçais; a parte elétrica foi renovada. Em fins de 1938, concluem-se os trabalhos de reforma do forro. O antigo, de ripas pregadas no cimbri e enremeadas de sapé, era rebocado por baixo com argamassa de 2 a 6 centímetros de espessura. O novo é de estuque (...). Foi colocado novo piso: mosaico em seis cores.

O nicho do Padroeiro foi ampliado.

Aos 1938 e 1939, o pintor Pedro Gentili¹³⁹ ornamentou toda igreja com quadros artísticos, ficando as despesas em 60 contos; permaneceram, porém, as pinturas de fr. Paulo.

Aos 18 de julho de 1944, também com fr. Evaristo, iniciou-se a montagem do grande Órgão, de fachada monumental, com 2 manuais de 68 tubos cada, 21 registros, 2 teclados e pedaleiras com 27 notas. Os tubos são metálicos. Foi inaugurado aos 14 de outubro de 1945, com um concerto do maestro Angelo Camin (...)¹⁴⁰.

Onze anos depois ocorreu a reforma da fachada:

“Em 1956 fr. Paulino inicia nova reforma externa e interna do templo: revestimento em cimento branco, barras em granito preto, portas de bronze, instalações elétricas... Foram também tiradas as antigas imagens da parede frontal do templo (...). Tal reforma terminou em 1959”¹⁴¹.

141 - Ibidem, p.89.

142 - Depoimento ao autor, Piracicaba, 13.5.2008.

143 - Conservadas no Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos.

Apesar de o texto de frei Néelson afirmar que as pinturas de frei Paulo permaneceram, respeitadas por Pietro Gentili, não se deve tomar isso em sentido lato. Eugênio Nardin considerou que Gentili teve “prudência” em preservar as obras de frei Paulo na igreja citada¹⁴². Mas se perderam as seguintes obras da autoria de frei Paulo: os afrescos da abóbada do presbitério (imagens 15 e 19), comprometidos por fendas e ameaçando cair como já citado; os afrescos da parede de fundo do presbitério (com exceção da “Santíssima Trindade”); os “fingimentos” de mármore do interno (presbitério e nave); os afrescos da fachada. Permaneceram: no presbitério, os barrados laterais esquerdo e direito sobre as tribunas com os medalhões tendo os doze apóstolos e, na parede de fundo, a “Santíssima Trindade” sob a coroa do altar-mor e, no corpo da igreja, os altares laterais da Imaculada Conceição e de São José.

A solicitação de frei Evaristo a Gentili tinha suas razões, porque de um lado havia o problema do teto do presbitério e da nave (fendas, ameaçando cair) e de outro o fato de que a igreja havia sido parcialmente decorada por frei Paulo. Pode-se com efeito constatar, por meio de fotografias¹⁴³, que as outras quatro capelas laterais da igreja (São Francisco de Assis, Santo Antônio de Pádua, São Félix de Cantalício e São Fidélis de Sigmaringa) e o teto da nave não estavam decorados com pinturas. Na ocasião dos contatos de frei Evaristo com o pintor Gentili, a partir de 1937, frei Paulo já contava sessenta e quatro anos de idade, o que tornava inviável que lhe fosse confiada uma tarefa de tal envergadura; observe-se que Gentili era trinta anos mais novo que frei Paulo. Enfim,

o projeto luminoso de frei Paulo se perdeu com a decoração acastanhada e grandiloquente de Gentili, que era um bom pintor e inclusive dotado de uma versatilidade muito maior que a de frei Paulo. Com isso, as pinturas do Capuchinho ficaram como que estranhas ao todo e seu despojamento não tem empatia alguma com o requinte da decoração gentiliana. Um pouco de bom senso e sensibilidade fazem com que se possa avaliar a perda que frei Paulo sofreu ao ver seu afresco imenso da parede de fundo do presbitério (cortina e prolongamento de um teto quadriculado, em “trompe l’oeil”) ser recoberto. Quando isso ocorreu, frei Paulo residia na mesma cidade (Seminário Seráfico São Fidélis). Ele escreveu: “(...) pintei a capela mor do Convento Medalhões (sic) de Piracicaba mas como foi reformado existe (sic) só 12 os Apostolos (...)”¹⁴⁴.

Enquanto desenvolvia sua produção oficial para a Ordem, frei Paulo se permitia, ainda que em pequenas dimensões e em suportes baratos (cartão, tela colada sobre cartão, em geral), realizar uma pintura livre, espontânea, composta de paisagens e de algumas flores e naturezas mortas. É o caso de um “Anoitecer” (título atribuído; óleo sobre cartão, 32,2 x 19,5 cm, sem moldura; Piracicaba, Museu dos Capuchinhos), onde se vêem árvores e um céu escurecendo até a Lua no alto, em tons de verde, amarelo e terras. No verso do cartão, frei Paulo anotou: “Outubro 1920” / “feito Outubro 1920”. Depois pintou “Rosas” (óleo sobre cartão, 30x20 cm



22. “Rosas”,
21.3.1921

sem moldura; Piracicaba, Museu dos Capuchinhos) (imagem 22) e colocou com agilidade a data de 21.3.1921 e a assinatura no canto inferior direito, sobre a rosa branca. Vale recordar que, em 1920 e 1921, frei Paulo estava residindo no Convento Sagrado Coração de Jesus, em Piracicaba e que só no segundo semestre deste último ano concluiria os afrescos da capela lateral da Imaculada Conceição, na Igreja Sagrado Coração de Jesus.

Em 1922, como já se disse anteriormente ao discurrer sobre o interno da mesma igreja e as mudanças no arco cruzeiro (imagem 19), frei Paulo projetou os nichos para as imagens de São Sebastião e São Roque e, ao que parece, também executou no mesmo ano os afrescos de dois anjos ajoelhados com fitas e motivos fitomorfos. Nos primeiros meses de 1922, ainda em Piracicaba, pintou o “Retrato do Cônego Manoel Francisco Rosa” (óleo sobre tela colada em duratex, 100 x 75 cm sem moldura; Piracicaba, esteve na coleção Esio Antonio Pezzato e hoje na Cúria Diocesana), que foi ofertado ao retratado pelos Capuchinhos e a Ordem Terceira Franciscana por ocasião de seu 48º aniversário natalício (26.4.1922). Por outra parte, ainda no mesmo ano, frei Paulo esteve em Penápolis (SP), onde

executou ao menos três paisagens, que trazem sua letra a grafite indicando o local e a data: “Nascer do Sol” (óleo sobre cartão, 20x27,5 cm sem moldura; Piracicaba,



23. “Nascer do Sol”, 1922

Museu dos Capuchinhos, Tombo 107) (imagem 23), “Caminho com Menino” (óleo sobre cartão, 20x25 cm sem moldura; Piracicaba, Museu dos Capuchinhos, Tombo 0106) e “Fim de Tarde em Penápolis” (óleo sobre cartão, 20,5x25,5 cm sem moldura; pertenceu à coleção Umberto S. Cosentino, Rio de Janeiro-RJ, passou à coleção Cacilda Cosentino, São Paulo-SP e desta à coleção Cássio Padovani, Piracicaba) (imagem 24). No verso do cartão deste último trabalho, existem a grafite cálculos matemáticos e de horários, com um gráfico helicoidal das posições solares, tudo feito pelo próprio frei Paulo, que se interessava muito por esse tipo de pesquisa e desenvolveu outro trabalho semelhante e mais acabado (Piracicaba, Museu dos Capuchinhos), além de relógios de Sol (Piracicaba, Convento Sagrado Coração de Jesus e Seminário Seráfico São Fidélis). Também em Penápolis, em datação não conclusiva, frei Paulo decorou o centro da fachada da Igreja (atual Santuário) de São Francisco com um



24. “Fim de tarde em Penápolis”, 1922

afresco original representando a “Estigmatização” do mesmo santo. Visto que a citada pintura aparece registrada em fotografias dos anos de 1920¹⁴⁵ (imagem 25), parece coerente situar sua elaboração em 1922, o que explica que nas horas vagas tenha realizado as três paisagens citadas. Por fim, a “Estigmatização” desapareceu sob reformas posteriores.

Após a estada em Penápolis, em 1922, novamente em Piracicaba, frei Paulo ainda decorou com afrescos a já comentada capela de São José, em 1924. Ele residiu nessa cidade até 30 de dezembro do mesmo ano¹⁴⁶. Em seguida, esteve presente em Sorocaba à cerimônia da tomada de posse do bispo Diocesano D. José Carlos de Aguirre¹⁴⁷. A 10 de janeiro de 1925 seguiu para Botucatu (SP)¹⁴⁸, transferido para o Convento Nossa Senhora de Lourdes, onde realizou duas pinturas nas paredes da portaria – “Estigmatização de São Francisco de Assis” e “Aparição de Nossa Senhora de Lourdes” – e, no interno do Santuário, uma pintura sob um dos altares representando dois anjos sustentando um brasão com o verso da medalha de Nossa Senhora das Graças (o “M” de Maria ligado à Cruz, tendo abaixo o Sagrado Coração de Jesus e o Imaculado Coração de Maria, tudo rodeado por doze estrelas).

De Botucatu, frei Paulo foi removido a Santos (SP), aonde chegou a 3 de setembro de 1925¹⁴⁹: “(...) depois fui a Botucatu, Santos onde deixei algum trabalho”¹⁵⁰. Datam desse tempo, possivelmente, as pinturas da



145 - Conservadas no Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos.

146 - Manuscrito Autobiográfico citado, Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos, página frontal.
147 - *Ibidem*, verso da folha.

148 - *Ibidem*, verso da folha.

149 - *Ibidem*, verso da folha.

150 - Manuscrito Autobiográfico citado, Museu “Prudente de Moraes”, p.5.

25. Igreja de São Francisco com o afresco, Penápolis, 1922c.

151 - Manuscrito Autobiográfico citado, folha avulsa, Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos, verso da folha.

152 - Ibidem, verso da folha.

153 - BERTO, "Dados Biográficos dos Frades Falecidos", p.74.

154 - "Regulamento e Programa do Seminário Seráfico São Fidélis", cap. 1, art. 1.

BERTO, "Seminário Seráfico São Fidélis", p. 21.

156 - "Breve Discurso aos Seminaristas", folha avulsa sem pauta, conservado no Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos, página frontal.

157 - Jornal de Piracicaba, 24.11.1985, p. 38.

158 - Artista italiano no Brasil, notabilizado como escultor realista, do qual não se conseguiram datas do nascimento e falecimento. Segundo o autor ouviu de alguns frades idosos em seu tempo de estudante Capuchinho, Scopoli faleceu na Argentina. Deixou obras entre os Capuchinhos de São Paulo e Paraná. O Museu dos Capuchinhos, Piracicaba, conserva uma rara pintura sua, além de crucifixos em madeira.

159 - BERTO, "Seminário Seráfico São Fidélis", p.20.

160 - Desaparecidos sob camadas de pinturas posteriores; aparecem numa fotografia conservada no

Sagrada Face de Jesus e do brasão papal, sobre placas de madeira ajustadas aos óculos (respiros) da Basílica de Santo Antônio do Embaré, que ainda se construía e decorava.

Deixou a cidade de Santos a 11 de dezembro de 1928¹⁵¹, transferido para o Seminário Seráfico São Fidélis, em Piracicaba, aonde chegou a 13 de dezembro de 1928¹⁵². Construído de 1925 a 1928 pelo arquiteto frei Alberto de Stravino (1878-1959), sacerdote¹⁵³, e por frei Egidio de Abetone (1884-1956), irmão leigo, o Seminário Seráfico se destinava basicamente a formar futuros sacerdotes Capuchinhos¹⁵⁴ e frei Paulo integrou o primeiro corpo docente, lecionando a matéria de Desenho¹⁵⁵: "(...) estou aqui mandado pela Sta Obediencia para ensinar desenho eu que nunca pensei em dar aulas (...)"¹⁵⁶. O crítico Umberto S. Cosentino observou:

*"(...) Deste grande número de alunos religiosos que teve, praticamente restou pouca coisa em termos de arte, uma vez que na formação desses seminaristas o desenho e a pintura contituíam uma matéria ilustrativa, um aprendizado secundário aos seus estudos religiosos e humanísticos"*¹⁵⁷.

Em paralelo às aulas aos seminaristas, frei Paulo trabalhou na decoração do edifício. O orago São Fidélis de Sigmaringa (1577-1622), sacerdote e primeiro mártir capuchinho, já possuía uma imagem em madeira, esculpida por Giacomo Scopoli¹⁵⁸ e que havia recebido a bênção sacerdotal para a entronização no altar-mor da capela desde 11 de dezembro de 1928¹⁵⁹. Na parede da ábside da capela existiram dois anjos pintados¹⁶⁰, um de cada lado do altar-mor, que não procediam dos pincéis de frei Paulo e cuja autoria não foi possível localizar. Existiu pelos mesmos anos outra escultura em madeira policromada representando São Fidélis, menor que a anterior, vinda possivelmente do Vale de Gardena (Tirol), que ficou registrada em duas fotografias¹⁶¹ e que desapareceu em data incerta. Então vieram as contribuições de frei Paulo. Ele escreveu:

“ No Seminário Vida S. Fidelis 6 quadros e 1 Afresco grande Corredor S Fidelis 2m por 4m muitos outros quadros”¹⁶². Ou seja: realizou primeiro os estudos e depois as seis telas das versões finais para a capela do Seminário Seráfico sobre a vida, o martírio e a glorificação de São Fidélis, afixadas ao alto nas paredes da nave, além de pequenas pinturas decorando os altares colaterais do Sagrado Coração de Jesus e da Imaculada Conceição; fora da capela, realizou ainda um afresco em “trompe l’oeil” de São Fidélis num corredor, pintura situada entre os lanços da escadaria central sob a claraboia. Os “muitos outros quadros”, móveis, representavam em geral santos e beatos da Ordem Capuchinha. Os citados estudos para a capela, realizados a óleo sobre tela (Piracicaba, Museu dos Capuchinhos), são os seguintes: “São Fidélis ainda Menino” (1932), “Exame de Láurea de São Fidélis” (1931), “Tomada de Hábito de São Fidélis” (sem data), “São Fidélis Pregando aos Hereges”(sem data), “Martírio de São Fidélis” (1934) e “São Fidélis Levado ao Céu” (sem data). Pode-se presumir que frei Paulo tenha realizado o conjunto de estudos por completo para depois pintar as versões finais; isso define um período de 1931 a 1934, ao menos, visto que não se tem a data do último estudo da série, “São Fidélis Levado ao Céu” (embora nada garanta que este tenha sido o último, pois a ordenação foi aleatória, como se confere por “Exame de Láurea” ser anterior a “São Fidélis ainda Menino”). Posto isso, pode-se sugerir como cerca de 1935 até 1937 a elaboração das versões finais da vida, martírio e glorificação de São Fidélis, a óleo sobre tela e com ligeiras modificações em relação aos estudos e que foram afixadas três a três nas paredes laterais da nave, em molduras de cimento previamente feitas, como o registra uma fotografia¹⁶³. Em 1941 pintou o citado afresco representando São Fidélis de Sigmaringa num prolongamento de um corredor e próximo a degraus e o pintor se fez fotografar ao lado para acentuar o ilusionismo (imagem 26)¹⁶⁴. Algumas dezenas de anos e uma repintura das paredes do Seminário Seráfico ocultaria inadvertidamente os degraus do afresco, ferindo o equilíbrio e o sentido da composição original.

Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos.

161 - Conservadas no Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos.

162 - Manuscrito Autobiográfico citado, Museu “Prudente de Moraes”, p. 5. 163 - Negativo em vidro e revelação em papel conservados no Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos. As versões finais aparecem registradas no capítulo 2, no segmento “Conteúdo”.

164 - Fotografia datada de 1941, o que sugere a datação do afresco. Conservada no Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos.

165 - Como tradicionalmente os discípulos relataram.

166 - Manuscrito Autobiográfico citado, Museu "Prudente de Moraes", p.1.

167 - Ibidem, p.1.

168 - Depoimento de Eugênio Nardin ao autor, Piracicaba, 13.5.2008.

Além das aulas para os seminaristas e da decoração do edifício, frei Paulo Maria de Sorocaba passou a ensinar Desenho, Pintura e Modelagem, principalmente, aos rapazes interessados da cidade, em aulas gratuitas¹⁶⁵ e sempre com a aprovação de seus superiores religiosos; ele, que já havia acolhido em 1914 o jovem Stella, agora nos anos de 1930, abriu seu "atelier" para formar outros artistas. Como ele mesmo escreveu¹⁶⁶, o método de Desenho à mão livre com linhas retas, circunferências, que na infância aprendera com o sr. Esmiel Francis, foi o que por sua vez aplicou no ensino aos alunos de Piracicaba. Sobre frei Paulo, seu "atelier" e seus discípulos se discorrerá mais no capítulo 3.

A 31 de agosto de 1936 ocorreu o falecimento de Francisco Dimas de Mello, irmão de sangue de frei Paulo e que na ocasião já se encontrava viúvo¹⁶⁷. Frei Paulo e seu jovem discípulo Eugênio Nardin (1920-2009) viajaram de Piracicaba a Sorocaba para o funeral¹⁶⁸. Talvez se possa relacionar à perda do irmão o

fato de frei Paulo ter se dedicado nos anos de 1936 e 1937 exaustivamente às modelagens em argila, quase sempre bustos de santos, que se conservam em maioria em Piracicaba, no Museu dos Capuchinhos. Estaria examinando a si mesmo, o único sobrevivente da família, quando plasmava um rosto?

Dentro de sua produção pictórica, frei Paulo se dedicou em vários momentos ao paisagismo, em paralelo à produção sacra, como já se expôs anteriormente. Existe uma significativa produção do artista composta de



26. Frei Paulo junto a sua obra "São Fidélis de Sigmaringa", 1941

marinhas não assinadas e não datadas, mas de sua indubitável autoria, seja pela semelhança estilística, seja pelo testemunho dos antigos frades e discípulos que com ele conviveram e mesmo por Umberto Cosentino, que as reproduziu junto a seus textos críticos¹⁶⁹, quando propôs a década de 1930 como o período dessa série. Frei Paulo realizou as pinturas ao ar livre, em Itanhaém (SP), onde os capuchinhos tinham uma casa de férias, como também em Bertiooga (SP) e outras localidades litorâneas paulistas. Que não procedem de antes dos anos de 1930 parece incontestável pela unidade e maturidade que as diferenciam das paisagens de 1920 em Piracicaba e de 1922 em Penápolis (imagens 23 e 24), seja pelo suporte utilizado (antes cartão e depois tela). Também parece improvável que de 1931 a 1937, enquanto frei Paulo realizava os estudos e depois as versões definitivas da vida de São Fidélis para a capela do Seminário Seráfico de Piracicaba e ainda as modelagens em argila (1936-1937), lhe sobrasse tempo para sair da cidade e realizar diversas marinhas. Sabe-se que pintou "Avenida Independência" (óleo sobre cartão, 16,5x20,5 cm sem moldura; Piracicaba, Museu dos Capuchinhos) (imagem 27) a 19.9.1936, nas proximidades da Santa Casa. O autor deste livro propõe, então, um período de 1938 até o fim dos anos de 1940 como o mais adequado para a realização das marinhas, pois o artista estava pintando águas de cascatas por ocasião de sua exposição comentada pelo crítico Antonio Osvaldo Ferraz em 1943. É o caso de "Salto do Piracicamirim" (óleo sobre tela sobre cartão, 37x26 cm sem moldura; Piracicaba, Museu dos Capuchinhos, Tombo 0019) (imagem 28) de 26.8.1939, que possivelmente figurou na exposição.

Quando o artista já se encontrava próximo aos setenta anos de idade, surgiram imagens da morte que resgatavam as obras do início de sua produção ("Estudo de Crânio", imagem 9; "Caramujo", imagem 10; frade Capuchinho com crânio, da parede externa do fundo da Capela Mortuária dos Capuchinhos, imagem 13), talvez até porque ele se reconhecesse mais envelhecido e próximo do fim. De 5 de janeiro de 1943 data um estudo em papel (Piracicaba,

27. "Avenida
Independência",
19.9.1936



170 - Apesar de que Umberto S. Cosentino tenha atribuído as duas à década de 1930, "Jornal de Piracicaba", 3.11.1985, p.26. Possivelmente o crítico desconhecesse o estudo citado, datado de 5.1.1943.

171 - Título segundo o nº 33 do catálogo da exposição do "Centenário de Nascimento"; conferir a fotografia publicada no caderno especial de "O Diário", Piracicaba, 1º.7.1973, p.8, em que aparece a pintura com o nº 33. Umberto S. Cosentino chamou-a "Meditação sobre a Morte", "Jornal de Piracicaba", 3.11.1985, p.26.

Museu dos Capuchinhos) de modo que a versão definitiva desse "Juízo Final" (óleo sobre tela, 38x36 cm sem moldura; Piracicaba, Museu dos Capuchinhos) (imagem 29) pode ser datada do mesmo ano. A pintura apresenta no primeiro plano um luminoso esqueleto humano, ingênua e simbolicamente bem composto nas articulações e jazendo nas profundezas da terra no exato momento da ressurreição dos mortos, quando acima o anjo empunha e sopra a trombeta em meio à noite densa. Esta pintura forma um par com outra cuja datação pode ser atribuída ao mesmo ano¹⁷⁰; trata-se de "Campo Santo" (óleo sobre tela, 37,5x35,5 cm sem moldura; Piracicaba, Museu dos Capuchinhos)¹⁷¹ (imagem 30), em que se vê igualmente em primeiro plano e na mesma angulação o esqueleto, porém dentro de um túmulo em secção lateral. É dia, aparecem duas fileiras de túmulos em perspectiva que terminam nas proximidades de algu-

mas árvores, havendo à esquerda uma capela e um frade Capuchinho a rezar o terço. O conjunto do estudo e das duas pinturas revela, pela sua singularidade, o caráter original que mais se liga a uma motivação pessoal do artista do que a uma encomenda ou solicitação de seus superiores religiosos, mas teriam essas obras alguma relação com a atuação de frei Paulo em Mococa (SP) e Taubaté (SP), onde decorou respectivamente nos anos de 1943 e 1945 os jazigos dos Capuchinhos nos Cemitérios Municipais¹⁷²? Mas parece seguro atribuir ao ano de 1943 uma paisagem de Mococa, a “Casca Itambé” (óleo sobre tela sobre cartão; Piracicaba, coleção dos herdeiros de Eugênio Nardin) e a pintura “Construção da Igreja do Convento São José de Mococa” (óleo sobre tela; Piracicaba, Museu dos Capuchinhos)¹⁷³.

A 12 de agosto de 1950, frei Paulo celebrou o Jubileu de Ouro de Vida Religiosa¹⁷⁴. O Bispo de Sorocaba, D. José Carlos de Aguirre, seu amigo particular, esteve presente à celebração¹⁷⁵. A revista “Anais Franciscanos”¹⁷⁶ publicou uma breve biografia de frei Paulo no mês seguinte. A 3 de fevereiro de 1954, frei Paulo escreveu ao Custódio Geral dos Capuchinhos de São Paulo, Pe. Frei Plácido de Descalvado (1910-1998):

“Foi Preciso (sic) suprimir as aulas dos meninos da cidade. Sinto muito mas o que fazer a fraquesa (sic) e canceira (sic) que sinto não a (sic) meio de melhorar. Sinto suprimir essas aulas dos alunos das(sic) cidade. Todos conhecem que devem ao Seminario. me estimão (sic) muito os mesmos que não tem religião me respeitam Todos anos tem formaturas de professores que Algum (sic) forão (sic) meus alunos de pintura”¹⁷⁷.



28. “Salto do Piracicamirim”, 1939

172 - Manuscrito Autobiográfico citado, “Museu Prudente de Moraes”, p. 5.

173 - O ano de dedicação da referida igreja é 1947. Dados do Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos.

174 - BERTO, “Dados Biográficos dos Frades Falecidos”, p.108.

175 - Ibidem. p.108.

176 - setembro de 1950, no. 465, p.273.

177 - Cópia do próprio punho de frei Paulo em folha avulsa sem pauta, página frontal, conser vada no Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos.

178 - BERTO, “Dados Biográficos dos Frades Falecidos”, p.108.

w179 - Catálogo do II SBA de Piracicaba, 1954, conservado no Arquivo da Pinacoteca Municipal “Miguel Archanjo B. Assumpção Dutra”, Piracicaba.

180 - Idem.

181 - Tombo 02/PM 5008.

Octogenário, o Capuchinho pintor estava encerrando um longo período de ensino generoso (20 anos) em seu “atelier”, que frutificou e deixou marcas significativas na cultura piracicabana, pois diversos de seus discípulos seguiram carreira artística e formaram outros artistas. Começou então uma etapa de “fechamentos” na vida de frei Paulo. A 2 de maio de 1954 o artista recebeu em sua terra natal uma homenagem no Museu Sorocabano, com autoridades presentes e nessa ocasião doou à instituição quatro pinturas de sua autoria¹⁷⁸ e que hoje se encontram em regime de comodato no Museu de Arte Sacra, na mesma cidade: “Bem-aventurado Contardo Ferrini”, “Cristo” (estudo de Leonardo da Vinci), “Natureza-Morta (Cacho de Laranjas)” e “Sagrado Coração de Jesus”. Participou do II Salão de Belas Artes de Piracicaba, inaugurado a 31 de julho de 1954 no Externato São José¹⁷⁹ e expôs as seguintes pinturas: “Recanto de Seminário” (nº 99), “S. Lucas, Patrono dos Artistas” (nº-100), “Estudo de Crâneo” (nº 101), “Caramujo” (nº 102) e “Natureza Morta” (nº-103)¹⁸⁰. Dessas



29. “Juízo Final”,
1943

obras, “Estudo de Crâneo” recebeu o Prêmio Aquisição “Prefeitura Municipal de Piracicaba” e passou a integrar o acervo da Pinacoteca Municipal¹⁸¹. Tratou-se de um reconhecimento que o artista sorocabano alcançou em Piracicaba, cidade onde mais havia deixado contribuições. Em agosto de 1954, acamado, celebrou o Jubileu de Ouro de Profissão Solene na Ordem Capuchinha¹⁸².



No primeiro semestre de 1955 frei Paulo começou sua última pintura, “Josué Manda Parar o Sol” (óleo sobre tela, 80x100 cm sem moldura) (imagem 31), uma cópia¹⁸³ de teor religioso, relativa ao episódio bíblico (Js 10,10-15) de um combate entre Josué (liderando os israelitas) e os cinco reis amorreus, que haviam sitiado e atacado a cidade de

Gabaon; segundo o texto, o granizo (enormes pedras) matou mais amorreus que a espada dos israelitas e Josué ordenou que o Sol se detivesse e atrasou o seu ocaso de quase um dia inteiro, para que os israelitas vencessem a batalha.

Em raras ocasiões frei Paulo se defrontara com cenas que implicassem movimentação e agressividade: a primeira parece ter sido por volta de 1916 com “Santa Clara e o Milagre da Eucaristia” (original citado; mural; Piracicaba, portaria do Convento Sagrado Coração de Jesus), seguida em 1920 por “São Lourenço de Bríndisi Prega Durante a Batalha de Alba Real” (cópia; óleo sobre tela; Piracicaba, Seminário Seráfico São Fidélis)¹⁸⁴, depois por “Martírio de São Fidélis” de 1935-1937 (imagem 45) e agora “Josué Manda Parar o Sol” (que esteve no Rio de Janeiro, RJ, coleção Umberto S. Cosentino, passando depois por São Paulo, SP, coleção Cacilda Cosentino e, desta, retornando a Piracicaba, coleção Cássio Padovani). A temática de combates certamente não era um território em que frei Paulo se sentisse à vontade e onde alcançasse os melhores

30. “Campo Santo”, 1943c.

182 - BERTO, “Dados Biográficos dos Frades Falecidos”, p.108.

183 - Essa era a opinião de Umberto S. Cosentino, ao qual a pintura pertencia, quando o autor deste livro o visitou em 1989, em seu apartamento, no Rio de Janeiro (RJ). O autor concorda com esse juízo, mas estranha que Umberto reconhecesse semelhança com o estilo de Batolomé Esteban Murillo (1618-1682).

184 - Cópia a partir da gravura de um livro que pertencia aos Capuchinhos e que foi vista pelo autor deste presente livro.

31. “Josué Manda Parar o Sol”, 1955



resultados, mas se pode reconhecer que, desde cerca de 1916 a 1955, o artista dilatou sua capacidade de registrar movimentos, ainda que por meio também de cópias. É certo que se pode alegar que um trabalho ainda em boa parte apenas esboçado como “Josué” costuma ser naturalmente mais fluido que uma pintura concluída como “Santa Clara”, “São Lourenço” ou “São Fidélis”, mas se pode por outra parte considerar que as alterações e liberdades que frei Paulo vinha se permitindo – como se verá no capítulo 2 – tivessem contribuído para isso também, isto é, que a flexibilização da segunda fase de sua produção a partir de 1938 com os contornos mais esbatidos e que as soluções desproporcionais desde 1942 o tivessem encaminhado para lograr um sentido mais livre e apropriado para sugerir a agitação e o tumulto de uma cena de batalha, guardando-se a lembrança de que a cristalização dos movimentos era algo próprio da poética de frei Paulo no tocante às figurações humanas.

Preparada a base da pintura (“Josué”) com as linhas quadriculadas para a transposição do desenho e com as linhas estruturais dos volumes, o artista começou a colorir o céu, a paisagem distante e algumas pessoas e um cavalo. Vê-se que há muitos combatentes caídos ao chão apenas esboçados, porque – enquanto dava prosseguimento a essa cópia – certo dia o idoso frei Paulo também caiu e fraturou a bacia, conforme recordou Pedro Senicato ao autor (entrevista a 6.8.2011, em Piracicaba), tendo sido forçado a abandonar tudo o que fazia, resultando em que a pintura permanece inacabada. Estranha relação entre a cena bíblica que pintava e os acontecimentos de sua história pessoal, em que se viu na última batalha, ferido, imobilizado na cama, parado como o Sol. Após sofrimentos intensos, frei Paulo faleceu no Seminário Seráfico São Fidélis, Piracicaba, às 20 h de 11 de julho de 1955¹⁸⁵, após haver acompanhado mentalmente a oração do terço do rosário que seu discípulo Eugênio Nardin conduzia¹⁸⁶. No dia seguinte ocorreram a missa de corpo presente às 8 h na capela do mesmo seminário e o sepultamento às 16 h no Cemitério Municipal da Saudade, em Piracicaba¹⁸⁷, no jazigo que ele mesmo decorara em 1916. Nessa ocasião, tentou-se definir o seu estilo: “Não tinha os arroubos de uma concepção pictórica audaciosa, antes, revestia seu trabalho de uma como ingenuidade (...)”¹⁸⁸. No mês seguinte a revista “Anais Franciscanos” publicou um dos Manuscritos Autobiográficos de frei Paulo, acrescentando algumas obsevações¹⁸⁹.

Em 1973 foi celebrado em Piracicaba o “Centenário de Nascimento de Frei Paulo Maria de Sorocaba”, constando de uma grande exposição de obras do artista, de ex-alunos e de outros artistas convidados, na Pinacoteca Municipal, além de celebrações religiosas na Igreja Sagrado Coração de Jesus¹⁹⁰.

185 - “Jornal de Piracicaba”, 12.7.1955, p.1. Também BERTO, “Dados Biográficos dos Frades Falecidos”, p.108.
186 - Depoimento de Eugênio Nardin ao autor, Piracicaba, 13.5.2008.
187 - “Jornal de Piracicaba”, 12.7.1955, p.1.
188 - Idem, p.1.
189 - Agosto de 1955, nº 524, pp.246-247.
190 - BERTO, “Dados Biográficos dos Frades Falecidos”, p. 109.



2. Estilo

Pouco mais de dez anos após as comemorações do “Centenário de Nascimento”, o crítico e colecionador de arte Umberto S. Cosentino propôs uma denominação específica para a produção plástica de frei Paulo Maria de Sorocaba e seus discípulos:

“Demos a esta terceira vertente do realismo naturalista piracicabano a denominação de Realismo Ascético (do grego askésis – exercício). Fundamentada na obra e nos ensinamentos de frei Paulo de Sorocaba, ela recebe grande influência de seu espírito ascético ou místico. Ao mesmo tempo que o monge se dedica à ascese espiritual, exercícios através dos quais sua alma se purifica e se despe de imperfeições, o artista se dedica à ascese plástica, exercícios através dos quais sua obra se simplifica e se depura dos elementos acessórios, evoluindo em direções a uma síntese”¹.

Na poética pessoal de frei Paulo, ou seja, no programa de beleza consciente ou inconsciente do artista², a relação entre naturalismo (recurso para a descrição retiniana das imagens) e despojamento capuchinho produziu obras simplificadas onde existe algo de rigidez e severidade. A espiritualidade de frei Paulo transparece em seus diversos relatos autobiográficos, marcadamente humildes, destituídos de qualquer intenção exibicionista ou de garantir louvores à sua obra e pessoa na posterioridade. Não esquecendo as limitações pessoais de frei Paulo na escrita, seus textos revelam moderação, maneira simplificada de compor as frases e uma “dureza” que era também perceptível em outros campos de sua atividade, como por exemplo no seu modo de tocar violino. Eugênio Nardin esclareceu:

32. “São Fidélis de Sigmaringa”, 1937

1 - “Jornal de Piracicaba”, 3.11.1985, p.26.
2 - PAREYSON, “Os Problemas da Estética”, p.24.

3 - Depoimento ao autor em Piracicaba, 10.1.1990. Em posterior entrevista ao autor em Piracicaba, 13.5.2008, Eugénio Nardin ouviu a leitura das palavras acima e corroborou a informação.
4 - “Tra le Sollecitudini”, p.15.

“Ele não tinha aquela preocupação em dar aquele sentimento de vibração nas cordas; ele tocava meio seco, mas a dedilhação perfeita, a sonoridade perfeita. Quer dizer, não havia aquela preocupação de iludir, a preocupação era a pureza das coisas, basta ver em Pintura mesmo, todo o trabalho dele era sempre baseado nisso: na simplicidade e na pureza”³.

Talvez aqui estivesse uma ressonância do “motu proprio” de 22.11.1903 do Papa S. Pio X (1903-1914), que indicava eliminar da música sacra toda influência profana, até na maneira como era desempenhada pelos executantes:

“A música sacra, como parte integrante da Liturgia solene, participa do seu fim geral, que é a glória de Deus e a santificação dos fiéis. A música concorre para aumentar o decoro e esplendor das sagradas cerimônias; e, assim como o seu ofício principal é revestir de adequadas melodias o texto litúrgico proposto à consideração dos fiéis, assim o seu fim próprio é acrescentar mais eficácia ao mesmo texto, a fim de que por tal meio se excitam mais facilmente os fiéis à piedade e se preparem melhor para receber os frutos da graça, próprios da celebração dos sagrados mistérios.

Por isso, a música sacra deve possuir, em grau eminente, as qualidades próprias da liturgia e nomeadamente a santidade e a delicadeza das formas, donde resulta espontaneamente outra característica, a universalidade. – Deve ser ‘santa’ e por isso excluir todo o profano não só em si mesma, mas também no modo como é desempenhada pelos executantes”⁴.

Santos de Roca

O elemento citado de certa rigidez existente na poética de frei Paulo é também identificável nas modelagens em argila que produziu entre 1936 e 1937. O “São Fidélis de Sigmaringa” (terracota policromada, altura 57,5 cm, largura máxima 20 cm, profundidade máxima 16 cm; Piracicaba, Museu dos

Capuchinhos, Tombo 0007), um original assinado e datado de 21.6.1937 (imagem 32), exemplifica bem isso. Tal hieratismo recorda a imaginária sacra dos Paulistinhas (terracotas populares do século XIX no Estado de São Paulo, representando santos um tanto planificados sobre bases poligonais), os presépios dos armadores do século XIX (recorde-se o avô José de Pinho), os bustos-relicários luso-brasileiros barrocos e as imagens de roca. Quanto a estas últimas, o já falecido João Marino, que foi colecionador e diretor do Museu de Arte Sacra de São Paulo, assim as definiu:

“Os Santos de Roca ou de vestir são imagens que parcialmente eram executadas em madeira e raramente em outro material. Eram feitos somente os rostos, as mãos e os pés , sendo que o restante não tinha acabamento, sendo por isso revestidos de tecidos. Essas imagens foram muito usadas na Península Ibérica, sobretudo durante os séculos XVII e XVIII. De Portugal, o costume passou para o Brasil, principalmente nos séculos XVIII e XIX. As imagens vestidas foram muito usadas para representar as figuras da Paixão de Cristo, durante a Semana Santa. As figuras usavam cabelo natural e tinham os braços e as pernas articulados, para permitir maior facilidade na sua colocação nos andores das procissões, dando maior realidade à representação. O nome ‘Santos de Roca’ provém da Roca de Fiar, intimamente ligada ao início da fabricação do tecido”⁵.

Do mesmo modo que na argila, também no desenho e na pintura de frei Paulo se podem reconhecer movimentos cristalizados. Concordando com Eugênio Nardin, parece ao autor que isso procedia em boa parte da simplicidade e pureza, da seriedade e austeridade com que o artista franciscano pautava sua vida; para além das indicações de S. Pio X quanto à música sacra, a ausência de artifícios e de exageros que encantassem o observador (leitor de seus tex-

tos, ouvinte de sua música, contemplador de suas obras plásticas) caracterizava tudo o que fazia. Todavia há algo a mais que possa explicar esse hieratismo, como já se propôs e é sobre isso que se discorrerá a seguir.

Entre 1912 e 1913, quando estive no Tirol, frei Paulo adquiriu um boneco articulado de madeira (Piracicaba, Museu dos Capuchinhos) e no Brasil se servia dele como modelo para as figuras humanas que desenhava/pintava. Isso pode explicar em parte a imobilidade quase cênica de suas representações. Também o pouco contato com mulheres na Ordem Capuchinha e o fato de jamais se haver utilizado de modelos nus na Europa e no Brasil, masculinos ou femininos, por conta da moralidade religiosa, podem ser apontados como fatores que contribuíram para ocasionar na pintura os bustos planos de suas santas, uma limitação técnica. Além disso, parece procedente a hipótese de um silêncio extático, uma suspensão quanto ao tempo, ao movimento e ao som, uma cristalização para representar o sagrado de maneira a se impregnar na memória e que se pode explicar em frei Paulo pela confluência dos fatores já anteriormente citados: a produção sacra popular do século XIX (Paulistinhas e presépios), as imagens de roca, o limitado estudo de anatomia humana e o uso do boneco articulado.

Em um de seus escritos, frei Paulo discorreu entre outros assuntos sobre suas lembranças dos templos católicos sorocabanos, a saber, Matriz de Nossa Senhora da Ponte, Igreja de Santo Antônio, Igreja do Mosteiro de São Bento – da qual se lembrava apenas que havia “um Presépio no fundo do corredor para entrar na Capela Mor”⁶ – Igreja do Convento de Santa Clara, Igreja do Rosário, Capela de Santa Cruz, recordando pinturas e esculturas, sem especificar se havia imagens de roca. Vale recordar que o Museu de Arte Sacra de São Paulo conta em seu acervo com quatro imagens procedentes de Sorocaba, nenhuma delas de roca: Santa Escolástica (barro cozido e policromado, século XVII, procedente do Mosteiro de Santa Clara), Santa Gertrudes (barro cozido e policro-

mado, século XVII, procedente do Mosteiro de Santa Clara), São José (madeira policromada, século XVIII, procedente do Mosteiro de Santa Clara) e Senhor Morto (madeira sem policromia, século XVIII, procedência não identificada). Apesar disso, é muito possível que frei Paulo tenha tido contato com imagens de roca na sua Sorocaba natal, por ser uma cidade de tradição histórica, onde frequentemente se encontravam exemplares dessa vertente da imaginária sacra.

Curioso é que, em suas memórias de infância, frei Paulo registrou:

*“(…) (então lembreime (sic) que quando eu éra menino meu Pae era alfaiate fasia (sic) batinas para coroinha eu servia de manequim Vestia a batina então minha Mãe dizia parece Jesuita magro como Santo de róca que é só rosto mãos etc,) o mas (sic) sarrafos”*⁷.

Existe aí registrada uma identificação entre a criança que ele foi um dia e os santos de roca, poderosamente expressivos em seu silêncio e na cristalização dos movimentos. É possível que a imobilidade das figurações de frei Paulo (na modelagem, no desenho ou na pintura) ocorresse de modo inconsciente, mesmo que ele se esforçasse por sugerir movimento, porque – além dos motivos anteriormente colocados – havia afinidade por comparação materna com a roca (e isso estava vívido em sua memória na velhice), havia uma espiritualidade pessoal humilde, simples e despojada e a pertença de um adulto a uma Ordem religiosa bastante rigorosa.

Outro dado a ser acrescentado é que, em agosto de 1900, João Baptista de Mello (o futuro frei Paulo) viajou de Sorocaba a São Paulo e no “Conventinho” São Francisco foi recebido por frei Bernadino de Lavallo, como já se escreveu anteriormente, permanecendo alguns dias até 6 de agosto, quando partiu para Piracicaba a fim de começar o Noviciado. Esse “Conventinho” estava anexo à Igreja da Venerável Ordem Terceira da Penitência de São Francisco (atual Ordem Franciscana Secular) e nesta João Baptista pôde contemplar diversos

7 - Manuscrito Autobiográfico citado, Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos, folha 397075. Numa outra versão (passada a limpo) desse manuscrito, igualmente conservada no Arquivo citado, folha 397094, frei Paulo num equívoco acrescentou uma cedilha e transformou “Santo de róca” em “Santo de róça”; tanto Aluisio de Almeida (Jornal de Piracicaba, 7.4.1948, p.1) quanto frei Nelson Berto (“Dados Biográficos dos Frades Falecidos”, p.107) se basearam nessa segunda versão e o equívoco permaneceu.

santos de roca e sobretudo o "São Francisco Recebendo as Chagas", roca do conjunto do altar-mor de Vicente Ferreira, datado de 1742⁸. A comparação deste conjunto com as pinturas dentro da mesma temática que frei Paulo faria em anos posteriores revela afinidades e influências possíveis, corroborando a hipótese de que o silêncio extático de suas obras descenda (entre outros fatores) da roca. A "Estigmatização de São Francisco de Assis" (imagem 16) traz não só a cena no Monte Alverne, com grandes semelhanças em relação ao conjunto de São Paulo, mas também a representação (no canto inferior direito) de um frade – frei Leão – que a tudo assiste e poderia ser comparado ao próprio João Baptista de Mello surpreso quando viu o conjunto na Capela da Venerável Ordem Terceira da Penitência, porque é possível observar o conjunto do altar-mor de um ângulo lateral próximo, coisa que o povo na nave do templo não percebe, mas a que os religiosos têm acesso, sobretudo o sacristão. Baste recordar que frei Paulo foi transferido para o mesmo "Conventinho" São Francisco em janeiro de 1908 e permaneceu ali até 13 de fevereiro de 1909 (quando os Capuchinhos deixaram definitivamente o local); sendo irmão leigo, frei Paulo pôde ter exercido ofícios como os de cozinheiro, porteiro ou sacristão no local.

Enfim, todos os fatores elencados parecem contribuir para a sensação de "dureza" transmitida pelas figurações sacras de frei Paulo e há como reconhecer uma beleza nisso ao se admitir todos esses elementos como conteúdos possíveis à arte e não como meras influências que não justificam uma deficiência elementar na sugestão do movimento.

Cópias

Existe na portaria do Convento Nossa Senhora de Lourdes em Botucatu, dos capuchinhos, uma pintura mural, já citada, representando a aparição da Virgem Maria a Bernadette Soubirous no ano de 1858 em Lourdes, França. Realizada por frei Paulo de Sorocaba, traz a data da conclusão: 25.3.1925. É um caso em que o pintor se utilizou de uma estampa de papel, um "santinho",

para reproduzir a imagem, largamente difundida no período e um tanto “popular”, pouco fiel às dimensões reais da gruta, à posição em que a roseira brava se encontrava no rochedo a às distâncias existentes entre a Virgem e a vidente. Permanece a dúvida quanto a se frei Paulo desconheceria fotografias do local (livros, cartões-postais, etc.), se não se preocupou com a descrição rigorosa do local e da cena ou se não teve liberdade para fazer as mudanças necessárias.

Em sua longa trajetória artística dentro da Ordem Capuchinha, frei Paulo pintou – como seria previsível – diversos retratos representando santos e santas da mesma Ordem. O autor deste livro supõe que isso tenha sido resultado das solicitações de seus superiores e de um desejo sincero do artista, estampando os modelos espirituais para serem colocados nas paredes dos longos corredores dos conventos. E sendo que a Igreja Católica – para facilitar a identificação por parte dos fiéis – padroniza a imagem com que seus santos são pintados ou esculpidos, frei Paulo teve conhecimento de diversos modelos divulgados por intermédio de uma série de livretos denominada “Album Serafico”, editada em Roma pela “Postulazione Generale dei Frati Minori Cappuccini” em 1926. Eles traziam impressos em sépia sobre papel todos os santos, beatos e veneráveis Franciscanos do ramo masculino como do feminino. É bastante conhecido que, na história da pintura e da escultura no Brasil, houve muita influência das gravuras europeias e que grandes pintores como o mineiro Manuel da Costa Athayde (1762-1830) e o baiano José Joaquim da Rocha (1737-1807), bem como o escultor e arquiteto mineiro Aleijadinho (1730/38-1814), se serviram desse recurso para compor obras suas, com variantes, o que as afasta de serem apenas cópias. No caso de frei Paulo Maria de Sorocaba se deu coisa similar, mas a liberdade de realizar modificações para resguardar a originalidade parece ter sido relativa. Caso extra ocorreu com uma pintura representando o irmão leigo Capuchinho alemão, porteiro idoso do convento, na ocasião ainda Beato, Conrado de Parzham⁹; a estampa do “Album Serafico” o trazia da altura dos joelhos para cima, bem como as três crianças que o rodeavam e a versão final

9 - Nascido em 1818 e falecido em 1894. Beatificado pelo Papa Pio XI em 1930 e canonizado por ele em 1934.

de frei Paulo os representou de corpo inteiro (1931, óleo sobre tela; Piracicaba, Museu dos Capuchinhos). Parece que houve uma flexibilidade maior para a representação de santos e beatos que não fossem Franciscanos. Mas foi elevado o número de cópias – esse é o termo apropriado no caso de frei Paulo – disseminadas entre os conventos das cidades do Estado de São Paulo¹⁰.

Pode-se cogitar que para o artista talvez fosse difícil ser apreciado pela capacidade de copiar à risca, ou seja, de fazer reproduções bastante fiéis não a partir de um modelo tridimensional a ser vertido para a bidimensionalidade da pintura, mas a partir da obra de outro artista. É o que se pode suspeitar a partir de avaliações como esta, relativas a uma cópia do Beato Contardo Ferrini¹¹: “Ontem chegou o quadro. Todo o mundo está admirando a perfeição com que Fr. Paulo reproduziu”¹². Também a revista “Anais Franciscanos” considerou:

“ (...) produziu um sem número de quadros: uns originais de fino gosto artístico, outros reprodução de quadros celebres enriquecendo de modo extraordinário as diversas residências dos Capuchinhos do Estado de São Paulo”¹³.

10 - A extensão da atual Província dos Capuchinhos de São Paulo se enquadra nos limites do Estado.

11 - Frei Paulo realizou dele várias versões: cópias e originais.

12 - Carta de P. Fr. Plácido Maria de Descalvado a frei Paulo Maria de Sorocaba, São Paulo, 23.5.1948.

Conservada no Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos.

13 - Setembro de 1950, nº 465, p.273.

14 - Manuscrito Autobiográfico citado, Museu “Prudente de Moraes”, p.5.

Ele mesmo registrou que havia trabalhos originais: “(...) em 1928 fui destinado ao Seminário Serafico onde estou até hoje onde tenho pintado bastante quadros originais (...)”¹⁴.

Essa questão das cópias – especificamente numa parcela de sua produção sacra – não invalida ou diminui a originalidade de suas paisagens, naturezas-mortas, dos retratos (por vezes com modelos posando, outras com o recurso da fotografia) e mesmo das composições sacras que criou em desenho, pintura e modelagem. Talvez não tenha sido por acaso que frei Paulo pintou na mesma portaria do Convento Nossa Senhora de Lourdes em Botucatu uma obra original (versão da já citada pintura de 1917, imagem 16): a “Estigmatização de São Francisco de Assis”, datada de 13 de março de 1925, ou seja, dias antes da cópia (já citada e feita no mesmo local) representando Nossa Senhora de Lourdes.

Funcionalidade Original

Em 1944 o Custódio Provincial dos Capuchinhos de São Paulo, Padre Frei Plácido Maria de Descalvado, editou o livreto por ele assinado do “Regulamento e Programa do Seminário Seráfico São Fidelis”, em doze capítulos e duzentos artigos que pautaram a “ordem educativa, disciplinar e científica” para “(...) a formação de Sacerdotes de Cristo segundo o ideal de São Francisco, na Ordem dos Frades Menores Capuchinhos”¹⁵.

Dois anos depois – possivelmente por solicitação de seus superiores – frei Paulo Maria de Sorocaba, que fazia parte do corpo docente do Seminário citado, realizou uma pintura na qual estão figurados à direita um menino de cerca de dez anos de idade e à esquerda São Francisco de Assis, que o exorta a entrar para o mesmo Seminário, centralizado num outro plano e tendo o mártir São Fidélis acima (ambos, construção e patrono, envoltos em nuvens para sugerir uma visão). Trata-se de uma “sacra conversazione”, gênero de representação sacra ocidental que se fez presente ao menos desde a Idade Média e na qual toda comunicação costuma ser sugerida não pelas bocas, mas por gestos e por um sentido de relação mental, o que determinou em geral que a representação das bocas (de Jesus, da Virgem Maria, dos santos e anjos) fosse fechada. Nessa composição solicitada, funcional e original, cujo título atribuído é “Vocação do Seminarista Seráfico” (1946, óleo sobre tela, 110x75,5 cm sem moldura; Piracicaba, Museu dos Capuchinhos, Tombo 0023) (imagem 33) existem alguns detalhes bastante reveladores. A atenção devota do garoto, seus olhos elevados e as mãos com os dedos cruzados sugerem oração e desejo pela vida sacerdotal Capuchinha, embora São Francisco não tenha sido sacerdote, mas diácono, enquanto São Fidélis, acima, foi Capuchinho e sacerdote. O “Regulamento”, já citado, assim comentava a excelência da vocação:

16 - Cap. II, art. 4.
17 - Cap. XI, art. 157.
18 - Cap. XII, art. 183.
19 - Cap. XII, art. 184.
20 - .Cap. XII, art.
184-7.
21 - Cap XII, art.
185-14.
22 - Cap.IX, art. 128.
23 - Cap. VIII, art. 123.

“Recebendo de Deus a vocação ao estado Religioso-Sacerdotal, os Seminaristas Seráficos foram distinguidos com a graça mais assinalada que a Divina Providência dá somente às almas de sua especial predileção. Meditem nisto de frequente e com ânimo verdadeiramente grato a Nosso Senhor”¹⁶.

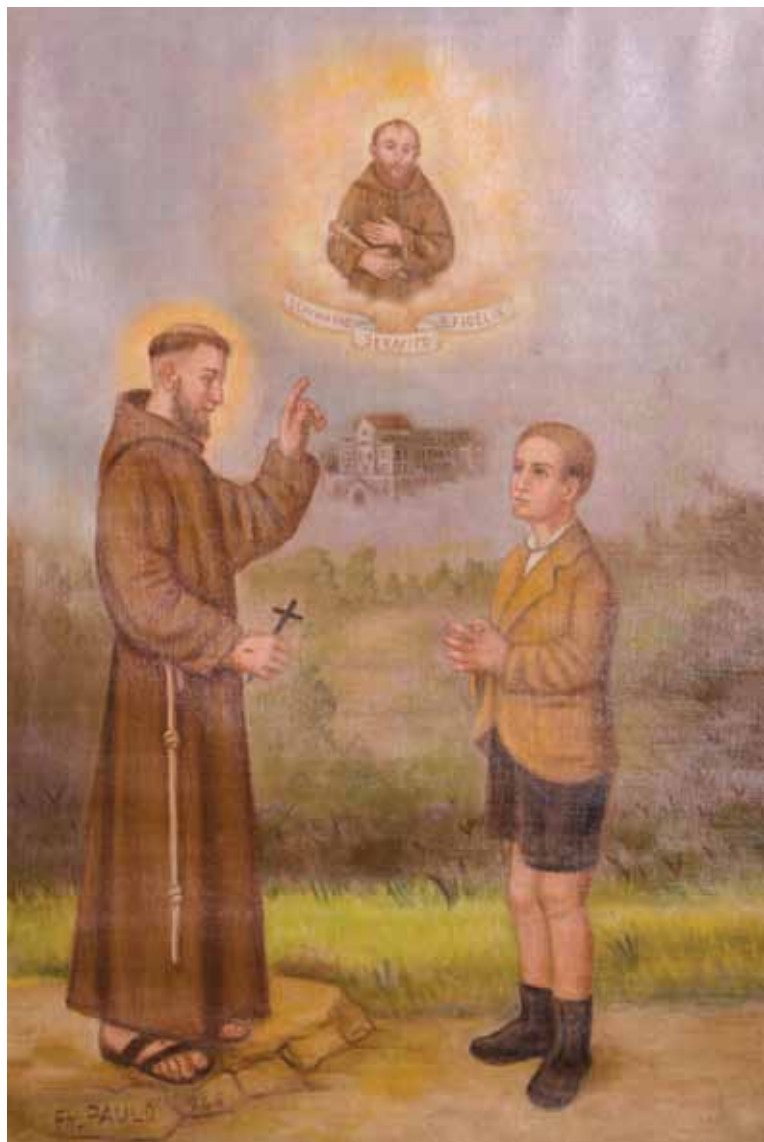
O Seminário recebia meninos de dez a catorze anos de idade e, em caráter extraordinário, algum com mais idade, quando ele fosse “muito recomendável pelas suas boas qualidades”¹⁷. O ensino ocupava um período de seis anos¹⁸.

“No primeiro ano será administrado um ensino de adaptação (sic) ao curso secundário e destina-se àqueles alunos que ao serem matriculados não possuem o preparo suficiente para começar o curso ginasial”¹⁹.

Entre as matérias do 1º ano – Religião, Português, Latim, Aritmética, História do Brasil, Geografia, Música, Ciências, Caligrafia, Civilidade Cristã – estava o Desenho, que frei Paulo Maria de Sorocaba lecionava durante duas horas semanais, englobando noções gerais e exercícios práticos²⁰. Nos 2º, 3º, 4º, 5º e 6º anos (curso ginasial), entre as matérias de Religião, Português, Latim, Grego, Italiano, Francês, Inglês, Matemática, Ciências, História do Brasil, História Geral, Geografia do Brasil, Geografia Geral, Música, Educação Física –, constava apenas no 2º ano o Desenho, linear e decorativo e também a perspectiva, ministrado por frei Paulo em duas horas semanais²¹.

Esse contato que o frade pintor tinha com os seminaristas era pautado por uma distância física que o “Regulamento” determinava: “Evitem os Seminaristas toda e qualquer liberdade menos reverente com os Superiores e Professores. Nunca usem tocar-lhes a não ser na mão para tomar a bênção”²². Isso era válido para os meninos entre si: “É expressamente proibido aos Seminaristas Seráficos tocarem um no outro”²³. E havia também um impedimento espacial, reservando a clausura em relação aos lugares de circulação dos meninos:

33. "Vocação do Seminarista Seráfico", 1946



24 - Cap. IX, art. 133.
25 - O autor, quando estudante na Ordem Capuchinha (1983-1992), ouviu essa observação de alguns frades idosos que conviveram com frei Paulo.
26 - BERTO, “Dados Biográficos dos Frades Falecidos”, p. 108.
27 - Cap. III, art. 46.
28 - Cap. VII, art. 109.

“Os Seminaristas Seráficos não poderão passar para a parte do prédio reservado à Família Religiosa sem obter todas as vezes licença do R. P. Prefeito de Disciplina”²⁴.

Pode-se conferir como esses isolamentos também estão presentes na “Vocação do Seminarista Seráfico”, obra citada, em que as figurações de São Francisco, do garoto, do Seminário e de São Fidélis não se tocam. Bem pode ser que frei Paulo tenha feito isso de maneira inconsciente, o que não anula as observações acima e, além disso, já de modo proposital, ele deve ter elaborado o sentido compositivo da triangulação com a base em São Francisco e no garoto, enquanto que o ângulo de cima está em São Fidélis, oferecendo uma sensação de estabilidade e de equilíbrio (simétrico). Mas – segundo parece ao autor deste livro – há uma mensagem pessoal de frei Paulo: o desejo de que os alunos fossem atentos, devotos e interessados em ser Franciscanos como ele, que não era sacerdote, porque propôs uma contradição quando colocou São Francisco (fundador, mas não sacerdote) chamando o menino a ser sacerdote Franciscano. Existe algo de “docente” nessa figura de São Francisco, o que o aproxima do frei Paulo professor, exortando gestual e mentalmente (ainda a influência da roca e o gênero da “sacra conversazione”) seus alunos, porque na prática sua voz não era ouvida na sala de aula. Ele, que falava baixo e com a língua um tanto presa²⁵, solicitava silêncio e isso era algo que “ninguém fazia em suas aulas”²⁶. Na teoria, porém, o “Regulamento” era severo:

“Deverão manter a mais perfeita disciplina durante as aulas; se algum Seminarista não se comportar à altura de seu estado, deverão denunciá-lo ao R. P. Prefeito de disciplina”²⁷.

“Durante as aulas, os Seminaristas deverão guardar perfeito silêncio, prestarão muita atenção ao ensino, só falando quando interrogados ou depois de haverem obtido licença do R. P. Professor”²⁸.

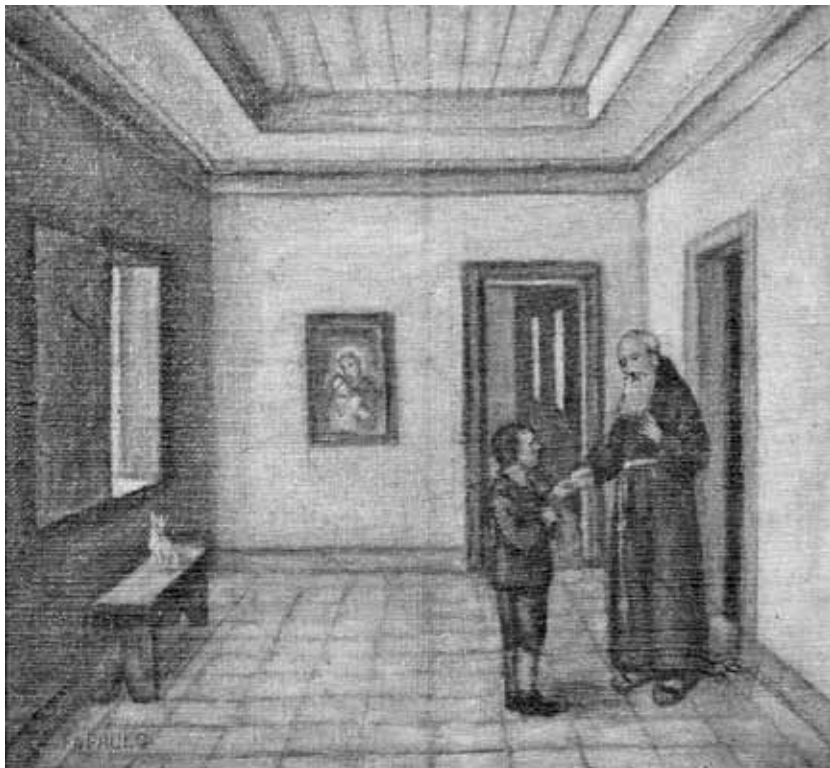
Assim, a “sacra conversazione” adquire um sentido mais profundo: além de ilustrar de modo funcional o “Regulamento”, revela paradoxalmente o conteúdo vivido pelo frade artista e professor diante de seus alunos barulhentos.

Existiu, todavia, o lado oposto e complementar: numa composição original não datada, mas seguramente de 1942²⁹, frei Paulo pintou um “Frade Distribuindo Pão a um Menino” (título atribuído por Umberto S. Cosentino; óleo sobre tela colada sobre duratex, 30,5x32 cm sem moldura; Piracicaba, coleção Lauro Libório Stipp) (imagem 34). A cena ocorre dentro de uma sala perspectivada onde reside uma calma atmosfera de poesia e espiritualidade, seja pelas imagens do frade idoso alimentando o garoto, seja pela harmonia cromática sem grandes contrastes, seja por elementos muito originais: um gatinho sobre um banco simples recebendo luz de uma janela e um teto de madeira sobrelevado. Existem vínculos (e não isolamentos) entre o ancião e a criança, entre o gatinho e a luz, entre Santo Antônio e o Menino Jesus no quadro da parede do fundo; parece possível intuir um sentido espiritual, a sabedoria do ancião religioso “alimentando” a infância, assim como a luz de Deus penetra o interior e ilumina todos os seres (o gato). Essa obra tão contrastante com a já citada “Vocação do Seminarista Seráfico” (imagem 33) parece proceder unicamente do impulso criativo de frei Paulo, alheio às usuais solicitações de seus superiores religiosos. Pode-se notar que a figura do frade idoso se assemelha muito às fotografias de frei Francisco de Terragnolo (1872-1965), irmão leigo contemporâneo de frei Paulo. Ambos conviveram no Seminário Seráfico São Fidélis de 1942 até cerca de 1950³⁰, o que parece reforçar a hipótese do descompromisso com solicitações oficiais, “funcionais” e talvez por isso a obra não tenha permanecido entre os frades: passou para a antiga coleção Álvaro Paulo Sêga (discípulo de frei Paulo), Piracicaba e, de lá, à coleção Lauro Libório Stipp, da mesma cidade.

Duas fotografias, conservadas no Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos, registram uma pintura gêmea, uma outra versão, realizada por frei

29 - Uma fotografia, conservada no Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos, registrou uma pintura gêmea de frei Paulo, uma outra versão, de paradeiro ignorado, na qual se podem ver a assinatura e a datação de 1942. Representa a cena de frei Paulo entregando um desenho a um menino (imagem 35).
30 - BERTO, “Dados Biográficos dos Frades Falecidos”, p.78.

34. “Frade Distribuindo Pão a um Menino”, 1942



Paulo, de paradeiro ignorado, permitindo ver a assinatura e a datação no canto inferior direito: “1942/Fr PAULO MS”. Cena com autorretrato, “Frei Paulo Entregando Desenho a um Menino” (imagem 35), apresenta a mesma sala perspectivada com teto de ripas de madeira sobrelevado e com janela aberta com projeção dos raios de sol; agora o gatinho se encontra no parapeito da janela e o quadro da parede ao fundo representa São Paulo Apóstolo, numa alusão evidente ao autorretrato. As duas pinturas (imagens 34 e 35) enfatizam a proximidade, o quase contato, com naturalidade. Pode-se alegar que, pro-



35. “Frei Paulo Entregando Desenho a um Menino”, 1942

duzidas em 1942 e sendo, portanto, anteriores em quatro anos à “Vocação do Seminarista Seráfico” (imagem 33), não são adequadas a exemplificar a questão do isolamento físico que o “Regulamento” de 1946 colocou, como se ele não existisse antes disso. Não se esqueça então do “Encontro de Santo Tomás de Aquino e São Boaventura de Bagnoreggio” (sem data, óleo sobre tela, 111x141 cm sem moldura; Piracicaba, Museu dos Capuchinhos) (imagem 36), com a cena numa sala de teto geometrizado e sobrelevado e ainda com a janela aberta projetando a luz solar, onde os dois santos estão separados por uma mesa e em

posições diferentes, o primeiro em pé e o segundo sentado. Atribuível a 1942 ou anos imediatos, por causa das semelhanças estilísticas, esta obra retoma a questão da amizade entre Franciscanos e Dominicanos. Mas que diferença em relação à pintura mural de 1916, já citada, representando o “Encontro de São Francisco de Assis e São Domingos de Gusmão” (imagem 14), na qual os dois santos se abraçavam! Sem dúvida, no Seminário Seráfico a proximidade física representava um risco para a disciplina e a sexualidade, mas frei Paulo, tão experiente, professor de seminaristas e rapazes leigos da cidade, sabia pessoalmente dosar tudo isso, ser obediente ilustrando as regras oficiais e não perder a ternura de irmão, pai e mestre. Um último olhar descobrirá com surpresa que o frei Paulo de 1942 (imagem 35) se transformou, em pose espelhada, no São Francisco de 1946 (imagem 33), ambos “docentes” com os meninos, mas o primeiro fazendo contato e o segundo mais distante, inclusive num degrau acima, no chão de terra.



36. “Encontro de Santo Tomás de Aquino e São Boaventura de Bagnoreggio”, 1942c.

Conteúdo

Entre os autorretratos de frei Paulo conservados no Museu dos Capuchinhos, um deles (1935; óleo sobre tela, 45,5x29 cm sem moldura; Tombo 0021) (imagem 37) o apresenta do peito para cima, com hábito e óculos, contra um entorno terroso que denuncia também tons violáceos e amarelados. A figura séria e atenta com cerca de 62 anos de idade revela uma tônica psicológica penetrante, mantendo a característica poética de “simplicidade e pureza”³¹ e harmonia cromática de grande unidade. No todo, a imagem não o habilita diante do observador como uma personalidade notável ou venerável, antes o traz cotidiano e humano, acessível. Mas a penetração psicológica tão própria a este e outros autorretratos do Museu dos Capuchinhos se vê diminuída quando ele pinta retratos de outras pessoas, resultando em obras menos verazes psicologicamente, porque mais idealizadas, como se buscasse ver o outro com um sentido espiritual, como não ocorre em seus autorretratos. A única exceção parece ser o “Retrato de José Paschoal” (27.1.1936; óleo sobre cartão, 32,5x24 cm sem moldura; Piracicaba, Museu dos Capuchinhos, Tombo 0099) (imagem 38), composição que se aproxima do sentido direto dos autorretratos e que certamente teve o citado hortelão do Seminário Seráfico posando em uma sessão (o que se pode deduzir pela data precisa e pela fatura rápida). Por outra parte, são exemplos de idealização os retratos em pintura, feitos a partir de fotografias, dos Papas Leão XIII, Pio XI, Pio XII, de Bispos (imagem 39), Ministros Gerais da Ordem Capuchinha e até de pessoas leigas. É o caso do citado “Retrato do Cônego Manoel Francisco Rosa” e do “Retrato de D. Francisco de Campos Barreto”, Bispo de Campinas (1939, óleo sobre tela colada sobre duratex; Piracicaba, coleção Francisco de Assis Ferraz de Mello). Seja lembrado que esta não era a opinião do crítico Antonio Osvaldo Ferraz diante de um “Retrato de Leão XIII” que frei Paulo expusera: “Há nervos e fogo espiritual no seu rosto rico de expressão vital. E nos seus olhos de penetração aguda”³².

Entretanto, a profunda harmonia das cores, aliada ao recurso de sempre

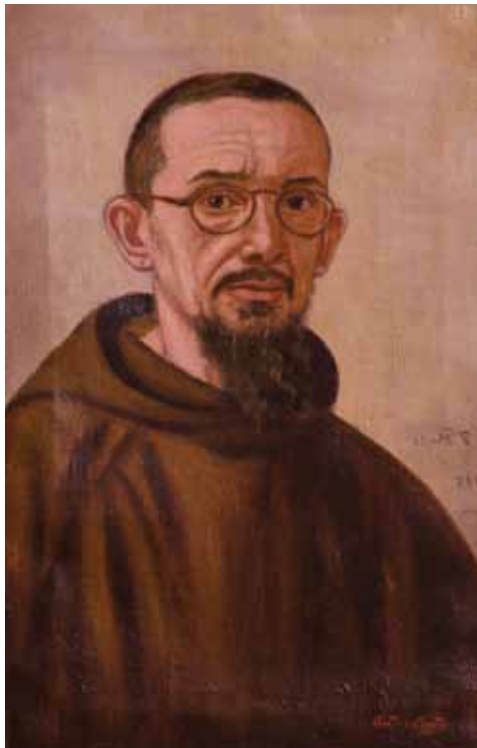
31 - Eugênio Nardin, depoimento citado, 10.1.1990, corroborado em 13.5.2008.

32 - "Um Pintor Original", Jornal de Piracicaba, 7.11.1943. Conservado no Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos, mas sem indicação de página. O exemplar desse dia, encadernado e conservado no Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba, não possui algumas páginas, inclusive esta.

33 - "Declaração", versão citada, Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos, p.2.

37. "Autorretrato", 1935

reduzir os contrastes , confere a essas mesmas obras uma serenidade que atinge facilmente o observador e transcende a precisão do registro fotográfico que servira de apoio à pintura; ao lado das fotografias dos mesmos retratados, essas pinturas revelam um filtro de suavidade toda própria do artista e de sua poética e trazem o conteúdo sereno do homem que frei Paulo era. Já se comentou no capítulo 1 que, antes de entrar para a Ordem Capuchinha, ele fora fotógrafo profissional e desse tempo nada se conseguiu averiguar nesta pesquisa. Na mesma Ordem continuou a atuar como fotógrafo durante quase cinquenta anos: "No sertão trabalhei em fotografia que continuei até poucos anos e exis-



te (sic) muitos negativos aqui n. (sic) seminário"³³. Dentre as possíveis fotografias de sua autoria, conservadas no Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos, os retratos de coirmãos (frades) parecem alcançar menor expressão se comparados com os retratos pintados a óleo sobre tela pelo mesmo frei Paulo.

A harmonia cromática delicada e calma, cujos efeitos são uma sensação de paz e integração entre as diversas áreas do espaço pictórico, o aproxima do pintor italiano renascentista Beato Fra Angelico da Fiesole (1400c.-1455), cujas cores sugeriam as delí-

cias do Paraíso; frei Paulo certamente o apreciava porque copiou alguns de seus anjos na decoração dos altares da Imaculada Conceição e de São José na Igreja Sagrado Coração de Jesus, Piracicaba, possivelmente a partir das reproduções fotográficas contidas num livro das obras do citado artista³⁴. Aproximavamos a vida religiosa (o Beato Angelico era frade da Ordem dos Pregadores, conhecidos como Dominicanos) e a harmonia das cores também, mas o despojamento e a contenção dos movimentos conferem à pintura de frei Paulo uma nota completamente diversa daquela suavíssima dança que os gestos sutis de Fra Angelico alcançam transmitir; sem as ondulações e sem os encantos de ourivesaria, frei Paulo ficou apenas com a linha melódica crua, verdadeira, íntegra e espiritual. E foi assim que alcançou um excelente resultado numa das muitas versões da “Estigmatização de São Francisco de Assis”, de 1938 – anos de 1940 (óleo sobre tela, 79x56,5 cm sem moldura; Piracicaba, Museu dos Capuchinhos) (imagem 40), talvez a mais mística de todas as suas pinturas, um original que é versão da imagem 16, já citada.

Em seus anos dentro da Ordem Capuchinha, o autor ouviu de um dos frades que conheceu frei Paulo a fórmula de sua harmonia cromática: reunia todas as cores a serem por ele usadas na pintura, misturava-as e fazia sobressair aquela que pretendia aplicar numa área específica e assim por diante, predominando as outras cores em outros espaços. O resultado muito harmonioso corrobora essa explicação, porque nas pinturas de frei Paulo todas as cores se relacionam muito estreitamente, o que supõe uma base comum e apenas a predominância desta ou daquela cor.

34 - Parece que o livro pertenceu a frei Paulo. Foi publicado em 1911 pela Editora Hachette de Paris. Conservado na Biblioteca do Seminário Seráfico São Fidélis, Piracicaba.

38. “Retrato de José Paschoal”, 27.1.1936

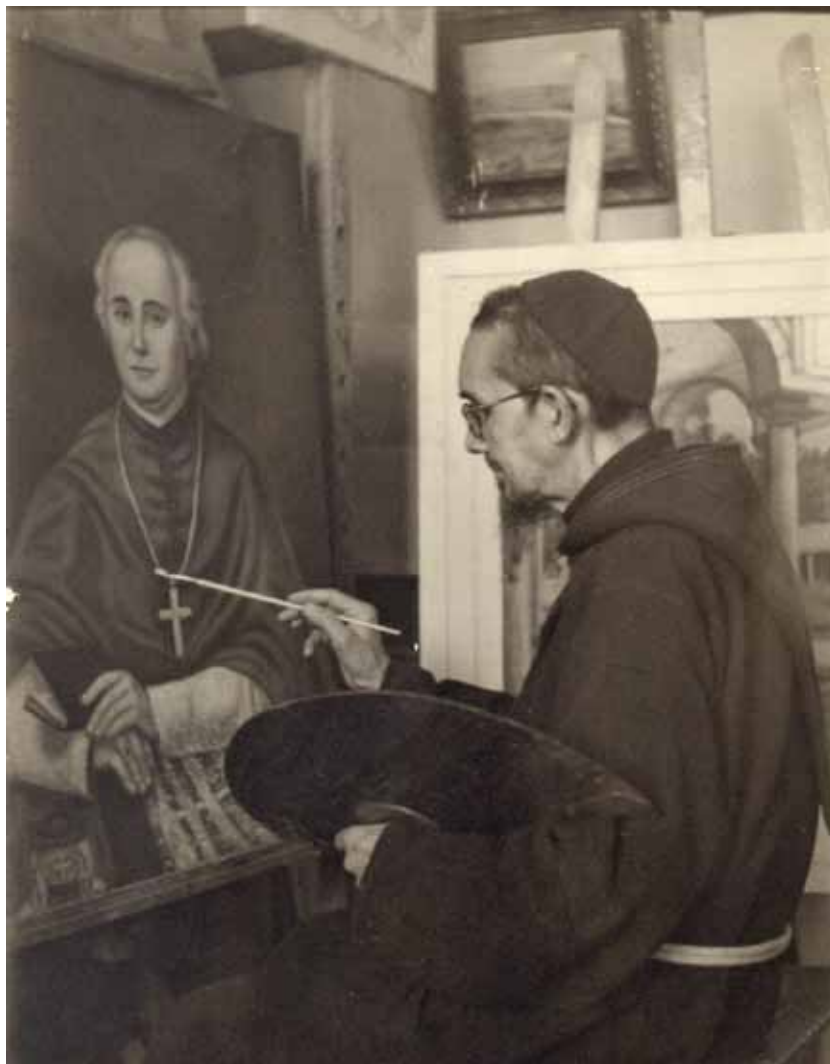


35 - Depoimento citado, 10.1.1990, corroborado a 13.5.2008. Outros discípulos também foram de opinião semelhante: Angelino Stella o definiu como “um verdadeiro franciscano” e que “foi em vida quase que um santo” (O Diário, Piracicaba, 1^a.10.1980, p.7) e Manoel Rodrigues Lourenço publicou uma poesia em que o chamou “Santo Frei Paulo” (Jornal de Piracicaba, 24.6.1956 e 24.6.1973, p.4).

36 - Utilizado aqui no sentido proposto pelo esteta italiano Luigi Pareyson (1918-1991): “Certamente, o conteúdo da arte é a própria pessoa do artista, sua concreta experiência, sua vida interior, sua irrepetível espiritualidade, sua reação pessoal ao ambiente histórico em que vive, seus pensamentos, costumes, sentimentos, ideais, crenças e aspirações” (Estética, p.30).

Se, por um lado, Eugênio Nardin definiu frei Paulo como “um santo”³⁵, o autor deste livro identifica toda a obra do artista como a de um homem profundamente espiritual, sendo que antes de sua formação na Europa (imagens 1-5) algo apontava o conteúdo de uma experiência pessoal do sagrado e isso estaria possivelmente embutido em qualquer produção que viesse a fazer no futuro, prometendo mesmo ultrapassar a necessidade de vínculo com a temática sacra, porque ele era espiritual por natureza e não somente por profissão de votos numa ordem religiosa. De fato, as paisagens confirmam a presença desse conteúdo espiritual, pessoal, num território onde não havia necessidade de atender aos interesses religiosos, legítimos, da Ordem Capuchinha. Sendo como que pequenas permissões que frei Paulo se dava num campo bastante pessoal e de algum modo “sem função” quando comparadas às obras sacras, as paisagens pintadas ao ar livre reúnem a visão franca e naturalista (por exemplo, de seus autorretratos) com a espiritualidade pessoal e, embora possam ser vistas como profanas, pode-se reconhecer nelas uma espiritualidade muito afinada com a do fundador de sua Ordem, São Francisco de Assis (1181 ou 1182-1226), seja no “Cântico do Irmão Sol” ou em outras passagens de sua vida. Nessas obras a espiritualidade de frei Paulo foi vertida com os mais convincentes resultados, por uma adequação natural entre o motivo e o conteúdo³⁶ de modo a não sugerir uma impressão de deficiência como a que se tem diante de algumas de suas figuras humanas e sim antes a certeza de que tudo está presente na medida e no lugar certos para obter o melhor resultado. A questão da esmerada qualidade das paisagens de frei Paulo já havia sido apontada pelo crítico Antonio Osvaldo Ferraz, por ocasião de uma das exposições de obras do artista, realizada na sede da Ação Católica da paróquia de Santo Antônio, em Piracicaba:

“(…) Ha nesses quadros do franciscano simpleza psicológica, ingenuidade de concepção, dureza de cimento na indumentária e uma simplificação evi-



39. Frei Paulo
pintando,
1940 - 1950

dente de planos. Eles injetam em nosso espírito uma simpatia oriental e uma estética sedução mística.

Vimos ainda, com interesse, trabalhos em que se evidenciam soluções airovas no campo da perspectiva. Mas o ponto mais alto do apreciado artista, a nosso ver, se situa nas paisagens. As paisagens de Frei Paulo têm imensa poesia, são hinos deslumbrantes à beleza natura (sic). Vejam-se os quadros ‘Uma Cascata’, ‘Caminho do Piracicamirim’, ‘Cachoeira do Votorantim’..

Frei Paulo é um grande paisagista. Seus quadros não têm excesso de tintas, nem um carnaval impressionista de cores. Têm cores baixas, cores tristes de quem vive, no mundo, fazendo penitências, abrindo mão das aleluias terrenas, das ambições estomáquicas... Mas nas suas cores sizudas (sic), na sua sobriedade de tintas, evidencia-se o mestre da paisagem. Seus verdes são perfeitos, seus céus são fluídos, suas águas são líquidas³⁷.



40. “Estigmatização de São Francisco de Assis”, 1938 - anos de 1940

Talvez se possa reconhecer a obra “Cachoeira” (1943 c.; óleo sobre tela colada sobre duratex, 21,5 x 30 cm sem moldura; Piracicaba, esteve na coleção Eurípedes Malavolta e hoje na coleção Cássio Padovani) (imagem 41) como uma das pinturas citadas no artigo de Antonio Osvaldo Ferraz. A “Cascata Itambé-Mococa” da coleção dos herdeiros de Eugênio Nardin, Piracicaba, muito semelhante mas com o

eixo maior na vertical, pode ser datada de 1943, quando frei Paulo realizou trabalhos nessa cidade, como já se esclareceu no capítulo 1. Graças a isso, é possível atribuir também a 1943 a obra “Cachoeira”.

As marinhas realizadas em Itanhaém, Bertioiga e outras localidades litorâneas parecem datáveis de 1938 ao fim dos anos de 1940, como se expôs anteriormente no capítulo 1. Não foram citadas explicitamente no artigo de Antonio Osvaldo Ferraz, mas deve-se observar como ele descreveu as águas “líquidas”. “Marinha” (óleo sobre cartão, 23,5x32,5 cm sem moldura; Piracicaba, Museu dos Capuchinhos) (imagem 42) alcança um nível de síntese admirável.

Também o crítico Umberto S. Cosentino se debruçou sobre as paisagens:

*“No caso específico de frei Paulo, referimo-nos às suas paisagens como obras realizadas com uma postura mais livre, porque era onde o artista se sentia mais liberto em sua criação. Primeiramente, saía do ambiente conventual integrando-se à paisagem que pretendia transpor para a tela. Depois, porque o tema, neste caso, escapava ao julgamento de seus confrades, o que não acontecia quando o artista se dedicava a retratar cenas da vida dos santos, cenas conventuais, ou mesmo seus colegas”*³⁸.

De outra parte, o renomado crítico de arte de São Paulo (SP), Sérgio Milliet (1898-1966) dedicou uma página inteira em “O Estado de S. Paulo”³⁹ com texto e fotografias, uma ao alto registrando o artista e outras seis, margeando a opinião crítica, sobre a série de pinturas da vida, martírio e glorificação de São Fidélis de Sigmaringa, realizadas cerca de 1935 a 1937 para a capela do Seminário Seráfico de Piracicaba (imagens 43, 44 e 45, aqui reproduzidas apenas três de um total de seis, todas executadas a óleo sobre tela, originais e afixados nos limites das molduras de cimento ou reboco da própria parede). Milliet considerou apenas o veio de pintura sacra de frei Paulo e o sentido positivo e tradicional dessa arte que remonta às origens da produção nacional.

38 - Jornal de Piracicaba, 17.11.1985, p. 28.

39 - Suplemento em rotogravura (sépia) dos anos de 1940, sem indicação precisa de data e página. Conservado no Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos.

41. "Cachoeira",
1943c.



Causa muito estranhamento que o recorte de Milliet não considerasse as paisagens e marinhas que frei Paulo vinha realizando desde os anos de 1920 e ainda o fato de ele sair com seus discípulos para todos pintarem ao ar livre, nas cercanias de Piracicaba. Quando se lê o texto integral, tem-se a impressão de que o crítico desconhecia tais pinturas profanas de frei Paulo. Considerando-se que os comentários críticos usualmente estabelecem recortes dentro de uma produção e que, talvez, em sua modéstia religiosa, frei Paulo tivesse ocultado essa produção profana para realçar a religiosa, pode-se compreender melhor o enfoque de Milliet. Não resta dúvida, quando se contemplam as pinturas do ciclo de São Fidélis, que frei Paulo se dedicou com esmero a elas: rigor do desenho (definição formal), proporção, ambientação, profundidade e perspectiva linear e aérea, luz e sombra, embora sempre deixando transparecer aquela cristalização de movimentos. Tudo isso não escapou ao olhar atento e à palavra de Milliet:



42. “Marinha”,
1938– anos de
1940

“Conscientiosamente desenhados, minunciosamente mesmo, coloridos com sobriedade, taes paineis retratam a vida do Martyr, desde a infancia até a ascensão. Pode-se allegar certa frieza na composição, mas não ha negar a serena austeridade com que foi tratado o assumpto, nem o carinho da execução, principalmente no miniaturismo de certos pormenores. Algumas scenas lembram as gravuras francezas do seculo XVII, outras, as obras dos pintores flamengos da mesma época. Ha muita pureza e muita convicção nos paineis de Frei Paulo e certamente maior expressão e interesse plastico do que em muitas decorações pretenciosas, ricas, de igrejas da capital”⁴⁰.

À distância de mais de cinquenta anos da morte do artista e considerando a trajetória modernista no Brasil, o olhar atual tende a se identificar e a corroborar a crítica de Antonio Osvaldo Ferraz como mais certa, dimensionando a importância fundamental das paisagens de frei Paulo, ainda mais no contexto

40 - Ibidem.

interiorano de Piracicaba. A crítica de Umberto S. Cosentino reforçou a de Ferraz. De fato, realizadas em “plein air” (ou seja, ao ar livre) e longe do ambiente religioso, as paisagens de frei Paulo registram instantâneos da luz e das águas que correm ou balançam, como se pode observar na obra “Rio Piracicaba” (1942c., óleo sobre tela sobre duratex, 29,2x38,5 cm sem moldura; Piracicaba, coleção Maria Cecília Nardin Coelho Mendes) (imagem 46), com pinceladas rápidas em vírgula. Fotógrafo, ele aplicava a questão do instantâneo com muito melhores resultados no caso da pintura de paisagem do que quando se dispunha a figurar pessoas, animais e cenas envolvendo movimento. Recordem-se “Nascer do Sol” (imagem 23) e “Fim de Tarde em Penápolis” (imagem 24), sendo que esta última conserva no verso uma marcação helicoidal, já citada, das

posições solares, reforçando a opinião de que ele se preocupava com a luz ao mesmo tempo da realização da pintura. Tomadas as devidas proporções, são observáveis alguns ecos da poética do Impressionismo, considerado por muitos autores como o passo fundamental para o advento do Modernismo.

A escolha da temática paisagista, o fato de pintar ao ar livre e o modo compositivo (síntese das figurações, cores, super-



43. “São Fidélis ainda Menino” (versão final), 1935-1937

tes simples como o cartão ou tela colada em cartão em geral de pequenas dimensões), dentro de um período datável entre os anos de 1920 e o fim dos anos de 1940, fazem supor a possibilidade de um contato ou de uma afinidade entre o frade pintor e os membros do Grupo Santa Helena, atuantes nos anos de 1930 e 1940 na cidade de São Paulo, pintando paisagens urbanas e rurais, com incursões ao interior do Estado, inclusive em Piracicaba e, no litoral, em Itanhaém⁴¹. Parece coerente também a hipótese de uma influência dos “macchiaioli”, grupo de pintores italianos surgido em Florença, 1850-1860, que reunia Giovanni Fattori (1825-1908) e outros numa poética realista e de simplificação⁴². Todavia o autor deste livro não encontrou qualquer citação de frei Paulo em suas autobiografias ou em outras documentações consultadas que pudesse comprovar o conhecimento, o contato ou a influência. O que se pode afirmar com segurança é a afinidade do paisagismo de frei Paulo com as pinturas dos “macchiaioli” e as do Grupo Santa Helena e isso lhe confere um relevo especial, que une numa continuidade a pintura do Capuchinho com a de seu discípulo João Egydio Adamoli (1911–1980), considerado o primeiro pintor moderno em Piracicaba, desde sua primeira exposição individual em 1941. Assim, cabe considerar também que a pintura de frei Paulo apresentou a transição entre um realismo que aglutinava tradições populares, espiritualidade católica e ensinamento acadêmico (que Umberto Cosentino acertadamente chamou de Realismo Ascético) e, de outra parte, um paisagismo mais liberto, de orientação (consciente ou inconsciente) modernista e que ele, mestre de Adamoli, foi o elemento mesmo da transição.

41 - ZANINI, “A Arte no Brasil nas Décadas de 1930-40”, p.106.

42 - ARGAN, “Arte Moderna”, pp. 162-165.

44. “Exame de Láurea de São Fidélis” (versão final), 1935 – 1937



Posto que frei Paulo foi uma ponte entre as vertentes acadêmica e moderna na cidade de Piracicaba, também é possível reconhecer em sua produção pictórica a recorrência de imagens do transitório: não somente fases do dia, como em “Nascer do Sol” (imagem 23), “Fim de Tarde em Penápolis” (imagem 24), mas também três pinturas representando eclipses da Lua (12-13.4.1949, 6-7.10.1949 e outra sem data, todas conservadas em Piracicaba, Museu dos Capuchinhos), assunto de interesse do artista-pesquisador que realizava relógios de sol, praticava a radiestesia e buscava veios de água com o uso de forquilhas de madeira⁴³. E assim como já se explicou no capítulo 1 que frei Paulo elaborou em 1922 um gráfico helicoidal das posições solares (no verso do imagem 24), também elaborou outro “Gráfico Helicoidal” concluído a 31.3.1931 (grafite e nanquim sobre papel colado em tela, 109,5x58,5 cm com suportes de madeira originais; Piracicaba, Museu dos Capuchinhos) (imagem 47), que lhe permitiu observar com precisão um deslocamento de eixo do globo terrestre após a II Guerra Mundial, segundo o autor deste livro ouviu de frades idosos quando era estudante dos Capuchinhos; no Jornal “Cruzeiro do Sul”, de Sorocaba, 24.6.1973, Aluísio de Almeida escreveu que frei Paulo “averiguou com precisão o último deslocamento do eixo terrestre” (sem número de página). Além disso, na temática das naturezas-mortas, sobretudo no caso de suas diversas pinturas dos anos de 1940 representando pencas de bananas verdes e maduras, reúnem-se a temática tradicional (natureza-morta), o motivo inusual, cotidiano e “pobre” das bananas do pomar do Seminário Seráfico e uma postura franca, sem idealizações, determinando uma análise crua da estrutura tridimensional. A obra “Bananas Verdes” (1949, óleo sobre tela sobre duratex, 21x27 cm sem moldura; Piracicaba, col. Maria Cecília Nardin Coelho Mendes) (imagem 48) é um bom exemplo de transitoriedade, porque se pode suspeitar que, além da simples reprodução do modelo das frutas, frei Paulo estivesse refletindo no seu interior sobre o potencial de amadurecimento que elas guardavam e a imagem vem carregada de um simbolismo da mudança de um

43 - Entrevista de Luiz Nascimento (ex-aluno de frei Paulo) ao autor, Piracicaba, 12.5.2011 (sobre a radiestesia e a forquilha). O autor, em seus anos de estudante dos Capuchinhos, ouviu de alguns frades que conviveram com frei Paulo a mesma informação.



45. "Martírio de São Fidélis" (versão final), 1935 - 1937





estado ou de uma fase para outra na vida. Por isso pintou pincelas verdes e maduras e fez uma dobra no tempo, resgatando por um vínculo de semelhança o período de sua formação europeia, quando compôs “Estudo de Crânio” (imagem 9) e “Caramujo” (imagem 10). Naqueles tempos iniciais, frei Paulo havia analisado, dentro da espiritualidade capuchinha, o mistério da morte e agora, após mais de trinta anos de carreira artística, se deteve sobre a questão do amadurecimento que alimenta.

Um outro exemplo reforça a questão do transitório: pintou em 1944 uma “Santa Ceia” (óleo sobre tela, 72,5x122 cm sem moldura; Piracicaba, Museu dos Capuchinhos) (imagem 49) na qual é notória a originalidade, embora nela se possa distinguir o eco da “Santa Ceia” de Leonardo da Vinci (1452-1519) que ele algumas vezes copiara no início da carreira, eco reconhecível no espaço perspectivado e na fisionomia de Jesus. Aos 71 anos de idade, frei Paulo realiza essa obra assessorado, ao que tudo indica, por sacerdotes Capuchinhos que lhe deram informações a partir das pesquisas arqueológicas sobre os usos e costumes na época de Jesus, conhecimento este mais aprofundado que o da época de Leonardo: a consciência de que a Ceia se dera num espaço com mesa em forma da letra “U” e triclinios para Jesus e os discípulos se acomodarem junto dela, com a presença de serviçais, num espaço simples e com as paredes cobertas de tecidos. Não somente isso; um certo sabor popular e inocente permanece e reforça o sentido da originalidade do artista. Uma outra versão, não datada e de dimensões maiores, encontra-se atualmente

46.
“Rio Piracicaba”,
1942c.

47. "Gráfico Heli-
coidal", 31.3.1931



na Igreja Sagrado Coração de Jesus, em Piracicaba. Frei Paulo transitou do “clássico” leonardesco para o terreno original do histórico nessas duas obras.

Fases

As valiosas contribuições de Antonio Osvaldo Ferraz e de Umberto S. Cosentino apontaram a valoração elevada das paisagens em relação ao todo da produção de frei Paulo e propuseram uma denominação específica para ele e seus seguidores. Mas a questão das mudanças ocorridas em seu estilo pessoal, tendo em conta uma linha cronológica das obras em paralelo à vida do artista, somente viria a ser proposta em 2009

por Cássio Padovani, o autor destas linhas. Essa proposição foi apresentada ao público de agosto a setembro de 2009 durante a exposição temporária “Frei Paulo Maria de Sorocaba: Fases”, que reuniu trinta e duas obras do artista no Museu Histórico e Pedagógico “Prudente de Moraes”, Piracicaba, quando de sua reinauguração após o restauro da casa. Com curadoria de Danilo Fernando De Angeli e consultoria de Cássio Padovani, a exposição propunha – de acordo com este último – uma divisão coerente em quatro momentos: período de formação europeia, 1912-1913; primeira fase, 1914-1934; “intermezzo”, 1935-1937; segunda fase, 1938-1955.

A primeira fase (1914-1934) foi marcada pela geometria (linhas, perspectiva linear, proporções anatômicas) e definição formal (contornos definidos, pin-



48. "Bananas Verdes", 1949.

celadas rigorosas) para ambientes e figurações humanas em geral em oposição à flexibilidade e certa indefinição formal para paisagens, pintadas ao ar livre e rapidamente.

O "intermezzo" (1935-1937) compreende o tempo em que frei Paulo realizava as versões finais narrando a vida, o martírio e a glorificação de São Fidélis de Sigmaringa, em seis telas colocadas no alto das paredes laterais da nave da capela do Seminário Seráfico, em Piracicaba, marcando o ponto alto de sua capacidade de ser fiel às regras da pintura acadêmico-realista. Essa atividade, que o expunha em sua maturidade na capela, foi contrabalançada pelo "Autorretrato" (imagem 37) e pela produção de imagens em argila queimada (de corpo inteiro, bustos, relevos e moldes), denotando a necessidade de interioriza-



49. "Santa Ceia",
1944



ção. Tempo de autoanálise, ele foi reforçado pela morte de Francisco Dimas em agosto de 1936, o último dos irmãos de sangue de frei Paulo, que era maestro da Corporação Musical Santa Cecília em Sorocaba e pintor “decorativo” de paredes. Uma notícia no jornal “O Estado de S. Paulo” (31.8.1936) esclarece que a morte ocorreu após uma queda enquanto pintava a Santa Casa de Misericórdia de Sorocaba, com fratura do crânio e dois dias em estado de choque. Parece evidente uma relação entre esse fato e a atuação quase obsessiva de frei Paulo modelando bustos e cabeças em argila. O “Busto de São Pedro Apóstolo” (terracota pintada; Piracicaba, Museu dos Capuchinhos), de 1937 e o “Busto de São Leonardo de Porto Maurício” (terracota, altura 13,5 cm, largura máxima 11 cm, profundidade máxima 9 cm; Piracicaba, Museu dos Capuchinhos, Tombo 0004), de 30.8.1937 (imagem 50), posteriores em cerca de um ano a essa morte, trazem os rostos repicados, numa textura que sugere sofrimento intenso. Olhava-se ao espelho, modelava as argilas, como se plasmasse um novo homem, o da fase seguinte.

A segunda fase (1938-1955) apresentou a mescla das características distintas da primeira fase. Flexibilidade e certa indefinição formal, antes restritas à paisagem, agora se combinam com figurações humanas e ambientes e também diminui a preocupação com a proporção anatômica e a perspectiva linear, de modo que o espaço por vezes se desconstrói em ambiguidades.

Assim, a diferença entre a primeira fase (1914-1934) e a segunda fase (1938 - 1955) da produção pictórica de frei Paulo pode ser constatada mediante a comparação entre o afresco de 1915c. representando frei Caetano de Pietramurata (imagem 12), no Convento Sagrado Coração de Jesus, Piracicaba, e o afresco de 1941 representando São Fidélis de Sigmaringa (imagem 26), no Seminário Seráfico, Piracicaba. O primeiro é formalmente definido, detalhado, proporcional, sendo que o rigor das linhas da perspectiva domina igualmente a figura de frei Caetano e o mesmo se pode dizer dos afrescos produzidos nos anos seguintes (1ª fase) na Igreja Sagrado Coração de Jesus (capela da Imacu-

lada Conceição e capela de São José). O segundo (São Fidélis) é menos detalhado, mais esbatido na luz, menos naturalista ou verista e o rigor das linhas da perspectiva não coincide com o tratamento dado à figura do santo e a união compositiva é determinada pela cor. Além disso, este afresco é mais “pictórico”, por assim dizer, que o de frei Caetano, porque as pinceladas são mais perceptíveis ao observador.

Pertencem à segunda fase ainda três obras que serão comentadas a seguir. “Santa Luzia com Crianças” (1945, óleo sobre tela sobre duratex, 74,5x55 cm sem moldura; Piracicaba, Museu “Prudente de Moraes”) (imagem 51) oscila entre a sensação de volume e de planura e expõe ao observador contornos esbatidos, isto é, menos definidos e também a inflexão das pinceladas. Há como que um achatamento, as quatro crianças “amontoadas” sobre a santa mártir; os corpos, sobretudo as cabeças, respeitam e desrespeitam as regras da pintura indicadas para produzir sensações de tridimensionalidade (volume e espaço). A planificação das crianças e a irradiação luminosa em amarelo contrastante com o violeta do entorno (justaposição de cores complementares) favorecem a sugestão de um fenômeno intenso e místico que recorda algumas pinturas medievais. Alguém poderia objetar que se trata de uma cópia, quando se trata de um original composto a partir da apropriação da figura de Santa Luzia em uma estampa de papel dos séculos XIX-XX, aliás já vista pelo autor deste livro em várias ocasiões e lugares, mas agora inserida num contexto diverso, pois as crianças – inusuais, insólitas – certamente não constavam da primitiva reprodução.



50. “Busto de São Leonardo de Porto Maurício”, 30.8.1937

“Beato Contardo Ferrini” (1948, óleo sobre tela, 145,5x93,5 cm sem moldura; Piracicaba, Capela da Creche São Vicente de Paulo) (imagem 52), também original, foi composto a partir de um registro fotográfico do advogado italiano (1859-1902) e Terceiro Franciscano, inserindo-o num espaço muito próprio à poética de frei Paulo e que recorda um tanto o “Exame de Láurea de São Fidélis”, 1935-1937 (imagem 44) na forma e na cor. Contardo foi beatificado pelo Papa Pio XII em 1947 e a citada pintura data do ano seguinte; de fato, os anos de 1940 foram pródigos na discussão do espaço, como o testemunham diversas obras, mas com uma nota diversa daquela das pinturas da capela do Seminário Seráfico onde tudo era definição formal, perspectiva e proporção; agora, na segunda fase, o pintor oscila, adequando as regras, os recursos, aos efeitos que quer alcançar. Note-se, por exemplo, como a figura em preto de Contardo Ferrini contrasta com a exuberância do espaço colorido, como a vertical imobiliza a figura humana no espaço perspectivado e os pés lhe são muito pequenos talvez para enfatizar a verticalidade. Junto a isso, o tratamento das pinceladas une todas as partes. O resultado final é um balanço entre contenção e expansão, entre proporção e desproporção, como se em frei Paulo os opostos estivessem já integrados.

Um último exemplo ilustra a liberdade maior, na segunda fase, em relação à proporção anatômica: uma pintura de frei Paulo, datada de 1942 e de paradeiro ignorado, da qual se conhecem duas reproduções fotográficas (Piracicaba, Arquivo Lauro Libório Stipp, e São Paulo, Arquivo Provincial dos Capuchinhos) (imagem 53). Representa São Lucas Evangelista à esquerda e São Paulo Apóstolo à direita. De tal modo essa pintura desdenha as regras de proporção, que o observador desavisado julgaria haver uma grave falha técnica por limite de conhecimento do pintor, mesmo considerando que a tradição religiosa cristã tenha perpetuado a figura de São Paulo como um homem de pequena estatura (e calvo), pois a figura do apóstolo em pé parece a de um pré-adoles-

cente diante de um adulto sentado (São Lucas). Talvez se deva recordar que no ano anterior (1941) ocorreria a primeira exposição de pintura moderna em Piracicaba, com a individual de Adamoli (discípulo de frei Paulo), recebendo severa oposição da classe artística conservadora. Estaria então o mestre se libertando propositalmente de regras, numa atitude solidária a Adamoli? Não se o sabe, mas em 1942 frei Paulo contava 69 anos de idade e seu olhar para as convenções do desenho e da pintura se havia modificado significativamente: chegara a um limite, a uma noção de que as regras são feitas para auxílio do artista e não o oposto. Libertado, entendia que a pintura deveria resolver bem as questões dentro do campo bidimensional, sem ter de necessariamente “copiar” com rigor a natureza. Idoso, talvez ele estivesse mais voltado às suas raízes familiares; como o avô José de Pinho, que montava presépios – possivelmente populares (e não eruditos) – onde a proporção entre as imagens comportava desníveis de tamanho conforme a importância (por exemplo, o Menino Jesus maior que os pais), agora frei Paulo se permitia uma liberdade significativamente maior que no início da carreira. Na pintura em questão, a desproporção entre as figuras é reforçada pelos elementos arquitetônicos: a porta aberta, diminuída pela distância, reforça a pequenez de São Paulo e o grande vão à esquerda acentua a dimensão de São Lucas, inclusive no contraste de luz e sombra. Como se teria enganado com a proporção dos corpos, se ele se mantinha tão correto na administração da perspectiva linear? Frei Paulo não estava se equivocando; pelo contrário, unia

51. “Santa Luzia com Crianças”, 1945



52. "Beato Con-
tardo Ferrini",
1948



opostos, como reunia na mesma obra duas personalidades históricas diversas e complementares, que atuaram juntas no apostolado e essas duas figuras eram simbolicamente dois aspectos do Capuchinho: o pintor (São Lucas, segundo a tradição) e o apóstolo (São Paulo, seu onomástico). A obra traduz, sem dúvida, o apostolado de frei Paulo através da pintura. E assim como unia opostos, conseguiu realizar em si o vínculo entre a pintura acadêmica e a moderna, como foi explicitado no segmento “Conteúdo” deste mesmo capítulo. O elo entre os acadêmicos de Piracicaba e o modernismo de Joca Adamoli é, sem dúvida alguma, frei Paulo Maria de Sorocaba, que, no seu despojamento e respeito, pôde e soube orientar os primeiros passos de uma poética diferenciada.



S. LUCAS EVANGELISTA

S. PAULO APOSTOLO

3. Discípulos

O histórico das aulas de frei Paulo Maria de Sorocaba aos meninos e rapazes da cidade de Piracicaba começou de modo singelo e natural, pois em 1918 estava pintando os afrescos – hoje desaparecidos – do frontispício da Igreja Sagrado Coração de Jesus, quando Angelino Stella, um rapaz de 14 anos de idade¹, fez o primeiro contato:

“O Frei Paulo estava pintando dois medalhões que existem na frente da igreja Coração de Jesus. Me lembro que era hora do almoço, quando passei lá em frente, e como não tinha gente por perto – o Frei tinha saído um pouco – subi na escada de madeira, daquelas bem alta (sic) de antigamente. Daí o frei percebendo que eu estava lá em cima observando o seu trabalho pediu para que amarrassem-me com uma corda, para eu não cair. E aí eu conversei com ele e disse: ‘Pois é Frei, quando a gente gosta de pintura faz loucura’”²

Com flexibilidade digna de nota, vendo o interesse e quiçá intuindo o potencial artístico, frei Paulo “(...) fez questão de dar-lhe uma latinha com tinta para que ajudasse a pintar, o que só conseguiu depois de muita insistência”³. E assim o foi ensinando diretamente na citada Igreja dos Frades, enquanto decorava com afrescos os altares laterais da Imaculada Conceição (1921) e de São José (1924), onde além da assinatura de frei Paulo, se podem encontrar as iniciais do rapaz; confira-se, por exemplo, a pintura representando a Anunciação, no altar da Imaculada, onde no degrau sob a Virgem Maria estão as inscrições “Fr Paulo” e “AS” (Angelino Stella) e no degrau sob o vaso com lírios brancos a datação “16 9º 1921”.

Esse desprendimento do artista, que recebeu com boa-vontade o adolescente Stella – quando lhe cabia como profissional a execução esmerada e ainda

53. “São Lucas Evangelista e São Paulo Após-tolo”, 1942

1 - “O Diário”, Piracicaba, 1º.10.1980, p.7.

2 - Idem, p.7.

3 - Idem, p.7.

4 - Idem, p.7.

5 - Documento que se conserva na pasta de frei Paulo Maria de Sorocaba; Piracicaba, Arquivo da Pinacoteca Municipal.

o reconhecimento numa cidade então com poucos templos e raras pinturas (Matriz de Santo Antonio, Capela de São Benedito, Passos da Paixão, etc.) – esse gesto foi o primeiro de muitos, pois a partir do primeiro “discípulo” (esse foi o termo que os ex-alunos, que se tornaram artistas, assumiram), existiram em Piracicaba diversas pessoas que se interessaram em receber formação artística com o franciscano: ao menos três Capuchinhos e inúmeros adolescentes e jovens não vinculados à Ordem e para os quais ele obteve licença junto a seus superiores religiosos para ministrar aulas gratuitas em seu “atelier”, que ocupava uma das salas do térreo (à direita de quem olha para o frontispício) do Seminário Seráfico São Fidélis, dos anos 30 em diante. Amado e respeitado, foi tido como “mestre” no sentido artístico, mas possivelmente também no sentido espiritual. Stella declarou: “Frei Paulo era tão virtuoso, um verdadeiro franciscano. Ele foi em vida quase que um santo, nunca o vi se alimentar. Tomava um café, pão e leite, e passava o dia todo”⁴.

Uma “Relação de ex-alunos de frei Paulo Maria de Sorocaba”⁵, quase que completa, foi elaborada por ocasião do “Centenário de Nascimento” e traz os seguintes nomes:

“Angelino Stella, Alvaro Paulo Sêga, Antonio Fonseca, Aurélio Brossi, Antonio Carlos Teixeira Mendes, Ary Rodrigues Rualdes, - Corradini (?), Aristides Fernandes da Silva, Atílio Orestes Próspero, Angelo Di Lello, Antonio Bazatto. Benedicto Evangelista Costa, Benedicto Nascimento. Célio Rosa, Cornélio Tereza Lúcio de Carvalho. David Furlani, Dirceu Ferraz de Mello. Eugenio Nardin, Ermelindo Nardin, Edson Rontani, Elias Conceição Rodrigues, Euclides Ambrosano. Frei Damião, Frei Policarpo, Frei Euzébio, Francisco Brancatte, Francisco Assis Mariconi, Francisco Assis Ferraz de Mello, Firmino Soares. Geraldo Papassi Scabello. Hélio Nardin, Homero Scudeller. Idálio Filetti. João Ferrari, João Egídio Adâmoli, Josemil Campos Mendes, José Frankelin, João Perrini Gil, José Molina Filho, José Garboggini, João

Domingues Bandória, João Moreira, José Moreira, João Fellipe, José A. B. Camargo, José Dal Pozzo Arzola, José Murilo. Luis Gonzaga Nardin, Laurelis Rodrigues Lourenço, Luiz Ferreira de Camargo. Manoel Martho, Manoel Rodrigues Lourenço, Manoel Afonso, Milton Nascimento, Milton Rontani, Mário Tegon, Murilo Françoso. Orlando Guidetti, Olavo Celso, Osvaldo de Andrade, Oscar de Mello. Pedro Adâmoli, Pedro Coletti Jor, Pedro Senicatto, Paulo Jorge Pereira, Pedro Jordão de Mattos, Pedro Chiarini Neto, Plínio Mafezoli Grillo. Rafael Joia Martins. Sebastião Dimas Godoy, Samuel Teixeira Mendes. Waldir Beluco, Waldemar Arana, Wlademir Antônio Camargo Duarte”.

6 - Depoimento informal ao autor, Piracicaba.
7 - Depoimento informal ao autor, Piracicaba, cerca de 1995.

Devem ainda ser acrescentados os nomes de Luiz Nascimento, Olavo Fasenaro e de José Carlos Freire da Rocha, o qual brevemente estudou desenho com o artista, que logo deixou de lecionar pela idade e saúde⁶. Clemência Pizzigatti quis receber os ensinamentos de frei Paulo, mas foi impedida por ser mulher, dentro da concepção moral religiosa do período⁷.

Dentre os frades que estudaram com frei Paulo se destacou frei Pedro Damião Maria de Piracicaba (Nivaldo Pedro dos Santos) que entrou para a Ordem Capuchinha em 1943 e fez a profissão solene dos votos em 1948 como irmão leigo. Sobre ele escreveu frei Néelson Berto:

“Exerceu os cargos de cozinheiro no Seminário de Piracicaba e em Penápolis. Foi exímio linotipista, dedicando-se muito à revista ANAIS F. em S. Paulo. Foi sempre um religioso obediente e disponível, edificando a todos pela sua alegria espontânea, abertura e simplicidade. Discípulo diligente de fr. Paulo de Sorocaba, aperfeiçoou com ele os seus dotes de artista-pintor. Deixou vários quadros espalhados por nossas casas e que certamente estão sendo conservados...”

Em 1950 foi transferido do Seminário para Penápolis, como cozinheiro. Em

8 - “Dados Biográficos dos Frades Falecidos”, p.182.

9 - “Jornal de Piracicaba”, 24.11.1985, p.38.

1953, para S. Paulo, tipógrafo, até 1960, quando foi transferido para Votuporanga, onde logo conquistou a amizade dos paroquianos, juntamente com fr. Arnaldo Castilho. Numa excursão com os coroinhas, morreu afogado uma (sic) lagoa, aos 5 de novembro de 1961, por volta das 16 horas”⁸.

Além do caderno de Desenho (Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos), procedente das aulas com frei Paulo de Sorocaba, as raras pinturas de frei Pedro Damião, que o autor ainda encontrou nos anos em que esteve na Ordem, eram dominadas pelos tons terrosos, distantes da delicada harmonia cromática de frei Paulo e além disso mais contidas, menos eloquentes, mas há que se considerar que a morte tolheu uma possível lapidação futura e a maturidade artística, enquanto que os discípulos fora da Ordem em geral gozaram de tempo suficiente para alcançar o desenvolvimento necessário, acentuando o contraste de qualidade entre as obras destes e a do discípulo religioso. Umberto S. Cosentino observou: “Com uma relativa exceção feita a frei Damião, que deixou alguns desenhos e pinturas, nada vimos que sugerisse algum discípulo frade continuando os passos do mestre”⁹.

O mesmo crítico assim definiu o “atelier” de frei Paulo:

“Ali o mestre fornecia graciosamente os conhecimentos, o papel, o crayon, os pincéis, as tintas, ensinava a preparar as telas e ainda servia o lanche. Era mais que um atelier, era uma família artística que foi aos poucos se ampliando (...). Nem era um atelier restrito ao professor e aos alunos. Era freqüentado por artistas já notórios na cidade, como mostram os retratos de frei Paulo feitos por Pádua Dutra e Antonio Pacheco Ferraz. Basicamente, o atelier se caracterizava por ser livre, dinâmico e móvel. Livre, porque não impingia correntes ou escolas artísticas, ensinava a técnica e respeitava a criatividade dos alunos. Dinâmico, porque estimulava essa criatividade e abarcava manifestações artísticas amplas, desde o desenho, a pintura, a encáustica,

o afresco, os 'fingimentos' de madeiras, pedras e mármore, a modelagem, a escultura, o entalhe, a preparação das tintas, das telas, a construção de relógios de sol, lições de astronomia, enfim, onde houvesse um anseio artístico ou cultural de um aluno, ali havia a resposta do mestre, que atuava simultaneamente como professor, colega, auxiliar, guia, interlocutor e modelo. Móvel, porque não se prendia a um local. Extrapolava mesmo o ambiente do Seminário São Fidélis, com suas 'lições de campo' que iam desde as terras do convento até os bairros e arredores de Piracicaba, até mesmo a viagens pelo litoral de São Paulo"¹⁰.

10 - Ibidem, p.38.
11 - Depoimento de
Ângela Guerrini Sêga
ao autor, Piracicaba,
31.12.2008.

Dentre os discípulos leigos, Eugênio Nardin, apelidado “Neno” (1920-2009) – que se notabilizou nos entalhes em madeira – manteve vínculo filial com frei Paulo. Entrou para o “atelier” em 1932, acompanhou frei Paulo para o velório de seu irmão Francisco Dimas em 1936 em Sorocaba e, além de alguns frades, foi em sua companhia que o mestre faleceu. Destacou-se na preservação da obra e divulgação da memória de frei Paulo. Manoel Martho (+2011), pintor e escultor, ganhou diversos prêmios em salões acadêmicos e formou diversos artistas da cidade de Piracicaba. Álvaro Paulo Sêga, pintor e escultor, foi desenhista da ESALQ. Sua filha declarou:

*“Meu pai seguia religiosamente os passos de frei Paulo, tanto estudando violino como fabricando violinos, foi adepto da fotografia onde ele mesmo fazia a revelação e copiava os quadros religiosos de frei Paulo com total fidelidade. Acho que frei Paulo foi um pai para ele”*¹¹.

Ainda dentre os discípulos leigos, Edson Rontani (1934-1997), cartunista, deixou memorável contribuição em periódicos de Piracicaba. Célio Rosa foi professor na Faculdade de Belas Artes de São Paulo. Ermelindo Nardin, reconhecido nacional e internacionalmente como artista plástico contemporâneo,

12 - Paradeiro ignorado. O autor deste livro a viu no Museu dos Capuchinhos, Piracicaba, até 1995.

13 - “Jornal de Piracicaba”, 24.11.1985, p. 38.

foi professor do Instituto de Artes da UNICAMP. João Egydio Adamoli (1911-1980) – do qual frei Paulo conservou a primeira pintura¹² – realizou em 1941 a primeira exposição de pintura moderna em Piracicaba, como já se disse no capítulo 2 e sempre será digna de admiração a flexibilidade de frei Paulo em respeitar as diferentes poéticas pessoais de seus discípulos, abrindo a oportunidade para a expressão inovadora de Adamoli que, na opinião de Umberto S. Cosentino, alcançou “(...) captar a própria mensagem de ascetismo emanada da obra de frei Paulo, levando-a às últimas conseqüências em seu mergulho progressivo até a essência da paisagem”¹³.

Uma prova de admiração pelo mestre pode ser constatada pelos diversos retratos que os discípulos fizeram dele, mas dentre todos o mais diferenciado e ilustrativo é o que Manoel Rodrigues Lourenço compôs: “Frei Paulo Pintando” (1970, óleo sobre tela sobre duratex, 42,5x53,5 cm sem moldura; Piracicaba, Museu “Prudente de Moraes”) (imagem 54). Ele soube fixar a imagem do envolvimento de frei Paulo com a paisagem enquanto pintava e essa única imagem se reveste de grande importância, pois, apesar de feita 15 anos após a morte do mestre, recordava a contribuição de frei Paulo ao paisagismo pictórico piracicabano, ao ar livre, motivando os discípulos a fazerem o mesmo.

Havia uma percepção entre os contemporâneos de frei Paulo quanto a seu relevante papel. Um artigo de jornal, sem autoria, desfiou-lhe elogios:

“Quem percorre habitualmente a av. Independência, para os lados do Seminário Serafico São Fidelis tem oportunidade de observar numerosos meninos, com cadernos de desenho, pranchetas, caixas, estojos – todo o material usado em desenho e pintura. São os alunos de Frei Paulo – o suave artista de Sorocaba – que enche de painéis belíssimos as igrejas e os conventos de São Paulo.

É de ver se o entusiasmo de que são possuídos esses iniciados na arte de Michelangelo – observando a natureza, revestindo-se desde cedo desse estofo es-

tetico com o qual, mais tarde, vão emoldurar suas interpretações artísticas da exuberante natureza brasileira. São almas que se plasmam na pura contemplação do belo, nas vibrações benéficas da estesia, da bondade, da perfeição. Cadinho de obras finíssimas, crisol de belezas, refugio de paz, de trabalho fecundo de aperfeiçoamento moral – o atelier de Frei Paulo é bem um viveiro de artistas a que Piracicaba muito deve”¹⁴.

14 - “Viveiro de Artistas”, *Jornal de Piracicaba*, 22.10.1942, p.1.

Frei Paulo devia ser consciente da significativa contribuição que havia dado à Ordem e à cidade de Piracicaba, mas era profundamente humilde, a ponto de seus textos desviarem de qualquer louvor pessoal. Um ano e meio antes de falecer e já em idade avançada, escreveu a versão final de sua “Declaração” (janeiro de 1954), em que especificou:

“(…) Agora como estou aqui no Seminário a (sic) mais de 25 anos esta cheio de modelos estudos tintas de oleo aquarelo (sic) pastel muitas cousas ganhas de pessoas alunos de fora muitos cartões postal poucos comprados com licença dos superiores algum usados da Europa. livros etc tudo é da Ordem ou Seminário.

Eu só tenho pecados, faltas etc

Eu desejava um ajudante para eu explicar (sic) e mostrar tudo tintas papeis creyon (sic) aquarelo (sic) pastel livros tudo da Ordem, Seminário eu so tenho pecados faltas etc

Desejo entregar tudo antes de morrer

Espero na Divina Misericórdia e Proteção de Nossa Senhora Imaculada. Como tenho dado aulas aos seminaristas, quando veio o irmão Salvador fiquei um ano e pouco sem dar aulas (interna Então falei ao Pe Comissario (Custodio agora não dou aulas aos seminaristas tenho merito da obediencia trabalhando e dando aulas aos alunos da cidade ele me disse não tenha medo tem o merito da Santa Obediencia.





*Então aqui estou ao dispor da Divina Providencia para cumprir sempre sua Santa vontade. Amen
Escrevi tudo isto para mostrar que não foi de propria Cabeça que me apliquei as Belas Artes
frei Paulo M^a de Sorocaba.
feito este escrito aos 80 anos e 7 meses¹⁵.*

54. “Frei Paulo Pintando”, de Manoel Rodrigues Lourenço, 1970

As observações finais de frei Paulo – “não foi de propria Cabeça que me apliquei as Belas Artes” – parecem fazer referência a hipotéticos comentários contra o seu caminho especial ou insólito para um irmão leigo Capuchinho, uma independência quando a perfeição seria estar humildemente sob a obediência e combatendo a “vontade própria”. Parece improvável ao autor, todavia, que diversos frades compartilhassem dessa opinião, porque frei Paulo era estimado e respeitado e sua figura humilde, serviçal e espiritual se gravou de maneira indelével nas memórias franciscanas. Trinta anos depois da morte dele, frei Néelson Berto ainda se recordava:

“Quando muitos de nós éramos pequenos seminaristas, todos os dias passávamos, em fila, diante de uma porta que mostrava um cartão com a inscrição: Frei Paulo Maria de Sorocaba. Era a humilde cela de frei Paulo, ao lado da capela do Seminário. Sempre modesto, sempre recolhido, quase se arrastando pelos corredores para ir dar-nos suas aulas de desenho e atender os inúmeros alunos da cidade¹⁶.”

15 - Conservada no Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos, pp. 2-3.

E mais adiante:

“(...) E nós, que fomos seus alunos, nos lembraremos sempre de sua dedicação, humildade e paciência como professor, tolerando a normal indisciplina, pedindo silêncio que ninguém fazia em suas aulas. Ao lado do artista, ou melhor, encerrando o artista, o homem inocente e místico, exemplo de trabalho e de oração, continuamente unido a Deus. Conservamos sempre em nós aquela imagem serena de um mestre, não apenas professor... a encher nossas vidas de exemplos na paz e na bondade, nas belas músicas que executava em seu violino e nos belos quadros que invejávamos...”¹⁷.

Enfim, o percurso pessoal de frei Paulo Maria de Sorocaba, que sobretudo deixou contribuições no meio artístico piracicabano, teve como características constantes:

- o cultivo da amizade e do diálogo com os diversos profissionais da arte de vertente acadêmica;
- a disponibilidade em partilhar gratuitamente os conhecimentos que possuía;
- a abertura e o respeito para com as diferenças de poéticas, ele que constituiu uma trajetória artística de transição entre o academicismo e o modernismo, de tal modo que seu discípulo João Egidio Adamoli pudesse (em cerca de dez anos desde o início de sua formação) se tornar o primeiro pintor moderno na cidade;
- o não-disputar reconhecimento e premiações nos salões acadêmicos, com exceção para a participação no II Salão de Belas Artes de Piracicaba (1954), quando acedeu diante da insistência de seus discípulos e foi premiado.

Há um consenso de opiniões no circuito artístico piracicabano quanto à memória inatacável de frei Paulo Maria de Sorocaba, de modo que o autor deste livro – em todos os anos de convivência no meio de artistas e nos anos de

pesquisa para este livro – jamais ouviu ou encontrou documentação que apontasse qualquer demérito do frade Capuchinho. Por um ambiente tão cheio de disputas e melindres, a figura dele transitou serena, dedicada e humilde. De fato, ele não demonstrava orgulho por sua obra e atuação. “Pelo amor de Deus, ele não tinha orgulho de nada; fazia com a maior simplicidade”¹⁸.

18 - Depoimento de Pedro Senicato (ex-aluno de frei Paulo) ao autor, Piracicaba, 6.8.2011.

Conclusão

A contribuição artística de frei Paulo Maria de Sorocaba no campo das Artes Visuais se deu fundamentalmente em Piracicaba, onde residiu durante a maior parte de sua longa vida e se manifestou por um grande volume de obras sobretudo pictóricas, como também pelo ensino e formação de adolescentes e jovens, dos quais diversos se tornaram artistas e, por sua vez, formaram uma segunda geração de artistas e artesãos que hoje atuam na cidade. Em alguns casos, ex-alunos dele se tornaram artistas-professores universitários em grandes centros como São Paulo e Campinas, igualmente formando artistas visuais. Figura de transição entre o Academicismo e o Modernismo, frei Paulo respeitou as diferentes poéticas e foi a ponte para seu discípulo João Egydio Adamoli se tornar o primeiro pintor moderno em Piracicaba e abrir desde 1941 um leque maior de possibilidades expressivas no território da pintura.

Por ter sido irmão leigo Capuchinho, a maior parte da produção de frei Paulo se constituiu de acordo com a temática sacra, com significativo número de cópias para atender às solicitações de seus superiores. Entretanto se esforçou para constituir uma produção original, tanto sacra como profana, em retratos, naturezas-mortas e paisagens, sendo estas últimas as que mais atenção receberam dos críticos. Foi o primeiro artista local a ensinar a seus discípulos a pintura ao ar livre, com inserções nos arredores de Piracicaba e no campo, ultrapassando a atitude acadêmica da lenta composição em “atelier”.

Seu estilo reúne heranças populares e certa cristalização dos gestos oriunda da influência erudita das rocas, um apurado sentido da geometria (perspectiva linear, principalmente), um despojamento derivado da espiritualidade franciscana, grande unidade cromática e uma atenção para com o instantâneo e a luz (aqui a fotografia e a pintura de paisagem). Sua figura pacífica condiz com a suave harmonia de cores que sempre manteve e que o aproxima de Fra Angelico da Fiesole. O conteúdo de suas obras é o de uma pessoa com um profundo sentido do sagrado, humilde, desapegada, sincera e harmoniosa. Após o período de formação, sua produção pode ser dividida em: primeira fase (1914-1934), com soluções de definição formal e geometria para as figurações humanas e ambientes e, de outra parte, liberdade de pinceladas e certa indefinição formal para as paisagens;

“intermezzo” (1935-1937), quando se dedicou às pinturas da capela do Seminário Seráfico São Fidélis em Piracicaba e a uma produção paralela de modelagens em argila, sempre representando figuras humanas, como se estivesse numa investigação e autoanálise; segunda fase (1938-1955), com a solução de reunir as características distintas da primeira fase, num modo que oscilava entre a definição e a indefinição formal, entre o rigor e a liberdade, permitindo algumas ambiguidades.

A figura desse artista se reveste de uma importância considerável no cenário piracicabano e sua produção traz ainda hoje contribuições, por uma coerente união entre forma e conteúdo, enquanto sua atuação como mestre indica o sentido positivo da partilha do conhecimento e do respeito pelas diferenças. Por outro lado, suas atuações como fotógrafo e músico aguardam maior investigação.

Bibliografia

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. 4ª reimp., trad. Denise Bottmann e Federico Carotti, São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BERTO, Frei Nélon. **À Sombra do Santuário**. Penápolis: Promar e Jornal Interior, 1982.

_____. **Capuchinhos em Piracicaba: Igreja Sagrado Coração de Jesus, 1890-1960**. Piracicaba: Província dos Capuchinhos de São Paulo, 1984.

_____. **Dados Biográficos dos Frades Falecidos, 1889-1984**. Birigui: Província dos Capuchinhos de São Paulo, 1985.

_____. **Capuchinhos no Largo São Francisco. Missões no Litoral Paulista**. São Paulo: Província dos Capuchinhos de São Paulo, 1988.

_____. **Frei Paulo de Sorocaba: Centenário do Nascimento**. Piracicaba: Ed. Franciscana, 1973.

_____. **Seminário Seráfico São Fidélis**. Birigui: Província dos Capuchinhos de São Paulo, 1986.

ECO, Umberto. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. 9ª ed., trad. Giovanni Cutolo, São Paulo: Perspectiva, 2003 (Debates, 4).

FRA Angelico. Paris: Hachette, 1911.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Sérgio Milliet, Crítico de Arte**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1992 (Estudos, 132).

MANUAL do Noviço Capuchinho. São Paulo: Casa Mayença de Paternostro, 1926.

MARINO, João. **Cristos e Santos de Vestir: coleção Marcelo de Medeiros**. São Paulo: Museu de Arte Sacra, 1994.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (Org.). **Retratos Quase Inocentes**. São Paulo: Nobel, 1985.

PAREYSON, Luigi. **Estética: Teoria da Formatividade**. trad. Ephraim Ferreira Alves, Petrópolis: Vozes, 1993.

_____. **Os Problemas da Estética**. 2 ed. bras., trad. Maria Helena Nery Garcez, São Paulo: Martins Fontes, 1989 (Ensino Superior).

PIO X. Motu Próprio Tra le Sollecitudini sobre a Música Sacra. **Documentos sobre a Música Litúrgica**. São Paulo: Paulus, 2005, pp. 11-22.

REGULAMENTO e Programa do Seminário Seráfico São Fidelis. São Paulo: Custódia Provincial, 1944.

TIRAPELI, Percival (Org.). **Arte Sacra Colonial: Barroco memória viva**. São Paulo: Ed. UNESP, Imprensa Oficial do Estado, 2001.

ZANINI, Walter. **A Arte no Brasil nas Décadas de 1930-40: o Grupo Santa Helena**. São Paulo: Nobel, Ed. da Universidade de São Paulo, 1991.

Manuscritos

DESCALVADO, P. Fr. Plácido Maria de. **Carta a Frei Paulo Maria de Sorocaba**, São Paulo, 23 mai. 1948. São Paulo, Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos.

RELAÇÃO de ex-alunos de frei Paulo Maria de Sorocaba. Manuscrito da Comissão Organizadora do Centenário de Nascimento, 5 p., 1973. Piracicaba, Arquivo da Pinacoteca Municipal.

SOROCABA, Frei Paulo Maria de. **Breve Discurso aos Seminaristas**, 1 p., 3 jul. 1950. São Paulo, Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos.

_____. **Bilhete ao Comissário Provincial dos Capuchinhos de São Paulo**, 1 p., s.d. São Paulo, Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos.

_____. **Bilhete ao Custódio Geral dos Capuchinhos de São Paulo.** Cópia manuscrita, 1 p., 3 fev. 1954. São Paulo, Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos.

_____. **Quadros da pintura de algumas Passagens da Vida de S. Fidelis,** 10 p., s.d. São Paulo, Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos.

_____. **Manuscrito Autobiográfico – Agradecimento.** Versão final, 2 p., 12 ago. 1950. São Paulo, Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos.

_____. **Manuscrito Autobiográfico – Cronologia,** 2 p., s.d. São Paulo, Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos.

_____. **Manuscrito Autobiográfico – Declaração.** Versão final, 3 p., jan. 1954. São Paulo, Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos.

_____. **Manuscrito Autobiográfico – Historia de Frei Paulo,** 7 p., s.d. Piracicaba, Museu Histórico e Pedagógico “Prudente de Moraes”.

_____. **Manuscrito Autobiográfico.** Primeira versão, 5 p., folhas timbradas 397072, 397073, 397074, 397075, 397076, s.d. São Paulo, Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos.

_____. **Manuscrito Autobiográfico.** Versão final, 5 p., folhas timbradas 397092, 397093, 397094, 397079, 397083, s.d.

Periódicos

ALMEIDA, Aluisio de. As Bodas de Ouro do Frei Paulo Maria de Sorocaba. **Cruzeiro do Sul**, Sorocaba, p. 1, 12 ago. 1950.

_____. É 1873. Sorocaba Próspera e Arte Floresce. Nasce Frei Paulo. **Cruzeiro do Sul**, Sorocaba, 24 jun. 1973.

_____. O pintor Frei Paulo de Sorocaba. **Jornal de Piracicaba**, Piracicaba, p. 1, 7 abr. 1948 e p. 5, 24 jun. 1973.

Anais Franciscanos, São Paulo, ano 39, n. 465, p. 273, set. 1950.

_____, São Paulo, ano 44, n. 524, pp. 246 - 247, ago. 1955.

Annaes Franciscanos, São Paulo, n. 30, pp. 80 e 93, jun. 1914.

_____, São Paulo, n.31, p. 105, jul. 1914.

_____, São Paulo, n. 32, p. 116, ago. 1914.

ANTOLOGIA de Frei Paulo. **Jornal de Piracicaba**, Piracicaba, p. 4, 24 jun. 1973.

CASTANHO, Cônego. Faleceu Frei Paulo. **Folha Popular**, Sorocaba, 13 jul. 1955.

CENTENARIO de Frei Paulo Maria de Sorocaba comemorado em Piracicaba. **Diário de Sorocaba**, Sorocaba, p. 3, 4 jul. 1973.

COSENTINO, Umberto. O Realismo Ascético em Piracicaba. Considerações Acerca do Realismo Ascético. **Jornal de Piracicaba**, Piracicaba, 3 nov. 1985. Artes Plásticas, p. 26.

_____. O Realismo Ascético em Piracicaba. Frei Paulo de Sorocaba. **Jornal de Piracicaba**, Piracicaba, 10 nov. 1985. Artes Plásticas, p. 32.

_____. O Realismo Ascético em Piracicaba. Frei Paulo de Sorocaba. **Jornal de Piracicaba**, Piracicaba, 17 nov. 1985. Artes Plásticas, p. 28.

_____. O Realismo Ascético em Piracicaba. O Atelier de Frei Paulo. **Jornal de Piracicaba**, Piracicaba, 24 nov. 1985. Artes Plásticas, p. 38.

CUNHA, José Emilio. Frei Paulo – pintor singelo. **Jornal de Piracicaba**, Piracicaba, p. 1, 27 jan. 1940.

DINIZ, Moacyr. Exposição de Pintura. **O Mariano de Piracicaba**, Piracicaba, 16 jul. 1944.

FALECEU ontem nesta cidade Frei Paulo Maria de Sorocaba. **Jornal de Piracicaba**, Piracicaba, p. 1, 12 jul. 1955.

FALLECIMENTO do regente da banda de musica Sta. Cecilia. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 31 ago. 1936.

FERRAZ, Antonio Osvaldo. Um Pintor Original. **Jornal de Piracicaba**, Piracicaba, 7 nov. 1943.

FREI Paulo, a arte de um simples. **O Diário**, Piracicaba, p. 7, 1 out. 1980.

FREI Paulo de Sorocaba. **Jornal de Piracicaba**, Piracicaba, p. 3, 24 jun. 1944.

FREI Paulo Maria de Sorocaba. **Folha Popular**, Sorocaba, 23 mai. 1954.

_____. **Jornal de Piracicaba**, Piracicaba, 12 ago. 1950.

FREI Paulo no Museu Sorocabano. **Cruzeiro do Sul**, Sorocaba, 21 mai. 1954.

HOMENAGEM de Piracicaba a Frei Paulo Maria de Sorocaba: Centenário de Nascimento. **O Diário**, Piracicaba, 1 jul. 1973. Caderno Especial, 16 p.

IGNATIUS. Francisco Dimas de Mello. **Cruzeiro do Sul**, Sorocaba, 12 set. 1936.

JORNAL de Piracicaba, Piracicaba, p. 1, 21 jul. 1955.

JUBILEU de Vida Religiosa. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 12 ago. 1950.

LOURENÇO, M. R. Frei Paulo. **Jornal de Piracicaba**, Piracicaba, 24 jun. 1956 e p. 4, 24 jun. 1973.

MILLIET, Sergio. Frei Paulo. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, anos de 1940. Suplemento em Rotogravura.

MORREU frei Paulo Maria de Sorocaba. **Cruzeiro do Sul**, Sorocaba, 14 jul. 1955.

MUSEU Sorocabano vai comemorar centenário de Frei Paulo Maria. **Cruzeiro do Sul**, Sorocaba, 2 jun. 1973.

O SEGUNDO Salão de Belas Artes de Piracicaba. **Jornal de Piracicaba**, Piracicaba, ago. 1954.

PIRACICABA realizará a Semana de Frei Paulo. **Diário de S. Paulo**, São Paulo, 12 mai. 1973.

REINAUGURADA a Via-Sacra da Basílica Velha. **Almanaque de Nossa Senhora Aparecida**, Aparecida, pp. 49- 50, 1987.

ROCHA, Marcelo. Mostra retrospectiva celebra obra de frei Paulo. **Jornal de Piracicaba**, Piracicaba, 13 ago. 2009. Cultura, p. 1.

_____. Piracicaba ganha um “novo” museu. **Jornal de Piracicaba**, Piracicaba, 7 ago. 2009. Fim de Semana, p. 1.

VIVEIRO de artistas. **Jornal de Piracicaba**, Piracicaba, 22 out. 1942.

Créditos Fotográficos

Araci Lopes, digitalização de imagens do Arquivo da Cúria Provincial dos Capuchinhos, São Paulo: registros 1, 2, 3, 7, 8, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 19, 25, 26, 35, 39, 53.

Carlos Mendes, fotografias das obras: registros 4, 5, 6, 9, 10, 16, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54.

© 2012 IHGP

© 2012 Cássio Padovani Martins Pereira

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS

1ª edição, 2012

Comissão de Publicação Editorial

Fábio Ferreira Coelho Bragança

Gustavo Jacques Dias Alvim

Toshio Iczuca

Francisco de Assis Ferraz de Mello

Vitor Pires Vencovsky

Imagem da capa

"Avenida Independencia",

Frei Paulo Maria de Sorocaba, 1936

Projeto gráfico e capa

Renato Ferrante

Produção editorial

Três Gatos Editora

www.tresgatoseditora.com.br

Preparação dos originais

Rogério Baltieri

Revisão

Francisco Perroni

Diretoria Executiva IHGP 2010/2012

Presidente: Pedro Caldari

Vice-Presidente: Cezário Campos Ferrari

1º Secretário: Toshio Iczuca

2º Secretário: Luiz Nascimento

1º Tesoureiro: Vitor Pires Vencovsky

2º Tesoureiro: João Umberto Nassif

Orador: Gustavo Jacques Dias Alvim

Diretor Acervo: Francisco de Assis F. de Mello

Suplentes:

1º Valdiza Maria Caprânico

2º Antônio Messias Galdino

Conselho Fiscal

1º Fábio Ferreira Coelho Bragança

2º Zilmar Ziller Marcos

3º Felisbino de Almeida Leme

4º Antônio Altafin

Suplentes Conselho Fiscal:

1º Elias Salum

2º Geraldo Claret de Mello Ayres

3º Rosaly A. Curiacos de Almeida Leme



I H G P

Instituto Histórico e

Geográfico de

Piracicaba

CNPJ: 50.853.878/0001-48

Rua do Rosário 781

Centro | Piracicaba SP

Tel.: 19 3434-8811

E-mail: ihgp@ihgp.org.br

Site: www.ihgp.org.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Pereira, Cássio Padovani Martins [1965-]
Frei Paulo Maria de Sorocaba : vida e obra visual /
Cássio Padovani Martins Pereira. -- Piracicaba, SP :
Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba, 2012.
-- (Coleção arte & cultura)

Bibliografia

ISBN 978-85-65657-00-6

1. Artes plásticas
2. Paulo Maria de Sorocaba, Frei, 1873-1955
3. Pintores - Biografia
4. Pintores - Piracicaba (SP) - História
5. Pintura brasileira I. Título. II. Série.

12-06267

CDD-759.981552

Índices para catálogo sistemático

1. Piracicaba : São Paulo : Estado : Pintores : Vida e obra
759.981552

Figura mítica da história da pintura e das artes plásticas em Piracicaba, frei Paulo Maria de Sorocaba foi um homem de fé cristã, artista e educador, responsável pela formação artística de jovens que viriam a se tornar grandes nomes da pintura local, como Angelino Stella, Álvaro Séga, Eugênio Nardin, Ermelindo Nardin, Joca Adamoli, Manoel Martho e Manoel Rodrigues Lourenço, entre outros.

A história de sua vida, contada neste livro pelo também pintor e crítico de arte Cássio Padovani Martins Pereira, inaugura o selo “Arte & Cultura”, do Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba, que pretende seguir com outros títulos dedicados à pesquisa e divulgação da obra de artistas locais e temas da cultura piracicabana.