

AS IMAGENS E RETÁBULOS DA MATRIZ DA PARÓQUIA CORAÇÃO IMACULADO DE MARIA (PUCSP): REGISTROS ESTÉTICOS CONCILIARES E NEO-COLONIAIS NA MODERNA METRÓPOLE PAULISTANA

Prof. Ms. Mozart Alberto Bonazzi Da Costa (Doutorando FAUUSP)
Profa. Ms. Maria José Spiteri Tavolaro Passos (Doutoranda IA/UNESP)

INTRODUÇÃO

Quando as irmãs carmelitas se mudaram para o então recém construído Mosteiro à Rua Monte Alegre, no bairro das Perdizes, em São Paulo, em julho de 1923, haviam transcorrido 238 anos desde a implantação do primeiro recolhimento de Santa Teresa de Ávila. Inicialmente destinado ao abrigo de moças para o serviço de Cristo, sem uma regra conventual professa, mas já almejando tornar-se um Convento, o recolhimento seria instalado em 1685, na Rua Santa Teresa, junto à Praça da Sé. Devido ao baixo número de recolhidas quase chegou a ser desativado, o que foi impedido graças à interseção, em 1718, de D. João V, rei de Portugal. A partir de 1745, o recolhimento de Santa Teresa recebeu a proteção oficial de sua majestade, passando em 1918, a Mosteiro da Ordem das Carmelitas Descalças de Santa Teresa¹.

Embora a capela das Perdizes ainda estivesse inacabada, receberia a bênção em 1923. Exemplo da arquitetura neocolonial em São Paulo, a capela seria concluída com a aplicação dos painéis de azulejos em 1931, concebidos e executados pelo pintor e arquiteto Paulo Claudio Rossi (de nome artístico: Rossi Osir); e das *maroufflages*², realizadas em 1936, por Pedro Corona, com motivos alusivos à vida de Santa Teresa D'Ávila. Na construção do altar-mor e dos altares do transepto procurou-se reproduzir os modelos dos retábulos do antigo recolhimento (Ariede, 2002, p. 26).

Em 1948, as irmãs carmelitas seriam transferidas para o Convento do Jabaquara, onde permanecem até hoje. Desde então, o conjunto arquitetônico carmelita passaria a sediar a Pontificia

1 Vide: Arquivo Metropolitano de São Paulo, Pasta no. PF-03-04-33, folhas 01-14.

2 *Marouffle* é um tipo de cola composto por verniz de coloração dourada e aglutinante; cujo preparo envolve um longo período de aquecimento. É utilizado para a colagem de telas pintadas, sobre superfícies parietais ou sobre suportes de madeira, como forros, etc. Como a execução das pinturas da capela foi simultânea à presença das irmãs carmelitas, em clausura, no Mosteiro das Perdizes, optou-se pela realização dos painéis pintados nessa técnica, para reduzir o tempo de permanência do artista naquele espaço.

Universidade Católica de São Paulo, criando-se em 30 de abril de 1965, a Paróquia Universitária do Imaculado Coração de Maria, tendo como matriz a capela da Rua Monte Alegre, como consta do *Livro para o Tombo da Paróquia Universitária*³, assinado por D. Agnelo Rossi, Cardeal Arcebispo de São Paulo.

Após a transferência do conjunto de imagens retabulares para o novo Mosteiro de Santa Teresa, no bairro do Jabaquara, a capela recebeu um novo conjunto que se diferencia do primeiro tanto do ponto de vista técnico quanto iconográfico.

O presente trabalho se dirige à apresentação e análise de informações a respeito da iconografia das imagens e do conjunto retabular conservados na capela da PUC, constituindo exemplares que embora tenham sido construídos no século XX, em pleno advento do Modernismo no Brasil, com o auxílio de técnicas, equipamentos e instrumentos modernos, se configuraram segundo as determinações estéticas do Concílio de Trento, originárias de 1563, e dirigidas à dotação de aparelhos eclesiásticos aos espaços religiosos, nesse caso, já segundo o estilo vigente na primeira metade do século XVIII, sob os auspícios do protetor real D. João V, em sua fase de influência estilística romana.

O ESTILO NEOCOLONIAL E A CONSTRUÇÃO DA CAPELA DA PUC-SP

O interesse em relação ao patrimônio artístico e arquitetônico remanescente do período colonial brasileiro, surgido no século XX, contrasta com a forte desvalorização infringida a essas mesmas obras no século XIX, diante das novas tendências estéticas neoclássicas, trazidas ao Brasil, pela Missão Artística Francesa, em 1816⁴. Como uma reação ao eurocentrismo predominante na cultura brasileira o *redescobrimento do barroco* que aconteceria nas primeiras décadas do século XX, envolveria ações voltadas à recuperação de valores artístico-arquitetônicos tradicionalmente brasileiros⁵.

3 Folhas 1 e 1v. Vide também: Revista da Universidade Católica de São Paulo, Vol. XXIX, janeiro-junho de 1965, Fascs. 53-54.

4 Após a queda de Napoleão Bonaparte, em 1815, os laços entre Portugal e a França seriam restabelecidos. Com o objetivo de criar uma instituição voltada ao ensino das artes visuais, no Rio de Janeiro, a nova capital do reino, D. João VI encarregaria ao marquês de Marialva, embaixador português na França, de formar o grupo, que daria início a Missão Artística Francesa. O grupo reunido sob a liderança de Joachim Lebreton era composto por artistas franceses, insatisfeitos com a nova situação política vigente no seu país, entre eles, destacam-se nomes como o de Nicolas Taunay, Auguste-Marie Taunay, Grandjean de Montigny e Charles-Simon Pradier.

5 A *redescoberta do barroco* receberia a partir da década de 1910, forte incentivo do intelectual paulista, Mário de Andrade, que juntamente com um grupo ligado ao movimento modernista, formado por Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Olívia Guedes Penteadó, Gofredo da Silva Telles e René Thioillier, viajaria em 1924, para as cidades históricas mineiras, para apresentar os tesouros da arte brasileira ao poeta francês Blaise Cendrars (Passos, 2001/2006, p. 254).

Já em fins do século XIX, esses mesmos interesses eurocêtricos conduziram à adoção do termo “primitivo”, para designar a produção dos países colonizados ou às culturas consideradas como menos civilizadas em relação à cultura Ocidental; posteriormente, a abrangência desse termo seria ampliada, apresentando uma visão mais positiva de aspectos como o da pureza e bondade, associáveis à vida “primitiva”, conduzindo a uma reavaliação por parte dos modernistas, da arte e dos artefatos produzidos nas colônias (Harrison et al., 1998, p. 05-06).

Os escritos de Debret a respeito da cidade do Rio de Janeiro, seus habitantes e seus hábitos no Primeiro Império, foram fundamentais aos estudos a respeito do desenvolvimento da arquitetura no Brasil, fundamentando o movimento neocolonial. Embora Debret tenha recebido sólida formação na Escola de Belas Artes de Paris, soube assimilar e retratar os hábitos e objetos de uso cotidiano dos brasileiros; o que ficaria registrado na sua *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, obra originalmente publicada na França, entre 1834 e 1839 (Pinheiro, 2005, pp. 44-46).

No início do século XX, no Brasil, era vigente na arquitetura paulistana um ecletismo com o qual se romperia a partir das propostas do engenheiro e arqueólogo português Ricardo Severo da Fonseca e Costa (Lisboa, Portugal, 1869 – São Paulo, SP, 1940), apresentadas em uma conferência realizada em 1914, na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, intitulada *A Arte Tradicional do Brasil: a Casa e o Templo*, na qual defenderia o estilo neocolonial. Assim como havia feito Debret, procurando detectar na arquitetura brasileira influências de todos os povos que haviam passado pela Península Ibérica, Severo trataria das influências Ibérica, romana e mourisca, presentes na casa e no templo brasileiros (Id., p. 47).

O estilo neocolonial, criado por teóricos, artistas, arquitetos e historiadores, se desenvolveria a partir da arquitetura, abrangendo a arte aplicada e constituindo um movimento artístico-cultural, pelo qual se procuraria configurar possíveis ocorrências arquitetônicas genuinamente brasileiras, com base nas realizações do passado colonial (Kessel, 2008, p. 107).

Embora sem formação em arquitetura ou em artes, o médico e mecenas pernambucano José Marianno Carneiro da Cunha Filho (Pernambuco, 1881 – Rio de Janeiro, 1946), se tornaria a mais influente personalidade ligada ao estilo neocolonial no Rio de Janeiro, como ativo articulista defendeu a arquitetura tradicional frente ao ecletismo; participando da fundação de diversos órgãos ligados à arquitetura, como o Instituto de Arquitetos do Brasil, em 1921 (Amaral, 1994, p. 238).

Os arquitetos do Rio de Janeiro mobilizaram-se para a realização da Exposição de 1922. Pretendia-se promover a comemoração do Centenário da Independência, determinando-se em decreto de no. 4.175, de 11 de novembro de 1920, a realização de uma Exposição Nacional no Rio de Janeiro e reafirmando uma lei de 1912, segundo a qual se derrubaria o Morro do Castelo, formando-se aterros e abrindo ruas e avenidas, assim como construindo um monumento comemorativo da Independência (Kessel, 2008, p. 117).

Carlos Sampaio visava apresentar ao mundo “civilizado” os valores da arquitetura e da arte nacionais. Buscando-se encantar aos visitantes brasileiros e estrangeiros por meio de uma cenografia com base nas grandes exposições universais, do século XIX, o espaço foi inaugurado no primeiro minuto do dia 07 de setembro de 1922, com a presença de mais de 200 mil pessoas. Dos catorze pavilhões, seis apresentavam-se segundo o estilo neocolonial, configurando o que se definiu como “renascimento da arquitetura no Brasil”. (Id., p., 123).

Partidário da busca por uma expressão arquitetônica embasada em princípios e soluções autóctones Alexandre Albuquerque realizaria o projeto do conjunto arquitetônico carmelita formado pelas dependências do Mosteiro de Santa Teresa e a Capela do Imaculado Coração de Maria, nas Perdizes, que posteriormente se tornaria a sede da PUC-SP, segundo as concepções do estilo neocolonial. Albuquerque foi o principal responsável junto à Escola Politécnica, onde se formou e se tornou docente, pela inclusão do estudo da arquitetura colonial brasileira, nos conteúdos das disciplinas ministradas. Embora partidário do estilo neocolonial, participaria da construção da nova catedral da Sé de São Paulo⁶, a partir de 1919. Atuante no cenário cultural paulistano foi um dos fundadores da Escola de Belas Artes de São Paulo e da Sociedade Paulista de Belas Artes (Pinheiro, 2012, pp., 157-160).

A PERMANÊNCIA DE UM CONJUNTO RETABULAR

Já presentes no Mosteiro Carmelita durante a permanência das irmãs, o retábulo-mor e os dois retábulos laterais da Capela da PUC-SP são trípticos posicionados respectivamente ao fundo da capela-mor e nas extremidades dos braços do transepto⁷. Apresentando estrutura serliana⁸, a

6 Edifício no qual predominam as linhas do estilo Neogótico.

7 Em plantas cruciformes, corpo disposto transversalmente à nave; correspondendo aos braços da cruz.

8 Relativo às propostas do arquiteto italiano Sebastiano Serlio (Bolonha, Itália, 1475 – Fontainebleau, França, 1554), apresentadas no tratado *os sete livros de arquitetura*, publicados entre 1537 e 1551.

partir do formato dos arcos triunfais da Antiguidade Romana, tiveram suas linhas associadas a elementos representativos da primeira fase de influência estilística do reinado de D. João V, sob a influência romana. Diferentemente das estruturas retabulares tradicionais, apresentam-se como expositores nos quais estão dispostas imagens de santos.

As sessões que compoariam as camarinhas⁹ não contém os espaços internos que tradicionalmente abrigariam a imagem do santo, sendo as bocas dos camarins fechadas por painéis lisos. À frente destes conjuntos, apoiadas em bases ao modo de mísulas compostas por volutas invertidas e vazadas, encontram-se as imagens da Padroeira e do Sagrado Coração de Jesus e São José. No caso do retábulo-mor o posicionamento do setor central do tríptico em relação à nave é frontal, sendo que os setores laterais, do corpo do retábulo, onde se encontram nichos que também abrigam imagens, apresentam diferentes angulações, dirigidas a lados opostos (Epístola e Evangelho) da assistência.

A construção do coroamento evoca o estilo joanino pela inserção de elementos como os fragmentos de arcos que encimam as laterais do conjunto; sobre estes foram aplicadas folhagens de acanto, ao modo de plumagem, com finalidade exclusivamente decorativa e sem qualquer papel estrutural ou simbólico.

O baldaquino estilizado em formato sinuoso é sugerido pela presença de um arremate em perfil bocelado, ornado por lambrequins. O conjunto é encimado por um elemento acartelado ou escudo. As superfícies do conjunto apresentam-se em branco (sem policromia), com partes dos ornatos, como os elementos filetados e os formatos vegetais e acortinados, dourados.

Embora tradicionalmente os conjuntos retabulares tivessem, principalmente a partir das determinações tridentinas, a finalidade de expor conteúdos simbólicos presentes na ornamentação, entre eles os atributos do santo ao qual o retábulo fosse consagrado, o conjunto escultórico da capela da PUC-SP não apresenta na ornamentação qualquer elemento ou indicação nesse sentido.

O conjunto retabular constituído pelo retábulo-mor e por dois retábulos laterais, posicionados nas extremidades dos braços do transepto, apresenta as mesmas linhas construtivas e decorativas. Os ornamentos entalhados à mão são de boa qualidade, assim como a construção das partes estruturais e superfícies que, pela definição das linhas presentes nos componentes, foi executada por meio de equipamentos e maquinário modernos. Embora as realizações escultóricas em

9 Nicho profundo centralizado nos retábulos, onde se encontra o trono que abriga a imagem.

madeira em períodos como o colonial brasileiro resultassem em trabalhos de grande precisão, o desenvolvimento das máquinas para marcenaria, conferiu às obras configurações diferenciadas do trabalho feito à mão.

Embora ainda não se tenha encontrado documentação a respeito, é provável que se tenha utilizado duas técnicas diferentes na douração dos elementos entalhados do conjunto retabular da capela da PUCSP; o dourado a mordente, que envolve a aplicação de camadas de verniz, sobre as quais se aplicará as folhas de ouro, sem brunimento posterior e, a técnica do dourado a água que, devido ao brunimento produzido friccionando-se uma pedra ágata sobre as superfícies douradas, possibilitará áreas com aspecto metálico.

Além das estruturas, os retábulos, em branco (sem douração), se apresentam folhados de madeira que, nesse caso, posteriormente seriam envernizados. As possibilidades oferecidas por equipamentos específicos para a produção de encaixes (como as tupias) facilitaram a construção de tabuados maciços e estreitos para a composição de grandes áreas, como o forro dos baldaquinos.

A IMAGINÁRIA

Anteriormente à mudança das irmãs carmelitas para o mosteiro do Jabaquara, a ornamentação da capela envolvia os mesmos três retábulos de altares ainda lá encontráveis hoje; no entanto, com outro conjunto de imagens; as pinturas de forro e parede, painéis de azulejos e vitrais continuam no local. O conjunto original refletia as devoções das Carmelitas Descalças para quem o convento fora construído. As pinturas e azulejos da nave apresentam símbolos carmelitas e cenas da vida de Santa Teresa de Ávila, fundadora da Ordem, bem como ilustram seus ensinamentos. Os vitrais apresentam símbolos ligados à tradição cristã.

Na capela-mor, junto à parede que dá acesso à sacristia está um grande painel de azulejos representativo da cena da descida da cruz, na qual se localiza a figura de Nossa Senhora da Piedade. No canto inferior direito do painel lê-se a inscrição: “*P.C. Rossi Osir pintou em 1931 queimados na Fábrica de Louça Sta. Catherina – em S.P.*”¹⁰.

10 Paulo Cláudio Rossi (1890-1959): pintor e arquiteto brasileiro, integrou a Família Artística Paulista. Conhecido no meio artístico como Rossi Osir, empenhou-se na difusão do uso dos painéis de azulejos no Brasil, fundando em 1940 a Osirarte, ateliê dirigido à realização dessa modalidade de trabalho, tendo sido o responsável pela execução dos painéis com projeto de Cândido Portinari e também de Rossi Osir para o Palácio Gustavo Capanema (RJ), sendo do mesmo autor o traço para os azulejos da Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha, em Belo Horizonte, MG. A fábrica Santa Catarina foi instalada em São Paulo, em 1913 e pertencia a Romeu Ranzini (razão social Fagundes & Ranzini – Fagundes, Ranzini & Cia – pelos sócios Romeu Ranzini, Euclides Fagundes e Waldomiro Fagundes). Cf. AGUILAR (org), 1994. p. 170. Vide também: **A evolução da indústria cerâmica no Brasil** <http://www.porcelanabrasil.com.br/historia19.htm>. Acesso em 08. ago.2012.

Com a transferência das irmãs carmelitas do convento do bairro das Perdizes para a Av. Jabaquara, a maior parte do conjunto simbólico e ornamental da capela se manteve conservando-se por meio da estética, uma parte representativa da presença carmelita naquele templo. No entanto, com a mudança as irmãs levariam consigo as imagens retabulares originalmente instaladas na capela do convento.

Segundo relatos da Ir. Matilde (OCD) as imagens da capela teriam sido trazidas da Itália pelo então arcebispo de São Paulo, Dom Duarte Leopoldo e Silva, quando da sua construção na década de 1920. Esse conjunto é formado por 5 peças em gesso que segundo o Pe. Pedro Antonio Ariede (2002, p. 27) assim estariam distribuídas: no retábulo-mor Santa Teresa de Ávila, ao centro, tendo à esquerda São João da Cruz e à direita Santa Teresinha do Menino Jesus. Nos retábulos laterais estariam São José e Nossa Senhora do Carmo. Tais peças podem ser vistas atualmente na capela do Mosteiro Carmelita da Av. Jabaquara, ocupando a mesma disposição.

Após a mudança das carmelitas os retábulos da capela receberiam novas imagens, o que levaria o Pe. Antonio de Oliveira Godinho a encomendar um novo grupo de peças ao escultor espanhol residente no Brasil, José Tudon, que realizou quatro esculturas, sendo duas para os nichos laterais do retábulo-mor e uma para cada um dos retábulos do transepto, da Capela Universitária (ARIEDE, 2002, p. 29).

No retábulo-mor, o local onde se encontrava a imagem de Santa Teresa de Ávila, foi ocupado por uma imagem trazida da Espanha pelo Monsenhor Emílio José Salim, representativa de Nossa Senhora *Sedes Sapientiae* (Nossa Senhora Trono da Sabedoria), executada pelo escultor catalão R. Pericay e ladeada pelas imagens feitas por Tudon, de São Tomás de Aquino e Santa Teresinha do Menino Jesus. Cada um dos retábulos laterais guarda apenas uma imagem sendo a do lado esquerdo de quem entra na igreja, a do Sagrado Coração de Jesus e a do lado direito, a de São José¹¹.

Além destas obras, a capela receberia ainda uma imagem do Imaculado Coração de Maria, em gesso dourado e policromado, doada por Dom Paulo Rolim Loureiro, e instalada na sacristia do templo paroquial (ARIEDE, 2002, p. 29).

A iconografia de Nossa Senhora, Trono da Sabedoria, apresenta a figura de Maria entronizada tendo ao colo o Menino Jesus que, em geral traz em uma das mãos o orbe (símbolo de domínio).

11 Cf. registro no Livro de Tombo da Paróquia do Coração Imaculado de Maria (PUC) - Paróquia Territorial. vol. 1, p. 8-9.

No cristianismo a sabedoria é entendida como atributo de Deus, estendendo-se a Cristo, como a sabedoria encarnada. Na imagem presente na referida capela, Maria traça túnica rosada e manto azul, tendo a cabeça coberta por um véu branco. O menino está sentado sobre o joelho direito da mãe e recosta-se levemente em seu braço.

Ao seu lado estão as imagens de São Tomás de Aquino e de Santa Teresinha. São Tomás de Aquino (1225-1274), ligado aos dominicanos, foi considerado o maior teólogo da Igreja, tendo sucedido aos 27 anos seu mestre, S. Alberto Magno, na cátedra de Teologia na Universidade de Paris. Foi o autor da *Summa Theologica*, que consagrou sua doutrina. É o protetor das escolas. Na capela da PUC é representado com os atributos de doutor, trazendo a pena de ave em uma das mãos e o livro aberto na outra, trajando as vestes da ordem.

Santa Teresinha do Menino Jesus (1873-1897), também conhecida como Teresa de *Lisieux*, ingressou no convento aos 17 anos, tornando-se carmelita descalça e dedicando-se ao Menino Jesus. Faleceu aos 24 anos, vítima de tuberculose, deixando vários escritos, sendo proclamada Doutora da Igreja pelo Papa João Paulo II em 1997. É representada com as vestes carmelitas trazendo à mão um crucifixo e um buquê de rosas, pois segundo relatos em seus últimos dias teria dito “Depois de minha morte, farei cair uma chuva de rosas”, o que teria realmente ocorrido (SCIADINI, 2000 apud MEGALE, 2003, p. 201).

Em um exercício de leitura iconológica, na reunião desse conjunto, Maria Sede da Sabedoria representaria aqui o Coração de Maria, puro e amoroso guardando a sabedoria. A fé e a sabedoria não estão dissociadas. São Tomás de Aquino dizia que a fé e a filosofia podem estar ligadas. Santa Teresa registra em seus textos seu extremo amor, porém, assim como São Tomás, para ela este não está dissociado do saber. Santa Teresa de Ávila foi proclamada doutora da Igreja. Na Capela da PUC, o coração imaculado de Maria, sede da sabedoria (e do amor), está ladeado por dois santos que defenderam por meio de seus atos e de suas reflexões a importância do saber e do amor, que, portanto são colocados a serviço do bem nesta capela universitária.

Tais aspectos convergem para um diálogo com as orientações da Pontifícia Universidade Católica, que podem ser identificadas nos elementos iconográficos presentes no brasão da instituição, conforme a descrição de Ney de Souza em sua obra *Catolicismo em São Paulo*:

O brasão da Universidade Católica simboliza o programa da instituição: no seu escudo, em campo azul, abaixo de quatro flores de lis, encontra-se a espada memorativa da degolação do apóstolo Paulo e, sobre a espada, um livro aberto, no qual se lê a palavra *sapientia* [“sabedoria”]. Timbrado pela tiara e chaves pontificais, o escudo apresenta em ponta a divisa: *Et augebitur scientia* [“E em ciência crescerá”], o que vale dizer que a ciência se completa pela sabedoria, pela consciência que possui a verdade e quer o bem (SOUZA, 2003. p. 485).

O estudo da iconografia pode revelar grande quantidade de informações a respeito das instituições e das ocorrências formais criadas para expressar por meio da visualidade, seus conjuntos de símbolos. As imagens a ocuparem os retábulos de altares da capela do Mosteiro e, posteriormente, da Matriz Universitária, transmitem parte da estrutura das instituições que representam. Complementando o conjunto simbólico e ornamental, encontram-se na capela da PUC, dois vitrais inexistentes à época da presença das irmãs carmelitas, instalados em 1970, durante a realização de obras estruturais realizadas no templo. A sua execução coube à Casa Conrado[□], apresentando um deles o brasão da Pontifícia Universidade Católica, marcando assim a guarda da capela pela instituição de ensino.

CONCLUSÕES

Até há pouco tempo o interesse quase exclusivamente dedicado aos monumentos remanescentes do período colonial brasileiro, especialmente aos templos religiosos barrocos ou rococós que contém rica e profusa ornamentação interna, colaborou para que se deixasse de observar que também mereceriam atenção os templos católicos mais recentes, construídos no século XX, que também constituem documentos representativos de fases históricas diversas, nas quais a concepção e execução, mesmo que envolvendo anacronismos estilísticos, foram marcadas por diferentes fatores, como a evolução estética e a tecnológica.

Do mesmo modo, as imagens barrocas e rococós, primorosamente executadas em madeira posteriormente dourada e policromada, presentes nos interiores religiosos oitocentistas, seriam mais valorizadas pelos especialistas e colecionadores, do que a imaginária feita em gesso, em um primeiro momento originária de países como a França e a Itália e que, embora de fina fatura, era produzida industrialmente. A partir de meados do século XIX, essas peças passariam a ocupar

nos templos religiosos e nos interiores domésticos o espaço antes reservado à imaginária feita em madeira.

O conjunto escultórico, retabular e de imaginária, presente na Capela do Imaculado Coração de Maria, é representativo de um momento marcado pela busca de uma expressão artística e arquitetônica embasada em tradições genuinamente brasileiras. Por meio do presente estudo preliminar iniciou-se pesquisas ora em desenvolvimento que, espera-se, possam conduzir a ampliação do volume de informações a respeito daquele conjunto artístico e arquitetônico, agora estudado segundo especialidades como da arquitetura, pintura, escultura e imaginária, azulejaria e arte vitralista. Que este trabalho possa favorecer a apreciação deste importante monumento paulistano.

BIBLIOGRAFIA

- A evolução da indústria cerâmica no Brasil.** Disponível em: <http://www.porcelanabrasil.com.br/historial9.htm>. Acesso em 08.ago.2012.
- AGUILAR, Nelson (org.). **Bienal Brasil Século XX.** São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.
- AMARAL, Aracy. *Arquitetura neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos.* São Paulo: Memorial/Fondo de Cultura Económica, 1994.
- ARIEDE, Pedro Antonio. **Nossa Capela. Paróquia Coração Imaculado de Maria – PUC.** São Paulo: Alter Market, 2002.
- KESSEL, Carlos. **Arquitetura Neocolonial no Brasil: entre o pastiche e a modernidade.** Rio de Janeiro: Jauá Editora, 2008.
- LEMONS, Carlos. *Alvenaria Burguesa.* São Paulo: Nobel, 1985.
- LOREDO, Wanda Martins. **Iconografia religiosa:** dicionário prático de identificação. Rio de Janeiro: Pluri Edições, 2002
- MEGALE, Nilza Botelho. **Invocações da Virgem Maria no Brasil.** Petrópolis: Vozes, 1998.
- MEGALE, Nilza Botelho. **O livro de ouro dos santos:** vidas e milagres dos santos mais venerados no Brasil. São Paulo: Ediouro, 2003.
- PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. **A História da Arquitetura Brasileira e a Preservação do Patrimônio**

Cultural. R. CPC, São Paulo, v.1, p. 41-74, Nov. 2005/ abr.2006. Disponível em: <http://www.revista-susp.sibi.usp.br/pdf/cpc/n1/a04n1.pdf>. Acesso em 01 jul. 2012.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. *Neocolonial e preservação do patrimônio no debate cultural dos anos 1920 no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2012.

PROSPERI, Adriano. *Il Concilio di Trento: una conduzione storica*. Torino: Giulio Einaudi, 2001.

SOUZA, Ney de. (org.). **Catolicismo em São Paulo: 450 anos da presença da Igreja Católica em São Paulo (1554-2004)**. São Paulo: Paulinas, 2003.

Livro de Tombo da Paróquia do Coração Imaculado de Maria (PUC) - Paróquia Territorial. vol. 1

IMAGENS



Fig. 1 - Capela do Imaculado Coração de Maria – São Paulo, SP - Vista geral da nave. Foto: M. Bonazzi.



Fig. 2 - Capela do Imaculado Coração de Maria – São Paulo, SP Retábulo Mor com as imagens de Nossa Senhora Trono da Sabedoria (centro), São Tomás de Aquino (esquerda), Santa Terezinha do Menino Jesus (direita). Foto: M. Bonazzi.



José Tudon, *São Tomás de Aquino* (Fig.3) e *Santa Teresinha do Menino Jesus* (Fig. 4). Madeira policromada. Capela do Imaculado Coração de Maria – São Paulo, SP



Fig. 5 - R. Pericay, *Nossa Senhora Trono da Sabedoria*, Madeira policromada. Capela do Imaculado Coração de Maria – São Paulo, SP.



Fig. 6 - Capela do Imaculado Coração de Maria – São Paulo, SP. Retábulo Lateral com a imagem do Sagrado Coração de Jesus. Foto: M. Bonazzi.



Fig. 7 - José Tudon, *Sagrado Coração de Jesus*, Madeira policromada. Capela do Imaculado Coração de Maria – São Paulo, SP



Fig. 8 - Capela do Imaculado Coração de Maria – São Paulo, SP. Retábulo Lateral com a imagem de São José, patrono da Província Carmelita Descalça do Sudeste. Foto: M. Bonazzi.



Fig. 9 - Capela do Imaculado Coração de Maria – São Paulo, SP. Retábulo Lateral (detalhe da mísula). Foto: M. Bonazzi.



Fig. 10 - José Tudon, *São José com o Menino*, Madeira policromada. Capela do Imaculado Coração de Maria – São Paulo, SP